

Ирина Сурат
Вперашнее солнце



*Российский
государственный гуманитарный
университет*



Ирина Сурат

Вчерашнее солнце
О Пушкине и пушкинистах

Москва

2009

УДК 821.161.1
ББК 83.3(2 Рус=Рус)1
С90

Художник Михаил Гуров

ISBN 978-5-7281-1070-5

© Сурат И.З., 2009
© Российский государственный
гуманитарный университет, 2009

Содержание

От автора	7
-----------------	---

I

Биография Пушкина как культурный вопрос	11
О гибели Пушкина	41
Пушкин как религиозная проблема	70
Пушкин о назначении России	100

II

Пушкин и Паскаль	119
Событие стиха	135
О «Пророке»	145
«Кто из богов мне возвратил...» (Пушкин, Пушкин и Гораций)	153
«Жил на свете рыцарь бедный...»	185
Пушкин и гибель Помпеи	293
«Родрик»: житие великого грешника	304
«Стоит, белеясь, Ветилуя...»	327
О «Памятнике»	343
Сальери и Моцарт	351
Об оде «Вольность»	386
«Сонет»	389

Заметки о пушкинском словаре	395
Восторг и умиление	395
Глубь сердец	401
Смиренный и суровый	404
В тишине самовластия	408
Мелодия	410
Праздность	412
Заметки о рисунках Пушкина	420
Портрет	420
Геракл или певец Давид?	422

III

Пушкинист Владислав Ходасевич	427
Пушкинский юбилей как заклинание истории	521
О филологии с человеческим лицом	539
Слово и мир Александра Чудакова	544
Битва и пушки. Жизнь как текст	552

IV

Пушкин и три века русской лирики	563
Бессонница	564
Бегство в Египет	580
Ласточка	597
Голос женский	616
<i>Указатель имен</i>	628
<i>Указатель произведений и писем Пушкина</i>	642
<i>Первые публикации статей</i>	651

От автора

Собирая в этой книге большую часть моих работ о Пушкине, писавшихся на протяжении 20 лет, невольно оглядываясь на прошлое, я не могу не думать и о будущем, не могу не видеть разрыва в нашей пушкиноведческой традиции, потери преемственности. Собственно пушкинистика как передовая школа филологии затухает, и это отражает всем очевидные социокультурные процессы наших дней. Но самого Пушкина наши проблемы никак не затрагивают. Он существует в другом измерении и при этом реально среди нас присутствует, независимо от того, признаем мы это или нет.

Разговоры о закате пушкинского солнца начались еще на рубеже XIX–XX вв., и те, кто их затеял (первыми были Д. Мережковский и В. Розанов), сами и совершили беспримерный прорыв в познании Пушкина, а когда они умолкли, расцвела другая ветвь познания, расцвела наша блистательная обширная и разнообразная академическая пушкинистика – где она сегодня? Там же, где «народная тропа» и народная толпа, штурмующая книжные прилавки с новыми томами Пушкина, – в прошлом. Национальный гений теперь счастье для немногих, но разве в этом дело?

Пушкина никогда не удастся втиснуть в историко-литературные рамки – он был и остается живой духовной реальностью, с которой может взаимодействовать любой из нас, взаимодействовать и подпитывать свои душевные, духовные силы. «Дай нам руку в непогоду, / Помоги в немой борьбе», – повторим мы вслед за Блоком. Это ощущение и ведет меня, определяя выбор тем и путей исследования. Отсюда внимание к позднему Пушкину, от-

сюда изучение биографии и поэзии в их нераздельно-неслиянном единстве, составляющее основу всех моих пушкиноведческих штудий.

В первом разделе книги собраны работы общего характера, во втором – исследования отдельных произведений и проблем, в третий вошли некоторые статьи о пушкинистах и пушкинистике, последний раздел составили эссе из новой книги о единстве русской лирики, Пушкин в этом замысле – центральная фигура. Упомяну важные для меня работы, оставшиеся, по условиям объема, за пределами этого издания – неопубликованные статьи для погибшей «Пушкинской энциклопедии», неосуществимой в нынешних условиях, и биографию «Пушкин: Краткий очерк жизни и творчества», написанную в соавторстве с С.Г. Бочаровым и неоднократно уже напечатанную.

Критически пересматривая работы прежних лет, я многое хотела бы сейчас, по прошествии десятилетий, переписать, переделать иной раз радикально. Но оказалось, что это невозможно – почти так же невозможно, как повернуть вспять и переписать собственную жизнь. И справочный аппарат старых работ я не обновляю – они рождены в своем научном контексте, а изменение контекста влияет и на самую исследовательскую мысль. В отдельных случаях, в постскриптумах, указываются поздние публикации использованных архивных материалов, полемические отклики, новые исследования.

14 октября 2008 г.

I

Биография Пушкина как культурный вопрос

При изобилии пушкиноведческих трудов, включая биографические исследования разного рода и качества, мы не имеем до сих пор полной научной синтетической биографии Пушкина – такой биографии, которая, опираясь на все накопленные знания, дала бы наконец цельный, а значит – качественно новый взгляд на личность Пушкина и смысл пройденного им пути. Лучшей остается и сегодня первая биография нашего поэта – во многих отношениях замечательная, но давно устаревшая книга П.В. Анненкова «Материалы для биографии А.С. Пушкина», вышедшая впервые в свет в 1855 г. В последующие полтора столетия попыток биографии было много¹, но ни одна из них даже близко не подошла к тому, чтобы стать признанной в общественном мнении удачей.

Очевидно, что биография Пушкина представляет большую сложность, чем биография любого другого, выражаясь по-пушкински, «общественного лица». Оставим в стороне практические затруднения, связанные с объемом материала и не раз обсуждавшиеся в специальной литературе. Проблема создания биографии Пушкина далеко выходит за рамки историко-литературной науки, она захватывает собою узловые вопросы нашего культурно-исторического сознания и самосознания, и если мы силится разрешить эти вопросы, если хотим осмыслить настоящий момент собственного национального развития, то Пушкин неизбежно встает перед нами и требует цельного понимания – так было во все переломные моменты российской истории.

После Гоголя, Ап. Григорьева, Достоевского, после А. Карташева, И. Ильина, С. Франка вряд ли нужно повторять, что

Пушкин явил собою самый дух нации и предопределил ее дальнейшие пути. Но эту уникальную роль, несравнимую с ролью других русских писателей в нашем самосознании, эту роль играет «не только поэзия Пушкина, но и сам поэт»², весь его образ, облик, личность, жизнь и судьба, неотделимые от слова. Еще при жизни Пушкина Гоголь назвал его «русским человеком в его развитии, в каком он, может быть, явится через двести лет»³. И вот условные 200 лет прошли, завершён очередной круг российской истории, и метафора Гоголя превратилась в императив, обращенный к нам: каким стал русский человек в его развитии? что есть Пушкин? – эти два вопроса сливаются в один и для пушкинистов вырастают в задачу создания фундаментального научного обобщающего труда о жизни первого российского поэта. Это одна из тех научных задач, которые имеют приоритетное национальное значение – в таком качестве она и должна быть поставлена.

«Наша всеобщая пассия – биография Пушкина», – так несколько экстравагантно сформулировал А.В. Карташев сложившееся в России отношение к пушкинской жизни, подчеркнув, что это – «влечение именно к лицу писателя»⁴. Чем оно определяется и объясняется? Каково место биографии в нашем знании о Пушкине?

С формалистов утвердилось в русской литературоведческой науке мнение о том, что тексты после их создания отрываются от автора и должны изучаться независимо от его жизни и личности – другой подход и в сегодняшнем литературоведческом истеблишменте квалифицируется как «наивный» и «ненаучный». Между тем эта профессиональная «мудрость» находится в глубоком противоречии с традиционным русским представлением о сакральной природе и профетической силе слова. Такое отношение к слову, сложившееся в народном сознании и в литературе, собственно и породило феномен русской классической литературы – «сверхлитературы»⁵, которая, будучи внешне светской, своим духовным напряжением и устремленностью к Высшему Смыслу продолжила дело духовных подвижников и стала в новое время осью национального культурного и духовного развития. Это особое отношение к слову включает понимание слова как деяния, прямо участвующего в устройении мира. Ю.М. Лотман связывал «общественное признание слова как деяния» с именем Пушкина⁶, отсылая к апокрифическому пушкинскому изречению, известному в передаче Гоголя. В статье «О том, что такое

слово» (1844, «Выбранные места из переписки с друзьями») Гоголь поведал: «Пушкин, когда прочитал следующие стихи из оды Державина к Храповицкому:

За слова меня пусть гложет,
За дела сатирик чтит, –

сказал так: “Державин не совсем прав: слова поэта суть уже его дела”⁷. Говорил Пушкин эти слова или не говорил – не так уж важно: Гоголь имел основания их приписать ему, так как они отвечают пушкинской теории и практике словесного творчества. Другое дело, что такой взгляд на слово идет в России, конечно, не от Пушкина – он уходит в глубь отечественной истории, ко временам протопопы Аввакума или еще глубже, Пушкин же унаследовал его вместе со всей допетровской культурной и духовной традицией и утвердил как норму для русского писателя.

Но если слово поэта принимает характер деяния, то это значит, что оно не отделено от жизни непроеходимой стеной, а само является жизнью, точнее – частью жизни, судьбы художника. Слово не просто «окутывается субъективно-персональным, биографическим, авторским дыханием»⁸ – оно и есть само это дыхание, получившее вид эстетического, так что жизнь и личность автора дают ключ к его творениям, и наоборот, творения открывают нам личность и путь их творца.

Другая сторона описанного отношения к слову состоит в том, что оно, стремясь быть словом истины, должно быть подтверждено, оплачено и доказано личной судьбой художника. Писателю вовсе не вменяется святость, но в его жизни предполагается значительность и подлинность, – только так он может рассчитывать на доверие к тому, что пишет, но так он и формирует, будучи центральной фигурой в культуре, этическое сознание своего времени. И в этом Пушкин действительно сыграл определяющую роль. Именно его личная судьба дала основания Гоголю говорить об общем для всех в России «убеждении, что писатель есть что-то высшее, что он непременно должен быть благороден, что ему многое неприлично, что он не должен и позволить себе того, что прощается другим»⁹. Сам Пушкин не раз рассуждал о том же в статьях, но самое красноречивое его высказывание о соответствии жизни и слова – стихотворение «Пророк». Мысль о том, что право на «глагол» оплачивается кровью, была пережита им глубоко и сильно – об этом свидетельствует беспримерная

поэтическая мощь стихотворения. Именно в этом смысле оно и было понято и подхвачено русской литературой, о чем говорил впоследствии Вл. Ходасевич: «В тот день, когда Пушкин написал “Пророка”, он решил всю грядущую судьбу русской литературы <...> Пушкин ... завещал русскому писателю роковую связь человека с художником, личной участи с судьбой творчества»¹⁰.

Таким образом, вопрос о биографии писателя, во всяком случае писателя Пушкина, оказывается еще и вопросом о цене слова, о праве на слово. И другие столь же важные вопросы философского, религиозного, исторического порядка вбирает биография Пушкина в свое поле. Если мы признаем, что Пушкин – «наше все» (Ап. Григорьев)¹¹, то и его биография – это в каком-то смысле «наше все», преломленное через факты и события его личной жизни.

Дефицит цельного знания о Пушкине и поразительный факт отсутствия у нас его фундаментальной биографии – вещи взаимосвязанные и взаимообусловленные.

В самом начале становления науки о Пушкине уже сложились два направления, по которым в дальнейшем двигалось его изучение. Одно из них связано с именем историка и археографа П.И. Бартенева, начавшего в 1850-х годах систематическую работу по сбору, фиксации и публикации фактов пушкинской биографии и творчества. Трудно переоценить заслуги Бартенева-фактографа, но биографом Пушкина он не стал. Последовательное жизнеописание своего героя Бартенев довел лишь до переезда в Одессу летом 1823 г., и причина остановки, конечно, не в том, что, как обычно пишут, публикация биографии Анненкова обесмыслила его труд. Бартенев был твердо убежден в самоценности и самодостаточности факта, а с таким убеждением биографии не напишешь. «Как досадывал я на Анненкова, которого впустили в самый кабинет Пушкина и который больше умствовал в нем, нежели исполнял долг жизнеописателя», – вспоминал Бартенев¹². Действительно, Анненков иначе понимал «долг жизнеописателя» – он видел свою задачу в том именно, чтобы «умствовать» над материалом, чтобы «уловить мысль Пушкина», проследить «нравственное его развитие»¹³. Он пытался понять внутренний сюжет пушкинской жизни и в соответствии с этим выстраивал факты. Бартенев располагал не меньшим, а то и большим фактическим материалом, чем Анненков, но его биография рассыпалась из-за отсутствия в ней исследовательской мысли.

Эмпирическая биография Пушкина невозможна, обречена на провал – об этом говорит не только опыт Бартенева, но и весь полуторавековой опыт науки о Пушкине, в которой недописанные биографии исчисляются десятками.

Однако пушкинистика в советское время пошла в целом по бартеневскому пути. Даже в лучших своих представителях она осталась, по словам Анненкова, «школой тех археологов и изыскателей, которые, освободив себя от труда мышления, заменили его трудом простого собирания документов ... и тому подобными предварительными работами, считая их за самую науку исторических и литературных исследований и устраняя, как излишество, критику и оценку приобретенных фактов *по существу*»¹⁴. Конечно, в нашей пушкинистике разрабатывались биографические проблемы большей или меньшей важности, но в целом она как будто бежит от центральных вопросов, для нее показательны работы типа «Пушкин и молдавский танец “мититика”» – экстенсивное описание всего, что как-то связано с жизнью Пушкина, заменяющее собственно познание, постижение этой жизни, *понимание* ее, которое и есть «цельное знание», по определению В.В. Розанова¹⁵. Об этом еще в 1934 г. писал Д.Д. Благой в специальной статье о проблеме пушкинской биографии¹⁶, то же мы видим и сегодня. Современной академической пушкинистике недостает «философского отношения к своему предмету» – условия, возводящего исследование «в степень научного знания»¹⁷. В последние десятилетия эмпирические тенденции возрастают и разрыв между изучением и пониманием углубляется: накоплен колоссальный материал, но мозаика никак не собирается в целое. А задачу понимания еще в начале века взяли на себя философы, которые – от Мережковского и Соловьева до Франка и Федотова – резко подняли уровень осмысления Пушкина как феномена, но их работы принадлежат области свободного философствования и эссеистики, мы же говорим об объективно-научном знании, об итогах профессионального исследования.

Если П.В. Анненков своей биографией буквально *открыл* Пушкина русскому обществу – представил новые материалы, новые тексты, сделал первую попытку проникнуть во внутренний мир поэта и «поставил <...> весь вопрос о Пушкине в его настоящем виде»¹⁸, то теперь назрела необходимость Пушкина в каком-то смысле *закрывать* – не закончить, конечно, его изучение, но свести наши знания в общую картину и таким образом на «вопрос о Пушкине» ответить. Именно синтетическая биография могла бы

наконец аккумулировать весь опыт исследования Пушкина, поднять его на новый уровень, придать ему новое качество и подвести к целостному пониманию Пушкина как явления, как личности, как творца. Но подобной биографии Пушкина не было и нет. Собственно, даже фактическая канва его жизни по-настоящему не выстроена, что уж говорить о более сложном – о смысле пройденного Пушкиным пути.

Отдельного, хоть и вынужденно краткого здесь разговора заслуживает книга Ю.М. Лотмана «Александр Сергеевич Пушкин. Биография писателя» (1981). Это небольшое по объему пособие для учащихся, не претендующее на фундаментальность и полноту, несет в себе научную идею, которая декларирована автором в предисловии к польскому изданию 1990 г.: «...Я хотел рассмотреть биографию как объект семиотической культурологии»¹⁹. Таким образом, написанная им биография имела целью не исследовать жизнь Пушкина, а проиллюстрировать достижения семиотики, в частности – теории социокультурных кодов и вторичных моделирующих систем. Поэтому Пушкин в этой книге строит свою жизнь по законам искусства, до конца дней играя литературными масками и стилями; жизнь его рассмотрена в основном на поведенческом уровне (что, конечно, интересно, но далеко не достаточно), а трагедия последних лет объяснена тем, что «творческое сверкание пушкинской личности не встречало отклика в среде и эпохе»²⁰. Если к тому же учесть общую политизированность этой биографии, изобилующей до боли знакомыми характеристиками «николаевской России» и «светского общества»; если заметить, что исторический фон и пушкинское окружение прописаны в ней ярче, чем главный герой, то станет очевидно, что при несомненных достоинствах эта книга не приблизила нас к созданию настоящей биографии Пушкина.

Биография – не иллюстрация теорий, не изложение готовых идей, не суммирование известных фактов. Биография – прежде всего исследование, нацеленное на получение нового знания, недостижимого другими исследовательскими путями или интеллектуальными усилиями, оторванными от фактического материала, от событийной ткани жизни героя.

Биография – не литературный или научный жанр. Это особая область гуманитарного знания²¹, область исследования и творчества, предметом которой является «личная жизнь человека»²² во всей ее событийной полноте и внутренней глубине

и сложности – жизнь как целое, как нерасторжимое многообразное единство. И если биограф не довольствуется фактографией, если он не хочет оставаться на поверхности жизни, а идет глубже, то он сталкивается с материей тонкой, неуловимой, неповторимой, ускользающей от описания и от точного объективного анализа. Историки часто говорят о «живых фактах», филологи – о «живых текстах», но все это лишь метафоры по сравнению с живой жизнью личности, которую изучает биограф. Он вступает в область индивидуальных, с трудом формализуемых духовных реалий и, чтобы описать и осмыслить их, вынужден совершать набег в различные гуманитарные науки, в смежные области знания, прибегать к художественным приемам и практически вырабатывать особые, уникальные методы реконструкции жизни, диктуемые ему самим героем жизнеописания. И при этом создатель научной биографии должен твердо стоять на базе фактов и удерживаться в критериях объективного знания даже тогда, когда он говорит о едва верифицируемых внутренних событиях, переживаниях, о душевном опыте и сознании героя. Эта незримая жизнь может быть представлена в жизнеописании больше или меньше в зависимости от того, насколько интенсивной она была у изучаемого персонажа, но отбрасывать ее биограф не вправе хотя бы потому, что этим он обрекает свое жизнеописание на заведомую неполноту и пренебрегает в таком случае одним из главных критериев отбора материала: ведь некий факт тогда только становится фактом личной жизни героя и соответственно фактом его биографии, когда он героем присвоен, пережит как внутреннее событие. Чтобы словом воссоздать эту жизнь выразительно и точно, биографу нужно тончайшее писательское мастерство – так что научная биография, оставаясь по существу, по способу познания научным исследованием, смыкается с художественной литературой по типу письма и по средствам создания образа. Смыкается, но отделена четкой границей от беллетристики, от биографического романа во всех его разновидностях. В то же время она отделена от летописи, которая просто фиксирует факты жизни и деятельности героя в хронологическом порядке и предшествует биографии как предварительная стадия исследования.

Определяя специфику биографии и ее место среди других жизнеописательных форм, важно понять, что биография по своим задачам принципиально противоположна житию. Предмет жития – не конкретно-индивидуальная человеческая жизнь,

а идея, которую герой должен своей жизнью подтвердить, сделать убедительной. Житие очищает жизнь героя от лишнего, строит ее по канону, по заданному вектору духовного становления и приглашает читателя следовать примеру. В житии не предполагается доподлинность, но необходимо присутствует особая житийная правда – правда соответствия идеалу. Поэтому житие органично принимает в себя легенду, которая тоже становится правдой, если служит убедительности идеи. В биографии же совсем другая правда – правда фактов и внутренняя правда личности, до которой, как «до самой сути» должен дойти исследователь. Биография не имеет никакой иной цели, кроме как изучить и понять жизнь конкретного человека в ее полноте и единстве, независимо от того, насколько эта жизнь поучительна. Но достигнув этой цели, биография может получить характер исторического, философского и религиозного труда, далеко выходящего по значимости за рамки одной конкретной судьбы.

Однако довольно часто случается, что биограф оказывается под воздействием житийного отношения к своему герою, и в особенности это касается такого героя, как Пушкин, обрастающего легендами в народном и в исследовательском сознании. Антон Карташев говорил в своей речи, что Пушкин влечет нас «житийно»²³, и это действительно так. В пушкинские биографии житийное начало проникает особенно часто и активно – столь велика всегда потребность привести Пушкина в соответствие с идеалами времени. Наиболее «житийны» биографии советского периода, в том числе и лучшая из них – книга Н.Л. Бродского «А.С. Пушкин. Биография» (1937). Житийный уклон уводит биографию от ответа на ее главный вопрос: что на самом деле представляет собой жизнь этого человека? – вопрос столь же конкретный, сколь и экзистенциальный.

Но персональную жизнь нельзя описать как данность – ее особенность и смысл проявляются постепенно, в процессе проживания человеком своей жизни. Континуум *проживания жизни* и составляет сюжет биографии в отличие от летописи, сюжет которой составляет хронология событий. Что же такое проживание жизни? Биографу надлежит ответить и на этот экзистенциальный вопрос, проследить, как его герой заполняет предназначенную ему жизненную сферу, чем направляется его движение, насколько оно задано или не задано, осознано или нет. Все это объемлется понятием *пути* и предполагает наличие у биографа мировоззрения, философского мышления, понятийного

аппарата и соответствующего языка, на котором можно говорить о подобных предметах. И в этом мировоззренческом аспекте «биография есть также и автобиография ее автора и того времени, когда она писалась»²⁴. У биографии две стороны: она исторична – она и современна; как двойное зеркало, она обращена и в прошлое, и в настоящее. И потому «биограф несет этическую ответственность» не только перед своим героем, но и «перед современностью»²⁵.

Обозначив некоторые отдельные моменты общей теории биографии, можно заключить, что биография, исследующая целостную, неразложимую жизнь личности, только тогда и может достичь цели, когда она синтезирует три основные формы познания мира и человека в мире: науку, искусство и философию. Соотношение этих трех составляющих биографического исследования зависит в первую очередь от качества жизни изучаемого лица, от рода его деятельности, от того, чем он вошел в наше сознание.

Особую проблему и особую сложность представляет биография художника и, в частности, писателя – человека, который тем и входит в историю, что, не довольствуясь проживанием собственной жизни, сотворяет в эстетических формах еще одну, параллельную ей жизнь. Как она рождается, в каком отношении находится к его собственной – вот центральные вопросы биографии художника.

Теоретически допустим такой формальный подход, при котором «биография Пушкина ничем не отличается от биографий генералов или инженеров»²⁶. Но в таком случае за пределами жизнеописания остается *истинная жизнь* художника – творческая жизнь, наполнявшая смыслом его каждодневное бытие. Вот как В.Ф. Одоевский, сам художник, возражал против таких формальных биографий: «...Биографы Баха, как и других поэтов, описывают жизнь художника, как жизнь всякого другого человека; они расскажут вам, когда он родился, у кого учился, на ком женился<...> Для них не существует святая жизнь художника – развитие его творческой силы, эта настоящая его жизнь, которой одни обломки являются в происшествиях ежедневной жизни; а они – они описывают обломки обломков <...> Изуверы! они рисуют золотые кудри поэта – и не видят в нем, подобно Гердеру, священного леса друидов, за которым совершаются страшные таинства...»²⁷

Пожалуй, ни одному биографу Пушкина не удалось пока найти путь исследования и формулу описания этой *настоящей* его жизни. В лучшем случае биографии строятся по принципу «жизнь и творчество» – но такая соединительная конструкция как исследовательский принцип работает плохо или вовсе не работает. О многочисленных слабых и неудачных биографиях говорить не будем, а вспомним одну из наиболее серьезных – книгу Л.П. Гроссмана, трижды (в 1939, 1958 и 1960 гг.) вышедшую в серии «Жизнь замечательных людей». Работая над ней много лет, Гроссман пришел к тому, чтобы включить во второе и третье издания всесторонние разборы крупных произведений Пушкина, но эти обширные экскурсы в творчество повисли на биографии словно пудовые гири, «оказались инородными», как писала по этому поводу Я.Л. Левкович²⁸. Дополнить изложение жизненных фактов анализом творчества – еще не значит проникнуть в те таинства, о которых так вдохновенно говорил В.Ф. Одоевский. «Нельзя рассматривать поэтическую деятельность Пушкина как факт внебиографический, стоящий как бы “по ту сторону” жизни, принадлежащий какой-то особой жизненной сфере. Поэзия Пушкина есть основной факт самой биографии Пушкина, а вовсе не только ее идеальная сторона...»²⁹. Существование художника специфично во всем: сама его личность и его так называемое «бытовое поведение» обусловлены его «творческой силой». Пушкин нам оставил об этом свидетельство личного опыта: «Поэзия бывает исключительною страстию немногих, родившихся поэтами; она объемлет и поглощает все наблюдения, все усилия, все впечатления их жизни» («О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И.А. Крылова», 1825)³⁰. Человеческий опыт творца, все, что он проживает и переживает, таинственным образом превращается в опыт художника – жизнь становится творчеством, творчество «объемлет и поглощает» жизнь и само этой жизнью становится. Описать жизнь художника как такое двуединое целое, т. е. понять и описать его жизнь в аспекте творчества, – в этом мы видим трудную задачу биографа.

Все сильно осложняется, когда биограф имеет дело с гением. Опыт всякого человека неповторим и уникален, и требуется усилие, чтобы войти в него. Но опыт гения – феноменален, исключителен, едва постижим. Проникнуть во внутреннюю жизнь гения, заглянуть в глубины его духа, уследить за головокружительными темпами роста и осмыслить его путь – это уже задача не только специально-научная, но и метафизическая, тут биограф

имеет дело с тайной Божьего замысла о человеке, к которому гений стоит ближе, чем простые смертные.

Но и среди гениев Пушкин отличается какой-то особой непостижимостью и как творец, и как личность. Друзья, близко и хорошо его знавшие, оставили на удивление мало содержательных воспоминаний о нем, и никто из них не написал связного рассказа о его жизни, не создал цельного портрета³¹. Если уж для них образ Пушкина оказался задачей непосильной, то что говорить о позднейших биографах! По мере того как мы от Пушкина отдаляемся во времени, задача постижения его тоже как-то отделяется от нас, и дело не в нарастании знаний – оно в общем-то прекратилось, и на сегодняшний день появление новых фактов маловероятно. (Даже такое сенсационное событие, как публикация переписки Геккерна с Дантесом, не внесло ничего принципиально нового в наши знания о событийной стороне дуэльной истории.) Дело не в том, что мы знаем о жизни Пушкина значительно больше, чем его современники, и нам трудно с этим знанием справиться, а в том, что со временем Пушкин как явление приобретает все больший объем, открываясь нам в новых измерениях. И это «наше все», вмещаемое Пушкиным, давит на исследователей его жизни. Ну как, в самом деле, написать биографию «единственного явления русского духа» (Н.В. Гоголь)³², «и пророческого» (Ф.М. Достоевский)³³, той «изумительной духовной реальности, которая на этом свете носила имя Александра Пушкина» (С.Л. Франк)³⁴? Как описать жизнь «культурного героя Нового времени» (М.Н. Виротайнен)³⁵ и «культурного абсолюта» (Б.М. Гаспаров)³⁶? Отвлекаясь же от этих и других открывающихся во времени ипостасей Пушкина во имя строгой науки, мы получаем биографию не Пушкина, т. е. либо производим сознательную подмену объекта, либо признаем, что понимание Пушкина во всех его измерениях несовместимо с объективным знанием и принадлежит философии искусства и писательской пушкинистике.

И все же, как ни далеко выходит Пушкин за границы словесности (есть ли такие границы?), дело его познания остается прежде всего делом историко-литературной науки. Все грандиозное значение Пушкина – как творца, как личности, как духовной реальности, как культурно-исторического феномена – определяется тем, что он *написал*. И наше внимание и влечение к его жизни и личности тоже определяется тем, что он *написал*.

И сама его жизнь прожита так, а не иначе потому именно, что он написал то, что написал, – так что биография Пушкина неизбежно упирается в филологию, в адекватное прочтение *слова* Пушкина. Тут мы подошли к теме давнего спора, начавшегося при первых шагах науки о Пушкине и не оконченного по сей день – спора о том, как Пушкин-человек сказался в Пушкине-художнике, насколько его жизнь отразилась в творениях, и о том, дают ли творения материал для биографии. Спор этот, особенно жарко разгоревшийся у нас в 1920-х годах, не специально пушкиноведческий. В конечном итоге он сводится к двум противоположным взглядам на словесное творчество, да и вообще на искусство, поэтому и сегодня актуально то, вокруг чего тогда ломались копья. Собственно, спор этот шел и идет вокруг тайны художества, тайны зарождения образов в душе поэта. Сторонники биографического подхода к творчеству (М.О. Гершензон, В.Ф. Ходасевич) говорили о прямой связи пушкинских образов с жизненными впечатлениями и порой смешивали одно с другим, а их оппоненты (В.В. Вересаев, Б.В. Томашевский) резко возражали против истолкования творчества при помощи биографии. Томашевский выдвинул мысль об «императивном биографизме текста»³⁷, описав те ограниченные случаи, когда в замысел произведения входит соотношенность его с биографией, – во всех других случаях он призывал читать Пушкина «не мудрствуя лукаво»³⁸. Томашевский таким образом перевел разговор в плоскость литературной биографии – биографической легенды, которую строит или не строит художник, сама же его реальная жизнь, «житейская биография», как называл ее Томашевский³⁹, не интересует историка литературы. В плане собственно биографии за этим стоит расхожее представление о двойственности художника – его с наибольшей резкостью выразил В.В. Вересаев, писавший о Пушкине в статье 1928 г. с полемическим названием «В двух планах»: «В жизни – суетный, раздражительный, легкомысленный, циничный, до безумия ослепляемый страстью. В поэзии – серьезный, несравненно мудрый и ослепительно светлый, – “весь выше мира и страстей”. Это поразительное несоответствие между живою личностью поэта и ее отражением в его творчестве, эта странная двойственность Пушкина отмечалась уже давно и не раз»⁴⁰. И действительно, некоторые современники Пушкина сразу по его смерти высказались об этой двойственности. Ф.В. Булгарин: «Жаль поэта – [жертва] и великая, а человек был дрянной». И.Ф. Паскевич: «Жаль Пушкина как литератора,

в то время, когда его талант созрел, но человек он был дурной». Адресат Паскевича – Николай I – с ним соглашался: «Мнение твое о Пушкине я совершенно разделяю...»⁴¹.

Легко и соблазнительно оставить это мнение на совести таких персонажей нашей истории, как Булгарин или Николай I, которым не было ни нужды, ни охоты вникать во внутренний мир поэта. Но подобное видение Пушкина сформировалось впоследствии в целую исследовательскую традицию, идущую от Бартенева, а отчасти и от Анненкова. Бартенев писал, что уже с юности «в Пушкине заметно обозначилось противоречие между его вседневною жизнью и художественным служением. Уже тогда в нем было два Пушкина, один – Пушкин-человек, а другой – Пушкин-поэт. Это раздвоение он хорошо сознавал в себе, порою оно должно было мучить его, и отсюда-то, может быть, меланхолический характер его песен...»⁴². Примерно так же судил об этом человек другой эпохи и совсем другого духовного склада, несравненно более углубленный и вдумчивый, чем Бартенев, человек, которого не заподозришь в неспособности воспринять красоту великой личности, – Владимир Соловьев: он говорил о «раздвоении между поэзией, т. е. жизнью творчески просветленной и жизнью действительною или практическою» и даже о «непроходимой пропасти между поэзией и житейской практикой» у Пушкина⁴³. Очевидно, что идея «двух Пушкиных» рождена не только мифами и превратными толкованиями, но и реальной сложностью и объемом его личности – объемом, в котором крайние точки видятся как парадоксы. Один из примеров такого кажущегося парадокса приводится столь часто и толкуется столь нехитро, что приобрел уже оттенок обывательской сплетни: вот, дескать, в стихах Пушкин воспел А.П. Керн как «гения чистой красоты», а в письмах отзывался о ней как о «вавилонской блуднице» и описывал свои с ней контакты непечатными словами. В отношении А.П. Керн можно предположить, что она в действительности была одновременно и «вавилонской блудницей» и «гением чистой красоты». Пушкин и видел ее таковой, в этих контрастах и крайностях. Из его писем к Керн: «Перечитываю ваше письмо вдоль и поперек и говорю: милая! прелесть! божественная!.. а потом: ах, мерзкая!» (13–14 августа 1825 г., по-фр.); «Снова берусь за перо, чтобы сказать вам, что я у ваших ног, что я по-прежнему люблю вас, что иногда вас ненавижу, что третьего дня говорил о вас гадости, что я целую ваши прелестные ручки, снова перецеловываю их, в ожидании лучшего, что больше сил моих нет, что

вы божественны и т. д.» (8 декабря 1825 г., по-фр.). Этот пресловутый пример – далеко не единственный такого рода; если, скажем, привести все пушкинские номинации и метафоры творчества, то выстроится шокирующе парадоксальный ряд – от естественных отправлениях организма до богодухновенного пророческого призвания. И тут опять, как в случае с Керн, эти контрасты нам рисуют не пропасть между художеством и прозой жизни, а диапазон явлений самой жизни и объем их восприятия поэтом.

Пушкинская личность не уместается в отмеренном кем бы то ни было этическом пространстве, и, чтобы преодолеть связанные с этим затруднения, исследователи прибегают к различным теоретическим идеям, помогающим привести внутренний мир гения к некоторой узнаваемой модели. П.Б. Струве, например, пытался описать человеческую сложность Пушкина с помощью традиционной христианской дихотомии «душа–дух», он говорил о «сожительстве в Пушкине неистово-страстной и жадно-безумной души с ясным и трезвым, мерным и простым Духом». «Преодоление себя, своей Души в Слове и обретение через слово своего Духа есть самое таинственное и самое могущественное, самое волшебное и чарующее, самое ясное и непререкаемое в явлении: Пушкин»⁴⁴. По сути это мало чем отличается от сформулированных на примере Пушкина мыслей В.С. Соловьева о превращении низших чувственных энергий и преображении творца в творчестве: «Сильная чувственность есть материал гения. Как механическое движение переходит в теплоту, а теплота – в свет, так духовная энергия творчества ... есть *превращение* низших энергий чувственной души. И как для произведения *сильного* света необходимо сильное развитие теплоты, так и высокая степень духовного творчества (по закону здешней, земной жизни) предполагает сильное развитие чувственных страстей»⁴⁵. Выходит, что двойственность составляет конститутивное свойство художника, а если говорить конкретно о Пушкине, то, по Соловьеву, личная духовная высота только в творчестве и была для него достижима, и лишь смерть составила здесь исключение.

Немалая доля интуитивно ощущаемой многими истины есть, конечно, в том, что душа художника очищается в творческом процессе, в котором эстетическое делание неотделимо от духовной работы. Но ужели необходимо нечистой должна быть почва, на которой вырастают роскошные художественные создания? («Когда б вы знали, из какого сора...») Ужели у Пушкина она была по преимуществу нечистой? Гоголь, например, так

не считал. Он полагал, что очистительная работа души должна предшествовать творчеству и что так оно и было у Пушкина. Слово, писал Гоголь, «есть высший подарок Бога человеку. Беда произносить его писателю в те поры, когда он находится под влиянием страстных увлечений, досады, или гнева, или какого-нибудь личного нерасположения к кому бы то ни было, словом – в те поры, когда не пришла еще в стройность его собственная душа: из него такое выйдет слово, которое всем опротивеет»⁴⁶. И о Пушкине: «Даже и в те поры, когда метался он сам в чаду страстей, поэзия была для него святыня – точно какой-то храм. Не входил он туда неопрятный и неприбранный...»⁴⁷. Сторонники идеи «двух планов» апеллируют к Пушкину, который будто бы сам дал ей поэтическое обоснование в знаменитом стихотворении «Поэт» (1827):

Пока не требует поэта
К священной жертве Аполлон,
В заботах суетного света
Он малодушно погружен;
Молчит его святая лира;
Душа вкушает хладный сон,
И меж детей ничтожных мира,
Быть может, всех ничтожней он.

Но лишь божественный глагол
До слуха чуткого коснется,
Душа поэта вострепнется,
Как пробудившийся орел.
Тоскует он в забавах мира,
Людской чуждается молвы,
К ногам народного кумира
Не клонит гордой головы;
Бежит он, дикий и суровый,
И звуков и смятенья полн,
На берега пустынных волн,
В широкошумные дубровы...

Принято видеть в этих стихах декларацию «двойного бытия» поэта в противовес «поэту шеллингианцев, жрецу и провидцу, ни на мгновение не расстающемуся со своей божественной миссией». И этот образ знаменует якобы сложившийся у Пушкина трезвый, реалистический взгляд на художество и художника:

«...такова природа поэта, несовершенная, как природа каждого человека»⁴⁸.

Но стоит привлечь к толкованию стихотворения реальный комментарий, стоит припомнить, в каких обстоятельствах оно было создано, как тут же начинает проступать в этих строках существенно иной смысл. Пушкин, как известно, вернулся осенью 1826 г. из Михайловского в Москву, затем в Петербург – и после уединения и углубленных творческих трудов, к которым он привык за годы михайловской ссылки, оказался в гуще светской жизни, в вихре старых и новых связей, у всех на виду, т. е. в такой атмосфере, которая творчеству отнюдь не способствовала. Вот тут-то и возникла для него проблема «как бы двойного бытия», личной, удручавшей его раздвоенности, которую он никак не считал нормой существования художника («настоящее место писателя есть его ученый кабинет» – «Вольтер», 1836) и которую всеми силами старался преодолеть, особенно в последние годы. В августе 1827 г. он отправляется в недавно покинутую тюрьму, откуда и шлет в письме М.П. Погодину стихотворение «Поэт» с комментарием: «Я убежал в деревню, почуя рифмы» (письмо второй половины августа 1827 г.). В таком контексте стихотворение воспринимается не как декларация взгляда на природу поэта, а как печальный вздох о том, насколько мало поэт принадлежит себе и своему искусству, вздох о своей личной судьбе, о своей опутанности «заботами суетного света», которая в последние годы вылилась для него в роковую трагедию. Собственно, так и понимал это стихотворение П.В. Анненков, писавший, что оно «представляет и общий поэтический образ, и частное изображение его нравственного состояния в то время»⁴⁹. Тут надо еще учесть то, что П.И. Бартенев назвал «юродством поэта»⁵⁰ и что сам Пушкин описал в «Египетских ночах», в образе Чарского – поэта, который, закрываясь от притязаний и внимания публики, принужден был «прикидываться» ничтожнейшим из людей, жить «чинясь и притворяясь».

Пушкин нигде и никогда не высказывался в том духе, что гению все позволено; от больших художников он ждал не злодейства или низости, напротив – нравственной высоты, соответствия дару и только с горечью признавал, что «гений имеет свои слабости, которые утешают посредственностью, но печалят благородные сердца» («Вольтер»). Но при этом он понимал, что великий человек, и художник в частности, проживает свою жизнь настолько *особым* образом, что находится и в особом отношении

к общепринятым нормам морали. В известном письме к Вяземскому по поводу записок Байрона (вторая половина ноября 1825 г.) Пушкин замечал: «Толпа жадно читает исповеди, записки etc., потому что в подлости своей радуется унижению высокого, слабостям могущего. При открытии всякой мерзости она в восхищении. *Он мал, как мы, он мерзок, как мы!* Врете, подлецы: он и мал и мерзок – не так, как вы, – иначе». Как это – иначе? В каком смысле? Добро и зло для всех едино, и большой человек чувствителен к нему не меньше, а больше, чем другие. С одной стороны, прав В.С. Непомнящий, «“иначе” у Пушкина означает, что “высокий” и “могущий” хоть и может “упасть”, но не лелеет мысли о своем *праве* на “малость” и “мерзость”, не играет на понижение ценностей»⁵¹. Но с другой стороны, слабости и даже «мерзости» гения – это пыль на золоте, которая остается пылью и все же в масштабе великой личности воспринимается *иначе*, чем просто пыль. Это те самые «случайные черты», которые не определяют нравственного бытия гения и которые сам он должен стереть и стирает своей жизнью и творческим трудом.

К Пушкину сознание нравственной ответственности за дар пришло во время михайловского уединения 1824–1826 гг. Это прозрение было прежде всего результатом внутреннего развития и вместе с тем произошло не без внешнего влияния. Одним из таких внешних факторов было воздействие старшего друга В.А. Жуковского, который буквально бомбардировал опального поэта вразумляющими письмами: «Ты рожден быть великим поэтом; будь же этого достоин. В этой фразе вся твоя мораль...»; «Прошу не упрячиться, не играть безрассудно жизнью <...> Пора уняться. Она была очень забавною эпиграммою, но должна быть возвышенною поэмою»; и даже: «Талант ничто. Главное: величие нравственное. – Извини эти строки из катехизиса»⁵².

Пушкин несомненно достиг «величия нравственного» (а без этого разве мог бы он занять центральное место в нашем национальном и культурно-историческом сознании?), и формировалось это величие прежде всего творчеством – еще Анненков пронизательно подметил взаимообратную связь между его творчеством и жизнью, этот «неизменный закон отражения творческого произведения на самом художнике»⁵³.

Таким образом, мы видим, что на месте упрощенной двухплановой схемы жизни Пушкина оказывается сложнейшая проблема специфики нравственного, духовного бытия поэта – бытия, обусловленного творчеством. Так как же *иначе* проживал

свою жизнь гениальный поэт Александр Пушкин? Биография – единственный вид исследования, которое могло бы дать основательный ответ на этот исторический, психологический, философский, религиозный и просто по-человечески интересный вопрос, дать на него ответ если не окончательный (ибо какая же окончательность может быть в таких вопросах), то хоть в какой-то мере соответствующий современному уровню интеллектуально-философского освоения проблем творчества и творческой личности.

* * *

Сам Пушкин не раз говорил об отношениях между жизнью и поэзией – не в форме теоретических рассуждений, а в виде гениальных поэтических обмолвок, которые у всех у нас на слуху и по которым мы привычно скользим, не вслушиваясь в их непосредственное значение. Например: «...Сии листы / Всю жизнь мою хранят», – говорит о своих стихах авторский герой, поэт Андрей Шенье в названном его именем стихотворении 1825 г. Он обречен на смерть, но его «надежды и мечты, и слезы, и любовь» зафиксированы и сохранены в слове; его жизнь не уходит вместе с ним, не исчезает бесследно, потому что она была *удвоена* стихами и теперь останется на бумаге. В «Памятнике» эта тема звучит уже в другом регистре, но это та же узнаваемая тема жизни, ставшей стихами: «Душа в заветной лире / Мой прах переживет и тленья убежит». Жизнь заключена в стихи, душа – в лиру... Так или иначе поэзия для Пушкина – это не что иное, как жизнь поэта, претворенная им в эстетические создания. Для него, как и для других поэтов разных эпох, не было сомнений в том, что поэт-лирик может сочинить лишь пережитое (мы говорим о собственно лирике, не учитывая в этом разговоре всегда существовавший рядом с поэзией и аналогичный ей по форме вид словесной игры). В уже цитированном письме Вяземскому 1825 г. Пушкин писал о Байроне: «Он исповедался в своих стихах, невольно, увлеченный восторгом поэзии». Такова уж природа лирики, что человек в ней «невольно» исповедуется, выговаривается весь, и, как писал Блок, «чем сильнее лирический поэт, тем полнее судьба его отражается в стихах»⁵⁴. Такова была природа и пушкинского лиризма, с чем никак не могут согласиться многие пушкиноведы, изучающие его лирику лишь как эстетический объект, но что писатели, исходя из собственного опыта, признают как само собой разумеющееся. Гоголь говорил о поэзии Пушкина, что «все там до единого есть история его самого»⁵⁵. Герцен писал

о Пушкине: «...его лирические стихи – это фазы его жизни, биография его души; в них находишь следы всего, что волновало эту пламенную душу: истину и заблуждение, мимолетное увлечение и глубокие, неизменные симпатии»⁵⁶. Ахматова в разговорах с Л.К. Чуковской утверждала, что «Пушкин, о ком бы и о чем ни писал, – всегда говорит о себе», имея в виду не только лирику, но даже статьи и прозу⁵⁷.

Формула, найденная Герценом, – *биография души* – наиболее точно соответствует отношению пушкинской поэзии к его биографии и снимает остроту с этого дискуссионного вопроса. «Спор об “автобиографичности” поэзии Пушкина запутан и заведен в тупик поверхностным и примитивным представлением о смысле “автобиографичности” как у ее сторонников, так и у ее противников. Поэзия Пушкина, конечно, не есть безукоризненно точный и достаточный источник для *внешней* биографии поэта, которую доселе более всего интересовались пушкиноведы; в противном случае пришлось бы отрицать не более и не менее, как наличие поэтического творчества у Пушкина. Но она вместе с тем есть вполне автентичное свидетельство содержания его духовной жизни...»; «При всем различии между эмпирической жизнью поэта и его поэтическим творчеством, *духовная личность* его остается все же единой, и его творения так же рождаются из глубины этой личности, как и его личная жизнь и его воззрения как человека. В основе художественного творчества лежит, правда, не личный эмпирический опыт творца, но все же всегда его *духовный опыт*. В этом более глубоком и широком смысле автобиографизм, в частности, поэзии Пушкина не подлежит ни малейшему сомнению. Можно смело утверждать, что все основные мотивы его лирики выражают то, что было “всерьез”, глубоко и искренно прочувствовано и продумано для себя самого Пушкиным, и что большинство мотивов и идей его поэм, драм и повестей стоит в непосредственной связи с личным духовным миром поэта»⁵⁸. Присоединяясь к этим давним высказываниям Франка, мы должны в аспекте нашей темы поставить вопрос: так что же делать биографу с художественными текстами?

Пушкин, собираясь писать вместе с Боратынским и Плетневым «жизнь Дельвига», т. е. биографию своего любимого умершего друга, намеревался строить ее на «изложении его мнений» и «разборе его стихов» (письмо П.А. Плетневу около 16 февраля 1831 г.). А значит, он имел в виду именно внутреннюю биографию, о необходимости которой по отношению к самому

Пушкину сказано столько верных и прочувствованных слов. Еще в начале века один из наиболее талантливых исследователей биографии Пушкина, П.Е. Щеголев, мечтал о такой биографии поэта, которая будет «не фактической только историей внешних событий его жизни, а историей движений его души, ее жизни»⁵⁹.

Именно внутренней биографией был более всего озабочен Анненков, к ней в той или иной мере стремились авторы последующих жизнеописаний поэта, о необходимости такой биографии писали в методологических статьях Д.Д. Благой⁶⁰ и Б.С. Мейлах⁶¹. Насущность этой задачи столь же очевидна, сколь очевиден и единственный, подсказанный Пушкиным путь ее решения – «изложение его мнений» и «разбор его стихов». Только так и можно войти в «сферу *духовного опыта*», где «бьет ключом и творится та жизнь, постичь которую хочет биограф»⁶². Выше мы говорили об изучении жизни в аспекте творчества, теперь говорим об изучении творчества в аспекте личной жизни – для биографа между этими двумя подходами не должно быть границы, как нет границы между жизнью и творчеством в бытии художника. Самое трудное – найти путь реконструкции внутренней жизни и способ ее корректного описания, совместимого с изложением документальных фактов. Поступки поэта, зафиксированные особенности его поведения, письма и мотивы синхронных им художественных произведений восходят, как правило, к единому порождающему центру в глубинах его внутренней жизни. Путем детального сопоставления текстов с фактами исследователь может выйти к тем самым внутренним событиям, из которых и складывается истинная жизнь художника. Конечно, не писать биографию по стихам, статьям и прозе, опрокидывая творческие создания в действительность и игнорируя тем самым акт творчества, но читать художественные произведения как аутентичные свидетельства внутренней жизни их создателя – такова, на наш взгляд, неременная составляющая биографического исследования. Способ же описания внутренней жизни не может быть предуганан – он зависит всецело от таланта биографа, от его писательского чутья.

При этом можно говорить только о приближении к тайнам внутренней жизни поэта, только об относительной полноте их постижения и описания. Подлинная жизнь проживается один раз в ее живой, неповторимой и неуловимой сути, и никакой даже самый объективный, дотошный и талантливый биограф не воспроизведет письмом того, чем дышала эта жизнь в реальности.

И эта относительность касается ведь не только внутренней жизни. Одним из основных источников наших знаний о герое биографии являются мемуары – но как они относительны, неточны, неполны, как противоречат друг другу, сколько в них примешано личных пристрастий! И тем не менее мы можем и должны опираться на этот источник, произведя над ним сложную исследовательскую операцию по вычленению правды. Так и с художественными текстами – биограф может в них увидеть внутреннюю правду личности их автора, но для этого требуется квалифицированное исследовательское усилие, опирающееся на большую сопоставительную работу. И это – филологическая проблема, проблема герменевтики текста. Нужно только уяснить, какие аспекты филологического изучения важны для построения биографии. Прежде всего это генетический аспект, это подход к произведению с точки зрения его происхождения, замысла, его зарождения в душе и в уме художника. При таком подходе в поле зрения филолога оказывается не только текст, но также затекстовые порождающие связи между творением и жизнью творца – и тут филолог становится и биографом, изучает литературу и жизнь одновременно. Еще один аспект филологического исследования, имеющий отношение к биографии, – аспект функциональный, изучение жизни художественного произведения после того, как автор выпустил его в свет. Если какие-то моменты бытования художественных творений были автором пережиты, осмыслены и как-то отразились на его жизни и сознании, то они становятся фактом его личной биографии.

Возвращаясь к событийно-фактической стороне жизни Пушкина, зададимся вопросом: все ли в ней достойно нашего внимания, обнародования, изучения? Какая мера полноты пристала такому типу жизнеописания, какое мы называем здесь полной научной биографией? Вопрос этот далеко не так прост, как может на первый взгляд показаться. С одной стороны, где как не в такой биографии должны быть сосредоточены все доступные материалы и факты жизни героя. С другой стороны, и неспециалисту понятно, что их отбор совершенно неизбежен. Биограф, обязанный владеть всем материалом, физически не может вместить его целиком в свое повествование. Не может и не должен, так как не все касающееся Пушкина является биографическим фактом. М.А. Цявловский, составляя свою знаменитую «Летопись жизни и творчества А.С. Пушкина» (заметим, летопись,

а не биографию), включил в нее события из жизни многочисленных родственников и знакомых Пушкина и чуть ли не все исторические события пушкинского времени. Ю.М. Лотман в своей биографии дал выразительные портреты многих лиц из пушкинского окружения, а также рассказал, например, историю о том, как Николай I обидел горбатого гимназиста, историю, которая «исключительно ярко рисует Николая I»⁶³. Ни то ни другое не оправдано задачами биографии и даже летописи, так как не является фактом личной жизни Пушкина, а является фоном его жизни. Фон этот бесконечен, как сама жизнь, биография же конечна потому хотя бы, что она не отражает жизнь, а исследует ее. Как остроумно заметил по сходному поводу Л.Д. Гудков, «нельзя делать карту Англии величиной с саму Англию»⁶⁴. Каковы же принципы и критерии отбора биографических фактов? Г.О. Винокур считал таким критерием переживание: «...исторический факт (событие и т. п.) для того, чтобы стать фактом биографическим, должен в той или иной форме быть пережит данной личностью»⁶⁵. Этот критерий может быть дополнен: не только переживание как понятие психологическое, но и сюжет проживания жизни как понятие философско-религиозное должен руководить исследователем при отборе и организации биографического материала. Этот сюжет не «исследовательская конструкция» (Л.Д. Гудков), а внутренняя логика и телеология жизни героя, предопределенная призванием и выявляемая биографом в процессе исследования. При этом герой должен быть представлен в жизнеописании *целиком* – ни «нравственные принципы», ни «исследовательская конструкция» не дают право биографу отсекать какие-то стороны его жизни, игнорировать их при создании биографии.

Пушкин проявлял живейший интерес ко всем подробностям жизни великих и не очень великих писателей. Посылая Вяземскому копию «доноса Сумарокова на Ломоносова», он назвал этот документ драгоценностью и просил Вяземского «состряпать из этого статью» – обнародовать его (письмо второй половины марта 1830 г.). Чем же вызван его личный интерес и убеждение в общеинтересности «доноса»? В статье «Вольтер» Пушкин писал: «Всякая строчка великого писателя становится драгоценной для потомства. Мы с любопытством рассматриваем автографы, хотя бы они были не что иное, как отрывок из расходной тетради или записка к портному об отсрочке платежа. Нас невольно поражает мысль, что рука, начертавшая эти смиренные

цифры, эти незначашие слова, тем же самым почерком и, может быть, тем же самым пером написала и великие творения, предмет наших изучений и восторгов». Итак, по Пушкину, всякая биографическая деталь, даже мелкая и «низкая», важна и интересна, но не сама по себе, а в контексте целого, в общем масштабе творческой личности, на фоне «великих творений». Однако у Пушкина же находят опору и сторонники очищенных биографий, цитирующие, как правило, строки все из того же письма Вяземскому 1825 г.: «Зачем жалеешь ты о потере записок Байрона? черт с ними! слава Богу, что потеряны <...> Оставь любопытство толпе и будь заодно с гением <...> Мы знаем Байрона довольно. Видели его на троне славы, видели в мучениях великой души, видели в гробе посреди воскресающей Греции. – Охота тебе видеть его на судне». Но, во-первых, это суждение Пушкина достаточно сложно – оно проистекает из высказанного там же сомнения в способности поэта писать мемуары: «В хладнокровной прозе он бы лгал и хитрил, то стараясь блеснуть искренностью, то марая своих врагов. Его бы уличили, как уличили Руссо, – а там злоба и клевета снова бы торжествовали»⁶⁶. То есть поэт оказывается «на судне» тогда, когда занимается не свойственным ему видом писательства, в котором органически не может быть на высоте.

Во-вторых, у Пушкина есть совсем другие суждения на ту же тему – о том, что открытость личной жизни входит в общественное призвание писателя. «Иной говорит: какое дело критику или читателю, хорош ли я собой или дурен, старинный ли дворянин или из разночинцев, добр ли или зол, ползаю ли я в ногах сильных или с ними даже не кланяюсь, играю ли я в карты, и тому под. Будущий мой биограф, коли Бог пошлет мне биографа, об этом будет заботиться. А критику и читателю дело до моей книги и только. Суждение, кажется, поверхностное. Нападения на писателя и оправдания, коим подают они повод, суть важный шаг к гласности прений о действиях так называемых общественных лиц (*hommes publics*), к одному из главнейших условий высоко образованных обществ» («Опровержение на критики», 1830). Это писано уже более зрелым художником и человеком, пережившим второе рождение в Михайловском и осознавшим тогда в себе не только художническое, но и человеческое призвание, связанное с даром. Ему теперь ясно, что вся жизнь писателя открыта на всеобщее обозрение не в угоду любопытствующей толпе, а как жизнь «общественного лица», обремен-

ненного ответственностью за «чистоту нравов». И уж тем более биографу, по мнению Пушкина, эта жизнь должна быть открыта во всех подробностях, без изъятий. Так что, судя по приведенному высказыванию, Пушкин вряд ли разделит бы негодование А.А. Ахматовой по адресу исследователей интимных сторон его биографии. Согласно записи П. Лукницкого Ахматова ему «сказала, что до конца, ни на секунду не сомневаясь, уверена: если бы Пушкину предложили на выбор – или первое: не ковыряться в его интимных отношениях с Натальей Николаевной Гончаровой, потребовав с него за это полного отречения от всей литературной деятельности, отказаться от всего, что он написал, или второе: сделать все так, как случилось с Пушкиным, т. е. Пушкин – великий поэт, и исследователи ковыряются бесстыдно в его интимной жизни, – Пушкин не задумываясь выбрал бы первое: отрекся бы от всего, что написал, чтоб только умереть спокойно, в уверенности, что никто никогда не будет ковыряться в его интимной жизни – с радостью согласился бы умереть в полной безвестности»⁶⁷. Пушкин не мог зачеркнуть все, что написал, и не хотел «умереть спокойно» – он хотел умереть так, чтобы не оставить потомкам ни тени сомнения в своей нравственной правоте, в способности защитить свою честь и честь жены, умереть так, чтобы его семейная история стала не предметом закулисных пересудов, а сюжетом высокой трагедии. И в последний момент он озабочен был не соблюдением тайны семейной жизни, а оглашением правды о ней. Идя на дуэль, он, как известно, положил в карман сюртука копию своего письма к Геккерну, а в кабинете оставил письмо на имя Бенкендорфа с подробным изложением возникших обстоятельств – так он обеспечил гласность своей семейной истории.

Поэт обречен на открытость личной жизни как никакое другое «общественное лицо». Он сам явил свою душу миру – явил в формах поэзии, но «правда» (если воспользоваться гётевской парой понятий) неизбежно дополняет «поэзию» в восприятии современников и потомков. Открывая душу в стихах, поэт возбуждает этим всеобщий интерес ко всем сторонам своего существования. Откровенность поэта-лирика не знает предела – «исповедуясь невольно», он может регулировать только вопросы публикации своих поэтических признаний. Так Пушкин и поступал в ряде случаев – не отдавал в печать стихов интимного содержания, в которых были легко узнаваемы конкретные обстоятельства его жизни. И сам же Пушкин знал, что читателю поэт

интересен целиком: «Нам приятно видеть поэта во всех состояниях, изменениях его живой и творческой души: и в печали, и в радости, и в парениях восторга, и в отдохновении чувств, и в Ювенальном негодовании, и в маленькой досаде на скучного соседа...» («Путешествие В.Л.П.», 1836). Если уж за читателем признается право на такой интерес, то что говорить о биографе, исследователе, который по прошествии многих лет изучает жизнь поэта, создает его цельный образ. «...С течением времени любимые тайны частной жизни теряют ореол сенсационности и выходят из сферы частных интересов. Этическая проблема биографа не сводима к тому, какие факты жизни можно обнародовать, а какие нет; суть ее – в характере обозначения целей и смыслов жизни, *в отношении биографа к жизни другого человека*»⁶⁸. Главное в этом отношении – исследовательский долг понимания, и этот долг, а не какие-либо соображения ложноэтического порядка, определяет принципы работы с материалом. Мы ничтоже сумняшеся традиционно публикуем в собраниях сочинений письма великих людей – интимные документы, не предназначенные авторами для печати. Известно, в какой гнев приводила Пушкина перлюстрация его писем, но никому сегодня не придет в голову исключить по этой причине пушкинские письма из поля зрения читателей и исследователей – без писем картина его жизни, в том числе и творческой, будет неполной, а значит, и неверной. Для биографа, как для врача, нет стыда и нет запретов, и в особенности это касается исследователя жизни поэта-лирика, которая вся входит в поэзию и объемлется ею («нет минут непозитических в жизни поэта»⁶⁹), вопрос только в том, как сумеет биограф осмыслить тот или иной эпизод в контексте целого. В жизни Пушкина есть целый ряд таких эпизодов интимного свойства, которые, казалось бы, можно было оставить сплетникам. Но что, к примеру, поймет биограф в поведении, душевном состоянии, в лирике Пушкина последних лет, если не захочет разобраться в его отношениях со свояченицей Александриной?! То же и с дуэльной историей, в которой известно все (кроме имени автора подметных писем), но многое не понято и не будет понято без разбора деликатных вопросов. Стыдливое замалчивание этих вопросов небезобидно для биографии, в итоге оно влияет на верность общей картины личной жизни героя.

Судьба художника, наделенного даром такого масштаба, как пушкинский, зримо представляет действие Промысла на

жизненных путях человека. Всякому живущему суждено исполнить предназначенное, но предназначение гения, творческое и человеческое, исполняется на глазах у всего мира – и сюжет его жизненной драмы принимает характер мистерии. Биограф Пушкина имеет дело не просто с жизненными обстоятельствами, а с тем самым случаем, который Пушкин назвал «мощным, мгновенным орудием провидения» («История русского народа», сочинение Николая Полевого», 1830). Исследуя процесс становления творческой личности, внутренний путь Пушкина, биограф должен видеть и осмысливать этот путь в свете Промысла. Отсутствие такого телеологического зрения ставило многочисленных биографов Пушкина в тупик перед махиной фактов. Даже завершённые (что уже большая удача) биографии, как правило, буксуют в материале и перекошены на ранние периоды, а должно бы быть наоборот, и не потому, что плотность фактических знаний о пушкинской жизни ощутимо возрастает к концу, а по более глубоким причинам. Чем дальше продвигался Пушкин по пути, предуказанному ему призванием, тем интенсивнее была его внутренняя жизнь и тем отчетливее обнаруживался в этом движении его провиденциальный смысл. Последние три года его жизни, обычно скомканные в биографиях, представляют собой духовную трагедию общечеловеческого значения, которую предстоит еще раскрыть и понять. И наконец – финал, гибель Пушкина, бросающая свет на весь им пройденный путь. О промыслительном значении этого финала весомые (хоть и весьма спорные) слова были сказаны, но не пушкинистами-профессионалами, а философами – Вл. Соловьевым, С. Булгаковым⁷⁰. Однако далеко еще не утолена потребность разобраться в том, что вело Пушкина к смерти и с чем подошел он к концу, разобраться с опорой на всю полноту известных фактов, а главное – изнутри, исходя из логики его духовного развития. В смерти выявляется судьба человека, смысл его пути, и если этот смысл, индивидуальный и общечеловеческий, не проступает в результате биографического исследования, такое исследование можно считать несостоявшимся. Пушкин – величайшая весть о человеке, о его божественной сущности и тварной природе, это весть нашего языка, истории и культуры, и наше дело – воспринять эту весть, услышать ее в личной судьбе поэта.

В юбилейном 1937 году, подытоживая обзор пушкинских биографий, Г.О. Винокур писал, что «создание подлинной био-

графии Пушкина ... остается задачей ближайшего будущего»⁷¹. Можно ли повторить это сегодня, по прошествии 60 лет, накануне нового пушкинского юбилея? Пожалуй, нет. Когда-то Б.Л. Модзалевский говаривал: «...следовало бы еще раз посадить Щеголева на годик-другой в Петропавловскую крепость – и биография Пушкина была бы написана»⁷². Сегодня, даже если кого и посадить в «Матросскую тишину», вряд ли цель будет достигнута. Особенности нашей новой посткультурной эпохи и современное состояние профессиональной пушкинистики не оставляют надежд на скорое появление такого труда. Тем более важной кажется нам актуализация этой проблемы в числе других национальных и культурных приоритетов.

1997

Примечания

¹ Их обзор читатель может найти в следующих работах: *Благой Д.Д.* Проблемы построения научной биографии Пушкина // Лит. наследство. Т. 16–18. М., 1934. С. 247–270; *Винокур Г.О.* Ранние биографии Пушкина // Книжные новости. 1937. № 1. С. 16–20; *Мордовченко Н.И.* Жизнь и творчество Пушкина (Обзор важнейшей критико-биографической литературы) // Там же. № 3. С. 41–48; *Он же.* Биография Пушкина. Обзор литературы за 1937 г. // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. Вып. 4–5. М.; Л., 1939. С. 513–529; *Мейлах Б.С.* О задачах изучения и принципах построения биографии Пушкина // Пушкин. Исследования и материалы. Т. IV. М.; Л., 1962. С. 16–31; *Левкович Я.Л.* Биография // Пушкин. Итоги и проблемы изучения. М.; Л., 1966. С. 251–302.

² *Булгаков С.* Жребий Пушкина // Пушкин в русской философской критике. М., 1990. С. 270.

³ *Гоголь Н.В.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1978. Т. 6. С. 63.

⁴ *Карташев А.* Лик Пушкина // Пушкин в русской философской критике. С. 306.

⁵ Это слово, как и последующая мысль, принадлежит В.Н. Топорову (Святость и святые в русской духовной культуре. М., 1995. Т. 1. С. 220–221).

⁶ *Лотман Ю.М.* Литературная биография в историко-культурном контексте // Лотман Ю.М. Избр. ст.: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 374.

- ⁷ Гоголь Н.В. Указ. соч. С. 197.
- ⁸ Шпет Г.Г. Сочинения. М., 1993. С. 463.
- ⁹ Гоголь Н.В. Указ. соч. С. 227.
- ¹⁰ Ходасевич Вл. Собр. соч.: В 4 т. М., 1996. Т. 1. С. 489–490 (цитируем с уточнением текста по прижизненной публикации).
- ¹¹ Григорьев А.А. Искусство и нравственность. М., 1986. С. 78.
- ¹² Бартенев П.И. О Пушкине. М., 1992. С. 25.
- ¹³ Анненков П.В. Материалы для биографии А.С. Пушкина. М., 1984. С. 138, 68.
- ¹⁴ П.В. Анненков и его друзья. СПб., 1892. Т. 1. С. 445–446.
- ¹⁵ См. подзаголовок его книги 1886 г.: «О понимании. Понимание как цельное знание».
- ¹⁶ Благой Д.Д. Указ. соч. С. 261–262.
- ¹⁷ Винокур Г.О. Биография и культура. М., 1927. С. 86.
- ¹⁸ Дружинин А.В. Литературная критика. М., 1983. С. 34.
- ¹⁹ Лотмановский сборник. 1. М., 1995. С. 86.
- ²⁰ Лотман Ю.М. Александр Сергеевич Пушкин. Биография писателя. Л., 1981. С. 230.
- ²¹ Теоретическое обоснование биографики как отдельной дисциплины гуманитарного цикла см. в работе: Валевский А.Л. Биографика как дисциплина гуманитарного цикла // Лица. Биограф. альманах. 6. М.; СПб., 1995. С. 32–68.
- ²² Винокур Г.О. Биография и культура. С. 9.
- ²³ Карташев А. Указ. соч. С. 307.
- ²⁴ Валевский А.Л. Указ. соч. С. 61.
- ²⁵ Там же.
- ²⁶ Томашевский Б.В. Литература и биография // Книга и революция. 1923. № 4. С. 6.
- ²⁷ Одоевский В.Ф. Русские ночи. Л., 1975. С. 105.
- ²⁸ Левкович Я.Л. Биография // Пушкин. Итоги и проблемы изучения. С. 295.
- ²⁹ Винокур Г.О. Ранние биографии Пушкина. С. 18.
- ³⁰ Тексты Пушкина, кроме специально оговоренных случаев, цитируются по Большому академическому собранию сочинений в 17 томах (Изд-во АН СССР, 1937–1959).
- ³¹ Наблюдение Д.М. Урнова и В.А. Сайтанова (Вересаев В.В. Пушкин в жизни. М., 1984. С. 5).
- ³² Гоголь Н.В. Указ. соч. С. 63.
- ³³ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1984. Т. 26. С. 136.
- ³⁴ Пушкин в русской философской критике. С. 481.

³⁵ Легенды и мифы о Пушкине. СПб., 1994. С. 321–341.

³⁶ *Гаспаров Б.М.* Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка (*Wiener Slavistischer Almanach. Sonderband 27*). Wien, 1992. С. 17.

³⁷ *Томашевский Б.В.* Пушкин. Современные проблемы историко-литературного изучения (1925) // *Томашевский Б.В. Пушкин. Работы разных лет.* М., 1990. С. 46.

³⁸ Там же. С. 74.

³⁹ *Томашевский Б.В.* Литература и биография. С. 8.

⁴⁰ *Вересаев В.В.* Загадочный Пушкин. М., 1996. С. 272.

⁴¹ Цит. по: *Вересаев В.В.* Пушкин в жизни. М., 1984. С. 636–637.

⁴² *Бартенев П.И.* О Пушкине. М., 1992. С. 195.

⁴³ Пушкин в русской философской критике. С. 20, 22.

⁴⁴ Там же. С. 319, 318.

⁴⁵ Там же. С. 19–20.

⁴⁶ *Гоголь Н.В.* Указ. соч. С. 198.

⁴⁷ Там же. С. 346.

⁴⁸ *Гинзбург Л.Я.* О лирике. Л., 1974. С. 187.

⁴⁹ *Анненков П.В.* Материалы для биографии А.С. Пушкина. С. 173.

⁵⁰ *Бартенев П.И.* О Пушкине. С. 196.

⁵¹ *Непомнящий В.С.* Поэзия и судьба. М., 1987. С. 134.

⁵² Переписка А.С. Пушкина: В 2 т. М., 1982. Т. 1. С. 94, 102, 112.

⁵³ *Анненков П.В.* Материалы для биографии А.С. Пушкина. С. 106.

Попутно уточним, что этот закон не имеет ничего общего с идеей творчества жизни по законам искусства, которую положил в основу своей биографии Пушкина Ю.М. Лотман.

⁵⁴ *Блок А.А.* Собр. соч.: В 6 т. Л., 1982. Т. 4. С. 221.

⁵⁵ *Гоголь Н.В.* Указ. соч. С. 346.

⁵⁶ *Герцен А.И.* Собр. соч.: В 30 т. М., 1956. Т. 7. С. 76, 206.

⁵⁷ *Чуковская Л.К.* Записки об Анне Ахматовой: В 3 т. М., 1997. Т. 3. С. 96.

⁵⁸ Пушкин в русской философской критике. С. 383, 433. Текст уточнен по прижизненным публикациям.

⁵⁹ *Щеголев П.Е.* Из жизни и творчества Пушкина. М.; Л., 1931. С. 259.

⁶⁰ *Благой Д.Д.* Проблемы построения научной биографии Пушкина // *Лит. наследство.* Т. 16–18. С. 268.

⁶¹ *Мейлах Б.С.* О задачах изучения и принципах построения биографии Пушкина // *Пушкин. Исследования и материалы.* Т. IV. С. 26.

⁶² *Винокур Г.О.* Биография и культура. С. 39.

⁶³ *Лотман Ю.М.* Александр Сергеевич Пушкин: Биография писателя. С. 138.

⁶⁴ *Гудков Л.Д.* Массовая литература как проблема. Для кого? // Новое лит. обозрение. № 22 (1996). С. 92.

⁶⁵ *Винокур Г.О.* Биография и культура. С. 37.

⁶⁶ Детальный анализ письма см.: *Урнов Д.М., Сайтанов В.А.* Монтаж мнений эпохи // Вересаев В.В. Пушкин в жизни. С. 6–9.

⁶⁷ Огонек. 1987. № 6. С. 11.

⁶⁸ *Валевский А.Л.* Указ. соч. С. 60.

⁶⁹ *Одоевский В.Ф.* Указ. соч. С. 106.

⁷⁰ *Соловьев В.С.* Судьба Пушкина; *Булгаков С.Н.* Жребий Пушкина // Пушкин в русской философской критике. С. 15–41, 270–294.

⁷¹ *Винокур Г.О.* Ранние биографии Пушкина. С. 20.

⁷² *Измайлов Н.В.* Из воспоминаний о Пушкинском Доме (1918–1928) // Русская литература. 1981. № 1. С. 103. Напомним, что свою знаменитую работу «Из разысканий в области биографии и текста Пушкина» П.Е. Щеголев написал в одиночной камере «Крестов».

О гибели Пушкина

Гибель Пушкина, несомненно, – самое значимое событие его биографии. «Первое, что я узнала о Пушкине, это – что его убили», – писала Марина Цветаева¹. В свете этого знания воспринимается пушкинская жизнь, его слово и то, что называется *судьба* – предопределенная свыше доля. Смерть всякого человека бросает свет на пройденный им путь, а Пушкина это касается в особой мере. Мощный трагический финал обнаруживает истинный вес его «легкого» имени. Но смысл этого финала остается от нас сокрыт. Почему случилось так, а не иначе? Почему в этот момент, а не в другой? Легкомыслие красавицы жены, козни голландского посланника и его приемного сына, материальные трудности, положение при дворе – все это многократно описано и досконально изучено, но к этому не может сводиться проблема гибели Пушкина. Анализ этих известных обстоятельств оставляет ощущение их несоизмеримости с произошедшим. Все это только внешняя сторона жизненного круга, событийная оболочка великой трагедии великого художника, имеющей, помимо ситуативных причин, свою глубинную логику и свою провиденциальную телеологию. Гигант мирового масштаба, колосс духа, гений в расцвете сил и таланта – неужели он ушел потому, что оказался в зависимости от двора, а жена его кокетничала с кавалергардом? Клубок обстоятельств, опутавших Пушкина в последние годы, нельзя, конечно, сбрасывать со счетов, но на первый план пора вынести другие вопросы: каков был его внутренний путь к смерти, с чем подошел он к последней черте и в чем, наконец, промыслительность *такого* ухода? Нельзя сказать, что никто не касался этих вопросов – их поднимали В. Соловьев,

С. Булгаков, А. Битов, – и все же что-то самое существенное остается во мраке.

Об этом почти невозможно писать. «Нас этим выстрелом всех в живот ранили»², эмоции перехлестывают и мешают анализу, но дело не только в этом. Уже непосредственные свидетели трагедии ощутили ее головокружительную метафизическую глубину, перед которой теряется разум. В пушкинской кончине заключена тайна высшего порядка, которая и пребудет тайной, и мы можем только очертить заповедный круг связанных с нею проблем.

Но если и не пытаться приблизиться к этой тайне, если расценивать гибель Пушкина как «нелепую»³, т. е. лишенную всякого смысла, то и весь его путь оказывается для нас недочитанной, непонятой книгой, сюжет которой не имеет развязки.

Полтора столетия в целом немного прибавили к тем версиям случившегося, которые оформились в сознании современников. Наиболее распространенная из них была с исключительной силой выражена Лермонтовым в «Смерти поэта» – это обвинение обществу и конкретно придворному обществу, загнавшему и удушившему Пушкина. Оспаривать гнусную роль в этом деле петербургского света не приходится – она и сегодня всем очевидна. К этим внешним злым силам, вынудившим поэта выйти на смертельную дуэль, причисляют по вкусу кто его жену, кто масонов, кто императора Николая I. Но хочется вместе с С. Булгаковым возразить: «Пушкин достоин того, чтобы за ним признана была и личная ответственность за свою судьбу»⁴.

Признающие личную ответственность Пушкина за постигшую его участь разделяют, как правило, один из двух взглядов на дуэль. Первый: Пушкин по собственной воле шел на смерть, потому что в силу тех или иных причин не хотел больше жить. Среди современников это утверждал не только Геккерт, имевший на то понятные резоны, но и такие не чужие Пушкину люди, как В. Соллогуб, избранный им в секунданты в ноябрьской дуэльной истории, или Е. Вревская, с которой он был откровенен в январские преддуэльные дни. Сторонники этого мнения пренебрегают многими фактами, из коих самый красноречивый состоит в том, что смертельно раненный Пушкин, упавший в снег, истекающий кровью, собрал все силы, чтобы сделать свой выстрел и убить противника, а узнав, что тот только ранен, сказал: «Странно, я думал, что мне доставит удовольствие его убить, но я чувствую теперь, что нет. Впрочем, все равно. Как только мы поправимся,

снова начнем»⁵. С версией самоубийства это никак не сходится: «Отчего человек, решивший прощаться с жизнью, обязательно хочет утащить на тот свет своего противника?»⁶

Еще один взгляд сводится к тому, что Пушкин, грубо говоря, сам во многом виноват, что он своими предосудительными поступками невольно приблизил собственную смерть. Пришедший к такому выводу В. Соловьев счел возможным передать его стихами Жуковского⁷:

Жизнь его не враг отъял, –
Он своею силой пал,
Жертва губительного гнева,

или не гнева, а неправильного выбора жены и вообще жизненных путей. «Пушкин был великий “светильник духа”, и только великая вина могла погасить его. Только эта вина сделала его уязвимым», – писал символистский критик П.П. Перцов в статье «“Судьба” Пушкина»⁸. Суд над поэтом, начатый еще при его жизни в том числе и самыми близкими друзьями (В.А. Жуковским, П.А. Вяземским, А.И. Тургеневым), продолжается со всею страстностью и теперь. Недавний пример такого рода – очерк Ю. Арабова, в основу которого положена идея расплаты Пушкина за грехи, содеянные в юности. Он соблазнял чужих жен, играл в дуэли, верил не в Бога, а в приметы и предсказания – и все это «вдруг обратилось против него в зрелости в увеличенном, безобразно-гротескном виде»⁹. Пушкин был открыт для черта, и тот вмешался и решил его судьбу на Черной речке. Эта схема «преступление-наказание» построена как бы с позиций христианской этики, но правды в ней нет. Тут упущено главное: грешил и расплачивался все-таки не простой смертный, а гениальный поэт, и арифметика грехов и ошибок мало что проясняет в его особой судьбе.

Довольно убедительная и стройная концепция была разработана Я. Гординым, признающим личную ответственность Пушкина за то положение, в котором он оказался в последние годы. Поэт, по его мнению, сам сделал выбор тогда, когда захотел стать историком и государственным деятелем. Такой выбор пути, с которого он твердо решил не уклоняться, привязал его к Петербургу, поставил в пагубную зависимость от двора и в конечном итоге привел к гибели¹⁰. В этой концепции, как и в ряде других, есть своя правда, но при таком ракурсе остается за кадром

и собственно духовное развитие Пушкина и провиденциальная линия его жизни.

Причинно-следственная логика вообще как-то не работает в этой истории. Чувствуется, что события развивались по другим рельсам и что их зависимость от поступков Пушкина и окружающих его людей была очень сложной и при этом весьма относительной. В судьбах великих людей Провидение действует зримо, явно, и особенно явно – для них самих. Пушкин с середины 1820-х годов все больше склонялся к провиденциализму, что же касается последних лет и даже последних дней его жизни, то тут важное свидетельство оставил нам П.А. Плетнев, описавший свою прогулку с Пушкиным «за несколько дней» до его смерти: «У него тогда было какое-то высокорелигиозное настроение. Он говорил со мною о судьбах *Промысла...*»¹¹. В этом ракурсе история гибели Пушкина предстает не как причинно-следственный сюжет, лежащий в плоскости социальных или семейных отношений, а как вертикальный сюжет взаимодействия гениального человека со своей судьбой, как он ее чувствовал и понимал, с Провидением, действовавшим через людей и обстоятельства. Было ли поведение Пушкина «взрывочным возмущением против судьбы», как считал В.А. Соллогуб¹², или, напротив, он шел навстречу тому, что считал для себя неизбежным, – может быть, разбор именно этого вопроса поможет что-то по-новому понять в истории пушкинского ухода.

У Пушкина всегда была память о смерти, то самое *memoriam mori*. В ранних лицейских стихах эта память – не более чем примета элегического стиля. Чуть позже Пушкин начинает легко играть с этой темой, усвоив себе из книг эпикурейское к ней отношение:

Не пугай нас, милый друг,
Гроба близким новосельем:
Право, нам таким бездельем
Заниматься недосуг.
.....
Смертный миг наш будет светел;
И подруги шалунов
Соберут их легкий пепел
В урны праздные пиров.

1817

Кривцову

В воинственных стихотворениях 1820–1821 гг., навеянных испанской революцией и греческим восстанием, показное безразличие сменяется молодеческой бравадой («И смерти мысль мила душе моей»), но вскоре, в кризисных стихах 1822–1823 гг., мысли о смерти оборачиваются для него пугающими «грозными вопросами» о том, что происходит *там*, за чертою земной жизни.

Впоследствии эти неразрешенные вопросы потеряли – до поры – актуальность для Пушкина. В его зрелой философской лирике смерть принимается спокойно и просто – как естественное прекращение жизни тела. Между жизнью и смертью как будто нет никакой болезненной преграды, речь идет главным образом о том, *где* и *когда*:

День каждый, каждую годину
Привык я думой провождать,
Грядущей смерти годовщину
Меж их стараясь угадать.

И где мне смерть пошлет судьбина?
В бою ли, в странствии, в волнах?
Или соседняя долина
Мой примет охладелый прах?

И хоть бесчувственному телу
Равно повсюду истлевать...

1829 *Брожу ли я вдоль улиц шумных...*

«Бесчувственному телу» действительно «равно», а смертная судьба души Пушкина пока не волнует. Да и смерть своих героев он обычно изображает с той же внешней стороны – как событие, происходящее с их телом, не с душой. «Свершилась казнь», покатила голова Кочубея, а то, что он готовился к смерти, ждал причастия и не дождался – это остается в тени сюжета, не вырастает в проблему для автора. Также и смерть Ленского: его сердце «замолкло навсегда», как дом, покинутый «хозяйкой», но что это значит и где «хозяйка» – к этим «тайнам гроба» Пушкин не подходит, за завесу не заглядывает.

Для понимания пушкинских отношений со смертью важно помнить, что у него с юности сложилось героическое сознание, не изменившееся, по сути, до конца дней. Усвоенная им модель

героической судьбы предполагала высокую смерть в бою, достойную не сострадания, но восхищения. Поэты для него – те же герои, состоящие в родстве со смертью и всегда готовые к ней. Истинный поэт погибает, как Андрей Шенье из одноименного стихотворения, восходящий на эшафот с высоко поднятой головой. Гибель Байрона от лихорадки в лагере греческих повстанцев вызывает у него поэтический восторг: «...тебе грустно по Байроне, а я так рад его смерти, как высокому предмету для поэзии» (письмо П.А. Вяземскому 24–25 июня 1824 г.). И уже незадолго до собственной гибели он писал о Грибоедове: «Самая смерть, постигшая его посреди смелого, неровного боя, не имела для Грибоедова ничего ужасного, ничего томительного. Она была мгновенна и прекрасна» («Путешествие в Арзрум»). В контексте этих высказываний становится понятен смысл итальянского эпиграфа к шестой главе «Евгения Онегина», в которой рассказано и о гибели Ленского: «Там, где дни облачны и кратки, родится племя, которому не больно умирать». Немного сократив стихи Петрарки, Пушкин переадресовал их поэтам – это им умирать «не больно». Знал он, конечно, и стихи Горация об этом «племени»:

Что нам поэтов свободы лишать – погибать как угодно!
 Против воли поэта спасти – все равно, что убийство!
 С ним же ведь это не в первый уж раз! И поверь – человеком
 Все он не будет, все мысль не оставит о славной кончине!

Наука поэзии

Пер. М. Дмитриева

Но свой взгляд на смерть поэта Пушкин не заимствовал ни у кого, даже у любимого Горация, – такой взгляд был органичной частью его собственной личности и его мироощущения как поэта. Отсюда – тяга к бою как в юности, так и в зрелости, и к дуэли как виду открытого, честного боя. Заслуживает внимания свидетельство И.П. Липранди: «Александр Сергеевич всегда восхищался подвигом, в котором жизнь ставилась, как он выражался, на карту. Он с особенным вниманием слушал рассказы о военных эпизодах; лицо его краснело и изображало жадность узнать какой-либо особенный случай самоотвержения; глаза его блистали, и вдруг часто он задумывался. <...> Дуэль Киселева с Мордвиновым очень занимала его; в продолжение нескольких и многих дней он ни о чем другом не говорил, выпытывал мнения других:

что на чьей стороне более чести, кто оказал более самоотвержения и т. п.»¹³. Показательно, что для Липранди нет различия между «военными эпизодами» и дуэлью – так оно было и для Пушкина. Эти воспоминания относятся к молодому Пушкину (дуэль Киселева с Мордвиновым произошла в 1823 г.), но и в 30 лет, прибыв без разрешения в армию Паскевича, он безудержно рвался в бой с турками, так что друзьям с трудом удавалось вывести его с передовой. Пушкин был бесстрашен и всегда готов погнубить в бою. Конечно, в январе 1837 г. на дуэль вышел не тот Пушкин, который когда-то по любому поводу подставлял лоб под дуло пистолета, но всегдашняя готовность к прямому, честному и, возможно, смертельному бою лежала глубоко в основе его личности и не была утрачена вместе с молодостью. Это качество сыграло свою роль в его последней дуэли.

И еще одно важно: в его представление о героической смерти входила и способность самому оборвать свою жизнь, коль скоро она обречена. В 1825 г. он начинает, а в 1835 г. заканчивает перевод «Из А. Шенье» («Покров, упитанный язвительною кровью...»), лирическая природа которого очевидна¹⁴. Герой его, «ярый мученик», уже отравленный и обреченный погнубить Алкид (Геракл) делает шаг навстречу смерти – он сам готовит себе костер и всходит на него, и самосожжение оказывается в стихах апофеозом его героизма: «...Пламя, воя, / Уносит к небесам бессмертный дух героя». Понятно, что между этим героем и Пушкиным лежат и античный миф, и романтический Шенье, но без сочувствия *такому* уходу героя перевод не состоялся бы и не получил бы такой лирической силы.

Резкий поворот в отношениях Пушкина со смертью отражен в лирике весны – лета 1835 г., и в первую очередь в «Страннике». Аллегорический сюжет книги Дж. Беньяна «Путешествие Пилигрима» позволил Пушкину сконцентрировать в этом стихотворении личные духовные проблемы, вдруг вставшие перед ним с болезненной остротой¹⁵. Центральный мотив «Странника» – внезапно пришедшее к герою знание о близкой смерти, поразившее его как удар молнии. И впервые в лирике Пушкина это знание вызывает страх, ужас, впервые вопрос о смерти и о готовности к ней поворачивается религиозной стороной:

Я осужден на смерть и позван в суд загробный –
И вот о чем крушусь: к суду я не готов,
И смерть меня страшит.

Странник поражен этим настолько сильно, что решает бесповоротно изменить жизнь, совершает резкий поступок, который со стороны кажется безумным, – бежит из дома,

Дабы скорей узреть – оставя те места,
Спасенья верный путь и тесные врата.

Тут уж нет места эпикурейскому и вообще философическому спокойствию – тут остро стоит личный вопрос о судьбе души, о пути ее спасения. Эта тема лежит и в основе сюжета стихотворения «На Испанию родную...», написанного в апреле 1835 г. Его герой король Родрик тоже совершает резкий поступок, в корне меняющий жизнь, – он бежит от людей, чтобы готовить свою душу к смерти. В примыкающем к этому стихотворению отрывке «Чудный сон мне Бог послал...» герой, как и в «Страннике», получает предвещание о близкой смерти и тоже это известие оборачивается для него вопросом о судьбе души:

Ах, ужели в самом деле
Близок я к моей кончине?
И страшуся и надеюсь,
Казни вечныя страшуся,
Милосердия надеюсь:
Успокой меня, Творец.

Похоже, в какой-то момент Пушкин вдруг «сильно был поражен мыслию о смерти» (выражаясь словами его героя Петрония из «Повести из римской жизни»), отчетливо расслышал ее шаги, получил определенное предчувствие, переходящее уже в *знание*, и это знание застало его, как Странника, врасплох и впервые поставило перед ним христианский вопрос о спасении. С этого времени мотивы внезапной смерти все больше сгущаются в его лирике и письмах.

Но отчего с такой готовностью воспринял Пушкин это предчувствие? Вероятно, не в последнюю очередь из-за предсказания гадалки о ранней насильственной гибели, которое он услышал в юности и которое произвело на него огромное впечатление. Мемуаристы подчеркивают, что Пушкин не только всегда помнил о том гадании, но и верил в него и ждал исполнения. А.А. Фукс передает слова Пушкина, сказанные ей в 1833 г.: «Теперь надо сбыться ... предсказанию, и я в этом совершенно

уверен»¹⁶. А.Н. Вульф рассказывает: «Столь скорое осуществление одного предсказания ворожеи так подействовало на Пушкина, что тот еще осенью 1835 года, едучи со мной из Петербурга в деревню, вспоминал об этом эпизоде своей молодости и говорил, что ждет и над собой исполнения пророчества колдуньи»¹⁷. Верой в предсказание Пушкин несомненно воздействовал на свою судьбу, вызывая такую смерть из ряда других возможностей, приближал, выражаясь его же словами о Радищеве, «конец, им давно предвиденный и который он сам себе напроорочил» («Александр Радищев», 1836). Еще больше он напроорочил стихами, и очень конкретно – от дуэли на январском снегу до часовых у гроба. Слово поэта не уходит в пустоту – оно формирует судьбу и становится ею.

Пушкинское отношение к судьбе менялось по мере его созревания, по мере осмысления дара. В юношеских гордых стихах он провозглашал превосходство над нею: «Судьбы всемогущее поэт» («Послание к Юдину», 1815), позже признал над собой силу судьбы, но как силу враждебную, дикую, бессмысленную: «Представь себе ее огромной обезьяной, которой дана полная воля. Кто посадит ее на цепь? не ты, не я, никто», – писал он Вяземскому в мае 1826 г. В «Предчувствии» (1828) он настраивал себя на стоическое противостояние судьбе:

Сохраню ль к судьбе презренье?
Понесу ль навстречу ей
Непреклонность и терпенье
Гордой юности моей?

Но в то же время, начиная с михайловского уединения, созревало и все более укреплялось в нем ощущение, что в поворотах судьбы есть высший, хоть и не всегда доступный разумению, смысл – на месте дикой обезьяны постепенно проступало для него Провидение, к которому он все больше прислушивался. Один из примеров тому – отказ от задуманной поездки из Михайловского в Петербург в декабре 1825 г. якобы под воздействием зайца, перебежавшего ему дорогу. Пресловутая пушкинская вера в приметы в этом и в других случаях не столько предрассудок, сколько доверие к Провидению, «постоянное припадание чутким ухом к пульсу судьбы»¹⁸. Впоследствии и все михайловское сидение, томительное для Пушкина, было им осмыслено как спасительное и провиденциальное:

Но здесь меня таинственным щитом
 Святое провиденье осенило,
 Поэзия, как ангел-утешитель,
 Спасла меня, и я воскрес душой.

1835

Вновь я посетил...[черновик]

«Святое провиденье» в этих стихах сливается с поэтическим даром, зову которого Пушкин всегда следовал и который, собственно, и был его судьбой, дарованной Небесами.

И вот уловив безошибочным внутренним слухом приближение конца, Пушкин сначала поверил в это, а потом и *принял* смерть, согласился с нею. «Но Твоя да будет воля, / Не моя» – так, словами гефсиманской Христовой молитвы встречает весть о своей близкой кончине герой отрывка «Чудный сон мне Бог послал...». О том же пушкинские слова, сказанные им на смертном одре и дошедшие до нас в передаче В.И. Даля: «...мне здесь не житье; я умру, да, видно, уже так надо»¹⁹.

Это приятие смерти отразилось в стихотворениях «Когда за городом, задумчив, я брожу...» и «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...», написанных соответственно 14 и 21 августа 1836 г. и хронологически завершающих каменноостровский лирический цикл. Тема смерти звучит в них совсем не так, как в ключевых стихах 1835 г.; мысль о ней уже не поражает, не вызывает тревоги, страха или желания резко изменить жизнь – она просто присутствует во всем как что-то прочно вошедшее в сознание и само собою разумеющееся. Вообще лирика 1836 г. – это уже совсем другая, новая для Пушкина лирика²⁰. В ней меньше личной духовной проблематики, а больше традиционной христианской тематики и символики («Мирская власть», «Подражание итальянскому», «Отцы пустынноики и жены непорочны...»), духовная жажда сменяется успокоением; исключение составляет, быть может, только отрывок «Напрасно я бегу к Сионским высотам...». В целом же каменноостровский цикл несет в себе покой тайнознания, покой духовной полноты – именно это потом увидел Жуковский на лице умершего Пушкина. Чувствуется, что за короткий срок Пушкин прошел неисследимый внутренний путь, что какой-то глубинный духовный процесс завершился в нем и подвел вплотную то ли к смерти, то ли к совершенно новому витку жизни.

Если же говорить конкретно о «Когда за городом...» и «Памятнике», то это уже какие-то *засмертные* стихи, написанные

как будто *оттуда*. Два связанных со смертью вопроса, в разное время в разной мере волновавшие Пушкина, – о судьбе души и о судьбе тела – предстают в них решенными. Вопрос о судьбе души облечен в «Памятнике» в итоговую формулу, догматически сомнительную, но для поэта несомненную: «Душа в заветной лире / Мой прах переживет и тленья убежит...» Душа спасется через лиру – таков итог сотериологической темы в лирике Пушкина. Посмертная судьба тела определена в стихотворении «Когда за городом, задумчив, я брожу...», где сделан выбор в пользу родового деревенского кладбища, тихий и торжественный пейзаж которого рисуется с прямо выраженной любовью: «Но как же люблю мне...» Если это не любовь к смерти, то уж во всяком случае согласие с ней и готовность упокоиться на этом «кладбище родовом». Так завершается жизненный сюжет в лирике Пушкина; кажется, что он послушно переводит стрелки своей жизни на смерть.

О судьбе тела Пушкина хочется сказать особо. Известно, что он облюбывал себе «кладбище родовое», когда провожал тело матери, умершей 29 марта 1836 г. Похоронив ее в ограде Святогорского монастыря рядом с могилами деда и бабки, он внес вклад в монастырскую кассу на собственную могилу. В.А. Нащокина вспоминала, как, вернувшись тогда из Михайловского, Пушкин «с восторгом говорил Павлу Воиновичу: “Знаешь, брат, ты вот все болеешь, может, скоро умрешь, так я подыскал тебе в Михайловском могилку сухую, песчаную, чтобы тебе было не сыро лежать, чтобы тебе и мертвому было хорошо, а когда умру я, меня положат рядом с тобой”»²¹. Но эта мечта лежать рядом с другом в сухой могилке обернулась такими мытарствами тела, которые он вряд ли мог бы вообразить.

Похороны Пушкина, может, и не уникальны в нашей дикой истории, но для великого художника, для национального гения все-таки невероятны. Вначале его истерзанное раной и неумелым лечением тело выставили в доме таким образом, что многие пришедшие тогда проститься вспоминали потом об этом кто с неловкостью, кто с возмущением: «...посторонних посетителей пускали через какой-то подземный ход и черную лестницу»; «...входили и выходили в швейцарскую дверь, узенькую, вышиною в полтора аршина; на этой дверке было написано углем: Пушкин»²². Что было потом – всем известно: вместо назначенного для отпевания Исаакиевского собора, в приходе которого жил Пушкин, его тело ночью тайно перенесли в Конюшенную церковь – «без факелов,

почти без проводников»²³, но и здесь в покое не оставили – после отпевания «вынесли гроб в подвал на другой двор»²⁴. Там, в подвале, он и стоял двое суток до отправки из Петербурга. Но все это были цветочки по сравнению с тем погребением, которое было уготовано Пушкину.

Сопровождать тело в Святые Горы высочайшим повелением назначили А.И. Тургенева, вывозили снова ночью, под прикрытием жандармов. О том, как везли Пушкина к месту похорон, мы можем судить по записи в дневнике А.В. Никитенко: «Жена моя возвращалась из Могилева и на одной станции неподалеку от Петербурга увидела простую телегу, на телеге солому, под соломой гроб, обернутый рогожею. Три жандарма суетились на почтовом дворе, хлопотали о том, чтобы скорее перепрячь курьерских лошадей и скакать дальше с гробом.

– Что это такое? – спросила моя жена у одного из находившихся здесь крестьян.

– А бог его знает что! Вишь, какой-то Пушкин убит – и его мчат на почтовых в рогоже и соломе, прости господи – как собаку»²⁵.

По дороге Тургенев заезжал то к псковскому губернатору на вечеринку, то к П.А. Осиповой в Тригорское – и *оставлял тело Пушкина* на станциях. Записи в дневнике Тургенева отдают гротеском: «За нами прискакал и гроб...»; «Повстречали тело на дороге, которое скакало в монастырь»²⁶. Какова картина! – гроб с телом Пушкина болтается без сопровождения по заснеженным дорогам Псковщины. Хорошо еще, что с ним поехал верный слуга Пушкина Никита Козлов, – это был единственный близкий человек, неотлучно находившийся при теле вплоть до погребения²⁷.

Но собственно погребение – как оно состоялось? В дневнике и письме А.И. Нефедьевой Тургенев рассказал об этом не очень отчетливо²⁸. Между тем по воспоминаниям Е.И. Фок совершенно ясно, что из-за сильного мороза *передать тело Пушкина земле не удалось*: «...ее (могилу. – И. С.) копать не пришлось: земля вся промерзла, – ломом пробивали лед, чтобы дать место ящику с гробом, который потом и закидали снегом <...> Уже весной, когда стало таять, распорядился Геннадий (настоятель монастыря. – И. С.) вынуть ящик и закопать его в землю уже окончательно»²⁹. Вот вам и «могилка сухая, песчаная»... Хоронили поэта Тургенев, Никита Козлов, мужики из Тригорского и две девочки, дочери П.А. Осиповой Катя и Маша, которых послала

мама, «чтобы ... присутствовал при погребении хоть кто-нибудь из близких»³⁰.

Что-то есть нарочитое и таинственное в скоплении обстоятельств, не позволивших похоронить Пушкина не только с почестями, но хотя бы просто по-человечески. «Ближе к милому пределу» или дальше от него, в Царском Селе или в Святых Горах, в сухом песочке или на ледяном ложе – не суть, «равно повсюду истлевать...». По большому счету важно только одно – само таинство смерти, освобождение души от земных уз.

Итак, не только сложные жизненные обстоятельства заставили Пушкина выйти на смертельную дуэль 27 января 1837 г. Этот шаг навстречу судьбе был предопределен его внутренним развитием, его отношениями не столько с окружающими его людьми, сколько с самим собою, со смертью, с Провидением. Но тут возникает мучительный вопрос, может быть, самый мучительный в этой истории. Можно ли говорить о духовном развитии, если Пушкин определенно хотел убить человека, старательно метился и стрелял в него? Как это согласуется, скажем, с тем «высокорелигиозным настроением» Пушкина накануне дуэли, о котором свидетельствовал П.А. Плетнев?

Согласно христианским установлениям участие в дуэли в любом случае преступно, а смерть на дуэли приравнивается к самоубийству. Известно, что по этой причине митрополит петербургский Серафим, когда к нему обратился устроитель похорон граф Г.А. Строганов, отказался отпевать Пушкина, более того – он вообще не хотел разрешать церковные похороны, но на это его с трудом уломали. Характерный эпизод того же рода пересказал Андрей Карамзин в письме из Италии родным в Петербург: священник, которому он сообщил, что Пушкин убит на дуэли, воскликнул: «Как же это можно-с, ведь дуэли запрещены-с!!!»³¹. Андрей Карамзин назвал этот ответ «наивно-глупым» – для него эта нормативная оценка не имела никакого отношения к сути произошедшего и контрастировала с теми чувствами, которые он испытывал. Но не так уж далеко от такой оценки (а также от приговора военного суда, согласно которому Пушкина надо было повесить, если б он остался жив³²) ушел и философ В. Соловьев, вынесший свой приговор поэту: «Пушкин убит не пулею Геккерна, а своим собственным выстрелом в Геккерна»³³.

Одно дело – подвергнуть пушкинский поступок какой-либо внешней оценке, юридической или моральной, другое

дело – попробовать понять его нравственный смысл изнутри. Пушкин был человеком своей эпохи и человеком дворянской крови, и дуэль была для него не преступлением, а честным способом борьбы за правду. В его сознании дуэль была противоположна убийству: убийство – подлость, выход на дуэль – благородный поступок честного дворянина. В мае 1836 г. чиновник Павлов убил кинжалом соблазителя своей сестры Апрелева. Узнав о том, что Павлов раньше вызывал Апрелева на дуэль, а тот отказался, Пушкин писал жене: «То, что ты пишешь о Павлове, помирило меня с ним. Я рад, что он вызывал Апрелева. – У нас убийство может быть гнусным расчетом: оно избавляет от дуэли и подвергается одному наказанию – а не смертной казни» (письмо от 18 мая 1836 г.). Можно называть такое отношение к дуэли «дворянским предрассудком», далеким от христианских заповедей, но другого отношения у Пушкина быть не могло³⁴.

Более того, дуэль считалась не только правом дворянина, но в соответствующих ситуациях – и его обязанностью; уклонение от дуэли почиталось за последнюю низость, для честного человека совершенно невозможную. В пушкинском прозаическом наброске «Мы проводили вечер на даче...» (1835) герой рассуждает: «...первый шалун, которого я презираю, скажет обо мне слово, которое не может мне повредить никаким образом, и я подставляю лоб под его пулю. Я не имею права отказать в этом удовольствии первому забияке, которому вздумается испытать мое хладнокровие». Показательно и поведение барона Геккерна, который готов был любой ценой избежать дуэли, но просто уклониться от нее не мог. После ноябрьского вызова Пушкина он нашел выход в поспешной женитьбе Дантеса на пушкинской свояченице, но получив 26 января оскорбительное письмо Пушкина, он и хотел бы уклониться, однако это даже для него было уже невозможно: «Геккерен бросился за советом к графу Строганову, и ... граф, прочитав письмо, дал совет Геккерену, чтобы его сын, барон Дантес, вызвал Пушкина на дуэль, так как после подобной обиды, по мнению графа, дуэль была единственным исходом»³⁵. Таковы были понятия той эпохи и того круга, и они были столь сильны, что объединяли Пушкина и Данзаса с Геккерном, Дантесом, графом Строгановым. Кстати о Данзасе: многие его обвиняли в том, что он способствовал гибели Пушкина. Но, профессиональный военный, подполковник Данзас не мог отказать другу в таком деле. В рапорте военно-судной комиссии он писал: «Я не мог не почитать избравшего меня в свидетели тяжело оскорблен-

ным в том, что человек ценит дороже всего в мире: в чести жены и собственной; оставить его в сем положении показалось мне невозможным, я решился принять на себя обязанность секунданта»³⁶. Потом Данзас тяжело переживал случившееся, но неписанный кодекс того времени он понимал так же, как и Пушкин, и по этому кодексу дуэль была неизбежна.

Но спрашивается, не мог ли Пушкин и в дуэли вести себя иначе? Насколько нам было бы проще, если бы он, выйдя на поединок и подвергнув риску свою жизнь, не покушался бы на жизнь своего противника, стрелял бы в воздух! Какое бы тут было высокое благородство, милость к врагу и вся полнота христианской добродетели! Но *не мог* Пушкин стрелять в воздух. Он вышел на смертный бой и вел себя по законам боя³⁷: «Attendez! je me sens assez de force pour tirer mon coup» – «Подождите! У меня достаточно сил, чтобы сделать свой выстрел» – это возглас смертельно раненного бойца, для которого победа важнее жизни.

Характер дуэли на Черной речке определялся не только личным героическим складом Пушкина, но и теми представлениями о смысле дуэли, которые сложились в России и были у Пушкина в крови. Как показал в своем замечательном исследовании Я.А. Гордин, в России, в отличие от европейских стран, дуэль воспринималась как «судебный поединок, а не как ритуальное снятие бесчестия»³⁸ – поэтому русская дуэль была кровавой. В ноябре 1836 г., поручая В.А. Соллогубу переговоры с секундантом Дантеса Д'Аршиаком об условиях дуэли, Пушкин просил: «Чем кровавее, тем лучше»³⁹. А самому Д'Аршиаку он тогда говорил: «Вы, французы, – вы очень любезны. Вы все знаете латинский язык, но когда вы деретесь, вы становитесь за тридцать шагов и стреляете. Мы, русские, – чем дуэль... (пропуск в записи. – И. С.), тем жесточе должна она быть»⁴⁰. Дуэлянт в России выходил на поединок не столько для того, чтобы смыть с себя оскорбление, сколько для того, чтобы судить противника праведным судом и покарать его, призывая в свидетели Небо. «Правая сторона должна была восторжествовать, потому что она – правая, а Бог за правое дело»⁴¹. Пушкин вышел на дуэль, чтобы убить противника и утвердить свою правоту. Причины дуэли были для него столь серьезны, что она могла быть только такой – судебной и кровавой (стрелялись на десяти шагах). При этом дуэль была актом доверия Промыслу – окончательный суд отдавался на волю Божью.

Этот смертный бой Пушкин безусловно выиграл – но не ценою чужой жизни, а ценою своей собственной. Бог не попустил ему убить человека – его смерть «окончательно поставила все на свои места»⁴² и утвердила его правоту со всей несомненностью.

То, что ясно сегодня, далеко не так было ясно современникам Пушкина. В последние месяцы почти никто не понимал его поведения и почти все осуждали. Девятого ноября 1836 г., когда уже был послан вызов Дантесу, Жуковский, пытавшийся уладить дело, писал Пушкину: «...ради Бога, одумайся. Дай мне счастье избавить тебя от безумного злодейства, а жену твою от совершенного посрамления»⁴³. Двадцать седьмого января, в день дуэли на Черной речке, С.Н. Карамзина, описывая брату вечеринку у Мещерских, на которой были Пушкин с женой и Дантес, заключает свои наблюдения над ними: «В общем все это очень странно, и дядюшка Вяземский утверждает, что он закрывает свое лицо и отвращает его от дома Пушкиных»⁴⁴. А на следующий день после смерти Пушкина А.И. Тургенев записывает в дневнике: «Зашел к Пушкину. Первые слова, кои поразили меня в чтении псалтыря: “Правду твою не скрыв в сердце твоём”. Конечно, то, что Пушкин почитал правдою, то есть злобу свою и причины оной к антагонисту – он не скрыв, не угомонился в сердце своем и погиб»⁴⁵. Это лишь несколько примеров глухоты и непонимания, упреков и обвинений, исходивших от близких Пушкину людей – о людях далеких и говорить не приходится. Общее мнение было таково, что Пушкин спровоцировал дуэль своей безумной, неистовой ревностью⁴⁶ и что виною всему его африканская кровь. Эта пресловутая «африканская кровь» упоминается чуть ли не во всех описаниях преддуэльного поведения Пушкина, от писем Вяземского до дипломатических депеш, – как будто речь идет не о великом человеке, а о скаковой лошади. На самом деле Пушкин владел ситуацией, и если в какие-то моменты он не сдерживал своих чувств, то потому, что не считал это нужным. При всей горячности Пушкин был всегда трезв в важнейших решениях, и его решение о дуэли было трезвым и обдуманым.

Миф о безудержной ревности Пушкина можно считать развенчанным⁴⁷. Его гнев имел не африканскую природу – это был праведный гнев человека, которого интригами пытались втянуть в ситуацию, совершенно для него недопустимую.

Удивительно, но исследователи поэзии Пушкина долгое время не обращали внимания на его *последние стихи*⁴⁸:

Слушая сию новинку,
Зависть, злобой омрачась,
Пусть скрежещет, но уж Глинку
Затоптать не может в грязь.

Этот куплет вписан Пушкиным в коллективный канон М.И. Глинке и датируется 13 декабря 1836 г. – днем дружеского обеда в честь первого представления оперы «Жизнь за царя». Шутливый хвалебный канон, сочиненный М.Ю. Виельгорским, Жуковским и Вяземским, Пушкин завершает четверостишием, которое своими мрачными мотивами никак не соответствует ни конкретному поводу, ни обстоятельствам жизни Глинки, зато в точности соответствует пушкинским обстоятельствам и на фоне полного отсутствия лирики в этот период может считаться уникальным лирическим признанием⁴⁹. В этих стихах о Глинке Пушкин невольно выдал свою насущную заботу в это время – не дать затоптать себя в грязь. На это и было направлено все его поведение. Еще одно невольное признание содержится в статье «О Мильгоне и Шатобриановом переводе “Потерянного рая”»⁵⁰, над которой Пушкин работал, по предположению С.Л. Абрамович⁵⁰, 21–22 января 1837 г. и в которой писал, что Мильтон «в злые дни, жертва злых языков ... сохранил непреклонность души». Самому Пушкину в эти злые для него дни важно было сохранить не только «непреклонность души», но главное – сохранить незапятнанным свое имя, которое, он знал, уже принадлежало истории. Исчерпывающее объяснение по этому поводу он дал Соллогубу: «Неужели вы думаете, что мне весело стреляться, говорил Пушкин. Да что делать? J'ai la malheur d'être un homme publique et vous savez que s'est pire que d'être une femme publique» («Я имею несчастье быть общественным человеком, а это хуже, чем быть публичной женщиной»)»⁵¹. О том же он говорил С.Н. Карамзиной накануне дуэли: «Мне не довольно того, что вы, мои друзья, что здешнее общество, так же, как и я, убеждены в невинности и в чистоте моей жены: мне нужно еще, чтобы мое доброе имя и честь были неприкосновенны во всех углах России, где мое имя известно» (пер. с фр.)⁵².

Пушкин был *обязан* разоблачить Геккернов, которые его запутали, использовали его великодушный отказ от ноябрьского вызова, чтобы смешать его имя с грязью⁵³. В статье «Вольтер» (1836) он писал о «клевете, преследующей знаменитость, но всегда уничтожающейся перед лицом истины». Противопо-

ставить клевете истину – в этом была суть всех его разоблачительных замыслов. Не злоба, не ревность и не жажда мести руководили Пушкиным, а необходимость публично утвердить правду о себе и своей семейной жизни.

Именно в этом и состоит смысл его письма Геккерну – того письма, которое все – от Карамзиных и Тургенева до Николая I – в один голос называли «ужасным», «страшным», «оскорбительным сверх всякой меры». Письмо было вчерне написано 21 ноября 1836 г., когда первая дуэльная история, казалось, была улажена, а 25 января 1837 г. оно было переписано заново и отослано адресату, после чего дуэль стала неотвратимой. Да, действительно, в XIX в. таких писем не писали, – но и Пушкина второго у нас не было. Это письмо – акт полного освобождения от света, от его приличий и норм, не позволявших говорить правду как она есть. Пушкин назвал все своими именами, не выбирая выражений, и привел ситуацию в соответствие со своим внутренним ощущением. Только мощный выброс правды мог уничтожить те потоки лжи, которые на него изливались.

Анализируя поведение Пушкина, надо все время помнить, что мы имеем дело с гением. Вокруг другого человека все это вполне могло бы сойти мирно – кокетство жены, анонимки, сплетни, интриги. Многие тогда говорили, что ухаживания Дантеса не выходят за рамки допустимого в свете, а анонимный пасквиль – не повод для дуэли. Но гений по природе своей не может вписаться в социальную норму, а если и может – то до поры до времени. Он взрывает жизненное пространство вокруг себя – и сам погибает в этих разломах. Так случилось и с Пушкиным. Да, это он, а не Геккерны, привел дело к дуэли, но только самый поверхностный взгляд может объяснять это «африканскою кровью».

Друзья Пушкина находились слишком близко к нему, чтобы понять смысл его поведения и всего происходящего. «Он с нами не советовался, и какая-то судьба постоянно заставляла его действовать в неверном направлении», – недоумевал П.А. Вяземский⁵⁴. Это недоумение и породило легенду, непосредственными творцами которой стали Жуковский и Вяземский и под воздействием которой мы находимся до сих пор, часто того не сознавая. После гибели Пушкина Жуковский и Вяземский почли своим долгом изложить в подробностях предысторию его ухода для современников и потомков. Жуковский написал письма отцу Пушкина Сергею Львовичу и шефу жандармов А.Х. Бенкендорфу,

Вяземский – целую серию писем, из которых наиболее содержательны письма А.Я. Булгакову, Д.В. Давыдову и великому князю Михаилу Павловичу. Действовали друзья согласованно, и оба способствовали тому, чтобы их письма широко распространялись в обществе. Особый акцент Жуковский и Вяземский делают на том, что после дуэли, в дни предсмертных мучений в душе Пушкина произошел перелом, что он просветлел, преобразился на смертном одре и умер христианином. Таким образом, они проводят резкую границу между Пушкиным, стрелявшим в Дантеса, и Пушкиным последних дней, страдавшим от смертельной раны. «...В эти последние часы жизни он как будто сделался иной; буря, которая за несколько часов волновала его душу яростною страстию, исчезла, не оставив на нем никакого следа», – пишет Жуковский отцу поэта⁵⁵. «Вся желчь, которая накоплялась в нем целыми месяцами мучений, казалось, исходила из него вместе с его кровью, он стал другим человеком»⁵⁶, – пишет Вяземский великому князю. После дуэли умер в Пушкине ветхий человек, безрассудный ревнивец, действовавший под влиянием страсти, и родился новый человек, посылающий христианское прощение врагу и смиренно принимающий смертное страдание. Эту мысль Жуковский и Вяземский проводят с нажимом, с явным стремлением очистить память Пушкина рассказом о его христианской кончине. В свое время П.Е. Щеголев проанализировал рукопись письма Жуковского и показал, как Жуковский его целенаправленно редактировал и как под его пером рождались те слова умирающего Пушкина, которые друзья считали нужным оставить потомкам⁵⁷. Щеголев слишком далеко зашел в разоблачении Жуковского, в частности в вопросе о причастии, которое Пушкин, разумеется, принял по доброй воле, а не под давлением императора. Но по сути Щеголев прав: Жуковский создавал – и вряд ли бессознательно – благотворительную легенду о смерти Пушкина с целью оставить его «правильный» образ. То же можно сказать и о Вяземском⁵⁸.

Между тем легенда о внезапном просветлении на смертном одре недостойна великого Пушкина. За нею скрывается мысль, что если бы он не получил пулю в живот, то и не вошел бы в Царствие Небесное. До полной ясности эту мысль довел впоследствии В. Соловьев, который, следуя логике друзей Пушкина и опираясь на их свидетельства, писал: «Последний взрыв злой страсти, окончательно подорвавший физическое существование поэта, оставил ему, однако, возможность и время для нравствен-

ного перерождения. Трехдневный смертельный недуг, разрывая связь его с житейской злобой и суетой, но не лишая его ясности и живости сознания, освободил его нравственные силы и позволил ему внутренним актом воли перерешить для себя жизненный вопрос в истинном смысле. Что перед смертью в нем действительно совершилось духовное возрождение, это сейчас же было замечено близкими людьми»⁵⁹. Дальше идут ссылки на Жуковского и Вяземского.

Но дорого ли стоит такое скоротечное «духовное возрождение»? И вообще возможно ли в три дня «перерешить для себя жизненный вопрос»?

С одной стороны, такой взгляд упрощает в реальности сложную картину пушкинского ухода, в которой было и просветление, и животная боль, и сила духа, и отчаяние, и многое другое. Укажем только на один эпизод, о котором ни Жуковский, ни Вяземский, конечно же, не упоминают, но со всей достоверностью свидетельствует Данзас: «В продолжение ночи страдания Пушкина до того усилились, что он решился застрелиться. Позвав человека, он велел подать ему один из ящиков письменного стола; человек исполнил его волю, но, вспомнив, что в этом ящике были pistols, предупредил Данзаса. Данзас подошел к Пушкину и взял у него pistols, которые тот уже спрятал под одеяло; отдавая их Данзасу, Пушкин признался, что хотел застрелиться, потому что страдания его были невыносимы»⁶⁰. Эта попытка самоубийства в легенду Жуковского и Вяземского не вписывается.

С другой стороны – и это главное, – мифом о внезапном преображении обесценивается весь трудный и долгий путь внутреннего самоустроения, по которому Пушкин шел всю жизнь и особенно интенсивно – в последние годы. Для его друзей был разителен контраст между тем Пушкиным, которого они знали раньше, и тем, которого они увидели на смертном одре. Но дело было не в том, что Пушкин стал совершенно другим, а в том, что они *не знали* Пушкина. Через две недели после его смерти, успев передумать и переоценить многое, Вяземский писал: «Пушкин был не понят при жизни не только равнодушными к нему людьми, но и его друзьями. Признаюсь и прошу в том прощения у его памяти, я не считал его до такой степени способным ко всему. Сколько было в этой исстрадавшейся душе великодушия, силы, глубокого, скрытого самоотвержения!»⁶¹ Вяземский говорит о великодушии и силе – даже этого он раньше не видел в Пушкине! – но не говорит и не может говорить о тех глубинах духовной

жизни Пушкина, которые как были, так и остались для него закрыты. Практически вся поздняя пушкинская лирика, в которой отражен происходивший в нем глубинный процесс, оставалась в его письменном столе; друзья не читали ее и уж тем более не имели возможности сопоставить с его статьями в «Современнике», с письмами – и увидеть всю сокрытую от взоров, величественную и трагическую картину его духовного восхождения⁶². Они увидели только итог – умирание Пушкина, во время которого этот внутренний человек обнаружился и так их поразил.

Духовная жизнь Пушкина с открывающейся в ней перспективой нового пути была предельно далека от внешних чрезвычайно усложнившихся обстоятельств его существования, в которые он был втянут семейными делами и социальными отношениями. В его внутреннем мире происходили грандиозные события и открытия, подобные тем, что описаны в «Страннике», а в ежедневном быту он был опутан по рукам и ногам денежными обязательствами, унижительной зависимостью от двора, бесконечными цензурными тяжбами, необходимостью ездить на балы и церемонии, а с осени 1835 г. ко всему этому прибавился Дантес⁶³, а затем и его приемный папа, и вокруг Пушкина начала клубиться такая муть, какая и сама-то по себе была непереносима, а тем более в контрасте с образом подлинного бытия, к которому он в это время так стремился. В глубине души нарастали религиозные настроения, а внешне он был вынужденно погружен в жизнь света, названного им в письме П.А. Осиповой (около 26 октября 1835 г.) «мерзкой кучей грязи». Чтобы ощутить этот контраст, достаточно вспомнить, что летом 1836 г., когда Пушкин на даче писал стихи каменноостровского цикла, внутренне проживая события Страстной недели, – в это время Дантес, полк которого был расквартирован в непосредственной близости от дачи Пушкиных, развернул новый круг открытых ухаживаний за его женой, постоянно ездил в дом, слал ей записочки, возбуждая ее чувство и все больше провоцируя разговоры в свете.

Невыносимость жизни Пушкина в последние годы определяется не самими обстоятельствами, о которых так много написано, а разительным несоответствием этих обстоятельств и его новых духовных потребностей. Этот контраст – исходная точка дуэли.

Мы уже писали о том, что в лирике Пушкина последних лет звучит устойчивая тема резкого поступка, побега, в корне меняющего жизнь в виду близкой смерти (Родрик, Странник).

От первого лица эта тема звучит в стихотворении «Пора, мой друг, пора!» (1835)⁶⁴, в котором мысль о возможной скорой смерти обнажает суетность быстротекущей жизни и толкает к побегу «в обитель дальнюю трудов и чистых нег», где достижимо подлинное бытие. Его образ намечен в прозаическом отрывке – плане продолжения стихов: «...поля, сад, крестьяне, книги: труды поэтические – семья, любовь, etc. – религия, смерть». По верному наблюдению Б.М. Энгельгардта, в этом отрывке «поэт вводит смерть в программу самой жизни»⁶⁵. «Религия» перед «смертью» появилась не сразу – Пушкин вписал это слово позже, как будто продумывая путь подготовки к концу. Представлявшийся ему идеал новой жизни был связан с религией и почти сливался со смертью.

Дуэль и стала тем резким поступком, которым Пушкин мог сразу разорвать все пути, изменить жизнь – или умереть. Этот поступок назревал давно, о чем свидетельствуют две неудавшиеся попытки выйти в отставку и переехать в деревню – летом 1834 г. и летом 1835 г., а также три дуэльные истории, развернувшиеся подряд в феврале 1836 г.: с С.С. Хлюстиным, В.А. Соллогубом и князем Н.Г. Репниным. Во всех трех случаях Пушкин счел себя оскорбленным и был готов драться, но, получив необходимые объяснения, отступал. Однако сама его решимость показательна.

История с Дантесом не оставила Пушкину никакой возможности откладывать давно назревший шаг. Его выстрел в противника был одновременно и расчетом с прежней жизнью, с Петербургом, со светом, с двором. Надо учесть еще, что, выйдя на дуэль, Пушкин нарушил слово, данное императору в ноябре 1836 г., не стреляться и ничего подобного не предпринимать без его ведома. В ноябре ведь именно царь, вовремя оповещенный Жуковским, удержал его от дуэли с Дантесом. И вот теперь Пушкин нарушил слово и этим неслыханным актом непослушания разорвал связь с царем, освободился от тягостной опеки.

В рассказах А.Н. Вульфа о Пушкине, записанных М.И. Семеновским, есть такое суждение: «Перед дуэлью Пушкин не искал смерти; напротив, надеясь застрелить Дантеса, поэт располагал поплатиться за это лишь новой ссылкой в Михайловское, куда возьмет и жену, и там-то, на свободе предполагал заняться составлением истории Петра Великого»⁶⁶. Это суждение, с которым согласился Ю.М. Лотман⁶⁷, только потому неверно, что рационально. Пушкинские мотивы лежали в другой плоскости: им двигал

не разумный расчет, а острая духовная потребность расчистить свой жизненный горизонт, освободиться для новой жизни. В основе его поведения было, говоря словами Г. Федотова, «чаяние последнего освобождения»⁶⁸.

Для Пушкина не было противоречия между его религиозными настроениями в последние годы и решимостью убить врага. На Черную речку его привела логика внутреннего развития, логика судьбы. В каком-то высшем смысле Пушкину, наверное, было и не так уж важно, останется он в живых или нет. Только так и можно понять тот факт, что он, всегда веривший в приметы, выйдя из кабинета 27 января, вернулся, чтобы снять бекешу и надеть шубу⁶⁹. Дурные приметы уже не имели значения. Все отмечают, что в день дуэли Пушкин был спокоен, бодр и весел, «пел песни»⁷⁰(!) – таким бывает человек, разом сбросивший узы. Приняв решение, он уже совершил свой поступок, прорыв, побег. Остальное он доверил Провидению.

Пушкинский Странник, когда встала перед ним проблема спасения, стал вести себя так, что его сочли за безумца. Такое же впечатление производил в последнее время и сам Пушкин. А.И. Тургенев записал в дневнике 2 января 1837 г.: «Поэт – сумасшедший»⁷¹. Еще один, более далекий современник Пушкина писал о нем после дуэли: «Он был в горячке, в бреду, в сумасшествии»⁷². На самом деле то, что внешне казалось безумием, было поведением человека, который сделал свой внутренний выбор и пошел своим путем, не соотносясь с обывательской логикой.

После смерти Пушкина проницательный Гоголь говорил кому-то: «Я уверен, что Пушкин бы совсем стал другой»⁷³. Какой другой? Если выход на новый виток жизни был связан с новым для Пушкина христианским сознанием, то что он стал бы с этим делать как поэт? До сих пор в жизни и творчестве его вел только дар – как это могло быть согласовано с глубоким принятием христианской истины? На эти вопросы нет ответа, но они неумолимо возникают в связи с гибелью Пушкина.

Помимо того, что написано им на бумаге, Пушкин оставил после себя удивительный опыт жизни, прожитой ярко и сильно. И еще он оставил *опыт смерти*, поразившей всех, кто при ней тогда присутствовал, и поражающей всякого, кто дает себе труд прочитать мемуары друзей и врачей Пушкина, подробно описавших его последние дни и часы.

Будучи ранен, Пушкин сразу узнал смерть и пошел ей навстречу, а когда врачи подтвердили, стал «хладнокровно высчитывать шаги ее»⁷⁴, «наблюдая ход ее как в постороннем человеке, щупал пульс свой и говорил: вот смерть идет»⁷⁵. Этот процесс он отследил до конца, обозначив его завершение словами «Кончена жизнь!», сказанными «внятно и положительно»⁷⁶. Смерть уже не представляла для него ничего неожиданного, ничего пугающего – и это передавалось другим. В.И. Даль вспоминал: «Пушкин заставил всех присутствующих сдружиться с смертью, так спокойно он ожидал ее, так твердо был уверен, что последний час его ударил»⁷⁷. П.А. Плетнев писал В.Г. Теплякову: «Он так переносил свои страдания, что я, видя смерть перед глазами, в первый раз в жизни находил ее чем-то обыкновенным, нисколько не ужасающим»⁷⁸. Умирание Пушкина показало всем, как встречает смерть человек, который давно осмыслил ее и внутренне к ней подготовился.

Его мужество в претерпевании физических мук было беспримерно. «...С начала до конца своих страданий (кроме двух или трех часов первой ночи, в которые они превзошли всякую меру человеческого терпения) он был удивительно тверд. “Я был в тридцати сражениях, говорил доктор Арендт, – я видел много умирающих, но мало видел подобного”»⁷⁹. Очень точно сравнил Арендт Пушкина с погибающим воином – таково было всеобщее ощущение. «Условия жизни не давали ему возможности и простора жить героем, зато, по свидетельству всех близких Пушкина, он умер геройски», – писал впоследствии П.П. Вяземский по рассказам отца⁸⁰.

Но это публичное героическое переживание смерти было вместе и религиозным – сознательным переживанием ее как таинства отделения духа от тела. На слова Даля: «...не стыдись боли своей, стонай, тебе будет легче», – Пушкин отвечал: «...смешно же, чтоб этот вздор меня пересилил!»⁸¹ Ответ знаменательный: «этот вздор» – муки тела, «меня» – мой дух, возносящийся над этими муками. «Я» осознавалось как дух, уже отдельный от тела. Это был процесс не физического умирания, а духовного восхождения. «...Умирающий несколько раз подавал мне руку, сжимал и говорил: “Ну, подымай же меня, пойдем, да выше, выше, ну, пойдем”. Опамятовавшись, сказал он мне: “Мне было пригрезилось, что я с тобою лезу по этим книгам и полкам высоко – и голова закружилась”»⁸².

Пушкинский дух был уже на высоте головокружительной, и смерть была его великим торжеством. Эту торжественность на лице только что умершего Пушкина описал Жуковский:

«Какая-то глубокая, удивительная мысль на нем развивалась, что-то похожее на видение, на какое-то полное, глубокое, удовлетворенное знание <...> Вот минуты в жизни нашей, которые вполне достойны названия великих. В эту минуту, можно сказать, я видел самую смерть, божественно тайную, смерть без покрывала. Какую печать наложила она на лицо его и как удивительно высказала на нем и свою и его тайну. Я уверяю тебя, что никогда на лице его не видал я выражения такой глубокой, величественной, торжественной мысли»⁸³. Если следовать формуле К. Зайцева, что Пушкин – это в каком-то (отнюдь не в дидактическом и не в житийном) смысле «учитель жизни»⁸⁴, то он безусловно стал и «учителем смерти», оставив нам в ряду бесценных духовных сокровищ и *умение умирать*. Такая «полная смерть»⁸⁵ дается не каждому, она говорит о многом и прежде всего – о подлинной цене пушкинского слова.

1998

Примечания

¹ Цветаева М.И. Мой Пушкин. М., 1981. С. 34.

² Там же.

³ Фомичев С.А. Пушкин и древнерусская литература // Русская литература. 1987. № 1. С. 33.

⁴ Булгаков С. Жребий Пушкина // Пушкин в русской философской критике. М., 1990. С. 273.

⁵ Письмо П.А. Вяземского великому князю Михаилу Павловичу от 14 февраля 1836 г. Цит. по: Щеголев П.Е. Дуэль и смерть Пушкина. М., 1987. С. 226.

⁶ Арабов Ю. Механика судеб и механика замысла // Киносценарии. 1996. № 4. С. 118.

⁷ Соловьев В. Судьба Пушкина // Пушкин в русской философской критике. С. 18.

⁸ Перцов П.П. Первый сборник. СПб., 1902. С. 140.

⁹ Арабов Ю. Указ. соч. С. 118.

¹⁰ См.: Гордин Я.А. Гибель Пушкина (1973) // Гордин Я.А. Три повести. Л., 1983. С. 120–288.

¹¹ А.С. Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1985. Т. 2. С. 295.

- ¹² Там же. С. 352.
- ¹³ А.С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 1. С. 344–345.
- ¹⁴ Об этом см.: *Благой Д.Д.* Душа в заветной лире. М., 1979. С. 466–467.
- ¹⁵ Анализ лирической проблематики «Странника» см.: *Благой Д.Д.* Джон Беньян, Пушкин и Лев Толстой // Пушкин. Исследования и материалы. Т. IV. М., 1962. С. 55–59.
- ¹⁶ А.С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 258.
- ¹⁷ Там же. Т. 1. С. 446.
- ¹⁸ *Битов А.Г.* Статьи из романа. М., 1986. С. 228.
- ¹⁹ А.С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 267.
- ²⁰ Исследователи, как правило, не учитывают этого, так, Е.А. Тодес считает даже возможным говорить о едином «духовном цикле» 1835–1836 гг. и включать «Странника» в каменноостровский цикл (*Тодес Е.А.* К вопросу о каменноостровском цикле // Проблемы пушкиноведения. Рига, 1983. С. 26–44).
- ²¹ А.С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 238.
- ²² Цит. по: *Вересаев В.В.* Пушкин в жизни. М., 1984. С. 611–613.
- ²³ Письмо В.А. Жуковского А.Х. Бенкендорфу от 25 февраля – 8 марта 1837 г. // Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 420.
- ²⁴ Письмо А.И. Тургенева А.И. Нефедьевой от 1 февраля 1837 г. Цит. по: Последний год жизни Пушкина. М., 1988. С. 573.
- ²⁵ А.С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 288.
- ²⁶ Там же. С. 218.
- ²⁷ Воспоминания жандармского полковника Ракеева // Вересаев В.В. Указ. соч. С. 627–628.
- ²⁸ См.: А.С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 218; Последний год жизни Пушкина. С. 592.
- ²⁹ А.С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 468.
- ³⁰ Там же.
- ³¹ Пушкин в письмах Карамзиных 1836–1837 годов. М.; Л., 1960. С. 401.
- ³² Дуэль Пушкина с Дантесом-Геккереном. СПб., 1900. С. 107. Такой приговор, формально выносившийся участникам дуэли по законам еще Петровских времен, в реальности никогда не исполнялся и заменялся разжалованием, лишением прав, заключением или высылкой.
- ³³ *Соловьев В.* Судьба Пушкина // Пушкин в русской философской критике. С. 36.
- ³⁴ Детальное историческое исследование темы «русской дуэли» в связи с гибелью Пушкина см. в книге: *Гордин Я.А.* Право на поединок. Л., 1989.

- 35 А.С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 369–370.
- 36 Дуэль Пушкина с Дантесом-Геккереном. С. 79.
- 37 Об этом см.: *Непомнящий В.С.* Поэзия и судьба. М., 1987. С. 169–170.
- 38 *Гордин Я.А.* Указ. соч. С. 443.
- 39 А.С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 341.
- 40 *Вересаев В.В.* Указ. соч. С. 501.
- 41 *Гордин Я.А.* Указ. соч. С. 293.
- 42 *Непомнящий В.С.* Указ. соч. С. 170–171.
- 43 *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 17 т. М.; Л., 1949. Т. 16. С. 183.
- 44 Пушкин в письмах Карамзиных 1836–1837 годов. С. 165.
- 45 А.С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 216.
- 46 Даже Жуковский уже после смерти Пушкина в первой редакции своего письма А.Х. Бенкендорфу говорил: «С его стороны было одно бешенство обезумевшей ревности; с другой стороны, напротив, был и ветреный и злонамеренный разврат»; о ревности как пружине пушкинского поведения писал и Вяземский в письме великому князю Михаилу Павловичу (см.: *Щеголев П.Е.* Дуэль и смерть Пушкина. М., 1987. С. 207, 223).
- 47 Об этом см., например: *Эйдельман Н.Я.* Пушкин: Из биографии и творчества: 1826–1837. М., 1987. С. 395–396; *Герштейн Э.Г.* К истории смертельной дуэли Пушкина (Критические заметки) // Лица: Биографический альманах. 6. М.; СПб., 1995. С. 168–169.
- 48 Во всяком случае – последние датированные стихи; несколько стихотворений, датировка которых расплывчата, почти наверняка были написаны раньше.
- 49 Первым обратил внимание на это четверостишие и проанализировал его А. Сыркин в заметке «Последние стихи А.С. Пушкина (“Канон в честь Глинки”)» // *Russian Literature and History: in honor of professor Ilya Serman.* Jerusalem, 1989. P. 49–52.
- 50 Ей же принадлежит наблюдение о личном подтексте пушкинских слов о Мильтоне: *Абрамович С.Л.* Предыстория последней дуэли Пушкина. СПб., 1994. С. 260, 264.
- 51 А.С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 351.
- 52 Цит. по: *Абрамович С.Л.* Указ. соч. С. 315, 324.
- 53 Этот эпизод подробно и убедительно разработан в недавней статье: *Герштейн Э.Г.* Указ. соч. С. 135–140.
- 54 Письмо А.О. Смирновой, февраль 1837 г. Цит. по: *Вересаев В.В.* Указ. соч. С. 606.
- 55 А.С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 399.
- 56 *Щеголев П.Е.* Указ. соч. С. 227.

⁵⁷ Там же. С. 138–152.

⁵⁸ Там же. С. 147–148. Подробный анализ писем Вяземского о смерти Пушкина см.: *Абрамович С.Л.* Указ. соч. С. 305–325.

⁵⁹ *Соловьев В.С.* Судьба Пушкина // Пушкин в русской философской критике. С. 36.

⁶⁰ А.С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 377.

⁶¹ Цит. по: *Щеголев П.Е.* Указ. соч. С. 226.

⁶² Тут уместно напомнить изумление Е.А. Боратынского, прочитавшего в рукописях поздние ненапечатанные стихи Пушкина: «Все последние пьесы его отличаются, чем бы ты думала? Силою и глубиной! Он только что созрел» (письмо А.Л. Боратынской начала февраля 1840 г.). См.: *Боратынский Е.А.* Стихотворения. Письма. Воспоминания современников. М., 1987. С. 270.

⁶³ Теперь, после публикации писем Дантеса к Геккерну, это время устанавливается достаточно точно: в марте 1836 г. Дантес пишет о том, что влюблен уже 6 месяцев. См.: *Звезда.* 1995. № 9. С. 189.

⁶⁴ Обоснование этой нетрадиционной датировки см.: *Сайтанов В.А.* Неизвестный цикл Пушкина // Пути в незнаемое: Сб. 19. М., 1986. С. 362–374.

⁶⁵ *Энгельгардт Б.М.* Историзм Пушкина // Пушкинист: Сб. II. Пг., 1916. С. 95.

⁶⁶ А.С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 1. С. 449.

⁶⁷ Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. С. 424–425.

⁶⁸ *Федотов Г.П.* Певец империи и свободы // Пушкин в русской философской критике. С. 367.

⁶⁹ Несколько иную интерпретацию этого факта см.: *Битов А.Г.* Статьи из романа. С. 230.

⁷⁰ А.С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 392.

⁷¹ Цит. по: *Щеголев П.Е.* Указ. соч. С. 242.

⁷² Цит. по: *Эйдельман Н.Я.* Указ. соч. С. 401.

⁷³ Цит. по: *Вересаев В.В.* Указ. соч. С. 434.

⁷⁴ Письмо П.А. Вяземского А.О. Смирновой, февраль 1837 г. Цит. по: *Вересаев В.В.* Пушкин в жизни. С. 605.

⁷⁵ Письмо П.А. Вяземского А.Я. Булгакову от 5 февраля 1837 г. Цит. по: Последний год жизни Пушкина. С. 515.

⁷⁶ А.С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 270.

⁷⁷ Там же. С. 267.

⁷⁸ Цит. по: *Вересаев В.В.* Указ. соч. С. 588.

⁷⁹ *Жуковский В.А.* Письмо С.Л. Пушкину от 15 февраля 1837 года // А.С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 398–399.

⁸⁰ Там же. С. 197.

⁸¹ Там же. С. 269.

⁸² Там же.

⁸³ Там же. С. 406.

⁸⁴ *Зайцев К.* Пушкин как учитель жизни // Русская мысль. 1927.

№ 1.

⁸⁵ Слова О. Мандельштама о смерти Пушкина и Скрябина // Мандельштам О.Э. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 157.

Пушкин как религиозная проблема

Дары различны, но Дух один и тот же;
и служения различны, а Господь один и тот же;
и действия различны, а Бог один и тот же,
производящий все во всех.

1 Кор. 12:4–6

Если кому-то из читателей проблема «искусство и религия» покажется надуманной, праздной, напомним ему о судьбе Гоголя. В нашей истории именно Гоголь обречен был «перетащить на себе» этот «последний вопрос» – и не вынес, погиб под его тяжестью. Трагическая коллизия предстала перед ним в форме выбора: творчество или церковь, Пушкин или отец Матвей. (Как известно, отец Матвей Константиновский, взявший тогда на себя духовное водительство Гоголем, потребовал от него во спасение души отречься от художества вообще и от Пушкина как язычника и грешника¹.) Та же дилемма и Льва Толстого уводила от Пушкина в последний период его жизни, когда он сделал выбор между искусством и проповедью. Вопрос о взаимных отношениях религии и художественного творчества оказался едва ли не центральным в философии, эстетике, литературе Серебряного века, и вновь он обращен был к Пушкину – ведь Пушкин воплощает само искусство без примесей, саму поэзию в ее онтологической сути. По слову Гоголя, «Пушкин дан был миру на то, чтобы доказать собою, что такое сам поэт», «что такое в существе своем поэт»². Поддержал эту мысль В. Соловьев: «Самая сущность поэзии, – то, что собственно ее составляет или что поэтично само по себе, – нигде не проявлялась с такою чистотою, как именно у Пушкина...»³. Потому суждение о Пушкине как эстетическом феномене часто имеет универсальное значение, распространяется на поэзию в целом. Поэзия же, и особенно лирика, в свою очередь, как нельзя лучше представляет вообще искусство в разговоре о его духовной природе и духовных возможностях⁴ – выражая

непосредственно внутреннюю жизнь человека, она существует в слове, а значит, может успешнее других искусств оспаривать духовное пространство молитвы, проповеди, Священного Писания. Поэзия имеет для таких претензий больше оснований, чем проза: уже сам язык ее в определенном смысле сакрален, отграничен формальными законами от профанного слова и предполагает неприменный сверхтекстовый смысл. Если ко всему этому прибавить особый статус литературы в русском сознании и безусловно царственное место Пушкина в русской литературе, то станет понятно, почему последние полтора столетия в России именно Пушкин стягивает на себя всю напряженность проблемы «искусство и религия», которую Н.А. Бердяев назвал «по преимуществу русской проблемой»⁵.

Наше время религиозного брожения обнажило остроту многих старых проблем, в том числе и той, что обозначена выше. И сегодня, как прежде, ее обсуждение невозможно без Пушкина. За период господствующего позитивизма мы не утратили ощущения духовной наполненности пушкинского слова, но хотим это ощущение объяснить себе, обосновать. Не устарели слова Достоевского, что Пушкин «унес с собою в гроб некоторую великую тайну. И вот мы теперь без него эту тайну разгадываем»⁶. Вопрос, однако, в том, где, в какой области искать разгадку – в области искусства или вне ее. Сейчас, когда многие хотят видеть Россию вновь страной православной, мы и тайну Пушкина все больше сблизяемся свести к формуле «Пушкин – православный поэт».

Несколько лет назад, при переменах в официальной идеологии, стали появляться в нашей печати публикации (их пик приходился на 1990–1991 гг.), из которых постепенно вырисовывался новый для нас образ благочестивого Пушкина⁷, принесшего великое покаяние в грехах митрополиту московскому Филарету, с юности обладавшего (при некоторых заблуждениях) православным сознанием и главное – воплотившего это сознание в стихах. Были не раз перепечатаны массовыми тиражами речь митрополита Антония (Храповицкого) «Пушкин как нравственная личность и православный христианин» (1929) и брошюра митрополита Анастасия «Пушкин в его отношении к религии и Православной Церкви» (1937). Заглянем в эти брошюры, посмотрим на Пушкина глазами иерархов. Митрополит Антоний: Пушкин был «христианским моралистом» и мечтал окончить свои дни в монастыре, как свидетельствует его стихотворение «Монастырь на Казбеке»⁸. Митрополит Анастасий: Пушкин

«свято исполнял» установления церкви (а его шутки по этому поводу объясняются особой целомудренной скрытностью), его душе был близок «высокий подвиг монашества», и вообще он был «подлинно великим национальным православным поэтом»⁹. В недавно изданной (тоже массовым тиражом) книжке бесед оптинского старца Варсонофия со своими духовными детьми (1907–1912) читаем, что Пушкин был «великим полувером», «но на него имели большое влияние речи Митрополита Филарета, заставляя его вдумываться в свою жизнь и раскаиваться в пустом времяпрепровождении». Дальнейшее стоит привести полностью. «Однажды Митрополит Филарет служил в Успенском соборе. Пушкин зашел туда и, скрестив, по обычаю, руки, простоял всю длинную проповедь, как вкопанный, боясь проронить малейшее слово. После обедни возвращается домой. – “Где ты был так долго?” – спрашивает его жена. – “В Успенском”. – “Кого там видел?” – “Ах, оставь”», – отвечал он и, положив свою могучую голову на руки, зарыдал. – “Что с тобой?” – тревожилась жена. – “Ничего, дай мне скорее бумаги и чернил”. И вот, под влиянием проповеди Митрополита Филарета, Пушкин написал свое дивное стихотворение («В часы забав иль праздной скуки...» – *И. С.*), за которое много, верно, простил ему Господь». Хочется плакать, но что-то мешает. На память приходят непрощенные в таком контексте анекдоты: «Однажды Гоголь переоделся Пушкиным...» или «Лев Толстой очень любил детей...» Но продолжим цитировать: «Пушкин был мистик в душе и стремился в монастырь, что и выразил в своем стихотворении “К жене” («Пора, мой друг, пора!» – *И. С.*). И той обителью, куда он стремился, был Псковский Печерский монастырь. Совсем созрела в нем мысль уйти туда, оставив жену в миру для детей, но и сатана не дремал и не дал осуществиться этому замыслу»¹⁰.

От таких примеров нельзя отмахнуться как от курьеза: слишком уж эта история близка к тому, что мы сегодня то и дело читаем и слышим о Пушкине, – а он легко дает себя использовать, иллюстрировать собою наши убеждения. Если раньше мы находили в его стихах достаточно оснований, чтобы говорить о его политическом радикализме и вольтерьянстве, то теперь с не меньшим успехом находим доказательства его благочестия. Скажут: вы ссылаетесь на сочинения непрофессиональные и устаревшие. Но ведь недаром именно эти тексты тиражируются сегодня – они оказались востребованными, они отвечают сегодняшнему моменту в развитии нашего культурного и рели-

гиозного самосознания, они способствуют формированию нового мифа о Пушкине. В статье «Пушкин, русская литература и христианство» о. Валентина Асмуса (филолога по образованию) читаем вновь о том потрясении, какое испытал Пушкин под влиянием митрополита Филарета, о том, что «созвучность православию» «составляет вечную ценность его поэзии» и что пушкинская традиция, продолженная Тютчевым, Гоголем, Достоевским, состоит в осознании «дела литературы» «как особого служения православию»¹¹. Образ «православного Пушкина» наплывает на нас отовсюду – из радио- и телепередач, из легковесных журналистских статей – и закрепляется в профессиональной пушкинистике авторитетом уважаемых исследователей.

Все упомянутые нами авторы придают особое символическое значение стихотворному диалогу Пушкина с митрополитом московским Филаретом (Дроздовым) в январе 1830 г. Напомним, что пушкинская приятельница Е.М. Хитрово познакомила митрополита со стихотворением «Дар напрасный, дар случайный...», и владыка, перелицевав пушкинские стихи, написал их как бы заново от лица Пушкина. «Не напрасно, не случайно / Жизнь от Бога мне дана...» – вот как ты должен писать.

Получив послание Филарета, Пушкин как поэт не мог не восхититься поэтической выразительностью этого жизненного сюжета – именно такая реакция слышится в его записке Хитрово (когда он еще не видел текста послания): «Стихи христианина, русского епископа, в ответ на скептические куплеты! – это, право, большая удача». Он принял вызов и извлек из этой «удачи» максимум ее поэтических возможностей: ответил (как поэт, не мог не ответить) вдохновенной стилизацией «В часы забав иль праздной скуки...» – посланием, пафос которого, как и других пушкинских посланий, больше идет от адресата, чем от автора, и которое теперь принимают за покаянную исповедь. Действительно ли Пушкин был «потрясен» стихами Филарета, как утверждает о. В. Асмус? Действительно ли, как считает В.С. Непомнящий, «слово Филарета оказалось точкой опоры, которая помогла перевернуть ставший было на голову мир»¹²? П.А. Вяземский писал А.И. Тургеневу в апреле 1830 г.: «Ты удивишься стихам Пушкина к Филарету: он был задран стихами Его Преосвященства...»¹³. «Потрясен» или «задран»? – вещи, согласитесь, разные. Потрясенный Пушкин написал «Пророка», написал «Дар напрасный, дар случайный...» – глубина породившего их потрясения узнается в *подлинности* этих стихов. В пушкинском ответе

Филарету – другая мера подлинности, уж, по крайней мере, недостаточная для того, чтобы придавать этим стансам такое громадное значение в духовном развитии Пушкина¹⁴. Мы часто стремимся услышать от Пушкина что-то заранее нам известное – и в таких случаях перестаем его слышать вообще.

Разговор о религиозности поэта таит в себе ряд опасностей. Одна из них – недостаточное различие биографического и эстетического, а то и подмена одного другим. Что имеется в виду, когда нам говорят о православном Пушкине: его религиозное сознание или религиозный дух его поэзии? Одно с другим может находиться в сложных, даже парадоксальных отношениях. В 1983–1984 гг. в нескольких номерах «Вестника Русского Христианского Движения» развернулась показательная во многом полемика на тему «Был ли А.А. Фет атеистом?» Все аргументы для отрицательного ответа на этот вопрос нашлись в поэзии Фета¹⁵, и столь же веские аргументы в пользу «атеизма» нашлись в его высказываниях и письмах, в свидетельствах близких людей¹⁶. Результат спора, таким образом, может быть подытожен фразой Я.П. Полонского, который писал Фету-человеку о Фете-поэте: «Ты все отрицаешь, а он верит!..»¹⁷. Примерно то же относится и к Тютчеву, который был далеко не церковным человеком, но поэзия которого представляет собою великое духовное откровение.

Религиозное сознание человека, если только он не проповедник, не клирик и не святой, остается в конце концов его личным делом. У художника это сознание в одних случаях сложнейшим образом отражается на духе творчества, в других почти не отражается – Пушкин и Фет здесь, пожалуй, антиподы. Исследователь ради проникновения в творческий замысел, в тайну зарождения стихов, может, привлекая жизненный контекст, найти, чаще угадать лично-биографические импульсы эстетического создания. Но обратная операция сомнительна; на основе художественных мотивов делать выводы о личных побуждениях и пристрастиях поэта, и тем более о его религиозном сознании – значит пренебрегать спецификой искусства, игнорировать то таинственное и необратимое превращение жизненного материала, которое составляет суть творческого процесса. Такое чтение поэзии как биографического свидетельства приводит к нелепостям вроде той, что в стихотворениях «Монастырь на Казбеке» и «Пора, мой друг, пора!» Пушкин поведал о своем желании уйти в монастырь.

Основу поэзии составляет личный духовный опыт, не осевший в душе, а только становящийся в ходе творчества, и потому она не может в тематике своей прямо воплощать завершенное конфессиональное сознание. Это противоречит самой природе лирики, которая не терпит готовых смыслов, заданных идей, которая рождается в недрах личности из индивидуального внутреннего события. Если смысл стихотворения существует до его сознания в виде определенного религиозного, равно как и политического, убеждения, знания, то тем неизбежно уничтожается самый акт творчества. «Религиозная тенденция в искусстве такая же смерть искусству, как и тенденция общественная или моральная. Художественное творчество не может быть и не должно быть специфически и намеренно религиозным»¹⁸ – это суждение Н.А. Бердяева, кажется нам, применимо к поэзии больше, чем к другим видам искусств. (Оговоримся: речь у нас идет, во-первых, о большой поэзии, о поэзии в собственном смысле слова, во-вторых, о лирической поэзии и, в-третьих, о светской. Совсем особый род творчества, о котором мы здесь говорить не будем, представляет собою поэзия, религиозная по своему служебному предназначению – духовные гимны, церковные песнопения и подобное.)

Истинная поэзия по определению устремлена к Высшему Смыслу, она обладает имманентной, органически ей присущей глубинной религиозностью и потому меньше всего нуждается в религиозной *теме*. Поэзия сама по себе есть род метафизики, собственными средствами она осваивает область религии – отношения человека с Богом и миром. Искусство «чувствует себя залетным гостем, вестником из иного мира и составляет наиболее религиозный элемент внерелигиозной культуры. Эта черта искусства связана отнюдь не с религиозным характером его тем – в сущности, искусство не имеет *тем*, а только знает художественные поводы – точки, на которых загорается луч красоты. Она связана с тем ощущением запредельной глубины мира и тем трепетом, который им пробуждается в душе...»¹⁹.

Религиозная тема в стихах зачастую только компенсирует по видимости недостаток цельного поэтического мироощущения, а иной раз мешает выражению личного религиозного чувства. Вспомним пушкинское «Отцы пустынники и жены непорочны...», стихотворение каменноостровского цикла 1836 г. – оно замечательно передает великопостное душевное состояние, но развитие лирического чувства оказывается в какой-то момент

пресечено, как будто зажато включенным в стихи переложением великопостной молитвы Ефрема Сирина. Молитвенная практика предполагает, что личное религиозное чувство должно быть текстом традиционной молитвы направлено в верное русло. Но тут и пролегает граница между собственно молитвой и лирической поэзией, персоналистичной по самой своей сути. Пушкин попытался слить одно с другим – и поэзия проиграла, да и молитва Ефрема Сирина в пушкинском варианте потеряла свою первоначальную простоту и силу.

С пушкинским «Отцы пустынноики...» сопоставима лермонтовская «Молитва» 1839 г.:

В минуту жизни трудную
Теснится ль в сердце грусть:
Одну молитву чудную
Твержу я наизусть.

Есть сила благодатная
В созвучье слов живых,
И дышит непонятная,
Святая прелесть в них.
С души как бремя скатится,
Сомненье далеко –
И верится, и плачется,
И так легко, легко...

Тема этих стихов та же, что у Пушкина, – сила молитвы, но текста молитвы у Лермонтова нет, есть только слова о ее воздействии на душу. И за ними ощущается столь глубокое внутреннее событие, что сами эти стихи по мере развертывания превращаются в очистительную молитву – стихи о молитве становятся молитвой в стихах. Легко увидеть даже на этом примере, что духовная наполненность поэтического создания меньше всего зависит от наличия в нем узнаваемых религиозных мотивов.

Творчество побуждается интуицией, а не готовым знанием, для которого нужно подобрать соответствующую форму; оно предполагает нераздельность и одновременность самозарождения формы и смысла, которые «совместно образуют сущность поэтического творения»²⁰. Поэзия на заданную религиозную тему может быть сколь угодно одушевлена религиозным чувством автора, но, трактуя смыслы, рожденные вне творческого акта,

она приближается к переводу и теряет свойства изумляющей первозданности и новизны – первые признаки творчества. Когда искусство пытается служить не только Богу, но и религии, оно уходит в сторону от творчества, изменяет своей природе.

В судьбе Пушкина невозможно без ущерба разделить личное и творческое, его поэзия теснейшим образом связана с жизнью, если понимать под жизнью не эмпирическую биографию, а внутреннюю жизнь художника. У разных поэтов эта связь различна, но, по нашему наблюдению, поэт чаще тяготеет к пушкинскому типу, а не к фетовскому. В таком случае может возникать проблемная напряженность между исповеданием веры в церковно-обрядовых формах и поэтическим творчеством. Эта напряженность отражена, скажем, у позднего Полонского, писавшего в стихах на 900-летие крещения Руси:

Жизнь без Христа – случайный сон.
Блажен, кому дано два слуха, –
Кто и церковный слышит звон,
И слышит вещий голос Духа.

«Два слуха» – выразительная формула раздвоения в духовном мире поэта, идущего к Богу сразу двумя параллельными путями: путем церкви, где он слышит Христа, и путем творчества, где он слышит Духа. Эти «два слуха» не безмятежно уживаются, но как бы соперничают друг с другом, – человек церковный заглушает поэта:

Но жизнь и смерти призрак – миру
О чем-то вечном говорят.
И как ни громко пой ты, – лиру
Колокола перезвонят.

Без них, быть может, даже гений
Людьми забудется, как сон...

1890

Вечерний звон

В. Соловьев восклицал по поводу этих стихов: «Откуда, однако, это соперничество? И зачем подходить слишком близко к колокольне? Пусть поэт слушает колокола на том расстоянии, на котором их звон трогает, а не оглушает, и пусть его лира поет

о том же вечном, о чем звенят и они. Между духом, говорящим в лучших произведениях Полонского, и голосом истинной религии, конечно, нет никакого противоречия, и наш славный поэт может с доброю совестью благословлять вечерний звон, с которым так хорошо гармонирует его неослабевающее вдохновение»²¹. С точки зрения высших ценностей противоречия действительно нет, но в жизни художника есть несовпадение, раздвоение, есть проблема выбора пути. К нашему счастью, Пушкин не успел оказаться перед этим выбором (хотя, пожалуй, близко подошел к нему в 1836 г.), а вот Гоголь – оказался. Итог известен. Творчество легче совмещается с конфессиональным безразличием, чем с конфессиональной последовательностью. «Духовная жажда», утоленная в церкви, уже не томит и не требует выхода в творчестве, вера, облеченная в форму обряда, не ищет уже другой формы для себя, какой являются поэтические звуки и образы. В примирительном комментарии Соловьева есть элемент утопизма: «два слуха» не вполне естественны, трудны для поэта – именно об этом поэтическое свидетельство Полонского. А уж для Пушкина с его органическим единством жизни и поэзии такое раздвоение вообще вряд ли было бы возможно. Ставить вопрос о конфессиональной принадлежности Пушкина и судить о нем с этих позиций – значит пренебрегать главным в его судьбе. Пушкин был только поэт, во всем поэт – и к Высшей Истине он был причастен как поэт. По точному выражению о. С. Булгакова, «он знал Бога», но особым знанием художника. «Очевидно, не на путях исторического, бытового и даже мистического православия пролегла основная магистраль его жизни, судьбы его. Ему был свойствен свой личный путь и особый удел, – предстояние перед Богом в служении поэта»²².

Не только искусство, но и церковь знает о несовпадении творчества с путями церковными – отсюда традиционно преобладающее в ней недоверие к искусству как к области искушений, уводящих с истинного религиозного пути (такое отношение подкрепляется этимологией русского слова «искусство»). Но искушения, как известно, подстерегают человека везде – в ту меру, в какую ему дарована свобода; они есть и в церкви, и на путях аскезы, которая может быть замешена на гордыне. Конечно, в творчестве, основанном на свободе по преимуществу, искушений немало, однако этим ли определяется его духовная природа?

Существовало и существует в рамках церкви и другое отношение к творчеству. Открытое христианство, не проводящее резких границ между церковью и миром, признает за искусством великие возможности богопознания, богообщения, духовного откровения. «Задача искусства, – писал в середине прошлого века русский богослов архимандрит Феодор (Бухарев), – в том, чтобы художник в чем бы то ни было, действительном или возможном, своим так называемым творческим дарованием сколько-нибудь ощутил силу и державу любви Отца, на все в Сыне простирающейся и всему приемлющему во Св. Духе удобосообщимой, и чтобы отобразил это в своем создании, хотя бы совсем бессознательно, хотя бы так, как солнце отражается в капельке воды. Такая задача относится к художникам даже неверующим и язычникам, только бы они имели истинный талант художников: потому что в самой природе человека творческие силы и идеи в своем существе составляют не что иное, как ответ того же Бога Слова...»²³. Этот взгляд на творчество вовсе не противоречит христианскому богословию, он находит свои основания в учении о Боге-Творце и человеке как Его образе и подобии, в пневматологии – учении о действиях Святого Духа, в христологии и христианском персонализме²⁴. Из русских духовных писателей нашего времени об искусстве как об откровении Высшей Реальности говорили архиепископ Иоанн Сан-Францисский (Шаховской), протоиерей Александр Шмеман, протоиерей Александр Мень. Недоверие к искусству и другим проявлениям свободного человеческого духа характеризует в большей мере охранительные тенденции в церкви, чем творящего человека в его богостремительном порыве и труде.

Разрыв между историческим православием и путями творчества был остро пережит русской религиозной мыслью конца XIX – начала XX в. в двух ее направлениях – в философской эстетике символизма и философии соловьевской школы. Эти две различные ветви объединялись общими идеями размыкания церковных стен, религиозного оправдания внецерковной культуры, семьи – всей полноты существования человека в мире. Вопрос о трансцендентной природе и религиозных задачах искусства работами Д.С. Мережковского, В. Соловьева, Вяч. Иванова, Н.А. Бердяева был вынесен на первый план в разговоре о содержании новой религиозной эпохи. И Пушкин оказался этой эпохе не просто созвучен – он оказался вместе с Достоевским опорой для создания новой философии творчества. Именно в это время,

на рубеже веков, родилась та традиция постижения Пушкина как духовного феномена, которая впоследствии была искусственно прервана в России, в 1930–1940-х годах набрала силу в философской критике русского зарубежья и которая теперь снова так актуальна для нас. Первым Мережковский, за ним Соловьев, В.В. Розанов в небольших заметках, по-своему М.О. Гершензон открыли огромный, непостижимый по своей метафизической глубине духовный мир пушкинских творений. Если говорить точнее, мир этот ощущался, угадывался и до них, он жил в русском сознании, во всей послепушкинской русской культуре. Но многое было не названо – не было того системного языка религиозно-философской мысли, на котором творчество Пушкина могло быть описано как откровение Высшей Реальности. Когда В.Г. Белинский говорил, что «в поэзии Пушкина есть небо, но им всегда проникнута земля»²⁵, это было больше метафорой, чем точным определением главной особенности пушкинской поэтической религии. Когда Н.Н. Страхов писал, что в Пушкине «отзывается вечная красота души человеческой»²⁶, слова «вечная красота» вряд ли несли у него мысль о богоподобии человека, а имели скорее эмоциональное значение. Философы и литераторы Серебряного века взглянули на Пушкина *sub speciae aeternitatis*, и стало видно, что, будучи абсолютным поэтом, он воплотил в полноте и совершенстве религиозные возможности искусства. Поэзия Пушкина была рассмотрена как цельное метафизическое знание о мире, Боге, человеке, как откровение Божественной Красоты в тварном мире, она помогла обосновать взгляд на творчество как особое религиозное призвание, особый путь к Абсолюту.

В первой речи о Достоевском (1881) и в статье «Общий смысл искусства» (1890) В. Соловьев напомнил об изначальном синкретизме искусства и религии, о том, что поэзия родилась из храмового действа, из молитвы. Синкретизм впоследствии был невозвратно утрачен, поэзия шагнула с алтаря в мир и обрела в нем самостоятельное бытие, но не для того, чтобы оторваться от Бога, а напротив – чтобы Бога нести в мир. Исторически в развитии искусства, в том числе и словесного, были разные моменты, его захлестывали и захлестывают демонизм, человекобожество, формализм, идеология – однако истинная поэзия поверх всех исторических метаморфоз сохранила память о своем происхождении и верность высшему предназначению. Эта память настойчиво прорывается в стихах Пушкина о поэте – кажется,

что не пушкинская память, а память самой поэзии, говорящая в Пушкине. В трех стихотворениях, которые мы привыкли рассматривать как выражение поэтического самосознания Пушкина – «Поэт» (1827), «Поэт и толпа» (1828), «Поэту» (1830), – появляются мотивы жреческого служения, упоминаются атрибуты дельфийского храма Аполлона: «Пока не требует поэта / К священной жертве Аполлон...», «Но позабыв свое служенье, / Алтарь и жертвоприношенье, / Жрецы ль у вас метлу берут?», «И плюет на алтарь, где твой огонь горит, / И в детской резвости колеблет свой треножник». Эти мотивы отражают изначальное единство поэтического и жреческого служения – в дельфийском храме поэт и жрец существовали в одном лице, жрец, верша обрядовое действие, стихами возвещал пророчества Пифии, поэзия не служила религии, а сама была ею. Жреческие образы определенно говорят и о статусе пушкинского поэта, и о характере его призвания. Можно возразить, что это только метафора. Да, метафора, но поверим ей, – ведь для поэта метафора сверхреальна, через нее он прорывается к миру сущностей. Приходилось встречаться и с другим толкованием: на основе этих стихов делался вывод, что Пушкин по вере был язычником и исповедовал Аполлона. В таком случае не верил ли он также в Аллаха («Подражания Корану») и Иегову («Пророк»)?

«Нас мало избранных, счастливых праздных... / Единого прекрасного жрецов» («Моцарт и Сальери»). «Единое прекрасное» – вот чему служит поэт, вот открывшаяся ему теофания, и это бесконечно далеко от самодовлеющего эстетизма, который когда-то приписывали Пушкину, опираясь на заключительные стихи «Поэта и толпы»: «Не для житейского волненья, / Не для корысти, не для битв, / Мы рождены для вдохновенья, / Для звуков сладких и молитв». Вяч. Иванов в «Заветах символизма» (1910) показал, что здесь пушкинский поэт отстаивает перед «непосвященными» не самоценность искусства, а его религиозную миссию: «Пушкин изображает Поэта посредником между богами и людьми <...> Боги “вдохновляют” вестника их откровений людям; люди передают через него свои “молитвы” богам; “сладкие звуки” – язык поэзии – “язык богов”. Спор идет не между поклонниками отвлеченной, внежизненной красоты и признающими одно “полезное” практиками жизни, но между “жрецом” и толпой, переставшей понимать “язык богов”, отныне мертвый и только потому бесполезный. Толпа, требующая от поэта языка земного, утратила или забыла религию и осталась с одной утили-

тарною моралью. Поэт – всегда религиозен, потому что – всегда поэт; но уже только “рассеянной рукой” бряцает он по заветным струнам, видя, что внимающих окрест его не стало»²⁷.

Пушкин определил «цель художества» как «идеал» и назвал это «истиной неоспоримой» («Мнение М.Е. Лобанова о духе словесности...», 1836). Что разуметь под этим словом? Думается, не только совершенство воплощения, но и то Абсолютно Прекрасное, что открывается в искусстве и чему искусство служит. Момент осознания высшего призвания поэта отражен в «Пророке» (1826). Много было споров вокруг этого бездонного стихотворения, и много еще будет. Но основной вопрос всегда сводился к одному: говорится ли в нем о призвании поэта, является ли оно «прямым поэтическим самосвидетельством»²⁸ – или это свободное переложение шестой главы книги Исаян, и речь в нем идет о библейском пророке? Вопрос этот имеет принципиальное и широкое значение, определенное о. С. Булгаковым: «В зависимости от того, как мы уразумеваем “Пророка”, мы понимаем и всего Пушкина. Если это есть только эстетическая выдумка, одна из тем, которых ищут литераторы, тогда нет великого Пушкина, и нам нечего ныне праздновать (пишется в 1937 г. – И. С.). Или же Пушкин описывает здесь то, что с ним самим было, т. е. данное ему видение божественного мира под покровом вещества?» Ответ на этот вопрос Булгаков находит в собственном ощущении – как нам кажется, верном: «Таких строк нельзя *сочинить*...» и дальше: «Тот, кому дано было сказать эти слова о Пророке, и сам ими призван был к пророческому служению»²⁹. Такое понимание «Пророка», идущее от В. Соловьева, подробно обоснованное им в статье «Значение поэзии в стихотворениях Пушкина» (1899), заставляет с особой серьезностью относиться ко всем сакральным аллюзиям, неизменно сопровождающим тему поэта и поэзии у зрелого Пушкина. Кроме уже упомянутых нами стихов, укажем на послание «<Гнедичу>» (1832), где варьируются мотивы 34-й главы Книги Исхода и вновь возникает образ поэта-пророка, на отрывок «Зачем крутится ветр в овраге?» в двух его вариантах (1833, 1835), связанный с парадоксами библейской Книги Иова³⁰, наконец – на «Памятник» с его евангельскими ассоциациями. «Святая лира», «божественная лира», «божественный посланник», «священный дар», «священные напевы» – таковы характерные определения искусства, поэзии, поэта у Пушкина; за ними стоит «сознание абсолютного религиозного смысла поэзии»³¹. Конечно, это сознание не одному

Пушкину свойственно. Перелистаем таких разных поэтов, как Н.М. Карамзин, К.И. Батюшков, В.К. Кюхельбекер, Д.В. Веневитинов, П.А. Вяземский, В.А. Жуковский, Е.А. Боратынский, А.А. Фет, нам встретятся и «поэзия святая», и «божественный певец», и «священный поэт», и «святое песнопенье», и «жрец искусства»... Литературная традиция, объединяющая здесь поэтов, восходит к общему для них ощущению причастности творчества к Высшей Реальности.

Н.М. Карамзин посвятил этой теме стихотворную аллерию «Поэзия» (1787); в ней рассказывается, как поэзия родилась в раю, когда первый человек ощутил величие, премудрость и благость Божию и излил свои чувства в гимне Творцу, как она проходит через всю земную историю человечества и возвращается к Богу вместе с душою умершего поэта. Обратим внимание прежде всего на миф о происхождении поэзии: она родом из Эдема. Это хорошо знают поэты – знают как духовную реальность, с которой они соприкасаются в творчестве; то же чувствуем и мы – читатели, исследователи, те, кому поэты открывают эту духовную реальность. Поэзия сошла «из тихой сени рая» (С.Я. Надсон), она служит «таинственной отчизне» (А.К. Толстой), напоминает людям «об отчизне» (В.К. Кюхельбекер). Пушкин как-то в шутку назвал музыкантов «представителями рая небесного» (письмо А.А. Дельвигу от 16 ноября 1823 г.), но в «Моцарте и Сальери» слова художника о гении, который «несколько занес нам песен райских», звучат уже всерьез – ведь именно на вертикали, восставленной к Небу, расположен весь конфликт этой «маленькой трагедии». Творчество «более всего напоминает призвание человека до грехопадения» (Н.А. Бердяев)³², «состояние творчества гения есть чувство райского блаженства человека, для которого не стоит препоны между ним и миром, с него совлекаются “кожаные ризы”, и он сознает себя в своей божественной первозданности, как дитя Божие» (о. С. Булгаков)³³, через творчество человек «возвращается в покинутый или потерянный рай» (Г.П. Федотов)³⁴.

Конечно, искусство бывает всяким, его райская природа искажается в той мере, в какой искажена высшая природа в самом человеке. Блоковское «искусство есть *Ад*»³⁵ дает обильную пищу для сопоставлений и размышлений, но не о природе искусства, а о его исторических путях.

У Пушкина, о чем бы ни писал он, райское начало творчества представлено с особой чистотой; он обладал исключитель-

ной интуицией Царства Божия, данной ему в абсолютном эстетическом и нравственном слухе и воплощенной в целостном мире его художественных созданий. В.В. Розанов, призывая в 1912 г. возвращаться к Пушкину, сравнил эту потребность с тоской об утраченном рае: «Мы должны любить его, как люди “потерянного рая” любят и воображают о “возвращенном рае” ...»³⁶.

Лирика не только исторически выросла из молитвы, но и онтологически, по сути своей, она соприродна молитве – художник оформляет в ней свое трансцендентное мироощущение и трудится над своей душой. Пушкин никогда бы не мог сказать, как Блок, что стихи «надо писать как бы перед Богом»³⁷, или признаться, как З.Н. Гиппиус: «Стихи я всегда пишу, как молюсь»³⁸. Его религиозное мироощущение было органичным и выражалось непосредственно в творчестве, а не в торжественных формулах самосознания, фиксирующих избыточную для поэта, внепоэтическую рефлексию. В пушкинской лирике нет обращений ко Всевышнему, и при этом неосознанное, неявное молитвенное начало присутствует в таких разных по тематике его стихотворениях, как «Я помню чудное мгновенье...» (1825) и «Воспоминание» (1828), «На холмах Грузии...» (1829) и «Безумных лет угасшее веселье...» (1830), «Дар напрасный, дар случайный...» (1828) и «Вновь я посетил...» (1835). Молитвенное начало непосредственно ощущается, передается в воздействии этих стихов на душу, но выявить и проанализировать его чрезвычайно трудно. Особая заслуга в этом отношении принадлежит С.Л. Франку, который в статьях «Религиозность Пушкина» (1933), «О задачах познания Пушкина» (1937), «Светлая печаль» (1949) проник при анализе отдельных пушкинских стихотворений глубже их образно-тематического и эмоционального уровня и показал, как в них проявляется «скрытый, глубинный слой духа Пушкина»³⁹. Эти разборы Франка убеждают нас, что поэзия настолько поэзия, насколько она молитвенна – не по теме и даже настроению, а по сути, по связи художника с «верховным источником лиризма»⁴⁰.

Но как рождается эта связь? В какой мере она зависит от воли художника? Что первично в творчестве: дарованное свыше вдохновение или «свободный почин человека», как писал Н.А. Бердяев в знаменитой, вызвавшей бурю споров книге «Смысл творчества» (1916)⁴¹? Является ли художник создателем своих творений, или он только медиум, воспринимающий и передающий услышанное? Вспомним А.К. Толстого: «Тщетно, худож-

ник, ты мнишь, что творений своих ты создатель! / Вечно носились они над землею, незримые оку». У Пушкина тоже есть «самосвидетельство» «невольности, пассивности творчества» – так определил В. Соловьев стихотворение «Эхо» (1831)⁴², но оно дает лишь небольшой фрагмент картины. В целом же творчество осознано Пушкиным как сложное взаимодействие свободы и послушания, личности и Бога, труда и вдохновения. Свобода у него не просто условие или качество творчества, но сама его стихия, его природа и суть – надо ли выстраивать хрестоматийный ряд примеров, где муза, песнь и лира сочетаются с волей, свободой? Творчество у Пушкина почти приравнено к свободе, однако оно не самочинно. «Пушкин твердо знал, что поэзия приходит с высоты и вдохновение – “признак Бога”, дар божественный»⁴³. Но дар этот – не только благодать, он – требование, зов, на который надо идти, долг, который выполняется беспрекословно. В «Пророке», кажется, впервые появляется этот высший императив, звучащий с истинно библейской силой и требующий безусловного послушания: «Исполнишь волею моею!»⁴⁴. Тема продолжена в «Поэте»: «Пока не требует поэта / К священной жертве Аполлон...» – «Но лишь божественный глагол / До слуха чуткого коснется...»; и наконец, «Памятник», последнее пушкинское слово о поэзии, завершается высшим велением и ответным послушанием: «Веленью Божию, о Муза, будь послушна...» Пушкин не сразу нашел эту окончательную формулу отношений поэта с Богом, вначале пробовал: «Призванью своему, о Муза, будь послушна...», «Святому жребию, о Муза, будь послушна...» – и затем расшифровал «жребий» и «призвание», добрался до сути. Призвание понято в точном, буквальном смысле слова – *призвание свыше*, на которое поэт должен откликнуться, или, как определил это Жуковский, «вызов от Создателя вступить с Ним в товарищество создания»⁴⁵. Поэтический дар оказывается у Пушкина прежде всего даром исключительной восприимчивости, а творчество – встречей художника со Всевышним. Такая встреча только один раз им описана, в «Пророке», и огненная сила этих стихов – свидетельство их богодуховенности, реальности стоящего за ними духовного события.

Замечено, что в пушкинской философии творчества особое место занимает образ ветра, свободной стихии, которой уподоблено свободное поэтическое вдохновение: «Как ветер, песнь его свободна...», «Таков поэт: как Аквилон, / Что хочет, то и носит он...» С.Г. Бочаров, обративший внимание на эти образы, увидел

в них «не только сравнение из природного мира», но поэтический эквивалент Святого Духа и Его действия в природе и творчестве⁴⁶. Свойства Духа передаются поэзии, Дух вдохновляет поэта, говорит через него. Пушкин чувствовал это, но мыслил не в богословских категориях, а в поэтических образах, другие же поэты прямо говорили о поэтическом вдохновении как наитии Святого Духа. Д.В. Веневитинов: «К Тебе, о чистый Дух, источник вдохновенья»; А.Н. Майков: «Вдохновенье – дуновенье / Духа Божья...»; вспомним и Я.П. Полонского, приведенные нами стихи про «два слуха», а также лермонтовское «Твой стих, как Божий Дух, носился над толпой...».

В русской философии начала XX в. идея связи творчества с действиями Святого Духа получила популярность в соотнесении с концепцией «трех Заветов», трех эпох мировой истории, последовательно раскрывающих ипостаси Божественной Троицы (Ветхий Завет – откровение Отца, Новый Завет – откровение Сына, третий Завет – откровение Св. Духа). Эту концепцию, разработанную Иоахимом Флорским (XIII в.) и восходящую к каппадокийскому тринитарному богословию (IV в.), воскресил теоретик «нового религиозного сознания» Д.С. Мережковский и развил Н.А. Бердяев, утверждавший, что именно творчество человека составляет содержание эпохи третьего Завета: «Творчество – последнее откровение Св. Троицы, антропологическое ее откровение»; «Творчество не в Отце и не в Сыне, а в Духе, и потому выходит из границ Ветхого и Нового Завета»⁴⁷. В более поздней, зрелой книге «О назначении человека» (1931) Бердяев дал разъяснение, что «подлинное, бытийственное творчество всегда в Духе, в Духе Святом, ибо только в Духе происходит то соединение благодати и свободы, которое мы видим в творчестве»⁴⁸. На категоричную бердяевскую эксклюзивность есть свои возражения⁴⁹, но нельзя не увидеть в этих идеях соответствий с тем, что знают сами художники о природе и свойствах вдохновения.

Нам давно уже слышится возражение тех, кто отделяет творчество от путей Истины: по аналогии с известным признанием Паскаля, что открывшийся ему Бог – не бог философов и ученых, можно утверждать, что и у поэтов, художников – свой бог, другой, не Тот. На это отвечает за нас Писание: человек создан Творцом по Своему образу и подобию – и тем уже призван к творчеству, к раскрытию Божьего замысла о себе и мире. Подобие Небесному Художнику закреплено в поэте самим его именем: русское слово «поэт» пришло к нам от того греческого, каким

назван в Символе веры «Творец неба и земли», – ποιητής (делатель, творец, создатель). Именно в этом смысле слова «человек есть существо “пиитическое” ... т. е. творчески действующее в мире»⁵⁰.

Творчество носит характер «синергийный», божественная благодать действует в нем в соединении с человеческой индивидуальностью, с личным опытом и личной волей художника. Человеческое начало не менее активно в творчестве, чем начало божественное, – и здесь коренятся многие опасности и искушения. Художник не чистый дух, «божественный глагол» встречается в нем со всеми несовершенствами его человеческой природы. Высший дар никак не связан со справедливостью – Бог не выбирает в гении наиболее достойных. Пушкин передал это отстраненно, через чуждое сознание – его Сальери, не знающий благодати, возмущен «несправедливостью» и «нерациональностью» Провидения в распределении даров:

– О небо!

Где ж правота, когда священный дар,
Когда бессмертный гений – не в награду
Любви горящей, самоотверженья,
Трудов, усердия, молений послан –
А озаряет голову безумца,
Гуляки праздного?.. О Моцарт, Моцарт!

Все мы знаем, какие парадоксы бывают в сфере творчества. Часто художник кажется нам недостойным своего дара, удивляет контрастом высоких поэтических созданий и житейского поведения. Пушкинское об этом стихотворение «Поэт», прямолинейно истолкованное, дало повод для идеи «двух планов» в жизни поэта, для отрыва и противопоставления планов житейского и творческого⁵¹. Эта концепция проста и удобна, но она недалеко нас уводит в познании художества. Если относиться к творчеству как к роду духовной работы и в судьбе поэта усматривать особый духовный путь, то связь и зависимость между его жизнью и творениями представляет повышенный интерес и вырастает в серьезную проблему.

Художник очень близко подходит к сердцевине бытия, заглядывает в его самые опасные бездны, – без этого бесстрашия он вряд ли способен оставить миру то, что будет в течение столетий

«глаголом жечь сердца людей». Он сильно рискует, идя навстречу искушениям, тайнам, стихиям. Г.П. Федотов в замечательном этюде-исследовании «О Св. Духе в природе и культуре» (1932) писал о художнике: «Он самый незащитный из детей мира перед напором стихий. По отношению к ним он весь слух, весь порыв. Оковы долга и закона бессильны над ним. Вот почему песни поэта часто оказываются песнями греха, а личная судьба его – трагедией. Быть растерзанным стихиями – участь стольких поэтов. Но в стихийных силах души действуют не безличные потоки: демоны прорываются сквозь них и искажают священные источники вдохновения. Искусство часто оказывается демоническим, но это не лишает его божественного происхождения. Дьявол – актер, стремящийся подражать Богу. Лишенный творчества, он надевает творческие личины. Всего лучше он внедряется в подлинное, т. е. божественное, творчество, чтобы мутными примесями возмутить чистые воды. Музой является только Св. Дух, но гарпии похищают и оскверняют божественную пищу»⁵².

Страсти, которым предает себя художник, могут не только прорываться непреображенными в творчество, но и подменять собой высший источник вдохновения. Примеров такой подмены немало найдем, скажем, у Цветаевой, которая сама это знает и, рассуждая о природе творчества, то Бога поминает, то дьявола («Искусство при свете совести», 1932). Про Пушкина мало сказать, что он был человеком страстным. Кто всерьез исследовал его поведение, знает, что в душе его бушевали мощные стихии, сшибались грандиозные потоки, но в его зрелых поэтических созданиях сила этих потоков таинственным образом преображалась в гармонию.

Серебряный век, опьяненный эстетическими идеями Ницше, порой искал дионисийства в пушкинской поэзии, искал в ней темных иррациональных бездн, из которых воздымались глубинные стихии человеческого естества. В мае 1899 г. вышел из печати пушкинский номер «Мира Искусства» со статьями В.В. Розанова, Д.С. Мережковского, Н.М. Минского, Ф. Сологуба; он был замыслен и прозвучал как коллективная эскапада против юбилейных торжеств, и все же много высказалось в нем серьезного – наглядно и отчасти невольно явлен был контраст между художественным миром Пушкина и новыми течениями русской литературы. Если Минский увидел у Пушкина «победу инстинкта над рассудком» и «победу эстетического идеала над этическим»⁵³, то Розанов, наоборот, сетовал на излишнюю пушкинскую

«трезвость», на его недостаточную для нового времени глубину, на отсутствие в его творчестве оргиазма и «всемирного пифизма»⁵⁴. На эти попытки вместить Пушкина в нищеанскую бинарную схему искусства (взаимодействие аполлонического и дионисийского начал) горячо отозвался В. Соловьев: он заключил, что искание у Пушкина «оргазма» и «пифизма» говорит больше о Розанове, у которого «вдохновляющая сила идет ... откуда-то снизу», а у Пушкина «сохранилось слишком много вдохновения, идущего *сверху*, не из расщелины, где серные удушающие пары, а оттуда, где свободная и светлая, недвижимая и вечная красота»⁵⁵. Дионисийские страсти оставались в пушкинской жизни, в поэзии же они очищались и преображались – но без них поэзия была бы невозможна. В «Судьбе Пушкина» (1897) В. Соловьев писал об этом: «Сильная чувственность есть материал гения. Как механическое движение переходит в теплоту, а теплота – в свет, так духовная энергия творчества в своем действительном явлении (в порядке времени или процесса) есть *превращение* низших энергий чувственной души. И как для произведения *сильного* света необходимо сильное развитие теплоты, так и высокая степень духовного творчества (по закону здешней, земной жизни) предполагает сильное развитие чувственных страстей. Высшее проявление гения требует не всегдашнего бесстрастия, а окончательного *преодоления* могучей страстности, торжества над нею в решительные моменты»⁵⁶.

Индивидуальность художника, его так называемая личная жизнь, любовь и ненависть, противоречия, страсти, порывы, заблуждения, падения – все живое и человеческое в нем составляет то сырье, которое сгорает в очистительном пламени вдохновения. Конечно, страсти не источник, а только материал искусства, но когда нечему гореть, нет и творчества, ибо «космос творится из хаоса»⁵⁷. Недоверие к искусству с позиций религиозного благочестия сводится в основном к тому, что оно «замешено на блуде». Да, искусство живет в здешнем мире и «замешено» на всех его несовершенствах, но силою Духа Божия, действующей через художника, ценою приносимых им жертв искусство преодолевает несовершенство этого мира, приносит в него свет высшего Совершенства.

Бердяев предположил, что «если бы Пушкин занялся аскезой и самоспасением, то он, вероятно, перестал бы быть большим поэтом»⁵⁸. На эту тему имеется интересное рассуждение самого Пушкина: сравнивая два сборника стихотворений Сент-Бёва –

Делорма, он приходит к выводу, что благоприятная нравственная эволюция автора не лучшим образом отразилась на поэзии: «В прошлом году Сент-Бёв выдал еще том стихотворений, под заглавием “Les Consolations” («Утешения». – И. С.). В них Делорм является исправленным советами приятелей, людей степенных и нравственных. Уже он не отвергает отчаянно утешений религии, но только тихо сомневается; уже он не ходит к Розе, но признается иногда в порочных вожделениях. Слог его также перебесился. Словом сказать, и вкус и нравственность должны быть им довольны. Можно даже надеяться, что в третьем своем томе Делорм явится набожным, как Ламартин, и совершенно порядочным человеком.

К несчастью должны мы признаться, что, радуясь перемене человека, мы сожалеем о поэте. Бедный Делорм обладал свойством чрезвычайно важным, не достающим почти всем французским поэтам новейшего поколения, свойством, без которого нет истинной поэзии, т. е. *искренностью вдохновения*. Ныне французский поэт систематически сказал себе: *soyons religieux, soyons politiques*, а иной даже: *soyons extravagants* (будем религиозными, будем политиками... будем сумасбродами. – И. С.), и холод предначертания, натяжка, принужденность отзываются во всяком его творении, где никогда не видим движения минутного, вольного чувства, словом: где нет истинного вдохновения. Сохрани нас боже быть поборниками безнравственности в поэзии (разумею слово сие не в детском смысле, в коем употребляют его у нас некоторые журналисты)! Поэзия, которая по своему высшему, свободному свойству не должна иметь никакой цели, кроме самой себя, кольми паче не должна унижаться до того, чтобы силою слова потрясать вечные истины, на которых основаны счастье и величие человеческое, или превращать свой божественный нектар в любострастный, воспалительный состав. Но описывать слабости, заблуждения и страсти человеческие не есть безнравственность, так, как анатомия не есть убийство; и мы не видим безнравственности в элегиях несчастного Делорма, в признаниях, раздирающих сердце, в стесненном описании его страстей и безверия, в его жалобах на судьбу, на самого себя» («Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme. Les consolations, poésies par Saint-Beuve», 1831).

От поэта не стоит ждать благочестия, поэзия не благочестием живет, а всюю полнотою человеческого. В пушкинском «Поэте» Аполлон «требуется» героя «к священной жертве» – задумаемся над привычными словами: о какой жертве идет речь?

Кажется, ответ на этот вопрос можно найти в «Пророке»: «И вырвал грешный мой язык, / И празднословный и лукавый...», «И он мне грудь рассек мечом, / И сердце трепетное вынул...», «Как труп в пустыне я лежал». По требованию свыше на жертвенный алтарь искусства приносится все живое, личное, человеческое – «сердце трепетное». Все это сгорает в процессе творчества, превращаясь в универсальное, прекрасное, вечное. Жизнь умирает в художнике, чтобы дать жизнь поэзии.

Тема горения, сгорания в поэтическом огне звучит у поэтов разных времен – вновь перед нами метафора, отражающая некоторую духовную реальность в деле творчества. Приведем лишь один пример. Размышляя о стихах А.А. Ахматовой «Тяжела ты, любовная память! / Мне в дыму твоём петь и гореть...» (1914), В.Ф. Ходасевич писал: «...здесь с совершенной точностью определено отношение жизни поэта к его творчеству, “человека” к “художнику”. Человек сгорает в пламени своего переживания, – в данном случае, у Ахматовой, это переживание есть любовь; оно может быть иным, но, каково бы ни было по существу, соотношение останется тем же: внутреннее сгорание – и “песня” как его результат. “Священная жертва” его – он сам. Сам над собою заносит он жертвенный нож и знает, что если ему не “гореть”, то и не “петь”» («Бесславная слава», 1918)⁵⁹.

Ходасевич не случайно опирается на Пушкина в своих рассуждениях – Пушкин являет собою чистый пример полного сгорания и преображения чувств в творческих созданиях. «Даже и в те поры, когда метался он сам в чаду страстей, поэзия была для него святыня – точно какой-то Храм. Не входил он туда неопрятный и неприбранный; ничего не вносил он туда необдуманного, опрометчивого из собственной жизни своей; не вошла туда нагишом растрепанная действительность. А между тем все там до единого есть история его самого. Но это ни для кого не зримо. Читатель услышал одно только благоуханье; но какие вещества перегорели в груди поэта затем, чтобы издать это благоуханье, того никто не может услышать»⁶⁰. Обратим внимание на найденные Гоголем слова: сгорают «вещества» – остается «благоуханье», в человеке сгорает здешнее – в поэзии остается духовное и восходит к Небесам, как дым от алтаря.

Но жертва приносится не единожды, она требуется от поэта каждый раз, составляет содержание творческого процесса в каждый его отдельный момент. Это и есть поэтический труд, второй элемент пушкинской «двусоставной формулы творчества»⁶¹ –

«труд и вдохновенье». Слово «труд» у Пушкина часто прилагается к делу поэта, этот труд – его ответ на Божий зов, его усилие навстречу вдохновению. Работая над стихом, художник работает над своей душой, стремясь к художественному совершенству, он силою духа претворяет душевный хаос в гармоничное поэтическое создание и тем преобразуется сам. Творчество, если оно всерьез, есть напряженное, самоуглубленное духовное делание, соответствующее традиционным формам религиозной жизни – молитве, посту, исповеди, причастию. Не об этом ли знаменитое стихотворение Е.А. Боратынского о поэтическом творчестве, построенное на религиозных понятиях:

Болящий дух врачует песнопенье,
 Гармонии таинственная власть
 Тяжелое искупит заблужденье
 И укротит бунтующую страсть.
 Душа певца, согласно излитая,
 Разрешена от всех своих скорбей:
 И чистоту поэзия святая
 И мир отдаст причастице своей.

Пушкин не раз называл дело поэта подвигом. Это слово объемлет собой те усилия и жертвы, которых требует «служенье муз», оно выражает в пределе форму, способ служения поэта, обреченного на полную самоотдачу. Как видим, Пушкин закрепил свою цельную философию творчества в раз найденных и затем повторяемых ключевых словах – наиболее важные из них собраны вместе в заметке на выход Гнедичева перевода «Илиады»: «...когда поэзия не есть *благоговейное служение*, но токмо легкомысленное занятие, – с чувством глубоким уважения и благодарности взираем на поэта, посветившего гордо лучшие годы жизни исключительному *труду*, бескорыстным *вдохновениям* и совершению единого, *высокого подвига*» («Илиада Гомерова», 1830). В выделенных нами словах фиксировано самое существенное для Пушкина в деле поэта: «благоговейное служение» – суть поэтического призвания, «вдохновение» – Божие присутствие, без которого невозможно творчество, «труд» – встречные усилия художника, «высокий подвиг» – качественная мера этих усилий.

В творческом подвиге поэта, в его самоотвержении и самораспятии есть нечто подобное аскетическому подвигу. Этим оправдано дерзкое соположение путей гениальности и святости, пред-

ложенное Бердяевым. В книге «Смысл творчества» он обратил внимание на то, что Пушкин и Серафим Саровский, будучи современниками, «жили в разных мирах» и ни разу не соприкоснулись. Но с точки зрения религиозного делания, по мнению Бердяева, их пути сравнимы: «Для божественных целей мира гениальность Пушкина так же нужна, как и святость Серафима»⁶². Бердяевское сопоставление шокировало многих и при этом было подхвачено, развито другими религиозными мыслителями⁶³. Можно иначе, чем Бердяев, смотреть на соотношение этих путей, но почва для сопоставления, несомненно, есть. Гений в творчестве искупает свою грешную природу, осуществляет в полноте Божий замысел о себе, служит спасению мира.

Гоголь приписал Пушкину значимую фразу: «Слова поэта суть уже его дела»⁶⁴. Не будем сейчас углубляться в трудноразрешимый вопрос, кому она принадлежит в действительности; так или иначе в ней оформлена мысль о высшей ответственности поэта за слово, принимающее характер деяния. Словом поэт предстоит перед Богом, словом отвечает за дар жизни, и в слове стоит искать суть и разгадку его судьбы. Человек в поэте растворен, не существует вне творчества и не может быть судим в отрыве от творчества. Режет слух нашумевшая в свое время статья В. Соловьева «Судьба Пушкина», в которой Пушкину-человеку предъявлены серьезные обвинения с позиций христианской морали. Прежде всего поражает (и тогда поразила многих) какая-то непонятная, не свойственная Соловьеву нравственная глухота в «разборе строгом» преддуэльного и дуэльного поведения Пушкина. «И как было не войти в мир той взволнованности, того смятения чувств, которое пережил поэт...» – отвечал ему В.В. Розанов⁶⁵. Но главное даже не это. Главное – суд над Пушкиным в отрыве от того, что собственно и есть Пушкин, в искусственном отслоении человека от поэта. Мы вовсе не призываем оправдать, узаконить имморализм художника – и все же хочется вспомнить пушкинское «он мал и мерзок – не так, как вы, – иначе» (письмо П.А. Вяземскому, ноябрь 1825 г.). Поэт живет *иначе*, и в его судьбе действует другая сотериология – сотериология творчества. Душа поэта неотделима от «заветной лиры» – через нее и приобщается к жизни вечной.

Герой «Пророка», преображенный, наделенный даром тайнозрения и тайнослышания, отправлен высшим повелением в мир, к людям. Как религиозный путь, творчество в равной мере

устремлено внутрь и вовне, в глубь собственной души и в мир. Что несет художник миру? Как влияет на него? Каковы мера и граница этого влияния? При обсуждении проблем творчества в философских дискуссиях начала XX в. этот вопрос коснулся и Пушкина: к нему было применено понятие теургии – религиозного творчества, создающего новое бытие, продолжающего божественное дело миротворения⁶⁶. Трудно представить себе что-либо более чужеродное Пушкину, чем это понятие, выдвинутое Соловьевым и развитое символистами. У Пушкина совершенно не было дерзания за рамки искусства, равно как и бегства *dahin*, столь характерного для романтического сознания в его разных исторических формах. Пушкинская поэтическая религиозность основана не на дуализме, как у романтиков и символистов, а на любви к *этому* миру, в котором он видел отблеск Высшей Красоты, печать Высшей Истины – и открывал свое видение средствами поэзии. Такое видение Бога в мире представляет собой более глубокое и органичное религиозное мироощущение, чем романтическая тоска по идеалу, чем порыв за пределы этого мира, свидетельствующий об уже утраченной связи художника с Источником жизни.

Пушкин не от земли рвался к Небу, а Небо сводил на землю. Вспомним еще раз Белинского: «...в поэзии Пушкина есть небо, но им всегда проникнута земля». Белинский кажется нам более точным, чем Розанов, писавший, что Пушкин пришел «полюбить эту прекрасную землю и ... скорее возвести ее к небу»⁶⁷, но при видимой противоположности они, по сути, говорят об одном и том же: у Пушкина Бог живет в мире и открывается поэту в человеческой душе, истории, природе, в каждой детали творения. Поэтому в пушкинском мире нет иерархии, в нем все предметы «равно исполнены поэзии»⁶⁸ или одухотворены, если мыслить в понятиях религиозных. Не зря Пушкин настаивал на праве поэта нисходить долу в творчестве, избирать любые, в том числе и «низкие», предметы для своих вдохновений – наиболее отчетливо это выражено в программном отрывке «Поэт идет – открыты вежды...» (1835). За нисходящей динамикой этих стихов о творческой свободе стоит кенотическое самоумаление поэта перед лицом мира, в котором «Дух дышит, где хочет», – обыкновенно это именуют «реализмом». Именно реалистическое искусство несет в себе особые религиозные возможности, так как художник в нем не пытается подменить открытые Высшей Реальности в мире своим субъективным дерзанием⁶⁹.

Прежде всего через красоту открывалась Пушкину Высшая Реальность, религиозное восприятие красоты составляет основу его художественного мировидения – в этом сходятся все серьезные исследователи нашей проблемы⁷⁰. Пушкин религиозно поклонялся красоте в ее различных формах; «благоговевя богомольно перед святыней красоты», он не разделял сакральное и эстетическое – слово «божественный» часто было у него синонимом «прекрасного», а слово «прелесть» в эстетическом значении применено к Евангелию («Об обязанностях человека. Сочинение Сильвио Пеллико», 1836)⁷¹. Неразделимость красоты и святости имеет свое символическое воплощение в лирике Пушкина – это тема и образ Мадонны в балладе «Жил на свете рыцарь бедный...» (1829, 1835) и в сонете «Мадона» (1830).

Красота – превыше всего в пушкинском мире, гармония у него – «выше мира и страстей», и «поэзия выше нравственности – или по крайней мере совсем иное дело». «Господи Суси! какое дело поэту до добродетели и порока? разве одна их поэтическая сторона» (маргиналии на статье П.А. Вяземского о В.А. Озере, 1825–1827) – важно правильно понять это выразительное пушкинское высказывание. Поэзии противопоказан морализм, «цель художества есть *идеал*, а не *нравоучение*», но воплощенный идеал обладает спасительной и очистительной нравственной силой, пробуждает «чувства добрые». Как писал В. Соловьев, «красота сама по себе, по самому существу своему, по внутренней природе своей, есть *ощутительная* форма истины и добра»⁷².

Пушкин наделен был даром гениального прозрения и воплощения Красоты, определившим его судьбу, его путь поэта. Искусство в Пушкине остается искусством – религиозным по своей природе и сути, но не совпадающим с конфессиональными путями. Взгляд на Пушкина дает нам возможность представить пути искусства и религии как две параллели, устремленные к общей точке в ином, неземном измерении.

Примечания

¹ См.: *Вересаев В.В.* Гоголь в жизни. М., 1990. С. 553.

² *Гоголь Н.В.* В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность // Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 7 т. М., 1978. Т. 6. С. 345.

³ *Соловьев В.С.* Значение поэзии в стихотворениях Пушкина // Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 319.

⁴ В.А. Жуковскому принадлежит мнение, что «все другие искусства не что иное, как поэзия в разных видах» (*Жуковский В.А.* Эстетика и критика. М., 1985. С. 332).

⁵ *Бердяев Н.А.* Смысл творчества: Опыт оправдания человека. Париж, 1985. С. 286.

⁶ *Достоевский Ф.М.* Пушкин // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. Л., 1984. Т. 26. С. 149.

⁷ Используем удачно найденное С.Г. Бочаровым выражение «благочестивое пушкиноведение» (Обсуждение книги Абрама Терца «Прогулки с Пушкиным» // Вопросы литературы. 1990. № 10. С. 79).

⁸ *Митр. Антоний (Храповицкий).* О Пушкине. М., 1991. С. 19, 29.

⁹ *Митр. Анастасий.* Пушкин в его отношении к религии и православной церкви. М., 1991. С. 12, 30.

¹⁰ Беседы схиархимандрита Оптинского скита старца Варсонофия с духовными детьми. СПб., 1991. С. 47–48.

¹¹ Досье: Приложение к «Литературной газете». 1990. Июнь. (Мир Пушкина). С. 14.

¹² *Непомнящий В.С.* Дар // Новый мир. 1989. № 6. С. 259.

¹³ Цит. по: Письма Пушкина / Ред. Б.Л. Модзалевский. М.; Л., 1928. Т. 2. С. 360.

¹⁴ Сказанное нами отнюдь не отменяет важности малоисследованной темы «Пушкин и митрополит Филарет». См. об этом: *Н.Н.* «Апокалипсическая песнь» Пушкина. М., 1993.

¹⁵ *Струве Н.А.* О мировоззрении А.А. Фета: был ли Фет атеистом? // Вестник Русского Христианского движения. 1983. № 139. С. 161–170; *Он же.* Был ли Фет атеистом? Ответ на письмо проф. Е. Эткинды // Там же. 1984. № 141. С. 175–177.

¹⁶ *Эткнд Е.* О мировоззрении Фета и культуре полемики // Там же. С. 169–174.

¹⁷ Письмо от 25 октября 1890 г. Цит. по: *Фет А.А.* Вечерние огни. М., 1979. С. 554.

¹⁸ *Бердяев Н.А.* Указ. соч. С. 284.

¹⁹ Булгаков С.Н. Свет Невечерний: Созерцания и умозрения. Сергиев Посад, 1917. С. 381–382. Здесь и далее курсив принадлежит цитируемым авторам.

²⁰ Франк С.Л. Живое знание. Берлин, 1923. С. 204.

²¹ Соловьев В.С. Поэзия Я.П. Полонского // Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. С. 529.

²² Булгаков С.Н. Жребий Пушкина // Пушкин в русской философской критике. М., 1990. С. 278, 279.

²³ Архимандрит Феодор (А.М. Бухарев). О духовных потребностях жизни. М., 1991. С. 94.

²⁴ Об этом см., например: Булгаков С. Догматическое обоснование культуры // Вестник Русского Студенческого Христианского Движения. 1930. № 7. С. 8–12; Экономцев И. Православие. Византия. Россия. М., 1992. С. 179–182 (о концепции творчества у св. Григория Паламы).

²⁵ Белинский В.Г. Сочинения Александра Пушкина. Статья пятая // Белинский В.Г. Собр. соч.: В 3 т. М., 1948. Т. 3. С. 405.

²⁶ Страхов Н.Н. Нечто о Пушкине, главном сокровище нашей литературы // Страхов Н.Н. Литературная критика. М., 1984. С. 82.

²⁷ Иванов Вяч. Собр. соч. Брюссель, 1974. Т. 2. С. 595.

²⁸ Соловьев В.С. Значение поэзии в стихотворениях Пушкина // Соловьев В.С. Указ. соч. С. 332.

²⁹ Булгаков С.Н. Жребий Пушкина. С. 282, 283.

³⁰ См. об этом: Бочаров С.Г. О художественных мирах. М., 1985. С. 109.

³¹ Франк С.Л. Религиозность Пушкина // Пушкин в русской философской критике. С. 390.

³² Бердяев Н.А. О назначении человека. М., 1993. С. 121.

³³ Булгаков С.Н. Жребий Пушкина. С. 276.

³⁴ Федотов Г.П. <Святость и творчество> (изложение доклада) // Новый Град. 1936. № 11. С. 143.

³⁵ Блок А.А. О современном состоянии русского символизма // Блок А.А. Собр. соч.: В 6 т. Л., 1982. Т. 4. С. 148.

³⁶ Розанов В.В. Возврат к Пушкину // Розанов В.В. Сумерки просвещения. М., 1990. С. 367.

³⁷ Кузьмина-Караваева Е.Ю. Избранное. М., 1991. С. 372.

³⁸ Цит. по: Терапиано Ю. Литературная жизнь русского Парижа за полвека (1923–1974). Париж; Нью-Йорк, 1987. С. 34.

³⁹ Франк С.Л. Светлая печаль // Пушкин в русской философской критике. С. 476.

⁴⁰ Гоголь Н.В. О лиризме наших поэтов // Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. С. 216.

- ⁴¹ Бердяев Н. Смысл творчества. С. 130.
- ⁴² Соловьев В.С. Значение поэзии в стихотворениях Пушкина. С. 367–368.
- ⁴³ Булгаков С. Жребий Пушкина. С. 280.
- ⁴⁴ Как будто ответом на эти слова звучит позднее пушкинское «Но Твоя да будет воля, / Не моя» («Чудный сон мне Бог послал...»), отсылающее к гефсиманской молитве.
- ⁴⁵ Жуковский В.А. О поэте и современном его значении // Жуковский В.А. Эстетика и критика. С. 333.
- ⁴⁶ Бочаров С.Г. О художественных мирах. С. 108 –109.
- ⁴⁷ Бердяев Н. Смысл творчества. С. 143, 130.
- ⁴⁸ Бердяев Н.А. О назначении человека. С. 121.
- ⁴⁹ См., например: Экономцев И. Православие. Византия. Россия. М., 1992. С. 185.
- ⁵⁰ Булгаков С. Догматическое обоснование культуры. С. 8.
- ⁵¹ Вересаев В.В. В двух планах. М., 1929. С. 130–172.
- ⁵² Вопросы литературы. 1990. № 2. С. 208.
- ⁵³ Минский Н. Заветы Пушкина // Мир Искусства. 1899. № 13–14. С. 25.
- ⁵⁴ Розанов В.В. Заметка о Пушкине // Там же. С. 8, 10.
- ⁵⁵ Соловьев В.С. Особое чествование Пушкина // Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. С. 307–308. Еще раньше Соловьев говорил о слепоте «новейших панегиристов пушкинской поэзии», которые «прикидывают к этому здоровому, широкому и вольному творчеству ломаный аршин ницшеанского психопатизма» (Там же. С. 288).
- ⁵⁶ Там же. С. 276.
- ⁵⁷ Вышеславцев Б.П. Вольность Пушкина (Индивидуальная свобода) // О России и русской философской культуре. М., 1990. С. 400.
- ⁵⁸ Бердяев Н.А. О назначении человека. С. 120.
- * «Жизнь, стихотворения и мысли Жозефа Делорма. Утешения. Стихотворения Сент-Бёва» (фр.).
- ⁵⁹ Ходасевич В. Колеблемый треножник: Избранное. М., 1991. С. 516.
- ⁶⁰ Гоголь Н.В. В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность. С. 346.
- ⁶¹ Определение С.Г. Бочарова (Вопросы литературы. 1990. № 2. С. 193).
- ⁶² Бердяев Н. Смысл творчества. С. 206.
- ⁶³ См., например: Федотов Г.П. <Святость и творчество>. С. 142–143.

⁶⁴ Гоголь Н.В. О том, что такое слово // Гоголь Н.В. Указ. соч. Т. 6. С. 197.

⁶⁵ Розанов В.В. Христианство пассивно или активно? // Розанов В.В. Религия и культура. М., 1990. С. 197.

⁶⁶ Иванов Вяч. Заветы символизма // Иванов Вяч. Собр. соч. Т. 2. С. 595.

⁶⁷ Розанов В.В. О Пушкинской Академии // Пушкин в русской философской критике. С. 178.

⁶⁸ Белинский В.Г. Сочинения Александра Пушкина. Статья пятая. С. 396.

⁶⁹ Об этом см.: Соловьев В.С. Три речи в память Достоевского // Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. С. 231–232; Иванов Вяч. Две стихии в современном символизме // Иванов Вяч. Собр. соч. Т. 2. С. 537–561.

⁷⁰ См.: Иванов Вяч. Два маяка; Булгаков С. Жребий Пушкина; Франк С.Л. Религиозность Пушкина // Пушкин в русской философской критике. С. 252, 280, 391–392.

⁷¹ То же и у Лермонтова – «святая прелесть» молитвы.

⁷² Соловьев В.С. Значение поэзии в стихотворениях Пушкина. С. 348.

Пушкин о назначении России

История народа принадлежит Поэту.
Пушкин – Н.И. Гнедичу, 23 февраля 1825 г.

«Что такое Россия? Каков смысл ее пребывания в мире, в чем ее исторический закон? Откуда пришла она? Куда идет? Что представляет собою? На земле, правда, ей предоставлено место под солнцем, однако философия истории еще не соблаговолила найти его для нее»¹. Так вопрошал и сетовал Ф.И. Тютчев в 1844 г. – русская философия истории тогда едва зародилась, и началась она именно с этих главных вопросов, с усилий понять роль России в европейской и мировой истории.

Пушкинская мысль о России шла двумя руслами, двумя параллельными путями – путем поэзии и художественной прозы и путем собственно исторической мысли, исторических исследований и публицистики. На карамзинское «История народа принадлежит Царю» (из обращения к Александру I в начале «Истории Государства Российского»²) Пушкин возразил красиво: «История народа принадлежит Поэту» (Письмо Н.И. Гнедичу, 23 февраля 1825 г.), и в своей историософской публицистике он тоже был поэтом – таково уж было свойство его мысли, мгновенным лучом пронизывающей Истину сквозь толщу событий и фактов. Но на этом втором пути многое осталось незавершенным, остались сгустки интеллектуальной энергии, «мысли» в паскалевском значении – отдельные формулы, смысловой объем которых постепенно раскрывается во времени. Почти все они не были опубликованы при жизни, некоторые теперь хорошо известны и часто обсуждаются – другие, утонувшие в черновых записях, практически не известны до сего дня.

Поставить в связь ряд суждений Пушкина об исторической роли России – задача нашего очерка.

В начале 1836 г. Пушкин начал было писать отзыв на только что вышедшую книгу С.П. Шевырева «История поэзии», но, пробежавшись по первой главе («чтению первому»), остановился, оставив нам как загадку уверенный тезис:

«Россия по своему положению, географическому, политическому etc. есть судилище, приказ Европы. – Nous sommes les grands juges³. Беспристрастие и здравый смысл наших суждений касательно того, что делается не у нас, удивительны...»

Почему Россия – судилище Европы? Откуда у нее такая роль? «Как жаль, что Пушкин не до конца высказал свою мысль: не привел примеров», – сокрушался по этому поводу академик Д.С. Лихачев⁴. И действительно, что нам делать с этими словами – они производят впечатление выношенного исторического знания, но нет ли в них и иронии? Примерно годом позже в том же духе независимо от Пушкина высказался П.Я. Чаадаев в тоже недописанной и тогда не опубликованной «Апологии сумасшедшего»: «Я часто говорю и охотно повторяю: мы, так сказать, самой природой вещей предназначены быть настоящим совестным судом по многим тяжбам, которые ведутся перед великими трибуналами человеческого духа и человеческого общества»⁵. Контекст у этих суждений общий, но генезис разный – Чаадаев и Пушкин оказались на противоположных полюсах начавшейся на рубеже 1820–1830-х годов нескончаемой «тяжбы о России», и мнения их, как полюса одного целого, обозначили сразу и масштаб этой темы и ее энергетическую напряженность⁶.

Пушкинское утверждение – одно из последних в ряду его высказываний об историческом пути России, и лишь в этом ряду оно отчасти проясняется. Мысль Пушкина проста по виду, но сложна по своим основаниям – она выросла на познании истории Отечества, в которое он погрузился в 1830-е годы. Самым авторитетным источником для него изначально была и всегда оставалась «История Государства Российского» Н.М. Карамзина, и всякое посягательство на этот авторитет Пушкин воспринимал как признак невежества, варварства. Так и воспринял он поначалу «Историю русского народа» Н.А. Полевого – ее первый том, вышедший в Петербурге в 1829 г., начинался с критики «Истории...» Карамзина, но и до того Полевой своими антикарамзинскими выступлениями уже восстановил против себя пушкинский круг, заслужив убийственную эпиграмму П.А. Вяземского: «Есть Карамзин, есть Полевой, / В семье не без уroda. / Вот вам в строке одной / История русского народа». Пушкин в 1836 г. назвал его

«Историю» «шарлатанской книгой, писанной без смысла, без изысканий и безо всякой совести» («<Заметки на полях письма П.А. Вяземского...>»), однако ж выходу именно этой книги, ее второго тома, мы обязаны бесценной пушкинской страничкой, на которой вчерне набросаны «две-три мысли» – нам их на 200 лет хватило. В рецензии на первый том, напечатанной в двух номерах «Литературной газеты»⁷, Пушкин ограничился защитой Карамзина и общей резкой оценкой книги; второй том он взял с собой в Болдино осенью 1830 г., изучал там и конспективно записал свои возражения Полевому:

Г-н Полевой предчувствует присутствие истины, но не умеет ее отыскать и вьется около.

Он видит, что Россия была совершенно отделена от Западной Европы. Он предчувствует тому и причину, но вскоре желание приноровить систему новейших историков и к России увлекает его. – Он видит опять и феодализм (называет его семейственным феодализмом) и в сем феодализме средство задушить феодализм же, полагает его необходимым для развития сил юной России. Дело в том, что в России не было еще феодализма... что Россия не окрепла и не развивалась во время *княжеских драк* (как энергически назвал Карамзин удельные междоусобия), но, напротив, ослабла и сделалась легкою добычею татар – что аристократия не есть феодализм и что аристократия, а не феодализм, никогда не существовавший, ожидает русского историка.

История древняя кончилась богочеловеком, говорит г-н Полевой. Справедливо. Величайший духовный и политический переворот нашей планеты есть христианство. В сей-то священной стихии исчез и обновился мир. История древняя есть история Египта, Персии, Греции, Рима. История новейшая есть история христианства. Горе стране, находящейся вне европейской системы! Зачем же г-н Полевой за несколько страниц выше повторил пристрастное мнение 18-го столетия и признал концом древней истории падение Западной Римской империи – как будто самое распадение оной на Восточную и Западную не есть уже конец Рима и ветхой системы его?

Гизо объяснил одно из событий христианской истории: *европейское просвещение*. Он обретает его зародыш, описывает постепенное развитие и, отклоняя все отдаленное, все постороннее, *случайное*, доводит его до нас сквозь темные, кровавые, мятежные и, наконец, рассветающие века. Вы поняли великое достоинство французского историка. Поймите

же и то, что Россия никогда ничего не имела общего с остальной Европой; что история ее требует другой мысли, другой формулы, как мысли и формулы, выведенные Гизотом из истории христианского Запада. – Не говорите: *иначе нельзя было быть*. Коли было бы это правда, то историк был бы астроном, и события жизни человечества были бы предсказаны в календарях, как и затмения солнечные. Но провидение не алгебра. Ум человеческий, по простонародному выражению, не пророк, а угадчик, он видит общий ход вещей и может выводить из одного глубокие предположения, часто оправданные временем, но невозможно ему предвидеть *случая* – мощного, мгновенного орудия провидения.

Эти мысли Пушкин набело не прописал и не обнародовал – они несоизмеримы с форматом рецензии, головокружительны по своей перспективе и требуют фундаментальной разработки. Нам видится прямая связь между этими заметками и решением Пушкина профессионально заняться русской историей: совсем скоро, в июле 1831 г., поэт вернется на государеву службу историографом – получит, по его просьбе, высочайшее дозволение работать в архивах для написания «Истории Петра Великого и его наследников до государя Петра III» (Письмо А.Х. Бенкендорфу, ок. 21 июля 1831 г.).

В отзыве на книгу Полевого собраны в фокус ключевые для Пушкина вопросы русской и всеобщей истории, его *особые* исторические мысли – но мыслил Пушкин опущенными звеньями, и сколько ни обсуждались эти тезисы, а все картина не складывается, не увязывается одно с другим. Восстанавливать внутреннюю логику его суждений трудно и рискованно. То, что для Пушкина было исторической перспективой и предметом угадывания, Провидения, является для нас историческим прошлым, и наше знание о прошлом не всегда встречается или совпадает с пушкинскими взглядами на будущее. Но не можем мы воспринять эти взгляды иначе как в свете уже состоявшейся реальности.

Итак, пушкинские тезисы: Россия отделена от Западной Европы, ее история требует особой формулы; на своем историческом пути она прошла мимо феодализма, будучи страной аристократии; христианство есть ось европейской истории; в истории действуют не столько законы, сколько провидение и случай.

Пушкин предполагал совершить экскурс в русскую историю и в противовес теории стадильных закономерностей новейшей французской исторической школы (Гизо, Тьерри) показать, как аристократия противодействовала самодержавному правле-

нию, забирала власть в России и определяла особенности ее исторического пути:

Аристократия стала могущественна. Иван Васильевич III держал ее в руках при себе. Иван IV казнил. В междуцарствие она возросла до высшей степени. Она была наследственная, отсела местничество, на которое до сих пор привыкли смотреть самым детским образом. Не Федор, но Языков, т. е. меньшее дворянство уничтожило местничество и боярство, принимая сие слово не в смысле придворного чина, но в смысле аристократии.

Феодализма у нас не было, и тем хуже («О втором томе “Истории русского народа” Полевого >», 1830).

Последнюю фразу, до сих пор не истолкованную, приходится понимать в том смысле, что власть аристократии хуже феодализма как известной стадии социального развития («Феодализм частность. Аристократия общность»).

Всегда было принято считать Пушкина приверженцем аристократии. В определенном смысле это безусловно так: он горячо сожалел о падении древних аристократических родов в России («Мне жаль, что сих родов боярских / Бледнеет блеск и никнет дух»: «Езерский», 1832), он гордился своим «шестисотлетним дворянством», он противопоставлял нравы «литературной аристократии» нравам торговой литературы – но все это касается культуры и традиции, кодекса личного и писательского поведения, а не государственного устройства. Внутренняя политика – иное дело, здесь Пушкин был так же тверд в оценке роли аристократии, как и в вопросе крепостного права:

Аристократия после его (Петра I. – И. С.) неоднократно замышляла ограничить самодержавие: к счастью, хитрость государей торжествовала над честолюбием вельмож и образ правления остался неприкосновенным. Это спасло нас от чудовищного феодализма и существование народа не отделилось вечною чертою от существования дворян. Если бы гордые замыслы Долгоруких и проч. совершились, то владельцы душ, сильные своими правами, всеми силами затруднили б или даже вовсе уничтожили способы освобождения людей крепостного состояния, ограничили б число дворян и заградили б для прочих сословий путь к достижению должностей и почестей государственных. Одно только страшное потрясение могло бы уничтожить в России закоренелое рабство; нынче же политическая наша свобода неразлучна с освобож-

дением крестьян, желание лучшего соединяет все состояния противу общего зла, и твердое, мирное единодушие может скоро поставить нас наряду с просвещенными народами Европы. Памятниками неудачного борения Аристокрации с Деспотизмом остались только два указа Петра III-го о вольности дворян, указы, коими предки наши столько гордились и коих справедливее должны были бы стыдиться.

Так писал 22-летний Пушкин в своей первой исторической работе «Некоторые исторические замечания»⁸, и нить от этих «Замечаний» тянется к надсословной утопии «Капитанской дочки» – последнего пушкинского произведения на темы русской истории. Сословные перегородки и то, что впоследствии назовут классовой борьбой, он всегда считал наибольшим социальным злом и источником революционных потрясений, а «твердое, мирное единодушие» сословий – залогом свободы и просвещения. Стоит оговориться, что еще большим злом, чем власть аристократии, была для позднего Пушкина демократия, которую он усматривал в современной ему Европе и Америке: во Франции «народ... властвует со всей отвратительной властью демократии» («<“История поэзии” С.П. Шевырева>», 1836), в Американских Штатах «с изумлением увидели демократию в ее отвратительном цинизме, в ее жестоких предрассудках», «большинство, нагло притесняющее общество» («Джон Теннер», 1836). Легко себе представить, что сказал бы Пушкин, доживи он до диктатуры пролетариата.

Для позднего Пушкина единственно возможной формой государственного устройства была монархия. Монарх должен обеспечить в стране прежде всего свободу и развитие просвещения – именно эти ценности составляли для Пушкина основу идеального государства. По этому пути шел по его предварительным, не углубленным на тот момент представлениям Петр I, который «не страшился народной Свободы, неминуемого следствия просвещения» («Некоторые исторические замечания»), именно по этому пути он позже призывал идти Николая I, приводя в пример ему Петра: «Самодержавною рукой / Он смело сеял просвещение, / Не презирал страны родной: / Он знал ее предназначенье» («Стансы», 1826). Слова о предназначенье здесь важны для понимания различий между пушкинскими взглядами и будущим славянофильством с его неприятием Петровских реформ и тоской по допетровской Руси: «Пушкин ... ощущал национальный характер дела Петра Великого»⁹ и связывал пред-

назначение России с европейским просвещением. Между свободой и просвещением – непреложная связь, Пушкин декларировал это еще в ранней «Деревне» (1819): «Увижу ль, о друзья! народ неугнетенный / И Рабство, падшее по манию царя, / И над отечеством Свободы просвещенной // Взойдет ли, наконец, прекрасная Заря?». Исполнение своей роли советника при царе после освобождения из михайловской ссылки в 1826 г. он начал с записки «О народном воспитании», почти целиком посвященной вопросам просвещения («...Одно просвещение в состоянии удержать новые безумства, новые общественные бедствия»), но именно это не устроило императора: «Николай I поставил на полях записки сорок вопросительных и один восклицательный знак»¹⁰.

Европа, по мнению Пушкина, дала своими народам просвещение, но не дала им свободы; Россия не дала пока ни того ни другого, и свои надежды в этом отношении он связывал с монархией, причем – именно с личностью монарха, с его личной нравственной высотой. В этой системе взглядов уже не находится места закону – тому Закону, который юный Пушкин в оде «Вольность» (1817) провозглашал высшей ценностью и самой надежной гарантией свободы: «Владыки! вам венец и трон / Дает Закон – а не природа; / Стоите выше вы народа, / Но вечный выше вас Закон», и в конце: «Склонитесь первые главой / Под сень надежную Закона, / И станут вечной стражей трона / Народов вольность и покой». В произведениях позднего Пушкина закон если и соотносится с монархией, то как жесткая карающая сила с человечностью – именно такая оппозиция лежит в основе сказочно-утопических сюжетов поэмы «Анджело» (1833) и «Капитанской дочки» (1832–1836); в «Капитанской дочке» это противопоставление закона и доброй воли монарха оформлено в обращении Маши Мироновой к императрице: «Я приехала просить милости, а не правосудия».

В то время, когда Пушкин писал последние главы «Капитанской дочки», он был уже хорошо знаком с «Запиской о древней и новой России» Н.М. Карамзина, написанной в 1811 г., адресованной Александру I как назидание, не опубликованной тогда и всплывшей в Петербурге в 1835 г., Пушкин прочел ее, видимо, в марте 1836 г.¹¹, хотел печатать в «Современнике», но столкнулся с цензурными трудностями, и фрагмент «Записки...» появился лишь в посмертном пятом томе журнала. Многие в ней смыкаются с поздними мыслями Пушкина о государственном устройстве России, и в частности карамзинские рассуждения о соотношении

закона и монаршей власти: «У нас не Англия; мы столько веков видели судью в монархе и добрую волю его признавали вышним уставом. Сирены могут петь в круге трона: “Александр, воцари закон в России... и проч.”. Я возьмусь быть толкователем сего хора: “Александр! Дай нам, именем закона, господствовать над Россией, а сам покойся на троне, изливай единственно милости, давай нам чины, ленты, деньги!” ... В России государь есть живой закон: добрых милует, злых казнит, и любовь первых приобретается страхом последних. Не боятся государя – не боятся и закона! В монархе российском соединяются все власти: наше правление есть отеческое, патриархальное. Отец семейства судит и наказывает без протокола, – так и монарх в иных случаях должен необходимо действовать по единой совести»¹². Сюжетные функции монархов в «Анджело» и «Капитанской дочке» как будто иллюстрируют эти слова Карамзина: финальные поступки Дука и Екатерины II волшебным образом разрешают проблемы – герои спасаются монаршей милостью, действующей поверх закона.

Итак, по аналогии с уваровской формулой «православие, самодержавие, народность» пушкинскую идеологию государства можно определить триадой «свобода, просвещение, монархия»¹³. В этом контексте аристократия оценивается как сила деструктивная, как власть, не совместимая с политическими свободами: «Чем кончится дворянство в республиках? Аристократическим правлением. А в государствах? Рабством народа. $a = b$ » («О дворянстве», 1830–1834). Россия, как хотел Пушкин показать в рецензии на второй том «Истории...» Полевого, долгое время была страной аристократии, и по внутренней, скрытой логике его историко-политических воззрений и прозрений это прямо связано с исторической ролью России в отношении стран Западной Европы. Говоря об этой роли, Пушкин вступает в спор с историческим детерминизмом Гизо в целом, и особенно – в отношении России. Пушкинская историософия опирается на другие категории. Жесткой, мертвой теории исторических закономерностей (которая, в частности, объясняла неизбежность революций, отсюда «С ужасной книжкою Гизота» в «Графе Нулине») он противопоставляет Провидение – иррациональное, живое, непознаваемое начало, действующее в истории. Именно Россия, ее особый исторический путь дает Пушкину основания говорить об этом: «Поймите же и то, что Россия никогда ничего не имела общего с остальною Европою...» Он спорит с Гизо «сквозь Полевого»¹⁴, но, как ни странно, и опираясь на Полевого, почти буквально по-

вторяя его. Полевой: «Сказать: *что было, то долженствовало быть*, значило бы впасть в фатализм, недостойный истории. Мы не довольствуемся им – нет!»¹⁵; Пушкин: «Не говорите: *иначе нельзя было быть*. Коли было бы это правда, то историк был бы астроном, и события жизни человечества были бы предсказаны в календарях...» Не только это, но и многое другое в «шарлатанской книге» Полевого пригодилось Пушкину, послужило его мыслям – «Истина как добро Молиера, там и берется, где попадется» (черновики «Путешествия в Арзрум»).

Пушкинский исторический провиденциализм вмещал в себя многое: поэт признавал тяжелую, неизбежную, фатальную сторону исторического процесса, называя ее, вослед французским историкам, «силой вещей»¹⁶. Эта сила, по его мысли, противостояла декабризму («О народном воспитании»), она же привела русских к победе над Наполеоном («Евгений Онегин», десятая глава), но больше его интересовало иррациональное действие духа в истории, являющее себя в «случае – мощном, мгновенном орудии Провидения». Тут по аналогии хочется привести высказывания двух исторических лиц, которым в чувстве истории не откажешь. Наполеон Бонапарт: «Случай – вот единственный законный повелитель во всей вселенной»¹⁷; Иосиф Бродский: «Боюсь, что единственный закон истории – это случай»¹⁸. Оба парадоксально говорят не просто о случае, но о его законной роли вершителя истории.

Той же Болдинской осенью 1830 г., почти одновременно с историческими заметками по поводу «Истории...» Полевого Пушкин в повести «Метель» дает художественную параллель историческим мыслям, сюжетную модель таинственной связи случая с Провидением. Слепой, казалось бы, случай, разводит героев повести и лишь впоследствии раскрывает свое провиденциальное значение, оказываясь благим устройтелем человеческих судеб – помимо воли людей и сверх их разума. Так и в истории народов: то, что видится и переживается как трагическая случайность, обнаруживает во времени свой великий провиденциальный смысл. С этих позиций Пушкин анализирует историю России, ее самые трагические, темные периоды, на которые по прошествии веков можно взглянуть иначе – взглянуть и увидеть в них неслучайную случайность, увидеть действие Промысла, движущего страну по предначертанному пути.

Для Пушкина главный, особый сюжет российской истории начинается с татаро-монгольского нашествия, но корнями

своими уходит в схизму – разделение церквей, в результате которого Россия пошла отдельным от всей Европы путем. Об этом он писал в черновых набросках статьи «О ничтожестве литературы русской» (1834): «Долго Россия оставалась чуждою Европе. Приняв свет христианства от Византии, она не участвовала ни в политических переворотах, ни в умственной деятельности римско-кафолического мира. Великая эпоха возрождения не имела на нее никакого влияния; рыцарство не одушевило предков наших чистыми восторгами, и благодетельное потрясение, произведенное крестовыми походами, не отозвалось в краях оцепеневшего севера... России определено было высокое предназначение... Ее необозримые равнины поглотили силу монголов и остановили их нашествие на самом краю Европы; варвары не осмелились оставить у себя в тылу поработленную Русь и возвратились на степи своего востока. Образующееся просвещение было спасено растерзанной и издыхающей Россией... (*А не Польшею, как еще недавно утверждали европейские журналы; но Европа в отношении к России всегда была столь же невежественна, как и неблагоприятна.)». Остался у Пушкина и «План истории русской литературы» того же 1834 г., в котором также ее особенности, «ее бедность» увязаны с «отчуждением от Европы».

Через два года в знаменитом черновом письме П.Я. Чаадаеву Пушкин вновь говорит о том же, но мысль о спасительной миссии России по отношению к Европе получает дальнейшее развитие и особую силу в патриотическом контексте всего письма: «Нет сомнения, что Схизма отъединила нас от остальной Европы и что мы не принимали участия ни в одном из великих событий, которые ее потрясали, но у нас было свое особое предназначение. Это Россия, это ее необъятные пространства поглотили монгольское нашествие. Татары не посмели перейти наши западные границы и оставить нас в тылу. Они отошли к своим пустыням, и христианская цивилизация была спасена. Для достижения этой цели мы должны были вести совершенно особое существование, которое, оставив нас христианами, сделало нас, однако, совершенно чуждыми христианскому миру, так что нашим мученичеством энергичное развитие католической Европы было избавлено от всяких помех» (пер. с фр.). Итак, Пушкин видит «высокое предназначение» России в исторической жертве, принесенной ею ради спасения европейской цивилизации. Замедленное развитие России, ее отсталость и отчуждение от Европы при таком взгляде приобретают провиденциальный

смысл, оказываются частью ее жертвенной миссии. Пушкин подходит к историческому процессу с христианской системой ценностей, с категориями спасения и жертвы – не та ли это «другая мысль», «другая формула», какой требует история России по Пушкину?

Письмо Чаадаеву написано, как известно, по поводу публикации первого из его «Философических писем» в журнале «Телескоп», и главный предмет полемики – оценка изолированного положения России по отношению к европейскому христианскому миру. Чаадаев весь свой пафос обратил на отсталость России, которая для него означает уход с христианского пути: «...выделенные по странной воле судьбы из всеобщего движения человечества, не восприняли мы и традиционных идей человеческого рода»; «Провидение ... как будто совсем не занималось нашей судьбой», «оно предоставило нас всецело самим себе, не пожелало ни в чем вмешиваться в наши дела, не пожелало ничему нас научить»; «одинокие в мире, мы миру ничего не дали, ничего у мира не взяли»; «начиная с самых первых мгновений нашего социального существования от нас не вышло ничего пригодного для общего блага людей»; «если бы орды варваров, потрясших мир, не прошли прежде нашествия на Запад по нашей стране, мы едва были бы главой для всемирной истории»; «мы стали жертвой завоевания»¹⁹. Пушкин на все это смотрит по-другому – он говорит о *смысле* нашей жертвы, о том, *что* мы дали Европе. Изоляция и отсталость России расцениваются им как приношение на алтарь всемирной истории и более того – как залог едва прозреваемого будущего. Провидение не оставило нас, напротив – оно и определило нам этот мученический путь; Пушкин видел это и в настоящем, в современных ему событиях. Роль России в наполеоновских войнах он тоже оценивал как мученическую, жертвенную и спасительную в отношении Европы; об этом говорится в стихотворении «Клеветникам России» (1831):

За что ж? ответствуйте: за то ли,
 Что на развалинах пылающей Москвы
 Мы не признали наглой воли
 Того, пред кем дрожали вы?
 За то, что в бездну повалили
 Мы тяготеющий над царствами кумир
 И нашей кровью искупили
 Европы вольность, честь и мир?..

Ценой искупительной жертвы Россия вновь спасла Европу от порабощения – таков ее «высокий жребий», как сказано было еще в 1821 г. в стихотворении «Наполеон» по поводу тех же событий («Хвала! он русскому народу / Высокий жребий указал...»). А в сохранившихся отрывках десятой главы «Евгения Онегина» по тому же поводу употреблено ходячее выражение «русский бог», которое иначе нельзя здесь понять как провиденциальную силу, ведущую Россию по ее пути и предопределившую чудесный поворот в войне с Наполеоном. Интересно, что возникло это выражение в такой же переломный момент истории, оно «приписывается Мамаю после поражения на Куликовом поле»²⁰, т. е. в тот именно момент, когда назначение России, как понимал его Пушкин, обнаружило себя со всей очевидностью.

У Пушкина не было мании величия России, не было у него идеи панславянского православного гегемонизма, возникшей в 1840-х годах у Тютчева, не было мечты об экспансии русской идеи в Европу, какая родилась в 1910-х годах у Бердяева. Воспринимая пушкинскую мысль о России из сегодняшнего дня, поверх прошедшего XX в., можно сформулировать ее так: Россия призвана изживать историческое зло, закрывая от него Европу и принимая удар на себя. Пережитые нами грандиозные трагедии новейшей истории подтверждают прозрения Пушкина и заставляют вспомнить его фразу из письма К.Ф. Толю от 26 января 1837 г. (накануне дуэли): «Гений с одного взгляда открывает истину». Говоря об исторической жертве, Пушкин обсуждал и вопрос цены – знал бы он, какую цену заплатила Россия за спасение Европы от фашизма! Поворот немцев под Москвой зимой 1941 г. лежит в том же иррациональном поле провиденциальных чудес, что и перелом в Отечественной войне зимой 1812 г. Тут уж точно проявило себя историческое назначение России, потому что случилось невозможное, и вновь мы вопрошаем: кто нам помог – зима иль «русский бог», но, вопрошая, напомним, что оборона Москвы обошлась в 500 000 человеческих жизней, Берлинская операция весной 1945 г. стоила примерно столько же. Поглотив своими просторами гитлеровскую армию, а затем обескровив ее на обратном пути, мы навязали спасенным народам Восточной Европы другое зло – свой социалистический строй, но в конечном итоге изжито это историческое зло было тоже Россией.

Коммунистическая идея, пришедшая в Россию из Европы, здесь, на наших просторах, нашла применение и через нас распро-

странилась в Азию. Семьдесят лет советской власти – еще одна жертва России на алтарь всемирной истории. Сейчас, когда русский эксперимент окончен, можно оценить его с этих позиций: как бы ни были сильны коммунистические и социалистические идеи в Европе, их воплощение во власть в сегодняшней Европе невозможно. Россия взяла это зло на себя, продемонстрировав всему миру коммунистическую идею в действии. Благодаря России цивилизованный европейский мир получил прививку от коммунизма. А для нас, как и в XIII–XV вв., это вновь означало остановку, замедление в развитии, отчуждение от ценностей цивилизации, потери человеческих жизней.

Возвращаясь к пушкинскому утверждению, что «Россия ... есть судилище, приказ Европы», мы можем теперь его прокомментировать: эту возможность и это право обеспечил нам наш особый, отдельный от Европы, но неразрывно связанный с нею путь; наша венаходимость и жертвенность по отношению к Европе, таинственно предуказанные нам Провидением, делают нас «великими судьями», определяют те самые «беспристрастие и здравый смысл наших суждений касательно того, что делается не у нас».

Но не менее поразительна и не меньше нуждается в комментарии еще одна странная, казалось бы, мысль Пушкина, также оставшаяся в черновиках, на французском, среди записей 1835 г.: «Освобождение Европы придет из России, ибо только там предрассудок аристократии совершенно отсутствует. В других странах верят в аристократию, одни – чтобы ее презирать, другие – чтобы ее ненавидеть, третьи – чтобы извлекать из нее выгоду, тщеславие и т. п. – В России ничего подобного. В нее не верят, вот и всё» (пер. с фр.). Почему Пушкин придает такое значение неверию в аристократию, что связывает с этим ни много ни мало как освобождение Европы? Вспомним, что он полагал изучение аристократии главным предметом для историка России (««О втором томе “Истории русского народа” Полевого»»); вспомним, что Россия, по его мнению, миновав феодализм, вошла в период губительной аристократической власти, с трудом побежденной самодержавием («Некоторые исторические замечания»). Исходя из общей логики пушкинской исторической мысли можно понять, что и в этом отношении Россия, по его мнению, изжила историческое зло – аристократическое правление, неминуемо несущее рабство народу («О дворянстве»), и теперь, освободившись, может способствовать освобождению Европы. Как способство-

вать? По-видимому, примером надсловной, просвещенной и человеколюбивой монархии. Мы вернулись к триаде «свобода, просвещение, монархия», составляющей основу пушкинских представлений об идеальном государстве, свободном от социальных противоречий.

Опущенное звено в этой цепи суждений восстанавливается из пушкинского диалога с Чаадаевым, давшего матрицу всех последующих, как правило, поляризованных дискуссий о прошлом и будущем России – вплоть до дискуссий нашего времени. Пушкин прочел первое «Философическое письмо» гораздо раньше его публикации в «Телескопе», о чем мы знаем из его письма М.П. Погодину от второй половины июня 1830 г. («Как Вам кажется письмо Чаадаева?»). Формирование его собственного подхода к истории шло параллельно Чаадаеву, но и, несомненно, под его воздействием. «Ваше понимание истории для меня совершенно ново, и я не всегда могу согласиться с Вами...» – писал Пушкин Чаадаеву 6 июля 1831 г., по прочтении шестого и седьмого «Философических писем» (пер. с фр.), о несогласии с рядом мыслей Чаадаева он писал и П.А. Вяземскому 14 августа 1831 г., однако совершенно новое «понимание истории» было важнее разногласий. Главное в историософии Чаадаева – телеологический подход к истории как к провиденциальному христовцентричному процессу. Пушкин именно такой подход противопоставил французской исторической школе в рецензии на второй том «Истории...» Полевого²¹. Разница в том, что Чаадаев периода «Философических писем» не увидел места России в этом процессе, сосредоточившись на ее изоляции и отставании от Европы и расценивая это как порок развития, Пушкин же не только увидел в этом провиденциальный смысл, но и, насколько мы можем судить по скудным фактам, усматривал здесь историческое преимущество России перед странами европейского Запада. Неслучайно он, читая в 1836 г. книгу А.-Л. Шлецера «Нестор. Русские летописи на древле-славенском языке», обратил внимание на его мысль, что история России имеет особое преимущество перед историей других стран и «чрезвычайно важна по непосредственному своему влиянию на всю прочую, как европейскую, так и азиатскую, древнюю историю»²²; по этому поводу Пушкин записал: «Мнение Шлецера о русской истории. – NB. Статья Чаадаева». «Мнение Шлецера» противоположно чаадаевскому и близко смыкается с представлениями Пушкина, согласно которым Россия, отставая от Запада и развиваясь своим

особым путем, минуя феодализм, счастливо пройдя мимо столь отвратительной ему демократии европейского и американского образца, изжив аристократию раньше Европы, оказалась где-то впереди – ближе к идеальному государству, как Пушкин его тогда понимал.

Пушкин жил в эпоху европейских революций, до которых России было еще далеко. Он жил в молодой, патриархальной, но бодрой стране, победившей Наполеона, кратко переболевшей декабристским мятежом и теперь устремившейся, как ему казалось, по пути социальных реформ. Его взгляд на современную Россию был достаточно трезв, его надежды на императора сильно колебались, но даже и в самые последние годы, вступив в личный конфликт с властью, Пушкин не расстался со своей надсословной монархической утопией, основанной на христианских ценностях.

Его представление об идеальном общественном устройстве осталось в идеальной истории. Мы знаем, что стало с российской монархией и что стало с Россией в XX в. Такой сокрушительной революции, какая была в России, не пережила за всю историю ни одна европейская страна. В результате мы оказались там же – в изоляции, в отчуждении от ценностей европейской цивилизации. И где теперь тот христианский мир, о котором Пушкин спорил с Чаадаевым, – в Европе он или здесь, у нас? И какова сегодня роль России по отношению к Западу? И что нам делать – интегрироваться или идти своим путем?

И где он – этот путь?

2005

Примечания

¹ Тютчев Ф.И. Россия и Германия. Письмо доктору Густаву Кольбу, редактору «Всеобщей газеты» // Тютчев Ф.И. Полн. собр. соч. и письма: В 6 т. М., 2003. Т. 3. С. 117 (пер. с фр.).

² Карамзин Н.М. История Государства Российского: В 12 т. М., 1989. Т. 1. С. 12.

³ Мы – великие судьи (фр.).

⁴ Лихачев Д.С. Русская культура. М., 2000. С. 232.

⁵ Чаадаев П.Я. Полн. собр. соч. и избр. письма: В 2 т. М., 1991. Т. 1. С. 534.

⁶ Современный срез проблемы см.: Гальцева Р.А. Тяжба о России // Новый мир. 2002. № 7, 8.

⁷ Литературная газета. 1830. № 4 (16 янв.), № 12 (25 февр.).

⁸ Такое название утвердил своим исследованием Н.Я. Эйдельман, в собраниях сочинений она печатается как «Заметки по русской истории XVIII века»: см.: Эйдельман Н.Я. Статьи о Пушкине. М., 2000. С. 78–85.

⁹ Франк С.Л. Пушкин об отношениях между Россией и Европой // Пушкин в русской философской критике. Конец XIX–XX век. М.; СПб., 1999. С. 492.

¹⁰ Вацуро В.Э., Гиллельсон М.И. Сквозь «умственные плотины». М., 1986 (2-е изд.). С. 92.

¹¹ Летопись жизни и творчества А.С. Пушкина: В 4 т. М., 1999. Т. IV. С. 412.

¹² Карамзин Н.М. Записка о древней и новой России в ее политическом и гражданском отношениях. М., 1991. С. 102.

¹³ Ср. мнение С.Л. Франка: «Монархия – сословное государство – свобода – консерватизм» выступают у него как единство, стоящее в резкой противоположности к комплексу «демократия – радикализм (якобинство) – цезаристский деспотизм». Где нет независимых сословий, там господствует равенство и развращающий деспотизм» (Франк С.Л. Пушкин как политический мыслитель // Пушкин в русской философской критике. С. 464).

¹⁴ Бочаров С.Г. Сюжеты русской литературы. М., 2000. С. 52.

¹⁵ Полевой Н.А. История русского народа: В 3 т., 6 кн. М., 1997. Т. 2. С. 204.

¹⁶ Об истории этой формулы см.: Бочаров С.Г. Указ. соч. С. 53. Добавим, что ею оперируют и Карамзин («Записка о древней и новой России» С. 54–55), и Чаадаев (Полн. собр. соч. и избр. письма. Т. 1. С. 527).

¹⁷ Наполеон Бонапарт. Максимумы и мысли узника Святой Елены. СПб., 2000. С. 50.

¹⁸ Бродский И. Профиль Клио // Бродский И. Соч. СПб., 2000. Т. 6. С. 109.

¹⁹ Чаадаев П.Я. Указ. соч. Т. 1. С. 325, 329–330, 331 (пер. с фр.).

²⁰ Лотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий: Пособие для учителя. Л., 1980. С. 400.

²¹ Ср. мнение Н.Я. Эйдельмана о письме Пушкина Чаадаеву 1836 г.: «Пушкин, насколько нам известно, не разделял мистически-провиденциального подхода к истории: он предпочитал простой, ясный,

карамзинский светлый взгляд на ход событий; однако, идя навстречу собеседнику, принимая его терминологию (“особое предназначение” и т. п.), Пушкин как бы формулирует собственные идеи в чаадаевской форме» (*Эйдельман Н.Я.* Указ. соч. С. 338).

²² Цит. по: *Пушкин А.С.* Письма последних лет. 1834–1837. Л., 1969. С. 330.

II

Пушкин и Паскаль

В недавно вышедшем из печати энциклопедическом издании на тему «Пушкин и мировая литература», где подведены итоги изучению этой большой темы, есть, конечно, и статья «Паскаль» (автор – В.Д. Рак). Отношению Пушкина к Паскалю посвящено здесь 12 строк, причем отрицательных: «При несомненном знакомстве П. с обоими знаменитыми соч. Паскаля он лишь один раз его процитировал (“Отрывки из писем, мысли и замечания”, 1827 – Акад. XI, 54). Не имеют достаточной убедительности предположения, согласно к-рым в ст-нии “Твой и мой” (1814–1816) под “философами” (ст. 1) имелся в виду, в частности, Паскаль, а в ст-нии “Дар напрасный, дар случайный...” (1828) два стиха (5–6) являются парафразой его изречения»¹. Так что и говорить-то вроде не о чем. При этом отмечено, что Пушкин дважды назвал Паскаля в ряду «истинно великих писателей» («О ничтожестве литературы русской», 1833–1834; «Мнение М.Е. Лобанова о духе словесности, как иностранной, так и отечественной», 1836), – на этом фоне довольно странно выглядит вывод об отсутствии следов чтения Паскаля в текстах Пушкина. А в фундаментальном и во многих отношениях бесценном исследовании Б.В. Томашевского «Пушкин и Франция» (Л., 1960) Паскаль вообще ни разу не упомянут (см. именной указатель). И в том, и в другом случае мы, судя по всему, имеем дело с идеологической избирательностью ученых, не допускающих, что Пушкин мог внимательно и заинтересованно читать книги французского религиозного мыслителя. Такому исследовательскому нигилизму в отношении темы «Пушкин и Паскаль» можно противопоставить ряд наблюдений.

В пушкинской статье «Об обязанностях человека. Сочинение Сильвио Пеллико» (1836, напечатана в т. III «Современника») читаем:

Это уже не ново, это было уже сказано – вот одно из самых обыкновенных обвинений критики. Но всё уже было сказано, все понятия выражены и повторены в течение столетий: что ж из этого следует? Что дух человеческий уже ничего нового не производит? Нет, не станем на него клеветать: разум неистощим в *соображении* понятий, как язык неистощим в *соединении* слов. Все слова находятся в лексиконе; но книги, поминутно появляющиеся, не суть повторение лексикона. *Мысль* отдельно никогда ничего нового не представляет; *мысли же* могут быть разнообразны до бесконечности.

В паскалевских «Мыслях» (которые Пушкин, разумеется, читал по-французски), в разделе с традиционным заглавием «Мысли об уме и стиле» («Pensées sur l'esprit et sur le style») есть довольно точный аналог этого высказывания:

Пусть не корят меня за то, что я не сказал ничего нового: ново само расположение материала; игроки в мяч бьют по одному и тому же мячу, но с неодинаковой меткостью.

С тем же успехом меня можно корить за то, что я употребляю давным-давно придуманные слова. Стоит по-иному расположить одни и те же мысли – и получается новое сочинение, равно как, если по-иному расположить одни и те же слова, получатся новые мысли².

Как видим, рассуждения Пушкина и Паскаля не только совпадают по сути, но и построены одинаково – от упрека общенно-анонимного критика к сравнению связи мыслей со связью слов, создающей новизну и разнообразие мыслей.

Пушкин мог – мог ли так точно? – совпасть с Паскалем в этом высказывании. Если так, то это само по себе интересно как показатель сходного склада ума. Но более вероятно, что Пушкин прочел у Паскаля этот фрагмент и запомнил его – или бессознательно присвоил, как часто присваивается творцами и мыслителями что-то близкое им по духу. И кажется, что, выделив в конце фразы слово *мысли*, он невольно выдал источник – «Мысли» Паскаля, где, кстати, мысль эта высказывается не раз, в разных формах.

В библиотеке Пушкина было парижское издание 1829 г. «Pensées de Blaise Pascal, suivies d'une nouvelle table analytique»,

разрезанное больше чем наполовину³. Но есть основания думать, что Пушкин внимательно читал Паскаля и раньше, до приобретения этой книги. В черновых материалах к статье «Отрывки из писем, мысли и замечания» (1827, опубликована в «Северных Цветах» на 1828 год) сохранился фрагмент, не вошедший в окончательный текст:

Если все уже сказано, зачем же вы пишете? чтобы сказать красиво то, что было сказано просто? жалкое занятие! нет, не будем клеветать разума человеческого – неистощимого в соображениях понятий, как язык неистощим в соображении слов. В сем-то смысле счастливая шутка князя Вяземского⁴ совершенно справедлива, он, оправдывая излишество эпитетов, [делающих] столь вялыми русские стихи, сказал очень забавно, что все существ<ительные сказаны> и что нам остается <заново оттенить их прилагательными>. Добросовестные (?) люди задумались и важно стали доказывать, что и глаголы и деепричастия и прочие части речи давно уже сказаны.

Это вариант все той же мысли Паскаля и Пушкина о бесконечном разнообразии мыслей, как и слов. И паскалевское присутствие здесь как будто удостоверено прямой ссылкой на него в печатном фрагменте «Отрывков из писем, мыслей и замечаний»: «Всё, что превышает геометрию, превышает нас», сказал Паскаль. И в следствии того написал свои философские мысли!»

Эти слова составляют отдельный фрагмент, отдельную мысль Пушкина в составе той публикации, и требуется понять, в чем, собственно, состоит эта законченная мысль, что Пушкина так поразило. А понять это нелегко. Пушкин говорит о рождении философа в математике, о том, как Паскаль вышел за пределы науки, осознав наличие Высшего Начала, превышающего и геометрию, и человека. Озарение, кардинальная перемена в человеке, мысль о бесконечности как толчок к рождению религиозно-философской книги, но и парадокс такого перехода от геометрии к философии, от сознания своей малости к дерзости философствования – все это вместил Пушкин в две лаконичные фразы, обнаружив при этом знакомство и с биографией Паскаля, и с его главной книгой, и, быть может, с трактатом «О геометрическом уме» («De l'esprit géométrique»), который наряду с прочими малыми сочинениями входил, как правило, в издания «Мыслей».

Появление имени Паскаля в «Отрывках из писем, мыслях и замечаниях» вовсе не кажется случайным – ведь это единственный у Пушкина опыт в паскалевском жанре, ряд несвязанных фрагментов, отдельных *мыслей* на различные темы. Жанровый образец был Пушкиным указан – в черновиках осталось ироническое предисловие про «занемогшего дядю», которому советуют, чтобы не скучать, записывать «мысли, замечания литературные и политические, сатирические портреты и т. под. Это очень легко: так писал Сенека и Монтань». А в печатном тексте образец представлен «философическими мыслями» Паскаля, и кажется, что для Пушкина это образец наиболее близкий – некоторые его «Отрывки...» звучат прямо по-паскалевски.

Почему Пушкин в 1827 г. обратился к этому жанру? Как правило, непосредственный толчок подобным опытам дает свежее прочтение книги. Тут уместно вспомнить, какое место занимал Паскаль в умах московских Любомудров, в круг которых попал Пушкин по возвращении из ссылки. С осени 1826 г. он начал сотрудничать в «Московском Вестнике» и тесно общаться с молодыми философами и литераторами, для которых Паскаль всегда был более чем актуален: А.С. Хомяков «часто называл Паскаля своим учителем»⁵, И.В. Киреевский впоследствии писал о Паскале как о «великом мыслителе» («Сочинения Паскаля, изданные Кузенем») ⁶ и о его «Мыслях» как о начале «новой для Запада философии» («О необходимости и возможности новых начал для философии») ⁷. Можно предположить, что из этой среды в то время исходил какой-то импульс, пробудивший у Пушкина интерес к Паскалю. Вообще Паскаля читали и ценили не только в кругу Любомудров, но и в кругу ближайших друзей Пушкина, в разное время отзывы о нем оставили Н.М. Карамзин, П.А. Вяземский, В.А. Жуковский, В.Ф. Одоевский, П.А. Катенин⁸, мысли Паскаля были на слуху. Однако молодым философам-Любомудрам Паскаль был особенно близок, и возможное обращение Пушкина к Паскалю в 1827 г. логично связать именно с их влиянием.

Но похоже, что Пушкин помнил некоторые мысли Паскаля с гораздо более ранних времен. В черновых материалах к «Отрывкам из писем, мыслям и замечаниям» уже цитированное рассуждение о «разуме человеческом, неистощимом в соображениях понятий» вытекает из другой, не менее «паскалевской» темы: «Если все уже сказано, зачем же вы пишете? чтобы сказать красиво то, что было сказано просто? жалкое занятие!» На эту тему

Пушкин писал и раньше – в незавершенной статье «<О прозе>» (1822):

Д'Аламбер сказал однажды Лагарпу: не выхваляйте мне Бюфона [этот человек] пишет – «Благороднейшее из всех приобретений человека было сие животное гордое, пылкое и проч. Зачем просто не сказать лошадь. Лагарп удивляется сухому рассуждению философа. Но Д'Аламбер очень умный человек – и, признаюсь, я почти согласен с его мнением.

Замечу мимоходом, что дело шло о Бюфоне – великом живописце природы. Слог его цветущий, полный всегда будет образцом описательной прозы. Но что сказать об наших писателях, которые, почитая за низость изъяснить просто вещи самые обыкновенные, думают оживить детскую прозу дополнениями и вялыми метафорами? Эти люди никогда не скажут *дружба* – не прибавя: сие священное чувство, коего благородный пламень и пр. Должно было сказать: рано поутру – а они пишут: Едва первые лучи восходящего солнца озарили восточные края лазурного неба – ах как это всё ново и свежо, разве оно лучше потому только, что длиннее.

Читаю отчет какого-нибудь любителя театра – сия юная питомица Талии и Мельпомены, щедро одаренная Апол... боже мой, да поставь – эта молодая хорошая актриса – и продолжай – будь уверен, что никто не заметит твоих выражений, никто спасибо не скажет.

Пушкин тут нащупывает принципиально важные основы своей будущей прозы, противопоставляя прямое высказывание перифрастичному стилю, предпочитая сказанное просто сказанному красиво. А вот мысли Паскаля на эту тему:

Скрывать мысль и надевать на нее личину. Уже не король, не папа, не епископ, а «августейший монарх» и пр., не Париж, а «стольный град державы». В одних кругах принято называть Париж Парижем, а в других – непременно стольным градом.<...>

Разгадать смысл: «Мое участие в этой вашей неприятности». Г-н кардинал вовсе не стремился быть разгаданным. – «Мой дух преисполнен тревоги». «Я встревожен» – куда лучше. <...>

«Погасить пылающий факел восстания» – слишком пышно. «Тревога его гения» – два лишних слова, к тому же весьма смелых⁹.

Как видим, и Паскаль отдает предпочтение прямому и простому высказыванию перед красивым и перифрастичным.

Учился ли Пушкин у него, или можно говорить о совпадении вкусов французского мыслителя и русского поэта? Паскаль не только много думал и высказывался в близком Пушкину духе о способе выражения мыслей, но, что существенно важнее, он дал в «Мыслях» эталон именно той прозы, программу которой сформулировал Пушкин здесь же, в черновой недописанной статье «<О прозе>»: «Точность и краткость – вот первые достоинства прозы. Она требует мыслей и мыслей – без них блестящие выражения ни к чему не служат».

Эта простая формула лежит в основании всей будущей пушкинской прозы, но одновременно это и формула паскалевского стиля – точность, краткость, «мысли и мысли». На фоне приведенных переключек и совпадений связь пушкинской программы прозы с «Мыслями» Паскаля, на наш взгляд, очевидна. Ключевое слово в ней – слово «мысли», дважды повторенное во множественном числе. Напомним, что отдельную мысль, которая не бывает новой, Пушкин противопоставит бесконечному разнообразию *мыслей* в рецензии на книгу Сильвио Пеллико. Мысли – главное условие прозы, но это и название главной книги Паскаля.

Для Пушкина мысль – величайшая ценность, способность к мысли – одно из высших и редких достоинств человека. Людей мыслящих он отличал особо, о Боратынском писал: «Он у нас оригинален – ибо мыслит» («<Боратынский>», 1830) или о Вяземском: «...к счастью, он мыслит, что довольно редко между нами» («<Материалы к "Отрывкам из писем, мыслям и замечаниям">», 1827). О Вяземском это сказано в связи с его прозой в черновых материалах к той самой статье «Отрывки из писем, мысли и замечания», которую мы оцениваем как опыт прозы в духе Паскаля. И логично, что именно с Вяземским Пушкин связывал задачу создания русской прозы, которой он озаботился в 1822 г. В письме от 1 сентября 1822 г. Пушкин побуждает Вяземского к писанию прозы: «Предприими постоянный труд <, пиши> (?) в тишине самовластия. образуй наш метафизический язык, зарожденный в твоих письмах, – а там что Бог даст». «Метафизический язык» – это язык мысли и душевной жизни, язык «почтовой прозы», на отсутствие которого Пушкин сетовал в статье «О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И.А. Крылова» (1825): «...ученость, политика и философия еще по-русски не изъяснялись; метафизического языка у нас вовсе не существует. Проза наша так еще мало обработана, что даже в про-

стой переписке мы принуждены *создавать* обороты для изъяснения понятий самых обыкновенных...» Важно, что Пушкин не делит прозу на fiction и non fiction (как у нас принято сегодня): *мыслей* требует всякая проза, проза вообще, это ее субстанциональное качество, отличающее прозу от не-прозы.

Если говорить в этом отношении о Паскале, то «мысли» как качество прозы в полной мере представлены его книгой, и одновременно «мысль» – одно из центральных понятий его ценностной системы, понятие, которое он развивал в полемике с рационализмом Декарта¹⁰.

Суммируя все эти соображения и наблюдения, можно увидеть, что поле, на котором сходятся Пушкин и Паскаль, оказывается не очень широким, и при этом едва ли не самым важным для писателя – почти все точки соприкосновения между ними относятся к *способу выражения мыслей*.

Во исполнение своей теоретической программы и, видимо, по образцу «Мыслей» Пушкин составляет в 1827 г. «Отрывки из писем, мысли и замечания» и одновременно принимается за первое художественное прозаическое произведение – роман «<Арап Петра Великого>». И выходит, что в генезисе пушкинской прозы Паскаль занимает далеко не последнее место. Сделаем такой вывод, откроем в порядке эксперимента именную указатель академического исследования Н.Н. Петруниной «Проза Пушкина (пути эволюции)» (Л., 1987) – Паскаль здесь, как водится, отсутствует.

Но был ли у Пушкина под руками Паскаль в 1822 г. в Кишиневе? Это маловероятно. Откуда же в подтекстах статьи «<О прозе>» аллюзии к Паскалю? Ответ прост, источник познаний указан самим Пушкиным в начале статьи: «Д'Аламбер сказал однажды Лагарпу...» – Пушкин что-то помнил из Паскаля с лицейских лет, с той поры, когда изучал литературу по много-томному курсу Ж.-Ф. Лагарапа¹¹. Но помнил, видимо, отдаленно, в общих чертах, поэтому совпадения с Паскалем в этой статье хоть и очевидны, но не так буквальны, как, например, в статье о сочинениях Сильвио Пеллико.

В период обучения в Лицее пушкинские воспоминания из Паскаля были более свежими. Об этом свидетельствует стихотворение «Безверие», написанное к выпускному лицейскому экзамену по русской словесности и прочитанное Пушкиным на этом экзамене 17 мая 1817 г. Напомним его (в лицейской редакции):

Безверие

О вы, которые с язвительным упреком,
 Считая мрачное безверие пороком,
 Бежите в ужасе того, кто с первых лет
 Безумно погасил отрадный сердцу свет;
 Смирите гордости жестокой исступленье:
 Имеет он права на ваше снисхожденье,
 На слезы жалости; внемлите брата стон,
 Несчастный не злодей, собою страждет он.
 Кто в мире усладит души его мученья?

<...>

Взгляните – бродит он с увядшею душой,
 Своей ужасною томимый пустотой,
 То грусти слезы льет, то слезы сожаленья.
 Напрасно ищет он унынью развлеченья;
 Напрасно в пышности свободной простоты
 Природы перед ним открыты красоты;
 Напрасно вкруг себя печальный взор он водит:
 Ум ищет Божества, а сердце не находит.

Настигнет ли его глухих Судеб удар,
 Отъемлется ли вдруг минутный счастья дар,
 В любви ли, в дружестве обнимет он измену
 И их почувствует обманчивую цену:
 Лишенный всех опор отпавший веры сын
 Уж видит с ужасом, что в свете он один.
 И мощная рука к нему с дарами мира
 Не простирается из-за пределов мира...¹²

Не имеющий веры достоин жалости, а не осуждения – эта *мысль*, лежащая в основе стихотворения, варьируется и развивается Пушкиным по законам классической поэтики. «Безверие» – не собственно лирика, а поэтическое упражнение на заданную тему, в котором юный поэт демонстрирует мастерское владение правилами и законами стихотворства. Ясно, что тема для экзаменационного стихотворения избиралась рационально, вдумчиво, и ясно, что эта тема – не собственно пушкинская. Откуда бы взялось у юного лицеиста, вовсе тогда не озабоченного вопросами веры, собственное такое горячее сочувствие к безбожнику, собственная такая назидательная жалость к нему? Вряд ли из личного опыта. Сопоставив «Безверие» с отзывом о Пушкине директора Лицея Е.А. Энгельгардта («...Его сердце

холодно и пусто, в нем нет ни любви, ни религии»), В.П. Гаевский предположил, что тема стихотворения была Пушкину предложена¹³. Но более вероятно, что Пушкин нашел ее сам, и скорее всего – в «Мыслях» Паскаля. Паскаль входил в лицейский курс по литературе, во всяком случае, в учебнике Лагарпа ему отведено несколько страниц, к которым мы еще вернемся.

Тема безверия вообще, его природы и сути занимает большое место в книге Паскаля, и в ряде фрагментов она очень близко перекликается с темой пушкинского стихотворения: «Маловеров следует прежде всего пожалеть – само это неверие делает их несчастными. Обидные речи были бы уместны, когда бы оно шло им на пользу, но оно идет во вред». Сравним тот же призыв не упрекать, а жалеть в первых строках «Безверия», и дальше у Паскаля: «Жалеть безбожников, пока они неустанно ищут, – разве бедственное их положение не достойно жалости?»¹⁴ – с пушкинским: «Имеет он права на ваше снисхожденье, на слезы жалости...» Далее Пушкин развивает эти мысли в конкретных картинах, демонстрируя бессилие неверующего в несчастье и безутешность его перед лицом смерти, иными словами, «Горестное ничтожество человека, который не обрел Бога»¹⁵ – так предполагал озаглавить Паскаль первую часть своей книги. Этому «горестному ничтожеству» философ противопоставляет «блаженство веры»¹⁶ – как и Пушкин в конце стихотворения.

Тема жалости к неверующим соединяется у Пушкина с темой поиска веры, в котором сложно взаимодействуют или противодействуют сердце и разум. В первой части «Безверия» есть знаменитая строка, звучащая не риторически, а с истинно пушкинской силой, знаменитая формула – лаконичная, парадоксальная, поэтически безупречная, за которой, при всей ее оригинальности, чувствуется какой-то источник (но никто еще на него не указал): «Ум ищет Божества, а сердце не находит». С ней перекликаются два стиха в конце: «Забыв о разуме и немощном и строгом, / С одной лишь верою повергнуться пред Богом!» Это – две вершины лирического сюжета, две кульминации «Безверия».

Есть все основания искать источник этих стихов у Паскаля. Соотношение разума и веры в душевной жизни личности, в духовном поиске человека – постоянный мотив его «Мыслей», ось, на которую нанизываются разного рода суждения. Параллелей к пушкинскому стиху в «Мыслях» находится немало, более близких или менее близких – тут много зависит от перевода. Приведем подборку фрагментов, по которым читатель сам может

судить, насколько пушкинская поэтическая формула связана с Паскалем:

Вера – дар Божий. И не рассчитывайте, что мы станем утверждать, будто она – дар нашего разума. Другие вероисповедания гласят другое: для них только наше разумение наставляет на путь истинный, вот только путь этот никуда не ведет.

Человек не умом, а сердцем чувствует Бога. Это и есть вера: не умом, а сердцем чувствовать Бога¹⁷. <...>

Мы постигаем истину не только разумом, но и сердцем: именно сердце помогает нам постичь начало начал, и тщетны все усилия разума, неспособного к такому постижению, опровергнуть доводы сердца. <...> Вот на эти знания, обретенные с помощью сердца и инстинкта, должен опираться разум, из них он должен исходить в своих рассуждениях. <...>

Вот почему те, кого Бог сподобил обрести веру по велению сердечного чувства, так счастливы, а их убеждения так непоколебимы. Что же касается всех прочих, нам остается одно – склонять этих людей к вере доводами разума в ожидании, пока Господь не откроет их сердцам истину, ибо только вера, идущая из сердца, возвышая человека над всем человеческим, обещает ему вечное спасение¹⁸.

Пушкинская уникальная строка дает поэтическую квинт-эссенцию всех этих мыслей.

И финал «Безверия» перекликается с рядом суждений Паскаля – о «людях, блуждающих в потемках, в дальней дали от Бога», о Боге, «сокрытом и непознаваемом для них» и открывающемся «лишь тем, кто вложил в поиски свое сердце»¹⁹, а восклицание пушкинского героя о «разуме и немощном и строгом» соответствует высказываниям Паскаля о «слабости разума», о «бессилии разума» в познании Бога²⁰.

Мы не станем утверждать, что 17-летний Пушкин прилежно и со вниманием штудировал Паскаля – вряд ли ему тогда это было нужно. Пушкину достаточно было бегло пролистать книгу, чтобы выхватить быстрым умом нечто наиболее существенное и запомнить. Эта способность проявилась у него рано и нашла отражение в отзывах лицейских преподавателей уже через год после начала обучения: «Прилежание его к учению посредственно, ибо трудолюбие еще не сделалось его добродетелью. Читав множество французских книг, но без выбора, приличного его возрасту, наполнил он память свою многими удачными местами известных авторов...»²¹.

Усвоить мысли Паскаля помог Пушкину, наверное, и Лагарп. Излагая в своем «Лицее» суть его книги, он сводит ее к соотношению разума и веры²², так что у Пушкина не было возможности пройти мимо этих вопросов, даже если собственные его интересы на тот момент были от этого далеки.

Но шло время – и вопросы разума и веры становились для Пушкина все более актуальны. В его кишиневском дневнике есть запись 1821 г.: «9 апреля, утро провел я с Пестелем, умный человек во всем смысле этого слова. Mon coeur est matérialiste, говорит он, mais ma raison s'y refuse. Мы с ним имели разговор метафизической, политической, нравственный и проч. Он один из самых оригинальных умов, которых я знаю». Фраза Пестеля неслучайно приведена по-французски. Эта единственная фраза, которую Пушкин за ним записал, возвращает нас к паскалевским подтекстам «Безверия» и к пушкинской поэтической формуле: «Сердцем я материалист, но мой разум этому противится» – «Ум ищет Божества, а сердце не находит». На каком языке вели разговор «метафизический», трудно судить, возможно, и на французском (вспомним пушкинское: «...ученость, политика и философия еще по-русски не изъяснялись; метафизического языка у нас вовсе не существует»). Но, быть может, французская фраза отсылает к французскому источнику мысли.

Рассуждая о присутствии мыслей Паскаля в сознании Пушкина, нельзя не напомнить, что Пушкин не просто знал французский язык в совершенстве, но и думал по-французски, и писал французские стихи. Первые его долицейские стихотворные опыты, дошедшие до нас, – французские, но и в поздние 1830-е годы Пушкин записывал мысли «метафизические, политические, нравственные» иногда по-французски. Роль французской литературы в формировании Пушкина общеизвестна. Но роль французского языка в становлении пушкинского мышления и сознания – предмет более тонкий и сложный, и неизвестно, какой науке он подвластен.

На фоне всего сказанного не такими уж бесосновательными, как кажется В.Д. Раку, выглядят два давних предположения о паскалевских подтекстах стихов Пушкина. Первое наблюдение сделано Л.Н. Майковым более 100 лет назад и касается лицейского стихотворения «Твой и мой» (1814–1816), его первых стихов: «Бог весть за что философы, пииты / На *твой* и *мой* давным-давно сердиты». Под «философами» подразумеваются Паскаль и Руссо, и указанная Майковым параллель из «Мыслей» Паскаля

вполне убедительна (к ней можно добавить и другие)²³. Этот случай относится к первому, лицейскому, кругу знакомства Пушкина с Паскалем.

Второе наблюдение принадлежит Вяч. Вс. Иванову – оно относится к периоду более осознанного обращения Пушкина к Паскалю и касается стихотворения «Дар напрасный, дар случайный...» (1828). Иванов усмотрел в стихах «Кто меня враждебной властью из ничтожества воззвал...» отзвук «Мыслей» Паскаля²⁴. Если принять во внимание весь предложенный нами паскалевский контекст 1827 г., то эта догадка получает подкрепление.

И никак не обойти вниманием еще один паскалевский случай в лирике Пушкина, не самый очевидный, но едва ли не самый примечательный. Это – стихотворение «Аквилон»:

Аквилон

Зачем ты, грозный аквилон,
Тростник прибрежный долу клонишь?
Зачем на дальний небосклон
Ты облачко столь гневно гонишь?

Недавно черных туч грядой
Свод неба глухо облекался,
Недавно дуб над высотой
В красе надменной величался...

Но ты поднялся, ты взыграл,
Ты прошумел грозой и славой –
И бурны тучи разогнал,
И дуб низвергнул величавый.

Пускай же солнца ясный лик
Отныне радостью блистает,
И облачком зефир играет,
И тихо зыблется тростник.

Когда оно было написано и как его следует понимать – толком никто не знает: помета на перебеленном автографе – «1824. Мих<айловское> Бол.<дино> 7 сент.», т. е. 7 сентября 1830 г.²⁵ Сюжет «Аквилона», как показал В.Б. Томашевский, взят из басни Лафонтена «Дуб и тростник»²⁶, но достаточно сравнить «Аквилон» с басней И.А. Крылова «Дуб и трость» (1805) или с басней И.И. Дмитриева на тот же лафонтеновский сюжет (1795), чтобы

увидеть, как далеко ушел Пушкин от них и вообще от басни. И, кажется, ушел он в сторону Паскаля.

У Лафонтена все начинается с традиционного басенного диалога двух героев – Дуба и Тростника: Дуб указывает Тростнику на его слабость и немощь, Тростник отвечает в том духе, что я-де гнусь, но не ломаюсь. В диалог врывается грозный северный ветер, Дуб держится прямо, Тростник гнется, ветер крепчает и вырывает Дуб с корнем. Ровно так все происходит и у Дмитриева, и у Крылова. В пушкинском стихотворении сохраняется противопоставление дуба и тростника, но басенного разговора нет, и нет назидания, связанного с хвастливой несгибаемостью поверженного Дуба. Сюжет перестроен в обращение автора к аквилону, центр тяжести перенесен на отношения аквилона и тростника, названного в самом начале и в самом конце, соответственно изменено и название. Используя басенный сюжет, Пушкин написал лирическое стихотворение – на первый план он вывел образ тростника, который ассоциируется с самим поэтом. Томашевский писал: «Мораль тростника – сгибаться и преклоняться перед обстоятельствами – не была моралью Пушкина <...> Таким образом, предполагать, что тростником мог обозначить Пушкин самого себя, нет никаких оснований»²⁷. Но пушкинские стихи – не басня, и они – не о морали. Басенные образы, помещенные в новое художественное поле, потеряли свой аллегоризм и приобрели новое лирическое звучание. Сам аквилон у Пушкина сложен: непонятный, угрожающий и как будто враждебный вначале, он оказался благотворным в конце. Так мы обычно воспринимаем действие неподвластной нам жизненной стихии, судьбы – человек вроде бессилен перед ней и клонится долу, но оказывается устойчив и вновь спокоен и счастлив²⁸. Последняя строка звучит многозначительно, интимно: «И тихо зыблется тростник». Зыблющийся тростник – образ и хрупкости, но и устойчивости человека в мире – невольно вызывает в сознании наиболее известный образ Паскаля, ставший знаком его философии, образ «мыслящего тростника»:

Величие человека тем и велико, что он сознает свое горестное ничтожество. Дерево своего ничтожества не сознает. <...>

Человек – всего лишь тростник, слабейшее из творений природы, но он – тростник мыслящий. Чтобы его уничтожить, вовсе не нужно, чтобы на него ополчилась вся Вселенная: достаточно дуновения ветра, капли воды. Но пусть бы даже его уничтожила Вселенная, – человек все

равно возвышеннее своей погубительницы, ибо сознает, что расстается с жизнью и что он слабее Вселенной, а она ничего не сознает²⁹.

А.О. Смирнова-Россет в своих записках (составленных ее дочерью и отвергнутых советской наукой как фальсификация, но на самом деле нуждающихся в исследовании и комментарии) приводит разговор с Пушкиным о Паскале в 1831 г.:

Пушкин говорил со мной о Паскале и сказал, что я еще слишком молода для того, чтобы читать его; но что через год или два он советует мне хорошенько познакомиться с его «Мыслями». Он сказал: «Это величайший мыслитель, которому не встречаем равного во Франции со времени Абельяра, и ее величайший гений во всех отношениях. Он проник в душу и в мысль человека, в ее глубины и ее соотношения с Невидимым. Он говорил, что человек не более как тростинка, слабейшая из тварей, которую жало скорпиона может убить. Только скорпион не знает, что он убивает, а человек знает, что его убивает. Человек – тростинка, но тростинка, которая мыслит»³⁰.

Достоверен этот разговор или нет – особый вопрос, здесь мы его оставим. Но даже если Пушкин не помнил о тростнике Паскаля в момент создания «Аквилона» (хотя это трудно себе представить), то о нем вспоминаем мы, и тут же образы стихотворения выходят из аллегорического басенного круга, получают метафизическую глубину и новую жизнь в нашем сознании. Образы Пушкина и Паскаля так или иначе связаны – если не генетически, то типологически – и связь их создает «новые мысли», и это возвращает нас к началу статьи.

* * *

Должен ли исследователь литературы высказывать догадки и предположения, которые нет возможности проверить и доказать? Иной раз достоверные факты ничего не говорят нам, а зыбкие догадки помогают поднять новые, глубокие пласты материала. Многое в теме «Пушкин и Паскаль» остается в области догадок, и доказательства вряд ли появятся. Зато появляются новые возможности – задуматься о единстве культуры, об отсутствии в ней границ пространства и времени, о всегда поражающих совпадениях и перекличках «на воздушных путях». Даже если предположить, что Пушкин никогда не читал Паскаля – разве не помогает нам Паскаль читать Пушкина? И не тот ли перед

нами случай «избирательного сродства», когда два совершенно разных и разделенных веками великих человека оказываются соприродны по уму и писательскому дару?

Смотрим на рукописи Паскаля – и удивляемся их сходству с пушкинскими. Смотрим на посмертную маску Паскаля – и поражаемся, насколько она нам знакома. Читаем в «Мыслях» о человеке, заблудившемся среди звезд в пространстве вселенной, и изумляемся: какой поэт! Быть может, так же изумлялся и Пушкин.

Если верить «Запискам» А.О. Смирновой³¹, Пушкин хотел бы встретить Паскаля на том свете – а еще Данте, Шекспира, Эхила, Байрона и Гёте. Так или иначе, на том свете или на этом, встреча состоялась.

2005

Примечания

¹ Пушкин: Исследования и материалы. Т. XVIII–XIX. Пушкин и мировая литература; Материалы к «Пушкинской энциклопедии». СПб., 2004. С. 236.

² Паскаль Б. Мысли (пер. Э. Линецкой). В составе кн.: Тарасов Б.Н. «Мыслящий тростник»: Жизнь и творчество Паскаля в восприятии русских философов и писателей. М., 2004. С. 627. Известно, что «Мысли» Паскаля не являются последовательно написанной и завершенной книгой – они дошли до нас в разрозненных фрагментах, композиционно не оформленных автором, так что у издателей и переводчиков осталось право компоновать их по своему разумению. В настоящее время наиболее полным и авторитетным изданием Паскаля на русском языке является издание: Паскаль Б. Мысли / Пер., вступ. ст. и коммент. Ю. Гинзбург. М., 1995. Однако мы здесь и в дальнейшем приводим цитаты по традиционному переводу Э. Линецкой, поскольку он, как и перевод О. Хомы (Паскаль Б. Мысли / Сост А. Жаровского. М., 1994), больше соответствует тому составу «Мыслей», который был принят во французских изданиях допушкинского и пушкинского времен.

³ Модзалевский Б.Л. Библиотека А.С. Пушкина (Библиографическое описание). СПб., 1910. С. 307.

⁴ Пушкин ссылается на статью П.А. Вяземского «Сочинения в прозе В. Жуковского» (1826).

⁵ Цит. по: Флоренский П.А. Столп и утверждение Истины. М., 1990. Т. I. Ч. 2. С. 581.

- ⁶ *Киреевский И.В.* Избранные статьи. М., 1984. С. 194.
- ⁷ Там же. С. 245.
- ⁸ Подборку суждений см.: *Тарасов Б.Н.* Указ. соч. С. 249–258.
- ⁹ *Паскаль Б.* Указ. соч. С. 626.
- ¹⁰ Подробнее см.: *Тарасов Б.Н.* Указ. соч. С. 195–196.
- ¹¹ *La Harpe J.-F.* Lycée, ou Cours de la littérature ancienne et moderne. P., 1799–1805. Т. 1–16.
- ¹² *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч. Лицейские стихотворения. 1813–1817. СПб., 1999. С. 262.
- ¹³ *Гаевский В.П.* Пушкин в Лицее и лицейские его стихотворения // Современник. 1863. Т. 107. № 8. Отд. I. С. 376–377, 395.
- ¹⁴ *Паскаль Б.* Указ. соч. С. 617.
- ¹⁵ Там же. С. 629.
- ¹⁶ Там же.
- ¹⁷ Там же. С. 745.
- ¹⁸ Там же. С. 744–745.
- ¹⁹ Там же. С. 697.
- ²⁰ Там же. С. 638, 745.
- ²¹ *Грот К.Я.* Пушкинский Лицей. СПб., 1998. С. 412.
- ²² *La Harpe J.-F.* Op. cit. Т. 7. P. 2. P. 200.
- ²³ См.: *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч. Лицейские стихотворения... С. 739.
- ²⁴ См.: *Иванов Вяч.Вс.* Заметки на полях текстов Пушкина // Пушкинские чтения в Тарту: Тез. докл. науч. конф. 13–14 нояб. 1987 г. Таллин, 1987. С. 31.
- ²⁵ О трактовках «Аквилона» см.: *Есипов В.М.* «Зачем ты, грозный аквилон...» // Московский пушкинист. Вып. VII. М., 2000. С. 96–101.
- ²⁶ *Томашевский Б.В.* Пушкин и Франция. Л., 1960. С. 250–251.
- ²⁷ Там же. С. 251–252.
- ²⁸ Прояснение после бури – глубокая пушкинская лирическая тема, позже она найдет развитие в стихотворении «Туча» (1835).
- ²⁹ *Паскаль Б.* Указ. соч. С. 680–681.
- ³⁰ *Смирнова-Россет А.О.* Записки. М., 2003. С. 215.
- ³¹ Там же. С. 226.

Событие стиха

Определять поэзию это все равно,
что форму ветра искать...

Олег Чухонцев. Спорить о стихах

Природа лирической поэзии таинственна. Как личное переживание претворяется в стихи, за счет чего личный опыт поэта получает универсальность, сверхценность, долгую жизнь? А рядом с этим вопросом встает и другой: что за птица такая – поэт, чем его жизнь отличается от жизни других людей?

Мы исходим из того, что поэзия – не занятие, а форма бытия. Поэт проживает свою жизнь в слове, слово и есть его реальность, подлинные события происходят с ним в стихах. Или не происходят – тогда мы имеем дело со словесным упражнением, с игрой, имеющей свое законное место на периферии всякого творчества. Отражают или не отражают стихи реальную жизнь поэта – вопрос, конечно, интригующий, но к тайне поэзии он почти не имеет отношения. Такие мертворожденные стихи, которые что-то «отражают», узнаются сразу – открываешь толстый журнал или свежий поэтический сборник и попадаешь на кладбище готовых смыслов, уложенных в строфы с большей или меньшей поэтической культурой.

У Пушкина этого не встретишь почти никогда, за исключением буквально двух-трех стихотворений, вызванных внешними поводами. Во всех других случаях пушкинские стихи являют саму внутреннюю жизнь поэта в ее словесной реальности, являют в настоящем времени душевный труд и само вдохновение, пробужденное глубоким впечатлением, сильным чувством. Из такого впечатления стихотворение вырастает на глазах как живое дерево (в иных случаях уместнее сказать: как цветок), и по мере его развития от строфы к строфе можно стать свидетелем внутреннего события, происходящего в процессе творчества.

Чувственный, духовный, интеллектуальный опыт находит форму в стихе, но не застывает, остается живым, а потому события пушкинской поэзии никогда не сводимы к какой-либо формуле смысла. Как сказал однажды тончайший исследователь поэзии Ю.Н. Чумаков, стихи – как солнце или как звезда, излучают что-то, и мы, попадая в поле их излучения, можем лишь приблизительно очертить его контур¹. Событие стиха уловить описанием почти невозможно, но можно почувствовать на себе: оно объединяет читателя с поэтом в общем переживании. Магия поэтического слова приобщает нас к чужой тайне – обнародованной, но далеко не всегда доступной. Душевный труд, затраченный поэтом, требуется и от читателя, и если он читателю посилен, то подымает его в те сферы, где протекает истинная жизнь поэта.

* * *

Стихотворение «К морю» Пушкин начал писать в Одессе в июле 1824 г., узнав о предстоящем вынужденном расставании с возлюбленной, с благословенным краем, где он был счастлив, с той свободой, которую давала ему ссыльная одесская жизнь.

Прощай, свободная стихия!
В последний раз передо мной
Ты катишь волны голубые
И блещешь гордою красой.

Как друга ропот заунывный,
Как зов его в прощальный час,
Твой грустный шум, твой шум призывный
Услышал я в последний раз.

Завершены стихи уже в Михайловском в октябре 1824 г. Их исходная тема – утрата, прощание, но внутренний сюжет развивается не в русле этой темы, а в некотором смысле вопреки ей. Словарь, в первых строфах, можно сказать, депрессивный («ропот заунывный», «грустный шум»), меняется по мере поэтического развития главного образа, который раскрывается, разрастается и переходит постепенно из интимно-лирического в монументальный план. Сам этот центральный, столь существенный в целом для Пушкина и столь общекультурно значимый, традиционный поэтический образ как будто обретает власть над душою поэта – *как будто*, ибо такова на самом деле породившая его творческая сила. «Свободная стихия», охарактеризо-

ванная вначале вполне традиционно и конкретно («волны голубые»), стихия, с которой прощались, оставляя ее в прошлом, обнаруживает в ходе стиха свою духовную природу и мощь. «Бездны глас», «своенравные порывы», «прихоть», «неодолимый», «могущ, глубок и мрачен», «ничем неукротим» – эти свойства сильного, свободного духа, раскрытые и названные поэтическим словом, становятся достоянием и поэта и читателя. Работа над стихом выводит лирическое Я из прошлого в будущее, из замкнутого круга исходных унылых и сугубо личных настроений в большой мир европейской истории, в круг сомасштабных поэту исторических фигур (Наполеон, Байрон), в открытый мир духовной свободы. В этом и состоит событие стиха, происшедшее в процессе творения и преобразившее самого творца – к концу стихотворения лирическое Я обретает черты мужественности и того, что позже Пушкин назовет уникальными словами «самостоянье человека».

По прямому содержанию «К морю» – это стихотворение-прощание – с прошлым, с оставленной любовью, с романтическими иллюзиями и прежними кумирами, а главное – со свободой, морем олицетворяемой, однако в развитии стихотворения явлена такая несомненная свобода – чувств, лирического сюжета, стиха, – что реально и отчасти вопреки тексту оно оставляет ощущение именно свободы, которую, оказывается, можно унести в себе как неотчуждаемую ценность:

В леса, в пустыни молчаливы
Перенесу, тобою полн,
Твои скалы, твои заливы,
И блеск, и тень, и говор волн.

Внешнее превращается во внутреннее – так развивается сюжет стихотворения. Может быть, впервые здесь у Пушкина свобода переходит из числа дарованных человеку внешних привилегий в качество внутренней жизни. Но эта внутренняя свобода личности – она же одновременно и «свободная стихия» большого мира в единстве природы и истории, внешнего мира, в котором живет и действует человек, – такова емкость образа моря и здесь, и в пушкинской поэзии вообще².

Реальная утрата, с которой начались стихи, обернулась в итоге обретением, укреплением духа, «мир опустел», но душа наполнилась, горькое переживание, давшее импульс стихотворе-

нию, изжито усилием творчества, претворено вдохновением в другую, высшую реальность, явленную в гармонии и поэтической роскоши двух последних строф.

* * *

Лицейскую годовщину 1825 г. Пушкин отмечал в Михайловском в полном одиночестве. К заветной дате он написал стихотворение «19 октября» – 24 восьмистишия элегического пятистопного ямба (впоследствии сокращено до 19 строф).

Роняет лес багряный свой убор,
Сребрит мороз увянувшее поле,
Проглянет день как будто поневоле
И скроется за край окружающих гор.
Пылай, камин, в моей пустынной келье;
А ты, вино, осенней стужи друг,
Пролей мне в грудь отрадное похмелье,
Минутное забвеньё горьких мук.

Печален я: со мною друга нет,
С кем долгую запил бы я разлуку,
Кому бы мог пожать от сердца руку
И пожелать веселых много лет.
Я пью один; вотще воображеньё
Вокруг меня товарищей зовет;
Знакомое не слышно приближеньё,
И милого душа моя не ждёт.

Хмурый пейзаж, подневольность даже и в природе, «горькие муки» вынужденного одиночества, печаль от отсутствия друзей, жалобы на тщету воображения – с таких настроений начинаются стихи. Но по мере высвобождения творческой энергии что-то меняется в мире, что-то происходит и с самим поэтом. Вдохновение овладевает им, подымает над сиюминутной реальностью – силою воображения он переносится в круг друзей и вот уже реально воссоединяется с ними, становясь председателем пира:

На пир любви душой стремлюся я...
Вот вижу вас, вот милых обнимаю.
Я праздника порядок учреждаю...

Я вдохновен, о, слушайте, друзья:
Чтоб тридцать мест нас ожидали снова!
Садитесь, как вы садились там,
Когда места в сени святого крова
Отличие предписывало нам.

На место одиночества и пустоты приходит праздник и полнота присутствия, и в таком направлении развивается дальше лирический сюжет. Готовя стихотворение к печати, Пушкин эту строфу исключил и тем самым произвел ключевое преобразование смысла: он стер границу между реальностью и воображаемым пиром с друзьями. Силою вдохновения происходит прорыв сквозь оболочку внешних обстоятельств к подлинной реальности, где нет места одиночеству и тоске, где поэт может соединиться с друзьями за пиршественным столом. Одиночество оказывается временным состоянием, тоска – поверхностным чувством, над всем этим торжествует лицейская дружба, неколебимая разлукой. Унылая элегия превращается в заздравную «вакхическую песнь» – меняется образность, словарь, настроение, происходит праздничное преображение действительности:

Друзья мои, прекрасен наш союз!
Он как душа неразделим и вечен –
Неколебим, свободен и беспечен
Срастался он под сенью дружных муз.
Куда бы нас ни бросила судьбина,
И счастье куда б ни повело,
Всё те же мы: нам целый мир чужбина;
Отечество нам Царское Село.

Здесь кульминация стихотворения, его энергетический и эмоциональный центр, и здесь вдруг мы видим проблеск самой что ни на есть Высшей Истины. И правда, что значит неожиданное сравнение: «Он как душа неразделим и вечен»? Словарь почти литургический или богословский, звучит почти как «Троица – единосущная и нераздельная». Лицейский дружеский союз возводится в ранг наивысших ценностей.

В первых строфах, где поэт вспоминал об отсутствующих друзьях, преобладало отрицание – «...И милого душа моя не ждет», «Еще кого не досчитались вы?», «Он не пришел, кудрявый наш певец...». Теперь картинка меняется с негатива на позитив:

вспоминаются не отсутствующие – умершие, плавающие и путешествующие, а вспоминаются недавние дружеские встречи, здесь, в Михайловском, «в забытой сей глуши» – радостные встречи с Пуциным, Горчаковым, Дельвигом. И в связи с Дельвигом, а затем и с Кюхельбекером в стихи врывается главная тема – поэзии, вдохновения, муз, «осенняя стужа» побеждается внутренним огнем («сердечный жар», «дух песен в нас горел», «огнем волшебного рассказа», «сердцем возгоря»), на волнах вдохновения поэт подымается все выше, до восторга и ликования – по количеству восклицаний некоторые строфы стихотворения сравнимы лишь с «Вакхической песней»:

И первую полней, друзья, полней!
И всю до дна в честь нашего союза!
Благослови, ликующая муза,
Благослови: да здравствует Лицей!

Начаты стихи за упокой, а кончаются за здоровье, поэзия спасает от уныния и одиночества, на месте которых теперь торжество дружбы, радость дружеского застолья. Властью поэзии преодолеваются время и пространство, и все становится возможным, и уже не судьба играет поэтом («Из края в край преследуем грозой, / Запутанный в сетях судьбы суровой»), а он сам овладевает ею в полной мере, так что может уверенно пророчествовать о будущем:

Пора и мне... пируйте, о друзья!
Предчувствую отрадное свиданье;
Запомните ж поэта предсказанье:
Промчится год, и с вами снова я,
Исполнится завет моих мечтаний;
Промчится год, и я явлюся к вам!
О сколько слез и сколько восклицаний,
И сколько чаш, подъятых к небесам!

Все сбылось в точности – через год Пушкин был на свободе, в кругу друзей. Такая пророческая точность – той же природы, что и полновластное поэтическое воображение – это ЯСНОВИДЕНИЕ ПОЭТА, творческое чудо или то, что мы назвали событием стиха. Событие состоялось, круг уныния разомкнут, взгляд поэта устремлен в будущее, и настоящее теперь видится иначе. Начавшись с «горьких мук» одиночества, стихотворение завер-

шается признанием, что «день Лицея» поэт «провел без горя и забот». Переключка красноречивая и как будто противоречивая, а все дело в том, что этот день был прожит в стихах, внутренним сюжетом которых оказалось магическое, преображающее воздействие поэзии на жизнь и на душу самого поэта.

* * *

В лицейскую годовщину 1833 г., 19 октября, в Болдино Пушкин начал стихотворение «Осень. (Отрывок)» – завершено оно, судя по всему, в самом начале ноября. Это был краткий период невероятно интенсивного творчества, сравнимый лишь с Болдинской осенью 1830 г.: за месяц с небольшим Пушкин написал «Медного Всадника», «Анджело», «Сказку о рыбаке и рыбке», «Сказку о мертвой царевне и о семи богатырях», закончил «Пиковую Даму», «Историю Пугачева», и к этой осенней плодотворности стихотворение «Осень» имеет прямое отношение – оно и непосредственно являет собой творческий взлет и одновременно дает его поэтическую формулу. Все грандиозное событие Болдинской осени 1833 г. как будто вмещено в лирическое событие «Осени».

Это событие обозначено эпитафией из Державина, которым Пушкин предварил беловую рукопись, – из послания «Евгению. Жизнь Званская»: «Чего в мой дремлющий тогда не входит ум?» (связь поддержана не только самой темой, но и рядом конкретных реминисценций – «лето красное», «незримый рой гостей»). В «Осени» мы становимся свидетелями таинства творчества, соучастниками того, как «пробуждается поэзия» в душе, в «дремлющем уме» поэта.

Стихотворение, определенное Пушкиным как отрывок, начинается внезапно («Октябрь уж наступил...») и обрывается рядами многоточий. Первые девять строф – это «прозаическая поэзия» (Ю.М. Лотман)³ – ряд прозаически конкретных картин, фиксирующих со всеми живописными и неживописными подробностями смену времен года, состояний природы и состояний человека в ней. Этот ряд картин держится на многочисленных глаголах движения и действия и воспринимается как большой, сложный, детализированный процесс, называемый течением жизни, – но за ним и благодаря ему происходит на пространстве стиха и другой процесс, внутренний и таинственный, – приятие и накопление жизненных впечатлений творческим сознанием поэта. За видимой простотой текста проступает вмещенный в от-

рывок образ мироустройства с творящим человеком в центре. Фрагмент о временах года разомкнут в масштаб почти вселенский – благодаря вошедшему в стихи движению времени, совпадающему с потоком поэтической речи, и субъект речи осваивает это бесконечное время-пространство бытия, чтобы, вобрав в себя его энергию, породить совсем новый, собственный поэтический мир. Все движение текста, вся внутренняя динамика «Осени», с замедлениями и ускорениями жизненного ритма, телеологически устремлены к событию последних строф, в которых набранная жизненная энергия преобразуется в творческий порыв, разложенный Пушкиным на его таинственные составляющие. Событие стиха происходит на наших глазах – внешнее превращается во внутреннее, проза жизни и поэзия жизни претворяются в стройные октавы шестистопного ямба. На границе IX и X строф меняется вектор процесса – уже не внешний мир входит в душу поэта, а его внутренний, пробужденный творческий мир ищет способа воплотиться:

X

И забываю мир – и в сладкой тишине
 Я сладко усыплен моим воображеньем,
 И пробуждается поэзия во мне:
 Душа стесняется лирическим волненьем,
 Трепещет и звучит, и ищет, как во сне,
 Излиться наконец свободным проявленьем –
 И тут ко мне идет незримый рой гостей,
 Знакомцы давние, плоды мечты моей.

XI

И мысли в голове волнуются в отваге,
 И рифмы легкие навстречу им бегут,
 И пальцы просятся к перу, перо к бумаге,
 Минута – и стихи свободно потекут.
 Так дремлет недвижим корабль в недвижной влаге,
 Но чу! матросы вдруг кидаются, ползут
 Вверх, вниз – и паруса надулись, ветра полны;
 Громада двинулась и рассекает волны.

XII

Плывет. Куда ж нам плыть?

.....

.....

Из самоанализа, учиненного поэтом, мы попали в само событие творчества, о котором нигде еще с такой полнотой и так открыто не рассказывал Пушкин, как в «Осени», – только здесь завеса приоткрыта, тайна явлена. На прозаический аналог последних строф «Осени» указал Н.В. Измайлов – это рассказ о минутах поэтического вдохновения Чарского в «Египетских ночах»: «...Чарский чувствовал то благодатное расположение духа, когда мечтания явственно рисуются перед вами и вы обрываете живые, неожиданные слова для воплощения видений ваших, когда стихи легко ложатся под перо ваше и звучные рифмы бегут навстречу стройной мысли. Чарский погружен был душою в сладостное забвение...»⁴. Близость прозаического и поэтического текстов только оттеняет уникальность «Осени» как самооткровения творчества – в ней процесс совмещен с его описанием, вдохновение синхронно анализу и событием стиха становится само событие стиха.

Развивая финальную традиционную метафору корабля поэзии, Пушкин начал было набрасывать дальнейший маршрут воображения («...какие берега / Теперь мы посетим: Кавказ ли колоссальный, / Иль опаленные Молдавии луга, / Иль скалы дикие Шотландии печальной...»), но оставил этот путь – лирический сюжет исчерпан, событие стиха уже состоялось.

* * *

Истинный поэт никогда не знает, чем кончится стихотворение. Он вступает в текст, как в «неведомые воды», не с целью зафиксировать переживание, а только потому, что иначе он жить не умеет. Стихи – это факты биографии поэта, верстовые столбы на его жизненном пути. Мы рассмотрели три длинных пушкинских стихотворения, в которых происходящее событие развернуто в поэтическом времени, на некотором осязаемом пространстве слова, и мы можем разглядывать его по кадрам, как в замедленной съемке. В маленьком стихотворении с точечным лирическим сюжетом его внутреннее событие бывает свернуто в одном слове, скрыто в глубине строки – но оно есть, именно его мы, пусть и не всегда осознанно, воспринимаем в эстетических формах.

Во всех трех стихотворениях мы увидели прорыв от ситуационных настроений и обстоятельств к подлинной реальности. В самом общем виде так можно, наверное, определить не только событие стиха, но и в целом событие творчества.

Примечания

¹ Ср. у М.Л. Гаспарова: «...полагаю, что каждый поэтический текст имеет смысл, поддающийся пересказу» (*Гаспаров М.Л.* Записи и выписки. М., 2001. С. 180).

² См.: *Фейнберг И.Л.* Море в поэзии Пушкина // *Фейнберг И.Л.* Читая тетради Пушкина. М., 1985. С. 511–574.

⁴ *Лотман Ю.М.* Две «Осени» // *Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа.* М., 1994. С. 395.

⁵ *Измайлов Н.В.* «Осень (Отрывок)» // *Стихотворения Пушкина 1820–1830-х годов.* Л., 1974. С. 246.

О «Пророке»

В эссе Александра Кушнера «Среди детей ничтожных мира...» (Новый мир. 1994. № 10) много высказано о русских поэтах такого, что можно обсуждать и оспаривать. Но прежде всего наше внимание остановил пассаж, посвященный пушкинскому «Пророку»:

«Увы, судьба едва ли не всех поэтических пророчеств, тем более «спиритических предсказаний», печальна: сбыться им не суждено. Пушкин, например, и не пророчествовал, а его “Пророк”, *сбивший всех с толку* и так прославленный Достоевским, – замечательная библейская стилизация. *Собственный голос Пушкина все-таки иной*, чтобы услышать его, достаточно вспомнить написанное, может быть, за день до “Пророка” и на соседнем листе бумаги “Признание”: “Сказать ли вам мое несчастье, / Мою ревнивую печаль, / Когда гулять порой в ненастье / Вы собираетесь вдаль? / И ваши слезы в одиночку, / И речи в уголку вдвоем...” Не только пророчеств, здесь нет и никакого раскаленного глагола – есть живая, человеческая, естественная речь, *что и было главным пушкинским достижением и открытием*. Разумеется, не только “домашняя”, но и “величавая”, “торжественная” интонация свойственна этому голосу, вот только в позу пророка обладатель этого голоса почти никогда не становился. А некоторые так и думают, что это Пушкин был “томим” “духовною жаждой” и пусть иносказательно, а все-таки “влачил” “в пустыне мрачной”, пока не встретил шестикрылого серафима. Ничего себе “пустыня”, если в ней только что были написаны “Признание” и “Под небом голубым страны своей родной...” да еще шла работа над “Евгением Онегиным”!» (курсив мой. – И. С.).

Здесь что ни слово, то вызов всем, кто «сбит с толку» «Пророком», а среди них, кроме упомянутого Достоевского, были В. Соловьев, С. Булгаков, Вяч. Иванов, С. Франк, не говоря о фигурах более скромного масштаба – многочисленных пушкинистах-профессионалах, видевших в нем одно из центральных произведений пушкинской лирики и уж во всяком случае нечто большее библейской стилизации. В самом деле, что притягивало к «Пророку» великие умы, что побуждало Достоевского вновь и вновь к нему обращаться, чтением своим потрясая слушателей, что позволило, скажем, В. Ходасевичу утверждать: «...в тот день, когда Пушкин написал “Пророка”, он решил всю грядущую судьбу русской литературы» (“Окно на Невский. 1. Пушкин”, 1922)? И действительно, след этой «стилизации» идет через всю нашу литературу, очевидным образом на нее воздействуя, и дело тут, конечно, не в стилизаторском мастерстве Пушкина – сила этих стихов в чем-то ином, с трудом поддающемся определению, но экзистенциально важном для художника.

Вопрос, затронутый А. Кушнером, и есть тот центральный вопрос, в который упиралось всегда понимание стихотворения, – кого, собственно, представил Пушкин в своем герое: далекого библейского пророка или поэта, принявшего пророческий дар? Иными словами, описал Пушкин вчуже перерождение некоего героя или запечатлел в библейских образах подлинное, пережитое им внутреннее событие? Первым Адам Мицкевич заговорил о «Пророке» как о свидетельстве перелома во внутренней жизни Пушкина – с ним соглашались впоследствии В. Соловьев, М. Гершензон, С. Булгаков, С. Франк, но не согласился Вяч. Иванов, писавший, что Пушкин не смешивал пути пророка и поэта, понимал различие этих путей как «двух разных видов божественного посланничества» («Два маяка», 1937). Не зря философы и пушкинисты тут ломали копыя: проблема «Пророка» далеко выходит за рамки отдельного стихотворения, о чем резко высказался С. Булгаков: «В зависимости от того, как мы уразумеваем “Пророка”, мы понимаем и всего Пушкина. Если это есть только эстетическая выдумка, одна из тем, которых ищут литераторы, тогда *нет* великого Пушкина, и нам нечего ныне праздновать» («Жребий Пушкина», 1937). И более того, с «Пророком» связаны наши представления о художнике вообще, о сути и цене его призвания – здесь, как и во многом другом, Пушкин задал основные парадигмы, по которым пошло развитие новой русской культуры.

Острый вопрос о «Пророке» – стилизация или лирика – прояснится, если религиозно-философскую герменевтику поставить на историко-литературную почву, если вспомнить историю создания стихотворения и стоящую за ним поэтическую традицию.

Давно известны свидетельства шести пушкинских друзей (С.А. Соболевского, П.В. Нащокина, А.В. Веневитинова, М.П. Погодина, С.П. Шевырева и А.С. Хомякова), что Пушкин в 1826 г. отозвался на казнь декабристов политическими стихами «в возмутительном духе», одно из которых называлось «Пророк». Пять из шести названных лиц утверждали, что первоначальный вариант «Пророка» заканчивался строфой:

Восстань, восстань, пророк России,
В позорны ризы облекись,
Иди, и с вервием на вые
К у.<бийце> (?) г.<нусному>(?) явись.

Четверостишие передается в различных версиях, однако его суть от этого не меняется. Пушкинисты потратили много слов по поводу того, что эта строфа плохо согласуется с духом и смыслом известного нам окончательного текста «Пророка». Это очевидно, но никак не может отменить единогласных показаний мемуаристов. Они почти все сходятся также в том, что Пушкин взял стихи с собой, когда его везли из ссылки на аудиенцию к Николаю I в сентябре 1826 г., и будто бы даже хотел их предъявить «убийце гнусному», но разговор пошел по-другому, царь произвел хорошее впечатление на Пушкина и заручился его поддержкой, а крамольные стихи остались в кармане сюртука.

Впоследствии «Пророк» был переделан и опубликован в 1826 г. в «Московском вестнике». Автографы его не сохранились, кроме ранней редакции первой строки: «Великой скорбью томим» – так обозначено стихотворение в списке, составленном весной–летом 1827 г. для нового собрания лирики. К этому моменту «Пророк» уже приобрел цензурный вид (раз Пушкин собрался его печатать), но эта первая строфа донесла до нас его декабристскую предысторию. «Великая скорбь», предшествовавшая перерождению героя в пророка, расшифровывается вполне конкретно – это скорбь о казненных декабристах. Никаких других привязок у пушкинистов нет, а потому принято датировать начало работы над стихами 24 июля 1826 г. – в тот день Пушкин узнал о казни. Итак, «Пророк» рождался как политическая лири-

ка, как отклик на событие, потрясшее душу и повлекшее за собой глубокий внутренний перелом.

На трагедию декабристов Пушкин отозвался в их же стилистике, он перешел на их политический язык и создал вначале стихотворение в духе декабристской гражданской лирики. Образ поэта-пророка, ориентированный на ветхозаветный стиль или прямо связанный с определенным библейским источником, был у поэтов декабристского круга концентрированным выражением их представлений о гражданской миссии художника. Этот образ совмещал в себе три основные идеи: сакральность поэтического слова, долг говорить истину народам и властителям, готовность к личному подвигу, ценою которого дается право на проповедь (см., например, стихотворение К. Рылеева «Державин», 1822). На связь пушкинского «Пророка» с этой традицией указывали давно такие авторитеты, как Л.В. Пумпянский и Г.А. Гуковский, но в современных толкованиях она как-то игнорируется. Можно назвать ближайшие к Пушкину образцы декабристской поэзии, непосредственно на него повлиявшие: это стихотворение В. Кюхельбекера «Пророчество» (1822), которое Пушкин знал и ругал, но с которым тем не менее «Пророк» содержит прямые переключки (не потому ли в одной из записей Пушкин назвал свое стихотворение так же – «Пророчество?»), и ряд стихотворений Ф. Глинки начала 1820-х годов, вошедших впоследствии в его сборник «Опыты священной поэзии» (1826), в частности «Пророк», «Глас пророка», «Призвание Исайи». Глинка регулярно рифмует «пророка» с «пороком» – это была популярная рифма, отвечавшая представлению о поэте как обличителе зла, и главным образом – зла на троне.

В первоначальном варианте «Пророка», насколько он нам известен, Пушкин идет в узком русле этой традиции и одновременно следует библейскому источнику в интерпретации образа. Как и Глинка, он берет сюжет из Исайи, из начала шестой главы, где пророк поведал, как Господь явился ему, преобразил и послал проповедовать народу истину. Концовка, вызывавшая столько недоумения у пушкинистов, вовсе не странная выдумка Пушкина – она тоже predetermined и традицией библейского пророчества, и конкретно Книгой Исайи. Географическая локализация проповеди героя, которая многим исследователям казалась неорганичной (например, замечательному пушкинисту Т.Г. Цявловской), объясняется не только политической подоплекой стихотворения, но и соответствует той роли, какую играют пророки

в Ветхом Завете: их проповеди в основном лежали в области ближайшей истории еврейского народа и по большей части были обращены к его правителям. Пушкинский герой слышит Божье повеление явиться к «убийце гнусному» (по другому прочтению – к «царю губителю») «с вервием на вые». Такой экстравагантный способ проповеди навеян 20-й главой Книги Исаяи: там рассказано, как Господь повелел пророку сбросить одежды и ходить нагим и босым, чтобы наглядно продемонстрировать царю Езекии, к чему приведет война. Пушкин преломил этот эпизод в свете российских кровавых событий, но и мысли о своей собственной судьбе он видимо вложил в образ висельника – известно ведь, что после казни декабристов Пушкину не раз приходило в голову, что и его участь могла быть такой же: «И я бы мог как шут ви<сеть>...» А уж стихотворение «Пророк» в первоначальном варианте было совершенно самоубийственным: если Пушкин действительно собирался вручить его царю, то таким образом он присоединился бы к поступку декабристов и так или иначе разделил бы их судьбу.

До сих пор не было замечено, что апокрифическое четверостишие «Встань, встань, пророк России» восходит к тому же библейскому источнику, что и всем известный текст «Пророка». Этим устанавливается их связь как частей единого замысла и удостоверяются мемуарные свидетельства друзей Пушкина. Конечно, трудно это признать, трудно преодолеть инерцию привычного восприятия, да и нужно ли преодолевать ее? – ведь окончательный «Пророк», то «непостижное уму» стихотворение, которое не одного Достоевского потрясло своей лирической мощью, это стихотворение, по сути, мало имеет общего с грозной политической инвективой, первоначально вышедшей из-под пера Пушкина. Насколько нам сегодня известно, их тексты почти совпадают – и все же это совсем другие стихи. Мы напомнили их предысторию не для того, чтобы предложить политическую интерпретацию окончательного текста «Пророка», а для того только, чтобы прояснить вопрос, поднятый А. Кушнером: «Пророк» рождался не как стилизация, проба библейского материала, – он рождался как лирическое стихотворение, из подлинного внутреннего события, связанного с пережитой трагедией. Событие было столь интимным, глубоким и сильным, что потребовало прикровенной отстраняющей формы, – это вообще характерно для Пушкина, у которого личное чувство часто облекалось в форму перевода или стилизации, особенно в последние годы.

Но что позволило Пушкину так кардинально преобразовать стихи (изменив, видимо, лишь начало и концовку), что нам сегодня трудно поверить в их «политическое прошлое»? Все настолько непросто в «Пророке», что объявить его стилизацией кажется чуть ли не единственным выходом – ведь это снимает с нас ответственность понимания. Смысловые глубины стихотворения безграничны, и мы вовсе не претендуем на то, чтоб исчерпать их, но один содержательный момент хотелось бы здесь обозначить. Большая часть 1825 г., вплоть до декабрьского восстания, прошла у Пушкина под знаком творческого роста и самоопределения по отношению к друзьям-радикалам. В его сознании обострилась альтернатива, требовавшая выбора: гражданское служение или служение поэта – подробнее об этом см. в нашей статье «“Кто из богов мне возвратил...”» (Пушкин, Пущин и Гораций)». Там мы стараемся доказать, что Пушкин сознательно не поехал в Петербург в декабре 1825 г., поскольку выбрал творчество; но этот трудный выбор не мог быть сделан в одночасье, раз и навсегда. Кажется, стихотворение изначально содержало в себе саму эту альтернативу, долго мучившую Пушкина: в его первом варианте поэтически оформлен декабристский путь и в то же время заложена потенция другого развития стихов и другого их понимания, более привычного для нас, – ведь уже в этой ранней редакции (предположительно, зафиксированной в копии Шевырева) есть много «лишнего», не оправданного гражданской идеей. Это второе дно открылось в окончательном варианте «Пророка»: Пушкин оформил в нем свой выбор и свой путь, отличный от декабристского, – путь творчества, освященного Небесами и имеющего не только гражданское, но и общечеловеческое значение. «Великая скорбь» заменяется на «духовную жажду» (в Писании жажда метафорически выражает состояние удаленности от Бога), Россия и конкретно-исторические намеки исчезают из текста – его пространством оказывается весь космос, обозначенный крайними пределами, отчего совершенно меняются акценты, и в этой метаморфозе рождаются грандиозные стихи о богоданности слова, о поэзии как высшем служении и «тайном подвиге сердца» (В. Соловьев), о принятии смертного страдания ради права на «глагол», о полном перерождении поэта в горниле этого страдания, о силе богодухновенного слова, жгущего сердца.

Не стоит сомневаться в том, что Пушкин все это *пережил*, сами стихи тому аргументом – «таких строк нельзя *сочинить*» (С. Булгаков).

Александр Кушнер полагает, что «собственный голос Пушкина все-таки иной», ему кажется неправдоподобным, чтобы такая лирика создавалась рядом с шутивными стихами вроде «Признания», которое написано, «может быть, за день до “Пророка” и на соседнем листе бумаги» и в котором, по его мнению, звучит «собственный пушкинский голос». Это неточно фактически и, на наш взгляд, неверно по существу. «Признание» датируется очень широко и могло быть написано в любой момент двухлетнего пребывания Пушкина в Михайловском, значительно раньше «Пророка». Но главное не в этом, а в том, что таким суждением поэту отказано в важнейшем отличительном свойстве. Поэт, и тем более гениальный поэт, существует не в одномерном эмоциональном пространстве – он подключен сразу к целому миру, объем его души расширен до границ бытия, и его «собственный голос» способен откликаться «на всякий звук», на события великие и ничтожные – все они происходят в его сердце. Ведь именно об этом говорится в «Пророке», герой которого «внял» одновременно «и неба содроганье, / И горний ангелов полет, / И гад морских подводный ход, / И дольней лозы прозябанье». Сам Пушкин был сполна наделен такой многомерностью, многообразием внутренней вселенной и прямо декларировал это свойство как неперенное для поэта:

Ты любишь с высоты
Скрываться в тень долины малой.
Ты любишь гром небес, но также внемлешь ты
Жужжанью пчел над розой алой.
Таков прямой поэт. Он сетует душой
На пышных играх Мельпомены
И улыбается забаве площадной
И вольности лубочной сцены...

1832 *<Гнедичу>*

Да, таков, по Пушкину, «прямой поэт» (который, кстати, и в этом стихотворении отождествлен с библейским пророком), такова его душевная жизнь, что в ней на разных уровнях могут происходить одновременно различные события, порождающие несхожие стихи. И если в «Пророке» отражено событие глубинное и очень серьезное, то в «Признании» зафиксировано более поверхностное душевное движение, результат непосредственного и легкого соприкосновения поэта с действительностью. Но и там и там звучит «собственный голос» Пушкина.

И последнее наше соображение по поводу приведенного высказывания А. Кушнера. Он утверждает, что «главным пушкинским достижением и открытием» была «живая, человеческая, естественная речь». Нисколько не отрицая и не умаляя этого достижения, позволим себе усомниться: неужели действительно это главное в Пушкине, неужели именно это определяет его место в нашей жизни, в нашем культурном сознании? Пушкин в «Памятнике» уповал на «пиита», который, может быть, последним «в подлунном мире» сохранит способность понимать его. И вот сегодня истинный поэт так определяет и ограничивает значение Пушкина. Ну что ж, наверное, сегодня, как бывало и в другие периоды русской истории, понимание Пушкина соответствует уровню нашего самосознания и отражает духовное состояние общества. На ум приходят обращенные к Пушкину стихи А. Фета: «Заслыша нашу речь, наш вавилонский крик, / Что в них нашел бы ты заветного, родного?»

«Кто из богов мне возвратил...»

(Пушкин, Пущин и Гораций)

В ряду хрестоматийно известных стихотворений позднего Пушкина редко вспоминают перевод из Горация «Кто из богов мне возвратил...» – в читательском сознании он располагается где-то на периферии пушкинского творчества, в удалении от его важных смысловых узлов. Такое восприятие отражает уровень, или, точнее, характер наших знаний о Пушкине. Специалистам известно, на какой бумаге написаны стихи, какими французскими переводами пользовался поэт наряду с латинским оригиналом, верно ли он понял и передал исторические реалии. Но самые существенные вопросы остаются без ответа: что побудило Пушкина взяться в 1835 г. за перевод оды Горация к Помпею Вару (кн. II, ода 7), что он хотел сказать этими стихами, похожими в деталях на свой латинский образец, но в целом очень от него далекими? Мы отнесли бы перевод из Горация к числу *непрочитанных* пушкинских стихотворений – таких, как «Ангел», «Есть роза дивная...» или «Туча»: за непосредственно воспринимаемым широким символическим смыслом ощущается в них еще какой-то скрытый смысловой план – ощущается, угадывается, но ускользает, не поддается прочтению. Можно возразить, что в отличие от названных стихов «Кто из богов...» – перевод, и его образно-смысловой строй задан Горацием, однако это обстоятельство никак не отменяет и не облегчает задачу прочтения. Мотивы, взятые у Горация, наполнены не переводным лиризмом – стихи несводимы к переводу, они разомкнуты в бесконечную смысловую глубину и дышат тайной, как это часто бывает в лирике Пушкина.

Мы подошли к вопросу об особенностях пушкинских переводов, главным образом поздних: многие из них органично

соединяют в себе качества перевода, более или менее точного, и свойства исповедальной лирики. Переводы и переложения из Шенье, Саути, Беньяна, Корнуолла, как правило, имеют личный импульс, вбирают в себя конкретные внешние обстоятельства и внутренние события пушкинской жизни – и остаются при этом переводами, т. е. вживляют плоды одной национальной культуры в другую¹. В зрелой поэзии Пушкина нет границ между переводом и лирикой – недаром никому из его серьезных издателей не приходило в голову выносить переводы в специальный раздел, как это принято в собраниях других поэтов. Можно говорить об особом типе *переводной лирики* у Пушкина, когда чужое слово становится средством лирического самовыражения.

К этому типу относим мы и пушкинский перевод оды Горация к Помпею Вару. В основе оды – известные факты реальной биографии Горация, сплетенные с событиями римской истории: в молодости он примкнул к республиканцам во главе с Брутом, боровшимся против Цезаря Октавиана, участвовал в 42 г. до н. э. в знаменитой битве при Филиппах, где войско Брута было разбито, бежал с поля сражения. Обо всем этом вспоминает Гораций, приветствуя своего друга Помпея, товарища по войску Брута, с кем некогда делил он тяготы походов и смертельную опасность. После Филипп пути друзей разошлись: Гораций сблизился с Октавианом, Помпей остался с республиканцами, за что и подвергся гонениям. И вот теперь, через много лет, Помпей по амнистии возвращается в Рим, и Гораций радостно приветствует его возвращение, приглашая разделить с ним дружескую пирушку, как бывало в юности.

Гораций был одним из любимых пушкинских поэтов; с Лицея, с лекций Н.Ф. Кошанского Пушкин хорошо знал его жизнь, поэзию и конкретно оду к Помпею Вару. В «Послании В.Л. Пушкину» 1817 г. Гораций назван «бессмертным трусом», и здесь, конечно, имеется в виду его бегство во время битвы при Филиппах, описанное в этой оде. Само выражение «бессмертный трус», если вдуматься, оказывается очень емким – ведь Гораций стал бессмертным едва ли не благодаря своей трусости, этому позорному бегству: был бы смел – погиб бы с Брутом и со всеми вместе, а по трусости спасся, начал писать стихи, прославился как великий поэт. Но и трусость его осталась бессмертной в бессмертных стихах, ее запечатлевших, – «поэзия выше нравственности».

Латынь Пушкин понимал неплохо и в 1835 г. Горация читал именно по-латыни – тому свидетельство латинские цитаты из

его од в «Путешествии в Арзрум». Но, взявшись за перевод оды к Помпею Вару, он решил прибегнуть и к французским прозаическим ее переводам, имевшимся в его домашней библиотеке². В ряде моментов расхождение Пушкина с оригиналом можно объяснить влиянием этих французских посредников, но их влиянием не объяснить того факта, что это стихотворение воспринимается как пушкинская *лирика*, собственно пушкинская, со всеми ее характерными внутренними чертами и особым воздействием. Как и в других подобных случаях, Пушкин через чужое слово оформляет здесь что-то свое, личное, слишком личное, чтобы быть выраженным открыто. Надо заметить, что пушкинская лирика последних лет вообще тяготеет к целомудренной прикровенности чувств – именно вследствие своей глубокой исповедальности. Перевод («Странник», «Поредели, побелели...»), переложение («Отцы пустынноики и жены непорочны...»), имитация перевода («Из Пиндемонти») дают ту необходимую отстраняющую форму, которая позволяет вводить в стихи предельно интимные переживания.

Соположение пушкинского «Кто из богов...» с одой Горация выявляет те его мотивы и композиционные особенности, которые мы назвали бы приметам лирики в этом переводе.

Кто из богов мне возвратил
Того, с кем первые походы
И браней ужас я делил,
Когда за призраком свободы
Нас Брут отчаянный водил?

Что значит здесь «призрак свободы»? У Горация вообще о свободе нет ни слова, тем более о призраке ее; нет у него и прилагательного, соответствующего «отчаянному» Бруту. «Помпей, со мной под Брута водительством / Не раз в глаза глядевший опасности...» – так переданы первые строки оды в наиболее точном из стихотворных переводов (Г.Ф. Церетели). «Призрак свободы» – пушкинская поэтическая формула, найденная некогда в «Кавказском Пленнике»: «...И в край далекий полетел / С веселым призраком свободы». Только теперь эта формула переосмыслена, «призрак свободы» получил другой содержательный оттенок и другое эмоциональное наполнение – не веселое, а трезвое и горькое. Формула звучит отчетливее, если связать ее со стихотворением «Из Пиндемонти» (1836) – манифестом свободы

позднего Пушкина: в нем как бы раскрыт этот «призрак свободы», все «громкие права», социальные и политические, расценены как призрачные («Все это, видите ль, *слова, слова, слова*»), и только внутренняя личная свобода неотчуждаема и подлинна. Таким образом, мотив, не имеющий опоры в тексте Горация, находит соответствия в широком контексте пушкинской лирики.

Возникает вопрос в отношении слова «квирит» в стихотворении Пушкина. У Горация оно отнесено к опальному Помпею и означает, что после амнистии он получил вновь гражданские права, стал полноправным гражданином Рима. У Пушкина квиритом называет себя лирический герой, объясняя этим свое поведение во время боя:

Ты помнишь час ужасной битвы,
 Когда я, трепетный квирит,
 Бежал, нечестно бросаю щит,
 Творя обеты и молитвы?

Слово «квирит» фигурирует здесь в другом значении: штатский, гражданский; герой им обозначает свою невоинственность, иноприродность на поле брани – и тем мотивирует свое постыдное бегство. Эту деталь не отнесешь к неточностям перевода – это содержательная подмена, которую можно осмыслить только через лирический подтекст стихотворения.

Пушкин меняет и отдельные детали, и, что важнее, всю эмоциональную композицию Горациевой оды. Главное ее событие – возвращение друга, основная эмоция – радость по поводу этого события. Радость момента перекрывает воспоминания и нарастает к финалу, выражаясь в торжественном и подробном описании предвкушаемого пира. У Пушкина ровное течение воспоминаний о юности перебивается эмоциональным взрывом:

Как я боялся, как бежал!
 Но Эрмий сам незапной тучей
 Меня покрыл и вдаль умчал
 И спас от смерти неминуемой.

Эпизод бегства, описанный у Горация спокойно, нейтрально, с легким оттенком самоиронии, становится главным событием и композиционным центром пушкинского стихотворения; страх героя акцентирован эмфатическими восклицаниями, вы-

дающими лирическую природу чувства. Рассказ о спасении звучит острее и драматичнее, чем у Горация: там Меркурий уносит в густом облаке объятого страхом героя через ряды неприятелей, здесь герой не просто унесен с поля боя – он спасен «от смерти неминуемой», Провидение вмешалось в его судьбу в критический, смертельно опасный момент. Горациев рассказ так преобразуется у Пушкина, что мы узнаем в нем устойчивый и нераскрытый мотив пушкинской лирики – мотив таинственного спасения героя от большой беды («Арион», «Предчувствие», «Из Гафиза», «Вновь я посетил...»). Как и другие устойчивые мотивы, он наверняка восходит к какому-то глубокому впечатлению, внутреннему событию, к одной из загадок жизни Пушкина, которая, очевидно, отражена и в этом переводе.

В ряду странностей пушкинского стихотворения отметим также «домик темный и простой», куда поэт приглашает друга на пирушку. Нет такого «домика» у Горация, да и стилистически он выбивается из пышного, помпезного римского колорита оды, зато в пушкинском поэтическом мире нам легко приходит на память «опальный домик» из написанного в том же 1835 г. «Вновь я посетил...», где в прямой лирической форме изливается поток воспоминаний о михайловской ссылке.

Но, пожалуй, главное, что поражает в пушкинском переводе при непосредственном чтении, – это финал, придающий неожиданное звучание вакхической теме:

Теперь некстати воздержанье:
Как дикий скиф хочу я пить.
Я с другом праздную свиданье,
Я рад рассудок утопить.

Внешне Пушкин здесь почти точно следует за Горацием («Беситься буду, – друг вернулся, / Сладко мне с ним за вином забыться!» – перевод Г.Ф. Церетели), но вместо опьяняющей радости, вместо торжества дружбы слышится в его стихах какое-то отчаяние, которое герой хочет заглушить, утопить в вине. В последнем стихе воспроизведена традиционная поэтическая формула из французского перевода оды: «J'aime a perdre la raison» – «я хочу потерять разум», но эта традиционная формула у Пушкина одушевлена личным чувством, исполнена скрытого драматизма. Такое сильное и странное звучание финала, не находящее простых объяснений, побуждает задаваться вопросами о смысле

стихотворения, о его жизненной основе, о месте его в пушкинской лирике.

В поисках ответа на эти вопросы обратимся к черновому автографу – он, как и другие пушкинские черновики, фиксирует первое, не обработанное душевное движение, первый лирический порыв, то, что принято называть «творческим импульсом». В окончательном тексте первое чувство, преобразаясь, получает новое качество, и все же нам важно уловить это чувство, чтобы приобщиться через него к творческому акту и войти таким образом в содержательный мир стихотворения. Так выглядит самый первый набросок:

Мой первый друг
 [О первый из друзей моих] тревоги
 С тобою [так часто] юность я делил –
 [Когда кто]
 [О] кто [из богов] ж тебя нам возвратит³

Этот отчаянный вопрос, обращенный не в прошлое, как в оригинале, а в будущее, и примыкающее к вопросу слово «когда» имеют слабое отношение к оде Горация и к ситуации, в ней описанной. Они относятся к тому воображаемому собеседнику, который назван здесь «мой первый друг», который так был назван десятью годами раньше в известных стихах («Мой первый друг, мой друг бесценный...») и внутреннее общение с которым составляет содержательную основу интересующего нас перевода. Обращение к опальному другу Ивану Пущину, воспоминание о нем и о том, что с ним связано, боль о его настоящем и будущем – вот суть того сильного лирического порыва, который дал жизнь этому стихотворению и был растворен потом в переводных мотивах и образах. Можно потянуть за эту ниточку, и тогда открывается в стихотворении второе дно, второй содержательный план – лирический план, никак не отменяющий смысла перевода, но просвечивающий, проступающий сквозь него. Если заново, свежими глазами попробовать прочесть эти стихи, то можно увидеть, что их мотивы ложатся на некоторые важные события пушкинской жизни.

Есть в биографии Пушкина такие эпизоды, которые стали нашей национальной легендой. Один из них – задушевная встре-

ча двух друзей, Пущина и Пушкина, 11 января 1825 г. в Михайловском, в «опальном домике» поэта, где его, одинокого ссыльного, посетил, дерзко нарушив официальные запреты, любимый лицейский друг. Их свидание, продлившееся почти сутки, запечатлено в нашей памяти благодаря поэтическим свидетельствам Пушкина и обстоятельному мемуарному рассказу Пущина, который донес до нас многие подробности этой знаменательной встречи, но кое-что и скрыл, как показывает сопоставление фактов. Встреча была бурной и радостной, с тремя бутылками искрометного клико, с «хохотом от полноты сердечной»⁴, с воспоминаниями о юности и друзьях – она была подобием лицейских дружеских пирушек, вошедших в нашу поэзию через вакхические стихи Пушкина-лицеиста, например такие стихи:

Любезный именованник,
О Пущин дорогой!
Прибрел к тебе пустынный
С открытою душой...

< . . . >

Устрой гостям пирушку;
На столик воцаной
Поставь пивную кружку
И кубок пуншевой,
Старинный собутыльник!
Забудемся на час.
Пускай ума светильник
Погаснет ныне в нас...

1815

К Пущину

С той лицейской поры дружба возведена у Пушкина в ранг высших ценностей, а встреча лицейских друзей сама по себе бывала столь радостным событием, что давала повод для разгульного веселья. Но в тот день, 11 января 1825 г., с особыми чувствами «праздновали свидание»⁵ – радость была умножена обстоятельствами встречи, которой предшествовала пятилетняя разлука.

В поэзии Пушкина тема лицейской дружбы и вакхическая тема слились органично, так что стихи на лицейские годовщины суть своего рода «вакхические песни» с разной тональностью, определенной «текущим моментом». В стихотворении «19 октября» 1825 г., писанном в одиночестве михайловской ссылки, горечь момента сосредоточена в повторяющемся мотиве первых

строф: «Я пью один...» Одинокий пир – абсурд, самое острое выражение одиночества. «Я пью один; вотще воображенье / Вокруг меня товарищей зовет...» Но оказывается – нет, не вотще, воображение всеильно, реальность побеждается властью поэзии, дружеский пир состоялся, тени друзей будто въяве обступили поэта, и вот уже они пируют вместе, подымая чашу за чашей:

И первую полней, друзья, полней!
И всю до дна в честь нашего союза!
Благослови, ликующая муза,
Благослови: да здравствует Лицей!

Начавшись с «горьких мук» одиночества, стихи завершаются ликованием, торжеством дружбы, реальным общением с друзьями.

Кажется, что-то подобное происходит и в стихотворении «Кто из богов мне возвратил...» – воображение призывает на беседу и на пир лицейского друга каторжника Ивана Пущина, и в том мире, где нет границ, на «пиру воображенья», эта встреча становится реальностью: «Я с другом праздную свиданье...» Нетрудно здесь увидеть инверсию, зеркальное поэтическое отражение той давней встречи двух друзей в михайловском домике – только теперь поэт свободен, а друг его в опале, они поменялись местами в новых декорациях жизни.

Судьба осужденных декабристов до конца жизни мучительно волновала Пушкина. «...Надеюсь на коронацию: повешенные повешены; но каторга 120 друзей, братьев, товарищей ужасна», – писал он в августе 1826 г., узнав о приговоре, и позже надежда на амнистию не оставляла его, вошла лейтмотивом в стихи («Стансы», «Во глубине сибирских руд...», «Друзьям»). В 1832 г. было объявлено небольшое послабление осужденным по первому и второму разрядам (Пущин, напомним, – по первому), но все русское общество напряженно ожидало полной амнистии, полного выражения царской милости, и особого напряжения достигло это ожидание в 1835 г., накануне десятилетней годовщины декабрьских событий. Пушкинский «Пир Петра Первого» был выражением и общих упований, и личной затаенной надежды на великодушные императора; Пушкин снова, как некогда в «Стансах», подсказывал Николаю поступок, пытался направлять его поведение примером Петра.

В конце года амнистия состоялась-таки, однако была не только неполной, но даже мелочной: срок каторжных работ для

осужденных по первому разряду был сокращен с 15 до 13 лет (только персонально Кюхельбекер получил ощутимое облегчение участи – был отпущен из крепости на поселение). Пушкин, сообщая об этом П.А. Осиповой 26 декабря 1835 г., писал: «Как подумаю, что уже 10 лет протекло со времени этого несчастного возмущения, мне кажется, что все это я видел во сне. Сколько событий, сколько перемен во всем, начиная с моих собственных мнений, моего положения и проч., и проч.». Действительно, и мнения Пушкина, и его новое общественное положение в 1830-е годы поставили его в сложную позицию по отношению к старым друзьям. Юношеский политический радикализм давно был им изжит, сменившись такой системой историко-политических взглядов, в которой не было оправдания «русскому бунту», а близость ко двору, звание камер-юнкера и личные отношения с императором придавали позиции Пушкина как бы сомнительный оттенок. Люди, с которыми его связывали крепкие узы дружбы, которых он любил, которые поддерживали его в гонениях, стали теперь политически чужды ему, сам же он оказался в близости к их главному политическому врагу. При этом они были на каторге – он на свободе, и новым своим положением невольно делил с Николаем ответственность за их страшную участь. Можно представить себе, какой мучительный предмет составляла для Пушкина судьба осужденных друзей.

Даты, связанные с декабристским восстанием, были глубоко врезаны в пушкинскую память, они то и дело мелькают в его рукописях, фиксируя печальные годовщины, которые Пушкин всегда переживал, отмечал тем или иным способом. Так, не дошедший до нас автограф послания Пушкину в Сибирь («Мой первый друг, мой друг бесценный!») датирован 13 декабря 1826 г.; даты «14 декабря» и «15 декабря» знаменательно обрамляют последнюю тетрадь конспектов к «Истории Петра» (1835), и ясно, что Пушкин закрепил этими датами не столько хронологию работы, сколько «странные сближенья» своей исторической мысли. Один из выразительных примеров – помета «16 июля 1827» в автографе «Ариона»: теперь известно благодаря разысканиям А. Чернова, что в этих стихах отразилось тайное паломничество Пушкина на могилу декабристов в годовщину их гибели⁶.

Из пушкинской дневниковой записи от 18 декабря 1834 г. мы знаем, что в том году Пушкин отмечал очередную декабристскую дату особым образом – на балу в Аничковом дворце. Царь ежегодно давал этот бал в день своего вступления на престол,

инными словами, в честь победы над восстанием, и камер-юнкер Пушкин по этикету должен был на него поехать. В официальном дневнике он описывает «все в подробности, в пользу будущего Вальтер Скотта» – наряды государя и государыни, детали собственного туалета. «Вообще бал мне понравился», – заключает он. Остается только догадываться о том, что не могло войти в «дневник для истории»: как чувствовал себя Пушкин на этом балу? помнил ли он о тех своих друзьях, победу над которыми в этот день праздновали?

Через несколько дней после бала Пушкин говорил о дворянстве вообще и о декабристах с великим князем Михаилом Павловичем. «Эдакой страшной стихии мятежей нет и в Европе. Кто были на площади 14 декабря? Одни дворяне. Сколько ж их будет при первом новом возмущении?» – так он передает свои слова в дневнике. Вновь перед нами официальная запись, отражающая только одну сторону его ощущений. Интимного дневника Пушкин не вел – его заменяла лирика. Нам кажется, что стихотворение «Кто из богов мне возвратил...» имеет некоторое отношение к этому балу и этой дате – в нем нашли выход личные чувства, воспоминания, упования, глубоко затаенные в сердце.

Перевод из Горация обычно датируют неточно – первой половиной 1835 г. Пушкин намеревался включить его в «Повесть из римской жизни», работа над которой была начата в ноябре 1833 г. и продолжилась в 1835 г. По замыслу в эту незавершенную повесть должны были войти также два перевода из Анакреона – «Поредели, побелели...» и «Узнают коней ретивых...», – оба они написаны 6 января 1835 г. Исходя из этого, можно предположить, что перевод из Горация выполнен в близкое время. Его черновик набросан на листке бумаги, которой Пушкин пользовался в 1834–1836 гг. и, в частности, в январе 1835 г. На той же бумаге он взялся за продолжение римской повести, и один из ее фрагментов попал на черновик нашего стихотворения. Так что, скорее всего, все эти компоненты единого замысла появились примерно в одно время – в январе 1835 г. Одиннадцатого января исполнилось 10 лет со дня последнего свидания Пушкина с Пушковым. Эта дата не могла пройти мимо сознания Пушкина, и очень вероятно, что именно она стала причиной его обращения к оде Горация. Воспоминание о давней встрече с другом, обостренное придворными декабрьскими празднествами, перешло в мечту о его скором возвращении из Сибири. «Кто из богов...» и есть такая поэтическая мечта, воплощенная Пушкиным в мотивах

Горация. Тема стихов – встреча с другом, их лирический импульс – мечта об этой встрече. «Мой первый друг», «О кто ж тебя нам возвратит» – это упование, оставшееся лишь в первых черновых набросках, вызвало в памяти живой образ друга, и он как будто действительно вернулся, с ним можно пировать как прежде, «празднуя свиданье».

Заметим попутно, что Пушкин не стал подыскивать ритмического аналога к алкеевой строфе Горация, как это делали потом другие переводчики – А.А. Фет, Г.Ф. Церетели, Б.Л. Пастернак. Он переложил оду любимым своим четырехстопным ямбом – гораздо более коротким и не претендующим на стилизацию размером, которым он уже вспоминал однажды о михайловской встрече с Пушиным:

Мой первый друг, мой друг бесценный!
И я судьбу благословил,
Когда мой двор уединенный,
Печальным снегом занесенный,
Твой колокольчик огласил.

Теперь, в 1835 г., воспоминание об этой встрече пришло к нему в той же ритмической форме. Очевидно, что и размер пушкинского стихотворения предопределен его лирической природой, а не задачей перевода.

Итак, Пушкин отметил переводом из Горация десятую годовщину свидания в Михайловском. Эта догадка позволяет расслышать в стихах некоторые острые моменты того разговора и увидеть в них отражение последующих событий. Стихи эти связаны не только с Пушиным – они тянут за собой важную проблему пушкинской биографии, проблему отношений Пушкина с декабризмом накануне и после восстания.

Пушин не упомянул в своих записках о том, что он привез в Михайловское письмо Рылеева к Пушкину. До того два поэта были знакомы, но не были дружны, не переписывались; теперь же в этом письме Рылеев предлагает, почти навязывает Пушкину отношения гораздо более тесные, мотивируя это внутренней близостью: «Я пишу к тебе *ты*, потому что холодное *вы* не ложится под перо; надеюсь, что имею на это право и по душе и по мыслям. Пушин познакомит нас короче. Прощай, будь здоров и не ленись: ты около Пскова: там задушены последние вспышки русской свободы; настоящий край вдохновения – и неужели Пушкин оставит

эту землю без поэмы». Положение Пушкина-ссыльного дало Рылеву повод уверенно говорить об их единомыслии и подсказывать сюжет для историко-политической поэмы в духе собственных «Дум». Фраза «Пушин познакомит нас короче» дает возможность предположить, что на словах еще что-то было передано, что-то такое Пушкину рассказано, от чего отношения должны были стать «короче».

Из нескольких фраз рылеевской записки уже делались далеко идущие выводы – писалось, что Пушин по заданию Рылева должен был поддержать в Пушкине угасшие было «вольнлюбивые надежды», что визит его имел «значение некоей политической акции», а передача записки была «выполнением своего рода “партийного” поручения»⁷. Честно говоря, сегодня трудно поверить, что автор приведенных слов, умный и тонкий пушкинист, не пародирует здесь сам себя, например свою раннюю книжку «Классовое самосознание Пушкина». Но эта до абсурда политизированная версия основана на верном наблюдении: Рылеев присутствовал в разговоре Пушина с Пушкиным в большей мере, нежели это отражено в пушинских мемуарах. Обсуждался вопрос о тайных обществах, и Пушин на этот раз был откровеннее, чем прежде в подобных разговорах. «Незаметно коснулись опять подозрений насчет общества. Когда я ему сказал, что не я один поступил в это новое служение отечеству, он вскочил со стула и вскрикнул: “Верно, все это в связи с майором Раевским, которого пятый год держат в Тираспольской крепости и ничего не могут выпытать”. Потом, успокоившись, продолжал: “Впрочем, я не заставляю тебя, любезный Пушин, говорить. Может быть, ты и прав, что не доверяешь. Верно, я этого доверия не стою по многим моим глупостям”. Молча, я крепко расцеловал его – мы обнялись и пошли ходить: обоим нужно было вздохнуть»⁸. Со стороны Пушина это было первое определенное признание, ставшее важнейшим событием встречи. Потом пили «за Русь, за Лицей, за отсутствующих друзей и за нее»⁹. «За нее» значит «за свободу» – за ту «звезду пленительного счастья», которая не требовала пояснений на общем для них языке декабристского и околodeкабристского круга. По мнению Н.Я. Эйдельмана, «здесь описано естественное продолжение михайловского разговора о тайном обществе. *За нее* – значит оба собеседника сошлись в общности идеалов, целей: *свобода...*»¹⁰.

Политическая тема, и конкретно тема тайных обществ, не вполне развернутая в записках Пушина, была едва ли не цент-

ральной в беседе 11 января. Вряд ли Пушкин называл имена, но имя своего единомышленника Рылеева в этом контексте он просто не мог не назвать: в декабре 1824 г., непосредственно перед поездкой в Михайловское, он виделся с Рылеевым в Москве, затем много общался в Петербурге, и рылеевское письмо свидетельствует о намерении через Пушина донести до Пушкина что-то из тех петербургских разговоров и как-то приблизить его к себе, к своим («Пушин познакомит нас короче») ¹¹. Трудно сказать, насколько Пушкин тогда был осведомлен о радикализме Рылеева, но уж в 1835 г., когда создавался перевод из Горация, он хорошо знал, что Рылеев был одним из самых решительно настроенных руководителей общества, знал, конечно, о планах цареубийства, составлявших важную часть рылеевского замысла захвата власти. Цареубийство было у декабристов популярной идеей с самого начала движения (проекты М.С. Лунина, И.Д. Якушкина), и поэтому Брут оказался для них идеальным героем ¹², а его борьба за республику против Цезаря, а затем против Августа стала моделью их противостояния русской монархии. Рылеев, воспевавший Брута и Риегу в своем знаменитом стихотворении («Я ль буду в роковое время...», 1824), способствовал закреплению этой аналогии, но еще больше сам Пушкин тому способствовал своим «Кинжалом» (1821), который был широко распространен среди декабристов и фигурировал потом на следствии ¹³.

Итак, Брут – образ символический, отчетливо декабристский, «цареубийственный», и похоже, что именно в этом символическом (а не только историческом) значении появился он в пушкинском переводе оды Горация: «Когда за призраком свободы / Нас Брут отчаянный водил». Среди вариантов черновика находим выразительный глагол «сманил» – «нас Брут воинственный сманил». У Горация нет слова с подобным значением, как нет и никакого эпитета к Бруту, а сказано просто «предводительствуемый Брутом, начальником войска». Сравнением перевода с оригиналом выявляется привносимый Пушкиным эмоциональный и оценочный оттенок: в 1835 г. для Пушкина «Брут отчаянный» в сочетании с «призраком свободы» символизирует тот революционный соблазн, который в юности его «сманил» и «водил» и который в ситуации михайловской встречи исходил от Рылеева. Отсюда в стихотворении Пушкина мотив погони за призраком, никак не predetermined ни латинской одой, ни французскими прозаическими переводами, к посредству которых он прибегал.

Рылеев в записке действительно как будто манил Пушкина в свою сторону, в политику – Пущин в разговоре, напротив, увещевал его идти своим путем: «Я ему ответил, что он совершенно напрасно мечтает о политическом своем значении, что вряд ли кто-нибудь смотрит на него с этой точки зрения, что вообще читающая наша публика благодарит его за всякий литературный подарок, что стихи его приобрели народность во всей России...»¹⁴. Этими словами Пущин выявил ту альтернативу, которая составила острую внутреннюю проблему для Пушкина в его двухлетнем михайловском одиночестве. Как соотносится путь гениального поэта с общими путями, пусть и самыми благородными? Этот вопрос, пожалуй, впервые встал перед ним в михайловской ссылке, в 1825–1826 гг., – и всегда потом оставался важным вопросом, решался не меньше как ценою жизни.

Свой рассказ о встрече с Пушкиным Пущин завершает словами, над которыми стоит задуматься: «Мы крепко обнялись в надежде, может быть, скоро свидеться в Москве. Шаткая эта надежда облегчила расставание после так отраднo промелькнувшего дня»¹⁵. Какие были у них основания надеяться, пусть и шатко, на скорую встречу? Пушкина уже почти пять лет как не пускали в столицы – отчего бы пустили теперь? Очевидно, что-то осталось у Пущина недосказанным, что-то он утаил, боясь повредить памяти друга (мемуары писались в 1858 г.).

Судя по всему, недомолвки Пущина связаны с загадочным эпизодом пушкинской биографии, известным по пересказам Адама Мицкевича, С.А. Соболевского, П.А. Вяземского, В.И. Даля, М.П. Погодина, М.И. Осиповой. Их версии в чем-то расходятся, но совпадают в главном: в декабре 1825 г., в разгар политической смуты, Пушкин предпринял попытку выехать из Михайловского в Петербург, но передумал, вернулся с дороги. С.А. Соболевский, один из близких друзей Пушкина, утверждает, что не раз слышал от него эту историю при посторонних лицах, и приводит такой пушкинский рассказ: «Известие о кончине императора Александра Павловича и о происходивших вследствие оной колебаний по вопросу о престолонаследии дошло до Михайловского около 10 декабря. Пушкину давно хотелось увидеться с его петербургскими приятелями. Рассчитывая, что при таких важных обстоятельствах не обратят строгого внимания на его непослушание, он решил отправиться туда; но как быть? В гостинице остановиться нельзя – потребуют паспорта; у великосветских друзей тоже

опасно – огласится тайный приезд ссыльного. Он положил захватить сперва на квартиру к Рылееву, который вел жизнь не светскую, и от него заpastися сведениями. Итак, Пушкин приказывает готовить повозку, а слуге собираться с ним в Питер; сам же едет проститься с тригорскими соседками. Но вот на пути в Тригорское, заяц перебегает через дорогу; на возвратном пути в Михайловское – еще заяц! Пушкин в досаде приезжает домой; ему докладывают, что слуга, назначенный с ним ехать, заболел вдруг белою горячкой. Распоряжение поручается другому. Наконец повозка заложена, трогаются от подъезда. Глядь – в воротах встречается священник, который шел проститься с отъезжающим баринном. Всех этих встреч – не под силу суеверному Пушкину; он возвращается от ворот домой и остается у себя в деревне. “А вот каковы бы были последствия моей поездки, – прибавлял Пушкин. – Я рассчитывал приехать в Петербург поздно вечером, чтоб не огласился слишком скоро мой приезд, и, следовательно, попал бы к Рылееву прямо на совещание 13 декабря. Меня приняли бы с восторгом; вероятно, я забыл бы о Вейсгаупте, попал бы с прочими на Сенатскую площадь и не сидел бы теперь с вами, мои милые!”»¹⁶

Примерно так запомнил рассказ и Вяземский со слов самого Пушкина: «Но, сколько помнится, двух зайцев не было, а только один. А главное, что он бухнулся бы в самый кипяток мятежа у Рылеева в ночь 13-го на 14 декабря: совершенно верно»¹⁷. В.И. Даль сохранил в своей памяти те же детали (зайцы) и к тому же, что очень ценно, смог более внятно объяснить мотивы поездки: «Пушкин жил в 1825 году в псковской деревне, и ему запрещено было из нее выезжать. Вдруг доходят до него темные и несвязные слухи о кончине императора, потом об отречении от престола цесаревича; подобные события проникают молнием сердца каждого, и мудрено ли, что в смятении и волнении чувств участие и любопытство деревенского жителя неподалеку от столицы возросло до неодолимой степени? Пушкин хотел узнать положительно, сколько правды в носящихся разнородных слухах, что делается у нас и что будет; он вдруг решился выехать тайно из деревни, рассчитав время так, чтобы прибыть в Петербург поздно вечером и потом через сутки же возвратиться»¹⁸.

Описав эту историю в несохранившемся письме из Михайловского брату Льву, Пушкин через брата запустил ее в круг своих друзей, а впоследствии сам сделал из нее эффектную устную новеллу¹⁹, которую любил рассказывать в обществе. Но есть ли

в ней хоть сколько-нибудь правды? И какое значение придавал Пушкин этому эпизоду, почему так часто к нему возвращался?

Трудно сказать, выезжал ли поэт действительно из Михайловского, но можно точно сказать, что замысел такой у него был и что он готовился к его осуществлению. В 1933 г. в руки пушкинистов попал удивительный документ, который здесь приводим полностью:

Билет

Сей дан села Тригорского людям: Алексею Хохлову, росту 2 арш. 4 вер., волосы темнорусые, глаза голубые, бороду бреет, лет 29, да Архипу Курочкину, росту 2 ар. 3 1/2 в., волосы светлорусые, брови густые, глазом крив, ряб, лет 45, в удостоверение, что они точно посланы от меня в С.-Петербург по собственным моим надобностям, и потому прошу господ командующих на заставах чинить им свободный пропуск.

Сего 1825 года, Ноября 29 дня.

Село Тригорское, что в Опоческом уезде.

Статская Советница

Прасковья Осипова²⁰

Л.Б. Модзалевский установил, что вся эта бумага, или, по нашему говоря, «въездная виза» в Петербург, от начала до конца искусно подделана Пушкиным. Текст «билета» он вывел писарским почерком, за соседку свою П.А. Осипову подписался другим пером и другим почерком – женским, ровным – и поставил внизу свою печать.

В приметах Алексея Хохлова пушкинисты разгадали черты внешности самого Пушкина²¹, он лишь чуть занизил себе рост да прибавил три года, считая, что выглядит старше своих 26. Только что закончив «Бориса Годунова», Пушкин перенес в собственную жизнь сцену в корчме на литовской границе, где читают царский указ с приметами Гришки Отрепьева и тотчас узнают его по приметам: «А ростом он мал, грудь широкая, одна рука короче другой, глаза голубые, волосы рыжие, на щеке бородавка, на лбу другая». Свой портрет Пушкин составил в той же поэтике, разыграв найденный драматургический прием. А может быть, и наоборот, игра была вначале придумана для жизни (ведь мысль бежать из ссылки и раньше приходила Пушкину) и уж потом вошла в сюжет трагедии.

Второй персонаж поддельного пропуска Архип Курочкин – лицо реальное, упоминаемое в переписке Пушкина, в воспомин-

наниях М.И. Осиповой (младшей дочери П.А. Осиповой), в записанных рассказах пушкинского кучера Петра²². В описи села Михайловского по ревизии 1833 и 1838 гг. значится в списке крестьян и дворовых некто Архип Кириллов, т. е. Кириллов сын, – по старинке указано отчество вместо фамилии²³. В 1833 г. этому Архипу было 54 года, в 1838-м – 58 (Пушкина он пережил), так что в конце 1825 г. ему как раз было 45, как Архипу Курочкину в пропуске.

Всего этого, кажется, достаточно, чтобы убедиться, что Пушкин действительно собирался тогда в столицу – инкогнито, в сопровождении своего дворового Архипа.

Не реализованный в жизни, этот проект получил художественную реализацию в «Каменном Госте», что пронизательно подметила Анна Ахматова: «Сама ситуация завязки трагедии очень близка Пушкину. Тайное возвращение из ссылки – мучительная мечта Пушкина 20-х годов. Оттого-то Пушкин и перенес действие из Севильи (как было еще в черновике – Севилья извечный город Дон Жуана) в Мадрид: ему была нужна столица. О короле Пушкин, устами Дон Гуана, говорит: “...Пошлет назад. / Уж, верно, головы мне не отрубят. / Ведь я не государственный преступник”. Читай – политический преступник, которому за самовольное возвращение из ссылки полагается смертная казнь. Нечто подобное говорили друзья самому Пушкину, когда он хотел вернуться в Петербург из Михайловского»²⁴. К словам Ахматовой добавим, что «Каменный Гость» – не единственное пушкинское произведение, где как-то отразилась эта несостоявшаяся поездка, но об этом разговор впереди.

Убедившись в серьезности намерения Пушкина, зададимся вопросом: зачем он все-таки поехал (если поехал)? и почему вернулся? – неужто только из-за зайцев? Чтобы разобраться в этом, важно уточнить, до или после восстания выезжал Пушкин из Михайловского. На фактическую точность рассказа самого Пушкина не стоит полагаться – он построен по законам новеллы и мог быть приурочен к конкретным датам ради сюжетной остроты. Как ни странно, в пушкинистике возобладали версия, идущая вразрез с пушкинской и основанная на воспоминаниях М.И. Осиповой: в 1866 г. она поведала М.И. Семевскому, как однажды их повар Арсений вернулся из Петербурга в Тригорское «в переполохе» и сообщил, «что в Петербурге бунт, что он страшно перепугался, всюду разъезды и караулы, насилие выбрался за заставу, нанял почтовых и поспешил в деревню. Пушкин, услыша рассказ

Арсения, страшно побледнел. В этот вечер он был очень скучен, говорил кое-что о существовании тайного общества, но что именно – не помню»²⁵. Да и затруднительно было бы помнить – Маше Осиповой в 1825 г. было пять лет, так что все подробности того зимнего вечера за чаем – не столько мемуары, сколько стилизация мемуаров. На следующий день, по рассказу Осиповой, Пушкин выезжает в Петербург, дальше следуют знакомые нам зайцы (уже не один и не два, а целых три), священник – и он возвращается. Таким образом, получается, что Пушкин вознамерился бежать из Михайловского не до восстания, а после него – это кажется не очень правдоподобным психологически. Скорее всего, в памяти М.И. Осиповой слились два предания: пушкинская история про зайцев и семейный рассказ, слышанный ею от матери, о том, как в доме узнали про петербургский бунт²⁶.

Гораздо более правдоподобны объяснения В.И. Даля, что Пушкин выезжал в преддверии восстания, в обстановке смутных слухов о междоусобице. Известие о смерти императора дошло до него 3–4 декабря (посылал кучера Петра в ближайший город Новоржев, чтобы «доподлинно узнать»²⁷) – видно, вскоре после этого он и собрался в Петербург, а проездной «билет» нарочно выписал себе задним числом, 29-м ноября, чтобы путешествие Алексея Хохлова и Архипа Курочкина никак нельзя было связать с политическими событиями.

Но пушкинисты располагают еще одним свидетельством, которое вносит существенное дополнение в эту детективную историю. В записках декабриста Н.И. Лорера рассказывается со слов пушкинского брата Льва: «Александр Сергеевич был уже удален из Петербурга и жил в деревне своей Михайловском. Однажды он получает от Пущина из Москвы письмо, в котором сей последний извещает Пушкина, что едет в Петербург и очень бы желал увидеться там с Александром Сергеевичем. Недолго думая, пылкий поэт мигом собрался и поскакал в столицу. Недалеко от Михайловского, при самом почти выезде, попался ему на дороге поп, и Пушкин, будучи суеверен, сказал при сем: “Не будет добра” – и вернулся в свой мирный уединенный уголок. Это было в 1825 году, и провидению угодно было осенить своим покровом нашего поэта. Он был спасен!»²⁸ Так вот что, оказывается, толкнуло Пушкина на столь безрассудный шаг – письмо друга, позвавшего в столицу.

Письмо это не сохранилось, Пушкин, должно быть, уничтожил его после восстания вместе со своими записками и другими

бумагами, которые могли бы скомпрометировать его в глазах властей. Зачем Пущин позвал его? 26 ноября он подал прошение об отпуске и собрался из Москвы в Петербург. Поездка была запланирована давно, но непосредственным толчком к ней наверняка послужили дошедшие до Москвы слухи о тяжелой болезни императора (а может быть, Пущин 26 ноября уже узнал, что Александр I в Таганроге скончался). У заговорщиков давно было условлено, что смерть царя должна быть использована как момент, удобный для выступления. Так или иначе, Пущин собирался в Петербург не только по семейным делам, но он ничего еще не мог знать об отречении Константина, так что имел самые туманные предположения о дальнейшем развитии событий. Письмо его к Пушкину Н.Я. Эйдельман толкует так: «Это было продолжение разговора 11 января – то, о чем условились при встрече в Михайловском: если не наступит внезапной амнистии, то в следующий же приезд Пущина в Петербург он даст сигнал Пушкину и тот явится... Подобная тема возникала в разные моменты их встречи: и тогда, когда Пушкин посмеивался над царским беспокоеством в связи с приездом Льва Сергеевича; и когда размышлял о внезапном, смелом появлении самого Пущина в Михайловском. Эквивалентом могло быть столь же внезапное появление Пушкина в Петербурге...»²⁹ Допущение очень вероятное: вполне в духе Пушкина было «отдать визит» столь же дерзко, сколь дерзко Пущин посетил его в Михайловском, да и со всеми остальными повидаться. К тому же Пушкин в новой политической ситуации лелеял надежду на скорое освобождение и хотел форсировать его своим внезапным появлением в столице. Во время свидания в Михайловском он так рвался на свободу, строил такие фантастические планы побега, что не мог не восторженно встретить этот благоприятный момент.

Однако была, по-видимому, и еще одна причина, по которой Пушкин в начале декабря 1825 г. устремился в Петербург. Ученым-пушкинистам она, насколько нам известно, не приходила в голову, а вот романист сопоставил несостоявшийся пушкинский выезд с данными из его письма к А.П. Керн от 8 декабря 1825 г. (приводим перевод с французского): «Вы едете в Петербург, и мое изгнание тяготит меня более, чем когда-либо. Быть может, перемена, только что происшедшая, приблизит меня к вам, не смею на это надеяться». В романе И.А. Новикова Пушкин отправляется из Михайловского, получив письмо от А.П. Керн, в котором сообщалось, что она едет в Петербург³⁰.

Cherchez la femme! Догадка эта приобретает убедительность, если вспомнить пушкинское письмо к Керн от 22 сентября того же года, где он, обсуждая варианты встречи с ней, называет, кроме Михайловского и Пскова, также и Петербург: «Или не съездить ли вам в Петербург? Вы дадите мне знать об этом, не правда ли? – Не обманите меня, милый ангел».

Конечно, «любовная» причина поездки не была единственной, но могла быть очень сильной. Похоже, что в начале декабря вдруг все сошлось, все вместе привело Пушкина к его экстравагантному решению: и политические перемены, и письмо Пушина, и письмо Керн. Нетерпение ссыльного, дошедшее до предела, нашло, казалось, возможность разрешиться.

Для полноты картины не обойдем вниманием одну гипотезу, получившую распространение в 1930-х годах. Она состоит в том, что Пушкин, грубо говоря, ехал из Михайловского целенаправленно на Сенатскую площадь, но из-за зайцев не доехал. (Это напоминает известный анекдот про Дельвига, которого будто бы спросили, отчего он не вышел с декабристами, а тот будто бы ответил, что уж очень рано надо было вставать.) Ввела эту мысль в обиход М.В. Нечкина, предположившая, что Пушин, готовясь к восстанию и веря в его победу, вызвал друга, «чтобы А.С. Пушкин не остался чужд этому решительному моменту»³¹. Предположение со всех сторон фантазмагорическое, давно оспоренное, противоречащее известным фактам и интересное сегодня только как пример победы революционного энтузиазма над здравым смыслом исследователя.

Пушин вызвал Пушкина не на смертельно опасное дело, не на восстание, которого в тот момент не мог определенно предвидеть, а вызвал он его «на дружбу» – такую формулу нашел Н.Я. Эйдельман, давая художественную интерпретацию событий в повести о Пушине³², и это согласуется с рассказом Лорера. Но в том-то и состояла сложность ситуации для Пушкина, что, попади он в эти декабрьские дни в Петербург – непременно оказался бы вместе с восставшими, оказался бы *по дружбе*, а не по политическим соображениям. Именно это он и объяснил Николаю I в ответ на его вопрос: «Пушкин, если бы ты был в Петербурге, принял ли бы ты участие в 14 декабря?» – «Неизбежно, Государь, все мои друзья были в заговоре, и я был бы в невозможности отстать от них»³³.

Пушкин был прозорливее Пушина: не зная толком, что происходит в столице, не будучи конкретно осведомлен о планах

заговорщиков, он глубинным чутьем художника почувствовал не только взрывоопасность момента, но и личную для себя опасность быть втянутым в новый политический водоворот. Почувствовал – и отказался от этой возможности, повернул с дороги. За анекдотическими зайцами устной новеллы стоит глубоко осознанный внутренний выбор, к которому Пушкин закономерно подошел за последние годы.

Благодаря запискам И.Д. Якушкина до нас дошла выразительная сцена: Пушкин, оказавшийся среди будущих декабристов в Каменке, уверился было в существовании тайного общества, а когда это представили как розыгрыш, воскликнул «со слезой на глазах»: «Я никогда не был так несчастлив, как теперь; я уже видел жизнь мою облагороженною и высокую цель перед собой, и все это была только злая шутка»³⁴. Это было в конце 1820 или начале 1821 г., и между героем этой сцены и Пушкиным конца 1825 г. пролегает такая же бездна, как между автором «Кинжала» и автором «Бориса Годунова». Да и с января 1825 г., когда Пушкин встречал друга на заснеженном крыльце своего «опального домика», тоже многое в нем изменилось: на поверхности жизни было томление одиночеством, мысли о побеге, авантюра с аневризмом, романы с тригорскими барышнями – а на глубине шла грандиозная работа, духовная и творческая. Темпы роста гения неумопостигаемы: за 1825 г. Пушкин совершил скачок, определивший его последующее развитие и в конечном счете его место в истории. Какие стоят за этим внутренние события – еще предстоит разобраться, но то, что этот год был переломным в творчестве Пушкина, очевидно. Он сам это осознал и сформулировал в июле 1825 г. со свойственной ему простотой и лаконичностью: «Чувствую, что духовные силы мои достигли полного развития, я могу творить» (черновое французское письмо Н.Н. Раевскому). Это внутреннее преобразование нашло впоследствии поэтическую форму – в метаморфозе героя «Пророка».

Друзья – Пущин в разговоре, Жуковский и Вяземский в письмах – убеждали Пушкина, что его место – не на политическом поприще, что его дело – поэзия, что талант обязывает его ответственнее относиться к собственной жизни. Но такие вещи нельзя внушить, вменить, они приходят изнутри как итог развития, как сгусток личного опыта. В мае–июне 1825 г. Пушкин пишет откровенно автобиографическую элегию «Андрей Шенье», где герой, пожертвовавший поэзией ради гражданского служе-

ния, утверждается перед казнью в правоте своего выбора. В стихотворении запечатлена та коллизия, которую остро ощущал ссыльный Пушкин, но уже к концу года, к моменту декабрьской поездки, она приобрела другой вид. «Я могу творить» было сказано в связи с «Борисом Годуновым». Пушкин писал трагедию год, особенно интенсивно – с весны по 7 ноября 1825 г., и она вывела его на новое творческое самосознание, стала поворотным пунктом в судьбе. По точной мысли А. Битова, достигнув в «Борисе Годунове» «высоты Шекспировой», Пушкин вышел на «мировую дорогу», от которой дорога на Сенатскую площадь лежала в стороне. «Перебеги заяц дорогу Пушкину в декабре 1824-го, не остановил бы он его ни от чего, не только от рискованного, но и безрассудного шага. Заяц, который перебегает дорогу в декабре 1825 г., перебегает ее уже другому Пушкину. Пушкина легко остановить по дороге на Сенатскую площадь, потому что это уже не его дорога»³⁵. С того момента, как Пушкин всерьез осознал свое предназначение, он стал гораздо меньше подвержен внешним воздействиям – творческий гений определяет теперь его поступки, изнутри мощно направляет его пути.

Перелом произошел не только в творческом самосознании Пушкина, но и в его историческом видении, в его чувстве истории. До 1825 г. Пушкин не брался углубленно писать на исторические темы. Историк проснулся в нем именно в 1825 г., когда одновременно создавались «Борис Годунов» и первая его серьезная историческая проза – «Замечания на Анналы Тацита». Давно замечено, что эти пушкинские сочинения перекликаются и на материале совершенно разных эпох осваивают сходную проблематику, имеющую отношение к пушкинской современности.

Тацит, как обличитель диктатуры, «бич тиранов», повлиял на республиканские идеалы декабристов. Пушкин, читая Тацита в 1825 г., усмотрел в некоторых его политических оценках одномерность, внеисторический схематизм. Его полемика с Тацитом – это возражения против упрощенного подхода к истории, прозрение ее глубинных механизмов, мало зависящих от воли политиков. Два наших замечательных историка, анализируя пушкинские заметки о Таците, пришли к близким выводам: Г.С. Кнабе писал о пушкинском разочаровании в «романтически-волюнтаристском, субъективно-фрондерском подходе к общественной действительности»³⁶, Н.Я. Эйдельман полагал, что «“Замечания на Анналы Тацита” – одно из документальных свидетельств удаления поэта от “прямого декабризма”»³⁷. Другое свидетельство

такого удаления – трагедия «Борис Годунов», в которой верховная власть предстает результатом объективного хода событий, а волюнтаристское ее присвоение не находит исторических и нравственных оправданий.

С 1825 г. начинается движение Пушкина к *историческому провиденциализму*, на фоне которого попытки насильственно сменить форму правления выглядят по меньшей мере исторически безответственно. Через год после восстания в записке «О народном воспитании» Пушкин оформил эти мысли в связи с декабризмом: «Политические изменения, вынужденные у других народов силою обстоятельств и долговременным приготовлением, вдруг сделались у нас предметом замыслов и злонамеренных усилий». И дальше – о том, что восставшие столкнулись с «силой правительства, основанной на силе вещей». Записка «О народном воспитании» составлялась по заказу императора, и Пушкину пришлось кое-где сгустить оценки, но это не значит, что он писал не то, что думал. «Сила обстоятельств», «сила вещей» становятся опорными категориями его исторического мышления, в какой-то мере сформировавшегося уже в 1825 г., в процессе создания «Бориса Годунова», чтения Карамзина и Тацита. Так что с заговорщиками ему было теперь не по пути, при всех личных симпатиях.

Пушкин был человеком редкой храбрости, но не храбрость или трусость определяли его решения в декабре 1825 г. Поплатиться жизнью или личной свободой за *чужое дело* – вот чего он не захотел. Смерть Александра I впервые с начала ссылки открывала Пушкину реальную надежду на законное освобождение от опалы, и совершить неточный, *не свой* поступок именно в этот момент было бы особенно нелепо. А Пушкин так был близок к тому, чтобы совершить этот поступок – невольно, случайно, по дружбе.

Отказавшись от поездки, Пушкин задумался о роли случая в истории и в частной жизни человека. Плодом этих раздумий стала поэма «Граф Нулин», написанная 13–14 декабря. Пушкин прокомментировал ее замысел в специальной заметке 1830 г.; он рассказал, что, перечитывая поэму Шекспира «Лукреция», представил себе, как по воле случая вся римская история могла пойти по другому сценарию. Эта мысль толкнула его «пародировать историю и Шекспира», реализовав другой возможный вариант исторического сюжета и перенеся его в жизнь неисторических, частных лиц. Первым Б.М. Эйхенбаум догадался, что

поэма связана с декабрьскими событиями 1825 г. по происхождению, а не по случайному совпадению дат: Пушкин жил тогда в ожидании политических перемен, и «вопрос о случайности в истории должен был тревожить его...»³⁸. Но не только история волновала Пушкина. В те декабрьские дни после поездки он смутно прозревал то, что стало потом очевидностью: случай мог повести его собственную жизнь по совсем другому сценарию – как пощечина Лукреции Тарквинию могла повернуть всю римскую историю. Эта генетическая связь замысла «Графа Нулина» с декабристской темой в ее личном для Пушкина преломлении скрыта в самом тексте поэмы, в стихах о колокольчике, звук которого возвещает приезд друга: здесь ожило воспоминание о пушкинском визите 11 января 1825 г.³⁹, о встрече друзей, которая повлекла за собой письмо Пущина с вызовом в Петербург и дала Пушкину материал для историко-политических предположений, оказавшихся точными.

Пушкинская переписка в первые месяцы после восстания обнаруживает бурю чувств и всю сложность его личного положения в связи с произошедшим. С одной стороны, он страшно беспокоится о судьбе друзей, выспрашивает о Пущине, о Раевских, уповает на «милость царскую»; с другой – настойчиво размежевывается с восставшими, повторяет, что ни в чем не замешан, что никогда «не проповедовал ни возмущений, ни революций», просит ходатайствовать о нем перед новой властью. Надежды на облегчение своей участи сменяются понятным человеческим страхом перед новой возможной расправой: «Все-таки я от жандарма еще не ушел, легко, может, уличат меня в политических разговорах с каким-нибудь из обвиненных. А между ими друзей моих довольно...» (В.А. Жуковскому в 20-х числах января 1826 г.).

Довольно скоро Пушкину стало отчетливо ясно, *чего* он избегал, избежав участия в восстании. В декабре 1825 г. вся его жизнь могла повернуться гибельным образом. Именно эта мысль, как видно, поразившая Пушкина, и составляет суть его новеллы «про зайцев». Вспомним пересказ Соболевского: «...попал бы с прочими на Сенатскую площадь и не сидел бы теперь с вами, мои милые!» А сидел бы где-нибудь в сибирском руднике – вот что имеется в виду. Это и до восстания представлялось Пушкину вполне реальной возможностью; воображая в шутку свое объяснение с Александром I, он предполагал в итоге быть сосланным в Сибирь, где бы «написал поэму “Ермак” или “Кочум”, русским

размером с рифмами». После восстания было уже не до шуток. «Верно вы полагаете меня в Нерчинске. Напрасно, я туда не намерен», – писал он в январе 1826 г. П.А. Плетневу. Не только Пушкину, но и его друзьям-декабристам приходило в голову, что он мог бы оказаться с ними в Сибири. Пушин всерьез обдумал этот вариант и пришел к заключению, что сибирская жизнь пагубно отразилась бы на Пушкине⁴⁰. С.Г. Волконский, напротив, жалел, что не принял Пушкина в общество – в этом случае Сибирь уберегла бы его от дуэли⁴¹. Последнее рассуждение, конечно, курьезно, вряд ли Пушкин согласился бы с его логикой. В любой перспективе очевидно, что Пушкин в декабре 1825 г. удержался от рокового шага, спасся от верной гибели. Ему представлялся вариант и похуже Сибири: «И я бы мог...» – записал он впоследствии возле рисунка виселицы с пятью повешенными.

Пушкин воспринял свое спасение как чудесное, промыслительное. Об этом он сказал царю: «Одно отсутствие спасло меня, и я благодарю за то Небо»⁴². Отголоски его восприятия слышны и в рассказах о несостоявшейся поездке – В.И. Даль назвал ее «странным происшествием, которое спасло его от неминуемой большой беды»⁴³. Н.И. Лорер писал о ней: «...Провидению угодно было осенить покровом нашего поэта. Он был спасен!» Не только этот конкретный эпизод, но и вся история отношений Пушкина с декабризмом выглядела после разгрома восстания как история его таинственного спасения под покровом Небес. Пушин, вспоминая через много лет, как он несколько раз чуть не вовлек Пушкина в общество, признал: «...все эти ... обстоятельства приняли в глазах моих вид явного действия Промысла, который, спасая его от нашей судьбы, сохранил поэта для славы России»⁴⁴.

В декабре 1825 г. Промысел явил себя в виде зайца, перебежавшего дорогу (если он не выдуман), от поэта же зависело понять этот знак, довериться ему, в конечном счете довериться «случаю – мощному, мгновенному орудию Провидения». Эквивалентом историческому провиденциализму становится у Пушкина доверие к Провидению, действующему в личной судьбе.

Через полтора года после событий он облек историю своего спасения в сюжет античного мифа об Арионе:

Погиб и кормщик и пловец! –
Лишь я, таинственный певец,
На берег выброшен грозою...

Герой «Ариона» спасен не случайно, а потому, что он «таинственный певец» – существо избранное, особое, рожденное не для общих путей, отмеченное печатью высшего покровительства. В поэте есть тайна, он не властен в своей судьбе и должен только следовать за ней, не изменяя предназначению.

Сделав в 1825 г. выбор между творчеством и политикой, Пушкин впоследствии, в черновике стихотворения «...Вновь я посетил» (1835), приравнял поэзию к спасающему Провидению, которое тогда, в Михайловском, взяло поэта под свою защиту.

Но здесь меня таинственным щитом
Святое Провиденье осенило,
Поэзия, как ангел утешитель,
Спасла меня, и я воскрес душой.

В его выборе была безусловная правота гения, и при этом Пушкин-человек, друг своих друзей, не мог не мучиться своей непричастностью к их жертве. Кодекс дружбы требовал больше чем сочувствия – но поэзия еще более властно требовала безоглядного служения. Глубокое суждение высказал по этому поводу Ю.М. Лотман в своем последнем интервью: «Рылеев максимально жертвовал, когда пошел на эшафот, а Пушкин – когда не пошел на эшафот. Истину надо найти для себя свою...»⁴⁵. Пушкин нашел *свою* истину и принес *свою* жертву. Кажется далеко не случайным, что он начал писать «Пророка» именно в тот день, когда узнал о казни декабристов, – начал со строки, измененной впоследствии: «Великой скорбию томим...» Скорбь его о них была великой, но его собственное служение было не на путях «бранной славы», а на путях, поэтически осмысленных в «Пророке».

История несостоявшейся поездки Пушкина в Петербург и шире – история его таинственного спасения посреди политической бури нашли свое отражение в переводе оды Горация к Помпею Вару. Ее внутренняя обращенность к Пуцину определила ход воспоминаний о том, что последовало за его визитом в Михайловское:

Ты помнишь час ужасный битвы,
Когда я, трепетный квирит,
Бежал, нечестно брося щит,
Творя обеты и молитвы?
Как я боялся, как бежал!

Но Эрмий сам незапной тучей
Меня покрыл и вдаль умчал
И спас от смерти неминучей.

На фоне описанных событий эти стихи наполняются живым смыслом, в особенности там, где Пушкин отходит от Горация. Весь приведенный фрагмент звучит у Пушкина гораздо взволнованнее, слово «ужасный» он от себя привносит в перевод – у Горация о битве при Филиппах вспоминается спокойно, без таких эпитетов. Это слово, дважды пробивающееся в текст, красноречиво выдает чувства Пушкина, связанные с «русским бунтом», весь его истинный ужас перед «страшной стихией мятежей» и не меньший ужас по поводу судеб мятежников («каторга 120 друзей, братьев, товарищей ужасна»). Понятнее становится и слово «квирит», иначе употребленное, чем у Горация: герой бежал потому, что он квирит, а не боец, потому, что по природе своей он не создан для «бранной славы». «Бежал, нечестно бросаешь...»: «нечестно», потому что пренебрег дружбой, обещал приехать по вызову и не приехал, друзей постигла беда, а он в этот момент был не с ними. Интересно, что герой Горация теряет доблесть на поле брани вместе со всем войском, поверженным в прах; у Пушкина же герой как будто совсем один оказался «в час ужасной битвы» – так и было в реальности с Пушкиным.

В следующих четырех стихах встречаем знакомый мотив: герой спасен «от смерти неминучей» (этого, напомним, нет у Горация), он бежал, но не трусость его спасла, а покровительство Небес – «Эрмий сам», покровитель поэтов, вмешался в его судьбу. Спасение героя выглядит незаслуженно, немотивированно – и выходит, что его бегство оправдано, санкционировано Небом. Все это воспринимается как поэтическая версия уже известных нам событий, вмещенная в несколько размытые рамки перевода с латинского⁴⁶.

И наконец – о странной концовке стихотворения:

Теперь некстати воздержанье:
Как дикий скиф хочу я пить.
Я с другом праздную свиданье,
Я рад рассудок утопить.

Здесь слышится не столько радость от встречи с другом, сколько отчаянный порыв уйти от реальности в безумную вакха-

налию – такой же отчаянный порыв, как в песне Председателя из «Пира во время чумы» («Утопим весело умы...»). Если принять наше предположение, что мечта о встрече с Пушковым дала жизнь этим стихам, то финал звучит понятнее: только утопив рассудок, можно предаться мечте и праздновать иллюзорное свидание с тем, кто в это время отбывает свой каторжный срок; только утопив рассудок, можно заглушить чувство невольной вины перед другом, чей образ вызван из глубин памяти.

Подойдя к пределу содержательных возможностей лирики, Пушкин в последние годы искал способов ее смыслового обогащения. Один из таких способов был нащупан им на пути включения лирических стихотворений в прозу и драму. Погружение лирики в содержательный и стилиевой контекст позволяло отстранить лирическое событие и тем выявить в нем дополнительные смысловые потенции. В 1835 г. Пушкин активно практикует этот прием, вводя стихи в «Египетские ночи», «Сцены из рыцарских времен», «Повесть из римской жизни». В этой последней незавершенной повести нашел свое место и перевод из Горация, наряду с двумя переводами из Анакреона. Герой повести Петроний, приводя оду, рассуждает о ней: «...не верю трусости Горация <...> Хитрый стихотворец хотел рассмешить Августа и Мecenата своею трусостью, чтоб не напомнить им о сподвижнике Кассия и Брута. Воля ваша, нахожу более искренности в его восклицании: “Красно и сладостно паденье за отчизну”». Последняя фраза зачеркнута, повесть на этом обрывается. От лица близкого ему героя, поэта и философа Петрония, Пушкин дает интересный комментарий к своим стихам. «Хитрый стихотворец», он будто советует нам читать их не буквально, а как бы сквозь строки, «сквозь текст»⁴⁷, угадывая чувства, их породившие. Пушкин вместе с героем подвергает сомнению миф о трусости Горация, самим Горацием пущенный в ход в этой оде, – за рассказом о его бегстве он усматривает какой-то особый смысл, во всяком случае что-то более серьезное, чем трусость. Таким образом он как будто опосредованно комментирует и свой аналогичный поступок, а также свой о нем лукавый рассказ, в котором зайцы имеют анекдотическое значение и призваны «рассмешить» слушателя, затемнив серьезную сторону дела. Показательно, что П.В. Анненков, первый биограф и издатель Пушкина, увидел подозрительную аллюзию в словах о «сподвижнике Кассия и Брута» и сделал на них купюру при первой публикации повести. Берем его в союзники –

он верно почувствовал, что это касается политической репутации самого Пушкина.

Контекст римской повести помогает ответить на существенный вопрос: почему именно у Горация Пушкин в 1835 г. позаимствовал форму для своих воспоминаний и чувств? Эту повесть, навеянную чтением Тацита, Плиния и Петрония, Пушкин начал в сентябре 1833 г., но оставил на первой же странице. В 1835 г. он вернулся к ней и, набросав еще несколько фрагментов, придал сюжету такое направление, по которому можно судить о замысле⁴⁸. 1835 год стал важным, переломным годом для Пушкина: пройдя очередной круг жизни, десятилетие творческой и человеческой зрелости, он в 1835 г. оглядывался назад, осмыслял прошлое, подводил итоги. К началу года уже было ясно, что в его жизни завязан почти мертвый узел, который нельзя развязать – можно только разрубить решительным ударом, резким поворотом судьбы. Если в 1825 г. Пушкин счастливо избежал политической ловушки, то теперь попал в нее и ловушка захлопнулась. Близость ко двору обернулась такой зависимостью, которая затрагивала самые основы его существования как художника. На этом фоне кажется закономерным его возвращение к повести о Петронии, сюжет которой пропитан лирической проблематикой позднего Пушкина, герой – крупный художник, приближенный ко двору диктатора и оказавшийся перед лицом смерти в результате придворных интриг. Говоря об оде Горация, Петроний обсуждает тему зависимости поэта от власти – тему, объединяющую не только Петрония с Горацием, но и Пушкина с Петронием и Горацием. Известно, как томился Гораций в последние годы своей близостью к Августу, как отстаивал право на независимость и в творчестве, и в образе жизни, как неохотно покидал свое сабинское поместье для поездок в Рим и участия в придворных церемониях. Пушкин, с 1834 г. добивавшийся от царя отставки, чтобы уехать в Болдино, не мог не видеть аналогий между положением Горация и своим положением при власти⁴⁹. Аналогии в судьбах художников всегда поражали его, в разное время Овидий, Шенье, Вольтер помогали ему осмыслить обстоятельства собственной жизни. В 1835–1836 гг. Гораций стал в этом отношении, может быть, самым актуальным поэтом для Пушкина, следы чтения его отложились в пушкинской исповедальной лирике последних лет – «Пора, мой друг, пора!», «Из Пиндемонти», «Памятник»⁵⁰.

Пушкин реально чувствовал связь между поэтами разных стран и разных эпох, он знал по внутреннему опыту, что они

существуют в каком-то общем мире, что века не разделяют, а соединяют их. Поэтому для него было не только возможно, но и естественно говорить о своей жизни от лица римского поэта дохристианской эпохи.

1994

Примечания

¹ Исследователи уже обращали на это внимание, см., например: *Громбах С.М.* К истории стихотворения «Поедем, я готов...» // Вопросы литературы. 1983. № 4. С. 204–210; *Сайтанов В.А.* Неизвестный цикл Пушкина // Пути в незнаемое: Писатели рассказывают о науке: Сб. 19. М., 1986. С. 381.

² См. об этом: *Альбрехт М.Г.* К истории стихотворения Пушкина «Кто из богов мне возвратил...» // Временник Пушкинской комиссии. 1977. Л., 1980. С. 58–68.

³ Приводим черновик в транскрипции Б.Л. Модзалевского (Пушкин и его современники. Вып. XII. СПб., 1909. С. 17). Есть в пушкинистике иные варианты прочтения автографа, но именно этот представляется наиболее обоснованным по сличению с рукописью (ПД-224).

⁴ *Пуцин И.И.* Записки о Пушкине. Письма. М., 1988. С. 67.

⁵ Там же. С. 68.

⁶ *Чернов А.* Скорбный остров Гоноропуло. М., 1990.

⁷ *Благой Д.Д.* Душа в заветной лире. Очерки жизни и творчества Пушкина. М., 1979. С. 345.

⁸ *Пуцин И.И.* Указ. соч. С. 67.

⁹ Там же. С. 68.

¹⁰ *Эйдельман Н.* Пушкин и декабристы. Из истории взаимоотношений. М., 1979. С. 276.

¹¹ Подробнее см.: Там же. С. 251–253; 279–280.

¹² См. об этом: *Гордин Я.* События и люди 14 декабря: Хроника. М., 1985. С. 31, 73, 274.

¹³ См.: *Нечкина М.В.* Декабристы. М., 1983. С. 132–133; *Эйдельман Н.* Пушкин и декабристы. С. 365–367.

¹⁴ *Пуцин И.И.* Указ. соч. С. 66.

¹⁵ Там же. С. 70.

¹⁶ А.С. Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1985. Т. 1. С. 12. Адам Вейсгаупт упоминает в связи с известным предсказа-

нием Пушкину – погибнуть от белой головы, белой лошади или белого человека (Пушкин считал Вейсгаупта зачинателем всех тайных обществ).

¹⁷ Там же. С. 139.

¹⁸ Там же. Т. 2. С. 263–264.

¹⁹ Формулировка С. Гессена (*Гессен С.* Пушкин накануне декабрьских событий 1825 года // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. 2. М.; Л., 1936. С. 382).

²⁰ Цитируем с поправками в орфографии и пунктуации по кн.: Рукою Пушкина. Несобранные и неопубликованные тексты. М.; Л., 1935. С. 754–755.

²¹ Первым эту мысль выдвинул при устном обсуждении Я.З. Черняк, развил ее М.А. Цявловский в статье «Пушкин-Хохлов» (Литературная газета. 1934. № 71. 6 июня).

²² Подробнее см.: *Летопись жизни и творчества А.С. Пушкина. 1799–1826* / Сост. М.А. Цявловский. Л., 1991. С. 682–683.

²³ См.: *Щеголев П.Е.* Пушкин и мужики. М., 1928. С. 268.

²⁴ *Ахматова А.* О Пушкине. М., 1989. С. 94.

²⁵ А.С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 1. С. 459.

²⁶ Предположение М.А. Цявловского (*Летопись жизни и творчества А.С. Пушкина*. С. 682).

²⁷ А.С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 1. С. 465.

²⁸ *Лорер Н.И.* Записки декабриста. Иркутск, 1984. С. 204.

²⁹ *Эйдельман Н.* Указ. соч. С. 282.

³⁰ *Новиков И.А.* Пушкин в Михайловском. М., 1982. С. 232–233.

³¹ Комментарий в кн.: *Лорер Н.И.* Записки декабриста. С. 393.

³² *Эйдельман Н.* Большой Жанно: Повесть об Иване Пущине. М., 1982. С. 363.

³³ Разговор цитируется в записи А.Г. Хомутовой по кн.: *Эйдельман Н.* Пушкин: Из биографии и творчества: 1826–1837. М., 1987. С. 29.

³⁴ А.С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 1. С. 380.

³⁵ *Битов А.* Вычитание зайца. М., 1993. С. 36–37.

³⁶ *Кнабе Г.С.* Тацит и Пушкин // Временник Пушкинской комиссии. 20. Л., 1986. С. 55.

³⁷ *Эйдельман Н.* Пушкин: История и современность в художественном сознании поэта. М., 1984. С. 85.

³⁸ *Эйхенбаум Б.М.* О замысле «Графа Нулина» // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. 3. М.; Л. 1937. С. 352.

³⁹ Наблюдение В.Ф. Ходасевича (*Ходасевич Вл.* О Пушкине. Берлин, 1937. С. 124–133).

⁴⁰ *Пущин И.И.* Указ. соч. С. 74.

⁴¹ Литературное наследство. Т. 58. М., 1952. С. 163.

⁴² *Эйдельман Н.* Пушкин: Из биографии и творчества. С. 29.

⁴³ А.С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 263.

⁴⁴ *Пушкин И.И.* Записки о Пушкине. С. 74.

⁴⁵ Человек. 1993. № 6. С. 115.

⁴⁶ В общей форме мысль о связи стихотворения с михайловской ссылкой и с декабристами высказывалась не раз. См., например: *Покровский М.М.* Пушкин и античность // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. 4–5. М.; Л., 1939. С. 48 (примеч.).

⁴⁷ Пользуемся выражением Э.В. Слининой, употребленным по тому же поводу (*Слинина Э.В.* Повесть А.С. Пушкина «Цезарь путешествовал...» (Соотношение поэзии и прозы) // Проблемы современного пушкиноведения. Л., 1986. С. 11).

⁴⁸ См.: *Лотман Ю.М.* Опыт реконструкции пушкинского сюжета об Иисусе // Лотман Ю.М. Избр. ст.: В 3 т. Таллин, 1992. Т. 2. С. 452–462.

⁴⁹ Это наблюдение впервые высказано в статье: *Суздальский Ю.П.* Пушкин и Гораций // *Іноземна філологія*. Вип. 9. Львів, 1966. С. 145.

⁵⁰ Некоторые подробности см.: *Кибальник С.А.* О стихотворении Пушкина «Из Пиндемонти» (Пушкин и Гораций) // Временник Пушкинской комиссии. 1979. Л., 1982. С. 147–156.

«Жил на свете рыцарь бедный...»

1

Проблема автобиографизма поэзии Пушкина, бывшая предметом горячих дискуссий в 1920-е годы, встает с новой остротой сегодня, когда мы задумываемся вновь об одной из главных задач современной пушкинистики – о задаче построения цельной духовной биографии Пушкина, «не фактической только истории внешних событий его жизни, а истории движений его души, ее жизни»¹. Пушкин – больше своего творчества: личность поэта, его судьба есть уже высочайшая духовная ценность, но явлена эта ценность в слове, и только через слово можно к ней приобщиться. Рожденное в глубинах этой личности, слово не отрывается от нее, хранит память о своем происхождении. Пушкинские творения могут быть рассматриваемы – и рассматриваются – как самостоятельное эстетическое целое, такой подход к ним плодотворен и далеко не исчерпан. Возможен, однако, и другой подход (назовем его здесь генетическим), при котором предметом литературоведческого анализа становятся и все затекстовые порождающие связи между творением и жизнью творца. В этом случае пушкинское слово интересует нас не только само по себе, но ведет в сокровенный внутренний мир художника, не менее значительный, чем мир самих его произведений. И этот подход никак не сводим к наивному биографизму, к стремлению вычитать из текста биографические реалии.

«Спор об “автобиографичности” поэзии Пушкина запутан и заведен в тупик поверхностным и примитивным представлением о смысле “автобиографичности” как у ее сторонников,

так и у ее противников. Поэзия Пушкина, конечно, не есть безукоризненно точный и достаточный источник для *внешней* биографии поэта <...> Но она вместе с тем есть вполне автентичное свидетельство содержания его духовной жизни...»². «При всем различии между эмпирической жизнью поэта и его поэтическим творчеством, *духовная личность* его остается единой, и его творения так же рождаются из глубины этой личности, как и его личная жизнь и его воззрения как человека. В основе художественного творчества лежит, правда, не личный, эмпирический опыт творца, но все же всегда его *духовный опыт*. В этом более глубоком и широком смысле автобиографизм, в частности, поэзии Пушкина не подлежит ни малейшему сомнению. Можно смело утверждать, что все основные мотивы его лирики выражают то, что было “всерьез”, глубоко и искренно прочувствовано и продумано для себя самого Пушкиным, и что большинство мотивов и идей его поэм, драм и повестей стоит в непосредственной связи с личным духовным миром поэта»³. Эти давние высказывания С.Л. Франка далеко не ко всякому поэту могут быть отнесены, но к Пушкину – несомненно. Особенность и тайна Пушкина – в пространстве между биографией и текстом, он не просто «поэт с биографией», но именно поэт своей биографии, широко понятой, – мало у кого еще из русских поэтов столь крепка связь между *Dichtung* и *Wahrheit*⁴. «Душа в заветной лире» – вот собственная пушкинская формула этой связи, и в этой формуле нет риторики, а есть точность последнего слова. Лира «заветная» не только потому, что завещана поэту Небесами, но и потому, что в этой лире таится сокровенное, душа поэта не столько открыта, сколько скрыта в ней.

«Мы почти перестали слышать его человеческий голос в его божественных стихах», – сказала о Пушкине А.А. Ахматова⁵. Но чтобы слышать человеческий голос, приходится читать стихи «изнутри», посягая на «тайну их зарождения»⁶, фиксируя самый миг претворения воды в вино. Этот путь исследования сложен и опасен, он чреват подменами и вчитываниями. Минимальные гарантии от субъективизма дает здесь детальное соотношение текста с биографическими фактами и поступками поэта и сведение всего этого к единому порождающему центру.

«“Биографическая” метода вытравила из Пушкина смысл, переведя лирику в житейский план»⁷ – таково достаточно распространенное мнение. Но вряд ли у Пушкина есть тот сугубо «житейский» план, куда можно было бы лирику «перевести», –

речь идет о единстве личности, судьбы, и в этом особом, роковом пушкинском единстве неотторжимы друг от друга житейское и творческое. С этих позиций мы и подходим к пушкинскому стихотворению 1829 г. «Жил на свете рыцарь бедный...», названному в одной из редакций «Легендой».

Вряд ли кто-то будет спорить, что это стихотворение таит в себе загадку. Оно не вписано ни в какой контекст, ему не найдено место в пушкинской лирике, да и лирика ли это? Почему именно в 1829 г. пишет Пушкин «легенду» о странном рыцаре, влюбленном в Мадонну? Почему возвращается к ней через шесть лет и переиначивает смысл до неузнаваемости? Какие внутренние события за этим стоят? На эти и другие вопросы мы и попытаемся ответить.

2

Легенда

Был на свете рыцарь бедный,
Молчаливый как святой,
С виду сумрачный и бледный,
Духом смелый и простой.

Он имел одно виденье,
Непостижное уму,
И глубоко впечатленье
В сердце врезалось ему.

Путешествуя в Женеву,
Он увидел у креста
На пути Марию-деву,
Матерь господа Христа⁸.

С той поры, заснув душою,
Он на женщин не смотрел
И до гроба ни с одною
Молвить слова не хотел.

Никогда стальной решетки
Он с лица не подымал,
А на грудь святые четки
Вместо шарфа навязал.

Тлея девственной любовью,
Верен набожной мечте,
Ave, sancta virgo⁹, кровью
Написал он на щите.

Петь псалом отцу и сыну
И святому духу век
Не случилось паладину –
Был он странный человек.

Проводил он целы ночи
Перед ликом пресвятой,
Устремив к ней страстны очи,
Тихо слезы лья рекой.

Между тем как паладины
Мчались грозно ко врагам
По равнинам Палестины,
Именуя нежных дам,

Lumen coelum, sancta rosa¹⁰ –
Воскликнул всех громче он,
И гнала его угроза
Мусульман со всех сторон.

Возвратясь в свой замок дальний,
Жил он будто заключен,
И влюбленный и печальный,
Без причастья умер он.

Как с кончиной он сражался,
Бес лукавый подоспел.
Душу рыцаря собирался
Утащить он в свой предел.

Он-де богу не молился,
Он не ведал-де поста,
Целый век-де волочился
Он за матушкой Христа.

Но пречистая сердечно
Заступилась за него
И впустила в царство вечно
Паладина своего¹¹.

Изучение «Легенды» традиционно шло по двум направлениям: 1) история текста (на редкость сложная и запутанная), правильное прочтение и датировка четырех автографов, вопрос о соотношении двух редакций – 1829 и 1835 гг.; 2) проблема литературных источников стихотворения. Об этом написан ряд содержательных работ, результаты которых рассмотрены и обобщены в итоговой статье Р.В. Иезуитовой¹². В рамках названных проблем есть еще нерешенные вопросы, однако мы оставим их пока в стороне.

В попытках интерпретации стихотворения никто из исследователей не связывал его ни с конкретными фактами биографии поэта, ни с событиями его внутренней жизни. Единственное суждение, осторожно намекающее на такую связь, встречаем у Д.Д. Благого: «В 1829 году – году вспыхнувшей любви к Н.Н. Гончаровой – поэт пишет по форме порой простодушно-шутливую, но очень значительную по содержанию “Легенду”...»¹³ Мысль Д.Д. Благого о связи стихотворения с историей любви Пушкина к Наталье Гончаровой так и осталась неразвернутой и недоказанной: видимо, для самого исследователя это было лишь предположением. Между тем это предположение может быть обосновано: сквозь мотивы «Легенды» просматриваются реалии пушкинской жизни конца 1828–1829 г., и впоследствии уже написанное стихотворение продолжает «звучать» в отношениях между Пушкиным и Натальей Николаевной.

Около 10 декабря 1828 г. Пушкин приезжает в Москву. Двенадцатого декабря П.А. Вяземский пишет А.И. Тургеневу: «Здесь Александр Пушкин, я его совсем не ожидал <...> Приехал он недели на три, как сказывает; еще ни в кого не влюбился, а старые любви его немного отшатнулись <...> Он вовсе не переменился, хотя, кажется, не так весел»¹⁴. В этом письме интересны для нас два момента: поэт «вовсе не переменился» и сердце его свободно.

Пушкин пробыл в Москве чуть больше трех недель, до 5 января 1829 г. По его отъезде, 9 января, Вяземский сообщает жене о своих наблюдениях: «Он что-то во все время был не совсем по себе. Не умею объяснить, ни угадать, что с ним было или чего не было, mais il n'était pas en verve»¹⁵. Постояннейшие его посещения были у Корсаковых и у цыганок; и в том и в другом месте видел я его редко, но видел с теми и другими и все не узнавал прежнего Пушкина»¹⁶.

Бросается в глаза разница между первым впечатлением Вяземского и этим итоговым: приехал Пушкин «не переменявшимся», а к концу московского пребывания Вяземский его «не узнает».

Очевидно, что именно здесь, в Москве, возникла какая-то сильная причина такой резкой перемены.

В конце декабря 1828 г. на балу у Йогеля Пушкин впервые увидел Н.Н. Гончарову. Наиболее вероятная дата этой встречи – 23 декабря, и вот почему. Через два года, уже будучи женихом Гончаровой, Пушкин публикует в № 11 «Московского вестника» за 1830 г. стихотворение «Поедем, я готов...» с датой: 23 декабря 1829. Случайные даты в прижизненных публикациях Пушкина исключены. В стихотворении подводится печальный итог отношений с Натальей Николаевной к концу 1829 г., и, возможно, указывая дату, Пушкин отмечает таким образом годовщину своей любви. Других, более убедительных, объяснений этой датировки пока не находится¹⁷.

Красота Гончаровой сразу поразила Пушкина. Об этом свидетельствуют мемуаристы: «Нат. Ник. Гончаровой только минуло шестнадцать лет, когда они впервые встретились с Пушкиным на балу в Москве. В белом воздушном платье, с золотым обручем на голове, она в этот знаменательный вечер поражала всех своей классической, царственной красотой. Ал. Сер. не мог оторвать от нее глаз»¹⁸. «Пушкин поражен был красотой Н.Н. Гончаровой с зимы 1828–1829 года <...> Устраняя напускной цинизм самого Пушкина и судя по-человечески, следует полагать, что Пушкин влюбился не на шутку около начала 1829 г.»¹⁹. Психологическая точность этих суждений подтверждается словами самого Пушкина из его письма к Н.И. Гончаровой от 5 апреля 1830 г. «Когда я увидел ее в первый раз, красоту ее едва начинали замечать в свете. Я полюбил ее, голова у меня закружилась...». Как видим, поэт влюбился с *первого взгляда*. И А.П. Арапова, и П.П. Вяземский, и сам Пушкин в сходных выражениях передают то, что во многом определило дальнейшую пушкинскую судьбу, – это было *сильное зрительное впечатление*. Такое же событие перевернуло жизнь «рыцаря бедного», героя «Легенды»:

Он имел одно виденье,
Непостижное уму,
И глубоко впечатленье
В сердце врезалось ему.

Путешествуя в Женеву,
Он увидел у креста
На пути Марию-деву,
Матерь господина Христа.

Мадонна, явившаяся рыцарю, на всю жизнь становится объектом его поклонения. Этот неожиданный мотив, составляющий смысловой стержень «Легенды», вовсе не случаен для Пушкина. В 1828 г. замыкается очередной круг его внутренней жизни и возникает потребность в новом нравственном самоопределении. Пройденный путь осознается как путь греха, начинается поиск новых жизненных начал, и важнейшим среди них оказывается любовь, но любовь совершенно по-новому понятая. С этими нравственными, а также духовными проблемами, которые подробно будут рассмотрены ниже, связаны пушкинское восприятие Натальи Николаевны и женитьба на ней. Видимо, Пушкину внутренне было необходимо встретить и полюбить именно Мадонну, и внешний облик его будущей жены поразительно совпадал с этой внутренней пушкинской потребностью. Именно этим – а не просто красотой – только и можно объяснить силу впечатления, произведенного ею на Пушкина. Вид Натальи Николаевны вызывал ассоциации с изображениями Богоматери. Она имела удлинённый овал лица, высокий лоб, классически правильные черты. Исключительную правильность ее черт подчеркивают А.Н. Муравьев²⁰, Е.А. Долгорукова²¹, А.П. Арапова²², В.А. Соллогуб²³. А главное – лицо Натальи Николаевны имело скорбное и кроткое выражение, не запечатленное вполне ни одним из многочисленных профессиональных портретов (в том числе Брюллова и Гау)²⁴, но прекрасно переданное в пушкинских рисунках, таких как рисунок 1829 г. в арзрумской тетради²⁵ или рисунок 1833 г. на рукописи «Медного Всадника»²⁶.

Когда Пушкин увидел ее впервые, Наталья Николаевна была в белом платье с золотым обручем на голове – эти знаки чистоты и святости могли закрепить ассоциацию и способствовать восприятию будущей жены как Мадонны. Такое восприятие прочно вошло в сознание Пушкина, оно отразилось, в частности, в знаменитом сонете «Мадона» 1830 г. – поэт здесь как бы продолжает сюжет «Легенды»:

Исполнились мои желания. Творец
Тебя мне ниспослал, тебя, моя Мадона,
Чистейшей прелести чистейший образец.

Связь сонета с любовью к Наталье Николаевне удостоверена самим Пушкиным в письме к ней от 30 июля 1830 г.: «Я утешаюсь тем, что часами простаиваю перед белокурой мадонной,

похожей на вас как две капли воды...» (пер. с фр.)²⁷. Это признание выглядит как цитата из стихотворения о рыцаре:

Проводил он целы ночи
 Перед ликом пресвятой,
 Устремив к ней страстны очи,
 Тихо слезы лья рекой.

Ср. в сонете:

Одной картины я желал быть вечно зритель...

Важно, что во всех трех пушкинских текстах речь идет об изображении, о зрительной основе чувства.

В дальнейшем Пушкин часто называет жену Мадонной – в письмах к ней, в разговорах с друзьями. Около 30 сентября 1832 г. он пишет Наталье Николаевне: «Грех тебе меня подозревать в неверности к тебе и в разборчивости к женам друзей моих. Я только завидую тем из них, у коих супруги не красавицы, не ангелы прелести, не мадоны...» Вяземские рассказывали П.И. Бартеневу: «Жену свою Пушкин иногда звал: моя косая Мадонна»²⁸. В «Записках» А.О. Смирновой читаем: «Однажды, возвратясь с бала, на котором Н.Н. Пушкина вообразила, что муж ее ухаживает за м-м Крюднер (что было совершенно несправедливо), она дала ему пощечину, о чем он, смеясь, рассказывал Вяземскому, говоря, что “у его мадонны рука тяжеленька”»²⁹. Все это рассказывается со слов Пушкина, однако не только ему Наталья Николаевна казалась похожей на Мадонну. Особенно интересны наблюдения Д.Ф. Фикельмон, отразившиеся в ее дневнике: «1831. 21 мая. Пушкин приехал из Москвы и привез свою жену, но не хочет еще ее показывать. Я видела ее у маменьки – это очень молодая и очень красивая особа, тонкая, стройная, высокая, – лицо Мадонны, чрезвычайно бледное, с кротким, застенчивым и меланхолическим выражением, – глаза зеленовато-карие, светлые и прозрачные, взгляд не то чтобы косящий, но неопределенный, тонкие черты, красивые черные волосы»³⁰. В словах Фикельмон можно было бы заподозрить влияние пушкинского сонета «Мадона», к тому времени уже напечатанного, а ранее известного в рукописи, однако такое подозрение снимается точностью, конкретностью детального описания, сделанного явно по непосредственному впечатлению. Впечатление это оказалось устойчивым,

оно всплывает в других дневниковых записях и в письмах Фикельмон: «Жена его прекрасное создание, но это *меланхолическое и тихое выражение похоже на предчувствие несчастья* <...> У Пушкина видны все порывы страстей; у жены вся меланхолия отречения от себя», «В ее лице есть что-то *кроткое и утонченное*...»; «Есть что-то воздушное и трогательное во всем ее облике – эта женщина не будет счастлива, я в том уверена! Она носит на челе печать страдания <...> Голова ее склоняется, и весь ее облик как будто говорит: “Я страдаю”»³¹. Слова, выделенные нами в записях Фикельмон, могли бы служить для описания классического изображения Богородицы.

Та же ассоциация возникает и у Софьи Карамзиной, которая в 1836 г. пишет о Екатерине и Наталье Гончаровых: «Кто смотрит на посредственную живопись, если рядом – Мадонна Рафаэля?»³² А Жуковский в письме от 29 января 1834 г. приглашает Пушкина на именины вместе с его «богинеобразною, мадоннистою супругою»³³. Как видим, сравнение Натальи Николаевны с Мадонной стало общим местом для пушкинского окружения – вряд ли это идет от сонета «Мадона», хотя все знали, что он посвящен Наталье Николаевне. Дело тут в самом облике пушкинской жены, в тех чертах ее внешности, которые так поразили поэта при первой встрече, что встреча эта показалась ему явлением Богородицы.

Итак, божественная природа видения рыцаря в «Легенде» определяется особым характером воплощенного здесь личного переживания. Пушкин воспринял Наталью Николаевну как существо, посланное ему Небесами, увидел в этой встрече волю Провидения – потому он с такой настойчивостью добивался ее руки, сватался повторно, чего не бывало в его прежних попытках жениться, и потому же впоследствии обожествлял жену. «Он говорит о ней, как о божестве», – пишет Н.О. Пушкина О.С. Павлицевой³⁴. «Наталья Николаевна была его богом, которому он поклонялся», – вспоминает В.А. Нашокина³⁵.

Не только у Пушкина Наталья Николаевна вызывала своим видом чувства, близкие к религиозным. А.А. Ушаков, например, звал ее «Царство Небесное». В архиве Араповых сохранилось письмо неизвестного: «Бог мой, как она хороша, эта самая m-me Пушкина, – она в высшей степени обладает всеми теми целомудренными и умиротворяющими свойствами, которые тихо привлекают взгляд и пробуждают в сердце того, кто их наблюдает, мысль, я бы сказал, почти религиозную...»³⁶.

Подобное впечатление описывает и П.А. Вяземский в письме от 24 ноября 1840 г.: «Она и всегда была такая красавица, что ни пером описать, ни в сказке рассказать, но теперь нашла на нее такая тихая и светлая благодать, что без умиления на нее не взглянешь...»³⁷. Показательно, что оба корреспондента говорят только о внешности Натальи Николаевны, да и почти все мемуарные свидетельства содержат в себе лишь зрительные впечатления от встреч с пушкинской женой – очевидно, что общение с ней не оставляло возможности для суждений иного рода. Она воспринималась как «образ» (Фикельмон), как «живопись» (Софья Карамзина), как «идеальное виденье» (В.Ф. Ленц)³⁸. Так и в «Легенде» – откровение, посланное рыцарю и определившее его судьбу, имеет характер видения, зрительного впечатления. Герой «увидел» Мадонну – больше ничего об этом событии у Пушкина не сказано.

С первого взгляда красота Натальи Николаевны буквально поражала. В.А. Соллогуб рассказывал о первой встрече с ней: «Много видел я на своем веку красивых женщин, много встречал женщин еще обаятельнее Пушкиной, но никогда не видывал я женщины, которая соединила бы в себе такую законченность классически правильных черт и стана <...> Да, это была настоящая красавица, и недаром все остальные, даже из самых прелестных женщин, меркли как-то при ее появлении <...> Я с первого же раза без памяти в нее влюбился...»³⁹. Ему вторит В.Ф. Ленц: «Вдруг, – никогда этого не забуду, – входит дама, стройная, как пальма, в платье из черного атласа, доходящем до горла <...> Такого роста, такой осанки я никогда не видывал! <...> Благородные, античные черты ее лица напоминали мне Евтерпу Луврского музея. Князь Григорий, подошед ко мне, шепнул на ухо: “Не годится слишком на нее засматриваться”»⁴⁰. Все эти факты и свидетельства проливают дополнительный свет и на историю пушкинской женитьбы, и на творческую историю нашего стихотворения. Если уж так поражала красота Натальи Николаевны людей, не наделенных гениальным эстетическим чувством, то каково должно было быть ее воздействие на поэта! Судя по всему, Пушкин испытал истинное глубокое потрясение, которое он и передал своему герою, «рыцарю бедному».

Пушкин сразу решил жениться. Анненков пишет об этом: «Он был представлен ей на бале и тогда же сказал, что участь его будет навеки связана с молодой особой, обращавшей на себя всеобщее внимание»⁴¹. Анненков верно передает динамику событий.

Именно так, напомним, описано все происшедшее в пушкинском письме от 5 апреля 1830 г. к будущей теще: «Когда я увидел ее в первый раз, красоту ее едва начинали замечать в свете. Я полюбил ее, голова у меня закружилась, я сделал предложение...» С точки зрения фактической пушкинское признание неточно: между первой встречей и предложением прошло больше четырех месяцев. Но этот хронологический сдвиг вполне объясним. Письмо представляет собой психологически точную историю женитьбы, и приведенные строки передают тот факт, что для Пушкина все было решено с первой встречи, внутреннего выбора не было. На этом фоне стихотворение о рыцаре, посвятившем свою жизнь единственной возлюбленной, выглядит как зарок верности самого поэта:

С той поры, заснув душою,
Он на женщин не смотрел
И до гроба ни с одною
Молвить слова не хотел.

Никогда стальной решетки
Он с лица не подымал,
А на грудь святые четки
Вместо шарфа навязал.

Этот зарок повторен Пушкиным в письме к невесте в последних числах августа 1830 г.: «...заверяю вас честным словом, что буду принадлежать только вам, или никогда не женюсь».

Для хода дальнейшего разговора важно восстановить последовательность известных фактов пушкинской биографии. Получив 1 мая 1829 г. неопределенный ответ на свое предложение, поэт немедленно уезжает на Кавказ, а через год так объясняет матери невесты свой стремительный отъезд: «Ваш ответ, при всей его неопределенности, на мгновение свел меня с ума; в ту же ночь я уехал в армию; вы спросите меня – зачем? клянусь вам, не знаю, какая-то произвольная тоска гнала меня из Москвы; я бы не мог там вынести ни вашего, ни ее присутствия». Все это очень характерно для Пушкина – и стремительность отъезда, и сам порыв разогнать дорогой тоску и заглушить новыми впечатлениями «нетерпение сердца» (ср. в стихотворении «Поедем, я готов...»: «Скажите: в странствиях умрет ли страсть моя?») или в автобиографическом наброске: «Участь моя решена. Я женюсь...» («Если мне откажут, думал я, поеду в чужие края...»).

Подорожную в Тифлис Пушкин взял самовольно еще 4 марта 1829 г., однако после этого оставался почти два месяца в Москве, добываясь руки Натальи Николаевны. Во время арзрумской поездки мысли поэта были заняты Гончаровой. Сохранился черновик его письма от 27 мая – 10 июня из Тифлиса Ф.И. Толстому-Американцу, бывшему некогда заклятым пушкинским врагом. Толстой ввел Пушкина в дом Гончаровых и был посредником при сватовстве, именно через него Пушкин получил уклончивый ответ 1 мая, ему же и поручил дальнейшие переговоры. По письму этому видно, с каким нетерпением ждал поэт вестей от Гончаровых, о чем сам рассказывал впоследствии Наталье Ивановне: «Я вам писал; надеялся, ждал ответа – он не приходил». 12–13 июня он посещает турецкую крепость Карс, и вид этой неприступной крепости ассоциируется у него с образом Гончаровой – впоследствии со слов Пушкина ее будут звать Карсом в дружеском кругу Ушаковых.

Арзрумские впечатления отразились вскоре в «Легенде», в рассказе о том, как рыцарь доблестно сражался с мусульманами с именем любимой на устах. Обратимся к воспоминаниям М.И. Пуцина и Н.И. Ушакова о поведении Пушкина в армии Паскевича.

М.И. Пуцин: «Не успел я выехать, как уже попал в схватку казаков с наездниками турецкими, и тут же встречаю Семичева, который спрашивает меня: не видал ли я Пушкина? Вместе с ним мы поскакали его искать и нашли отделившегося от фланкирующих драгун и скачущего с саблею наголо, против турок, на него летящих. Приближение наше, а за нами улан с Юзефовичем, скакавшим нас выручать, заставило турок в этом пункте удалиться, – и Пушкину не удалось попробовать своей сабли над турецкою башкой <...> Через несколько дней, в ночном своем разъезде, я наткнулся на все войско сераскира, выступившее из Гассан-Кале нам навстречу. По сообщении известия об этом Пушкину, в нем разыгралась африканская кровь, и он стал прыгать и бить в ладоши, говоря, что на этот раз он непременно схватится с турком <...> Правду сказать, со всем желанием Пушкина убить или побить турка, ему уже на то не было возможности, потому что неприятель уже более нас не атаковал, а везде, до самой сдачи Арзерума, без оглядки бежал, и все сражения, громкие в реляциях, были только преследования неприятеля...»⁴².

Н.И. Ушаков: «Когда войска, совершив трудный переход, отдыхали в долине Инжасу, неприятель внезапно атаковал перед-

нюю цепь нашу, находившуюся под начальством полковника Басова. Поэт, в первый раз услышав около себя столь близкие звуки войны, не мог не уступить чувству энтузиазма. В поэтическом порыве он тотчас выскочил из ставки, сел на лошадь и мгновенно очутился на аванпостах. Опытный майор Семичев, посланный генералом Раевским вслед за поэтом, едва настигнул его и вывел насильно из передовой цепи казаков в ту минуту, когда Пушкин, одушевленный отвагою, столь свойственною новобранцу-воину, схватив пику после одного из убитых казаков, устремился противу неприятельских всадников»⁴³.

Поэту важны были эти новые, доселе не испытанные ощущения, соприродные его духу, – впоследствии они отлились в поэтическую формулу: «Есть упоение в бою...» («Пир во время чумы», ср. стихотворение «Мне бой знаком» 1820 г.). Это «упоение в бою» отдал Пушкин герою своей «Легенды»:

Между тем как паладины
Мчались грозно ко врагам
По равнинам Палестины,
Именуя нежных дам,

Lumen coelum, sancta rosa! –
Восклицал всех громче он,
И гнала его угроза
Мусульман со всех сторон.

В окончательном варианте первой редакции Пушкин нашел более выразительные слова для этого чувства: «Восклицал в восторге он...»⁴⁴.

Эти строфы точны и психологически и фактически. Здесь отразилось не только испытанное Пушкиным упоение конной атаки 14 июня 1829 г., но и фактическая особенность боевых действий против турок. В приведенном выше свидетельстве Пушина четко говорится, что Пушкин участвовал не в самом бою, а именно в преследовании турок, в погоне за ними. Так и сказано в «Легенде»:

И гнала его угроза
Мусульман со всех сторон.

Ср. в другом кавказском стихотворении:

Был и я среди донцов,
Гнал и я османов шайку...

Пушкинское слово, как правило, конкретно, и в особенности это касается тех случаев, когда в произведении запечатлен личный опыт. Прав был М.О. Гершензон, писавший: «Пушкин никогда не выдумывал фактов, когда излагал их автобиографически; напротив, в этом отношении он был правдив и даже точен до йоты»⁴⁵. Эта маленькая деталь не является сама по себе аргументом, но чем больше таких деталей, тем отчетливее проступает сквозь текст «Легенды» ее автобиографический подтекст.

Как верно показано Р.В. Иезуитовой, «Легенда» связана с кавказской поездкой Пушкина и через комплекс общих проблем «Восток и Запад», отразившихся в кавказском дневнике поэта, а затем в «Путешествии в Арзрум» 1835 г.⁴⁶ Речь идет здесь прежде всего о проблеме распространения христианства на Востоке, которая отдаленно откликнулась в «Легенде», в рассказе об участии героя в религиозных войнах. Эта связь закрепляется одной фразой из пятой главы «Путешествия в Арзрум», где Пушкин напоминает о крестовых походах, «когда *бедные рыцари*, оставя голые стены и дубовые стулья своих замков, увидели в первый раз красные диваны, пестрые ковры и кинжалы с цветными камушками на рукояти» (курсив наш. – И. С.). Сами слова о «бедных рыцарях» попали в текст «Путешествия...» не из путевого дневника 1829 г., а во время его переработки в 1835 г., но это обстоятельство никак не подрывает связи «Легенды» с арзрумскими размышлениями, тем более что именно в 1835 г. Пушкин вернулся к «Легенде» и создал ее вторую редакцию, вошедшую в «Сцены из рыцарских времен».

Ближайшая творческая история стихотворения непосредственно соприкасается с обстоятельствами личной жизни Пушкина осени 1829 г. Он приезжает с Кавказа в Москву около 19 сентября и, по словам С.Н. Гончарова, сразу едет к своей будущей невесте. «С.Н. Гончаров помнит хорошо приезд Пушкина с Кавказа. Было утро; мать еще спала, а дети сидели в столовой за чаем. Вдруг стук на крыльце, а вслед за тем в самую столовую влетает из прихожей калоша. Это Пушкин, торопливо раздевавшийся. Войдя, он тотчас спрашивает про Наталью Николаевну. За нею пошли, но она не смела выйти, не спросившись матери, которую разбудили. Будущая теща приняла Пушкина в постели»⁴⁷. Эта сцена живо передает пушкинское «нетерпение сердца», и тем понятнее отчаяние, в которое поверг поэта холодный прием у Гончаровых. «Сколько мук ожидало меня по возвращении! Ваше молчание, ваша холодность, та рассеянность и то без-

различие, с какими приняла меня м-ль Натали...» Наталье Николаевне даже вспоминать потом не хотелось об этом моменте своих отношений с Пушкиным, и она рассказала Анненкову явную неправду. По ее словам, Пушкин, приехав с Кавказа, «только проехал по Никитской, где был дом Гончаровых, и тотчас же отправился в Малинники к Вульфовым»⁴⁸.

После холодного приема у Гончаровых, видимо, и складывается у Пушкина тот безнадежный взгляд на собственную ситуацию, который отразился в сюжете «Легенды». Об этом отчасти свидетельствуют рисунки и записи Пушкина в альбоме Елизаветы Ушаковой – младшей сестры Екатерины Ушаковой (ПД-1723; приходится сожалеть, что не сохранился альбом старшей сестры, уничтоженный ею по просьбе жениха). С Ушаковыми в ту пору у Пушкина сложились самые непринужденные, дружеские отношения⁴⁹. За Екатериной Пушкин, как известно, некогда ухаживал и посвятил ей ряд стихотворений, однако осенью 1829 г. характер отношений был уже иным. «Все думали, что он влюблен в Ушакову; но он ездил, как после сам говорил, всякий день к сей последней, чтобы два раза в день проезжать мимо окон первой (Гончаровой. – И. С.)», – вспоминает Н.М. Смирнов⁵⁰. Поэт, действительно, как будто дает повод так думать: «Кланяйся неотъемлемым нашим Ушаковым. Скоро ли, боже мой, приеду из П.<етер> Б.<урга> в Hôtel d'Angleterre мимо Карса! по крайней мере мочи нет, хочется», – пишет он 15 ноября 1829 г. С.Д. Киселеву, будущему мужу Елизаветы Ушаковой. В этих словах важна не конкретика – куда ездить «мимо Карса», – а сама идея «ездить мимо Карса», возникшая по ассоциации с Ушаковыми. Но на самом деле, конечно, дом Ушаковых привлекал в это время Пушкина не своим местоположением. Его здесь любили, ему всегда были рады. Пушкин был откровенен с Ушаковыми, рассказывал о своих личных делах. Между ними установился стиль взаимных дружеских насмешек, каламбуров и шаржей. Вряд ли Пушкин поверял Ушаковым свои глубинные душевные тайны, однако событийную сторону его жизни в то время они знали хорошо, судя по их письмам, по сохранившимся семейным преданиям и по альбому Елизаветы. Рисунки в альбоме создавались совместно, как иллюстрации к общим разговорам. Часть из них сделана Пушкиным, часть – сестрами Ушаковыми, некоторые делались в две руки (Пушкин поправлял нетвердое перо Ушаковых)⁵¹, подписи к рисункам тоже идут попеременно. Все ушаковские рисунки, касающиеся Пушкина, делались явно

в его присутствии и с его слов, т. е. как бы санкционированы им и являются иллюстрациями его рассказов. Собственные же рисунки поэта, как писал А. Эфрос, «носят все черты той игры шуточно-любовного характера, которую Пушкин вел среди девиц Ушаковых: это – криптограммы, подразумевания, намеки на происшествия и события, понятные каждодневным участникам игры...»⁵². Интересующая нас часть рисунков относится наверняка к 21 сентября – 12 октября 1829 г.⁵³ и иллюстрирует рассказы Пушкина о его неудачах в отношениях с Гончаровой. А. Эфрос, анализируя в свое время эти рисунки, датировал их предположительно концом декабря 1828 – началом января 1829 г. – по положению в альбоме⁵⁴. Однако альбом заполняется совершенно беспорядочно, и положение рисунков не связано с датой их создания. Так, три сходных по содержанию рисунка с аналогичными подписями расположены на л. 26, 54₂ и 96₂, т. е. в начале, в середине и в конце альбома, притом что они несомненно очень близки по времени создания. Практически единственным основанием для датировки остается фактическая основа рисунков и подписей, отражающих осенний (1829 г.) этап отношений Пушкина с Натальей Николаевной.

Приводим описание рисунков, данное в книге Л.Н. Майкова: «Молодой особе женского пола посвящены ... три наброска. На одном она изображена en face с протянутой рукой, на другом – спиной, с обращенной влево головой и тоже с протянутой рукой; к этой женской руке тянутся с края листка две мужские (самой мужской фигуры не нарисовано за недостатком места): в левой руке письмо, а правая украшена очень длинными ногтями. Известно, что у Пушкина была привычка носить очень длинные ногти. На обеих картинках у барышни нарисованы большие ноги, и на втором рисунке написаны произносимые ею слова: “Как вы жестоки! Мне в эдаких башмаках нельзя ходить: они мне слишком узки, жмут ноги: мозоли будут”. Кроме этих надписей, на обоих рисунках есть еще по приписке, сделанной неизвестным почерком: на первом – “Kars, Kars”, и на втором – “Карс, Карс, брат! Брат, Карс!»⁵⁵. Здесь прервем Майкова для некоторых замечаний. Рисунки сделаны кем-то из Ушаковых (хотя Н.С. Киселев, сын Елизаветы, утверждал, что они принадлежат Пушкину), а вот подпись «Kars, Kars» сделана пушкинской рукой (установлено Т.Г. Цявловской⁵⁶). А значит, вся эта серия рисунков рождалась в присутствии Пушкина, и он как бы являлся их соавтором. Можно, хотя и с большим трудом, представить себе, что сестры

обыгрывали пушкинскую личную жизнь за его спиной, однако в любом случае поэт своей подписью удостоверил, что героиня этих рисунков – Наталья Николаевна. Причем, – к вопросу о датировке – Карсом ее могли называть лишь с осени 1829 г., когда вернувшийся с Кавказа Пушкин рассказывал Ушаковым о посещении крепости Карс. Да и сам смысл прозвища («неприступна как крепость») говорит о том, что оно возникло после осенней неудачи, – дама на втором рисунке отворачивается от того, чьи руки с длинными ногтями столь красноречиво тянутся к ней с края листа. Протянутая рука самой дамы на первом и втором рисунках, видимо, обыгрывает тот факт, что некто ищет ее руки. Неприступность дамы и трагедия незадачливого жениха составляют сюжет и третьего рисунка. Л.Н. Майков пишет: «Та же особа представлена еще на одной картинке, о чем можно заключить по надписи на ней, сделанной женским почерком: “О горе мне! Карс, Карс! Прощай, бел свет, прощай! Умру!” Здесь изображена обращенная спиной женская фигура в пестром платье, с шляпкой на голове и с веером в руке, на котором написано: “Stabat Mater dolorosa”»⁵⁷. Самое интересное здесь – это надпись на веере. Она еще раз подтверждает, что образ Мадонны в стихотворении «Легенда» навеян Гончаровой и все стихотворение отражает историю отношений Пушкина с будущей женой. «Stabat Mater dolorosa» («Стояла Мать Скорбящая») – начало знаменитого католического песнопения, посвященного Мадонне. Эта строка в несколько измененном виде встречается в черновике «Легенды» как внутреннее обращение рыцаря к избраннице: «Die Mater dolorosa» (Божья мать Скорбящая – *лат.*). Похоже, что песнопение «Stabat Mater dolorosa» целиком, а не только первой своей строкой, присутствовало в сознании Пушкина в момент создания «Легенды»⁵⁸. Помимо явного метрического сходства (четырёхстопный хорей), некоторое мерцающее сходство есть и в отдельных композиционно соответствующих друг другу мотивах двух этих текстов. В начале «Легенды» говорится, что герой увидел Мадонну «у креста». Этому соответствуют первые строки песнопения:

Stabat Mater dolorosa
Juxta Crucem lacrimosa...⁵⁹

Понятно, что «Мадонна у Креста» – общее место иконографии, идущее от евангельского эпизода (Ин. 19:25); но важно, что Пушкин избирает для видения рыцаря именно этот, а не другой

иконографический канон. Последним строкам пушкинского стихотворения («И впустила в царство вечно / Паладина своего») соответствует финал песнопения:

Quando corpus morietur,
Fac, ut animae donetur
Paradisi gloria⁶⁰.

Как видим, ассоциация постоянно вела Пушкина в сторону католической Мадонны, а не православной Богородицы, – этому находят свои объяснения.

Но вернемся к ушаковскому альбому. Рядом с рисунком Карса, обыгрывающим неудачное сватовство (л. 54₂), изображена рукою Пушкина суровая пожилая женщина с тяжелым взглядом – Наталья Ивановна Гончарова (л. 55)⁶¹. Под рисунком подпись женской рукой: «Маминька Карса». Этот портрет дополняет сюжет о несостоявшемся браке, главным препятствием для которого была, как известно, Наталья Ивановна. Мысли о «маминьке» также отразились потом в тексте «Легенды», но об этом ниже.

Еще один рисунок в альбоме Ушаковых привлекает внимание в связи с «Легендой» – рисунок рыцаря в латах на л. 69₂. На возможную связь этого рисунка со стихотворением уже указывалось⁶², однако при этом он считается не пушкинским. Так ли это? Техника рисунка не дает однозначного ответа на вопрос об авторстве, однако есть косвенный аргумент в пользу Пушкина. Рисунок в альбоме почти полностью идентичен пушкинскому рисунку на титульном листе «маленьких трагедий» (ПД-1621, л. 16)⁶³: рыцарь стоит в той же статичной позе, опершись на меч, так же прорисованы детали доспехов (шлем, забрало, наколенники), позади – рыцарские эмблемы, одна из которых (знамя) присутствует и в рисунке ушаковского альбома. Известно, что Пушкин, раз найдя графический образ, повторял его впоследствии, и порою с большой точностью. Возможно, и здесь перед нами подобный случай⁶⁴. Итак, некоторые образы ушаковского альбома как бы предсказывают еще не написанное стихотворение, здесь разбросаны отдельные мотивы, которые позже соберутся в цельном поэтическом создании.

И наконец – о знаменитом донжуанском списке Пушкина, который также расположен в ушаковском альбоме и проиллюстрирован серией пушкинских рисунков; поэт изобразил своих

знакомых женщин и сверху проставил номера: 2, 3, 7, 130. В эту серию входит и автопортрет, Пушкин над ним поставил № 1, а кто-то из Ушаковых приписал: «и последний». И рисунки, и список имеют кольцевую композицию, Пушкин подводит итог любовным увлечениям молодости и как бы замыкает связанный с ними жизненный круг. Первый список (л. 37₂), основной, соблюдающий хронологию, начинается с Натальи (лицейской) и кончается Натальей (несомненно, Гончаровой). Второй список (л. 48₂), дополняя первый, переходит на тот лист, где раньше уже был нарисован пушкинский автопортрет (л. 49) – таким образом, автопортрет является и отправной точкой и завершением всей этой графической композиции. Пушкин в нем изобразил состояние своих отношений с Гончаровой и свой внутренний настрой осенью 1829 г.⁶⁵, только надо учитывать, что здесь внутренние пушкинские проблемы травестируются, опрокинуты в игровой шуточный план – в лирике те же обстоятельства и проблемы отражаются совсем иначе.

Пушкин рисует себя в клобуке и монашеской рясе, со спокойным, просветленным лицом и подписывает внизу: «не искушай(сай) меня без нужды». Слева также пушкинской рукой нарисован бес, высунувший язык, под бесом подписано кем-то из сестер Ушаковых: «кусай его». На фоне донжуанского списка автопортрет в монашеском образе означает зарок, обет целомудрия. И этот рисунок-зарок («№ 1 и последний») соответствует последнему имени хронологического списка – имени Наталья⁶⁶. Такой же зарок, напомним, дает и герой «Легенды»:

С той поры, заснув душою,
Он на женщин не смотрел
И до гроба ни с одною
Молвить слова не хотел.

Никогда стальной решетки
Он с лица не подымал,
А на грудь святые четки
Вместо шарфа навязал.

И эти строфы, и автопортрет имеют общую автобиографическую основу, соответствуют пушкинским настроениям осени 1829 г., когда поэт, потерявший надежду на брак с Гончаровой, находит в душе своей новое для него целомудренное чувство и дает обет верности своей избраннице.

Бес, нарисованный рядом с автопортретом, появляется и в финале «Легенды», но не в роли искусителя, а в роли претендента на душу умершего рыцаря. Не пуская душу героя на Небеса, бес препятствует воссоединению его с возлюбленной. В реальности таким враждебным началом была «маминька Карса», Наталья Ивановна Гончарова, долго, до последнего момента, сопротивлявшаяся браку своей дочери с Пушкиным. Мы знаем об этом от современников (см., например, письмо Н.П. Озеровой С.Л. Энгельгардт от 3 мая 1830 г.⁶⁷, воспоминания Е.А. Долгоруковой⁶⁸), а также из пушкинских писем на протяжении всего периода жениховства. Подтвердила это и сама Наталья Николаевна, рассказывая впоследствии Анненкову, что «свадьба их беспрестанно была на волоске от ссор жениха с тещей»⁶⁹. В глазах Натальи Ивановны самым серьезным препятствием для свадьбы была пушкинская бедность. Денежная проблема в большой степени была причиной неопределенного ответа Натальи Ивановны на первое сватовство Пушкина 1 мая 1829 г., проблема эта остро стояла и в дальнейшем, во время второго сватовства и женитьбы. Об этом говорится в письмах Пушкина от 6–11 апреля 1830 г. родителям, от 16 апреля 1830 г. Бенкендорфу, от 29 сентября 1830 г. Плетневу, в воспоминаниях Е.А. Долгоруковой. Не потому ли первое, что мы узнаем о герое «Легенды», – что он «бедный», в значении имущественной бедности (такое значение зафиксировано для этого случая Словарем языка Пушкина⁷⁰). Но в этом пушкинском слове, как нередко у него бывает, помимо общепонятного поверхностного смысла, звучат скрытые, личные обертоны, обнаруживающие психологический подтекст. Кроме значения имущественной бедности, здесь слышится: бедственный, несчастный, вызывающий сочувствие, обиженный – именно таким чувствовал себя Пушкин в это время.

Одной из основных причин столкновений между Пушкиным и Натальей Ивановной была проблема благочестия, соблюдения христианских установлений. «Религиозность Наталии Ивановны принимала с годами суровый, фанатичный склад...», – пишет ее внучка А.П. Арапова⁷¹, об этом же вспоминает О.С. Павлицева⁷². В этом отношении Пушкин казался Наталье Ивановне совсем неподходящим женихом для дочери, и ссоры по этому поводу начались сразу. По свидетельству С.Н. Гончарова, Пушкин только начал ездить к ним в дом весной 1829 г., а уже «с Натальей Ивановной ... у них бывали частые размолвки, потому что Пушкину случалось проговариваться о проявлениях благочестия и об императоре Александре Павловиче, а у Натальи Ивановны

была особая молельня со множеством образов, и про покойного государя она выражалась не иначе как с благоговением. Пушкину напрямик не отказали, но отозвались, что надо подождать и посмотреть, что дочь еще слишком молода и пр.»⁷³. И после свадьбы Наталья Ивановна не оставляла своих нравоучений. «Раз у них был крупный разговор, и Пушкин чуть не выгнал ее из дому. Она вздумала чересчур заботиться о спасении души своей дочери», – рассказывает Е.А. Долгорукова, хорошо осведомленная тогда о семейных делах Гончаровых от самой Натальи Николаевны⁷⁴. Последняя также была втянута в эти раздоры. «Когда он жил в деревне, Наталья Ивановна не позволяла дочери самой писать к нему письма, а приказывала ей писать всякую глупость и между прочим делать ему наставления, чтобы он *соблюдал посты, молился богу* и пр. Наталья Николаевна плакала от этого»⁷⁵ (курсив наш. – И. С.). Этот рассказ относится к пребыванию Пушкина в Болдине в 1830 г. и подтверждается горькой шуткой в его болдинском письме к невесте от 18 ноября: «...скажите маменьке, что этого поста я долго не забуду...»

Эта проблема, осложнявшая отношения между Пушкиным и Гончаровыми, нашла отражение в «Легенде». Странная набожность рыцаря приобретает почти кощунственную форму – он поклоняется лишь Мадонне:

Петь псалом отцу и сыну
И святому духу век
Не случалось паладину –
Был он странный человек.

Проводил он целы ночи
Перед ликом пресвятой,
Устремив к ней страстны очи,
Тихо слезы лья рекой.

В жизни героя место религии занимает высокая любовь, которая, с одной стороны, приравнена к вере, а с другой – никак не согласуется с традиционными христианскими добродетелями, и бес, возникающий в финале, оспаривает сомнительную «праведность» умершего:

Он-де богу не молился,
Он не ведал-де поста,
Целый век-де волочился
Он за матушкой Христа.

В этих строках так и слышится голос Натальи Ивановны, обвиняющий поэта в недостатке благочестия («чтобы он соблюдал посты, молился богу»).

Пушкинский рыцарь все же обретает вечную жизнь, но не в постах и молитве, а в целомудренной и верной любви к Мадонне. Этот мотив кажется нам глубоко личным и необычайно важным для самосознания поэта в конце 1820-х годов.

* * *

Настало время уточнить датировку «Легенды» – без такого уточнения все наши биографические привязки могут казаться произвольными. Известно четыре автографа стихотворения, отражавших разные стадии работы Пушкина. Их относительная хронология и сравнительный анализ были предметом указанных работ М.Л. Гофмана, Г.Н. Фрида, Л.Б. Модзалевского, С.М. Бонди. Ниже речь пойдет о датировке самого первого из автографов – хорошо разработанного черновика в тетради 1828–1833 гг. (ПД-838, л. 77₂–76), который лег в основу первой редакции стихотворения. Именно с этой тетради впоследствии, вероятнее всего в 1831 г., Пушкин списал набело с незначительными изменениями тот текст, который ныне (после статьи С.М. Бонди, опубликованной в 1937 г.) принят как окончательный текст первой редакции. Поздняя граница черновика определяется благодаря работе Л.Б. Модзалевского, который обнаружил, опубликовал и проанализировал первый беловой автограф первой редакции (так называемый библиотечный). Этот автограф с названием «Легенда» и под псевдонимом «А. Заборский» возник, как бесспорно доказал Л.Б. Модзалевский, «во всяком случае не позже начала декабря, вернее в ноябре 1829 года»⁷⁶ – стихотворение предназначалось для «Северных цветов» на 1830 год. Соответственно, черновик появился в тетради 838 не позже второй половины ноября.

Относительно ранней границы высказывались разные мнения. С.М. Бонди в Большом академическом собрании сочинений поэта датировал стихотворение январем–июнем 1829 г., не представив оснований. Эта датировка оспорена Р.В. Иезуитовой, показавшей, что стихотворение связано с арзрумской тематикой, а значит, создано либо во время путешествия, либо, что вероятнее, после него. Исследовательница пишет: «Оставляя открытым вопрос о том, мог ли Пушкин написать черновик «Легенды» в июне–июле 1829 г., в самый момент участия в арзрумском

походе, подчеркнем, что этот черновик в сводке окончательного чтения дает текст, близкий к «библиотечному автографу». Маловероятно, чтобы произведение, написанное несколько месяцев назад, почти не было бы изменено при перебеливании. Естественно предположить, что оно было перебелено вскоре же после того, как было написано»⁷⁷. Можно ли окончательно закрыть вопрос об июне–июле и конкретизировать осеннюю дату? Не претендуя здесь на абсолютную доказательность нашей датировки, изложим все аргументы и обстоятельства, касающиеся этой проблемы и приближающие нас к ее решению.

После 1828 г. тетрадь 838 заполнялась совершенно беспорядочно, и расположение автографа на л. 77₂–76 говорит лишь о том, что она была открыта Пушкиным после большого перерыва. Единственной зацепкой в этой тетради является черновой набросок «Бесов» на л. 83. Р.В. Иезуитова считает, что этот набросок «сходен с черновиком “Легенды” по почерку и чернилам»⁷⁸. На этом основании делается вывод, что «Легенда» может быть датирована так же, как черновик «Бесов» в Большом академическом собрании, т. е. октябрём–ноябрём 1829 г. Между тем сходство черновиков очень относительно. Почерк «Легенды» мелковатый, неровный, с маленьким наклоном, ближе к скорописи – таким почерком Пушкин чаще поспешно дописывал и правил текст, нежели начинал новый. Почерк наброска «Бесов» – средний по размеру букв, достаточно ровный, с обычным наклоном. Но такое различие все-таки не предполагает непременно большого временного разрыва между записями – Пушкин, как известно, был переменчив и в течение одного дня мог писать совсем по-разному.

Два эти черновика сближает не почерк, а тот странный факт, что они попали в тетрадь 838. Дело в том, что на протяжении всей арзрумской поездки, затем в Москве (19 сентября – 12 октября), а затем в Старицком уезде (14 октября – 8 ноября) и в Петербурге (после 10 ноября) Пушкин работал в другой тетради – так называемой «арзрумской» (ПД-841). Тетрадь 838 Пушкин возил с собой, доставал ее и показывал, например, М.В. Юзефовичу во время их кавказской встречи⁷⁹, но не работал в ней. Нам неизвестно, была ли эта тетрадь у Пушкина под рукой в Москве (или лежала на дне походного чемодана, как другие рукописи), но о том, что он раскрывал ее в тверской поездке, свидетельствует именно черновик «Бесов». В.Б. Сандомирская, исследовавшая историю заполнения тетради, пишет о времени появления этого черновика: «Можно предположить, что набро-

сок, в котором отразились зимние впечатления, мог быть сделан в краткое пребывание Пушкина в Старицком уезде Тверской губернии (Малинники, Павловское, Берново) в середине октября – начале ноября 1829 г., на пути с Кавказа в Петербург. Впечатления ранней, вьюжной зимы этого года отразились в двух стихотворениях этой поры – “Зима. Что делать нам в деревне?” (“...утихла ли метель?”, “...Вот вечер: вьюга воет...”, “Открыты шея, грудь, и вьюга ей в лицо”) и “Зимнее утро” (“Вечор, ты помнишь, вьюга злилась, / На мутном небе мгла носилась; / Луна, как бледное пятно, / Сквозь тучи мрачные желтела...”). Вероятно, в связи с этими впечатлениями возник и первый замысел “Бесов”, доведенный до конца в первую болдинскую осень⁸⁰.

Это предположение более чем основательно, Пушкин в лирике почти всегда отталкивался от личных впечатлений, хотя этими впечатлениями смысл стихов, конечно, никак не исчерпывается. Исходя из этого, важно напомнить, что «Бесы» – не только «зимнее», «вьюжное» стихотворение, но и «дорожное». Черновик начинается со слов «Путник едет», т. е. именно дорога дала стихам внешний импульс. Скорее всего, это была дорога из Москвы в Старицкий уезд. Ранние снегопады, отмеченные в Москве со 2 по 7 октября, возобновились в ночь на 14 октября и с небольшими перерывами продолжались во все пребывание Пушкина в Тверском крае⁸¹. Если учесть расстояние от Москвы и направление ветра, то Пушкин как раз мог попасть в метель вечером 13 октября (14-го он был уже на месте). Вероятен такой вариант: Пушкин только что с дороги, не успев еще разобрать вещи и отыскать рабочую тетрадь (ПД-841), вынимает первую попавшуюся – ею оказалась 838 – и наскоро поперек листа фиксирует пришедший в дороге ритм и первые, едва проступающие мотивы «Бесов», не разрабатывая их. А впоследствии, может быть через несколько дней, уже достав тетрадь 841 и приступив к систематическим литературным трудам, поэт принимается за основательную работу над стихотворением, которая будет закончена лишь в Болдине в 1830 г.⁸²

Предположение, что тетрадь 838 была извлечена из чемодана и открыта сразу по приезду в Павловское, дает повод искать именно в старицких рукописях более твердые опоры для датировок «Легенды». Самым близким к «Легенде» почерком и тем же пером записано несколько черновых строк стихотворения «Подъезжая под Ижоры...» (ПД-841, л. 112), основной текст которого появился еще в январе 1829 г. Это стихотворение

упоминается в письме А.Н. Вульффу из Малинников от 16 октября 1829 г., где речь идет об изменениях, внесенных П.И. Вульфом в первую строфу. По-видимому, и доработкой следующих строк стихотворения Пушкин занимался около этой даты, может быть, в тот же день или чуть позже. Это позволяет думать, что «Легенда» была написана в середине октября, ближе к первому наброску «Бесов» и к черновым строкам «Подъезжая под Ижоры...», но до того, как была открыта рабочая тетрадь 841, и до того, как Пушкин стряхнул с себя московскую печаль и окунулся в традиционную старицкую атмосферу игрового донжуанства, шутилых бысролетных романов, до того, как «влюбился» одновременно в Гретхен-Вельяшеву и в Netty Вульф. Пушкинское письмо А.Н. Вульффу от 16 октября, хотя и стилизованное под адресата, все же говорит о том, что поэт уже вошел в прежнюю роль «тверского Ловласа». Стихотворение о «рыцаре бедном» написано, видимо, до этого письма, 14–15 октября. Сразу по приезде из Москвы Пушкин подводит в нем итог своим московским исканиям и одновременно всей истории любви к Гончаровой, начиная с их первой встречи в декабре 1828 г. Надежды, увезенные им в кавказское путешествие, в Москве полностью рассеялись, и всю безнадежность новой своей ситуации поэт вложил в сюжет «Легенды».

Есть в старицких рукописях и указание на позднюю хронологическую границу черновика нашего стихотворения – в «<Романе в письмах>», начатом, но не законченном той осенью. Конец седьмого письма содержит автобиографический намек и одновременно варьирует мотив «Легенды», современный влюбленный сравнивается здесь со средневековым рыцарем: «Поступок твоего рыцаря меня тронул кроме шуток. Конечно, в старину любовник для благосклонного взгляда уезжал на 3 года сражаться в Палестину; но в наши времена уехать за 500 верст от Петербурга, для того чтоб увидеться со владычицею своего сердца – право много значит». В этой автореминисценции мы видим верный знак того, что «Легенда» написана до седьмого письма романа. Стихи у Пушкина могут лишь предшествовать соответствующей прозе. (Так, «Путешествие в Арзрум» пишется не только по путевому дневнику, но и по стихам кавказского цикла.) Обратные случаи нам неизвестны, да они и противоречили бы творческой природе пушкинской лирики, в которой все первородно и идет из сокровенной душевной глубины. Проза же более вторична, в нее могут попадать уже раз использованные и охлажденные поэтические

мотивы. Седьмое письмо создавалось, судя по пушкинским пометам на других листах рукописи, примерно 4–6 ноября – позже этой даты черновик «Легенды» вряд ли мог появиться.

Подытожим все сказанное о датировке стихотворения: «Легенда», скорее всего, написана в Старицком уезде с 14 октября по начало ноября 1829 г., при этом наиболее вероятная дата – 14–15 октября.

3

Известно, что Пушкин любил облекать глубоко личные, интимные чувства в форму стилизаций, переводов, чужих сюжетов. Так и в нашем случае: литературность «Легенды» ощущается отчетливо, и это заставляло исследователей на протяжении десятилетий заниматься поисками источников стихотворения. И поиски эти были успешны, указан ряд текстов, содержащих сюжетные соответствия с пушкинским. В книге Н.Ф. Сумцова перечислены французские средневековые стихи и фавль о рыцарях Девы Марии из популярных в то время сборников Барбазана и Меона, Готье де Куанси, а также немецкие легенды и духовные стихи на эту тему⁸³. Н. Демидов указал (без достаточных, впрочем, оснований), что сюжетное зерно «Легенды» Пушкин мог взять из «Жакерии» Мериме⁸⁴. В 1930 г. вышла специальная статья Н.К. Гудзия «К истории сюжета романа Пушкина о бедном рыцаре», где список, предложенный Н.Ф. Сумцовым, расширен рядом параллелей. Н.К. Гудзий внес необходимый корректив в саму постановку проблемы: он увидел в средневековых легендах не непосредственные источники пушкинского текста, а материал к истории достаточно распространенного в Средние века сюжета, использованного Пушкиным.

Наконец, в 1937 г. была опубликована интересная и значительная работа Д.П. Якубовича, подытожившая разговор об источниках «Легенды», – за последние 50 лет к этой работе почти ничего добавлено не было (исключение составляет одно точное наблюдение А.А. Ахматовой, к которому мы вернемся). Д.П. Якубович, обобщив свои и чужие находки, определил жанровую природу средневекового сюжета и указал на один из конкретных вариантов, который, по его убеждению, явился для Пушкина непосредственным импульсом к созданию стихотворения, – это прозаическая легенда о паже, влюбленном в Деву Марию,

из имевшегося в библиотеке Пушкина сборника баллад и фавльо Лангле, изданного в Париже в 1823 г.⁸⁵ Сопоставления Н.Ф. Сумцова, Н.К. Гудзия, Д.П. Якубовича интересны и убедительны, но оставляют двойное чувство. С одной стороны, кажется, что ряд средневековых сюжетных параллелей к пушкинскому стихотворению можно продолжать бесконечно, так же как, например, в случае с литературными источниками «Повестей Белкина». Пушкин ориентируется не на какой-то отдельный текст, но на целый стиль, на тип художественного мышления, и при этом настолько обобщает традиционные сюжеты, что число так называемых источников принципиально неисчерпаемо. С другой стороны, при сопоставлении средневековых легенд с пушкинской возникает ощущение, что между ними при несомненном сюжетном сходстве остается колоссальная культурно-историческая бездна и поставить их в один ряд можно, лишь преодолев серьезное внутреннее затруднение. Сказанное заставляет искать источник более близкий, и это никак не отменяет того неоспоримого факта, что сюжет стихотворения имеет соответствия в средневековой литературе.

* * *

Если видеть в «Легенде» не столько рыцарскую балладу, сколько образец интимной лирики, то вспоминаются в связи с этим стихотворением некоторые характерные мотивы лирики и баллад Жуковского.

Пушкин недаром писал в 1825 г. П.А. Вяземскому по поводу Жуковского: «...не смею сунуться на дорогу его, а бреду проселочной». Действительно, если в ранней пушкинской поэзии некоторое влияние Жуковского еще просматривается, то с середины 1820-х годов у Пушкина почти не находим характерных для Жуковского тем и сюжетов (этим, впрочем, не ограничивается вопрос о формах влияния). И на этом фоне неожиданно и странно выглядит сгущение «жуковских» мотивов в интересующем нас стихотворении.

Начинается «Легенда» с мотива, не свойственного Пушкину, но частого у Жуковского, – мотива таинственного видения, «непостижного уму». Небольшая пушкинская склонность к мистицизму чаще проявлялась в сфере житейской, чем в творчестве, – исключение составляют некоторые болдинские произведения 1830 г. В поэзии Жуковского мистика занимает несравнимо большее место, являясь отличительной чертой его художественного мира. В 1819–1824 гг. Жуковский пишет целый цикл стихо-

творений, коих лирический сюжет основывается на мистическом событии – явлении «таинственного посетителя», небесной гостьи, преображающей жизнь героя: «К мимопролетевшему знакомому гению» (1819), «Жизнь» (1819), «Лалла Рук» (1821), «Явление поэзии в виде Лалла Рук» (1821), «Привидение» (1823), «Я Музу юную, бывало...» (1824), «Таинственный посетитель» (1824). Как и пушкинская «Легенда», эти стихи отражают мистическое восприятие реальных, вполне конкретных лиц и событий – встреч Жуковского с графиней С.А. Самойловой и великой княгиней Александрой Федоровной. Видения встречаются в поэзии Жуковского и помимо этого цикла, в другие периоды творчества, эти мотивы не раз обращали на себя внимание исследователей. А.С. Янушкевич рассматривает перечисленные и прилегающие к ним стихотворения как эстетические манифесты, в которых образ «таинственного посетителя» воплощает животворящую силу поэзии⁸⁶. Нам хочется подчеркнуть и другое: видения в поэзии Жуковского несут мысль о богоданности не только искусства, но и любви, женской красоты – и это особенно важно для Пушкина.

В пушкинском сознании тема небесного видения связывалась именно с Жуковским. Когда он пишет в 1825 г.: «Я помню чудное мгновенье. / Передо мной явилась ты, / Как мимолетное виденье...», память тут же подсказывает ему цитату из Жуковского – «гений чистой красоты» из стихотворения «Я Музу юную, бывало...» (слегка измененный стих из более раннего «Лалла Рук»). Тот же стих как автоцитата приведен в статье Жуковского, которую Пушкин, конечно, знал и в центре которой мотив чудесного видения, и что особенно интересно – видения Мадонны. Это статья «Рафаэлева Мадонна», выросшая из письма Жуковского к великой княгине Александре Федоровне от 29 июня 1821 г. и впервые опубликованная в «Полярной звезде на 1824 год». Статья основана на легенде о явлении Мадонны Рафаэлю, легенде, которая рассказана в книге В. Ваккенродера и Л. Тика «Об искусстве и художниках. Размышления отшельника, любителя изящного» (1814). Жуковский пишет: «Сказывают, что Рафаэль, натянув полотно свое для этой картины, долго не знал, что на нем будет: вдохновение не приходило. Однажды он заснул с мыслию о Мадонне, и верно, какой-нибудь ангел разбудил его. Он вскочил: *она здесь*, закричал он, указав на полотно, и начертил первый рисунок». Видение, бывшее Рафаэлю, по впечатлению Жуковского, как бы повторяется созерцателю «Сикстинской Мадон-

ны»: «И в самом деле, это не картина, а видение: чем долее глядишь, тем живее уверяешься, что перед тобой что-то неестественное происходит...» Не раз подчеркивает Жуковский, что это явление, внятное лишь сердцу и «непостижимое уму»: «И как мало средств нужно было живописцу, чтобы произвести нечто такое, чего нельзя истощить мыслию! Он писал не для глаз, все обнимающих во мгновение и на мгновение, но для души, которая, чем более ищет, тем более находит»⁸⁷.

Не вдаваясь сейчас в эстетическую проблематику этой широко известной тогда статьи⁸⁸, отметим, что звучащая здесь тема видения Высшей Красоты как Божественного откровения, как явления Мадонны близко соответствует начальному мотиву пушкинского стихотворения.

В заметках А.А. Ахматовой есть лаконичная и емкая запись: «Мадонна и Рыцарь бедный – Ваккенродера». Расшифровывая эту запись, Э.Г. Герштейн и В.Э. Вацуро приводят убедительные параллели между текстом Ваккенродера–Тика в переводе С. Шевырева, В. Титова и Н. Мельгунова – и пушкинской «Легендой»: «Согласно Ваккенродеру, в душе Рафаэля “от самой нежной юности всегда пламенело... особенное святое чувство к матери божьей”; “даже иногда громко произносил ее имя, он ощущал грусть душевную”; однажды ночью он был привлечен “светлым видением” богоматери; “видение навеки врезалось в его душу и чувства”; и он осуществил свою мечту – перенести этот образ на полотно <...> В тексте Пушкина – прямые реминисценции: “Он имел одно виденье, / Непостижное уму, / И глубоко впечатленье / В сердце врезалось ему”»⁸⁹. Изложение легенды в переводе Шевырева, Титова и Мельгунова, конечно, ближе к пушкинскому стихотворению, нежели пересказ Жуковского. Но перевод этот появился в 1826 г., так что впервые Пушкин мог узнать легенду именно в изложении Жуковского, и восприятие последнего отложилось в его памяти. Об этом косвенно говорит стихотворение «Мадона», также возводимое А.А. Ахматовой к легенде Ваккенродера (на что не обратили внимание Э.Г. Герштейн и В.Э. Вацуро в своих комментариях). У Жуковского: «Она здесь, закричал он, указав на полотно...» У Пушкина: «Исполнились мои желанья. Творец / Тебя мне ниспослал, тебя, моя Мадона...» Об этом же говорит общий лирический контекст мотива видения в «Легенде», связанный с Жуковским.

Тема «виденья, непостижного уму» ведет к самым основам поэтического сознания Жуковского. Главный структурный

элемент его глубинного поэтического мифа – это идея двое-мирия. Речь здесь идет не об очевидных и общих особенностях христианского мировоззрения, но о том, как это мировоззрение, осложненное немецкой романтической традицией, выразилось в творчестве, в конкретных поэтических мотивах. Дольний мир в стихах Жуковского – лишь слабое отражение мира горнего, и все, что происходит *здесь* с его героями, – лишь эпизод на фоне настоящей, вечной жизни. Оппозиция *там/здесь* – наиболее устойчивая поэтическая оппозиция Жуковского, она появляется в первых же его стихах и сохраняется до конца поэтического пути. Примеры тому столь многочисленны, что любая их выборка показалась бы произвольной. Вся поэзия Жуковского дышит надеждой на стяжание Царства Божия: *там*, в истинном мире, в вечной небесной обители всякая неполнота восполняется, всякая разорванность восстанавливает свою целостность, а трагедия обращается в красоту. Отсюда – мотив загробной встречи героев как победы над обыденностью и ограниченностью дольнего мира, победы над смертью. Этот мотив венчает многие стихи и баллады Жуковского о разлученных возлюбленных и друзьях:

О милый друг, пусть будет прах холодный
 То сердце, где любовь к тебе жила:
 Есть лучший мир; там мы любить свободны;
 Туда моя душа уж все перенесла;
 Туда всечасное влечет меня желанье;
 Там свидимся опять; там наше воздаянье;
 Сей верой сладкою полна в разлуке будь –
 Меня, мой друг, не позабудь.
 (1811)⁹⁰ Песня

Тот же мотив звучит в «Стихах, сочиненных в день моего рождения» (1803), в элегии «На смерть А<ндрея> Тургенева» (1803), в послании «К Нине» (1808), в «Песни араба над могилою коня» (1810), в «Теоне и Эсхине» (1814), в «Эоловой арфе» (1814), в «Утешении» (1818), в других стихах и балладах.

Совсем иные отношения с *тем* миром у Пушкина. Поэт о нем, как правило, не помнит, он весь – *здесь*, его мысль и воображение редко стремятся проникнуть за пределы тверди. Напоминанием о том мире являются лишь тени умерших, иногда посещающие живых⁹¹. Обратной связи практически нет.

Первый всплеск острой трансцендентной тревоги у Пушкина приходится на 1822–1823 гг. («Таврида», 1822; «Надеждой

сладостной младенчески дыша...», 1823 и позже «Люблю ваш сумрак неизвестный...», переработанное из «Тавриды»). Но и в этих стихах нет стремления к трансцендентному, а есть страх расстаться после смерти с земными чувствами. Пушкинская «Таврида» с ее «мятежными вопросами» близко перекликается с посланием Жуковского «К Нине» (1808), Пушкин вступает здесь в разговор с Жуковским на эту важную для него тему любви и смерти.

Жуковский:

О Нина, о Нина, сей пламень любви
Ужели с последним дыханьем угаснет?
Душа, отлетая в незнаемый край,
Ужели во прахе то чувство покинет,
Которым равнялась богам на земле?
<...>
Ужели, о Нина, всем чувствам конец?
Ужели ни тени земного блаженства
С собою в обитель небес не возьмем?⁹²

Пушкин:

Конечно, дух бессмертен мой,
Но, улетев в миры иные,
Ужели с ризой гробовой
Все чувства брошу я земные
И чужд мне будет мир земной?
Ужели там, где все блистает
Нетленной славой и красой,
Где чистый пламень пожирает
Несовершенство бытия,
Минутной жизни впечатлений
Не сохранит душа моя,
Не буду ведать сожалений,
Тоску любви забуду я?⁹³

Так сходно поставлены вопросы – и так по-разному они разрешаются. Герой Жуковского твердо верит в небесную встречу, герой Пушкина лишь уповает на возможность посещать после смерти сей мир, продлевая тем жизнь своего чувства.

Еще дальше идет Пушкин в элегии «Надеждой сладостной младенчески дыша...» – от сомнения делает шаг к отрицанию.

Неверие в существование вечного, высшего мира трагично для героя лишь потому, что смертной оказывается его земная любовь:

Надеждой сладостной младенчески дыша,
 Когда бы верил я, что некогда душа,
 От тленья убежав, уносит мысли вечны,
 И память, и любовь в пучины бесконечны, –
 Клянусь! давно бы я оставил этот мир:
 Я сокрушил бы жизнь, уродливый кумир,
 И улетел в страну свободы, наслаждений,
 В страну, где смерти нет, где нет предрассуждений,
 Где мысль одна плывет в небесной чистоте...
 <...>

Но тщетно предаюсь обманчивой мечте;
 Мой ум упорствует, надежду презирает...
 Ничтожество меня за гробом ожидает...
 Как, ничего! Ни мысль, ни первая любовь!
 Мне страшно!.. И на жизнь гляжу печален вновь,
 И долго жить хочу, чтоб долго образ милый
 Таился и пылал в душе моей унылой.

Вся полнота любви для пушкинского героя осуществляется на земле, в отличие от героев Жуковского, которые претерпевают земные тяготы ради вечной жизни.

Если вспомнить все это, то сюжет «Легенды» покажется более характерным для Жуковского, чем для Пушкина. *Тот* мир не просто присутствует здесь, но определяет сюжет. В начале стихотворения он приоткрывается герою через видение, меняет его жизнь, подчиняя ее высшему началу. Звучит здесь и не пушкинская тема спасения души (а пушкинской она станет позже, с 1835 г.), и земная жизнь в итоге оказывается лишь подготовкой к жизни вечной. Любовь «рыцаря бедного» не самоценна, она есть лишь путь спасения, путь «в царство вечно» (мотив встречи с возлюбленной – Царицей Небесной – здесь присутствует в снятом виде).

Итак, «бредя проселочной», Пушкин забрел-таки на чужое поэтическое поле: влияние Жуковского сказывается на всем строе стихотворения.

Темы Царства Божия и встречи на Небесах обычно возникают в конце произведений Жуковского как итог жизненного пути его героев – то же видим и в «Легенде». Тема пути, земного странствия – еще одна важнейшая константа мифа Жуковского,

самым тесным образом связанная с теми мотивами, о которых говорилось выше. Жизнь не замыкается собой, но осознается как путь, ведущий в «Отечество желанно, / Приют обетованный / Для странников земли» («К Б<лудов>у», 1810). В 1809 г. осколки этой темы впервые собираются воедино, и любимая мысль Жуковского обретает поэтическую завершенность в песне «Путешественник» (вольный перевод стихотворения Шиллера «Der Pilgrim»).

«Путешественник» – программное произведение для Жуковского. Идея пути и идея двоemiрия вместе порождают выразительный, емкий лирический сюжет, поэтический миф Жуковского предстает здесь в очищенной, архетипической форме:

Дней моих еще весною
Отчий дом покинул я;
Все забыто было мною –
И семейство и друзья.

В ризе странника убогой,
С детской в сердце простотой,
Я пошел путем-дорогой –
Вера был вожатый мой.

И в надежде, в уверенье
Путь казался недалек,
«Странник, – слышалось, – терпенье!
Прямо, прямо на восток.

Ты увидишь храм чудесный;
Ты в святилище войдешь:
Там в нетленности *небесной*
Все *земное* обретешь»⁹⁴.

Мотивы «Путешественника» варьируются в дальнейшем творчестве поэта с удивительной настойчивостью. Более того, Жуковский нередко отсылает читателя к этому стихотворению, к его финалу («Там не будет вечно *здесь*»), употребляя и графически выделяя слова *там* и *здесь* как слова-автоцитаты с уже известным читателю, закрепленным значением. «Путешественник» стал, таким образом, одним из знаковых произведений Жуковского; Пушкин помнил его, цитировал в письме П.А. Вяземскому от 1 сентября 1828 г.

И это стихотворение, и пушкинская «Легенда» написаны четырехстопным хореем с альтернансом. Семантический ореол четырехстопного хорea, столь важного для лирики Пушкина 1828–1830 гг., достаточно широк и во всей полноте никак не будет здесь охвачен. По словам М.Л. Гаспарова, «в XVIII в. его опорой была песня – во-первых, анакреонтическая, во-вторых, салонная, в-третьих, народная и, в-четвертых, духовная. В XIX в. очертания этих жанров расплываются, но тематическая связь с прошлым остается. <...> Духовные оды и гимны XVIII в. прекращают в наш период свое жанровое существование, но традиции их сказываются в том, что наряду с песенной бодростью и легкостью в 4-стопном хорее сохраняется и серьезная тематика – ее поддерживает слабое, но постоянное влияние немецкой хореической традиции»⁹⁵. Воспринявший эту традицию в основном через Шиллера, Жуковский утверждает в своей поэзии, помимо песенного и балладного вариантов четырехстопного хорea, и другую его семантическую разновидность: именно за этим размером закрепляет он главные темы своей лирики – тему двоемрия и тему пути в ее метафизическом звучании. После программного «Путешественника» таковая связь между размером и темой появляется в других стихах:

Лодку вижу... где ж вожатый?
Едем!.. будь, что суждено...
Паруса ее крылаты,
И весло оживлено.
Верь тому, что сердце скажет;
Нет залогов от небес;
Нам лишь чудо путь укажет
В сей волшебный край чудес.
1811⁹⁶ *Желание*

Вихрем бедствия гонимый,
Без кормила и весла,
В океан неисходимый
Буря челн мой занесла.
1812⁹⁷ *Пловец*

Отуманенным потоком
Жизнь унылая плыла;
Берег в сумраке глубоком;
На холодном небе мгла...
1819⁹⁸ *Жизнь*

Заметим, что центральным событием в сюжетах двух последних стихотворений является небесное видение. Этим же размером написано знаменитое «Лалла Рук» и другие стихи на ту же тему (например, «Видение» 1828 г.). Так метафизическая семантика четырехстопного хорей приходит через переводы Шиллера в оригинальные стихи Жуковского.

Нам кажется, что четырехстопный хорей пушкинской «Легенды» несет на себе, помимо балладной семантики, ответ этого «метафизического» хорей лирики Жуковского с его блаженными интонациями. Интонационное сходство особенно ощутимо при сопоставлении «Легенды» с «Путешественником»:

Пушкин:

Был на свете рыцарь бедный,
Молчаливый как святой,
С виду сумрачный и бледный,
Духом смелый и простой.

Жуковский:

В ризе странника убогой,
С детской в сердце простотой,
Я пошел путем-дорогой –
Вера был вожатый мой⁹⁹.

Эта интонация «детской простоты» не характерна для Пушкина, но весьма характерна для Жуковского, – она же, кстати, появляется в песне Мери из «Пира во время чумы», написанной хореем и ориентированной, как точно подметил С. Рассадин, на лирику Жуковского¹⁰⁰. Такая интонационная окраска четырехстопного хорей обнаруживает один смысловой план «Легенды», который ощутим лишь в контексте всего пушкинского творчества 1828–1830 гг.: в стихотворении речь идет о *жизненном пути* героя. Смысл этого пути понимается вполне «по-жуковски» – как целостное, жертвенное служение идеалу, небесный брак с возлюбленной, с которой земной брак невозможен. Именно эти мотивы часто заполняют мифологему жизненного странствия в автобиографической лирике Жуковского. Вот показательные для него строки:

Когда б родиться в свет и жить
Лишь значило: пойти в далекий путь без цели,
Искать безвестного, с надеждой не найти...
<...>

Тогда бы кто считал за праздник день рожденья?
 Но жребий мне иной!
 Мой ангел, мой хранитель,
 Твой вид приняв, сказал: «Я друг навеки твой!»
 В сем слове все сказал небесный утешитель.
 В сем слове цель моя, надежда и венец!
 Благодарю за жизнь, творец!
 29 января 1814 года¹⁰¹

Любовь имеет трансцендентную, надличностную природу и осуществляется во всей полноте на небесах – так поэтически и религиозно осмысляет Жуковский свою личную трагедию, и мотивы идеальной, платонической любви, целостного, бескорыстного служения возлюбленной становятся главной приметой его стихов и баллад. У Пушкина совсем иначе: в ранней любовной лирике преобладает эротика, в лирике 1820-х годов воплощены земные чувства во всей их глубине и просветленности. В богатом спектре чувств у Пушкина платонической любви нет. Есть трагедии вынужденных разлук, но нигде нет утверждения платонической любви как духовной ценности, как идеала. В раннем стихотворении «Мечтателю» (1818) чувственная и идеальная любовь противопоставлены как подлинная и выдуманная, причем последняя описана в тех выражениях, в каких позже будет рассказано о чувстве «рыцаря бедного»:

Ты в страсти горестной находишь наслажденье;
 Тебе приятно слезы лить,
 Напрасным пламенем томить воображенье
 И в сердце тихое уныние таить.
 Поверь, не любишь ты, неопытный мечтатель.
 О если бы тебя, унылых чувств искатель,
 Постигло страшное безумие любви;
 Когда б весь яд ее кипел в твоей крови;
 Когда бы в долгие часы бессонной ночи,
 На ложе, медленно терзаемый тоской,
 Ты звал обманчивый покой,
 Вотще смыкая скорбны очи,
 Покровы жаркие, рыдая, обнимал,
 И сохнул в бешенстве бесплодного желанья...

Теперь, в 1829 г., тема идеальной любви решается совсем иначе.

Но разберемся, насколько идеальна любовь «рыцаря бедного». Сравнение вариантов различных автографов показывает, что Пушкин стремился наделить своего героя чувством парадоксальным: его любовь к Деве Марии одержима и страстна, она заменяет все земные привязанности (черновик: «С той поры ни на девицу / Ни на юн<ую> вдовицу...»). И в то же время Пушкин подчеркивает идеальную природу этого чувства, называет героя святым, а любовь его – девственной. Эта девственная страсть, оставаясь мужской влюбленностью, носит религиозный характер¹⁰². В окончательном варианте первой редакции слова «вера» и «любовь» употреблены как синонимы, а любовная мечта рыцаря названа «набожной»:

Полон верой и любовью,
Верен набожной мечте...

Служение возлюбленной осознается здесь как особый религиозный путь, заменяющий путь традиционно-христианский. Центр религиозной жизни переносится с традиционных ее форм, упоминаемых в «Легенде» (молитвы, пост, причастие), на любовь. Нам кажется, что эта идея имела глубоко личный характер для Пушкина в период создания стихотворения. И она опять-таки возвращает нас к разговору о поэтическом мире Жуковского и о связях этого мира с мотивами «Легенды». Мы уже писали о богоданности любви и о мотивах небесного брака в поэзии Жуковского. Скажем больше: любовь для его лирического героя и для героев баллад не просто связана с верой, но и включается в нее; земная любовь, являясь отсветом любви Божественной, приобретает религиозный характер. Так, в уже цитированном послании «К Нине» герой обращается к возлюбленной:

Ах! с чем же предстанем ко трону Любви?
И то, что питало в нас пламень души,
Что было в сем мире предчувствием неба,
Ужели то бездна могилы пожрет?¹⁰³

Любовь к женщине и любовь к Богу одноприродны у Жуковского, любовь человеческая ведет на Небеса, приоткрывая тайну Божественного:

И все, чего мы здесь не зрим,
Что вере лишь открыто, –
Все вдруг явилось перед ним,
В единый образ слито!¹⁰⁴ –

говорит Жуковский о Вадиме, герое баллады «Двенадцать спящих дев» (1810–1817), которому явилась его возлюбленная. Для христианина Жуковского такой взгляд коренится в глубинах его духовной жизни, религиозного сознания¹⁰⁵. В отличие от Жуковского, Пушкин разводит путь веры как любви и путь собственно христианский, но суть у него остается та же, и тема любви-веры, тема приобщения к жизни вечной через любовь знаменует важный поворот в его если не духовной, то нравственной жизни. Насколько этот поворот оказался органичен и серьезен – речь впереди.

В рамках традиционного христианского сознания возможен, конечно, и совсем иной взгляд на идею «Легенды». Он выражен, скажем, о. С. Булгаковым, дважды обращавшимся к этому пушкинскому стихотворению: в статье «Владимир Соловьев и Анна Шмидт» (1918)¹⁰⁶ и в статье «Две встречи» (1924)¹⁰⁷. В последней он рассказывает о двух своих различных впечатлениях от «Сикстинской Мадонны» Рафаэля. В первый раз он воспринял картину как явление Богоматери (вспомним Жуковского), во второй – через много лет – совсем иначе. «Теперь я увидел и почувствовал нечистоту, нецеломудрие картины Рафаэля, сладострастие его кисти и кощунственную ее нескромность. В изображении Мадонны неуловимо ощущается, действительно, мужское чувство, мужская влюбленность и похоть». И именно по ассоциации с этим вторым впечатлением (так разительно несхожим с тем, что описано в статье Жуковского) о. С. Булгаков вспоминает пушкинское стихотворение о рыцаре: «В этом небольшом “романсе” столь неожиданно бросается ослепительный свет на тайны католического средневековья и рыцарства, а также на дальнейшие их судьбы в Ренессансе... В первоначальном (и еще более значительном) варианте “Бедного Рыцаря” Пушкин гораздо откровеннее договаривает свою мысль о “бедном рыцаре”, почему-то завуалированную в окончательном тексте, с отдельными чертами, заставляющими вспомнить даже о “Гавриилиаде”. Эта ложная и греховная мистическая эротика приражения пола к жизни духовной отразилась и в русской литературе, здесь, вслед за некоторыми мистическими aberrациями музыки Вл. Соловьева, эта тема одно время была излюбленной у поэтически одаренного, но мистически беспомощного и религиозно темного Блока, стихию которого Пушкин наперед предсказал и исчерпал в “Бедном Рыцаре”. Этот-то своеобразный грех и aberrация мистической эротики, которая делала Приснодеву, Пречистую и Пренепорочную, предметом мужских чувств и воз-

дыханий ... глубоко проникли в душу западного христианства, вместе с духом рыцарства и его культом»¹⁰⁸.

Да, с догматической точки зрения в пушкинском стихотворении, несомненно, есть кощунство. Но поэт идет к Богу своим, особым путем, и вряд ли можно измерить этот путь традиционно-конфессиональными мерками. Для Пушкина найденный сюжет имеет иной смысл, чем тот, который увидел в нем о. С. Булгаков, – не «приражение пола к жизни духовной», но одухотворение влюбленности, обожение, освящение ее.

Верно и точно увидели в этом стихотворении о. С. Булгаков, а за ним и С.Л. Франк начало линии, ведущей к В. Соловьеву и Блоку (подробно об этом – в статье Булгакова «Владимир Соловьев и Анна Шмидт»). Такой взгляд отделяет главное от второстепенного, идею от той тематической формы, в которую она облечена. Но и форма эта – средневековая рыцарская тематика – вновь обращает нас к Жуковскому. Для русской читающей публики именно Жуковский своими переводами открыл мир немецких и английских баллад, населенных доблестными паладинами с их походами в Палестину, ратными подвигами и рыцарским служением даме. Наиболее близкие внешние соответствия с «Легендой» – но уже со второй ее редакцией – обнаруживает баллада «Рыцарь Тогенбург» (1818, вольный перевод из Шиллера)¹⁰⁹.

С Жуковским связаны и некоторые другие мотивы стихотворения: ночные слезные молитвы, борьба за душу героя и, наконец, заступничество Богородицы, благодаря которому герой попадает в Царствие Небесное. Тут вспоминается прежде всего стихотворение Жуковского «Утешение» (1818, вольный перевод из Уланда), напечатанное впервые в «Полярной звезде на 1823 год» и, конечно, известное Пушкину. Героиня стихотворения, скорбя об умершем возлюбленном, обращает свои мольбы к Богородице:

Скорьь ее к святому лику
Богоматери подводит:
Он стоит в огне лучей,
И на деву из очей
Милость тихая нисходит.
Пала дева пред иконой
И безмолвно упованья
От пречистыя ждала...
И душою перешла
Неприметно в мир свиданья¹¹⁰.

Тот же мотив заступничества Богородицы, открывающей герою врата Царства Божия, завершает балладу «Братоубийца» (написанную, кстати, как и «Утешение», четырехстопным хореем). Баллада не могла быть известна Пушкину в 1829 г., так как появилась позже, однако и этот пример интересен: он показывает, насколько точно воспроизводит Пушкин в «Легенде» поэтический мир Жуковского во всей его художественной логике. Сопоставление «Легенды» с этим миром позволяет, как нам кажется, увидеть в стихотворении тот содержательный план, который лишь на этом фоне приоткрывается.

Главный мотив «Легенды» – любовь к Мадонне – у Жуковского соответствий не имеет и восходит к тем многочисленным средневековым источникам, которые указаны в работах Н.Ф. Сумцова, Н.К. Гудзия, Д.П. Якубовича. Более же всего этот мотив восходит к глубинам внутренней жизни Пушкина и к тем реальным жизненным впечатлениям, о которых шла речь в начале нашей работы.

* * *

Ориентация на тот или иной литературный источник, равно как и выбор иноязычного текста для перевода, никогда не бывают случайны у Пушкина. Так почему же в 1829 г. при создании интимного лирического произведения он оказался – сознательно или бессознательно – под влиянием Жуковского? Кажется, тому есть личные причины. По-видимому, осенью 1829 г. в связи с неудачным сватовством и новой внутренней установкой у поэта возникла аналогия собственной судьбы с судьбой Жуковского.

История многолетней любви Жуковского к Маше Протасовой – любви высокой, горестной и вынужденно платонической – была хорошо известна друзьям поэта. Мотивы верной платонической любви и разлук заполнили собой лирику и баллады Жуковского, подсвечиваясь его личной судьбой. Целостный нравственный облик Жуковского, нашедший отражение в его поэзии, был для людей его круга эталоном чистоты, почти святости. Так относился к старшему другу и Пушкин: «Что за прелесть чертовская его небесная душа! Он святой, хотя родился романтиком, а не греком, и человеком, да каким еще!» (письмо Л.С. Пушкину в мае 1825 г.). По словам П.И. Бартенева, для Пушкина «Жуковский оставался голосом совести и непрерывной святости»¹¹¹. В черновиках восьмой главы «Евгения Онегина» Жуковский назван «идолом девственных сердец» (VI, 621). В его личной судьбе для

Пушкина на первом плане была история девственно-чистой любви и недостижимость личного счастья, в послании 1818 г. Пушкин пишет о Жуковском:

Не всякого полюбит счастье,
Не все родились для венцов.
Блажен, кто знает сладострастье
Высоких мыслей и стихов!

Осенью 1829 г. Пушкину, видимо, пришлось вспомнить обстоятельства личной жизни Жуковского, он сам попал в сходную ситуацию: мать возлюбленной препятствовала браку, но встреча с Гончаровой казалась ему столь значимой, а чувство, внушенное ею, было столь сильно и ново для него, что, потеряв надежду, поэт избрал для себя путь верного рыцарского служения «своей Мадоне». Зароком такого служения и является «Легенда», герой которой «тлеет девственной любовью» и сравнивается со святым. Подобные чувства входили для Пушкина в ореол личности Жуковского. Таково предполагаемое объяснение того неожиданного факта, что «Легенда» фокусирует в себе мотивы лирики и баллад Жуковского, причем мотивы не периферийные или случайные, а, напротив, наиболее устойчивые и характерные для его поэзии.

4

Каково же место «Легенды» в духовной биографии Пушкина? В поисках ответа на этот вопрос нам придется на время отойти от стихотворения и обратиться к более широкому материалу, составляющему его контекст.

Неоднократно писалось о том, что с мая 1828 г. у Пушкина нарастает глубокая тревога – начинается серьезный внутренний кризис, не менее, а может быть, и более серьезный, чем тот, какой пришлось пережить ему в 1822–1823 гг.

Тогда выход из кризиса был найден в творчестве:

[Но здесь меня таинственным щитом
Святое провиденье осенило,
Поэзия, как ангел-[утешитель], –
Спасла меня; и я воскрес душой.]

1835 *Вновь я посетил...* [черновик]

В конце 1820-х годов внутренняя жизнь Пушкина вновь драматизируется до предельной остроты, и малоубедительно выглядят попытки объяснить это такими факторами, как отношения с правительством и цензурой. Не углубляясь здесь во всесторонний анализ тех личных проблем, которые обнажились в пушкинском сознании, обратимся пока к одному мотиву, звучащему в стихах, прозе, письмах и поведении Пушкина в это время.

Стихотворение «Воспоминание», написанное 19 мая 1828 г., начинается с отчетливо выраженной оппозиции «для смертного – для меня»:

Когда для смертного умолкнет шумный день,
И на немые стогны града
Полупрозрачная наляжет ночи тень
И сон, дневных трудов награда,

В то время для меня влачатся в тишине
Часы томительного бденья:
В бездействии ночном живей горят во мне
Змеи сердечной угрызенья...

Богоизбранность – тяжелый дар, налагающий особую ответственность. Таков лирический импульс этого «покаянного псалма», по точному определению П.Е. Щеголева¹¹². Во второй части стихотворения, оставшейся в рукописи (и вследствие ее предельной откровенности, и по эстетическим причинам), развивается «длинный свиток» грехов¹¹³ – и в конце его возникают образы, загадка которых томила многих исследователей:

И нет отрады мне – и тихо предо мной
Встают два призрака молодые,
Две тени милые – два данные судьбой
Мне ангела во дни былые –
Но оба с крыльями, и с пламенным мечом –
И стерегут – и мстят мне оба –
И оба говорят мне мертвым языком
О тайнах счастья и гроба.

Не будем включаться в спор о том, какие реальные женщины стоят за этими теньями¹¹⁴, – в данном случае не это главное. Важно, что тени некогда обиженных женщин превращаются в ангелов «с крыльями и пламенным мечом» (в рукописи Пушкин

рисует пламенный меч¹¹⁵), которые «стерегут и мстят». Что стерегут они? Возможно, ответ содержится в третьей главе книги Бытия, где говорится о грехопадении Адама и наказании Божиим: «И изгнал Адама, и поставил на востоке у сада Едемского херувима и пламенный меч обращающийся, чтобы охранять путь к Дереву Жизни» (Быт. 3:24)¹¹⁶. Напомним, что Древо Жизни есть древо бессмертия, которого человек стал недостоин после грехопадения, – это возвращает нас к исходной оппозиции стихотворения «для смертного – для меня». Тени умерших женщин, стерегущих врата Рая, становятся орудием высшего гнева, «мстят», и грех лирического героя соотнесен через эти образы с грехом первородным¹¹⁷.

Итак, наиболее сильным, завершающим мотивом «покаянного псалма», наиболее тяжким грехом растроченной жизни оказываются греховная любовь, вина перед женщинами и самим собой. Именно эта тема мощно звучит у Пушкина в 1828–1830 гг.

Ряд замечательно точных, проницательных наблюдений принадлежит здесь А.А. Ахматовой, что избавляет нас от подробного анализа темы. Ахматова увидела личный подтекст в повести Пушкина–Титова «Уединенный домик на Васильевском», в основу которой положен устный рассказ Пушкина 1828 г. В недоработанных черновых заметках «Пушкин в 1828 году» Ахматова пишет: «Я еще боюсь утверждать, но вдруг “Домик” – не петербургская гофманиана, а некое сознание своей жизни как падения (карты, девки, гульба), которое, если не спасет какая-нибудь Вера, кончится безумием»¹¹⁸. Дальнейшее углубление в материал укрепляет Ахматову в этом предположении: обнаруживается целый ряд параллелей между мотивами повести и реалиями пушкинской жизни 1828 г. Рассказ о разгульной жизни Павла не только отражает пушкинскую «гульбу», но и несет в себе – со скидкой на титовское сотворчество – довольно жесткую оценку собственной жизни.

Ахматова пишет: «В 1828 году Пушкин не только влюблялся и разлюблял и, как никогда, расширил свой донжуанский список, о чем он сам говорит:

Каков я прежде был, таков и ныне я, –

но и в «Полтаве» (т. е. осенью 1828 г., в октябре) хочет быть теоретиком этого образа действий и как бы считает его нормальным и вообще свойственным молодежи:

Мгновенно сердце молодое
 Горит и гаснет. В нем любовь
 Проходит и приходит вновь... –

и далее называет любовь молодого человека “мгновенными страстями”, которыми сердце пылает “послушно” и “слегка”. Это, очевидно, опыт 1828 года, когда исследователю грозит опасность заблудиться в прелестном цветнике избранниц, когда Оленина и Закревская совпадают по времени, Пушкин хвастает своей победой у Керн, несомненно как-то связан с Хитрово и тогда же соперничал с Мицкевичем у Собаньской. И все это только в Петербурге»¹¹⁹. Если добавить к этому списку московскую возлюбленную Ек. Ушакову, тверских барышень Ек. Вельяшеву, Анну и Евпраксию Вульф, а также бордельные мотивы в письмах и стихах, то будет понятен вывод Ахматовой: «1828 – самый разгульный пушкинский год»¹²⁰. Об этом же в один голос свидетельствуют и современники поэта, в частности П.А. Вяземский в письмах А.И. Тургеневу (18 апреля, 15 октября 1828 г.)¹²¹. И при таком образе жизни в пушкинских стихах появляется тема раскаяния. Ситуация отражена показательным стихотворением 1828 г. «Когда в объятия мои...»¹²², герой которого раскаивается в старых любовных приключениях и тут же предается новому:

Когда в объятия мои
 Твой стройный стан я заключаю,
 И речи нежные любви
 Тебе с восторгом расточаю,
 Безмолвна, от стесненных рук
 Освобождая стан свой гибкой,
 Ты отвечаешь, милый друг,
 Мне недоверчивой улыбкой;
 Прилежно в памяти храня
 Измен печальные преданья,
 Ты без участия и вниманья
 Уныло слушаешь меня...
 Кляню коварные старанья
 Преступной юности моей
 И встреч условных ожиданья
 В садах, в безмолвии ночей.
 Кляню речей любовный шопот,
 [Стихов таинственный напев],
 И [ласки] легковверных дев,
 И слезы их, и поздний ропот.

Летом 1828 г. пишутся первые строфы важнейшего для этого периода стихотворения «Воспоминания в Царском Селе». Самый первый его черновик начинается со слов:

Как сын

Как древле сын

Как древле юный расточитель
Томясь развратной нищетой
Завидя издали отеческу обитель
И дым домашний

Своим раскаяньем томим

Начальные слова первого черновика всегда очень важны для понимания пушкинских стихов, они обнаруживают исходный импульс, ту главную внутреннюю тему, которая томит поэта и требует выхода. Здесь главная лирическая тема – притча Христа о блудном сыне (Лк. 15:11–32). Эта притча живет в душе Пушкина и всплывает в его произведениях с лета 1828 г. вплоть до Болдинской осени 1830 г. (которая и вывела поэта из затянувшегося кризиса). Тема совести, прозвучавшая в «Воспоминании» («...горят во мне / Змеи сердечной угрызенья»¹²³), получает развитие в мотивах раскаяния – именно это слово настойчиво повторяется во всех многочисленных вариантах черновых и беловых автографов «Воспоминаний в Царском Селе». Стихотворение пишется с июля–августа 1828 г. по 14 декабря 1829 г. (оно так и не было дописано), и за это время слова «раскаяньем томим» первого черновика превращаются под пушкинским пером в «раскаяньем горя» беловика – вариант более жгучий и пронзительный, а стих «испив раскаянья фиал» в беловике заменяется на «до капли истощив раскаянья фиал» – и в такой словесной форме образ обнажает предельную остроту чувства. Евангельским словам «расточил имение свое, живя распутно» (Лк. 15:13), «расточивший имение свое с блудницами» (Лк. 15:30) соответствуют строки первого черновика «О много расточил сокровищ я сердечных / [И] долго я блуждал в унылой сл<епоте>» (варианты «порочной», «постыдной»). Через полтора года в беловике тема блужданий приобретает вид более развернутый и конкретный, евангельский мотив заполняется личным смыслом:

В пылу восторгов скоротечных,
 В бесплодном вихре суеты,
 О, много расточил сокровищ я сердечных
 За недоступные мечты,
 И долго я блуждал, и часто, утомленный,
 Раскаяньем горя, предчувствуя беды,
 Я думал о тебе, предел благословенный,
 Воображал сии сады.

Такое развитие текста от черновика середины 1828 г. к беловику конца 1829 г. отражает путь самоанализа и покаяния, на который Пушкин ступил весной 1828 г.¹²⁴

После «Воспоминаний в Царском Селе» притча о блудном сыне появляется вновь в прозаическом отрывке «Записки молодого человека» (1829–1830), где она пересказывается подробно и «в картинках» (предполагалась и выписка евангельского текста), и весь этот фрагмент попадает в аналогичную сцену писанного в Болдине «Станционного смотрителя». Эта притча будто преследует Пушкина, она вмещает в себя многие личные темы, актуальные для него в 1828–1830 гг., прежде всего тему несправедного пути и тему дома, тему совести и раскаяния¹²⁵.

Этим далеко не исчерпывается пушкинский кризис, который, повторим, не может быть проанализирован здесь всеохватно. Обозначим некоторые признаки его в самой обобщенной форме: обострение нравственного сознания; мотивы тревоги, отчаяния, смерти; пробуждение религиозной интуиции, ощущение трансцендентного, проявляющееся в стихах по-разному, но более отчетливо и часто, чем в предшествующие несколько лет (последнее было и во время кризиса 1822–1823 гг.).

Вывод об обострении нравственного чувства связан не только с покаянными стихами. Пример менее явный, но несомненный – это «Полтава» (апрель–октябрь 1828 г.) с ее этическим пафосом, именно пафосом, иначе не скажешь. Эта поэма о страстях поражает своей прямолинейной судебностью, какой-то не пушкинской жесткостью этических оценок. Мазепа именуется не иначе как «злодей», «злой старик», «Иуда», душа его «свирепа и развратна», дела «ужасны», «преступны», «коварны» и т. п. Ни один из пушкинских злодеев не осужден так однозначно и категорично самим автором, как Мазепа. С Мазепой еще как-то понятно, но характерно, что с этой же категоричностью судит автор и Марию, не раз называет ее преступницей, хотя и жалеет,

конечно. Такая дидактичность необычна в пушкинском художественном мире, не соответствует одному из основных его эстетических убеждений¹²⁶ и обнаруживает, что нравственные проблемы, в особенности связанные с любовной страстью, встали в 1828 г. с болезненной остротой в сознании Пушкина. Что касается тревоги, отчаяния, мыслей о смерти в творчестве Пушкина 1828–1830 гг., то достаточно назвать такие стихи, как «Дар напрасный, дар случайный...» (26 мая 1828), «Предчувствие» (лето 1828), «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» (26 декабря 1829), «Бесы» (октябрь 1829 – 7 сентября 1830), «Дорожные жалобы» (1829–1830), «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы» (октябрь 1830). В связи с этой темой интересны также наблюдения А. Эфроса об автобиографизме рисунков повешенных в черновиках «Полтавы». Комментируя фигуру повешенного на л. 39 рабочей тетради 838, он писал: «Черты смертничества даны в ней так подчеркнуто, что явно внутреннее самоистязание, с каким Пушкин их отыскал, пережил и передал»¹²⁷.

Конечно, духовная и эмоциональная жизнь поэта, к счастью, всегда несравнимо богаче результатов любого исследования, а тем паче такого, в котором сознательно высвечивается лишь одна ее сторона. Нельзя думать, что подобные настроения томили Пушкина постоянно, нет, они перемежались периодами относительного спокойствия и прежней веселости. Таким периодом была, например, осень 1828 г., проведенная в Тверской губернии. Пушкин писал оттуда Дельвигу: «Здесь мне очень весело, ибо я деревенскую жизнь очень люблю. <...> Я езжу по пороше, да играю в вист по 8 гривн роберт – сентиментальничаю и таким образом прилепляюсь к прелестям добродетели и гнушаюсь сетей порока...» (26 ноября 1828 г.). Однако к зиме, по словам П.В. Анненкова, «опять покидает его то расположение духа, в каком видим его в деревне. Через два месяца по приезде утомление и какая-то нравственная усталость снова нападают на Пушкина»¹²⁸. А.П. Керн свидетельствует: «Пушкин в эту зиму бывал часто мрачным, рассеянным, апатичным»¹²⁹. О том же говорит П.А. Вяземский в уже цитированных письмах января 1829 г. По разным отзывам, Пушкин в это время непомерно много играет в карты и ездит к цыганам, что отнюдь не свидетельствует о ясности духа. Следующая зима в Петербурге проходит в тех же занятиях. Тоска вновь и вновь овладевала душой поэта вплоть до Болдинской осени 1830 г., как свидетельствуют стихи. Таковую затяжную тоску не объяснишь только настроениями,

ее корни надо искать не на уровне эмоций, а в глубинных сферах внутренней жизни. Поэт, как его герой Мазепа, был все это время «нездешней мукою томим» (курсив наш. – И. С.). Его тоска – метафизическая, она имеет духовную природу – об этом недвусмысленно говорит сам Пушкин в стихотворении «Дар напрасный, дар случайный...»:

26 мая 1828

Дар напрасный, дар случайный,
Жизнь, зачем ты мне дана?
Иль зачем судьбою тайной
Ты на казнь осуждена?

Кто меня враждебной властью
Из ничтожества воззвал,
Душу мне наполнил страстью,
Ум сомненьем взволновал?..

Цели нет передо мною:
Сердце пусто, празден ум,
И томит меня тоскою
Однозвучный жизни шум.

Смысл трех этих строф может быть условно выражен тремя тезисами: «Жизнь и смерть – от Бога, и все в Его власти. Но я Его не вижу, не знаю, Его воля непонятна и враждебна мне. Отсюда – моя тоска».

Религиозная интуиция, ощущение трансцендентного, доселе смутное, обостряется мыслями о смерти («Но мысль о смерти неизбежной / Всегда близка, всегда со мной») и все чаще находит выход в поэзии Пушкина 1828–1830 гг. Так, в «Полтаве» все происходящее соотносено с высшей правдой, обо всем «знает Бог». Набожные родители Марии постоянно обращаются мыслями к Небесам («Пусть Богу даст ответ она, / Покрыв семью свою позором, / Забыв и Небо и закон...»; «Ты для него забыла честь, / Родных и Бога»); Мазепа же, напротив, «не ведает святыни».

Прислушаемся, как серьезно и чисто звучат мысли Кочубея о несостоявшемся предсмертном причастии, – и не только мысли героя, но и сопровождающий их авторский голос:

Но ключ в заржавом
Замке гремит – и пробужден
Несчастный думает: вот он!
Вот на пути моем кровавом
Мой вождь под знаменем креста,
Грехов могущий разрешитель,
Духовной скорби врач, служитель
За нас распятого Христа,
Его святую кровь и тело
Принесший мне, да укреплюсь,
Да приступлю ко смерти смело
И жизни вечной приобщусь!

И с сокрушением сердечным
Готов несчастный Кочубей
Перед всеильным, бесконечным
Излить тоску мольбы своей.

Достаточно сравнить эти строки, например, со стихами о причастии в послании «В.Л. Давыдову» (1821), чтобы почувствовать здесь совершенно новую интонацию.

Заметим, что тема смерти без причастия на протяжении 1828–1829 гг. трижды появляется у Пушкина: в «Полтаве», в «Уединенном домике» и в «Легенде». Нет оснований преувеличивать значение этого мотива и строить на нем далеко идущие выводы, но и пройти мимо него нельзя.

Пушкин, конечно, в это время всерьез задумался о своем безбожии, особенно в связи с женитьбой, как уже писалось при анализе автобиографических основ «Легенды». Добавим к этому наблюдения А.А. Ахматовой об автобиографическом мотиве безбожия Дон Гуана в «Каменном Госте»¹³⁰. Думается, что и обращение к притче о блудном сыне имело для Пушкина смысл не только этический, но и шире – духовный.

Смутной, не всегда еще осознаваемой в это время «духовной жаждой» объясняется сгущение таких мотивов, которые можно обобщить выражением «тайны гроба», трижды встречающимся у Пушкина. Первое прикосновение к этим тайнам отражено в поэзии кризисных 1822–1823 гг., новый всплеск приходится на Болдинскую осень 1830 г., когда пишутся «Заклинание», «Для берегов отчизны дальней...», «Моцарт и Сальери», «Пир во время чумы», «Каменный Гость». Творчество Болдинской осени

в целом высветило те «последние вопросы», которые лежат в основе пушкинских метаний и томлений 1828–1830 гг.

Среди всего этого хаоса ощущений постепенно начинает проступать новая мелодия, ведущая к «Легенде». Родается она в «дорожных» стихах, написанных во время кавказского путешествия 1829 г.

Проблема кавказского цикла остается до сих пор недостаточно изученной: не ясны его границы, отдельные датировки, внутренние связи между стихами – Пушкин по-разному компоновал их для сборников 1832 и 1836 гг., по меньшей мере трижды меняя порядок внутри цикла¹³¹. Без полного разъяснения этих вопросов сложно говорить о личном содержании цикла; ясно одно: очень противоречивые, крайние настроения порождают эти стихи, близкие по времени написания¹³². Этот контраст воплощен в двух повторяющихся образах – ущелье и вершина¹³³. Образующая ими вертикаль объединяет центральные стихи кавказского цикла – «Кавказ», «Обвал», «Монастырь на Казбеке» (во всех пушкинских списках располагаемые рядом), «На холмах Грузии...», а также три незаконченных, но важных наброска: «Страшно и скучно», «Меж горных стен несетя Терек...», «И вот ущелье мрачных скал...». Ущелья и вершины в этих стихах становятся символами душевных состояний лирического героя.

«Кавказ» начинается эпически спокойно:

Кавказ подо мною. Один в вышине
Стою под снегами у края стремнины;
Орел, с отдаленной поднявшись вершины,
Парит неподвижно со мной наравне.
Отселе я вижу потоков рожденье
И первое грозных обвалов движенье.

Взгляд поэта бесстрастно скользит вниз, открывая все новые картины жизни, идущей мерным чередом:

Здесь тучи смиренно идут подо мной;
Сквозь них, низвергаясь, шумят водопады;
Под ними утесов нагие громады;
Там ниже мох тощий, кустарник сухой;
А там уже рощи, зеленые сени,
Где птицы щебечут, где скачут олени.

Водопады «шумят», птицы «щебечут», олени «скачут» – глаголы выражают не конкретные действия, но постоянные свойства, природно присущие живому, и потому во всей картине нет движения, как нет и лирического чувства. Это лишь мгновенный срез ничем не тревожимого бытия «веселых долин». И на фоне этой усредненной картины разражается вдруг эмоциональный взрыв последней строфы, где сосредоточен весь личностный лиризм стихотворения:

Где Терек играет в свирепом весельи;
Играет и воет, как зверь молодой,
Завидевший пищу из клетки железной;
И бьется о берег в вражде бесполезной,
И лижет утесы голодной волной...
Вотще! нет ни пищи ему, ни отрады:
Теснят его грозно немые громады.

Если первые три строфы эпичны по тону, то последняя – самая пронзительная лирика. Как только взгляд поэта дошел до ущелья, в котором отчаянно и бессильно бьется поток, так оказалось узнано в этом сдавленном потоке что-то близкое, созвучное душе, – и бесстрастное, почти равнодушное описание сменяется бурной экспрессией. Ни тучи, ни утесы, ни рощи, ни долины не удостоены сравнений, они уравниены бесстрастным созерцателем. Терек – живой, его эмоции человечны, он одушевлен развернутым сравнением, метафорой, целой цепочкой сильных по смыслу глаголов, и весь этот сплав экспрессивных средств служит выражением отчаяния, неутолимой жажды и – главное – несвободы. К слову «отрады» дважды в автографах возникает вариант «свободы»: «Вотще! нет ни пищи ему, ни свободы...» Черновой автограф отражает поиск слова для выражения главного чувства («тщетно», «напрасно»), которое и прорывается наконец в найденном кратком и емком восклицании: «Вотще!» Итак, в стихотворении лишь один живой герой, тщетно бьющийся в своих «бесполезных» порывах, его «свирепое веселье» оборачивается безысходностью и мраком: «Теснят его грозно немые громады».

Традиционную метафору потока жизни в применении к личной судьбе встречаем у Пушкина в стихотворении 1823 г.:

Кто, волны, вас остановил,
Кто оковал [ваш] бег могучий,
Кто в пруд безмолвный и дремучий
Поток мятежный обратил?

Чей жезл волшебный поразил
 Во мне надежду, скорбь и радость
 [И душу] [бурную]
 [Дремотой] [лени] усypил?

В стихах 1834 г. «Я возмужал среди печальных бурь...» эта метафора, открыто исполненная личного смысла, дает то же развитие образа, как в одном из кавказских отрывков 1829 г. Сравним:

Я возмужал [среди] печальных бурь,
 И дней моих поток, так долго мутный,
 [Теперь утих] [дремотою минутной]
 И отразил небесную лазурь.

* * *

Меж горных <стен> <?>несется Терек,
 Волнами точит дикий берег,
 То здесь, [то там] дорогу роет,
 Как зверь живой, ревет и воет –
 И вдруг утих и смирен стал.
 Все ниже, ниже опускаясь,
 Уж он бежит едва живой.
 Так, после бури истощаясь,
 Поток струится дождевой.
 И вот обнажилось
 Его кремнистое русло.

В кавказском отрывке, из которого и выросло, очевидно, стихотворение 1834 г., описание Терека, бьющегося в ущелье, сходно в деталях с последней строфой «Кавказа» – так опосредованно подтверждается личностный подтекст этой строфы. Речь идет, конечно, не о буквальной аллегории, но об эмоциональной соотнесенности душевного мира лирического героя с образом потока, стесненного ущельем¹³⁴. Ущелье в кавказских стихах оказывается знаком несвободы и мрака – не физического, но душевного. Один черновой набросок в арзрумской тетради обнаруживает это с наибольшей выразительностью:

Страшно и душно
 В мрачном ущелье
 Каменных гор

Скучно мне, скучно
В дикой теснине
Каменных гор –
душно
.....
Как из темницы
Небо чуть светит

Как из тюрьмы

Местоимение «мне» выдает здесь личную эмоцию. В наброске (из которого мы привели лишь отдельные строки) настойчиво пробивается мотив тюрьмы, темницы – образ ущелья разрастается до широкой метафоры. О таком же метафорическом ущелье идет речь в «Монастыре на Казбеке»:

Высоко над семьею гор,
Казбек, твой царственный шатер
Сияет вечными лучами.
Твой монастырь за облаками,
Как в небе реющий ковчег,
Парит, чуть видный, над горами.
Далекий, возделенный брег!
Туда б, сказав прости ущелью,
Подняться к вольной вышине!
Туда б, в заоблачную келью,
В соседство Бога скрыться мне!..

Ущелье здесь – не топографическая реалья, но весь дольний мир, все то, что противостоит Небесам. В окончательном тексте это не так явно, но в двух предшествующих ему беловых редакциях очевидно вполне: «Сказав прощай земли ущелью». Реальные зрительные образы Кавказа – ущелья и вершины – оформляют собой те внутренние антиномии, в которых мечется поэт. Его жажда святости, его порыв «в заоблачную келью», «в соседство Бога» безнадежно сослагательны – в связи с анафорическим восклицанием «туда б...» невольно вспоминается композиционно аналогичное «вотще!» в конце «Кавказа». Этот порыв – далеко еще не новая идея жизни, не найденный путь, но скорее «смутное влечение / Чего-то жаждущей души», временное настроение, хотя и далеко не случайное.

Д.Д. Благой с присущей ему проницательностью обратил внимание на слово «ковчег» в «Монастыре на Казбеке», связав

его с мыслями о ковчеге во второй главе «Путешествия в Арзрум»: «Жадно глядел я на библейскую гору, видел ковчег, причаливший к ее вершине *с надеждой обновления и жизни*, – и врана и голубицу излетающих, символы казни и примирения...» (курсив наш. – И. С.). Эта параллель важна, она помогает увидеть, что образ ковчеге в «Монастыре на Казбеке» – не поэтизм и не чисто зрительная ассоциация, но глубоко значимый образ, исполненный для Пушкина своего библейского смысла, связанный с проблемами греха, наказания, обновления. Слова «казнь и примирение» Д.Д. Благой толкует в политическом смысле¹³⁵, между тем как Пушкин, конечно, имеет в виду то, что несут «вран и голубица» в восьмой главе книги Бытия, – Божий гнев и примирение человека с Богом после потопа.

Мысли о вере вообще и о христианстве в частности не раз, видимо, посещали Пушкина во время кавказского путешествия, они отразились в незавершенной поэме «Тазит» и во фрагменте путевых заметок, не вошедшем в окончательный текст «Путешествия...», – о проповеди Евангелия на Востоке: «[Разве истина дана для того чтобы скрывать ее под спудом. Мы окружены народами пресмыкающимися во мраке детских заблуждений – и никто еще из нас не подумал препоясаться и идти с миром и крестом к бедным братьям донине лишенным света истинного.] <...> Лицемеры! Так ли исполняете долг христианства – Христиане ли вы – С сокрушением раскаяния должны вы потупить голову и безмолвствовать – – Кто из вас муж Веры и Смирения уподобился святым старцам, скитающимся по пустыням Африки, Азии и Америки, без обуви, в рубищах, часто без крова, без пищи – но оживленным теплым усердием и смиренномудрием...»

По этому отрывку можно, казалось бы, заключить, что Пушкин в 1829 г. уже полностью воспринял христианское мировоззрение, однако это было бы неточно. Пушкин и сам чувствует в этих словах что-то не вполне ему свойственное и предупреждает реакцию читателя: «Предвижу улыбку на многих устах – Многие, сближая мои калмыцкие нежности с черкесским негодованием, подумают, что не всякой и не везде имеет право говорить языком высшей истины – я не такого мнения – Истина как добро Молиера, там и берется, где попадетя». М.В. Юзефович, общавшийся с Пушкиным на Кавказе, пишет по тогдашним своим впечатлениям, что «мировоззрение его изменилось уже вполне и бесповоротно», что «он был уже глубоко верующим человеком»¹³⁶. Такая категоричность вызывает сомнения, дело обстоит

сложнее. Ясно, что пушкинское отношение к христианству к этому времени заметно изменилось, посерьезнело; ясно и другое – в конце 1820-х годов у Пушкина не только обострилась религиозная интуиция, но и наметилось религиозное осознание своей «духовной жажды». Все это не значит, однако, что Пушкин уже твердо ступил на христианский путь. Его высокая и напряженная духовная жизнь даже к концу дней не обрела строгой формы традиционной христианской религиозности, хотя и приблизилась к ней. У Пушкина был свой «необщий» путь к Высшей Истине – путь гениального поэта, и духовный кризис 1828–1930 гг. – важный этап этого пути.

Среди кавказских стихов не только «Монастырь на Казбеке» свидетельствует о рождении новых чувств в душе поэта, но и важнейшее стихотворение «На холмах Грузии...», первый вариант которого – «Все тихо – на Кавказ идет ночная мгла...» – имеет в арзрумской тетради дату 15 мая.

Сложный вопрос об адресате этого стихотворения породил когда-то споры среди пушкинистов, но в последнее время принято пренебрегать такими проблемами как не имеющими отношения к эстетической ценности произведения. Однако при нашем генетическом подходе пройти мимо проблемы адресации никак нельзя, ибо нас интересует прежде всего вопрос о том, что Пушкин хотел сказать, какие его внутренние проблемы отразились в стихах; иначе говоря, предметом рассмотрения становится не творчество само по себе как эстетическая данность, но связи между жизнью и творчеством.

В разное время в качестве адресата «На холмах Грузии...» называли Ек. Ушакову, Е. Карамзину, Ел. Раевскую, но чаще всего это стихотворение связывается с именами М. Раевской и Н. Гончаровой; первое мнение идет от П.Е. Щеголева¹³⁷, второе – от П.И. Бартенева¹³⁸, и эти две версии являются наиболее обоснованными. В пользу М. Раевской говорит в первую очередь тема воспоминаний о прежней любви, развиваемая в черновике и совершенно исключенная из печатной редакции. О том, что героиня этих воспоминаний – именно Раевская, свидетельствует убедительная параллель между началом первой редакции элегии (а именно об этой редакции пойдет речь) и записью в кавказском дневнике Пушкина о возвращении из Горячих Вод в Георгиевск 15 мая 1829 г.: «Я поехал обратно в Георгиевск – берегом быстрой Подкумки. Здесь бывало сиживал со мною Н.<иколай> Р<аевский> молча прислушиваясь к мелодии волн – Я сел на облучок

и не спускал глаз с величавого Бешту уже покрывшегося вечернею тенью. Скоро настала ночь – Небо усеялось миллионами звезд – Бешту чернее и чернее рисовался в отдалении окруженный горными своими вассалами. Наконец он исчез во мраке...» (см. также соответствующее место в «Путешествии в Арзрум») ¹³⁹. Из этого описания, перекликающегося с первыми строками стихотворения («Все тихо – на Кавказ ночная тень легла // Мерцают звезды надо мною...»), ясно, что день 15 мая прошел у Пушкина под знаком воспоминаний о путешествии с семьей Раевских в 1820 г.

В левом нижнем углу чернового автографа элегии Пушкин рисует два профиля женщины – один из них едва намечен, другой сделан более отчетливо и зачеркнут. В обоих профилях узнаются черты М. Раевской (характерный, слегка выдвинутый подбородок, полуулыбка) ¹⁴⁰. Рисунки подтверждают связь стихотворения с давней любовью поэта.

В пользу Н. Гончаровой говорит прежде всего тот факт, что «На холмах Грузии...» распространялось и было напечатано в пору пушкинского жениховства и современники относили его к невесте поэта, который сам, видимо, поддерживал всех в этом мнении ¹⁴¹.

Наиболее правдоподобное решение вопроса принадлежит Д.Д. Благому. Он считал, что между черновым и окончательными вариантами стихотворения произошла внутренняя переадресация его: первая редакция посвящена М. Раевской, вторая – Н. Гончаровой ¹⁴². Однако для переадресации такого серьезного по тону и смыслу лирического произведения должны быть внутренние основания. Пушкин с легкостью мог подменить адресата в альбомном мадригале – так произошло со стихотворением «Ел. Н. Ушаковой» («Вы избалованы природой...»), но разбираемые стихи – совсем иное дело.

Нам кажется, что раздвоение чувств есть уже в первом черновике элегии. Благодаря замечательной текстологической работе С.М. Бонди, установившего последовательность появления вариантов ¹⁴³, можно проследить внутреннюю логику черновика. Автограф от 15 мая дает картину сложной душевной жизни Пушкина в этот момент: воспоминания о прежней любви соседствуют с новым чувством, постепенно вытесняются им, и мотивы прошлого уходят из текста. Переадресация начинается уже в первом черновике, в процессе работы над ним – и заканчивается в печатной редакции.

Первая строфа записывается готовой и впоследствии подвергается лишь незначительной стилистической правке:

Все тихо – на Кавказ ночная тень легла
Мерцают звезды надо мною –
Мне грустно и легко – печаль моя светла
Печаль моя полна тобою

Вторая строфа определяется не сразу, и по мере ее «проявления» поэт как бы разбирается в своих чувствах:

Душа горит и сердца моего
Ничто не тревожит
и любит от того
Что не любить оно не может –

Второй слой работы делает строфу более конкретной:

Я снова юн и твой – и сердца моего
[иное]
ничто [чужое] не тревожит

Вариант «Я снова юн и твой» связан с прошлым, с М. Раевской. Но дальше Пушкин как будто проговаривается: слова «ничто чужое (иное) не тревожит» содержат невольное признание, что новое, «иное» чувство так или иначе пришло в жизнь поэта. Не оно ли заставляет Пушкина зачеркнуть два первых стиха, обращенных к М. Раевской, и заменить на:

Тобой одной тобой – унынья моего
Ничего не мучит не тревожит

Усиленный эмфатический повтор, который кажется здесь не вполне оправданным, выдает напряженную борьбу в душе поэта: образ прежней возлюбленной, вспыхнув от воспоминаний, затмевается приливом нового сильного чувства. Тот же смысл, кажется, заключен и во второй половине строфы:

И сердце вновь горит и любит оттого
Что не любить оно не может

Появление здесь слова «вновь» обычно объясняют тем, что поэт говорит о новой вспышке старой любви. Но если преодолеть инерцию, возможно и другое понимание: сердце поэта вновь

охвачено любовью потому, что на смену прежнему приходит новое чувство. Неслучайно только эта строфа осталась в печатной редакции без изменений – она, видимо, изначально была вызвана мыслями о Гончаровой. А просто механическая переадресация столь серьезных лирических признаний представляется нам психологически нереальной для Пушкина.

Итак, смысл воспоминаний – не в совмещении планов прошлого и настоящего, а в их противопоставлении. При таком прочтении и третья, вычеркнутая строфа находит свое место в смысловой структуре черновика. Суть этой строфы не в том, что прошлое живо (а с ним жива и прежняя любовь), но в том, что оно ушло, оставив лишь воспоминания:

[Прошли за днями дни.
Сокрылось много лет.
Где вы, бесценные созданья?
Иные далеко, иных уж в мире нет –
Со мной одни воспоминанья.]

Слова «Иные далеко, иных уж в мире нет» подтверждают, что воспоминания поэта относятся к Марии Раевской. Эта реминисценция из Саади связана с Раевской не только через эпитафию к «Бахчисарайскому фонтану»; как показал Ю.М. Лотман, она после 1827 г. закрепилась в общественном сознании как намек на судьбу декабристов¹⁴⁴, а М. Раевская-Волконская, как известно, разделила судьбу с мужем и жила в это время в Сибири. Если полагать, что в первых строфах она существует во втором лице как адресат, то переход к третьей строфе выглядит по меньшей мере странно, так как здесь меняется сам характер высказывания, вместо обращения мы слышим внутренний монолог, героиня оказывается среди тех «бесценных созданий», которые остались в прошлом, которые «далеко». Это можно объяснить только наслоением чувств, их едва уловимой динамикой, отразившейся на процессе работы: воспоминания то наплывают, то удаляются, вытесняемые новыми чувствами. Именно противоречивость рождающегося текста и заставила Пушкина зачеркнуть еще в черновике третью строфу, а затем убрать и четвертую и таким образом вывести тему воспоминаний, а с нею и образ М. Раевской, из окончательного варианта стихотворения.

Но каково бы ни было в конце концов решение вопроса об адресате первой редакции, главное в ней – совершенно особый,

новый для Пушкина характер любовного чувства, сказавшийся главным образом в четвертой черновой строфе:

Я твой по-прежнему, тебя люблю я вновь.
И без надежд, и без желаний,
Как пламень жертвенный, чиста моя любовь
И нежность девственных мечтаний.

До сих пор любовная лирика Пушкина за редким исключением была лирикой неутолимых страстей, любовь часто оказывалась сродни безумию, сравнивалась с «сетями», «оковами» – мучительные страсти делали героя несвободным. Теперь же поэт говорит о любви, которая «не мучит, не тревожит». «Печаль светла» оттого, что чувство лишено притязаний, оно «и без надежд, и без желаний». Варианты к этому стиху уточняют: «без сладострастья» (зачеркнуто и вновь повторено), «без наслаждений», «без темной ревности». Иными словами, здесь воплощена та самая идеальная, платоническая нетребующая любовь, над которой некогда смеялся Пушкин в стихотворении «Мечтателю», которая раньше была так несвойственна его лире и которая через несколько месяцев будет воплощена в рассказе о «рыцаре бедном». Кавказская редакция «На холмах Грузии...» перекликается с «Легендой» не только по смыслу, но и словесно: «Как пламень жертвенный, чиста моя любовь / И нежность девственных мечтаний»; ср. в «Легенде»: «Тлея девственной любовью». В наброске отдельной строфы, не нашедшей себе места ни в черновой, ни в белой редакциях, герой стихотворения сам анализирует свое чувство и признается в его необычности для себя:

И чувствую душа в сей (нрзб.) час
Твоей любви достойна
[Зачем же не всегда]
Чиста, печальна и спокойна

В белой редакции от описания чувства осталось по видимости немного, но по сути – главное: та удивительная просветленная интонация, которая и определяет особое обаяние этого стихотворения. Это прекрасно почувствовала и отразила в своем отклике М. Раевская, которой В.Ф. Вяземская послала в Сибирь «На холмах Грузии...» в окончательной редакции с указанием, что оно посвящено Н. Гончаровой. М. Раевская написала в ответ:

«Эти мысли так новы, так привлекательны, они вызывают восхищение...»¹⁴⁵. Эти новые чувства воплотятся вскоре и в других пушкинских стихах – «Я вас любил...», «Мадона», но прежде всего – в «Легенде».

* * *

«Легенда», напомним, писалась в Тверской губернии после того, как Пушкин, приехав с Кавказа, встретил у Гончаровых более чем холодный прием. В стихотворении отразился и этот новый этап отношений, когда женитьба казалась уже нереальной, и – что гораздо важнее – новые этические и духовные устремления, созревшие в его душе.

Пушкин встретил Наталью Николаевну в конце 1828 г., который почти весь – с весны, с майских стихов – прошел под знаком раскаяния, прежде всего в любовных грехах. Судя по пушкинскому поведению, по мгновенно принятому решению жениться, по настойчивости, эта встреча была воспринята им как провиденциальная, спасительная. Жениться вообще Пушкин надумал давно, но насколько случайным выглядит сватовство к С.Ф. Пушкиной или к А.А. Олениной по сравнению с открывающейся нам историей! Образ Мадонны, привидевшийся поэту в облике Натальи Николаевны, поразил его не только эстетически. Приобщение к этому образу сулило, казалось, новую жизнь, с ним связывалась острая потребность в очищении, отрешении от страстей. Образ Мадонны отвечал той тоске по идеалу, в которой прошли у Пушкина 1828, а затем и 1829 год. Его порыв к трансцендентному («Туда б, в заоблачную келью, / В соседство Бога скрыться мне!...») получает в «Легенде» определенность – сюжет стихотворения вмещает в себя конкретный путь «в соседство Бога».

А.А. Ахматова – а мы безусловно поддерживаем ее наблюдения об автобиографической подкладке «Уединенного домика» – увидела в повести сквозь пелену титовского текста («Титов мог так огрубить ее, что и не доберешься») мысль о том, что путь очищения и спасения для автобиографического героя проходит через любовь – новую, чистую, безгрешную, добродетельную, ни в чем не схожую с прежними страстями и увлечениями¹⁴⁶. О Павле говорится: «Растревоженный в душе, он опять вспомнил о давно покинутой им Вере, как грешник среди бездны разврата вспоминает о пути спасения»¹⁴⁷. Для самого Пушкина в момент встречи с Гончаровой этот путь, как и для его героя Павла, оформился

в идею брака. Осенью 1829 г., потеряв надежду на брак, Пушкин, видимо, открыл для себя, что существует – и не просто существует, а существует для него – любовь другой природы, чем та, которую он прежде знал. В главном мотиве «Легенды» – любви рыцаря к Мадонне – и выражена эта иноприродность новооткрытой любви. Девственная страсть героя приобретает характер религиозного поклонения, и на этом пути он достигает святости и благодати – так преломились в этом стихотворении внутренние проблемы Пушкина 1828–1829 гг. «Легенда» поэтически воплощает некий как будто найденный Пушкиным выход из душевной смуты, и предисловием к ней служат все тревожные и покаянные мотивы в произведениях двух предшествующих лет.

Как писалось выше, одновременно с «Легендой» в рабочей тетради появляется первый набросок «Бесов», который чуть позже вырастает – уже в другой тетради – в развернутый автограф, содержащий основные мотивы будущего стихотворения (закончено оно будет в Болдине 7 сентября 1830 г.). «Бесы» и «Легенда» образуют антиномическое смысловое единство, примерно выражаемое пословицей «И рад бы в рай, да грехи не пускают».

Пушкинские черновики необыкновенно выразительны, и в частности, потому, что главные мотивы в них многократно повторяются, неотвратимо вытесняя менее обязательные или вовсе случайные варианты. В черновике «Бесов» семь раз повторяется в различных сочетаниях: «Нас водят бесы». Не менее выразителен и поиск слов для состояния путника:

Сердцу грустно поневоле

Путник стонет поневоле

Страшно сердцу поневоле

Скучно страшно поневоле

и, наконец, беловое:

Страшно, страшно поневоле¹⁴⁸

В этих строках – вновь отчаяние сбившегося с пути.

Душевную жизнь поэта нельзя изобразить линейно, искусственно вытянув в одну цепочку раскаяние, отчаяние, очищение, просветление и т. д. Все эти мотивы спутаны в клубок в пушкинском творчестве 1828–1830 гг., рядом рождаются стихи просветленные и стихи безысходные; так было и в кавказской поездке,

и осенью 1829 г., и через год в Болдине. Соблазнительно просто объяснить это всего лишь перепадами настроения, переменчивостью Пушкина. Вернее, однако, видеть здесь сложные, глубинные душевные процессы. «Воспоминания в Царском Селе» с их исходным мотивом блудного сына пишутся в несколько приемов полтора года, и это знак того, что раскаяние по-настоящему преследует поэта, а не определяется минутой, настроением. Так и «Бесы» пишутся в три приема, с разрывом в год, как будто борения с этими бесами до поры безуспешны, и лишь в Болдине поэт вытесняет их из своей души на бумагу. Бесовское и святое существуют в сознании Пушкина не вообще – как отвлеченные представления о полярностях человеческой природы, но конкретно, в применении к себе самому, к коллизиям собственной нравственной жизни. В «Уединенном домике» для Павла определены две жизненные возможности: омут страстей, в который втягивает его бес Варфоломей, и Вера – невинная, набожная, – через которую открывается путь спасения. Тот же выбор – перед героем стихотворения «В начале жизни школу помню я...» (1830): с одной стороны – «Смиренная, одетая убого, / Но видимо величаявая жена» и ее «полные святыни словеса», с другой – «двух бесов изображенья», пробуждающие в юном герое «безвестных наслаждений темный голод». В «Легенде» же представлен своеобразный жизненный путь героя, свободного от бесовского влияния; бес, претендуя на душу рыцаря, оказывается бессилен над ней и после смерти.

* * *

Более чем сомнительный с точки зрения христианской догматики мотив любви к Мадонне рожден, помимо описанных реально-биографических обстоятельств и внутренних проблем, еще и особым пушкинским восприятием Девы Марии. Этот образ появляется в стихах Пушкина нечасто¹⁴⁹ – и почти всегда в одном контексте. В стихотворении 1828 г. «Кто знает край, где небо блещет...» героиня красотой соперничает с совершенными созданиями искусства:

И ничего перед собой
 Себя прекрасней не находит.
 Стоит ли с важностью очей
 Пред флорентийскою Кипридой,
 Их две... и мрамор перед ней
 Страдает, кажется, обидой.

Мечты возвышенной полна,
В молчаньи смотрит ли она
На образ нежный Форнарины,
Или Мадоны молодой,
Она задумчивой красой
Очаровательней картины...

Скажите мне: какой певец,
Горя восторгом умиленным,
Чья кисть, чей пламенный резец
Предаст потомкам изумленным
Ее небесные черты?
Где ты, ваятель безымянный
Богини вечной красоты?
И ты, Харитою венчанный,
Ты, вдохновенный Рафаэль?
Забудь еврейку молодую,
Младенца-бога колыбель,
Постигни прелесть неземную,
Постигни радость в небесах,
Пиши Марию нам другую,
С другим младенцем на руках.

Мадонна присутствует здесь не как духовная реальность, но как зрительный образ, созданный Рафаэлем и сравнимый красотой с героиней стихотворения. Мадонна оказывается идеалом женской красоты, идеалом эстетическим. Христианский образ совершенно слит для поэта со своим знаменитым живописным воплощением, равен ему именно как эталон зримой красоты и совершенства.

В «Легенде», вспомним, Мадонна предстает рыцарю именно как видение, а не как духовная сущность, – откровение имеет зрительный характер (потому-то герой и «не смотрел» потом на женщин – так был ослеплен). И в сонете «Мадона» речь также об изображении Богоматери, о ее зримом образе, причем опять кисти Рафаэля¹⁵⁰. Именно мадонны Рафаэля возникают вновь и вновь в нашем разговоре о пушкинском стихотворении и его контексте: легенда Ваккенродера о видении Мадонны Рафаэлю как опосредованный источник, статья Жуковского «Рафаэлева Мадонна» как источник более близкий, соответствующие поэтические мотивы в стихах «Кто знает край...», «Мадона». Очевидно,

что для Пушкина именно Рафаэль воплотил в своих «Мадоннах» высшую божественную красоту. В сонете «Мадона» эта зримая идеальная красота рождает слово «прелесть» – с христианской точки зрения явно неуместное в отношении Мадонны:

Исполнились мои желания. Творец
Тебя мне ниспослал, тебя, моя Мадона,
Чистейшей прелести чистейший образец¹⁵¹.

У Даля читаем: «Прелесть – что обольщает в высшей мере; обольщение, обаяние; мана, морока, обман, соблазн, совращение от злого духа... Прельщать, прельстить – пленять, привлекая увлекать, манить, обаять, соблазнять, раздражать чувства, страсти и покорять, обольщать». Для Пушкина «красота» и «прелесть» синонимичны; например, последние строки стихотворения «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» – «И равнодушная природа / Красою вечною сиять» – в черновике имеют вариант «Знакомой прелестью сиять». Так и последняя строка «Мадоны» является как бы переводом на пушкинский язык поэтической формулы Жуковского «гений чистой красоты», вместо «чистой красоты» – «чистейшая прелесть». Это слово, примененное к Мадонне, создает как раз ту двусмысленность, кощунственную для строгого христианина, которая заложена во всем сюжете «Легенды». Это же слово применено к Мадонне в отрывке «Кто знает край...»:

Постигни прелесть неземную,
Постигни радость в небесах,
Пиши Марию нам другую,
С другим младенцем на руках.

Женская красота у Пушкина всегда «прельщает», это распространяется и на Мадонну. Оттого образ Мадонны связывается не с христианским чувством, но с любовью к женщине – в мире пушкинских ценностей здесь нет парадокса¹⁵². Оттого и возможна для Пушкина подмена Богоматери – Венерой, богиней любви:

Ты богоматерь, нет сомненья,
Не та, которая красой
Пленила только дух святой,
Мила ты всем без исключения;

Не та, которая Христа
Родила не спросясь супруга.
Есть бог другой земного круга –
Ему послушна красота,
Он бог Парни, Тибулла, Мура,
Им мучусь, им утешен я.
Он весь в тебя – ты мать Амура,
Ты богородица моя!

1826 К**

Здесь тема красоты как бы уравнивает Богоматерь и «мать Амура», точно так же, как в отрывке «Кто знает край...» в сравнении с героиней уравниены «богиня вечной красоты» – «флорентийская Киприда» и «Мадонна» Рафаэля.

Смешение Мадонны и Венеры – отнюдь не индивидуальная пушкинская черта, оно уходит корнями в средневековое сознание. Трудно судить, знал ли Пушкин, что Мадонну и Венеру объединяет общая символика, но два таких общих символа попали в текст «Легенды» – утренняя звезда Венера (*Lumen coelum*), традиционно связывается с Девой Марией¹⁵³, и роза (*Sancta Rosa*), равно являющаяся атрибутом Девы Марии и Венеры¹⁵⁴. Д.П. Якубович, исследуя сюжет о любви к Мадонне в средневековых мираклях, фабль и легендах, показал, что в вариантах этого интернационального сюжета часто на месте Мадонны появляется Венера – образы эти там почти взаимозаменяемы¹⁵⁵. Позже такое смешение проявляется в живописи Ренессанса, в частности у Боттичелли, сходно изображавшего Венеру и Мадонну на своих полотнах. Мадонны Рафаэля с их чертами чувственной прелести – в русле этой традиции. Именно она повлияла и на Пушкина – в православной иконографии Богородице красота человеческая вообще не свойственна¹⁵⁶.

Красота царит в поэзии Пушкина – наверное, нет необходимости доказывать эту истину. Вяч. Иванов в замечательном эссе «Два маяка», выросшем из речи 1936 г. «Красота и Добро в поэзии Пушкина», пишет, что «“непостижимое виденье” Красоты, когда-то однажды – и на всю жизнь – воссиявшее в душе поэта», озаряет светом своим все его творчество. Это «виденье Красоты» он сравнивает – не отождествляет, но только сравнивает по воздействию – с видением рыцаря: «Виденье Красоты, открывшейся Пушкину, было столь же “непостижно уму”, как и то видение, от которого “сгорел душою” его Бедный Рыцарь, –

хотя оно и не сжигало души, как слишком близкое солнце, а оживляло ее, как солнце весеннее»¹⁵⁷. Тут очень близко подошел Вяч. Иванов к разгадке «Легенды» – так чутье художника успешно заменяет весь наш громоздкий исследовательский аппарат.

«Пред мощной властью красоты» в пушкинском мире меркнет все. Сказав о себе в юности: «Красоты беспечный обожатель» (1819), он остался таковым почти до конца (годы скорректировали лишь слово «беспечный»); «могу ль на красоту взирать без умиления» – это уже слова 1828 г. Красота – основа его идеала, красота широко понятая, та, что «открывалась ему в том стройном согласии многого, которое он называл восхищенно Гармонией»¹⁵⁸. Красота – главная святыня пушкинской поэтической религии, и это не метафора, его восприятие красоты действительно религиозно:

Все в ней гармония, все диво,
 Все выше мира и страстей;
 Она покоится стыдливо
 В красе торжественной своей;
 Она кругом себя взирает:
 Ей нет соперниц, нет подруг;
 Красавиц наших бледный круг
 В ее сияньи исчезает.

Куда бы ты ни поспешал,
 Хоть на любовное свиданье,
 Какое б в сердце ни питал
 Ты сокровенное мечтанье, –
 Но встреться с ней, смущенный, ты
 Вдруг остановишься невольно,
 Благоговей богомольно
 Перед святыней красоты.

1832

Красавица

Неслучайно эти строки написаны после «Легенды»: здесь найдена единственно точная поэтическая формула того духовного обретения, с которым связаны стихи о рыцаре, – стихи о божественной природе красоты и ее перерождающем воздействии на человека.

Можно возразить, что собственно о красоте в стихотворении прямо ничего не говорится. Это так. Но тайна мистического опыта рыцаря приоткрывается из контекста, из того

поэтического ряда, который выше был рассмотрен и из которого ясно особое пушкинское наполнение образа Мадонны. Повторим: главное для него в этом образе – не святость и другие христианские духовные ценности, а идеал женской красоты.

На религиозность пушкинского восприятия красоты указал С.Л. Франк в статье «Религиозность Пушкина» (1933). Он считал «эротизм, чувство божественности любви и женской красоты» одним из «источников религиозного жизнеощущения» поэта. По словам С.Л. Франка, «свое завершение эта эротическая религиозность находит в известной песне о “бедном рыцаре”, посвятившем свое сердце пресвятой Деве, – песне, как известно, вдохновившей Достоевского и духовно родственной основной религиозной интуиции Софии у Вл. Соловьева»¹⁵⁹. Мы приводили выше суждение о С. Булгакова о «мистической эротике», предваряющее последнюю мысль С.Л. Франка. Но как по-разному смотрят на одно стихотворение два философа-христианина! Отец С. Булгаков расценивает сюжет как кощунственный и защищает святыни; по С.Л. Франку, напротив, поэт и его герой общаются к Божественному через красоту и любовь. И еще: по Франку выходит, что стихотворение характерно для Пушкина, Булгаков же считает, что Пушкин затронул «мистическую эротическую», «сам ей внутренне оставаясь чуждым»¹⁶⁰. Последний вопрос – характерно или чуждо? – немаловажен, и нам придется еще к нему вернуться.

Красота в узком смысле, красота женская – в центре любовной темы у Пушкина. Встает вопрос: как соотносятся для него красота и добро? Тут интересно наблюдение А.П. Керн: «Живо воспринимая добро, Пушкин, однако, как мне кажется, не увлекался им в женщинах; его гораздо более очаровывало в них остроумие, блеск и внешняя красота»¹⁶¹. Не стоит, конечно, абсолютизировать это суждение (оно и высказано без уверенности), однако Керн подметила точно пушкинское поклонение красоте, место красоты в мире пушкинских ценностей, в отношении поэта к женщинам. В параллель к наблюдению Керн напрашиваются слова «авторского» героя – Дон Гуана:

Но с той поры как вас увидел я,
Мне кажется, я весь переродился.
Вас полюбя, люблю я добродетель
И в первый раз смиренно перед ней
Дрожащие колена преклоняю.

Учитывая общий лирический подтекст «Каменного Гостя», исследованный А.А. Ахматовой¹⁶², можно и в этих строках видеть пример того, как менялся спектр любовных чувств в пушкинской жизни и поэзии 1828–1830 гг.

Что же касается красоты в самом общем смысле, красоты как гармонии, то говорить о ее соотношении с добром гораздо труднее. Вяч. Иванов писал о «внутренней соприродности Красоты и Добра» у Пушкина¹⁶³, это – одна из главных мыслей его эссе. Пожалуй, это не совсем точно. Для поэта само разграничение добра и зла в красоте снимается, гармония «выше мира и страстей», как «поэзия выше нравственности». Красота как святость и есть добро, не в узконравственном только смысле, но высшее Добро – идеал. На таком объединении красоты и чистоты под знаком идеала построено удивительное стихотворение «Возрождение»:

Художник-варвар кистью сонной
Картину гения чернит
И свой рисунок беззаконный
Над ней бессмысленно чертит.

Но краски чуждые, с годами,
Спадают ветхой чешуей;
Созданье гения пред нами
Выходит с прежней красотой.

Так исчезают заблужденья
С измученной души моей,
И возникают в ней виденья
Первоначальных чистых дней¹⁶⁴.

Интересно, что и здесь речь идет, по-видимому, о картине Рафаэля «Мадонна с безбородым Иосифом»¹⁶⁵.

Образ Мадонны воплощает собой не просто красоту, но именно *святость красоты* – святость не в христианском значении, а скорее в светском (если такой парадокс позволителен), ту святость, которая вполне сочетается для Пушкина с «прелестью». Тут мы имеем дело с одним из проявлений важной общей особенности пушкинского мироощущения, мировидения. Жизнь воспринимается и поэтически воплощается им в реально-чувственных формах, и вместе с тем весь этот тварный, реально-чувственный мир (и, конечно, человек в нем) оказывается в высшей

степени одухотворенным, преображается светом Божественной Красоты и Высшей Истины. Для Пушкина нет противоречия земли и Неба; не будучи человеком церковно-религиозным в традиционном смысле, он, выражаясь словами о. С. Булгакова, «знал Бога»¹⁶⁶, видел Бога на земле, в земном – и в этом особенность его гениальной поэтической религиозности. Это касается, в частности, и всей любовной темы, и той боготворимой «прелести», символом которой стала Мадонна у позднего Пушкина.

Не удивительно, что встреча с Гончаровой была воспринята Пушкиным как перст Судьбы. В лице Натальи Николаевны идеал был увиден воочию, в жизни. В отрывке «Кто знает край...» героиня лишь сравнивается с «Мадонной» Рафаэля. В сонете 1830 г. женщина не сравнивается с идеалом, она сама и есть идеал воплощенный, вочеловеченный:

Не множеством картин старинных мастеров
Украсить я всегда желал свою обитель,
Чтоб суеверно им дивился посетитель,
Внимая важному суждены знатоков.

В простом углу моем, средь медленных трудов,
Одной картины я желал быть вечно зритель,
Одной: чтоб на меня с холста, как с облаков,
Пречистая и наш божественный спаситель –

Она с величием, он с разумом в очах –
Взирали, кроткие, во славе и в лучах,
Одни, без ангелов, под пальмою Сиона.

Исполнились мои желания. Творец
Тебя мне ниспослал, тебя, моя Мадона,
Чистейшей прелести чистейший образец.

Кода сонета – это формула идеала, слово «чистейший» означает здесь «абсолютный», «совершенный» (как и в стихе «гений чистой красоты»). «Легенда» и этот сонет выстраиваются в единый сюжет, в тесный цикл из двух стихотворений. В первом говорится о видении из мира трансцендентного, изменившем всю судьбу героя, о его несбыточном, идеальном влечении к Мадонне. Во втором – идеальное становится одновременно и реальным, идеал с Небес нисходит в жизнь.

Итак, за стихотворением о рыцаре стоит духовное событие, различимое лишь в широком контексте жизни и творчества Пушкина 1828–1830 гг. В нравственном и духовном хаосе этих лет вдруг, казалось, приоткрылся ему новый жизненный путь – очищающий душу путь жертвенной, девственной, по-своему религиозной любви. И путь этот открылся через видение высшей идеальной красоты – видение Мадонны.

* * *

Мифологема «жизненный путь» в 1828–1830 гг. занимает у Пушкина особое место среди других поэтических мотивов.

Ю.М. Лотман пишет: «Одним из основных пространственных символов позднего Пушкина является Дом»¹⁶⁷. Это несомненно так. Однако анализ символа дома возможен лишь в составе поэтической оппозиции «дом–путь», и лишь взаимное соотношение двух этих равно важных для Пушкина символов определяет значение каждого из них в тот или иной пушкинский период. В 1828–1830 гг. сама оппозиция пути и дома в сознании Пушкина становится особенно актуальной. Это был период подведения итогов, поэт оглядывался назад, перебирая прошлое и силясь понять его смысл. При таком оценивающем взгляде прошлая жизнь оформлялась в сознании как путь, и чаще – как путь заблуждений, как, например, в отрывке 1828 г.:

Волненьем жизни утомленный,
Оставляя заблуждений путь,
Я сердце<м> алчу отдохнуть

Из этого отрывка вырастает стихотворение «Предчувствие», в черновике которого возникает оппозиция «путь–пристань», несколько редуцированная в печатном варианте. С этого момента (июнь 1828 г.) тема пути и дома становится одной из главных лирических тем и стягивает к себе важнейшую для 1828–1830 гг. проблематику. В наиболее лаконичной и символической форме воплощена тема пути и дома в «Воспоминаниях в Царском Селе» (1828–1829), а также в «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» (1829), особенно в черновиках, в «Дорожных жалобах» (1829–1830), в «Цыганах» (1830), в «Медоке» (1830). Мотив пути в лирике 1828–1830 гг. сопровождается чувством тоски, уныния, страха – «Воспоминания в Царском Селе», «Дорожные жалобы», «Бесы», «Элегия» («Мой путь уныл...»).

Путь оказывается «блужданием в унылой слепоте», дом, напротив, связывается с обретением духовных основ – «Воспоминания в Царском Селе», «Еще одной высокой, важной песни» (1829), «Два чувства дивно близки нам...» (1830). Особенно очевидно это при соположении двух почти параллельных по времени и таких контрастных по тону стихотворений, как «Монастырь на Казбеке» и «Бесы». В «Монастыре на Казбеке» с его просветленностью и порывом в Небо воплощена тема духовного дома – в самом условном, конечно, понимании (тут важно ключевое слово «пристань» в первой белой редакции). В «Бесах» же тревога и страх связаны с темой пути. В пределе эти тревоги и страх вырастают в предчувствие смерти, уже неизбежно близкой на пути блужданий и заблуждений, – «Дорожные жалобы», «Брожу ли я вдоль улиц шумных...».

Такое прояснение эмоционального фона темы жизненного пути дает возможность увидеть некоторую циклическую общность ряда стихотворений. Эпицентр этого условного открытого цикла приходится на 1828–1830 гг., границы же его размываются – от 1826 до 1834 г. Сюда могут быть отнесены «Дар напрасный, дар случайный...» (1828), «Предчувствие» (1828), «Дорожные жалобы» (1829–1830), «Бесы» (1829–1830), «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы» (1830). Из более ранних и более поздних стихов к ним примыкают «Зимняя дорога» (1826), «В поле чистом серебрится...» (1833), «С богом, в дальнюю дорогу!» («Песни западных славян», 1834). Метрически пять названных стихотворений 1828–1830 гг. объединяет четырехстопный хорей с альтернансом, нарушенным лишь в «Стихах, сочиненных ночью во время бессонницы». Четырехстопный хорей Пушкин в это время использует очень активно в нескольких его семантических разновидностях: 1) хорей балладный и простонародный: «Утопленник» (1828), «Ворон к ворону летит...» (1828), «Стрекотунья белобока...» (1829), «Колокольчики звенят...» (1833), «Царь увидел пред собою...» (1833), «Бонапарт и черногорцы» («Песни западных славян», 1834), «Конь» («Песни западных славян», 1834); 2) хорей песен, романсов, куплетов, легких альбомных стихов: «Пред испанкой благородной...» (1830), «Соловей» («Песни западных славян», 1834), «Город пышный, город бедный...» (1828), «Ек. Н. Ушаковой» (1827), «Подъезжая под Ижоры...» (1829), «Долго сих листов заветных...» (1832); 3) хорей стилизаций антологических и восточных: «Талисман» (1827), «Кобылица молодая...» (1828),

«Рифма, звучная подруга...» (1828), «Мальчику (Из Катулла)» (1832), «Бог веселый винограда...» (1833); 4) хорей эпиграмм: «Лук звенит, стрела трепещет...» (1827), «Там, где древний Кочерговский...» (1829), «Как сатирой безымянной...» (1829), «Счастлив ты в прелестных дурах...» (1829). Вне этой классификации остались хорейские стихи 1829 г. «Дон», «Делибаш», «Зорю бьют...», а также «Цыганы» (1830)¹⁶⁸.

Интересующая нас группа стихотворений образует особую семантическую разновидность хорей, в основе которой – тема судьбы, жизненного пути¹⁶⁹. У Пушкина она окрашена мрачно в это время, сопровождается тревогой и дурными предчувствиями. Такая эмоциональная разработка хорей отмечена М.Л. Гаспаровым. Он пишет о трансформации хорей духовных од и гимнов в XIX в.: «Сентенциозная положительность и гимническая торжественность уступают место тревожной смутности ищущей мысли. Таковы пушкинские “Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы”, “Дар напрасный, дар случайный...”, “Снова тучи надо мною...” (1828–1830); то же настроение окрашивает и “Бесов” (1830) и даже “Зимний вечер” (1825) и “Зимнюю дорогу” (1826)»¹⁷⁰.

Стихотворение о рыцаре окрашено в иные тона. И все же хочется отнести его к хорей судьбы, жизненного пути – выше уже писалось о связи «Легенды» с «метафизическим» хореем Жуковского, закрепившего в «Путешественнике» и других стихах тему жизненного пути именно за четырехстопным хореем с альтернансом. Дело не в самой классификации, может быть, тут и не столь обязательной, но в правильном определении контекста этого стихотворения. Балладное начало хоть и присутствует здесь, но оно второстепенно и вряд ли диктует ритмическую структуру. Мы говорили и говорим все время именно об интимно-лирической основе стихотворения, для которой балладность служит лишь жанровой формой. Здесь речь идет о личной судьбе, о жизненном пути, только путь этот отражает не прошлое или настоящее автора, как в большинстве собственно лирических произведений этого времени, а будущее, продолженное воображением вплоть до смерти. Как писалось, «Легенда» связана с «Бесами» одновременным появлением первых черновики, и это неслучайно: «Бесы» воплощают путь сегодняшний, блуждания во тьме, «Легенда» – путь праведный, зарок на будущее, идею новой жизни.

Насколько ограничен и спасителен был этот путь, этот зарок для самого поэта? Напомним, о. С. Булгаков писал,

что Пушкин затронул в этом стихотворении «мистическую эротику», «сам ей внутренне оставаясь чуждым»¹⁷¹. Действительно, и поэзия Пушкина, и его жизнь говорят, что такого глубокого преобразования, какое произошло с «рыцарем бедным», с самим Пушкиным не случилось.

Напрашивается здесь аналогия с «Пророком»: и в том, и в другом стихотворении мистическая встреча на перепутье преобразует героя, определяет его дальнейшую жизнь. Стихи, конечно, совсем разные по тону, но подлинность внутреннего события в обоих случаях не вызывает сомнения. Однако огненный след «Пророка» мы видим впоследствии на всей поэзии Пушкина, на всей его судьбе, поэтической и личной. Мотивы же «Легенды» больше в поэзии Пушкина не появляются: ни мистической эротики, ни идеи жертвенного служения идеальной любви больше нет в его стихах, как не было и до этого. Что же касается самой пушкинской жизни, то из всех ее событий осени 1829 – весны 1830 г. (до помолвки с Натальей Николаевной) обращают на себя особое внимание два письма, написанных 2 февраля 1830 г. и адресованных Каролине Собаньской¹⁷². (Вероятность того, что это не письма, а заготовки прозы, остается, но она очень невелика.) Мучительная страсть, стоящая за этими письмами, мало похожа на любовь «рыцаря бедного», зато очень похожа на то, что приходилось раньше испытывать Пушкину. Характерно, что он называет Собаньскую демоном, а не ангелом и не Мадонной.

После наблюдений А.А. Ахматовой кажется весьма вероятным, что некоторые черты Собаньской отразились в образе Лауры из «Каменного Гостя» (интересно, что этого образа нет ни в одной из известных Пушкину обработок легенды о Дон Жуане)¹⁷³.

Можно и нужно оспаривать автобиографизм «Каменного Гостя» как буквальное соответствие мотивов трагедии фактам пушкинской жизни. Нельзя, однако, оспорить ее особого лиризма, связи образного мира трагедии с пушкинским душевным опытом, с актуальными для него в этот момент нравственными проблемами¹⁷⁴. Пушкинский Дон Гуан – в разрыве с традицией – преобразен чувством к Доне Анне, совершенно новой любовью, отличной от прежних его увлечений¹⁷⁵. Б.П. Городецкий, сравнивая пушкинскую трагедию с традиционными разработками сюжета, пишет: «С введением в трагедию образа Лауры традиционная ситуация нарушалась. Центр трагедии перемещался

с отношений Дон Жуана к Доне Анне и Командору – на отношения Дон Гуана к Лауре и Доне Анне. Трагедия основывалась уже не на чувстве героя к Доне Анне и последующем возмездии со стороны Командора, но на резко контрастном противопоставлении характера более раннего чувства Дон Гуана к Лауре, с одной стороны, и нового и последнего чувства его к Доне Анне, с другой»¹⁷⁶. Правота такого взгляда станет более очевидной, если добавить, что у всех предшественников Пушкина Дон Жуан с Доной Анной связаны давними отношениями, пушкинские же герои встречаются впервые¹⁷⁷ – в таком варианте сюжета подчеркнуто противопоставление прежней и новой любви. «Демон» Лаура (героиня именуется так же, как Собаньская в пушкинском письме от 2 февраля 1830 г.) и набожная Дона Анна как бы символизируют внутренние полюса пушкинской душевной жизни 1828–1830 гг. и, в частности, 1830 г., – все проблемы, о которых мы писали выше, Пушкин донес до Болдинской осени, когда писался «Каменный Гость».

Б.В. Томашевский заметил, что особое место в процессе работы Пушкина над трагедией занимает монолог «На совести усталой много зла...», который перерабатывался уже после завершения основного текста¹⁷⁸. Очевидна важность этого монолога и для центрального образа и, соответственно, для всего замысла. Он звучит как характерное для этого пушкинского периода лирическое стихотворение:

– О Дона Анна, –
 Молва, быть может, не совсем неправа,
 На совести усталой много зла,
 Быть может, тяготеет. Так, разврата
 Я долго был покорный ученик,
 Но с той поры как вас увидел я,
 Мне кажется, я весь переродился.
 Вас любя, люблю я добродетель
 И в первый раз смиренно перед ней
 Дрожащие колена преклоняю.

А.А. Ахматова указала, что признание Дон Гуана «Мне кажется, я весь переродился» Пушкин повторяет в отношении себя самого в письме П.А. Плетневу от 24 февраля 1831 г.: «Я женат – и счастлив; одно желание мое, чтоб ничего в жизни моей не изменилось – лучшего не дождусь. Это состояние для меня так ново,

что кажется я переродился»¹⁷⁹. Так через «Каменного Гостя» и это письмо проходит та тема обновления, которую мы увидели в лирике 1829 г. Трижды произносит Дон Гуан одни и те же слова, говоря Доне Анне о своей любви: «Но с той поры лишь только знаю цену / Мгновенной жизни, только с той поры / И понял я, что значит слово Счастье»; «Но с той поры, как вас увидел я, / Мне кажется, я весь переродился...» Это настойчивое «с той поры», да еще усиленное противительным «но», решительно отсекает прошлое, обозначает резкий поворот героя к другой жизни. Такое же преобразование, хотя менее явное, происходит и с другим пушкинским героем 1830 г. – с Онегиным восьмой главы, который уже заметно сближен с автором. Ахматова пишет: «...оказывается, что осенью 1830 года Пушкин написал два произведения с донжуанским героем (конечно, Онегин в начале романа законченный Дон-Жуан), который влюбился в самом деле: одно из этих произведений “Каменный Гость”, второе – 8-я глава “Онегина”»¹⁸⁰. Ахматова справедливо увидела здесь отражение пушкинских сердечных проблем того времени. Но она, в силу своего пристрастного отношения к Наталье Николаевне, никак не могла допустить, что эти выплеснувшиеся в болдинских произведениях чувства связаны с женитьбой поэта, и относила их к Каролине Собаньской. Нам важен сам характер чувств, сходных у Онегина и Дон Гуана: это любовь никак не платоническая, но притягающая, требующая, жаждущая – совсем не такая, какая воплощена в лирических шедеврах 1829 г. «На холмах Грузии...», «Я вас любил...» и в связанной с ними «Легенде».

И переписка Пушкина, и его поведение показывают, что с того момента, как брак с Натальей Николаевной стал реальностью, его отношение к их встрече начало меняться. Сама жизнь вместо брака небесного, вместо жертвенного служения идеалу, предложила ему реальный брак во всей обыденности (он буквально увяз в хозяйственно-материальных хлопотах). И Пушкин, обладавший удивительным даром принимать судьбу, принял с благодарностью и этот ее поворот.

С 1830 г. в высказываниях Пушкина чаще, чем когда-либо, звучит слово «счастье», и смысл этого слова вполне конкретный и довольно узкий. Говоря о счастье, Пушкин в это время почти всегда имеет в виду женитьбу – так в письме Е.М. Хитрово 19–24 мая 1830 г., в письме П.А. Плетневу 24 февраля 1831 г., в стихотворении «Ответ анониму» (1830). Понятие о высших ценностях жизни прочно связывается отныне с домом; но если

раньше, в лирике 1829 г., тема дома имела больше символический смысл, то теперь дом понимается очень конкретно: «Мой идеал теперь – хозяйка, / Мои желания – покой, / *Да щей горшок, да сам большой*». В письме Н.И. Кривцову 10 февраля 1831 г., за неделю до венчания, Пушкин пишет: «...я женат. – Женат – или почти. Все, что бы ты мог сказать мне в пользу холостой жизни и противу женитьбы, все уже мною передумано. Я хладнокровно взвесил выгоды и невыгоды состояния, мною избираемого. Молодость моя прошла шумно и бесплодно. До сих пор я жил иначе как обыкновенно живут. Счастья мне не было. Il n'est de bonheur que dans les voies communes¹⁸¹. Мне за 30 лет. В тридцать лет люди обыкновенно женятся – я поступаю как люди, и вероятно не буду в том раскаиваться. К тому же я женюсь без упоения, без ребяческого очарования. Будущность является мне не в розах, но в строгой наготе своей». Прошлому, как видим, резко противопоставлена идея «общих путей», впервые пришедшая в пушкинскую жизнь. А дом в таком жизненном контексте – это и есть «общий путь». Так парадоксально идеал Мадонны превратился в идеал хозяйки, и эта метаморфоза идеала не прошла бесследно – не отсюда ли одна из нитей ведет к последнему пушкинскому кризису, из которого нашелся лишь самый крайний выход¹⁸².

Уже в 1831 г., из новой ценностной системы, иначе видится Пушкину тот путь, который в какой-то момент показался спасительным. Это новое видение отразилось в третьем по хронологии автографе «Легенды», который предположительно, но с большой долей вероятности относится к 1831 г. Основания для датировки автографа – качество бумаги (такой бумагой Пушкин пользовался в 1831–1832 гг.¹⁸³) и пушкинское письмо М.Л. Яковлеву 19 июля 1831 г.: «...у Дельвига находились готовые к печати две трагедии нашего Кюхли и его же *Ижорский*, также и моя Баллада о Рыцаре влюбленном в Деву. Не может ли это все Софья Михайловна оставить у тебя. Плетнев и я, мы бы постарались что-нибудь из этого сделать». Пушкин имеет в виду беловой автограф «Легенды» за подписью «А. Заборский» (ПД-912), который был послан Дельвигу в ноябре–декабре 1829 г. для «Северных Цветов на 1830 год». Не получив обратно этой рукописи, Пушкин, видимо в 1831 г., находит в рабочей тетради первый черновик «Легенды», переписывает его на отдельный лист и обрабатывает (таким образом, сегодня мы располагаем двумя несовпадающими беловиками первой редакции стихотворения – ПД-912 и ПД-221).

На этом же листе появляется в 1835 г. второй слой правки – след работы над второй редакцией стихотворения. Вся сложность для исследователей состояла и состоит в том, чтобы отделить первый слой правки от второго, верно определить, какие изменения следует относить к редакции 1829–1831 гг., а какие – ко второй редакции 1835 г. Этот вопрос подробно рассматривался в ряде работ, его история изложена в статье Р.В. Иезуитовой¹⁸⁴, однако и на сегодня здесь не все решено окончательно. В Большом академическом собрании сочинений, согласно текстологическому решению С.М. Бонди, последняя строфа первой редакции читается:

Но пречистая сердечно
Заступилась за него
И впустила в царство вечно
Паладина своего.

В Малом академическом собрании, подготовленном Б.В. Томашевским, печатается:

Но пречистая, конечно,
Заступилась за него...¹⁸⁵

В автографе «сердечно» исправлено на «конечно», и трудно определить, к какому этапу работы, а значит, и к какой редакции это исправление относится. Фотокопии, с которыми нам пришлось работать, не позволяют сделать окончательного вывода, однако склоняют нас в сторону решения Б.В. Томашевского. И это «конечно», отсутствующее в двух автографах 1829 г., представляется психологически значимым для варианта 1831 г. Если внимательно вслушаться, то ощущаешь, что именно это словцо вносит едва уловимую иронию в концовку стихотворения. Вся история рыцаря рассказана искренне, просто и серьезно (ирония слышна по контрасту с этим серьезным авторским тоном лишь в словах беса в предпоследней строфе – на то он и «лукавый»), но этим словом «конечно» автор тонко отстраняет от себя героя, как бы снисходительно поддразнивает его, а с ним и самого себя. Обретшему счастье и покой Пушкину уже не близко то экстатическое горение, с которым рыцарь бедный отрекается от всего земного и жертвует себя на алтарь несбыточной религиозной любви.

* * *

И все-таки из затяжного кризиса Пушкин вышел не через женитьбу, а более свойственным поэту путем. По всему видно, что из болдинского заточения он вернулся с обновленной душой. Все, что мучило его и томило, нашло разрешение в беспрецедентно плодотворном болдинском вдохновении, было вытеснено мощным очищающим порывом творческой энергии. Все страхи и страсти последних лет в Болдине обрели гениальную поэтическую форму – и поэт освободился от их удушающей власти.

Болящий дух врачует песнопенье.
 Гармонии таинственная власть
 Тяжелое искупит заблужденье
 И укротит бунтующую страсть.
 Душа певца, согласно излитая,
 Разрешена от всех своих скорбей;
 И чистоту поэзия святая
 И мир отдаст причастнице своей.

Е.А. Боратынский

5

На этом, однако, не кончается история «рыцаря бедного». В 1835 г. Пушкин в четвертый раз вернулся к стихотворению, чтобы поставить точку в судьбе героя. Вторая, так называемая сокращенная редакция, долгое время считавшаяся единственной, вошла в состав «<Сцен из рыцарских времен>» как песня Франца. Почему Пушкин вернулся к «Легенде»? Как вторая редакция соотносится с первой, и вообще является ли она самостоятельной, или это лишь цензурная переделка? В чем смысл произведенных изменений и сокращений? На все эти вопросы исследователи давали разные ответы.

Посмотрим вначале, что Пушкин изменил в первой редакции. Автографы отразили два этапа этой работы. Пушкин нашел листок, на котором в 1831 г. было переписано и обработано стихотворение (ПД-221), и стал править текст поверх правки 1831 г. Он зачеркнул строфы 3, 6, 7, 8 и 13, затем восстановил шестую строфу, заменив в ней «Ave Mater Dei» на «А. М. D.», и в последней строфе слово «Пречистая» заменил на «Дева дивная». В рукописи «<Сцен из рыцарских времен>» (ПД-846) были заранее оставлены три пустые страницы (49₂–50₂), куда и предполагалось

лось вписать «Легенду». Места оставлено столько, сколько нужно для полной редакции, и гораздо больше, чем нужно для сокращенной. На листе 492 посередине сверху, как заглавие, написано «Жил на свете», на том же листе чуть ниже вчерне набросана строфа «Между тем как паладины». Два последних обстоятельства указывают на то, что текст второй редакции еще не был готов в момент работы над «<Сценами...>», однако стихотворение было уже как-то оживлено в пушкинском сознании; набросок девятой строфы сделан, похоже, тогда же, когда было оставлено место в рукописи, т. е. около 15 августа 1835 г. – этой датой помечена последняя сцена драмы, куда и входит «Легенда». Вписан беловой текст стихотворения на листы 49₂–50₁ после 15 августа, «тут же», как считал С.М. Бонди¹⁸⁶. Точных доказательств для этого «тут же» нет, но, вероятно, так оно и было – судя по соображениям психологическим (во всяком случае, во второй половине сентября эти листы были уже заняты, о чем свидетельствует порядок дальнейшего заполнения тетради). Итак, вторая редакция «Легенды» датируется после 15 августа 1835 г., вероятно, близко к этой дате. Переписывая стихотворение с листа в тетрадь, Пушкин продолжил работу над ним, некоторые изменения произведя в уме, некоторые на бумаге. Наиболее важные из них: «набожная мечта» рыцаря заменяется на «сладостную», «Восклищал в восторге он» меняется на «Восклищал он, дик и рьян», «Без причастья умер он» на «Как безумец умер он». Уже переписав «Легенду» в тетрадь, Пушкин в последний момент зачеркивает последнюю строфу, и герой таким образом лишается заступничества Небес.

Стихотворение приобретает такой окончательный вид:

Жил на свете рыцарь бедный,
Молчаливый и простой,
С виду сумрачный и бледный,
Духом смелый и прямой.

Он имел одно виденье,
Непостижное уму,
И глубоко впечатленье
В сердце врезалось ему.

С той поры, сгорев душою,
Он на женщин не смотрел,
Он до гроба ни с одною
Молвить слова не хотел.

Он себе на шею четки
 Вместо шарфа навязал,
 И с лица стальной решетки
 Ни пред кем не подымал.

Полон чистою любовью,
 Верен сладостной мечте,
 А. М. D. своею кровью
 Начертал он на щите.

И в пустынях Палестины,
 Между тем как по скалам
 Мчались в битву паладины,
 Именуя громко дам, –

Lumen coelum, sancta rosa!
 Воскликнул он, дик и рьян,
 И как гром его угроза
 Поражала мусульман.

Возвратясь в свой замок дальный,
 Жил он строго заключен;
 Все безмолвный, все печальный,
 Как безумец умер он.

Очевидны серьезные смысловые различия двух редакций. Герою первой редакции явилась Мадонна, он влюбился в нее как в женщину, молился и поклонялся ей религиозно, хоть и был безбожником, и любовь, приравненная к вере, привела его «в царство вечно» благодаря заступничеству Пречистой. Герою «заунывной песни» Франца также было видение, однако содержание его неясно. От темы любви к Мадонне здесь остается немного: четки на шее рыцаря, аббревиатура «А. М. D.» и восклицание «Lumen coelum, sancta rosa!». Рыцарь влюблен, но в кого? Меняется и характер его чувств. Вместо «Полон верой и любовью, / Верен набожной мечте» (вариант 1831 г.) во второй редакции читаем «Полон чистою любовью, / Верен сладостной мечте». Исчезает, таким образом, главный мотив религиозной влюбленности – остается просто любовь. Меняется и сам герой, чего исследователи обычно не видят и не учитывают. В первой редакции он каким был («молчаливый и простой» – вариант 1831 г.), таким и остается на протяжении всего рассказа, в нем есть тихая «набожность» («тихо слезы лья рекой»), и лишь в бою его охватывает восторг;

знакомый самому поэту. Во второй редакции рыцарь слез уже не льет, он не просветлен своим чувством, а, напротив, становится «дик и рьян» и умирает «как безумец». Характеристика рыцаря в первой строфе не изменена, так что это неистовство появляется в нем после видения, которое, наверное, и обезумило его. Тема безумия звучит резко – ведь именно на этом заканчивается стихотворение. Меняется и весь финал: исчезает эпизод борьбы за душу рыцаря и мотив заступничества Богородицы, который в первой редакции венчал религиозное оправдание любви.

Как понять эти перемены, так сильно разводящие раннюю и позднюю редакции стихотворения? Напрашивается простое объяснение, которое было выдвинуто в свое время С.М. Бонди: «Убирая “кошунственный” сюжет ... вытравляя даже религиозные термины и имена, Пушкин, несомненно, преследовал цель сделать это стихотворение цензурным, провести его в печать»¹⁸⁷. Наверное, такая мысль у Пушкина была, но была ли она решающей, определяла ли ход работы? И разве когда-нибудь у Пушкина цензурные обстоятельства влияли коренным образом на творческий процесс?

Иное решение намечено в другой статье С.М. Бонди: «...операция, проделанная Пушкиным над текстом этого стихотворения, имела некоторые основания в функции этих стихов в драме. Романс поется ожидающим виселицы Францем перед лицом той, из-за которой он и вступил на путь, приведший его к гибели. Под видом романса о рыцаре, безнадежно влюбленном в богородицу, он рассказывает о своей любви к недоступной для него по своему высокому социальному положению Клотильде»¹⁸⁸. Эта мысль развита Р.В. Иезуитовой, которая считает, что в новом контексте стихотворение «становится выражением идеи рыцарского служения даме, квинтэссенцией платонической любви со всеми ее рыцарскими атрибутами. <...> Мотив любви к богородице, как к вполне определенному лицу, отступает на второй план (как бы уходит в подтекст произведения, становится его вторым планом). Выделение этого мотива требует внимательного прочтения, анализа произведения, тогда как идея рыцарского культа дамы выступает на первый план, давая событиям несколько иное освещение»¹⁸⁹. Правильность такого подхода не вызывает сомнений: песня Франца – это уже не собственно лирика, но «чужая лирика», пользуясь выражением Ст. Рассадина. Стихотворение имеет свою функцию в сюжете, в судьбе главного героя и, вступая в новые смысловые отношения, само

наполняется новым содержанием. Эти смысловые отношения и это новое содержание интересно проанализированы Ст. Рассадиным. Он приходит к выводу, что Пушкин «пошел ... на явную адаптацию своего вершинного творения». По его словам, «о богородице в окончательном тексте романа (или, скорее, баллады) вообще нет речи». И дальше: «От Пушкина к Францу не перешел резко оригинальный, неподражаемый, ни на что не похожий образ рыцаря, полюбившего мадонну необычной любовью. <...> Картина стала зауряднее и привычнее, приблизившись к балладе Шиллера–Жуковского «Рыцарь Тогенбург», герой которой влюблен не в нечто туманное, а в обычную даму и ради нее идет в бой, ради нее отрекается от мирской жизни»¹⁹⁰. Такой взгляд на соотношение редакций был высказан еще о. С. Булгаковым, который писал, что Пушкин «чрезвычайно упростил первоначальный замысел. “Бедный Рыцарь” стал символом платонической любви – любви к “прекрасной даме”, и так он воспринят был даже Ф.М. Достоевским. <...> Вся мистическая острота этого замысла осталась скрыта и не замечена»¹⁹¹. Рассадин считает, что именно в таком прочтении «Легенда» вписывается в «<Сцены...>» и идейно, и эстетически: мотив любви к Мадонне был бы здесь неуместен, да и поэт Франц «не дорос ... до поэтики зрелого Пушкина»¹⁹².

Несомненно, вторая редакция много ближе к рыцарским балладам о неразделенной любви, нежели редакция 1829–1831 гг. Но такое превращение исчерпывает ли суть переработки? Ограничивается ли смысл новой редакции ее функциональной нагрузкой в «<Сценах...>»? Хочется все-таки поглубже заглянуть в самый творческий процесс превращения, генетически рассмотреть вторую редакцию.

Ст. Рассадин вслед за Аглаей Епанчиной, героиней «Идиота», не видит тайны рыцаря во втором варианте «Легенды». Но Пушкин-то, обрабатывая стихотворение, прекрасно помнил, в кого влюблен его герой и с чем было связано для него самого это стихотворение в 1829 г. (впрочем, намеки на любовь рыцаря к Богородице остаются не только в «генетической памяти» второй редакции, но и в самом тексте). Предложенное нами прочтение первой редакции требует аналогичного же анализа ее метаморфозы, т. е. анализа «песни Франца» как бывшего лирического стихотворения. Сам факт, что глубоко интимное произведение отдается на смех и потребу (а Франц поет свою песню по приказу, для увеселения нравственно тупой черни рыцарского звания), кажется нам жестом досады, горькой разочарованности, отказа

от того, что некогда было дорого автору. Быть может, убранные лирические мотивы являются знаками понесенных утрат, а изменения в характере и судьбе рыцаря отражают размышления над собственной судьбой. Такой подход ко второй редакции «Легенды» вовсе не оспаривает правоты приведенных выше мнений («цензурного» и «функционального»), а может их существенно дополнить. Пушкин вряд ли когда-либо ограничивался одной художественной задачей, и потому в пушкинистике простота решений неминуемо оборачивается упрощениями, а многослойность истолкований может приблизить к истине.

* * *

Песня Франца все же остается стихотворением о любви к Мадонне, хотя мотив этот буквально зашифрован: далеко не всякий читатель угадает, что надпись «A. M. D.» означает «Ave Mater Dei», а клич «Lumen coelum, sancta rosa!» содержит в себе символику Богоматери. Основной мотив уходит в подтекст, но сохраняется, и главное различие двух редакций проходит не здесь. Важнее нам кажутся отличия в судьбе героя, в самом его облике, в характере чувств. За всем этим стоит осязаемое изменение в отношении автора к «рыцарю бедному», новое качество лиризма. Можно попытаться объяснить эти перемены исходя из внутрентней пушкинской ситуации 1835 г.

Начнем издалика.

Исследователи замечали не раз появление темы самоубийства в произведениях Пушкина 1835 г. Первой на это обратила внимание А.А. Ахматова, анализируя пушкинскую прозу. Законченные, по ее мнению, повести 1835 г. «Мы проводили вечер на даче...» и «Цезарь путешествовал...» объединяются для Ахматовой в некий цикл главной своей темой – темой самоубийства – и «представляют собою яркое свидетельство того, что в это время глубоко волновало Пушкина» (сноска: «Сюда, вероятно, принадлежит и странный “Странник” Беньяна, 1835»). Общая проблема двух этих повестей определена Ахматовой как «добровольный уход из жизни сильного человека, для которого остаться – было бы равносильным потере уважения к самому себе (Ал. Ив.) или подчинению воле тирана»¹⁹³. Повесть «Цезарь путешествовал...» писалась в начале 1835 г., «Мы проводили вечер на даче...» – несколько позже (точная дата не установлена). Затем, в сентябре–октябре создавались «Египетские ночи», в которых через общий для всех трех замыслов рассказ о Клеопатре тенью,

где-то на втором плане, проходит та же тема – Ахматова напоминает, что «Клеопатра столь же знаменитая самоубийца, как и Петроний»¹⁹⁴.

Не только пушкинская проза, но и поэзия того же 1835 г. заставляет воспринимать тему самоубийства всерьез, как необычайно значимую в это время для Пушкина. Ахматова же подключила к обозначенному прозаическому ряду слова из стихотворения «Полководец»: «Бросался ты в огонь, ища желанной смерти, – Вотще!» «Кажется, – писала она, – все уже давно согласны с тем, что в этом стихотворении Пушкин оплакивает если не самого себя, то какого-то носителя истины в растленном одичалом обществе... и не находит для такого человека никакого исхода, кроме самоубийства»¹⁹⁵. Личный подтекст «Полководца» был тонко и пронизательно раскрыт Н.Н. Петруниной в специальной статье¹⁹⁶. Там же в параллель к «самоубийственному» мотиву «Полководца» исследовательница приводит строки из другого пушкинского стихотворения, написанного почти одновременно с «Полководцем», – «На Испанию родную...» (в некоторых изданиях печатается под названием «Родрик»):

Он сперва хотел победы,
Там уж смерти лишь алкал.
И кругом свистали стрелы,
Не касаясь его,
Мимо дротики летали,
Шлема меч не рассекал...

Последним строкам соответствует в «Полководце» восклицание «Вотще!» (столь любимое Пушкиным и выразительно располагаемое в начале стиха). К этому поэтическому ряду примыкает еще одно произведение, которое одни исследователи считают наброском к «<Родрику>», другие – самостоятельным лирическим стихотворением: «Та же мысль о смерти, страстно взыскуемой героем, стала ограничивающим центром ... фрагмента “Чудный сон мне Бог послал...”». Настойчивость обращения Пушкина к названной теме вскрывает лирико-биографический подтекст, присущий всем трем произведениям»¹⁹⁷. И наконец, как замечено В.А. Сайтановым, мотив самоубийства содержит стихотворение «Из А. Шенье»¹⁹⁸, причем Пушкин, переводя Шенье, усиливает по сравнению с оригиналом тему предсмертных мучений героя¹⁹⁹. «Полководец» и «Из А. Шенье» написаны соответ-

ственно 16 и 20 апреля 1835 г., «<Родрик>» и «Чудный сон...» датируются более приблизительно, но тоже весной 1835 г.

Всего этого, кажется, достаточно, чтобы увидеть, что с начала 1835 г. Пушкина буквально преследуют мысли о самоубийстве. Если прибавить, что в других произведениях 1835 г. так или иначе, но всегда от первого лица варьируется мысль о смерти – «Ода LVI (Из Анакреона)», «Странник», «Пора, мой друг, пора...»²⁰⁰, «Вновь я посетил...», – то картина открывается весьма красноречивая. Что стоит за этим? Ясно, что Пушкин в 1835 г. оказался в сложнейшей ситуации, из которой искал и не находил выхода. Внешние контуры этой ситуации в целом известны. Пушкинские письма 1834–1835 гг. говорят о том, что одни и те же проблемы, сплетаясь в тугой узел, мучают поэта, делают жизнь невыносимой. Кризис в отношениях с властью, достигший опасной остроты еще в 1834 г., осложнен беспросветной и унижительной денежной зависимостью – и все это прямо или косвенно, но крепко связано с Натальей Николаевной, с ее образом жизни и наклонностями. Ведь и камер-юнкерство, с которого все началось, Пушкин в дневнике объяснял так: «Двору хотелось, чтобы Н.<аталья>. Н.<иколаевна> танцевала в Аничкове». По письмам Пушкина к жене видно, что он, любя ее, старался не упрекать ни в чем, но упреки все же прорывались: «...вы, бабы, не понимаете счастья независимости и готовы закабалить себя навеки, чтобы только сказали про вас: Hier Madame une telle était décidément la plus belle et la mieux mise du bal. Прощай, Madame une telle»²⁰¹. «Так жить Пушкин не мог, и такая его жизнь неизбежно должна была кончиться катастрофой. Скорее нужно удивляться тому, как еще долго мог он выносить эту жизнь, состоявшую из бесконечной серии балов, искания денег, придворной суеты. Здесь, конечно, не следует умалять – как не следует и преувеличивать – раздражающего действия правительственного надзора, безмыслия цензуры, неволи камер-юнкерства»²⁰². «Пушкин задыхался»²⁰³, попытки уйти в отставку и тем разрубить весь узел проблем встречали угрожающее раздражение императора, а желание уехать в деревню наталкивалось на решительное сопротивление жены. Такова в самых общих чертах ситуация 1834 г., таковой она остается и в 1835, но вся лирика этого года (как и последующего 1836) свидетельствует о том, что трагедия последних пушкинских лет, приведшая поэта к гибели, – это прежде всего трагедия его внутренней жизни, хотя проблемы внутренние неотделимы от той внешней ситуации, в которую Пушкин невольно попал.

Отец С. Булгаков писал об этом: «...судьба Пушкина есть, прежде всего, его собственное дело. Отвергнуть это, значит совершенно лишить его самого ответственного дара – свободы, превратив его судьбу в игральное внешние событий»²⁰⁴.

Герой лирики 1835 г. то сам ищет смерти, то предчувствует ее близость, и как альтернатива самоубийству возникает рядом с темой смерти тема бегства – предсмертного бегства²⁰⁵. Тему эту можно понимать буквально – как отражение заветной пушкинской мечты о переезде в деревню из «свинского Петербурга». Более важен, однако, ее духовный смысл – бегство от мира и всего мирского «к Сионским высотам», стремление к очищению в предчувствии близкой смерти. Именно так эта тема звучит в стихотворении «Странник» (26 июня – или июля – 1835), переложении первых страниц книги Джона Беньяна «Путешествие Пилигрима» (1678–1684). Пушкинский герой, зная о своей близкой смерти, мечется, подавленный «тяжким бременем» грехов, в поисках пути спасения. Острое сознание неготовности к суду толкает его на побег из дома, от жены и детей,

Дабы скорей узреть – оставя те места,
Спасенья верный путь и тесные врата.

Интонации «Странника» и весь контекст лирики 1835 г. не оставляют сомнений в том, что стихотворение отражает собственный пушкинский кризис, его личные духовные проблемы. Д.Д. Благой в статье о «Страннике» показал направление работы Пушкина над текстом Беньяна: Пушкин выбирает лишь то, что ему в этот момент созвучно, а в некоторых случаях существенно меняет и дополняет текст оригинала, пропитывая весь сюжет особым личностным лиризмом. Так, у Беньяна все происходит во сне, у Пушкина – наяву; у Беньяна повествование ведется от третьего лица, у Пушкина – от первого; у Беньяна герой потрясен чтением книги, у Пушкина «тяжкие душевные переживания странника оказываются не навеянными извне, а предстают как процесс его собственного духовного сознания»²⁰⁶. Пушкин приносит от себя сравнение героя с прозревшим слепцом, с рабом, «замыслившим отчаянный побег» (ср. «Пора, мой друг, пора...»), и, что особенно важно, у Беньяна нет в композиционно соответствующем месте аналога двум последним строкам пушкинского стихотворения, содержащим евангельский образ «тесных врат спасенья» (Мф. 7:13–14), впрочем, сам этот образ встречается

в других местах книги. Все это говорит о том, что Пушкин, как и в других подобных случаях, не столько перелагает книгу Беньяна, сколько использует ее для создания оригинального лирического произведения, открывающего нам с пронзительной остротой его внутреннюю драму.

Очевидно, что именно в 1835 г. пушкинское и без того критическое положение роковым образом усложнилось за счет обострения внутренних проблем. Жизнь сделала еще один круг, снова завела в тупик, однако если в 1828–1830 гг. речь шла об обновлении жизни, то теперь вопрос встал более остро – о пути спасения. Тема пути приобретает теперь иной смысл у Пушкина. Если в 1828–1830 гг. в его нравственном сознании пути соответствовали заблуждения прошлого, а дому – праведность новой жизни, то теперь, как правило, путь спасителей, и ведет он из дома – как символа мирской успокоенности. Странника толкает к побегу метафизическая тревога, тема пути теряет уже всякий житейский смысл и наполняется смыслом духовным.

В «Страннике» развернут исходный импульс побега, стихотворение кончается тем, что герой устремляется на поиски пути; в «<Родрике>» представлен сам путь очищения и спасения грешника, который он избирает себе «в раскаяньи глубоком» (вариант черновика). Это пушкинское стихотворение – вольный, более чем вольный перевод первых двух песен поэмы Роберта Саути «Родрик, последний из готов» (1814). Поэма основана на религиозной проблематике и проникнута подлинным христианским духом. Это большое эпическое произведение в 25 песнях со сложным сюжетом и множеством действующих лиц. У Пушкина сюжет предельно лаконичен и действующее лицо фактически одно – сам Родрик, король готов. Из обширного сюжета Саути Пушкин опять делает пристрастный выбор: первый черновик «<Родрика>» начинается словами «Родрик (Пушкин по-разному писал имя короля. – И. С.) спасается в пещере один. Его сны, искушения». Эта маленькая программа, предваряющая стихи, обнаруживает то главное, ради чего, по-видимому, Пушкин и взялся за этот перевод. Спасается ведь пушкинский Родрик не от преследований, его никто не узнает и не преследует – «Короля опередила / Весть о гибели его». Слово «спасается» употреблено в этой записи в религиозном значении, об этом говорит сюжет, который Пушкин выстраивает в своем стихотворении. При этом пушкинский герой сам выбирает себе это спасительное одиночество, у Саути же, напротив, одиночество Родрика –

вынужденное, мучительное для него, и он просит у Небес любой другой кары. Если в «Страннике», психологизированном по сравнению с оригиналом, лирическое начало выражено в переживаниях и экспрессивной речи героя, то в «<Родрике>», хранящем, как и «Легенда», связь с балладной традицией, важен и выразителен именно сюжет – он и выдает нам суть авторского замысла. Эпизоды, выбранные Пушкиным, у Саути составляют лишь начало действия, но при этом пушкинский сюжет завершен, отчего меняются смысловые пропорции: эти несколько эпизодов и несут на себе всю идейную нагрузку. Сюжет в «<Родрике>» сухой, лирики в нем нет, черновики показывают, что Пушкин убирал психологические подробности, последовательно оголяя событийный скелет. Родрик похитил и обесчестил графскую дочь, из-за этого разгорается война, Родрик ищет смерти в бою и, не найдя ее, покидает поле боя. В черновике говорится об «отчаянны жестоком» героя, которого не берут вражеские стрелы. В беловике вместо отчаяния появляется утомление:

Напоследок, утомившись,
Соскочил с коня Родрик...

Это странное утомление посреди боя, определяющее уход и дальнейшее уединение героя, перекликается с мотивом утомления от жизни в других пушкинских стихах, написанных по времени близко к «<Родрику>»:

[Бедный] пахарь утомленный,
Отрешешь волов от плуга
На последней борозде.

Чудный сон мне Бог послал...

Давно, усталый раб, замыслил я побег...

Странник

В последних двух случаях эта усталость лирического героя тесно связана с предощущением смерти, то же, по-видимому, касается и Родрика. Интересно, что у Саути в бою с героем случается совсем другое: он отчаянно молит Бога о смерти, и вдруг на него нисходит религиозное откровение, голос с Неба говорит ему о посмертном суде над его грешной душой, затем о милости Божьей, душу его пронзает мгновенный свет, охватывает священ-

ный трепет, который и побуждает Родрика оставить поле боя, бежать. Нетрудно увидеть здесь мотивы, предваряющие еще не написанного «Странника», однако в «<Родрике>» Пушкин опускает этот момент, как и любые мотивировки поведения героя, оставляет их как бы в подтексте, для себя, а художественную задачу решает через голый сюжет. Вторая часть в черновике озаглавлена «Бегство Родрига». Здесь и дальше Пушкин так сильно отходит от Саути, что переводом это назвать уже трудно. «С пникшею главою» Родрик пускается в путь.

Наконец на берег моря
В третий день приходит он,
Видит темную пещеру
На пустынном берегу.

В той пещере он находит
Крест и заступ – а в углу
Труп отшельника и яму,
Им изрытую давно.

Тленья трупу не коснулось,
Он лежит, окостенев,
Ожидая погребенья
И молитвы христиан.

Труп отшельника с молитвой
[Схоронил] король,
И в пещере поселился
Над могилою его.

Он питаться стал плодами
И водою ключевой;
И себе могилу вырыл,
Как предшественник его.

Мысль о смерти не покидает Родрика, но как альтернатива самоубийству перед ним возникает другой путь: бегство, отшельническая жизнь, очищение в аскезе и молитве, духовное приготовление к концу. И такой поворот сюжета является оригинальным пушкинским – у Саути события не совсем так разворачиваются, иначе расставлены смысловые акценты. В беловом тексте у Пушкина причины поведения Родрика не вполне ясны, в черновике же развернуты мотивы покаяния, искупления грехов:

День и ночь он бога молит
 День и ночь он слезы льет
 На грехи свои
 Там в раскаяньи глубоко
 День и ночь он слезы льет
 День и ночь он бога молит
 О прощении грехов
 [В сокр<ушении> глубоко
 День и ночь он слезы льет
 День и ночь у бога молит
 Отпущение грехов]

Вся эта строфа зачеркнута Пушкиным, и тема покаяния также остается в подтексте. У Саути прямых аналогов этим мотивам нет, его герой скорее оправдывается в своих грехах, чем кается.

Сходно поступает Пушкин и с ночными искушениями героя. В черновиках они развернуты в целые картины – королю является его возлюбленная Кава. В беловике сами виденья лишь названы («И виденьями ночными / Краткий сон его мутить...»), зато их влияние на душу Родрика отлилось в строфу, которая выделяется своей лаконичной экспрессией на фоне остального текста:

Он проснется с содроганьем,
 Полон страха и стыда;
 Упоение соблазна
 Сокрушает дух его.

Так, балладный сюжет, подсвеченный черновиком, обнаруживает свои скрытые лирико-психологические потенции.

Как параллель к этим эпизодам рассказа о Родрике приходят на память пушкинские стихи, написанные годом позже:

Напрасно я бегу к Сионским высотам,
 Грех алчный гонится за мною по пятам...

Эта и другие параллели баллады, а также лирика Пушкина последних лет укрепляют нас в убеждении, что за «<Родриком>» стоят реальные события внутренней пушкинской жизни. Забегая несколько вперед, отметим еще одну такую важную параллель.

Она связана со словом «покой», появляющимся в конце стихотворения как знак высшей милости, которой достоин герой:

«Ты венец утратил царской,
Но господь руке твоей
Даст победу над врагами,
А душе твоей покой».

Тут вспоминаются прежде всего «Пора, мой друг, пора...» («Покоя сердце просит...», «На свете счастья нет, но есть покой и воля») и «Чудный сон...» («Успокой меня, творец...»). Конечно, это слово означает не успокоенность обыденную, но высший покой, даваемый чистотою души, и вечный покой смерти.

Во второй части «<Родрика>» рассказывается о том, как герой ступил на трудный путь христианского аскетизма. Третья часть подводит итог этого пути:

Но отшельник, чьи останки
Он усердно схоронил,
За него перед всевышним
Заступился в небесах.

Как не услышать здесь отголоски последней строфы «Легенды»:

Но пречистая сердечно
Заступилась за него
И впустила в царство вечно
Паладина своего.

Еще Д.П. Якубович в статье об источниках «Легенды» отметил, что «мотив заступничества здесь ... словесно крайне близок эпилогу “Легенды”, особенно в местах, далеких от Саути»²⁰⁷. У Саути этот мотив если и звучит, то очень слабо, совсем не так, как у Пушкина. Герою в сновидении является не отшельник, а мать его, которая предсказывает ему будущее. После этих развернутых предсказаний, в конце пространного внутреннего монолога Родрика мелькает фраза, отдаленно соотносимая с пушкинской строфой: «И все звучал в его ушах тот голос, который просил о нем Христа». Эта фраза буквально тонет в многословных рассуждениях автора и героя. У Пушкина мотив заступничества вынесен в отдельное действие, и на фоне общей лаконичности баллады очевидна его значимость для сюжета.

Пушкин, отходя от Саути, выстраивает свой оригинальный сюжет: герой, ступивший на путь христианского аскетизма во спасение души, вознагражден Богом за духовные борения; хоть и плохо удастся ему борьба с «лукавым», но уже за само усердие грехи ему отпущены, его путь оправдан и признан Небесами. О важности именно такого финала свидетельствуют настойчивые, на редкость тщательные разработки его в черновике: строфа о заступничестве нащупывается в десятках вариантов, здесь подчеркнуты мотивы усердных молитв и Божьей милости, видно, что автор глубоко сопереживает герою, называет его «страдальцем», «несчастливым». В беловике от всего этого остается совершенно сухая строфа. Пушкин опять снимает мотивировки и эмоции, оставляет только действие, только результат. Поэтика «<Родрика>» не экспрессивная, как в «Страннике», а лаконичная, аскетическая и этим аскетизмом как бы соответствующая главной теме стихотворения.

В сновидении открывается Родрику воля Небес:

И вещал ему угодник:
«Встань – и миру вновь явись.
Ты венец утратил царской,
Но господь руке твоей
Даст победу над врагами,
А душе твоей покой».

Пробудясь, господню волю
Сердцем он уразумел,
И, с пустынею расставшись,
В путь отправился король.

Герой переживает новое рождение, получив благословение Небес, он встает на новый путь. В такой концовке усматривается некоторая параллель с «Пророком»: «Встань – и миру вновь явись» – «Восстань, пророк...», «...Господню волю / Сердцем он уразумел...» – «Исполнишь волею моей...». Герои обоих стихотворений после откровения покидают пустыню, возвращаются в мир во исполнение Божьей воли – и эта параллель не кажется случайной в замысле «<Родрика>»: если в «Пророке» высшее религиозное оправдание получает путь творчества, то в «<Родрике>» – путь традиционно-христианский.

Уточнение замысла «<Родрика>» путем подключения черновиков и сравнения с английским источником подводит к выво-

ду, странному лишь на первый взгляд: на материале эпической поэмы Саути, под видом испанской баллады Пушкин создает своеобразное стихотворное житие, выдержанное в христианском духе. Налицо ряд его традиционных сюжетных элементов: грешная жизнь героя в миру, бегство в осознании своей греховности, уединение в пустыне, покаяние, аскеза, пост и молитва, борьба с бесом, с искушениями плоти, чудесное видение угодника, обретение хоть и не святости, но покровительства Небес (у Саути Родрик становится священником) и возвращение в мир. Убирая индивидуализирующие подробности, Пушкин придает сюжету обобщенное значение, воплощает в нем свои сложившиеся к 1835 г. представления о христианском пути спасения.

На рукописи «<Родрика>» набросан редкой красоты рисунок ангела с мечом²⁰⁸. Вспоминаются, конечно, ангелы с пламенным мечом из черновиков «Воспоминания» и рисунок пламенного меча в автографе этого стихотворения. Мы писали, что этот образ символизирует Божий гнев и возмездие за грехи. И понятно, почему ангел с мечом появляется вновь – в автографе «<Родрика>»: стихотворение связано с теми проблемами, которые волновали Пушкина в 1828 г., когда писалось «Воспоминание», и которые с еще большей остротой встали перед ним в 1835 г., когда создавался «<Родрик>». Вот тогда-то, видимо, и вспомнил Пушкин свою давнюю легенду о «рыцаре бедном», удостоенном Царствия Небесного за необычную любовь. Может быть, это стихотворение пришло ему на память еще в марте, во время работы над «Путешествием в Арзрум». Тогда Пушкин заново пережил лето и осень 1829 г., и в тексте «Путешествия...» появляется упоминание крестовых походов и выражение «бедные рыцари». Впрочем, связь «Легенды» с творчеством 1835 г. более глубокая, смысловая, это подтверждается при сравнении первой редакции «Легенды» (вторая еще не создана) и «<Родрика>».

Строфы о заступничестве в двух стихотворениях²⁰⁹ сходны не только по содержанию и месту в сюжете, но и ритмически, синтаксически, интонационно. Почти идентичный интонационный рисунок двух этих строф предопределен общим для них четырехстопным хореем в его неполноударной, пеонической разновидности; разница лишь в том, что «<Родрик>» написан белым стихом, а «Легенда» – рифмованным. Этот хорей в «Легенде», как уже писалось, связан не столько с «балладностью», сколько с темой жизненного пути. То же можно отнести и к «<Родрику>». Два стихотворения – это, условно говоря, два совершенно раз-

личных жития с принципиально разными понятиями о святости и путях спасения. В «Легенде» представлен путь, подчеркнута не совпадающий с традиционно-христианским: герой-безбожник приобретает к вечной жизни через свою дерзновенную любовь. В «<Родрике>», напротив, любовь короля губительна, она приносит беды и его возлюбленной, и его народу, и ему самому. А спасает героя лишь путь христианский, канонически-житийный – путь аскезы. По-видимому, эти два пути были внутренне соотнесены Пушкиным – и он отдал мотив небесного заступничества новому герою.

Эта соотнесенность подкрепляется рядом других переключек в двух стихотворениях. Оба героя – храбрые воители, оставившие поле брани ради жизни в строгом уединении, оба проводят дни и ночи в молитвах, обоих в разные моменты жизни посещает чудесное видение, определяющее их дальнейшую судьбу, в жизнь обоих вторгается бес – искушает Родрика и претендует на душу рыцаря в «Легенде». Есть и словесные совпадения:

Он в унынии проводит
Дни и ночи недвижим,
Устремив глаза на море,
Поминая старину.

Родрик

Проводил он целы ночи
Перед ликом пресвятой,
Устремив к ней скорбны очи,
Тихо слезы лья рекой.

Легенда, вар. 1831 г.

В черновике и о Родрике сказано: «День и ночь он слезы льет». На фоне этих переключек тем более ощутимы принципиальные смысловые различия «Легенды» и «<Родрика>».

Может быть, «Легенда» была в сознании Пушкина и тогда, когда писался «Странник», – в июне или июле 1835 г. Интересная, хотя и зыбкая, опосредованная связь устанавливается между этими стихами. Выше писалось, что от «Легенды» нити тянутся к Жуковскому и, в частности, к песне «Путешественник». А «Путешественник» – это перевод баллады Шиллера «Пилигрим», которая, в свою очередь, является кратким и вольным переложением все той же книги Беньяна «Путешествие Пили-

грима», на которую Пушкин опирался, создавая «Странника». Этот круг замкнулся не случайно, а вследствие тех глубинных проблемных связей, которые определили актуальность «Легенды» для Пушкина в 1835 г.

И вот в августе, во время работы над «<Сценами из рыцарских времен>», а точнее, чуть позже, Пушкин создает вторую редакцию стихотворения. Пожалуй, это уже новое произведение с новым смыслом. Его герой по-прежнему влюблен в Мадонну, однако этот мотив так зашифрован, что все стихотворение получает некоторую двусмысленность. Как бы и не очень существенно, кто является предметом любви рыцаря – Царица Небесная или земная женщина: это не определяет ни характера самого чувства, ни судьбы героя. Идея небесного брака уходит. Любовь рыцаря уже не приравнивается к религиозному пути. Исчезает, соответственно, и тема ночных молитв с тихими слезами, и таким образом утрачиваются существенные черты в неповторимом облике прежнего героя. Он теряет красоту своеобразия и ничем не отличается от всякого безнадежно влюбленного. Более того, любовь его не просветляет, это скорее помрачение, от которого рыцарь становится «дик и рьян» и умирает «как безумец». «Безумец», пожалуй, здесь наиболее важное слово; в любовных стихах молодого Пушкина слова «безумие», «безумный» часто встречаются как синоним или эпитет самой любви: «страшное безумие любви», «моей любви безумное волнение», «ран любви безумной...», «любви безумную тревогу» – примеры могут быть умножены. Эта характерная «безумная» любовь, мучительная страсть господствовала в лирике Пушкина вплоть до 1829 г., когда в трех стихотворениях – «На холмах Грузии...», «Легенда», «Я вас любил...» – отразился новый нравственный опыт поэта. И вот теперь, в новом варианте «Легенды», герою придано обычное любовное безумие взамен прежней «набожной мечты». Изменился авторский взгляд на героя и его любовь к Мадонне, и тут особенно красноречива история последней строфы о заступничестве. Пушкин сначала хотел ее оставить и начал дорабатывать. Среди вариантов предпоследнего стиха («И впустила в царство вечно...») появляется слово грубоватое, неуместное в таком контексте: «Водворила в царство вечно». Это «водворила» уж слишком откровенно обнаружило бы авторское пренебрежение к герою и ко всей ситуации, и Пушкин отказался от этого варианта, восстановил первоначальный вид строфы и переписал все стихотворение набело в тетрадь, на пустые листы, оставленные

в тексте «<Сцен...>». К последнему этапу работы над «Легендой» относится важное творческое решение: Пушкин перечитал стихотворение в его новой редакции – и уже в беловике зачеркнул эту последнюю строфу. Безумие рыцаря оказывается ему последним приговором: «царства вечна» герой не удостоен, и судьба его ограничена земным кругом.

Таким образом, из стихотворения исчезает его главная идея – религиозное оправдание любви. Любовь героя не освящена Небесами, жизнь обесмыслена, и душе его нет спасения. Тот путь, который когда-то, пусть и ненадолго, показался Пушкину спасительным, теперь, в 1835 г., расценивается как путь безумца. Небесное заступничество отнято у рыцаря и отдано другому герою – грешнику, но христианину, который ступил на очистительный отшельнический путь. Выявление связей второй редакции «Легенды» с «Родриком» и «Странником» позволяет увидеть, что работа Пушкина по пересозданию стихотворения отражает важный этап его внутренней, духовной работы, тот этап, который впоследствии определит проблематику каменно-островского цикла 1836 г.

1987–1989

Примечания

¹ Щеголев П.Е. Из жизни и творчества Пушкина. М.; Л., 1931. С. 259.

² Франк С.Л. Религиозность Пушкина // Путь. 1933. № 40. С. 21.

³ Франк С.Л. О задачах познания Пушкина // Белград. Пушкин. сб. Белград, 1937. С. 162.

⁴ Поэзией и правдой (нем.).

⁵ Ахматова А.А. О Пушкине: Статьи и заметки. Л., 1977. С. 221.

⁶ Цявловская Т.Г. «Храни меня, мой талисман...» // Прометей: Ист.-биограф. альманах. М., 1974. Т. 10. С. 35.

⁷ Непомнящий В. Поэзия и судьба: Над страницами духовной биографии Пушкина. М., 1987. С. 406.

⁸ Здесь и далее во всех цитатах сохранено то написание сакральных слов, какое принято в цитируемом печатном источнике.

⁹ Радуйся, Святая Дева (лат.).

¹⁰ Свет Небес, Святая Роза (лат.).

¹¹ Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1977. Т. 3. С. 419–421. В Большом академическом собрании сочинений и других изданиях Пушкина начиная с 1935 г. текст стихотворения воспроизводится по так называемому «онегинскому» беловому автографу (ПД-221), в основу которого лег черновой автограф в рабочей тетради 1828–1833 гг. (ПД-838, л. 77₂–76). Однако в предстоящем разговоре о происхождении стихотворения невозможно ссылаться на этот его вариант, так как рождалась «Легенда» в 1829 г., а «онегинский» автограф относится предположительно к 1831 г. Поэтому здесь и далее, кроме оговоренных случаев, цитируется не привычный текст стихотворения, начинающийся со слов «Жил на свете рыцарь бедный...», а вариант белового так называемого библиотечного автографа 1829 г. (ПД-912), подготовленный Пушкиным к печати. В Большом академическом собрании, для которого текст стихотворения готовил С.М. Бонди, этот вариант вообще не воспроизведен в цельном виде, хотя Пушкин именно его намерен был публиковать в «Северных цветах на 1830 год» (рукопись, видимо, не прошла цензуру, впоследствии затерялась, и потому Пушкин вернулся к черновику и заново обработал его). «Библиотечный» автограф обнаружен и изучен Л.Б. Модзалевским, см. его статью: Новый автограф Пушкина. «Легенда» 1829 г. // Пушкин и его современники. Вып. 38–39. Л., 1930. С. 11–16.

¹² Сумцов Н.Ф. Романс «Жил на свете...» // Харьков. университет. сб. в память А.С. Пушкина (1799–1899). Харьков, 1900. С. 158–162; Гофман М.Л. «Жил на свете рыцарь бедный...» // Неизданный Пушкин: Собрание А.Ф. Онегина. М.; Пг., 1923. С. 113–120; Фрид Г.Н. История романса Пушкина о бедном рыцаре // Творческая история. М., 1927. С. 92–123; Гудзий Н.К. К истории сюжета романса Пушкина о бедном рыцаре // Пушкин: Сб. 2-й. М.; Л., 1930. С. 143–158; Бонди С.М. Стихи о бедном рыцаре // Известия АН СССР, отд. обществ. наук. 1937. № 2–3. С. 659–677; Якубович Д.П. Трагедия В. Скотта «Дом Аспенов» и пушкинский романс о рыцаре бедном // Сб. ст. к 40-летию учен. деят. акад. А.С. Орлова. Л., 1934. С. 449–458; Он же. Пушкинская «легенда» о рыцаре бедном // Запад. сб. I. М.; Л., 1937. С. 227–256; Иезуитова Р.В. «Легенда» // Стихотворения Пушкина 1820–1830-х годов: История создания и идейно-художественная проблематика. Л., 1974. С. 139–176.

¹³ Благой Д.Д. Творческий путь Пушкина (1826–1830). М., 1967. С. 446. Эта мысль повторена в статье: Строганов М.В. Пушкин и Мадона // А.С. Пушкин. Проблемы творчества: Межвуз. тематич. сб. науч. тр. Калинин, 1987. С. 26.

¹⁴ Литературное наследство. М.; Л., 1952. Т. 58. С. 85.

¹⁵ Но он был не в ударе (фр.).

¹⁶ Литературное наследство. Т. 58. С. 86.

¹⁷ С.М. Громбах считает, что 23 декабря – дата разговора Пушкина с кем-то из друзей о предполагаемом путешествии: *Громбах С.М.* К истории стихотворения «Поедем, я готов...» // *Вопр. лит.* 1983. № 4. С. 204–210. Однако главное в этом стихотворении – не тема странствий, а тема бегства от безнадежной любви, от «гордой, мучительной девы», и логичнее связать датировку именно с этим.

¹⁸ *Арапова А.П.* Н.Н. Пушкина-Ланская // *Новое время.* 1907. № 11409. С. 7.

¹⁹ *Вяземский П.П.* Александр Сергеевич Пушкин. 1826–1837 // *А.С. Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т.* М., 1985. Т. 2. С. 186–187.

²⁰ А.С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 53.

²¹ *Декабристы на поселении: Из архива Якушкиных.* М., 1926. С. 144.

²² *Арапова А.П.* Указ. соч. С. 7.

²³ А.С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 237.

²⁴ См.: *Беляев М.Д.* Наталья Николаевна Пушкина в портретах и отзывах современников. Л., 1930.

²⁵ *Пушкин А.С.* Письма к жене. Л., 1987. Между с. 32 и 33.

²⁶ *Цявловская Т.Г.* Рисунки Пушкина. М., 1983. С. 275.

²⁷ Об этой картине см.: *Цявловский М.А.* Стихотворение «Мадона» // *Цявловский М.А.* Статьи о Пушкине. М., 1962. С. 396–403; *Кока Г.М.* Пушкин перед мадонной Рафаэля // *Временник Пушкинской комиссии.* 1964. Л., 1967. С. 38–43.

²⁸ А.С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 183.

²⁹ *Смирнова А.О.* Записки. СПб., 1895. Ч. 1. С. 340. Большая часть «Записок» является, как известно, плодом вымысла О.Н. Смирновой, однако этот эпизод зафиксирован также П.А. Вяземским и А.О. Россетом.

³⁰ А.С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 151.

³¹ Там же. С. 152.

³² Пушкин в письмах Карамзиных 1836–1837 гг. М.; Л., 1960. С. 140.

³³ *Жуковский В.А.* Собр. соч.: В 4 т. М.; Л., 1960. Т. 4. С. 516.

³⁴ *Пушкин А.С.* Письма / Под ред. и с примеч. Б.Л. и Л.Б. Модзалевских. М.; Л., 1928. Т. 2. С. 447.

³⁵ А.С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 244.

³⁶ Цит. по: *Беляев М.Д.* Наталья Николаевна Пушкина. С. 46.

³⁷ Там же. С. 48.

³⁸ *Ленц В.Ф.* Приключения лифляндца в Петербурге // *Рус. архив.* 1878. Кн. 1. С. 454.

³⁹ А.С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 336–337.

⁴⁰ Ленц В.Ф. Указ. соч. С. 442.

⁴¹ Анненков П.В. Материалы для биографии А.С. Пушкина. М., 1984. С. 257–258.

⁴² А.С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 103–104.

⁴³ Там же.

⁴⁴ С.М. Бонди в Большом академическом собрании относит этот вариант к работе над второй редакцией «Легенды» (III, 736), но более правильным кажется относить его к первой редакции, как это сделано Б.В. Томашевским в Малом академическом собрании сочинений (4-е изд. Л., 1977. Т. 3. С. 114).

⁴⁵ Гершензон М.О. Мудрость Пушкина... М., 1919. С. 130.

⁴⁶ Иезуитова Р.В. Указ. соч. С. 157–160.

⁴⁷ Русский архив. 1881. Кн. 2. С. 498 (запись П.И. Бартенева).

⁴⁸ Пушкин А.С. Письма. Т. 2. С. 345.

⁴⁹ Об этом см.: Майков Л.Н. Знакомство Пушкина с семейством Ушаковых (1826–1830) // Майков Л.Н. Пушкин. СПб., 1899. С. 355–377.

⁵⁰ А.С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 275.

⁵¹ Есть в альбоме и еще чьи-то рисунки, однако для нашего сюжета они не важны.

⁵² Эфрос А. Рисунки поэта. М., 1933. С. 384.

⁵³ 21 сентября – наиболее вероятная дата встречи Пушкина с Ушаковыми после кавказской поездки, этим днем помечено его посвящение на экземпляре «Стихотворений Александра Пушкина», подаренном Ушаковым. 12 октября Пушкин уехал из Москвы.

⁵⁴ Эфрос А. Указ. соч. С. 386.

⁵⁵ Майков Л.Н. Знакомство Пушкина с семейством Ушаковых. С. 374–375. Сюжет с большими ногами, видимо, объясняется так: сестры Ушаковы осмеивают новую избранницу Пушкина и напоминают о прежней избраннице – А. Олениной, которая отличалась маленькими ножками, очень привлекавшими Пушкина. Обыгрывается здесь одновременно и непостоянство поэта, и внешность Натальи Николаевны.

⁵⁶ Рукою Пушкина. М.; Л., 1935. С. 398.

⁵⁷ Майков Л.Н. Указ. соч. С. 375.

⁵⁸ Впервые на возможную связь «Легенды» с песнопением обратили внимание Э.Г. Герштейн и В.Э. Вацуру, указав на печатный источник, из которого оно могло быть известно Пушкину – книга В. Ваккенродера и Л. Тика «Об искусстве и художниках. Размышления отшельника, любителя изящного» (1814) в переводе С. Шевырева, В. Титова и Н. Мельгунова (1826): Герштейн Э.Г., Вацуру В.Э. Заметки А.А. Ахма-

товой о Пушкине // Временник Пушкинской комиссии. 1970. Л., 1972. С. 43.

⁵⁹ Стояла Мать скорбящая
Возле Креста в слезах (лат.).

⁶⁰ Когда тело мое умрет,
Даруй душе
Райскую славу (лат.).

⁶¹ См. об этом: *Жуйкова Р.Г.* Портрет Натальи Ивановны Гончаровой // Временник Пушкинской комиссии. 1972. Л., 1974. С. 122–124.

⁶² *Иезуитова Р.В.* Указ. соч. С. 160.

⁶³ Воспроизведено в кн.: *Цявловская Т.Г.* Указ. соч. С. 113.

⁶⁴ Все, что касается этого рисунка, подсказано нам А.И. Фрумкиной. Пользуемся случаем поблагодарить ее за неоценимую помощь в работе над пушкинскими рукописями.

⁶⁵ Донжуанский список и серия рисунков датировались по-разному. Предлагаемое здесь понимание их смысла подтверждает правильность датировки Т.Г. Цявловской, относившей список и рисунки к осеннему пребыванию Пушкина в Москве в 1829 г. (21 сентября – 12 октября) – см.: *Рукою Пушкина*. С. 682, 684.

⁶⁶ Связь монашеского автопортрета с Гончаровой подтверждается (хотя и с другим акцентом) семейным преданием Ушаковых: «“Маменька Карса”, как известно, долго держала влюбленного поэта на искусе, и, по свидетельству Н.С. Киселева, Пушкин намекал на это испытание, когда в альбоме Елизаветы Николаевны Ушаковой рисовал себя облаченным в монашескую рясу и клобук» (*Майков Л.Н.* Указ. соч. С. 375). Т.Г. Цявловская, предлагая свою интерпретацию автопортрета, также допускает, что «тут намек на неудачное сватовство к Н.Н. Гончаровой» (*Рукою Пушкина*. С. 684).

⁶⁷ Пушкин и его современники. Л., 1928. Вып. 37. С. 152.

⁶⁸ А.С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 149.

⁶⁹ *Модзалевский Б.Л.* Пушкин. Л., 1929. С. 352.

⁷⁰ Словарь языка Пушкина: В 4 т. М., 1956. Т. 1. С. 72.

⁷¹ Новое время. 1907. № 11409. С. 7.

⁷² *Павлищев Л.Н.* Воспоминания об А. С. Пушкине. М., 1890. С. 210.

⁷³ Русский архив. 1881. Кн. 2. С. 497–498.

⁷⁴ А.С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 150.

⁷⁵ Там же. С. 149.

⁷⁶ *Модзалевский Л.Б.* Новый автограф Пушкина. С. 15.

⁷⁷ *Иезуитова Р.В.* «Легенда». С. 160 (сноска).

⁷⁸ Там же. С. 156.

⁷⁹ А.С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 116.

⁸⁰ Сандомирская В.Б. Рабочая тетрадь Пушкина 1828–1833 гг. (ПД № 838). (История заполнения) // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1982. Т. 10. С. 264. Характерна и по-своему «правильна» ошибка М.О. Гершензона, который не знал о существовании двух черновиков «Бесов» 1829 г. и потому недоумевал, откуда появились снег и вьюга в стихах, помеченных 7 сентября 1830 г. На этом недоумении и построено его прочтение «Бесов» // (Гершензон М.О. Мудрость Пушкина. С. 130–133).

⁸¹ Московские ведомости. 1829. № 81–91.

⁸² Второй черновик «Бесов» расположен на л. 121₂–122 арзрумской тетради. Он, несомненно, является развитием первого наброска «Бесов», т. е. написан позже. В наброске 838 тетради тема едва намечена, ни одна строфа не завершена – Пушкин лишь фиксирует здесь первый «приход» стихотворения. Черновик 841 тетради более развернутый, он продолжает и разрабатывает найденную тему, первая строфа в нем приобретает тот окончательный вид, в котором она войдет в болдинский беловик 1830 г. Однако этот второй черновик датируется Я.Л. Левкович второй половиной сентября, т. е. до черновика тетради 838. Исследовательница пишет: «Строки “Бесов” (первые 23 строки со множеством вариантов) окружают “Стрекотунью” – она размещена между наброском поэмы и “Стрекотуньей” и ниже “Стрекотуны”, т. е., судя по положению в тетради, строки “Бесов” писались явно после “Стрекотуны”. На л. 121 об. “Бесы” не поместились, и Пушкин дописывает их на левом поле л. 122, перпендикулярно к тексту стихотворения “Здравствуй, Дон». Это показывает, что “Бесы” (как и “Стрекотунья”) появились в тетради, когда лист 122 уже был занят стихотворением “Здравствуй, Дон”, а лист 121 – перебеленными строфами “Странствия”, т. е. между серединой сентября, когда Пушкин набрасывал в тетради черновые строки “Дона”, и 2 октября, когда он принялся за “Странствие»» (Левкович Я.Л. Рабочая тетрадь Пушкина ПД № 841 (история заполнения) // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1986. Т. 12. С. 258).

Мы выписали это длинное рассуждение не только для того, чтобы опровергнуть предлагаемую здесь конкретную датировку второго черновика «Бесов», но и для того, чтобы коснуться общего вопроса о принципах датировки пушкинских текстов. Датировка по положению в тетради, как известно, самая надежная и наглядная. Но, анализируя и состав тетради, и графическую структуру отдельного листа, следует помнить, что перед нами не просто текст, а рукопись поэта, где правит не обыденная логика, а «вольная прихоть» вдохновения, психология творца. Набрасывая черновые варианты первых строк стихотворения, Пушкин концентрировал их вокруг найденной оси, а потому лепил

на развороте листов 122 и 121₂, не переворачивая страницу. Был ли занят к этому времени л. 121 – совершенно неважно, и нельзя на этом строить датировку. Черновые обрывки, для которых еще не найдено место в стихах, держатся лишь у эпицентра, в отличие от беловых строф, которые можно записывать где угодно – они держатся своей цельностью, завершенностью. Но даже если принять логику Я.Л. Левкович, то по ней следует, что черновики «Бесов» и «Стрекотуньи» появились в тетради после, а не до 2 октября (в рассуждениях исследовательницы пространственные споры спутались с временными). К тому же нельзя не учитывать, что «Стрекотунья» – «деревенское» стихотворение, так же как «Бесы» – «дорожное». Оба черновика возникли не в Москве, а в тверской поездке.

⁸³ *Сумцов Н.Ф.* Романс «Жил на свете...». С. 160–161.

⁸⁴ *Демидов Н.* О «Сценах из рыцарских времен» А.С. Пушкина. СПб., 1900. С. 6.

⁸⁵ *Якубович Д.П.* Пушкинская «легенда» о рыцаре бедном. С. 227–256.

⁸⁶ *Янушкевич А.С.* Этапы и проблемы творческой эволюции В.А. Жуковского. Томск, 1985. С. 141–149. Р.В. Иезуитовой замечено, что стихотворение Жуковского «Монах» (1808), в котором тоже как будто бы речь идет о видении, «содержит целый ряд сюжетных ситуаций, близких к пушкинской “Легенде”» (*Иезуитова Р.В.* «Легенда». С. 170, сноска). Герой стихотворения, монах, однажды «прекрасную узрел» и вспыхнул к ней страстью. В отличие от стихов Жуковского о «таинственном посетителе» и в отличие от «Легенды» здесь так и не ясно, был этот призрак земной женщиной или небесным существом. Для понимания «Легенды» принципиально важно, что влюбленность рыцаря имеет духовный характер, чего нельзя сказать о герое Жуковского. Он снедаем страстью, и эта страсть вступает в противоречие с монастырской жизнью, тогда как затворничество пушкинского рыцаря есть путь его служения возлюбленной. Так что по своей сути «Монах», как нам кажется, имеет не слишком тесное отношение к «Легенде», несмотря на сюжетное совпадение.

⁸⁷ *Жуковский В.А.* Эстетика и критика. М., 1985. С. 308–309.

⁸⁸ Об этом см.: *Канунова Ф.З., Янушкевич А.С.* Своеобразие романтической эстетики и критики В.А. Жуковского // Жуковский В.А. Указ. соч. С. 36–38.

⁸⁹ *Герштейн Э.Г., Вацууро В.Э.* Заметки А.А. Ахматовой о Пушкине. С. 43.

⁹⁰ *Жуковский В.А.* Собр. соч.: В 4 т. М.; Л., 1959. Т. 1. С. 107.

⁹¹ См. об этом: *Гершензон М.О.* Тень Пушкина // Гершензон М.О. Статьи о Пушкине. М., 1926. С. 69–95.

⁹² Жуковский В.А. Указ. соч. С. 85.

⁹³ Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1977. Т. 2. С. 103–104.
В Большом академическом собрании дано другое текстологическое решение «Тавриды».

⁹⁴ Жуковский В.А. Указ. соч. С. 98–99.

⁹⁵ Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М., 1984. С. 113–115.

⁹⁶ Жуковский В.А. Указ. соч. С. 108.

⁹⁷ Там же. С. 143.

⁹⁸ Там же. С. 334.

⁹⁹ Там же. С. 98.

¹⁰⁰ Рассадин Ст. Драматург Пушкин: Поэтика. Идеи. Эволюция. М., 1977. С. 155–157.

¹⁰¹ Жуковский В.А. Указ. соч. С. 187.

¹⁰² Об этом с несколько другими акцентами пишет Р.В. Иезуито-ва: «Особая психологическая сложность состоит в том, что земное, греховно-любвное, не согласующееся с религиозными канонами (хотя в известной мере и направляемое ими) чувство “бедного рыцаря” к “святой деве” возвышается и просветляется чистой духовностью, полной бескорыстностью героя» (Иезуитова Р.В. Указ. соч. С. 169).

¹⁰³ Жуковский В.А. Указ. соч. С. 85.

¹⁰⁴ Жуковский В.А. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. С. 131.

¹⁰⁵ Те же мысли отразились в дневнике Жуковского (см.: Жуковский В.А. Полн. собр. соч.: В 12 т. СПб., 1902. Т. 12. С. 140–141).

¹⁰⁶ Булгаков С. Тихие думы: Из статей 1911–1915 гг. М., 1918. С. 71–14.

¹⁰⁷ Русская мысль. 1923–1924. Кн. IX–XII. С. 425–433.

¹⁰⁸ Там же. С. 429–431.

¹⁰⁹ Об этом см.: Рассадин Ст. Указ. соч. С. 195–196, а также: Немзер А.С. «Сии чудесные виденья...» // Зорин А.Л., Зубков Н.Н., Немзер А.С. «Свой подвиг свершив...» М., 1987. С. 194. Впервые на связь второй редакции «Легенды» с рыцарскими балладами Жуковского указано в статье: Эйгес И. Пушкин и Жуковский // Пушкин – родоначальник новой русской литературы. М.; Л., 1941. С. 213–215.

¹¹⁰ Жуковский В.А. Указ. соч. Т. 1. С. 312.

¹¹¹ Цит. по: Друзья Пушкина: Переписка. Воспоминания. Дневники: В 2 т. М., 1986. Т. 1. С. 319.

¹¹² Щеголев П.Е. Из жизни и творчества Пушкина. С. 342.

¹¹³ По замечанию Д.Д. Благого, этот образ «окрашен в ... библейские тона» (Благой Д.Д. Творческий путь Пушкина (1826–1830). С. 383).

¹¹⁴ Обзор мнений см.: *Левкович Я.Л.* «Воспоминание» // Стихотворения Пушкина 1820–1830-х годов. С. 114–115.

¹¹⁵ *Цявловская Т.Г.* Рисунки Пушкина. С. 54.

¹¹⁶ Писание цитируется в синодальном переводе, поскольку Пушкин равно пользовался церковно-славянским и французским текстами, и выбирать между ними в каждом отдельном случае цитации затруднительно.

¹¹⁷ Щеголев почему-то считал этих ангелов возмездия – ангелами-хранителями (*Щеголев П.Е.* Указ. соч. С. 275).

¹¹⁸ *Ахматова А.А.* Указ. соч. С. 209.

¹¹⁹ Там же. С. 213–214.

¹²⁰ Там же. С. 208.

¹²¹ Архив братьев Тургеневых. Пг., 1921. Вып. 6. С. 65; Остафьевский архив князей Вяземских. СПб., 1899. Т. 3. С. 179.

¹²² Такая датировка обоснована в статье: *Сандомирская В.Б.* О датировке стихотворения Пушкина «Когда в объятии мои...» // Пушкин: Исследования и материалы. М.; Л., 1962. Т. 4. С. 354–361.

¹²³ Ср. в «Полтаве»: «Куда бежать от угрызений / Змеиной совести своей?»

¹²⁴ Пробудившаяся совесть порождает два острых ощущения – раскаяние в прошлом и предчувствие будущих бед: «Раскаяньем горя, предчувствуя беды». Два эти мотива эквивалентны двум близким по времени пушкинским стихотворениям 1828 г. «Воспоминание» и «Предчувствие». И буквально те же ощущения сопровождают пробуждение совести у героя «Уединенного домика» Павла: «Картежная игра, увеселения, ночные прогулки – все призвано было в помощь; и Павел был счастливейшим из смертных, ибо не видал, как утекали дни за днями и месяцы за месяцами. Разумеется, не обходилось и без неприятностей: иногда кошелек опустеет, иногда совесть проснется в душе, в виде раскаяния или мрачного предчувствия» (*Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1979. Т. 9. С. 352–353.) Так устанавливаются дополнительные связи между «Уединенным домиком» и пушкинской лирикой, что подтверждает догадки А.А. Ахматовой об автобиографизме повести.

¹²⁵ Ср. другое мнение о значении этой притчи для Пушкина: *Тюпа В.И.* Притча о блудном сыне в контексте «Повестей Белкина» как художественного целого // Болдин. чтения. Горький, 1983. С. 67–81; *Он же.* Сюжет «блудного сына» в лирике Пушкина // Болдин. чтения. Горький, 1984. С. 89–97.

¹²⁶ «Поэзия выше нравственности – или по крайней мере совсем иное дело. Господи Суси! какое дело поэту до добродетели и порока?»

разве их одна поэтическая сторона»; «Цель художества есть *идеал*, а не *нравоучение*».

¹²⁷ Эфрос А. Рисунки поэта. С. 374–375. А. Эфрос связывает эти чувства Пушкина с делом о «Гавриилиаде», нам же кажется, что они имеют более глубокие внутренние корни.

¹²⁸ Анненков П.В. Материалы для биографии А.С. Пушкина. С. 205.

¹²⁹ А.С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 1. С. 421.

¹³⁰ Ахматова А.А. Указ. соч. С. 98.

¹³¹ Об этом см.: Измайлов Н.В. Очерки творчества Пушкина. Л., 1975. С. 218–223.

¹³² Некоторые кавказские стихи отделялись позже, в 1830 г., но рождались они все летом–осенью 1829 г., и рассматривать их нужно в контексте 1829 г.

¹³³ Эти образы по-своему анализируются в статье: Слина Э.В. Неоконченное стихотворение Пушкина «Когда владыка Ассирийский...» // Проблемы современного пушкиноведения: Межвуз. сб. науч. тр. Л., 1981. С. 26–27. Об образе ущелья см. также: Лотман Ю.М. Из размышлений над творческой эволюцией Пушкина (1830 г.) // Тыняновский сб. Третьи Тыняновские чтения. Рига, 1988. С. 34.

¹³⁴ Е.Г. Эткинд считает, что «Терек – это и живописная горная река, и символ завоеванного и поработанного Кавказа, недаром появлению Терека в строфе III предшествует стих о воинственном горце, конечно же, воюющем против русских отрядов» (Эткинд Е.Г. Симметрические композиции у Пушкина. Париж, 1988. С. 61).

¹³⁵ Благой Д.Д. Творческий путь Пушкина (1826–1830). С. 373.

¹³⁶ А.С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 115.

¹³⁷ Щеголев П.Е. Из жизни и творчества Пушкина. С. 342–346.

¹³⁸ Русский архив. 1881. Кн. 3. С. 468.

¹³⁹ На эту параллель впервые указал Е.Г. Вейденбаум (Русский архив. 1905. Кн. 1. С. 676–677).

¹⁴⁰ Автограф воспроизведен в кн.: Бонди С.М. Черновики Пушкина: Статьи 1930–1970 гг. М., 1971. С. 18. Я.Л. Левкович считает, что это профили Екатерины Раевской (Левкович Я.Л. Рабочая тетрадь Пушкина ПД № 841. С. 248). Чтобы усомниться в этом, достаточно сравнить их с другими пушкинскими рисунками Марии и Екатерины Раевских (Цявловская Т.Г. Рисунки Пушкина. С. 136, 309, 371). Сестры были похожи, но Пушкин придавал их лицам совершенно разное выражение.

¹⁴¹ Дополнительные аргументы см.: Султан-Шах М.П. М.Н. Волконская о Пушкине в ее письмах 1830–1832 годов // Пушкин: Исследования и материалы. М.; Л., 1956. Т. 1. С. 263–266.

¹⁴² *Благой Д.Д.* Творческий путь Пушкина (1826–1830). С. 356–363.

¹⁴³ *Бонди С.М.* Черновики Пушкина. С. 11–23. По этой транскрипции мы и цитируем черновой вариант с коррекцией знаков препинания по автографу.

¹⁴⁴ *Лотман Ю.М.* Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. Л., 1980. С. 372–373.

¹⁴⁵ *Султан-Шах М.П.* Указ. соч. С. 262.

¹⁴⁶ *Ахматова А.А.* О Пушкине. С. 209.

¹⁴⁷ *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 9. С. 358.

¹⁴⁸ Наблюдения над этими вариантами см.: *Благой Д.Д.* Творческий путь Пушкина (1826–1830). С. 476.

¹⁴⁹ Говоря о системе ценностей зрелого Пушкина, оставляем в стороне «Гавриилиаду».

¹⁵⁰ См. об этом: *Цявловский М.А.* Указ. соч.; *Кока Г.М.* Указ. соч.

¹⁵¹ Ср. в стихотворении «К вельможе» (1830): «Влиянье красоты / Ты живо чувствуешь. С восторгом ценишь ты / И блеск Алябьевой и прелесть Гончаровой».

¹⁵² Ср.: *Булгаков С.* Жребий Пушкина // Новый Град. 1937. № 12. С. 40.

¹⁵³ *Аверинцев С.С.* Люцифер // Мифы народов мира: В 2 т. М., 1982. Т. 2. С. 84.

¹⁵⁴ *Топоров В.Н.* Роза // Там же. С. 386.

¹⁵⁵ *Якубович Д.П.* Пушкинская «легенда» о рыцаре бедном. С. 239–247.

¹⁵⁶ Эти положения работы мы обсуждали с А.Е. Смирновым. Приносим ему глубокую признательность за важные замечания.

¹⁵⁷ *Иванов Вяч.* Эссе, статьи, переводы. Bruxelles, 1985. С. 129.

¹⁵⁸ Там же. С. 131.

¹⁵⁹ Путь. 1933. № 40. С. 33.

¹⁶⁰ *Булгаков С.* Тихие думы. С. 98.

¹⁶¹ А.С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 1. С. 425.

¹⁶² *Ахматова А.А.* О Пушкине. С. 89–109, 161–171.

¹⁶³ *Иванов Вяч.* Два маяка. С. 135.

¹⁶⁴ Б.А. Васильев выдвинул предположение, что это стихотворение написано не в 1819 г., как всегда считалось, а позже – по его мнению, в ноябре 1827 г. (*Васильев Б.А.* О новой датировке стихотворения Пушкина «Возрождение» // Страницы истории русской литературы. М., 1971. С. 92–99). Аргументация исследователя недостаточно основательна, однако само предположение о более поздней дате стихотворения представляется верным.

165 См. об этом: *Варшавская М.Я.* Пушкин и картина Рафаэля. Л., 1949.

166 *Булгаков С.* Жребий Пушкина. С. 31.

167 *Лотман Ю.М.* В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988. С. 142.

168 Эволюция и семантика пушкинского четырехстопного хоря рассмотрены в работе М.Л. Гаспарова (Семантический ореол пушкинского 4-стопного хоря) / Пушкинские чтения в Тарту. Тез. докл. науч. конф. 13–14 нояб. 1987 г. Таллин, 1987. С. 53–56). См. также: *Лотман Ю.М.* Анализ поэтического текста. Структура стиха. Л., 1972. С. 167–168.

169 Интересна дневниковая запись Блока: «...у меня произвольнo появляются хорей, значит, может быть, погибну» (*Блок А.А.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1963. Т. 7. С. 329).

170 *Гаспаров М.Л.* Очерк истории русского стиха. С. 115.

171 *Булгаков С.* Тихие думы. С. 98.

172 См. аргументацию Т.Г. Цявловской (Рукою Пушкина. С. 179–208).

173 *Ахматова А.А.* О Пушкине. С. 178–181.

174 Ахматова отчетливо различала автобиографизм и лиризм, что не спасло ее от несправедливых упреков: *Благой Д.Д.* Творческий путь Пушкина (1826–1830). С. 638–639.

175 Далеко не все интерпретаторы трагедии принимают этот взгляд, см., например: *Благой Д.Д.* Указ. соч. С. 653.

176 *Городецкий Б.П.* Драматургия Пушкина. М.: Л., 1953. С. 289–290.

177 Замечено А.А. Ахматовой (*Ахматова А.А.* О Пушкине. С. 96).

178 *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч. Л., 1935. Т. 7. С. 573.

179 *Ахматова А.А.* О Пушкине. С. 103.

180 Там же. С. 189.

181 Счастье – лишь на проторенных дорогах (*фр.*).

182 См. об этом: *Булгаков С.* Жребий Пушкина. С. 40–46.

183 Рукописи Пушкина, хранящиеся в Пушкинском Доме: Научное описание / Сост. Л.Б. Модзалевский и Б.В. Томашевский. М.; Л., 1937. С. 87, 333.

184 *Иезуитова Р.В.* «Легенда». С. 141–155.

185 *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 3. С. 114.

186 *Бонди С.М.* Из «последней тетради» Пушкина // Стихотворения Пушкина 1820–1830-х годов. С. 383.

187 *Бонди С.М.* Стихи о бедном рыцаре. С. 665.

188 *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч. Л., 1935. Т. 7. С. 657.

189 *Иезуитова Р.В.* Указ. соч. С. 175.

¹⁹⁰ *Рассадин Ст.* Указ. соч. С. 193–195.

¹⁹¹ *Булгаков С.* Тихие думы. С. 101 (сноска). Ср. противоположное мнение М.О. Гершензона о второй редакции: «Здесь образ рыцаря очищен от всего земного, высоко поднят над дольным миром» (*Гершензон М.О.* Мудрость Пушкина. С. 95).

¹⁹² *Рассадин Ст.* Указ. соч. С. 194.

¹⁹³ *Ахматова А.А.* Указ. соч. С. 203, 205.

¹⁹⁴ Там же. С. 205.

¹⁹⁵ Там же. С. 206.

¹⁹⁶ *Петрунина Н.Н.* «Полководец» // Стихотворения Пушкина 1820–1830-х годов. С. 278–305.

¹⁹⁷ Там же. С. 291.

¹⁹⁸ *Сайтанов В.А.* Неизвестный цикл Пушкина // Пути в неизвестное: Писатели рассказывают о науке. М., 1986. Сб. 19. С. 378.

¹⁹⁹ *Благой Д.Д.* Душа в заветной лире: Очерки жизни и творчества Пушкина. М., 1979. С. 467.

²⁰⁰ В.А. Сайтанов обоснованно датирует это стихотворение июлем–августом 1835 г. (*Сайтанов В.А.* Указ. соч. С. 362–374).

²⁰¹ Вчера на балу госпожа такая-то была решительно красивее всех и была одета лучше всех. <Прощай,> госпожа такая-то (*фр.*).

²⁰² *Булгаков С.* Указ. соч. С. 41.

²⁰³ Там же.

²⁰⁴ Там же. С. 42.

²⁰⁵ Эта тема проанализирована В.А. Сайтановым (*Сайтанов В.А.* Указ. соч. С. 380–395).

²⁰⁶ *Благой Д.Д.* Джон Беньян, Пушкин и Лев Толстой // Пушкин. Исследования и материалы. М., 1962. Т. 5. С. 56. См. также: *Габричевский А.* «Странник» Пушкина в его отношении к английскому подлиннику // Пушкин и его современники. Пг., 1914. Вып. 19–20. С. 40–48.

²⁰⁷ *Якубович Д.П.* Пушкинская «легенда» о рыцаре бедном. С. 244.

²⁰⁸ *Цявловская Т.Г.* Рисунки Пушкина. С. 55.

²⁰⁹ Тема заступничества важна для позднего Пушкина – «Андже-ло», «<Сцены из рыцарских времен>», «Капитанская дочка».

Позднейшие работы по теме:

Дмитриева Н.Л. Стихотворение Пушкина «Легенда» («Жил на свете рыцарь бедный») // Вече: Альманах русской философии и культуры. СПб., 1996. Вып. 5. С. 91–101.

Осват Л.С. Дальняя подруга. Пушкинский миф о безыменной любви в творческом истолковании Тынянова–Эйзенштейна // Киноведческие записки. 1999. № 42. С. 74–105.

Пушкин и гибель Помпеи

Картина Карла Брюллова «Последний день Помпеи», законченная в 1833 г., стала культурным событием общеевропейского масштаба. Она была с триумфом провезена по выставочным залам Рима, Милана и Парижа и в августе 1834 г. доставлена в Петербург, где экспонировалась сначала в Эрмитаже, а затем в Академии художеств. Гигантское полотно, запечатлевшее знаменитую катастрофу 79 г. н. э., привлекло небывалые толпы зрителей и вызвало споры, не утихавшие несколько десятилетий. «Ныне все занимаются участью Помпеи, все толкуют о происшествии, изображенном мастерскою кистию Брюлова», – писала «Северная пчела» 18 августа 1834 г.¹ Из множества откликов упомянем здесь только один и, может быть, самый значительный – написанную по горячим следам статью Гоголя «Последний день Помпеи» (август 1834), в которой картина Брюллова оценена как «светлое воскресение живописи» и величайшее достижение искусства XIX в.²

Пушкин скорее всего впервые увидел картину около 15 августа, сразу по ее прибытии в Петербург. Можно думать, что он, как и Гоголь, приходил смотреть ее несколько раз. Его непосредственные впечатления нашли выход в черновых набросках, по которым текстологи реконструировали начало стихотворения, условно датированного августом–сентябрем 1834 г.:

Везувий зев открыл – дым хлынул клубом – пламя
Широко развилось, как боевое знамя.
Земля волнуется – с шатнувшихся колонн
Кумиры падают! Народ, гонимый страхом,
Под каменным дождем, под воспаленным прахом,
Толпами, стар и млад, бежит из града вон.

Рядом с набросками стихов Пушкин воспроизвел по памяти одну из центральных групп картины: сыновья несут на руках старика-отца. Рисунок беглый и однако же дает повод судить о том, насколько пристально взгляделся Пушкин в полотно Брюллова: верно передана не только пластика персонажей, но и такая, например, деталь, как плюмажи на шлеме одного из них³.

Позже, осенью 1835 г., сюжет картины был упомянут в «Египетских ночах» среди тем, предложенных импровизатору, а еще через год в рецензии на «Фракийские элегии» В. Теплякова, рассуждая о подражаниях в искусстве, Пушкин снова вспомнил о ней: «Так Брюлов, усыпляя нарочно свою творческую силу, с пламенным и благородным подобострастием списывал “Афинскую школу” Рафаеля. А между тем в голове его уже шаталась поколебленная Помпея, кумиры падали, народ бежал по улице, чудно освещенной Волканом» (при публикации статьи в «Современнике» этот фрагмент был снят).

Вот и все очевидные следы брюлловской картины в творчестве Пушкина. Но, кажется, есть основания говорить о том, что неочевидные ее следы легли гораздо глубже, нежели яркие зрительные образы, зафиксированные в приведенных выше отрывках – стихотворном и прозаическом. Основу всякого художественного дара составляет, как известно, особая впечатлительность, придающая сверхзначение внешним событиям, фактам, деталям, встречам – в душе художника они прорастают в сильные внутренние события, которые и дают импульс творчеству. Похоже, что знакомство Пушкина с «Последним днем Помпеи» имело некоторое отношение к важному духовному перелому, сказавшемуся в его лирике последних лет.

Герой стихотворения «Странник» (1835), объятый «скорбию великой», раскрывает близким ее причину:

«О горе, горе нам! Вы, дети, ты, жена! –
Сказал я, – ведайте: душа моя полна
Тоской и ужасом, мучительное бремя
Тягчит меня. Идет! уж близко, близко время:
Наш город пламени и ветрам обречен;
Он в угли и золу вдруг будет обращен,
И мы погибнем все, коль не успеем вскоре
Обрести убежище; а где? о горе, горе!»

Притом, что этот фрагмент представляет собой довольно точный перевод из книги Дж. Беньяна «Путешествие Пилигрима»,

осложненный ветхозаветными и апокалиптическими ассоциациями, нетрудно здесь увидеть и отражение брюлловского сюжета, перенесенного из античной истории в сферу внутренней жизни личности. Лаконичную фразу Беньяна: «...This our City will be burned with fire from Heaven»⁴ – Пушкин распространяет и конкретизирует: «Наш город пламени и ветрам обречен; / Он в угли и золу вдруг будет обращен...»; словом «вдруг», аналогов которому у Беньяна нет, он подчеркивает неожиданность и скоротечность предрекаемых событий. Внезапная гибель города символизирует в этих стихах судьбу души, не готовой к смерти, не знающей пути и не ищущей спасения. Но сама эта тема неготовности к смерти, вдруг вошедшая в лирику Пушкина («Чудный сон мне Бог послал...», «На Испанию родную...», «Странник», «Пора, мой друг, пора!»), – действительно ли связана она как-то с картиной Брюллова или Пушкин только использовал в «Страннике» запомнившийся ему брюлловский образ города, обреченного «пламени и ветрам»?

«Последний день Помпеи» – одно из самых известных произведений русской живописи, и сказано о нем немало. Мы оставим в стороне собственно искусствоведческие вопросы и обратимся лишь к одной интересующей нас теме – религиозной теме картины. Изображенная на ней катастрофа произошла на сломе эпох, когда античный мир уступал место новой, христианской, цивилизации. Процесс, в реальной истории занявший не одно столетие, у Брюллова сжат в одно мгновение, выхваченное из мрака ослепительной вспышкой молнии. Гибель античного мира сложно интонирована в картине. Это мир прекрасный, остающийся таковым и в минуту смерти – но обреченный, не имеющий опор. Статуи языческих богов в правом верхнем углу картины рушатся вместе с пьедесталами, погребая под собою людей.

Христианское и нехристианское переживание смерти нарочито противопоставлены Брюлловым. В левом нижнем углу, в основании диагонали, составляющей «композиционную ось картины»⁵, он группирует семью молящихся христианок и священника с крестом на груди, с чашей и кадильницей в левой руке и со святильником в правой. Священник, единственный из всех героев картины, изображен со спокойным и твердым лицом, и его сильное движение направлено против общего потока толпы, спасающейся от бедствия. «Он будто бы только что стремительно вбежал сюда»⁶, на эту улицу, навстречу смерти.

Священнику противопоставлена фигура жреца, размещенная на той же главной композиционной диагонали. Опишем эту фигуру словами современника Пушкина и Брюллова, автора статьи в «Северной пчеле» о «Последнем дне Помпеи»: «...языческий первосвященник, схватив в испуге языческую священную утварь, спешит за толпой. Его лицо, походка, телодвижения, расстройство одежды, – все выражает смятение, замешательство; он оставил, забыл богов; его вера потрясена: какая разительная противоположность с Христианином!» (так назван священник. – *И. С.*)⁷.

Композиционная ось, на которой расположены статуи падающих богов, жрец и священник, прочерчивает основную проблемную линию картины. О том, насколько она была важна Брюллову, говорит тот факт, что в фигуре священника он допустил единственное серьезное отступление от исторической точности, взятой им за принцип в работе над полотном. Известно, что Брюллов досконально изучил результаты раскопок в Помпее и перенес на свою картину конкретную улицу – улицу Гробниц, открытую археологами в начале XIX в. Одни мизансцены он воссоздал по скелетам из помпейского музея, другие – по историческим документам, например по письмам Плиния Младшего. Но священник с аксессуарами христианского богослужения никак не соответствует принципу исторической точности. В Риме 60–70-х годов проповедь христианства только началась, первые общины только создавались и сразу же подвергались гонениям, в 67–68 гг. были казнены апостолы Петр и Павел, – так что, изображая священника с потиром и кадильницей для храмовых богослужений, Брюллов пошел на сознательный анахронизм, который, как видно, был ему необходим для наглядного воплощения идеи. Священник не охвачен общим смятением, он встречает смерть иначе, чем другие, и вообще он чем-то отделен от гибнущего мира. Что касается панически бегущего жреца, то над его фигурой Брюллов особенно много работал, о чем можно судить по подготовительным эскизам, на которых жрец был едва ли не главным персонажем первого плана⁸. Складки его одеяния, «белого савана», как выразился Гоголь⁹, передают сам этот смертоносный вихрь, налетевший на город. Это рушатся его храм и его мир, не освященный присутствием Бога.

Брюллову было известно письмо Плиния, пережившего землетрясение 79 г., в нем рассказывается, что погибавшие роптали на богов: «...многие воздевали руки к богам; большинство объясняло, что нигде и никаких богов нет и для мира это последняя

вечная ночь»¹⁰. Без Бога, без веры смерть представляется дикой, нелепой, бессмысленной, человек не готов к ней и не может принять ее – эта мысль, присутствующая во всей картине, педалируется противопоставлением жреца и священника. Надо сказать, что не один Брюллов так воспринял гибель Помпеи. Художник совсем другой эпохи, Владислав Ходасевич, в очерке «Помпейский ужас» (1925) описал свои впечатления от посещения мертвого города. Его поразило «не количество, а качество умираний», внезапная, неосмысленная смерть без покаяния, ужас единомоментного перехода человека из каждодневного быта, неочищенным – за земной предел. «В гимназических учебниках – и то пишут, что христианство принесло в мир готическое острие – взлет ввысь. Здесь как-то воочию познаешь эту простую истину. Безвзлетный, косный, приземистый куб помпейского дома – какая безвыходность, какая плотскость, какая тоска! <...> Тут и веришь и видишь, как велика, вероятно, была в некоторых душах тоска по Спасителе...» В конце очерка как альтернатива «помпейскому ужасу» возникает образ «высокой белой колокольни»¹¹. Брюллов и Ходасевич по-разному увидели помпейскую жизнь, но помпейскую смерть они увидели сходно – с общих для них христианских позиций.

Религиозная идея картины получает объем благодаря библейским аллюзиям. Одна из них – история Содома, испепеленного небесным огнем за грехи его жителей. (К этой истории Брюллов обращался особо – в 1822 г. он написал картину «Горящий Содом», впоследствии утраченную.) И тема Содома и эсхатологическая тема растворены в «Последнем дне Помпеи», где треть живописного пространства занимают разверзшиеся небеса. В процессе работы над эскизами Брюллов отводил небу все большее место, усиливал его роль¹², и в результате окончательного композиционного решения пламя на полотне исходит прямо с неба – багрово-красного, прочерченного молниями, отчего сейсмическая катастрофа ощущается как событие метафизического порядка.

Сюжет картины Брюллова ассоциируется у нас с одной глубокой и не прочитанной пока фразой Пушкина. В черновике рецензии 1830 г. на второй том «Истории русского народа» Н. Полевого он записал: «Величайший духовный и политический переворот нашей планеты есть христианство. В сей-то священной стихии исчез и обновился мир». И дальше – о «конце Рима и ветхой системы его». Это высказывание, имеющее евангельскую

металогика («...не оживет, если не умрет» – 1 Кор. 15:36), описывает приход христианства как всепоглощающий вихрь, в котором погибает мир, чтобы родиться заново. Кажется, здесь есть некоторая параллель к одной из тем «Последнего дня Помпеи». Так что восприятие религиозного плана брюлловской картины было у Пушкина подготовлено собственными размышлениями, а точнее – собственным художественным ощущением стихийной гибели языческого мира.

В статье, посвященной пушкинскому замыслу стихотворения о Помпее, Ю.М. Лотман отметил, что особую значимость в этом замысле имел мотив падения языческих кумиров. «“Кумиры падают” появляется уже в первых набросках и настойчиво сопровождает все варианты пушкинского текста». Тот же мотив повторяется и в приведенном нами фрагменте рецензии на «Фракийские элегии» Теплякова. «Здесь особенно показательно, – пишет Ю.М. Лотман, – что слова “кумиры падали” сначала отсутствовали. Пушкин их вписал, что подчеркивает, насколько ему была важна эта деталь»¹³. К этим наблюдениям добавим, что в автографе стихотворения после слов «кумиры падают» стоит красноречивый восклицательный знак, притом что другие знаки препинания в этом черновике не расставлены.

Пушкин перебрал много вариантов, чтобы передать сотрясение земли и падение кумиров:

Земля содрогнулась – шатнулся город
 Столпы обрушились – с их тесной высоты
 Кумиры падают
 Колеблется земля
 Содрогнулась земля
 Столпы шатаются – с их узкой [гордой?] вышины
 Кумиры падают
 Земля шатается – со мраморных колонн
 Земля волнуется – с шатнувшихся колонн
 Кумиры падают!

Как видим, поэт пытался сначала разработать этот главный мотив в подробностях, изобразить, *как* теснятся кумиры на высоких и узких своих подножиях, – но в итоге он пришел к лаконичному варианту, передающему суть происходящего без архитектурно-скульптурных деталей¹⁴. Поэтика, не принимающая детализации, характерна для всего наброска, в котором дан самый общий план событий – небесное пламя, содрогающаяся земля,

гибнущий город. Многочисленные герои Брюллова обобщены у Пушкина как «народ», «толпа». А такая предметная деталь, как пепел, падающий с неба, передается гениальным сочетанием «воспаленный прах», в котором вещественность стирается, но проступает символический образ земного праха, восставшего на людей.

Пушкин воспринял и отразил в своем наброске общую тему брюлловской картины, перенеся в него и эсхатологические и содомские обертоны сюжета. Через год, в «Страннике», эта тема со всеми ее обертонами возникает опять и на этот раз преломляется в плане личного спасения. Гоголь увидел «первое достоинство» картины Брюллова в «отсутствии идеальности» – отвлеченности ее идеи. Сравнивая «Последний день Помпеи» с другими живописными изображениями больших катастроф, он писал: «Ту мысль, которая виделась нам в такой отдаленной перспективе, Брюллов вдруг поставил перед самыми нашими глазами. Эта мысль у него разрослась огромно и как будто нас самих захватила в свой мир»¹⁵. Видно, и Пушкина она «захватила в свой мир», обернувшись для него острыми личными вопросами, которые решались теперь на новых, открывающихся ему путях внутреннего самоустроения и развития.

Христианство уже тем изменило мир, что принесло в него новое отношение к смерти, потребовав от человека осмыслить ее как рубеж на пути души к бессмертию или гибели. Пушкинский Странник как будто воспроизводит исторический путь человечества, вдруг осознав, что перспектива смерти предъявляет к жизни совершенно особые требования. Видение горящего города ставит перед ним проблему неготовности к суду и побуждает искать спасения. Начало аллегорической повести Беньяна Пушкин превращает в законченное лирическое стихотворение, сюжетом которого становится сам этот внутренний перелом в человеке после данного ему откровения о скорой смерти, предваренного у Пушкина прямой отсылкой к Апокалипсису: «...уж близко, близко время» (ср.: Откр. 1:3). У Беньяна повествование ведется в третьем лице – Пушкин переводит его в первое, у Беньяна все происходит во сне – у Пушкина наяву, у Беньяна нет выразительных сравнений, которыми Пушкин передает духовное пробуждение героя: «Как раб, замысливший отчаянный побег», «Как от бельма врачом избавленный слепец»¹⁶. Таким образом Пушкин превращает отвлеченную аллегория в самую пронзительную лирику,

насыщенную личными аллюзиями и болезненными личными переживаниями. «Тоска и ужас», «уныние», «страх» – вот чувства, пробудившиеся в герое в преддверии судного дня, который застает его врасплох:

Я осужден на смерть и позван в суд загробный –
И вот о чем крушусь: к суду я не готов,
И смерть меня страшит.

Странник резко меняет жизнь, оставляет дом, жену, детей, друзей и устремляется в побег – «Дабы скорей узреть – оставя те места, / Спасенья верный путь и тесные врата». Этой завершающей стихотворение евангельской парафразой (ср.: Мф. 7. 13:14) закрепляется решительный выбор героя; он бежит не оглядываясь, как библейский Лот, которого ангелы вывели из обреченного Содома со словами: «Спасай душу свою; не оглядывайся назад и нигде не останавливайся в окрестности сей» (Быт. 19:17). Лотова жена, как известно, оглянулась – и обратилась в соляной столп. Ее оглядка – символ приверженности греху, прежней жизни, символ ее нерешительности, нетвердости на новом пути. В Евангелии от Луки этот ветхозаветный эпизод прямо соотносится с последним судом: «Но в день, в который Лот вышел из Содома, пролился с неба дождь огненный и серный, и истребил всех. Так будет и в тот день, когда Сын Человеческий явится. В тот день, кто будет на кровле, а вещи его в доме, тот не сходи взять их; и кто будет на поле, также не обращай назад. Помните жену Лотову» (Лк. 17:29–32). Пушкинский герой как будто и вспомнил жену Лотову – отрекся бесповоротно от всего, что ему было дорого, ради новой жизни, ради спасения. Так Пушкин увязывает в «Страннике» тему Содома и тему судного дня, аллегории Беньяна и собственные лирические темы и, наконец, сюжет картины Брюллова и заключенную в нем религиозную идею.

Если связь «Странника» с «Последним днем Помпеи» вполне очевидна, то сложнее обстоит дело с другим пушкинским произведением – речь пойдет о незавершенном стихотворении «Пора, мой друг, пора!» и прозаическом плане его продолжения. Впервые опубликованное П.И. Бартеневым как одно из последних стихотворений Пушкина, оно датируется расплывчато, в дореволюционных изданиях, как правило, 1836 г., в Большом академическом собрании сочинений маем–июнем 1834 г. – как видно, по связи с обстоятельствами личной жизни поэта,

которые в нем отразились. Но те же сложные обстоятельства сохранялись у Пушкина и позже, летом 1835 г., когда он вновь пырвался выйти в отставку, покинуть Петербург, уехать в деревню. Это позволяет отнести стихотворение к лету 1835 г., и такая датировка представляется гораздо более правдоподобной: по содержанию «Пора, мой друг, пора!» тяготеет к контексту лирики 1835–1836 гг., и при этом оно наверняка написано после «Странника», так как именно в черновиках «Странника» постепенно оформился его ключевой образ: «Давно, усталый раб, замыслил я побег...»¹⁷.

Внутренняя пружина стихотворения – мысль о возможности скорой внезапной смерти: «Предполагаем жить, и глядь – как раз – умрем». Именно она, эта мысль, побуждает резко переменить жизнь, так как в ее перспективе настоящее видится недолжным, воспринимается как расточение, растрата, как жертва, приносимая времени, которое не течет непрерывной рекой, а распадается на дни и часы, фиксирующие распад самой жизни: «Летят за днями дни, и каждый час уносит / Частичку бытия...». Важно, что «бытия» – той сущностной, должной жизни, которая не реализуется, все откладывается на будущее, так что смерть застает человека врасплох. Тема побега в предчувствии смерти объединяет «Пора, мой друг, пора!» со «Странником»¹⁸ с той разницей, что герой здесь стремится не из дома, как в «Страннике», а в дом – «в обитель дальную трудов и чистых нег», где достижимо подлинное бытие – углубленное, уравновешенное, лаконично определенное сочетанием «покой и воля». Связь со «Странником» обнаруживает сотериологическую тему в подтексте «Пора, мой друг, пора!»; она поддерживается и словом «обитель», которое придает дополнительный смысловой оттенок мечтам героя об уединенной, духовно насыщенной жизни. Прозаический план конкретизирует обстоятельства, в которых достижим идеал: «...поля, сад, крестьяне, книги: труды поэтические – семья, любовь, etc. – религия, смерть». «Религия» перед «смертью» появилась не сразу – Пушкин вписал это слово, как будто продумывая подготовку к концу. По верному наблюдению Б.М. Энгельгардта, «поэт вводит смерть в программу самой жизни»¹⁹, и она здесь мыслится совсем иначе, чем в стихотворной части наброска. В недолжном существовании смерть страшит своей внезапностью – в мечтах о полноценном бытии она принимается как естественное и благодатное завершение жизни.

Два рассмотренных стихотворения – «Странник» и «Пора, мой друг, пора!» – подобны кругам на воде, расходящимся от брошенного камня: ближний круг непосредственно связан с причиной, его возбудившей, дальний рожден уже волной и продолжает движение волн. В «Страннике» тема гибнущей Помпеи превращается в тему личной внезапной смерти, в «Пора, мой друг, пора!» отражен результат такого превращения. Одна деталь, один образ скрепляет звенья этой цепи: все тот же раб, замысливший побег, – ведь это образ античный, римский, но этот римский «раб» подчиняется метаморфозам темы и почти переходит в «раба Божия» – именно так звучит и слышится «усталый раб» в «Пора, мой друг, пора!». В связи с этим стоит напомнить, что в плане «Повести из римской жизни», набросанном в начале (?) 1835 г., появляется образ «раба-христианина» в контексте темы падения языческих богов и проникновения в Рим христианства – темы, включенной в рамку сюжета о сознательном уходе Петрония²⁰.

Было бы странно утверждать, что мысли о готовности к смерти возникли у Пушкина лишь под воздействием картины Брюллова. Впечатление от нее потому и оказалось столь сильным, что легло в душу на готовую почву и послужило катализатором тех настроений, которые вызревали долго, но с какого-то момента стали вдруг нарастать как снежный ком. Во что вылились эти настроения на пороге смерти? Вот вопрос, который далеко выходит за пределы поэзии и составляет уже другую тайну.

1997

Примечания

¹ Письма младшего Плиния Тациту о бедствии Помпеи, пер. и примеч. Я. Введенского // Северная пчела. 1834. 18 авг. № 185. С. 739.

² Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 7 т. М., 1978. Т. 6. С. 119–125.

³ Эфрос А. Рисунки поэта. М., 1933. С. 353.

⁴ Bunyan J. The Pilgrim's Progress. Leipzig, 1855. P. 1. Пер.: «Наш город будет сожжен небесным огнем» (англ.).

⁵ Лотман Ю.М. Замысел стихотворения о последнем дне Помпеи // Лотман Ю.М. Избр. ст.: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 2. С. 445.

⁶ Леонтьева Г.К. Картина К.П. Брюллова «Последний день Помпеи». Л., 1985. С. 39.

⁷ В.В.В. <Строев В.М.> «Последний день Помпеи», картина К. Брюллова (ст. 1) // Северная пчела. 1834. 17 авг. № 184. С. 736.

⁸ См. об этом: *Ацаркина Э.* Карл Павлович Брюллов. Жизнь и творчество. М., 1963. С. 116–117.

⁹ *Гоголь Н.В.* Указ. соч. Т. 6. С. 122.

¹⁰ Письма Плиния Младшего. М., 1983. С. 109.

¹¹ *Ходасевич Вл.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1997. Т. 3. С. 33–39.

¹² См. об этом: *Ацаркина Э.* Указ. соч. С. 118, 128.

¹³ *Лотман Ю.М.* Указ. соч. С. 446.

¹⁴ См. об этом: *Медведева И.* «Последний день Помпеи» (Картина К. Брюллова в восприятии русских поэтов 1830-х годов) // *Annali dell' Istituto universitario Orientale. Sezione slava.* № XI. Napoli, 1968. P. 90.

¹⁵ *Гоголь Н.В.* Указ. соч. Т. 6. С. 121–123.

¹⁶ В Большом академическом собрании сочинений Пушкина, по которому мы цитируем тексты, стих «Как раб, замысливший отчаянный побег» отнесен к числу черновых вариантов. Нам кажется более обоснованным решение Б.В. Томашевского, печатавшего этот стих как белойой, см.: *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1977. Т. 3. С. 311. Подробное соположение «Странника» с его английским источником см. в статье: *Благой Д.Д.* Джон Беньян, Пушкин и Лев Толстой // Пушкин. Исследования и материалы. Т. IV. М., 1962. С. 55–59.

¹⁷ См. об этом: *Сайтанов В.* Неизвестный цикл Пушкина // Пути в незнаемое: Сб. 19. М., 1986. С. 362–374. При общей убедительности датировки, предложенной в этой работе, мы бы исключили из числа аргументов переключки пушкинского стихотворения со стихотворением С.-Т. Кольриджа «Надпись на часах».

¹⁸ Подробнее см.: Там же. С. 384–388.

¹⁹ *Энгельгардт Б.М.* Историзм Пушкина // Пушкинист. Сб. II. Пг., 1916. С. 95.

²⁰ Если довериться реконструкции Ю.М. Лотмана, то Пушкин в этом сюжете намеревался сопоставить уход Петрония и уход Христа. См.: *Лотман Ю.М.* Опыт реконструкции пушкинского сюжета об Иисусе // Лотман Ю.М. Избр. ст.: В 3 т. Т. 2. С. 452–462.

«Родрик»: жизнь великого грешника

Тысяча восемьсот тридцать пятый год – переломный в пушкинской лирике: с этого года в ней появляются и уже преобладают новые мотивы, связанные с предчувствием смерти; сгущаясь, они выстраиваются постепенно в единый сюжет, исполненный драматизма и неумолимо идущий к развязке. И по форме лирика 1835 г. отличается от прежней: будучи по преимуществу переводной (из Анакреона, Горация, Шенье, Саути, Беньяна, Корнуолла, из Библии), она населена персонажами и говорит голосами поэтов и героев разных времен, но все они, войдя в мир Пушкина, так или иначе дают проекцию его судьбы, его внутренней жизни. Каково же место в этом ряду Родрика, последнего короля готов, или короля Родриго, как он именуется в испанских хрониках и старинных романсах? Напомним, что весной 1835 г., а точнее около 16 апреля, из-под пера Пушкина выходит текст, довольно странный по содержанию и художественным свойствам, – речь идет о произведении, получившем у редакторов условное название «<Родрик>» («На Испанию родную...») и повествующем о злоключениях последнего короля готов, свергнутого с престола в начале VIII в., когда Испания была завоевана маврами¹.

После пренебрежительной оценки Белинского («...это что-то недоконченное, вроде тех испанских баллад, которые давно уже прискучили...»²) за «<Родриком>» утвердилась репутация сочинения подражательного и слабого. И действительно, рядом с шедеврами 1835 г. («Полководец», «Туча», «Странник», «Вновь я посетил...», «Когда владыка ассирийский...») некоторые стихи «<Родрика>» выглядят слишком уж неприятными с точки зрения поэтической грамматики и фоники:

Готфы пали не бесславно:
Храбро билися они,
Долго мавры сомневались,
Одолеет кто кого.
Восемь дней сраженье длилось;
Спор решен был наконец...

Кажется, что Пушкин здесь и не стремится к совершенству, а выносит на бумагу первые пришедшие строки. На самом деле это, конечно же, не так – достаточно заглянуть в черновики со множеством вариантов. На самом деле поэтика «<Родрика>» задана тем жанровым образцом, которому Пушкин следует: он воспроизводит форму испанского романсеро – цикла романсов с единым героем и единым, хоть и прерывистым, сюжетом, так что непритязательность, а местами и примитивность стиха «<Родрика>» деланная, это искусная имитация стилистики испанского фольклора, столь искусная, что П.В. Анненков счел его непосредственным переводом «старого испанского романса»³. «<Родрик>» написан четверостишиями четырехстопного безрифменного хорее с чередованием мужских и женских окончаний – эта строфическая форма (с вариациями) стала в русской поэзии эквивалентом испанского народного силлабического стиха («Граф Гваринос» Н.М. Карамзина, «Сид» В.А. Жуковского, «Романсы о Сиде» П.А. Катенина). В композиционном отношении Пушкин также следует форме романсеро: его «<Родрик>» состоит из трех частей, или трех романсов, каждый из которых посвящен одному эпизоду из жизни героя (впрочем, у Пушкина связь этих эпизодов теснее, чем то бывает в романсеро, и «<Родрик>» воспринимается не как цикл, а как цельное трехчастное произведение).

Если жанровая природа пушкинского «<Родрика>» ясна, то самый замысел этого стихотворения остается непонятым⁴. Трудно поверить в то, что задача воспроизведения какой-либо жанрово-стилистической формы была актуальной художественной задачей для Пушкина в тот год, когда и лирика, и проза, и все его поведение свидетельствовали об остром душевном кризисе, о трагическом переломе во внутренней жизни⁵. Вероятнее, что начало его «<Родрику>» дал другой, более сильный творческий импульс, нежели чисто литературный интерес к экзотическому староиспанскому материалу, уже давно освоенному русской поэзией. Причину обращения Пушкина к образу короля Родриго имеет смысл искать не в плоскости его литературных интересов,

а в кругу его внутренних проблем и умонастроений 1835 г., определявших тональность творчества.

Цикл о короле Родриго – самый древний в корпусе испанских романсов. Он основан на легенде, в которой народный вымысел расцвел щедро – до неузнаваемости – реальные исторические факты. Согласно легенде Дон Родриго, король Испании, потерял престол из-за любви к Ла Каве, дочери графа Хулиана, наместника Сеуты. Родриго обесчестил Каву, она просила защиты у отца, и Хулиан, мстя обидчику, предал родину и веру – вступил в сговор с маврами. Они разгромили испанское войско в решающей восьмидневной битве, в которой и погиб исторический Родриго. Но в народной легенде он остался жив. Дальнейшее – история скитаний, покаяния и спасения Родриго, осознавшего свой грех, из-за которого пало испанское королевство.

Эту популярную среди писателей (особенно романтиков) легенду Пушкин знал из разных источников. В его библиотеке было двухтомное собрание романсов на испанском языке, составленное Ж.-Б. Деппингом⁶, открывавшееся циклом о короле Родриго. По-испански Пушкин читал, хотя отец его Сергей Львович явно преувеличивал, утверждая, что сын «выучился в зрелом возрасте по-испански»⁷. Вряд ли «выучился», но смысл текста понимал и мог переводить, о чем свидетельствуют сохранившиеся в его бумагах упражнения⁸. К тому же он собрал целую коллекцию испанских словарей⁹, так что его знакомство с испанским первоисточником более чем вероятно.

В сборнике Деппинга отражены лишь некоторые сюжетные звенья легенды: в него вошли романсы о том, как Родриго открыл Толедскую пещеру и получил предсказание о гибели Испании, о том, как он полюбил Ла Каву и соблазнил ее, о его переживаниях после поражения при Гвадалете. Среди этих романсов есть выразительные, психологически насыщенные – они могли привлечь внимание Пушкина и уж во всяком случае дали ему жанровый образец. Но основным источником его знаний о короле Родриго стала эпическая поэма Роберта Саути «Родрик, последний из готов» (1814), также бывшая в его домашней библиотеке¹⁰. Саути углубленно изучал испанскую историю и литературу, что отразилось и в самой поэме, и в обширном комментарии к ней, где собран богатый материал на английском и испанском языках – отрывки из хроник, исторических сочинений, художественных произведений, связанных с легендой о Родриго. Эти комментарии, особенно в последней своей части, касающейся

отшельнической жизни, искушений и смерти Родриго, представляют собой едва ли не более увлекательное чтение, чем сама поэма – многословная и аффектированная. Кроме ее английского издания, Пушкин располагал и французским переводом¹¹, к которому мог обращаться в случаях затруднений с пониманием английского текста.

По-французски Пушкин познакомился с поэмой Саути еще в 1822 г., и тогда она ему так не понравилась, что он решительно не советовал Жуковскому браться за ее перевод (в письме Н.И. Гнедичу от 27 июня 1822 г.). Но теперь, в 1835 г., прочитав ее в оригинале, он сам занялся тем, от чего отговаривал тогда Жуковского: его «<Родрик>» является сокращенным переводом первых 553 стихов поэмы Саути (всего в ней 25 песен и около 7300 стихов). Остается предположить, что в самом Пушкине произошедшие перемены только и могли так резко изменить его отношение к этому произведению, которое, по правде говоря, невозможно читать, не сочувствуя герою, не принимая его проблемы как свои. Саути взял за основу последнюю часть легенды – историю скитаний короля после потери престола. Он повел своего героя путем прозрения, глубокого религиозного покаяния, через отшельничество и аскезу – к полному преображению, к новому рождению во Христе. В конце поэмы Родрик, уже будучи священником, исповедует и причащает умирающего графа Юлиана – бывшего своего врага; все, включая Флоринду (такое имя носит у Саути дочь Юлиана), примиряются и прощают друг друга в порыве христианских чувств. Религиозный пафос, привнесенный Саути в сюжет, достигает высшего накала в моменты мистических откровений герою, когда он слышит голос с небес или видит на кресте Спасителя, зовущего его к себе.

Все это не было близко Пушкину в 1822 г., когда не прошли еще чернила на рукописи «Гавриилиады», так что неудивительно его тогдашнее неприятие поэмы Саути¹². Эстетически она и в 1835 г. была, наверное, Пушкину не очень близка – при переводе он очищает сюжет от мелодраматических красок и вообще придает такой староиспанский вид своему «<Родрику>», будто он к поэме Саути и вовсе не имеет отношения. (Интересная деталь: Пушкин возвращает героине имя Кава, каковое она чаще всего носит в романсах и хрониках, в том числе в романсах из сборника Деппинга и в отрывках из хроник, приведенных у Саути.) Так что пушкинский замысел не состоял в переложении на русский язык сочинения английского поэта-лауреата.

Черпая материал у Саути и претворяя его, Пушкин дает параллельную версию сюжета, приближенную к его собственному поэтическому миру. Растянутая эпическая поэма, довольно чуждая Пушкину по духу и стилю, переводится в небольшое лирическое произведение, тесно вписанное в жизненно-творческий контекст 1835 г. и в более широкий контекст его поэзии и судьбы. «<Родрик>» – это характерный для позднего Пушкина пример сюжетной лирики, лирики от третьего лица, – и сюжет и герой стихотворения отстраняют, но вместе с тем и точно выражают незаимствованные пушкинские проблемы, рожденные потребностью внутреннего самоустроения в предчувствии конца.

Саути прибег к испанской легенде, чтобы с христианской точки зрения описать жизненный путь человека: от грехов и заблуждений через покаяние – к спасению. Пушкин понял замысел Саути и откликнулся на него, вероятно, потому, что идея христианского пути в последние годы стала приобретать для него личное значение.

По-видимому, первым творческим результатом нового чтения Саути стало одно из самых таинственных стихотворений Пушкина, которое исследователи то печатают среди черновых вариантов «<Родрика>», то выделяют в особое произведение, – недоработанный отрывок «Чудный сон мне Бог послал...», помеченный в автографе подписью «(Родригъ)». Эта подпись, сделанная в скобках как бы для памяти, побуждает искать связь между «Чудным сном...» и «На Испанию родную...». Где лежит эта связь? В сюжете поэмы Саути? В темах испанских романсов? Или «Чудный сон...» – самостоятельное стихотворение, не имеющее отношения к этим вариациям старинной легенды? Но если верно последнее, то как объяснить пушкинскую помету под текстом?¹³ Поиски показали, что английская поэма (как и испанские романсы, доступные Пушкину) не содержит явных переключек с «Чудным сном...». И все-таки беремся утверждать, что этот отрывок возник под воздействием Саути.

У Пушкина по-разному складываются отношения между его созданиями и их иноязычными источниками. Наряду с переводами и переложениями встречаются такие случаи, когда некий текст, давший литературный повод к рождению пушкинского, совершенно в нем растворяется, почти не узнается, едва просвечивает сквозь новые смыслы и формы. Материал преобразуется полностью, и это возможно даже при буквальном совпадении, прямом использовании. Вспомним «Пророка» в его отношении

к шестой главе Книги Исайи: это совсем новое оригинальное лирическое произведение, а образы Исайи использованы в нем как кремень, о который высекают огонь, – они несут в стихи всю силу библейской традиции, но вырваны из своего сюжетного контекста и включены в новые лирические связи. Столь же сложный творческий механизм определяет отношения между «Чудным сном...» и его, условно говоря, источником. Попытки привязать это пушкинское стихотворение к определенному эпизоду поэмы Саути дают результаты неубедительные¹⁴, но ее ситуация и мотивы, а главное – духовные проблемы героя вошли в творческое сознание Пушкина и послужили ему материалом для лирического монолога. Кроме подписи «Родригъ», на это указывает и статус героя «Чудного сна...»: он наделен правом принимать исповедь, он, как и Родрик у Саути, – священник. Видение героя, его вещий сон, его усталость и ожидание конца, его религиозные устремления, страх Божьего суда и жажда прощения – все это соотносится с образно-тематическим миром поэмы Саути, а в еще большей степени – с рассказами о короле Родриго, приведенными у Саути в комментарии. В них повествуется о жизни Родриго, уединившегося во спасение души: он проводит дни и ночи в молитвах, ждет решения своей судьбы, торопит смерть. Его посещают видения – то дьявол приходит к нему в виде старца-отшельника, или Юлиана, или Кавы, и мучит его искушениями, то является Святой Дух и обещает скорый конец испытаниям. Эти рассказы, сохранившие простодушие и занимательность народного вымысла, отложились в сюжетах и «Чудного сна...» и «<Родрика>». Но соприкосновение с этим фольклорным и литературным материалом, можно думать, послужило только внешним поводом для создания двух стихотворений, связанных единой лирической темой и отразивших момент или целый этап внутренней жизни их автора.

«Чудный сон...» написан раньше «<Родрика>»¹⁵ – это первый, непосредственный отклик на прочитанное, принявший форму исповеди-молитвы. Легендарная судьба испанского короля оказалась Пушкину настолько созвучна, что в «Чудном сне...» он применил ее к себе – перевел в первое лицо. (Напомним читателю, что подобным же образом приватизирован чужой материал и в «Страннике» – эпическое повествование Дж. Беньяна «Путешествие пилигрима» Пушкин превратил в лирический монолог, отождествил себя с героем, сплавил аллегорический, религиозно-дидактический сюжет книги с собственными внутренними

проблемами.) В «Чудном сне...» открыто сказала та личная тема, которая несколько позже в «<Родрике>» облечена уже в форму более сдержанную, условно-литературную. Таким образом, «Чудный сон...» проливает свет на «<Родрика>», выдает лирическую природу, личный подтекст переводной баллады.

Не ратные подвиги короля готов, не драматические события испанской истории определили интерес Пушкина к этому сюжету, а то, что через века объединяет людей независимо от происхождения и звания, – тема смерти, оставляющей человека наедине с Богом. Точнее – тема неготовности к смерти, греха, мысль о котором поражает вдруг и заставляет резко изменить жизнь.

Это неслучайная тема для Пушкина, его лирика последних лет («Пора, мой друг, пора!», «Странник», «Напрасно я бегу к Сионским высотам...») пронизана новым ощущением жизни как сознательного и трудного пути к последнему рубежу, на котором сосредоточивает и выявляет себя смысл движения. Иначе говоря, проблема спасения в религиозном ее понимании вошла в жизнь и поэзию Пушкина, она же, эта проблема, и породила интерес к сюжетам Беньяна и Саути. «Спасенья верный путь и тесные врата» – так заканчивается «Странник», так определена цель, к которой устремился его герой. «Родриг¹⁶ спасается в пещере один. Его сны, искушения» – так начинается пушкинский «<Родрик>» в первых черновиках, и эта маленькая программа, предваряющая работу над стихом, обнаруживает то главное, ради чего, по-видимому, Пушкин и взялся за эту работу.

В «Чудном сне...» старец видения возвещает герою близкую смерть как спасение, как заслуженное воздаяние – возвещает в традиционных метафорических образах, кристаллизующих христианские представления о жизненном пути и его завершении:

Он сказал мне: «Будь покоен,
Скоро, скоро удостоен
Будешь царствия небес.
[Скоро странствию земному]
Твоему придет конец.
Уж готов<ит> ангел смерти
Для тебя святой венец...
Путник – ляжешь на ночлеге,
В <пристань>¹⁷, плаватель, войдешь.
[Бедный] пахарь утомленный,
Отрешишь волов от плуга
На последней борозде...»

Герою этого отрывка спасение обещано, он заслужил и будет удостоен, хотя сам и не смеет поверить в это, – отсюда совершенно особая умиротворенная интонация, выделяющая «Чудный сон...» на фоне лирики последних лет с ее глубоким драматизмом. Здесь драматизма нет – герой уже прошел свой путь, возделал свое поле, исполнил должествование, он к смерти готов, теперь ему остается внимать пророчеству и ждать конца. И только парафраз гефсиманской Христовой молитвы – «Но Твоя да будет воля, / Не моя...» – вносит в этот монолог драматический отсвет евангельских событий.

Особенности пушкинского лиризма таковы, что прямое обращение к Богу для него неорганично, почти невозможно, хотя молитвенное начало присутствует во многих его стихах. В поздней лирике мы знаем два случая молитвы от первого лица, и в обоих она дана как чужая речь, к которой присоединяется автор. В переложении великопостной молитвы Ефрема Сирина он присоединяется к «отцам пустынноикам и женам непорочным» и к «священнику», который молитву «повторяет», – и все же это безусловная лирика, а не цитата. Так и в «Чудном сне...» молится герой-священник, но в его словах, в их пронзительно-личном звучании слышится пушкинский голос:

Ах, ужели в самом деле
Близок я к [моей кон<чине>]?
И страшуся и надеюсь,
Казни вечныя страшуся,
Милосердия надеюсь:
Успокой меня, Творец.
Но Твоя да будет воля,
Не моя. – Кто там идет?..

Эта молитва о скорой смерти находит множество отголосков в лирике и прозе Пушкина последних лет, и уже одно это не позволяет отнести к ней как к поэтической риторике, а в обратной перспективе реальных событий конца января 1837 г. приходится признать за поэтом не ложное знание, предчувствие сердца, не единожды преломленное в позднем творчестве сквозь призму образов, часто заимствованных. Так что проблема готовности к смерти была для Пушкина в это время отнюдь не «проблемой сюжета», а острой, назревшей проблемой личной судьбы.

Пушкинский «<Родрик>» в целом настолько не похож на поэму Саути, что исследователи долгое время не догадывались о тесной связи двух произведений. Между тем Пушкин переводит поэму хоть и кратко, но местами очень точно, а в начале так почти дословно, удерживая детали¹⁸. Во второй части перевода он уже отступает от Саути, а в третьей, последней, вдруг делает существенную образную замену и резко завершает свой сюжет, именно свой, так как у Саути герою предстоит еще долгие странствия по городам и весям, встречи со многими людьми, борьба за освобождение Испании. Но Пушкину все это оказалось не нужно, чтобы сказать то, что он хотел сказать. Свой сюжет он исчерпал, переведя только две первые главы из 25 глав Саути.

Не собирался ли Пушкин продолжить рассказ? Мнения на сей счет высказывались разные¹⁹. Для нас очевидно, что «<Родрик>» есть законченное художественное высказывание. Его открытый финал характерен для Пушкина, он напоминает финал «Странника» и еще больше финал «Пророка» – здесь герой тоже потрясен встречей со Всевышним, действующим через своего посланца, и тоже направляется Божьей волей из пустыни обратно в мир – на служение:

И вещал ему угодник:
«Встань – и миру вновь явись».

Ты венец утратил царской,
Но Господь руке твоей
Даст победу над врагами,
А душе твоей покой».

Пробудясь, Господню волю
Сердцем он уразумел,
И, с пустынею расставшись,
В путь отправился король.

У Саути все только начинается, все впереди, – у Пушкина все уже произошло. Но что произошло? Каков этот новый сюжет, выстроенный Пушкиным на основе первых глав английской поэмы? Родрик обесчестил графскую дочь, и его грех обернулся бедствием для всей Испании. «Мавры хлынули потоком / На испанские брега», королевство пало, король исчез во время решающего сражения, его «почли убитым, / И никто не пожалел».

«Но Родрик в живых остался», хоть и искал смерти в бою, – «утомившись», он тайно покинул поле битвы. Идя по дорогам своей страны, он видит ее в разорении и несчастьях, которые прямо связаны с его былым грехом. Бедствия народа – его личная вина, это понимают все и начинает понимать он сам:

Все, рыдая, молят Бога
О спасенье христиан,
Все Родрика проклинают;
И проклятья слышит он.

И с поникшею главою
Мимо их пройти спешит,
И не смеет даже молвить:
Помолитесь за него.

«С поникшею главою» – пластическая деталь, имеющая свою историю в пушкинской поэзии и означающая, как правило, самую глубокую печаль и самую глубокую степень раскаяния²⁰. С этого начинается у Пушкина главное: история покаяния Родрика, его внутренний путь к Богу; внешне же, наоборот, он останавливается, – как будто нужно было прекратить физическое движение, чтобы «оборотить глаза зрачками в душу». Он уединяется в пещере «на пустынном берегу», роет себе могилу и начинает новую, отшельническую жизнь в аскезе и молитвах – готовится к смерти. У Саути Родрик в начале скитаний встречает монаха Романо, и они вдвоем поселяются в пустыне рядом с могилкой отшельника. У Пушкина герой находит не могилу, а «труп отшельника и яму, им изрытую давно».

Тленья трупу не коснулось,
Он лежит, окостенев,
Ожидая погребенья
И молитвы христиан.

Пушкину в начале нового пути героя понадобилось чудо, подталкивающее его на этот путь. И еще одно важное отличие: у Пушкина нет не только монаха Романо, но и вообще никого из многочисленных персонажей, окружавших короля в поэме Саути. Его Родрик совершенно одинок, наедине со своей грешной душой он лишен не только королевских одежд, но и всех

человеческих связей, он поставлен в экзистенциальную ситуацию: голый человек на голой земле – перед Богом. Рассказ о Родрике Пушкин освобождает от мотивировок, внутренних монологов и всяких психологических рассуждений, столь характерных для Саути. Конкретного человека он превращает в человека вообще, а его индивидуальную судьбу – в жизнь человека вообще, какой она представляется в свете веры.

Сюжет, лишенный боковых ходов, стремится без замедления по одному прямому руслу, он прост до схематизма и красноречив в своей простоте. Все складывается из действий героя и их неизбежных следствий: когда-то Родрик погряз в нравственный закон, и от этого греха, в каком-то смысле первородного, изначального в этом сюжете, кругами расходится зло – предательство Юлиана, война, смерть. И для самого Родрика его грех имеет сокрушительные последствия: он теряет все, оказывается отлучен от людей и Бога, лишается даже права воина умереть в бою по своему желанию («Мимо дротики летали, / Шлема меч не рассекал...»).

У Саути акценты расставлены иначе. Тема раскаяния звучит у него сильно, но вместе с тем герой как бы и не очень виноват: он женат на нелюбимой женщине, и его чистое, почти братское чувство к Флоринде вызывает скорее сочувствие, чем осуждение. Вопреки легенде, по которой Родрик искупает свою вину мученической смертью, у Саути он уже при жизни удостоен священнического сана, так что вопрос об искуплении стоит не так остро. У Пушкина нет этой оправданности, сглаженности греха, герой осужден жестко в самом начале («Дочь его Родрик похитил, / Обесчестил древний род»), а рассказ об искуплении занимает центральное место.

Вспомним программу, в которой Пушкин зафиксировал главную тему своего романсеро и которой он точно следует в стихах: «Родриг спасается в пещере один. Его сны, искушения». «В пещере один» – такой путь очищения выбрал для себя пушкинский герой, путь аскета-пустынника, оставившего все мирское ради спасения души, оставившего навсегда – ведь он решил провести в этой пещере остаток дней «и себе могилу вырыл». В отличие от многословного Саути, у Пушкина ничего не говорится о том, как принимал Родрик это свое решение, – в его лаконичном повествовании все означено действием, поступком. Этот своего рода «аскетизм» поэтики соответствует теме рассказа и, пожалуй, полемичен по отношению к «избыточной»

поэтике Саути. В программе специально подчеркнуто, что герой спасается один, и это тоже, может быть, полемично по отношению к Саути, у которого герои спасаются вместе. И пушкинский Странник из одноименного стихотворения спасается один, бросив жену и детей, но здесь-то Пушкин следует за Беньяном, тогда как в «Родрике» он отклоняется в эту сторону от Саути. Как видно, дело спасения мыслилось им как сугубо личное, дело, в котором не может быть ни помощников, ни свидетелей.

«Его сны, искушения» – так Пушкин наметил в программе драму внутренней борьбы героя за свою душу. В черновиках она развернута подробно:

[В сокр<ушении> глубоко
День и ночь он слезы льет
День и ночь у Бога молит
Отпущение грехов]
<...>
Лишь уснет – ему приснятся
Графской дочери черты
Перед ним мелькает Кава
Каву снова видит он
Очи полны страстной думы
Разгорелись и блестят
И младенчески раскрыты
.....уста²¹

Но в окончательный текст Пушкин не ввел эти «психологические» строфы, оставшись верным аскетической поэтике. В итоге душевная жизнь героя уходит за кадр, тема раскаяния звучит сдержанно и строго, а рассказ об искушениях сух и лишен индивидуализирующих подробностей – и лишь одна строфа отличается от других своей болезненной экспрессией:

Он проснется с содроганьем,
Полон страха и стыда;
Упоение соблазна
Сокрушает дух его.

Чувствуется, что именно здесь проходит лирический нерв сюжета, что здесь пульсирует личный опыт, так или иначе растворенный во всяком лирическом произведении. Содроганье от сво-

его греха – выразительнейшая деталь, напоминающая мотивы другого, более раннего стихотворения Пушкина, в котором личный опыт эксплицирован прямо, от первого лица, и в котором также собственный грех вызывает дрожь и слезы:

И с отвращением читая жизнь мою,
Я трепещу и проклинаю,
И горько жалуясь, и горько слезы лью...

Как известно, «Воспоминание» в автографе имело вторую часть, слишком интимную и потому не попавшую в печатный текст, – в ней возникают загадочные образы двух ангелов «с пламенным мечом», которые «стерегут и мстят». Эти образы интриговали исследователей и породили разные толкования, но при любом толковании нельзя не учитывать их источника – третьей главы книги Бытия, где говорится о грехопадении Адама и наказании Божиим: «И изгнал Адама, и поставил на востоке у сада Едемского херувима и пламенный меч обращающийся, чтобы охранять путь к дереву жизни» (Быт. 3:24). Ангел с пламенным мечом, преграждающий согрешившему человеку путь в бессмертие, символизирует Божий гнев и кару. Очевидно, художническое воображение Пушкина поразили этот библейский образ, не только введенный в текст «Воспоминания», но и графически запечатленный в его автографе: Пушкин нарисовал меч в виде пламени, передав его движение и горение. И тот же образ – ангела с пламенным мечом – нарисован на одном из черновиков «<Родрика>»²². Эти рисунки – свидетельство общей библейской темы двух стихотворений (грехопадения и его последствий); в «Воспоминании», во второй, непечатной его части эта тема, воспринятая художественной интуицией, дана пунктиром – в «<Родрике>» она уже прописана отчетливо, как осознанная религиозная тема. Судьба испанского короля получает таким образом обобщенность притчи, сквозь которую просвечивает библейская история человека.

У Саути очищение дается герою нелегко, новое рождение в духе сопряжено с борьбой и страданием. Пушкин, некогда написавший об этом «Пророка», теперь расслышал эту проблематику в английской поэме и обнажил ее в своем рассказе о жизни Родрика-отшельника. Взыскав чистоты (о чем, впрочем, прямо не говорится и можно только догадываться), Родрик мало преуспевает в борьбе с лукавым:

Хочет он молиться Богу
И не может. Бес ему
Шепчет в уши звуки битвы
Или страстные слова.

Он в унынии проводит
Дни и ночи недвижим,
Устремив глаза на море,
Поминая старину.

«Уныние» у позднего Пушкина означает отлученность от Бога, Его света, мрак безбожия. Напомним, что «унынием тесним», «уныньем изнывает» герой «Странника», пока ему не указан «некий свет». Так и Родрик: он впадает в уныние оттого, что оказался слаб и подвержен искушениям, оттого, что избранный путь ему не по плечу. Но мир Пушкина – это мир «милости, а не правосудия» («Капитанская дочка»), мир благодати, а не закона. То, к чему так стремился герой, дается ему свыше вопреки обыденной логике, вопреки, может быть, даже справедливости – Небеса открываются над ним:

Но отшельник, чьи останки
Он усердно схоронил,
За него перед Всевышним
Заступился в небесах.

В сновиденьи благодатном
Он явился королю,
Белой ризою одаян
И сияньем окружен.

Этот мотив небесного заступничества, отсутствующий в соответствующем месте поэмы Саути, приводит на память еще одно пушкинское стихотворение, герой которого тоже не праведник, тоже вроде бы не заслужил, и однако ж удостоен высшей милости, – речь идет о «рыцаре бедном», полукощунственно влюбленном в Богородицу и принявшем ради нее монашество, сомнительное с точки зрения христианской аскетики²³:

Возвратясь в свой замок дальный,
Жил он строго заключен,
Все влюбленный, все печальный,
Без причастья умер он;

Между тем как он кончался,
 Дух лукавый подоспел,
 Душу рыцаря сбирался
 Бес тащить уж в свой предел:

Он-де Богу не молился,
 Он не ведал-де поста,
 Не путем-де волочился
 Он за матушкой Христа.

Но Пречистая сердечно
 Заступилась за него
 И впустила в царство вечно
 Паладина своего.

Переключка двух текстов не исчерпывается этим мотивом: сходно описано поведение героев в добровольном заточении и происки «лукавого», почти совпадает и размер стихотворений. Все это не случайно: весной–летом 1835 г. Пушкин вернулся к своей давней (1829) легенде о «рыцаре бедном» и радикально ее переработал, пересмотрел судьбу героя, лишив его небесного заступничества и отказав ему в посмертном спасении²⁴. Очевидно, что «<Родрик>» и поздняя редакция «Легенды» возникли в пушкинском художественном сознании как параллельные тексты, в соположении друг с другом. Если в 1829 г. путь «рыцаря бедного» метафорически выразил личные устремления Пушкина, то теперь, в 1835 г., избранный Родриком традиционный христианский путь больше соответствует его новым духовным потребностям и именно этот путь получает высшее оправдание в сюжете его «испанской баллады».

Еще П.В. Анненков обратил внимание на интерес Пушкина к житиям, он сопоставил, в частности, «Странника» с фрагментом из жития Иоанна Кущника, который Пушкин выписал из январских Четых миней, и указал на их «сильное сходство»²⁵. Текстуальные совпадения, отмеченные Анненковым, может быть, и не бесспорны, но несомненно, что самый дух житийной литературы оказал воздействие на Пушкина и отложился в его позднем творчестве.

Тема «Пушкин и жития» почти не изучена, а между тем материала для нее более чем достаточно. В бумагах поэта сохрани-

лись упомянутая выписка из жития Иоанна Кушника, выписки из житий св. Ора черноризца и пр. Никиты затворника Печерского, переложение на русский язык жития пр. Саввы Сторожевского, однако все эти тексты более 60 лет не печатались в собраниях сочинений Пушкина, и их место в его творческих замыслах не прояснено. Начиная с 1825 г. (время работы над «Борисом Годуновым») и до конца жизни Пушкин читал Четьи минеи регулярно и советовал читать другим²⁶. Если суммировать эти факты, если учесть многочисленные упоминания святых и житий в пушкинских статьях и письмах и если к тому прибавить внушительный список книг религиозного содержания, находившихся в пушкинской библиотеке, то можно без сомнений говорить о том, что этот пласт нашей духовной культуры был для Пушкина существенно важен.

Пик его интереса и внимания к житийной литературе приходится, судя по всему, на 1835 г., когда пушкинский лицейский друг М.Л. Яковлев и его приятель, лицеист более позднего выпуска Д.А. Эристов, вовлекли его в работу над «Словарем историческим о святых, прославленных в российской церкви, и о некоторых сподвижниках благочестия местно чтимых». Словарь вышел в свет в 1836 г., и Пушкин отозвался о нем с похвалой в «Современнике», но похоже, что материалы словаря были ему известны до печати. Меру и форму участия Пушкина в предприятии его друзей установить трудно: Анненков писал, что «он участвовал и советом и, если не ошибаемся, самим делом в составлении „Словаря...“»²⁷, В.П. Гаевский со слов Яковлева говорил о «содействии» Пушкина²⁸. Вероятнее всего, Пушкин просматривал рукопись, подготовленную Эристовым и Яковлевым. Отношения у них были короткие, двумя годами раньше друзья предоставили Пушкину рукопись своего «Исторического словаря», и он использовал ее в работе над «Историей Пугачева». Видимо, то же произошло и теперь. Да и трудно допустить, что Эристов и Яковлев в столь важном деле не прибегли к пушкинским советам или что Пушкин отказал им в помощи. И после выхода словаря из печати между ними продолжалась эта тема: 19 ноября 1836 г. Пушкин просит Яковлева: «Не забудь записку о святых доставить мне грешному». Так что житийные сюжеты и темы были для Пушкина в это время актуальны и по внутренней потребности, и по внешнему стечению обстоятельств. Он вошел в мир «отцов пустынников», проникся его аксиологией, и убедительнее других фактов об этом говорит «романсеро» о Родрике.

Житийные сюжеты и раньше встречались у Пушкина: в лицейской поэме «Монах» (1813) он пародировал житие Иоанна Новгородского, в «Русалке» (1819) сатирически смикшировал мотивы житийной аскетики и балладной романтики. «Русалка» начинается так:

Над озером, в глухих дубровах,
 Спасался некогда Монах,
 Всегда в занятиях суровых,
 В посте, молитве и трудах.
 Уже лопаткою смиренной
 Себе могилу старец рыл –
 И лишь о смерти вожденной
 Святых угодников молил.

Буквально те же общежитийные мотивы повторены в «<Родрике>», но звучат они совсем иначе: всерьез. Житийные подтексты поэмы Саути Пушкин усилил и обогатил русской традицией. В рассказе об отшельничестве Родрика уже почти ничего нет от староиспанского романа, а тем паче от английской романтической поэмы; в нем сконцентрированы – на небольшом пространстве текста – идейно-сюжетные и стилевые константы житийного жанра, каким он сложился в литературе восточного христианства.

Уединение в пещере, найденные нетленные мощи, один отшельник хоронит другого, приготовление к смерти, молитвы, пост, плоды в пищу и ключевая вода, краткий сон и ночные искушения дьявола, борьба с ними, умерший святой заступает за живущих, является им, наставляет, призывает восстать, предрекает победу над врагами, возвещает Божью волю, пророчествует о будущем – все это общие места житий святых, чтимых в России²⁹. Пушкину наверняка были знакомы разные их редакции: помимо словаря Эристово и Яковлева он мог читать, скажем, «Памятник событий в Церкви и в Отечестве» Якова Орлова (тома 2–6 издания 1818 г. были в его домашней библиотеке³⁰), но в этих справочных изданиях жития представлены в сокращенных вариантах, в беглых пересказах с упором на исторические события, в них отраженные. «<Родрик>» же убеждает в том, что его создатель был начитан глубже в житийной литературе, что он обращался к главному церковно-славянскому источнику – к Четым минеям или к отдельным изданиям житий в редакциях

Четрых миней Димитрия Ростовского (именно из этого источника Пушкин сделал выписки, условно датируемые 1830-ми годами). Обозначенные нами элементы житийного канона, вошедшие в пушкинский сюжет, встречаются в популярных в России житиях Антония Печерского, Феодосия Печерского, Сергия Радонежского, Александра Невского (последнее Пушкин, безусловно, внимательно читал, так как почитал Александра Невского своим небесным покровителем³¹), но у Пушкина они лишены адресных примет. Для своего стихотворения он взял не характерные эпизоды конкретных житий, а наиболее устойчивые мотивы, дающие как бы некоторую схему, матрицу роста души.

Житийный сюжет включает, как правило, две составляющие: первая – борьба героя за свою душу, вторая – убедительные доказательства достигнутой святости и непосредственной связи с Богом, чудеса, творимые святым при жизни и после смерти. У Пушкина второй составляющей нет, не святость его интересует, а греховность и путь освобождения от греха, внутренний поворот в человеке. Житийным подтекстом вводится открывающаяся герою идеальная перспектива аскетического опыта, нарабатанного «духовными тружениками».

Жанрово-смысловую доминанту пушкинского «<Родрика>» можно определить как житие великого грешника. По христианским воззрениям всякий человек первородно грешен, и в этом смысле «<Родрик>» представляет обобщенно жизнь человека и предначертанный ему путь искупления. И на этом пути пушкинскому герою дается благодать, прощение, встреча. Грешник, отверженный Богом и людьми, становится посланцем Божиим, проводником высшей воли: «Пробудься, господню волю / Сердцем он уразумел...». Уразумел – сердцем. Это, конечно же, не обмолвка и не парадокс. Герой теперь в согласии с Богом, а потому его сердце и разум действуют в лад, как одно целое. А разлад ума и сердца – признак безверия, безбожия (ср. в лицейском «Безверии»: «Ум ищет божества, а сердце не находит»).

Родрик становится другим человеком, он рождается заново – вот внутренний сюжет пушкинского романсеро. Но это ведь и сюжет «Пророка» и вообще один из любимых пушкинских сюжетов, трансформируемый в разных жанрах. В «<Родрике>» он завершен: преображение состоялось – повествование окончено.

Итак, Родрик направляется Божьей волей из пустыни обратно в мир: «Встань – и миру вновь явись». Он хотел от мира удалиться, жить отшельником и так спасти свою душу, но,

оказывается, ему суждено другое. Вопрос об уходе от мира ставится с болезненной остротой и в других пушкинских стихотворениях этого времени: в «Пора, мой друг, пора!» поэт мечтает о побеге в «обитель дальнюю», но мечта его звучит обреченно; в «Страннике» герой рвет решительно все мирские связи, не внемлет мольбам ближних, оставляет их ради личного спасения. Именно здесь усмотрел Анненков «сильное сходство» с пушкинской выпиской из жития Иоанна Кушника, в котором дьявол искушает святого мыслями о ближних, оставленных в миру. В этом отношении житие Иоанна Кушника отличает только то, что Пушкин остановил на нем свое внимание. Вообще же решительный уход от мира – устойчивый житийный мотив, непрменный шаг в начале монашеско-аскетического пути. Но Родрик – воитель, и Бог определяет ему особое, не отшельническое, а ратное служение, через которое он и может стяжать спасение: «...Но Господь руке твоей / Даст победу над врагами, / А душе твоей покой». Рассуждения толкователей о том, что «победу над врагами» надо понимать как победу над бесами и собственными страстями³², кажутся надуманными – здесь у Пушкина опять традиционный житийный мотив: Господь через своего угодника благословляет воина на борьбу с врагами Отечества и христианской веры; так, Сергей Радонежский именем Божиим пророчил Димитрию Донскому победу над татарами перед Куликовской битвой (Житие преп. Сергия Радонежского).

Проблема спасения героя решается Пушкиным в соответствии с христианским идеалом, с использованием ряда универсальных элементов житийного жанрового канона. И в стиливом отношении ему важно было найти поэтический эквивалент церковно-славянскому житийному повествованию. Прозаической попыткой является уже упомянутое переложение жития Саввы Сторожевского. В «<Родрике>» стилистическая задача была много сложнее, если учесть, что в этом переводе с английского под видом испанского романсеро житийное начало не явно выражено, а латентно подсвечивает сюжет. Пушкин, соблюдая тонкий стиливой баланс, ввел во вторую и третью части немногочисленные, но характерные, подбоающие теме словоформы и сочетания: «изрытую», «в сновиденьи благодатном», «белой ризою одеян», «и вещал ему угодник». Показательный момент стиливого поиска отражен в черновике: Пушкин сначала написал «тленье трупа не коснулось», и хотя эта фраза уже достаточно специфична (как и сам мотив нетленных мощей), он внес в нее дополнительный

архаизирующий оттенок, исправив «трупа» на «трупу». В таких деталях мы видим еще один аргумент в пользу мысли о сознательной ориентации автора «<Родрика>» на древнюю духовную и художественную традицию.

Таким образом, при видимой простоте пушкинский «<Родрик>» оказывается произведением сложной смысловой и формальной структуры: на материал испанских романсов и английской эпической поэмы лег русский житийный пласт, но важно, что это многослойное художественное целое, состоящее из столь разнородных, казалось бы, компонентов, одновременно есть самая сокровенная лирика, свидетельство внутренней жизни поэта, чем и определяется цельность этого необычного стихотворения. Его лирическая природа обнаруживает себя и всплесками личного чувства, прорывающими балладно-повествовательную интонацию, и главное – многочисленными переключками с другими лирическими произведениями зрелого Пушкина. Мы писали о связях с «Легендой», «Воспоминанием», особенно с «Пророком». Если определять ближайший лирический контекст «Родрика», то в первую очередь это «Странник» (мысли о скорой смерти, побег, проблема спасения в христианском ее понимании), затем «Пора, мой друг, пора!» (побег в предчувствии смерти, тема покоя душе), «Отцы пустынноики и жены непорочны» (тема «отцов пустынноиков» и их очистительных молитв), «Напрасно я бегу к Сионским высотам...» (неодолимость греха), «Полководец» (искание смерти в бою); а если говорить не только о видимых переключках, но и о глубинных смысловых связях, то к названным стихотворениям надо причислить и «Памятник», который с «<Родриком>» сближают мысли о посмертной судьбе души.

Так проясняется место «<Родрика>» в поздней лирике Пушкина: стихотворение как будто подражательное и теневое оказывается пересечением сквозных предсмертных тем, отражающих духовную драму поэта. И это очень по-пушкински – поместить глубоко личные проблемы в стилизованную поэтическую легенду о жизни готского короля.

Примечания

¹ В Большом академическом собрании сочинений, по которому мы цитируем тексты Пушкина, стихотворение датируется мартом–апрелем 1835 г. Обоснование более точной датировки см.: *Соловьева О.С.* «Езерский» и «Медный всадник». История текста // Пушкин. Исследования и материалы. Т. III. М.; Л., 1960. С. 328; корректировку даты см.: *Петрунина Н.Н.* «Полководец» // Стихотворения Пушкина 1820–1830-х годов. Л., 1974. С. 286–287, 291.

² *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1954. Т. 5. С. 272.

³ *Анненков П.В.* Материалы для биографии А.С. Пушкина. СПб., 1855. С. 387.

⁴ Единственная статья, специально посвященная «<Родрику>» (*Сайтанов В.А.* Третий перевод из Саути // Пушкин. Исследования и материалы. Т. XIV. Л., 1991. С. 97–120), при всей своей основательности, содержит ряд сомнительных утверждений, и многие разобранные в ней вопросы требуют нового исследования и осмысления.

⁵ Противоположное мнение см.: *Томашевский Б.В.* Пушкин: Работы разных лет. М., 1990. С. 245.

⁶ Coleccion de los mas celebres romances antiguos Espanoles historicos y caballerescos, publicada por G.-B. Depping y ahora considerablemente emmendada por un Espanol Refugiado. Londres, 1825. Т. 1–2.

⁷ *Пушкин С.Л.* Замечания на так-названную биографию Александра Сергеевича Пушкина, помещенную в «Портретной и биографической галерее» // Отечественные записки. 1841. Т. 15, особое приложение. С. 2.

⁸ См.: *Рукою Пушкина.* М.; Л., 1935. С. 83–87.

⁹ См.: *Модзалевский Б.Л.* Библиотека А.С. Пушкина. СПб., 1910. № 579, 827, 936, 937.

¹⁰ *Southey R.* The poetical works. P., 1829.

¹¹ См.: *Модзалевский Б.Л.* Указ. соч. № 1400.

¹² Об этом справедливо писал В.М. Костин в статье: Жуковский и Пушкин (Проблема восприятия поэмы Р. Саути «Родрик, последний из готов») // Проблемы метода и жанра. Вып. 6. Томск, 1979. С. 126.

¹³ Детальный, хотя и субъективный разбор мнений по этому вопросу см. в статье: *Сайтанов В.А.* Третий перевод из Саути. С. 98–101.

¹⁴ См., например, комментарий Т.Г. Цявловской в кн.: *Пушкин А.С.* Собр. соч. М., 1974. Т. 2. С. 632.

¹⁵ Так считали Н.О. Лернер, Н.В. Яковлев, В.М. Костин; аргументацию этого мнения представил В.А. Сайтанов в статье «Третий перевод из Саути» (С. 109–111).

¹⁶ Пушкин даже в одном автографе по-разному писал имя короля. Это говорит о том, что он знал это имя не только по тексту поэмы Саути, но и по испанским вариантам легенды и что все это слилось у него в общее впечатление, легшее в основу «<Родрика>».

¹⁷ Приводя текст в редакции Большого академического собрания сочинений, мы конъектуру «гавань» заменяем на «пристань». Аргументацию см.: Поэтическая фразеология Пушкина. М., 1969. С. 186.

¹⁸ Свод параллельных мест дан в работе: *Яковлев Н.В.* Из разысканий о литературных источниках в творчестве Пушкина // Пушкин в мировой литературе: Сб. ст. Л., 1926. С. 145–159.

¹⁹ См.: *Черняев Н.И.* Критические статьи и заметки о Пушкине. Харьков, 1900. С. 504–508; *Яковлев Н.В.* Из разысканий о литературных источниках в творчестве Пушкина. С. 158; *Костин В.М.* Указ. соч. С. 138.

²⁰ Ср. о блудном сыне в «Воспоминаниях в Царском Селе» 1829 г.:

Так отрок библии, безумный расточитель,
До капли истощив раскаянья фиал,
Увидев наконец родимую обитель,
Главой поник и зарыдал.

²¹ Строфы выбраны нами из ряда черновых вариантов.

²² См.: *Цявловская Т.Г.* Рисунки Пушкина. М., 1983. С. 54–55.

²³ Сходство впервые отмечено в ст.: *Якубович Д.П.* Пушкинская «легенда» о рыцаре бедном // Запад. сб. 1. М.; Л., 1937. С. 244.

²⁴ Подробно об этом см. выше, в работе «Жил на свете рыцарь бедный...».

²⁵ *Анненков П.В.* Материалы для биографии А.С. Пушкина. СПб., 1855. С. 386.

²⁶ Свод данных см.: *Фомичев С.А.* Пушкин и древнерусская литература // Рус. лит. 1987. № 1. С. 28–32.

²⁷ *Анненков П.В.* Указ. соч. С. 387.

²⁸ Библиографические записки. 1861. Т. 3. № 10. Стб. 288.

²⁹ Напомним, что некоторые из этих мотивов (мотив нетленных мощей, мотив небесного заступничества) введены Пушкиным врез с сюжетом Саути.

³⁰ См.: *Модзалевский Б.Л.* Указ. соч. № 272.

³¹ Об этом см.: *Лебедева Э.А.* «Святому Невскому служил...» // Пушкинская эпоха и христианская культура. Вып. 4. СПб., 1994. С. 74–81.

³² *Черняев Н.И.* Указ. соч. С. 503–504; *Лернер Н.О.* Комментарий // Пушкин А.С. Соч. / Под. ред. С.А. Венгерова. Т. 6. Пг., 1915. С. 452.

Поздние работы по теме:

Багно В.Е. Пушкинские опыты в жанре испанского романа («Родрик» и «Легенда») // Четвертая междунар. Пушкин. конф. (авг. 1997. СПб., Н. Новгород). СПб., 1997. С. 33–40.

Долинин А. Испанские переложения Пушкина («На Испанию родную...» и «Чудный сон мне Бог послал...»). Опыт реконструкции замысла // Долинин А. Пушкин и Англия. М., 2007. С. 155–181.

«Стоит, белеясь, Ветилуя...»

В самом конце XIX в., когда вышел спор между Владимиром Соловьевым и Василием Розановым о значении Пушкина для нового времени, аргументом в этом споре Соловьев избрал не очень известное, незаконченное и не вполне оригинальное пушкинское стихотворение «Когда владыка ассирийский...», представляющее собой краткий пересказ первых глав библейской Книги Юдифь. К образам этого отрывка прибег Соловьев, чтобы продемонстрировать Розанову серьезную и строгую духовную высоту пушкинской поэзии, которой тот якобы не хотел видеть¹. С тех пор почти не писали об этих стихах, относя их к разряду переводов и подражаний². Но вспомним, что Пушкин принимается за перевод из Юдифи в ноябре 1835 г. – в том году стихи уже наперечет и среди них нет случайных, а через несколько месяцев, летом 1836 г., создается каменноостровский лирический цикл, воспринимаемый как итог внутреннего пути поэта. Все это заставляет подойти со вниманием и к «<Юдифи>», задуматься о ее месте в поэзии Пушкина последних лет.

При обилии цитат из Писания, различных отсылок и скрытых аллюзий у Пушкина совсем мало собственно переложений библейского текста – это подражания Песни Песней («В крови горит огонь желанья...» и «Вертоград моей сестры...», 1825), «Пророк» (1826), вольно варьирующий несколько стихов из Исаяи, и, наконец, переложение «<Юдифи>». Вероятно, сам жанр стихотворных переложений Библии, столь популярный среди поэтов пушкинского времени, не казался ему художественно оправданным, чем отчасти объясняются его иронические отзывы о библейских стихах В. Кюхельбекера и Ф. Глинки.

Отчего же зрелый Пушкин вернулся к этому жанру и остановил свой выбор на ветхозаветной неканонической книге, в которой повествуется о том, как красивая и благочестивая вдова Юдифь, жительница иудейского города Ветилуи, спасла свой город от вторжения ассирийского царя?

В библейском образе Юдифи, в ее прославленном подвиге есть некий нравственный парадокс: действуя во имя Божие, она путем коварного обмана проникает во вражеский стан, обольщает ассирийского военачальника Олоферна, во время ночной вакханалии отсекает ему голову мечом и тем добивается победы для отчаявшихся жителей Ветилуи. Можно предположить, что Пушкина заинтересовал этот драматичный, острый сюжет, в котором смешано героическое, ужасное и эротическое, что его привлек сильный женский характер, подобный тому, какой привлек его в Клеопатре, но все это не имеет значения в разговоре об отрывке «Когда владыка ассирийский...». Дело в том, что Пушкин до сюжета не дошел, Юдифь у него не упомянута, а 35 стихов его перевода с церковно-славянского дают лишь пролог к действию, но в этой открывающейся экспозиции прочитывается свой сюжет, лаконичный и выразительный, организованный глубоким лирическим подтекстом.

Ход событий Пушкин предельно сокращает, сжимая первые три главы Книги Юдифь в одно четверостишие:

Когда владыка ассирийский
Народы казнию казнил,
И Олоферн весь край азийский
Его деснице покорил...

Эти четыре кратких стиха, в которые преобразован разветвленный и детализированный библейский рассказ, вполне убеждают, что не задача перевода лежала в основе замысла. Скорее мы имеем дело с характерным для позднего Пушкина случаем отстраненной повествовательной лирики, когда заимствуемый материал становится вместилищем личных чувств (из стихотворений того же 1835 года – «Поредели, побелели...», «Странник», «<Родрик>», «Кто из богов мне возвратил...»). Пушкин вольно обращается с текстом оригинала, что не мешает ему воссоздать самый дух Библии. Дальше он не только сокращает действие, но и упрощает поведение иудеев, приводит его к емкой мотивировке, в которой дана нравственно-религиозная

характеристика народа Израиля – характеристика, не переведенная из Писания, но выработанная самим Пушкиным как итог изучения библейской истории:

Высок смиреньем терпеливым
И крепок верой в Бога сил,
Перед сатрапом горделивым
Израил выи не склонил...

В оригинале иудеи ведут себя не так однозначно: они действительно не склоняются перед Олоферном, готовятся к обороне города, но и ропщут, и поговаривают о сдаче, и даже вступают в некую торговлю с Богом – дают Ему пятидневный срок на то, чтобы спасти их, за что Юдифь упрекает их в малодушии и маловерии. Пушкину все это не важно. Он обобщает ситуацию и выделяет главное в ней: противостояние царства духа и царства кесаря, духовной силы, с одной стороны, и мирской власти – с другой. В 1834–1836 гг. эта коллизия стала жизненно важной для Пушкина, что отразилось в каменноостровских стихах 1836 г. – «Мирская власть», «Из Пиндемонта», «<Памятник>». Если приглядеться, то окажется, что переводной отрывок из Юдифи связан с каменноостровским циклом и с другими пушкинскими лирическими стихами рядом тонких, но прочных нитей, и через эти переклички, скрытые или очевидные, выявляется в нем лирическое наполнение библейской темы.

«Высок смиреньем терпеливым...» – эта формула идеального нравственного поведения не сразу вышла из-под пушкинского пера. Черновик показывает, что Пушкин искал ее долго – как будто не только для героев, но и для себя самого. В первом варианте народ Израиля противостоит захватчику «презреньем хладным», затем «терпеньем хладным», затем он становится «могуч смиреньем терпеливым» и, наконец, «высок смиреньем терпеливым» – выразительный ряд. Так же сочетаются смирение и терпение в написанном вскоре каменноостровском стихотворении «Отцы пустынники и жены непорочны... »:

И дух смирения, терпения, любви
И целомудрия мне в сердце оживи.

Перелагая великопостную молитву Ефрема Сирина, Пушкин «смирномудрие» превращает в «смирение» и таким обра-

зом приближает текст к той формуле нравственной высоты, которая найдена в «<Юдифи>» для характеристики иудеев, только здесь эта формула перенесена в сферу личной духовной жизни.

В поэтических декларациях прежних лет не смирение, а гордость фигурировала у Пушкина как неперемное качество идеального поведения, как основа нравственной позиции героя-поэта перед лицом мира: «Гордись и радуйся, поэт: / Ты не поник главой послушной / Перед позором наших лет» («Андрей Шенье», 1825), «К ногам народного кумира / Не клонит гордой головы» («Поэт», 1827), «Гордись: таков и ты, поэт, / И для тебя условий нет» («<Езерский>», 1832–1833). Смирение, напротив, вплоть до последних лет появлялось часто в условном, даже ироническом контексте и уж, во всяком случае, не служило нравственным ориентиром. Пожалуй, только в восьмой главе «Евгения Онегина», где слово «смиранный» акцентировано, намечается некоторая переоценка смиренности в противовес гордости, но это происходит в нравственной плоскости, без религиозного углубления. В переложении Юдифи смирение и гордость определенно меняются местами: смирение осмысливается как признак укорененности в вере, а гордость, «горделивость» отдаются врагу народа Божия, который знает только земного владыку и потому обречен на поражение. Пушкинский сюжет соответствует евангельскому закону: «Бог гордым противится, смиренным же дает благодать» (Иак. 4:6; 1 Пет. 5:5), но для Пушкина этот закон надконфессионален – он проецируется на эпизод из истории иудеев. Впрочем, и в тексте Книги Юдифь есть параллель к евангельской максиме – в том месте, до которого Пушкин не дошел в своем переводе: сыны Израиля «возопиша, глаголюще: Господи Боже небесе, призри на гордыни их и помилуй смирение рода нашего» (6:19).

Пушкин осмыслил это противопоставление и придал ему сильное звучание. Ведь, казалось бы, наоборот: смиренный смиряется перед силой, а гордый не клонит выи, так и было прежде у Пушкина («К ногам народного кумира / Не клонит гордой головы...»), но это справедливо в плоскости человеческих отношений, без вертикали, без Бога. Если же есть вертикаль, то все иначе: гордыня греховна, а смирение перед Промыслом дает силы не склоняться перед земным врагом. «Израил выи не склонил» – сам этот отрицательный жест не раз встречается в пушкинских произведениях: так говорится о поэте в уже цитированных «Андрей Шенье» и «Поэт», так говорится о Москве в «Евгении

Онегине» («Нет, не пошла Москва моя / К нему с повинной головою»). Этот характерный повторяющийся мотив приходит в стихи из личного опыта: не клонить головы, не гнуть шеи всегда было для Пушкина непременным условием нравственного достоинства, а в последние годы, когда он оказался в сложном положении при власти, эта тема и в жизни приобрела особую остроту, и в поэзии – особую значимость. Она звучит в двух каменноостровских стихотворениях, закрепляющих итоги жизни: «Для власти, для ливреи / Не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи...» («Из Пиндемонти»), «Вознесся выше он главою непокорной / Александрийского столпа» («<Памятник>»). Это сказано о себе, в «<Юдифи>» та же метафора применена к народу Израиля, но применена от себя – соответствующих слов нет в церковно-славянском тексте. Таким образом, давая в этой строфе характеристику иудеям, Пушкин не столько переводит библейскую книгу, сколько формулирует нравственный идеал, в который входят смирение, терпение, крепкая вера и непреклонность перед властителями.

В Книге Юдифь конфликт иудеев с Олоферном носит религиозный характер. Иудеи прежде всего борются за веру, они защищают свои святыни – Иерусалимский храм, сосуды и жертвенник. И противостоят они Олоферну не силой оружия («Се бо люди, в них же несть силы, ниже могутства ко ополчению крепкому» – 5:23), а силой веры. Пушкин извлекает эту суть из повествования, освобождает ее от подробностей, и хотя местами он почти дословно переносит в стихи библейский рассказ, но с изменением пропорций и сам сюжет у него меняется, приобретая более четкий рисунок: народ, крепкий верой, обращает в трудный момент свои мольбы к Богу и в ответ получает покровительство:

Во все пределы Иудеи
Проникнул трепет. Иереи
Одели вретищем алтарь;
Народ завыл, объятый страхом,
[Главу покрыв] золой и прахом,
И внял ему Всевышний Царь.

Дальнейшее торжество иудеев над врагом предстает результатом их союза с Богом – собственно, это и есть тема пушкинского отрывка. И воплощается это чисто духовное торжество

не событийными ходами, как в библейской книге, а через центральный образ стихотворения:

Притек сатрап к ущельям горным
И зрит: их узкие врата
Замком замкнуты непокорным;
Стеной, как поясом узорным,
Препоясалась высота.

И над тесниной торжествуя,
Как муж на страже, в тишине
Стоит, белеясь, Ветилуя
В недостижимой вышине.

Пушкинская Ветилуя – образ огромной религиозно-культурной глубины и одновременно очень личный, непередаваемый, неявно соответствующий главным темам его поздней лирики. Вырос он из непосредственных зрительных впечатлений, полученных во время кавказской поездки 1829 г. и как бы заново пережитых в 1835 г. Как известно, весной 1835 г. Пушкин переработал свой кавказский дневник и написал по нему «Путешествие в Арзрум...», мысленно повторив путешествие и воскресив в памяти его картины. Одна из них – Дарьяльское ущелье, описание которого в «Путешествии в Арзрум...» словесно близко переводу из Юдифи: «Скалы с обеих сторон стоят параллельными стенами. Здесь так узко, так узко, пишет один путешественник, что не только видишь, но, кажется, чувствуешь тесноту. <...> Ущелье замкнуто было настоящими воротами, деревянными, окованными железом». В строфы о Ветилуе вошло и это впечатление и некоторые детали библейского рассказа («И проходы горней заключиша, и оградиша стенами всякий верх горы высокия» – 5:1), но все это лишено эмпирической конкретности – смысловое пространство стихов сильным лирическим движением переведено из историко-событийного в метафизический план. Пушкин словно угадал гениальным поэтическим чутьем значение еврейского слова «Ветилуя» – «дом Божий»³ – и создал образ Небесного Града, уникально сочетающий символику духовной высоты и материализованной прочности, образ, навеянный чтением Писания, но сотворенный из собственного внутреннего опыта.

В Книге Юдифь Ветилуя – один из городов и селений нагорной страны, укрепленных иудеями перед нападением

Олоферна. В первых черновиках у Пушкина отражена военная сторона рассказа и Ветилуя описана как воинская крепость, готовая к бою:

Грозой грозитя высота –
Поля препонами изрыты –
И стен бойницы и зубцы
Как лесом копьями покрыты
И боя жадно ждут бойцы

Как бранный сторож Ветилуя
Стоит на каменной горе...

Однако постепенно, по мере работы над образом, воинственность Ветилуи стирается, а потом и совсем исчезает – на месте военной крепости проступает символ города-храма, «дома Божия», вознесенного над дольным миром с его бурями и войнами. Быть может, неожиданная для него самого внутренняя ассоциация повлекла Пушкина по этому пути: одна из черновых строк о Ветилуе – «Стоит на камени своем» – у человека христианской культуры вызывает в памяти слова Христа об основании Церкви («И на сем камени созижду Церковь Мою» – Мф. 16:18). Вообще в христианском сознании «символы “града” и “церкви”, однородные по своему смысловому наполнению, имеют тенденцию переливаться друг в друга»⁴. Так происходит и здесь: переливаясь друг в друга, символы града и храма сливаются в единый образ, который Вл. Соловьев воспринял как выражение чего-то главного в пушкинской поэзии: «Ветилуя-то в этой поэзии перевешивает». Образом «настоящей Ветилуи» меряет Соловьев высоты Гоголя и Достоевского, Лермонтова и Толстого: «Гоголь и Достоевский всю жизнь тосковали по ней, но в писаниях их она является более делом мысли и нравственного сознания, нежели прямого чувства и вдохновения, притом *главным образом* лишь по контрасту с разными Мертвыми душами и Мертвыми домами; Лермонтов до злобного отчаяния рвался к ней – и не достигал, а Толстой подменил ее “нирваной”, чистой, но пустой и даже не белеющей в вышине»⁵. Оставим в стороне вопрос о том, насколько справедлив Соловьев в своих оценках. Нам важнее другое: пушкинская Ветилуя оказывается для него ясной мерой причастности художника к Высшей Реальности.

В многочисленных, сменяющих друг друга вариантах пушкинского автографа Ветилуя, сначала реалистическая и грозная,

затем условная, стоящая «на камени своем», постепенно отрывается от камня, от земли и всего земного и начинает парить в «недостижимой вышине» – происходит дематериализация образа. Интересно это отражено в пушкинском рисунке: рядом со строками «Стеной, как поясом узорным, / Препоясалась высота» он набрасывает висящий в воздухе каменный пояс, которым опоясана высота, именно высота, некая духовная субстанция, а не гора и не город на горе⁶. Того, что опоясано, Пушкин не изобразил – наверное, графически неизобразимо было для него видение горного мира, которое удалось ему воссоздать словом. И все же метафизика в этом образе сочетается с физикой или, скорее, обеспечивается, охраняется физической крепостью и силой – «стеной, как поясом узорным». Сравнение стены с поясом соответствий в Книге Юдифь не имеет, Пушкин сам его нашел и проверил рисунком. Как видно, нечто существенное стоит за этим сравнением. С его помощью Пушкин интуитивно выявил смысловые глубины, которые прочитываются в общебиблейском контексте и в более широкой культурно-религиозной перспективе.

Пояс, знак целомудрия, в сочетании с неприступностью города отсылает к одному из важных символов Писания – к символу города-девы, крепкого своей чистотой, хранимого Богом, в противоположность городу-блуднице, сдающемуся на милость неприятеля. Раскрывший эти символы В.Н. Топоров писал: «Город-дева (соотв. – блудница) не просто сравнение и даже не уподобление и персонификация: собственно, город и есть дева (блудница). Целомудрие девы и крепость города в этом случае не более чем два варианта общей идеи прочности, нетронутости, нерасколотости, гарантии от той нечистоты, которая исходит от захватчика, всегда – насильника»⁷. Пушкин внимательно читал Библию и прочувствовал эту символику. Его Ветилуя, конечно, город-дева – ее «узкие врата» «замком замкнуты непокорным», она препоясана поясом целомудрия и торжествует над захватчиком не силой, а духовной крепостью и чистотой. Случайно ли, что название города, как нам передают его греческие варианты, созвучно с еврейским словом «betula», что и означает «дева»? По наблюдению В.Н. Топорова, этим словом стандартно именуются в Писании столица и страна – чаще всего Иерусалим и Израиль. В конечном итоге образ города-девы восходит к Небесному Иерусалиму и к Церкви – к объединяющей их теме Града Божия, Дома Божия, в котором раскрывается полнота

Божественной Славы. Один из примеров этой темы – псалом 45, воспевающий жилище Бога:

Бог нам прибежище и сила,
скорый помощник в бедах.
Посему не убоимся, хотя бы поколебалась земля
и горы двинулись в сердце морей.
Пусть шумят, вздымаются воды их,
трясутся горы от волнения их.
Речные потоки веселят град Божий,
святое жилище Всевышнего.
Бог посреди его; он не поколеблется;
Бог поможет ему с раннего утра.

Анализируя этот псалом, С.С. Аверинцев увидел параллель к нему в пушкинском стихотворении: «Этот образ целомудренно-бодрой неприступности гениально схвачен Пушкиным, очень глубоко чувствовавшим библейскую поэзию... (далее цитируются строфы о Ветилуе. – И. С.) Упоминание пояса, древнего символа девственности (сюда же относится и белизна Ветилуи), окрашивает этот образ града в “софийные” тона»⁸. Взгляд со стороны софиологической высвечивает еще один круг ассоциаций, вызываемых пушкинским образом: как показал С.С. Аверинцев, град, храм, стена нерушимая – грани библейской темы Софии, Премудрости Божией, соединяющие ее с новозаветной темой Девы Марии⁹. Эти ассоциации, конечно, выходят за рамки пушкинского текста – они заложены не столько у Пушкина, сколько в том источнике смыслов, который он вскрыл своим художественным проницанием.

И все же пушкинская Ветилуя, при всей религиозно-культурной нагруженности, образ по происхождению лирический, рожденный в глубинах внутренней жизни поэта, в тех драматических катаклизмах, которые определяли его творчество двух последних лет. В этом образе нашла выражение его «духовная жажда», его порыв «к Сионским высотам», но не только порыв, а и сама высота его просветленного духа, торжествующего над бездной тягчайших жизненных обстоятельств.

Ветилуя пушкинского отрывка – это метаморфоза поэтического образа, навеянного видением монастыря на Казбеке во время арзрумской поездки 1829 г.: «Утром, проезжая мимо Казбека, увидел я чудное зрелище: белые, оборванные тучи перетягива-

лись через вершину горы, и уединенный монастырь, озаренный лучами солнца, казалось, плавал в воздухе, несомый облаками» («Путешествие в Арзрум...»). Это «чудное зрелище» тогда же, в 1829 г., воплотилось в стихотворении «Монастырь на Казбеке»:

Высоко над семьею гор,
Казбек, твой царственный шатер
Сияет вечными лучами.
Твой монастырь за облаками,
Как в небе реющий ковчег,
Парит, чуть видный, над горами.

Далекий, вожденный брег!
Туда б, сказав прости ущелью,
Подняться к вольной вышине!
Туда б, в заоблачную келью,
В соседство Бога скрыться мне!..

Очевидно образное родство отрывка о Ветилуе и этого стихотворения¹⁰ – в нем Дом Божий на вершине горы так же парит над ущельем. В кавказском лирическом цикле 1829 г. сквозные образы ущелий и вершин исполнены личного смысла, в них оформлены антиномии внутреннего мира поэта. В переводе 1835 г. Пушкин будто цитирует те лирические темы и образы. Видение, некогда его поразившее, с новой силой предстало воображению и, совпав с настроением, отлилось в картину Ветилуи, белеющей в вышине. И все же есть существенная разница между двумя сходными образами: монастырь на Казбеке – почти реалистическая зарисовка с природы, претворенная в метафору душевной жизни, точнее – в вожденный, но недостижимый идеал личного существования, интуитивно угаданный с помощью видения на вершине горы. Иное дело Ветилуя – это образ откровенно условный, символический, каждая его деталь значима как сгусток библейских смыслов и отстоявшего духовного опыта самого поэта. Одна из таких деталей – белизна Ветилуи, неправдоподобная и не продиктованная текстом Книги Юдифь. Белый цвет привнесен сюда как цвет богоявления, богоприсутствия и также как цвет целомудрия, непорочности (см. выше наблюдение С.С. Аверинцева).

Пушкин знал сакральную семантику белого: в его «<Родрике>», написанном весной 1835 г., герою является угодник,

через которого говорит Господь, – является «Белой ризою одеян / И сияньем окружен». Но помимо этой общеизвестной семантики личная нота слышится в словах о белой Ветилуе. Дело в том, что в произведениях Пушкина разных лет неоднократно варьируется один зрительный образ – белое на горе. Вспомним загадочную «Бурю» 1825 г. («Ты видел деву на скале / В одежде белой над волнами?...») или неоконченный перевод сербской песни «Что белеется на горе зеленой?...» 1834 г. Дважды этот образ возникает в «Путешествии в Арзрум...»: в приведенном уже описании монастыря на Казбеке («Белые, оборванные тучи перетягивались через вершину горы...») и в описании горы Алагез, принятой за Арарат спутниками Пушкина: «На ясном небе белела снеговая двуглавая гора. “Что за гора?” – спросил я, потягиваясь, и услышал в ответ: “Это Арарат”. Как сильно действие звуков! Жадно глядел я на библейскую гору, видел ковчег, причаливший к ее вершине с надеждой обновления и жизни, и врана и голубицу излетающих – символы казни и примирения...»¹¹. В обоих случаях белое на горе – больше чем деталь природы Кавказа. И вот в переводе из Юдифи вновь встречаем подобное: «Стоит, белеясь, Ветилуя / В недостижимой вышине». Белое в вышине – образ пронзительного лирического звучания, смутно зовущий, иномирный. И пожалуй, именно в стихах о Ветилуе этот образ кристаллизуется: индивидуально-поэтическое начало соединяется в нем с осознанной религиозной символикой.

Вспомним, что о народе Израиля сказано в этом отрывке: «Высок смиреньем терпеливым / И крепок верой в Бога сил». Высок и крепок – вот слагаемые его превосходства. Ветилуя, символизирующая и конкретно веру Израиля, и веру вообще, характеризуется теми же двумя качествами: она недостижимо высока и неодолимо крепка. Можно предположить, что в конце 1835 г. именно эти два качества, питаемые верой, приобрели личную актуальность для Пушкина.

1835 год был одним из самых тяжелых в его жизни, о чем красноречиво свидетельствует переписка, полная денежными хлопотами, бесконечными расчетами и подсчетами, обсуждением личных и семейных долгов и связанных с этим проблем. Пушкин не просто оказался в стесненных материальных обстоятельствах – он оказался к этому времени в положении человека, не вольного в своих занятиях, своем поведении. Мучительная денежная зависимость влияла на его отношения с двором: в поисках выхода он принужден был «гнуть шею» – через Бенкендорфа

просить царя то о ссудах, то об отпуске, то об отставке, то о разрешении издавать газету, что могло бы поправить денежные дела. Пушкин пытался сохранить лицо в этих переговорах, но на самом деле был унижен ими до последней степени. Две его решительные попытки изменить жизнь и уехать в деревню натолкнулись на угрожающее раздражение императора и сопротивление Натальи Николаевны. Все это осложнялось домашними бедами – болезнью матери, сплетнями вокруг жены. К тому же его преследовали издательские неудачи и цензурные неприятности, вылившиеся к концу года в смертельную схватку с председателем Главного управления цензуры министром просвещения С.С. Уваровым.

Таковы в общих чертах внешние обстоятельства, доведшие Пушкина до отчаяния. Более глубокие, внутренние проблемы отражены в его творчестве 1835 г. Главной темой лирики становится приближение смерти; в стихотворениях «Поредели, побелели...», «Странник», «Пора, мой друг, пора!...»¹², «Чудный сон мне Бог послал...» об этом говорится от первого лица, слишком прямо для позднего Пушкина. Другая группа произведений объединяется темой самоубийства, но уже не лирически воплощенной, а через третье лицо, через героя, более или менее близкого автору, – это незавершенные прозаические отрывки «Мы проводили вечер на даче...», «Цезарь путешествовал...» и стихотворения «Полководец», «<Родрик>», «Из А. Шенье»¹³. Предощущение смерти, тяга к смерти имеют под собой религиозную основу – они связаны с обострением религиозной интуиции, с прикосновением к инобытию. Именно в 1835 г. начинается новый этап в поэзии Пушкина, когда религиозная тема широко входит в его лирический мир.

Весной–летом 1835 г. метафизическая тревога, страх неготовности к близкому концу в сочетании с глубокой усталостью нашли у Пушкина выражение в мотиве побега – «Странник», «Пора, мой друг, пора!...». Перевод из Юдифи в ноябре 1835 г. дает другую модель жизненного поведения и фиксирует более зрелый момент в развитии пушкинского религиозного сознания: здесь уже не побег, а высокий религиозный стоицизм, смирение перед Промыслом и духовная крепость – торжество духа над тесниной жизни. Перелагая рассказ о сопротивлении Ветилуи, Пушкин думал о себе, доказательство тому – набросанный на автографе Юдифи автопортрет «в виде старика, с изрезанным морщинами лбом, всклокоченными волосами и спутанной бородой». Опо-

знавший и так описавший этот рисунок А.М. Эфрос назвал его «символом безнадежности, охватившей Пушкина в эти последние, предсмертные годы»¹⁴. Стихотворение содержит альтернативу этой безнадежности – в нем утверждён религиозный идеал, поднимающий над мирскими бурями. Если весенне-летние стихи о побеге были исполнены динамики, то в образе Ветилуи как будто обретен вожделенный покой – она торжествует «в тишине», и эта сакральная тишина, привнесённая Пушкиным в библейский рассказ, отделяет божественное от мирского. Мотивом сакральной тишины перевод из Юдифи подключается к центральной проблематике каменноостровского цикла, в котором «громкое» отринуто как суетное («Из Пиндемонта»), а «тишина» и «торжественный покой» охраняют область вечного («Когда за городом, задумчив, я брожу...»).

Среди устойчивых художественных ситуаций у Пушкина отмечалась ситуация «превосходительного покоя» – такая организация художественного пространства, при которой точка зрения находится высоко над миром, что даёт покой, приближающий к Абсолюту¹⁵. Стихи о Ветилуе – может быть, самый яркий в творчестве Пушкина пример «превосходительного покоя», очень личный и неслучайный для Пушкина в это время – ведь и в «<Памятнике>», написанном через несколько месяцев, та же идеальная ситуация определяет отношение героя к мирскому злу и мирской суете, то же движение вверх («Вознесся выше он главою непокорной...»), дающее «божественное равнодушие и покой» («Веленью Божию, о Муза, будь послушна... / Хвалу и клевету приемли равнодушно...»)¹⁶. Сходство ситуаций скреплено общим для двух стихотворений важным словом «непокорный» – в обоих случаях непокорность мирским властям находит опору в «превосходительной» духовной высоте. За этим сходством, этой общностью мотивов перевода и итогового лирического стихотворения стоит та жизненная ситуация, в которой стихи рождались, и та тенденция внутреннего развития, которая наметилась у поэта в последние годы.

Перевод из «Юдифи» вписывается в ряд «сотериологических» стихотворений позднего Пушкина. Впервые тема личного спасения остро прозвучала у него летом 1835 г. в «Страннике»: герой стихотворения, пораженный мыслью о скорой смерти и о своей неготовности к суду, устремляется на поиск «тесных врат спасенья». (Напомним, что пушкинский «Странник» основан на книге английского религиозного писателя Джона Беньяна

«Странствия пилигрима», где тема спасения души воплощена в форме аллегорического путешествия героя к горе Сион.) Через год, летом 1836 г., в контексте каменноостровского цикла появляется набросок «Напрасно я бегу к Сионским высотам...», воспринимаемый как автоцитата, прямая отсылка к «Страннику», как жест глубокого отчаяния и обреченности духовного порыва. По хронологии создания перевод из Юдифи расположен между ними, по смыслу он представляет собой кульминацию сотериологической темы: «Сионская высота», возжеленная для героя «Странника» и безнадежно недостижимая для героя каменноостровского стихотворения, здесь явлена и торжествует, и хотя автор в тексте не присутствует в форме лирического «я», но дух его обнаруживает себя в созданном образе, как Творец раскрывает себя в творении. Именно это имел в виду Соловьев, когда писал о пушкинской Ветилуе как о свидетельстве внутренней жизни художника.

Мы видели, что связи между стихами о Ветилуе и собственно лирикой Пушкина неявные, но в тексте перевода они закреплены в отдельных значимых словах, через которые ключами пробивается лирическое начало: таковы слова о «смиреньи терпеливом», о несклоненной вые, о непокорности, о тишине. Связь со «Странником» и сотериологической темой так же косвенна и так же проявлена в значимом словосочетании «узкие ворота». В «Страннике» дважды упомянуты «тесные ворота» спасенья – цитата из Евангелия от Матфея: «Что узкая врата и тесный путь вводяй в живот, и мало их есть, иже обретают его» (7:14). В «<Юдифи>» Пушкин цитирует этот евангельский стих более точно: путь к Ветилуе преграждают «узкие ворота», замкнутые для нечестивых.

После двух строф о Ветилуе, имевших множество вариантов, отработанных с особым тщанием, Пушкин взялся было продолжать повествование:

Сатрап смутился изумленный –
И гнев в нем душу помрачил...
И свой совет разноплеменный
Он – любопытный – спросил:
«Кто сей народ? и что их сила,
И кто им вождь, и отчего
Сердца их дерзость воспалила,
И их надежда на кого?..»

Но все ответы уже даны, и победа одержана – но не силой оружия, а чем-то совсем другим, непонятным сатрапу. Пушкин исчерпал свой лирический сюжет и на этом оставил работу. «Фабула еще и не затронута, но что-то самое главное уже сказано – продолжение становится внутренне ненужным»¹⁷.

Итак, отрывок «Когда владыка ассирийский...» своей проблематикой выдвигается из разряда переводов на первый план в поздней лирике Пушкина. В библейских образах здесь символизировано то, что поэт вряд ли стал бы декларировать от первого лица: победительная сила веры, ее спасительность «среди дольних бурь и битв». Форма сюжетного переложения дала этим мыслям обобщенность, объективность и незыблемость библейской истины. В личном мире Пушкина все обстояло сложнее, драматичнее: пробудившееся религиозное чувство вступало в противоречие с творческой стихией, со страстями, с воспитанием и привычками светского человека, чем объясняется многое в его жизни последних лет. Но в стихах о Ветилуе это глубинное чувство сказалось во всей красоте, очищенное поэтическим трудом и вдохновеньем.

1994, 1998

Примечания

¹ Соловьев В.С. Особое чествование Пушкина // Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 308.

² Исключение составляет содержательная работа Э.В. Слинной «Неоконченное стихотворение Пушкина “Когда владыка ассирийский...”», впервые опубликованная в 1981 г. и впоследствии перепечатанная в ее книге «Лирика Пушкина 1820–30-х годов. Проблемы становления личности поэта» (Псков. 1990. С. 61–70).

³ Строго говоря, мы не знаем, как в точности звучало название города на древнееврейском, и можем об этом только догадываться по сохранившемуся греческому тексту Книги Юдифь.

⁴ Аверинцев С.С. К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской // Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси. М., 1972. С. 49.

⁵ Соловьев В.С. Указ. соч. С. 308.

⁶ См.: Цявловская Т.Г. Рисунки Пушкина. М., 1983. С. 52.

⁷ *Топоров В.Н.* Заметки по реконструкции текстов. IV. Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте // Исследования по структуре текста. М., 1987. С. 126–127.

⁸ *Аверинцев С.С.* Указ. соч. С. 45.

⁹ Там же. С. 41–49.

¹⁰ Отмечено Э.В. Слининой (см.: *Слинина Э.В.* Указ. соч. С. 68).

¹¹ Д.Д. Благой заметил, что этот фрагмент об Арарате связан через тему ковчега со стихотворением «Монастырь на Казбеке» (*Благой Д.Д.* Творческий путь Пушкина: 1826–1830. М., 1967. С. 372).

¹² Принимаем датировку В.А. Сайтанова, согласно которой это стихотворение написано летом 1835 г. (*Сайтанов В.А.* Неизвестный цикл Пушкина // Пути в незнаемое: Писатели рассказывают о науке: Сб. 19. М., 1986. С. 362–374).

¹³ О мотивах самоубийства в этих произведениях см.: *Ахматова А.* О Пушкине: Статьи и заметки. М., 1989. С. 205; *Петрунина Н.Н.* «Полководец» // Стихотворения Пушкина 1820–1830-х годов. Л., 1974. С. 291; *Сайтанов В.А.* Указ. соч. С. 378.

¹⁴ *Эфрос А.* Пушкин-портретист. М., 1946. С. 228.

¹⁵ *Жолковский А.К.* К описанию смысла связного текста. VI. Ч. 1. М., 1976. С. 29–31.

¹⁶ Наблюдение А.К. Жолковского (Там же. С. 31).

¹⁷ *Слонимский А.* Мнимые стихи Пушкина // Книжный угол. 1918. № 2. С. 6.

О «Памятнике»

Летом 1836 г., живя с семьей на даче на Каменном острове, Пушкин написал семь стихотворений, с которыми мы связываем тайну его ухода, итог его духовного пути: «Отцы пустынноики и жены непорочны...», «(Подражание италиянскому)», «Мирская власть», «Напрасно я бегу к Сионским высотам...», «Из Пиндемонти», «Когда за городом, задумчив, я брожу...», «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...». Четыре из них помечены в автографе цифрами (II, III, IV, VI), что обнаруживает замысел цикла с религиозной тематикой в основе. Этот цикл, получивший у исследователей название «каменноостровский», составляет и сегодня одну из главных проблем пушкинистики, о нем много пишут, но все еще неясны его состав, композиция, а значит, и самый смысл – и, таким образом, завещание поэта остается пока непрочитанным.

«<Памятник>» не имеет номера в автографе, поэтому вопрос о его включении в каменноостровский цикл и о его месте в этом цикле решается по-разному, в зависимости от того, каковыми видятся связи между тональностью и традиционными мотивами этой монументальной оды и личной религиозностью таких стихотворений, как «Отцы пустынноики...» или «Мирская власть». Многослойная смысловая структура «<Памятника>» вбирает в себя колоссальную и хорошо изученную литературную традицию, через толщу которой незаглушенно звучит собственный пушкинский голос. Мы предлагаем не целостный анализ всех пластов стихотворения, но лишь несколько наблюдений, связанных с ключевым для «<Памятника>» словом «нерукотворный»: именно через это слово и его евангельский контекст

может открыться здесь неожиданная смысловая перспектива, позволяющая уточнить отношение «<Памятника>» к другим каменно-островским стихам.

В статье, подводящей итог многолетним спорам, М.Ф. Мурьянов показал, что «нерукотворный» является живым русским вариантом книжного церковно-славянского «нерукотвореный» и, как впервые было замечено Д.-Г. Хантли, восходит к Евангелию от Марка (14:58)¹. М.П. Алексеев поддержал высказанное И.Л. Фейнбергом (1933) и Р.О. Якобсоном (1937) мнение, что Пушкин мог почерпнуть слово «нерукотворный» из стихотворной надписи Василия Рубана к Медному всаднику Фальконе, где оно относится к естественной каменной глыбе, положенной в основание памятника², но этот источник мало что прибавляет к пониманию пушкинского «<Памятника>». Скорее уж следует вспомнить «Певца в Кремле» В.А. Жуковского (1814), где слово «нерукотворный» употреблено в евангельском смысле (указано М.Ф. Мурьяновым).

В пушкинском сознании значение этого слова было, видимо, опосредовано иконографией³, легендой о происхождении Образа Спаса Нерукотворного, повествующей о том, как Спаситель запечатлел на полотне свое изображение. Эта легенда могла вызвать у Пушкина аналогию с чудом поэтического творчества: поэт оставляет свой образ в творениях, как Христос свой лик на полотне. Но ведь у Пушкина сказано «воздвиг», «памятник себе воздвиг», тут есть значение напряженного созидания, а не мгновенного чуда. Нигде, ни в одном классическом «<Памятнике>» нет такого странного, оксюморонного по сути сочетания: «воздвиг нерукотворный», сочетания пластически конкретного, «трудного» по смыслу глагола – и прилагательного с ускользающим, метафизическим значением. Это сочетание порождает вопрос и отсылает к первичному, собственно евангельскому выражению о «храме нерукотворенном», который обещает воздвигнуть Сын Божий. Еще больший вопрос заключен между «я» и «нерукотворный». «Нерукотворный» – это ведь не просто «духовный», «нематериальный»; этим словом определяется в Новом Завете лишь то, что сотворено Богом, а Пушкин претворяет евангельский мотив в лирическое высказывание от первого лица: «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» Тут сразу задана та царственная надмирность поэта («вознесся выше он»), которая ощущается и дальше, в каждой строфе «<Памятника>». Прав Дэвид Хантли, что уже само это особое, лишь однажды употреб-

ленное Пушкиным слово «устанавливает связь между делом поэта и делом Христа»⁴.

В Евангелии от Марка «нерукотворенный» появляется в рассказе о суде синедриона, в речах лжесвидетелей, обвиняющих Христа в покушении на Иерусалимский храм: «Яко мы слышахом его глаголюща, яко аз разорю церковь сию рукотворену, и тремя денми ину нерукотворену созижду». Вся сцена несправедного суда, клеветы и надругательства соответствует личной биографической ситуации появления «<Памятника>» и резко отзывается в последней его строфе. Важны для «<Памятника>» и другие мотивы этой сцены: равнодушие подсудимого, его обреченность на смерть, а также противопоставление мирской власти и власти небесной. Слова о «храме нерукотворенном» (так это звучит в синодальном переводе и так вошло в религиозное сознание) поняты неправильно и теми, кто их повторяет, и членами синедриона (см. также: Мф. 26:61, 27:40; Мк. 15:29). Истинный смысл того, что хотел сказать Христос, разъясняется в Евангелии от Иоанна: «Отвещаша же иудее и реша ему: кое знамение являеши нам, яко сия твориши; Отвеща Иисус и рече им: разорите церковь сию, и тремя денми воздвигну ю. Реша же иудее: четыредеться и шестию лет создана бысть церковь сия, и ты ли тремя денми воздвигнешу ю; Он же глаголаше о церкви тела своего. Егда убо воста от мертвых, помянуша ученицы его, яко се глаголаше: и вероваша писанию, и словеси, еже рече Иисус» (Ин. 2:18-22)⁵. Как видим, главное здесь – непонятое пророчество Христа о своей смерти и воскресении. Позже апостол Павел во втором послании к коринфянам говорит о смерти и бессмертии: «Веемы бо, яко аще земная наша храмина тела разорится, создание от Бога имамы, храмину нерукотворену, вечну на небесех» (2 Кор 5:1).

В пушкинском «<Памятнике>», в первых его строфах, а точнее, в начальных стихах первой и второй строф, пророчество о телесной смерти и посмертной вечной жизни применено поэтом к себе: «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...», «Нет, весь я не умру...» Этот «памятник нерукотворный» получает тот же символический смысл, что и «церковь нерукотворена» и «храмина нерукотворена, вечна на небесех» (при этом слово «памятник» сохраняет и буквальное значение надгробия, к которому «не зарастет народная тропа»). У Иоанна, как и у Марка, акцентировано противостояние земных властителей и истинной власти Царя царей. В «<Памятнике>» эта тема преобразована в болезненно актуальный тогда для Пушкина мотив «поэт

и власть»: «Вознесся выше он главою непокорной / Александрийского столпа». Как бы ни толковался «Александрийский столп», а ясно, что здесь это символ земного преходящего владычества, царства кесаря, и ему противопоставлено царство поэта, царство духа, которое «не от мира сего» (Ин. 18:36)⁶.

«Нет, весь я не умру...» И дальше – знаменитая «таинственная формула»⁷ бессмертия поэта: «душа в заветной лире / Мой прах переживет и тленья убежит». Эта формула не находит себе соответствия в многовековой поэтической традиции, стоящей за «<Памятником>», она индивидуально-пушкинская и, несомненно, главная в стихотворении, составляет его смысловой центр. Эти два стиха содержат чрезвычайно важную для Пушкина, долго вызревавшую мысль; ее историю можно проследить от послания Илличевскому 1817 г. через лирику 1822–1823 гг., и в частности «Надеждой сладостной младенчески дыша...», через «Андрея Шенье» 1825 г. («Я скоро весь умру») и другие стихи о поэте, душе и смерти. Ближайшая, хотя и менее очевидная история этой формулы, – ряд стихов 1835–1836 гг., от «Странника» до «Напрасно я бегу к Сионским высотам...», выразивших смятение, сознание греха, поиск пути спасения.

Этот поиск, порыв, побег «к Сионским высотам» завершается в «<Памятнике>» «торжественным покоем» открывшейся истины. Здесь найден ответ на самый мучительный вопрос последних лет: каков «спасенья верный путь», как спасется душа, если спасется. Судьба у поэта «необщая», душа его неотделима от лиры и именно в лире переживет его прах. В первой строфе «<Памятника>» декларировано собственное бессмертие, во второй лаконично определен путь, каким это бессмертие достигнуто: «храм нерукотворенный» уже воздвигнут поэтом, путь поэтический осознан теперь как путь религиозный. Поэтическое бессмертие у Пушкина не заменяет личного спасения, но уверенно с ним отождествляется. По словам С.Г. Бочарова, «в пушкинской формуле два бессмертия так слились, что “душа” влилась в “заветную лиру” и в ней сохранится...»⁹. Самое таинственное в этой формуле – мистический союз души и лиры: лира включает, включает в себя душу, душа таится, скрывается в лире, они и в вечности неразделимы. Написав «душа в бессмертной лире», Пушкин поставил судьбу души в подчиненную зависимость от лиры и ее бессмертия. В окончательном варианте душа и лира равноударны в стихе, уравновешены в мыслях о посмертном бытии. Словом «заветная» внесена сюда и интимность в отношениях

между душой и лирой, и метафизическая глубина; этим словом устанавливается связь «<Памятника>» с «Пророком»¹⁰: лира потому и бессмертна, что Богом завещана поэту. Тот завет исполнен и путь указанный пройден – отсюда в «<Памятнике>» особые интонации, которые можно принять за гордость.

Тема славы, развернутая дальше («И славен буду я, доколь в подлунном мире...»), – это уже новая тема, а не развитие мысли о стяжании вечной жизни. К словам о судьбе души нетленной поэту нечего прибавить, тут уместен предельный лаконизм. Последующие строфы – о судьбе и миссии поэта здесь, в «подлунном мире», и эта миссия соотносится с миссией Христа. «Слух обо мне пройдет по всей Руси великой...» – «И изыде слух его по всей Сирии» (Мф. 4:24). Объединяющая сила искусства аналогична объединяющей силе христианского вероучения, как и всякой другой религии. Искусство приближает времена, «Когда народы, распри позабыв, / В великую семью соединятся». «И гордый внук славян, и финн, и ныне дикой / Тунгус, и друг степей калмык» – эта конструкция с присоединительными «и» несет то же собирательное значение, что и знаменитый стих из послания апостола Павла о единстве народов во Христе: «...несть еллин, ни иудей, обрезание и необрезание, варвар и скиф, раб и свободь, но всяческая и во всех Христос» (Кол 3:11). Когда-то в стихотворении «Свободы сеятель пустынный...» поэт, варьируя притчу Христа, гордо отказался от роли сеятеля и пастыря народов, будучи не понят ими: «К чему стадам дары свободы?» В «<Памятнике>» отношения поэта с народами видятся совсем иначе: народы именуются высоко и торжественно: «языки», то, что ими не понято сегодня, будет понято завтра, и народам, «ныне диким», поэт «будет любезен» именно за то, что когда-то было ими отринуто. Сходно представлены отношения великого человека с народом в написанном за год до «<Памятника>» «Полководце»: «Как часто мимо вас проходит человек, / Над кем ругается слепой и бурный век, / Но чей высокий лик в грядущем поколенье / Поэта приведет в восторг и умиление!» Как видим, здесь уже звучат мотивы «<Памятника>»¹¹, и в связи с этим особенно важными оказываются вскрытые Н.Н. Петруниной подтексты «Полководца»: судьба героя стихотворения ассоциативно связана с судьбой Христа и одновременно с личной судьбой самого поэта¹².

Четвертую строфу «<Памятника>» всегда было как-то трудно увязать с такими стихами, как «Поэт и толпа» или сонет «Поэту», но в предложенном контексте она находит свое есте-

ственное место. «Поэзия выше нравственности – или по крайней мере совсем иное дело»; «...Цель художества есть *идеал*, а не *нравоучение*» – эти истины остаются в своей несомненной силе, пока творит художник и утверждает себя в противостоянии толпе. Но в победном шествии поэзии через века и народы напряжение между искусством и нравственностью снимается: идеал, уже воплощенный в слове, получает силу высшей нравственной проповеди. «Чувства добрые», пробуждаемые лирой, «свобода и милость к падшим», проповедуемые народам с нагорных высот искусства, возводят поэта в ранг пророка и учителя.

Заключительная строфа «<Памятника>» многим казалась инородной и порождала парадоксальные толкования¹³; на самом деле ее связь с остальным текстом предельно тесна. Нет парадокса между будущим апофеозом поэзии, ее высшей божественной природой и сегодняшним глумлением над поэтом – эти три мотива связываются общими евангельскими ассоциациями. «<Памятник>» весь отлит из отточенных поэтических формул. «Веленью Божию, о Муза, будь послушна...» – итоговая формула и стихотворения, и всего пушкинского пути, в ней окончательно сочтались Бог и Муза, alter ego поэта. Пушкин отказался от других вариантов стиха («Святому жребию...», «Призванью своему...») ради этих слов, в которых его Муза подчинена верховному Владыке, но только ему. Дж. Миккельсоном замечено, что слово «послушна» связывает жребий Музы с судьбой Христа, как она описана Пушкиным в «Мирской власти»: «Иль покровительством спасаете могучим / Владыку, тернием венчанного колючим, / Христа, предавшего послушно плоть свою / Бичам мучителей, гвоздям и копию?»¹⁴ С этим «тернием колючим», символом глумления и пытки, перекликается отказ от лаврового венца в финале «<Памятника>», столь резко полемичный по отношению к литературной традиции (Гораций, Ломоносов, Державин). Мотивы обид, клеветы, непонимания¹⁵ – и равнодушия перед этим несправедливым судом возвращают нас к тому контексту, из которого пришло в «<Памятник>» слово «нерукотворный», и тем замыкают в кольцо композицию этого уникального лирического высказывания. Слово, послушное веленью Божию, возвратится к Отцу, исполнив свою земную миссию, страдальческую и победную, – этому сюжету христианской мистерии соответствует скрытая тема «<Памятника>». Ничего подобного не было у пушкинских поэтических предшественников, создававших свои вариации на оду Горация «К Мельпомене». Пушкин первый ввел

в классический «<Памятник>» слово «душа»¹⁶, а с этим словом – и тему личного бессмертия, не какого-то особого метафорического бессмертия поэта, а истинного бессмертия в его религиозном смысле. Также первым ввел он сюда и тему «веленья Божия», т. е. ту вертикаль, которой «пушкинский “Памятник”» отличается от всех “Памятников»¹⁷. В первых строфах вертикаль «воздвигнута» от земли к Небу, куда по смерти уходит «душа в заветной лире», в последней – «веленье Божие» сверху осеняет земной путь поэта, получающий таким образом религиозное оправдание.

В «<Памятнике>» находят свое решение основные коллизии, связанные с поэтическим призванием и проходящие через все пушкинское творчество: поэзия и мирская власть, поэзия и народ, поэзия и нравственность, поэзия и личное бессмертие. «<Памятник>» свидетельствует о том, что земной путь самопознания был пройден и Пушкин подошел уже к последнему пределу. Во внутренней логике каменноостровского цикла, к которому несомненно примыкает «<Памятник>», ему может быть отведено лишь последнее место. Как показано в работе В.П. Старка, три стихотворения цикла – «Отцы пустынноики...», «(Подражание италиянскому)», «Мирская власть» – объединяются темой Страстной недели¹⁸. Написанное после них «Когда за городом, задумчив, я брожу...» развивает тему телесной смерти. В «<Памятнике>», хронологически последнем в этом ряду, мощно звучит тема Воскресения.

1990

Примечания

¹ Huntly D.-G. On the source of Pushkin's *nerukotvornij* // Die Welt der Slaven. Wiesbaden, 1970. Jg. 15. Heft 4. S. 361–362; Мурьянов М.Ф. Два этюда о словоупотреблении Пушкина. 1. Эпитет *нерукотворный* // Вопр. лит. 1989. № 4. С. 206–214.

² Фейнберг И. Читая тетради Пушкина. М., 1985. С. 584; Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. С. 164; Алексеев М.П. Пушкин и мировая литература. Л., 1987. С. 57–58.

³ Эту мысль высказал в 1937 г. А. Грегуар в статье «Гораций и Пушкин» (Les Etudes classiques. Namur. 1937. Vol. 6. № 4. P. 525–535).

⁴ Huntly D.-G. Op cit. S. 362. Для поэтов нового времени в слиянии лирического «я» с Христом было уже что-то органичное – см., наприм-

мер, стихи А. Блока «Ты отошла и я в пустыне...» (1907) или Вл. Ходасевича «Опять во тьме. У наших ног...» (1907).

⁵ Синодальный перевод: «На это Иудеи сказали: каким знамением докажешь Ты нам, что имеешь власть так поступать? Иисус сказал им в ответ: разруште храм сей, и Я в три дня воздвигну его. На это сказали Иудеи: сей храм строился сорок шесть лет, и Ты в три дня воздвигнешь его? А Он говорил о храме тела Своего. Когда же воскрес Он из мертвых, то ученики Его вспомнили, что Он говорил это, и поверили Писанию и слову, которое сказал Иисус».

⁶ Вспомним сказанное о поэте в 1830 г.: «Ты царь...» («Поэту»).

⁷ Бочаров С.Г. О художественных мирах. М., 1985. С. 74.

⁸ О связи «<Памятника>» с названными стихами см.: Ходасевич Вл. Поэтическое хозяйство Пушкина // Беседа. 1923. Кн. 3. С. 193; Непомнящий В.С. Поэзия и судьба. М., 1983. С. 24; Бочаров С.Г. Указ. соч. С. 73–74; Битов А. Статьи из романа. М., 1986. С. 266.

⁹ Бочаров С.Г. Указ. соч. С. 74.

¹⁰ Отмечено В.С. Непомнящим (Непомнящий В.С. Поэзия и судьба. М., 1987. С. 446–447).

¹¹ О связи «<Памятника>» с «Полководцем» см.: Сакулин П.Н. Памятник нерукотворный // Пушкин: Сб. 1. М., 1924. С. 59.

¹² Стихотворения Пушкина 1820–1830-х гг. Л., 1974. С. 286–291.

¹³ Напр.: Гершензон М. Мудрость Пушкина. М., 1919. С. 49–68.

¹⁴ Миккельсон Дж. «<Памятник>» Пушкина в свете его философской лирики 1836 года // Творчество А.С. Пушкина. Мат. сов.-амер. симпозиума в Москве. М., 1985. С. 78.

¹⁵ «Хвала» здесь приравнена к «клевете» как форма непонимания. То же в «Ответе анониму» и сонете «Поэту», который во многом превосходит «<Памятник>».

¹⁶ Наблюдение С.Г. Бочарова (Бочаров С.Г. Указ. соч. С. 74).

¹⁷ Мысль В.С. Непомнящего (Непомнящий В.С. Поэзия и судьба. М., 1987. С. 446).

¹⁸ Старк В.П. Стихотворение «Отцы пустынноики и жены непорочны...» и цикл Пушкина 1836 г. // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1982. Т. X. С. 192–203.

Сальери и Моцарт

Ты напрасно Моцарта любил...

Осип Мандельштам

И ты недаром мне сиял...

Александр Пушкин

Труд и вдохновенье

Среди не дошедших до нас пушкиноведческих штудий Анны Ахматовой была, мы знаем, работа о «Моцарте и Сальери»¹. Суть этого замысла восстанавливается из воспоминаний Надежды Яковлевны Мандельштам: «Однажды, когда Ахматова гостила у нас на Фурмановом переулке, а Мандельштам ушел на утреннюю прогулку – он вставал рано и сразу рвался на улицу – я выслушала соображения Ахматовой о “Моцарте и Сальери”. Ахматова вела нить этой “маленькой трагедии” к “Египетским ночам”. В этих двух вещах Пушкин, по ее мнению, противопоставил себя Мицкевичу. Легкость, с которой сочинял Мицкевич, была чужда Пушкину, который упрекал даже Шекспира в “плохой отделке”. Моцарт и Сальери из “маленькой трагедии” представляют два пути сочинительства, и Ахматова утверждала, что Моцарт как бы олицетворял Мицкевича с его спонтанностью, а себя и свой труд Пушкин отождествлял с Сальери. Эта концепция очень удивила меня: мне всегда казалось, что именно в Моцарте я узнаю Пушкина – беспечного, праздного, но такого гениального, что все дается ему легко и просто, словно “птичке божьей”. <...> Ахматова тут же вынула пачку фотографий с черновиков Пушкина. Они свидетельствовали об огромном и целенаправленном труде. Моцарт, не исторический, разумеется, а тот, что дан Пушкиным в “маленькой трагедии”, этого труда не знал. Носителем его был Сальери. <...> В подкрепление своих слов она привела еще кое-какие доводы и материалы, но Мандельштам вникать в них не стал. Минутку подумав, он сказал: “В каждом

поэте есть и Моцарт, и Сальери". Это решило судьбу статьи – Ахматова от нее отказалась»².

Эмма Герштейн относит ахматовский замысел предположительно к 1947 г.³, но тогда Мандельштама уже не было в живых и разговор двух поэтов о Моцарте и Сальери никак не мог состояться. А произошел он осенью 1933 г. или в середине зимы 1933/34 г., когда Мандельштамы жили в Фурмановом переулке и к ним туда приезжала Ахматова⁴. Мандельштам в этом разговоре как будто поставил точку не только в ахматовской несостоявшейся работе, но и в истории своих собственных отношений с двумя героями «маленькой трагедии», из которых он в прежние годы сделал выбор и безусловно предпочел пушкинскому Моцарту его убийцу Сальери. В программных статьях 1920-х годов о природе творчества Мандельштам, ища определение и обоснование близкого ему типа художника, развел этих двух героев на противоположные позиции, представил их отношения как непримиримую борьбу, в процессе которой условно-символический Сальери одерживает победу и вытесняет Моцарта с исторической сцены: «Сальери достоин уважения и горячей любви. Не его вина, что он слышал музыку алгебры так же сильно, как живую гармонию. На место романтика, идеалиста, аристократического мечтателя о чистом символе, об отвлеченной эстетике слова, на место символизма, футуризма и имажинизма пришла живая поэзия слова-предмета, и ее творец не идеалист-мечтатель Моцарт, а суровый и строгий ремесленник мастер Сальери, протягивающий руку мастеру вещей и материальных ценностей, строителю и производителю вещественного мира» («О природе слова», 1921–1922). Моцарта Мандельштам видит глазами Сальери, присоединяется к его словам о Моцарте, солидаризируется с его оценкой и мало того – выдает эту оценку за пушкинскую: «У Пушкина есть два выражения для новаторов в поэзии, одно: “чтоб возмутив бескрылое желанье в нас, чадах праха, снова улететь!”⁵”, а другое: “когда великий Глюк явился и открыл нам новы тайны”. Всякий, кто поманит родную поэзию звуком и образом чужой речи, будет новатором первого толка, то есть соблазнителем» («Заметки о поэзии», 1923, 1927).

Для Мандельштама, как и для Ахматовой, драматизм пушкинской пьесы состоит в столкновении двух путей творчества, а вовсе не в зависти среднего таланта к гению – этой линии положил начало Белинский, и она надолго возобладала в истории осмысления «Моцарта и Сальери» как удобная, накатанная

коля. Но поэты нового времени расслышали у Пушкина совсем другую проблему, важную в их творческом самоопределении, – и оба не просто оказались на стороне Сальери, а еще и Пушкина взяли в союзники. Восстановить контекст ахматовских суждений затруднительно, поскольку сами суждения нам известны лишь в передаче, зато контекст мандельштамовского сальеризма хорошо просматривается во всей его поэзии и в эссеистике, посвященной проблемам творчества, – от «Утра акмеизма» (1912, 1913?) до «Разговора о Данте» (1933).

Одно из поздних стихотворений Третьей воронежской тетради – таинственное и пока не прочитанное – построено на уже знакомом нам сопоставлении, условно говоря, моцартианства и сальеризма, как понимал его Мандельштам: «Я скажу это начерно, шепотом, / Потому что еще не пора: / Достигается потом и опытом / Безотчетного неба игра... / И под временным небом чистилища / Забываем мы часто о том, / Что счастливое небохранилище – / Раздвижной и прижизненный дом» (1937).

Недоверие к небу в пользу земли и «прижизненного дома», недоверие к полету в пользу труда, «пота и опыта» составляло одну из неизменных основ мироощущения и эстетики Мандельштама, и недаром Надежда Яковлевна, пытаясь прокомментировать это стихотворение, сказала лишь одно: «Очень характерная для О.М. мысль – не та ли, что в “Утре акмеизма”?»⁶. Да, эта «очень характерная для О.М. мысль» объединяет одну из его первых статей с одним из последних стихотворений: в «Утре акмеизма» Мандельштам тоже говорит о ценности прижизненного дома в трех земных измерениях и противопоставляет акмеизм символизму как реальное культурное строительство – полету в небесах: «Мы не летаем, мы поднимаемся только на те башни, какие сами можем построить» (а летают, напомним, новаторы-соблазнитель моцартианского толка – «чтоб возмутив бескрылое желанье в нас, чадах праха, после улететь!»). Параллельно «Утру акмеизма» в 1913 г. пишется «Адмиралтейство» с его знаменитой апологией строителя-ремесленника: «...Красота – не прихоть полубога, / А хищный глазомер простого столяра» – и эта литая поэтическая формула тоже построена на отрицании вольного вдохновения в пользу ремесла. (Мандельштамовский «газомер» через 20 с лишним лет подхватит Пастернак, обогатив его стихийно-волевым началом: «Искусство – дерзость глазомера, / Влечение, сила и захват».)

В статьях 1920-х годов, как мы видели, Мандельштам прямо связывает свои эстетические предпочтения с именем пушкин-

ского Сальери. Он говорит в этих статьях об отношениях акмеизма с другими поэтическими школами, но по сути речь идет не только об эстетических принципах, но шире – об основах существования художника. При всех творческих метаморфозах Мандельштама, при всех парадоксах его самосознания, у него не встретишь образа поэта-небожителя, зато приоритет труда, в деле поэта всегда был для него несомненен: «Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма, / За смолу кругового терпенья, за совестный деготь труда» (1931), «Есть блуд труда, и он у нас в крови» («Полночь в Москве», 1931). Роль труда в поэзии Мандельштама была отмечена уже в рецензии В. Нарбута на его первый поэтический сборник «Камень»: «И ритм, и метр стиха О. Мандельштам знает великолепно... как знает и то, чего не знает А. Липецкий (тоже рецензируемый автор. – И. С.): поэзия – тяжелый труд, а не неуместное швыряние сплавом слов и фраз»⁷.

Однако труд труду рознь, о чем говорит Мандельштам в финале «Четвертой прозы» (1930):

«Сколько бы я ни трудился, если б я носил на спине лошадей, если б я крутил мельничные жернова, – все равно никогда я не стану трудящимся. Мой труд, в чем бы он ни выражался, воспринимается как озорство, как беззаконие, как случайность. Но такова моя воля, и я на это согласен. Подписываюсь обеими руками.

Здесь разный подход: для меня в бублике ценна дырка. А как же с бубличным тестом? Бублик можно слопать, а дырка останется.

Настоящий труд – это брюссельское кружево. В нем главное то, на чем держится узор: воздух, проколы, прогулы».

Художник создает дырку от бублика, воздух в кружевах, его труд похож на озорство: как бы ни был он тяжел, сколько бы «пота и опыта» за ним ни стояло – все равно это блаженное, свободное, «радостное богообщение, как бы игра отца с детьми, жмурки и прятки духа» («<Скрябин и христианство>», 1915–1916?), и в то же время результат поэтического труда обладает вещественностью, реальностью, потому что «слово... есть плоть деятельная, разрешающаяся в событие» («О природе слова»).

Труд как основа художества – лишь одна сторона мандельштамовского сальеризма. На другой стороне – важнейшее для него «математическое» понятие *меры* («глазомера»), и не просто проверка алгеброй гармонии, а первичность меры в поэзии. Об этом он говорит в своей главной филологической работе –

в «Разговоре о Данте», где, исследуя и описывая поэтику Данте, многое раскрывает и в своей собственной поэтике: «В поэзии, в которой всё есть мера и всё исходит от меры и вращается вокруг нее и ради нее, измерители суть орудия особого свойства, несущие особую активную функцию. Здесь дрожащая компасная стрелка не только потакает магнитной буре, но и сама ее делает», и в то же время: «...вещь возникает как целокупность в результате единого дифференцирующего порыва, которым она пронизана». «Магнитная буря» или «намагниченный порыв» – аналоги привычного нам «вдохновения», которое Мандельштам, как свойственно ему, опускает с небес в земной мир с царящими в нем законами физики.

Эти видимые противоречия снимаются простой мандельштамовской фразой: «В каждом поэте есть и Моцарт, и Сальери». Мандельштам сказал вещь настолько очевидную, что Ахматовой ничего не оставалось, как признать его правоту и отказаться от своего исследования. Но к этой простой мысли он пришел не сразу – пришел, как мы видели, через полемическую реабилитацию Сальери в статьях 1920-х годов, в период позднего осмысления акмеизма, утверждавшего «посюсторонность, первожданность, конкретность, вещественность, мастерство»⁸. Надо сказать, что апология Сальери отразилась тогда на репутации Мандельштама – тень этого героя легла и на самого поэта. В письме С.Н. Дурылина В.К. Звягинцевой от 16 июня 1928 г. читаем: «Стихи Мандельштама – ну, уж не сердитесь! – похожи, правда, на Ходасевича, но разница та: у Ходасевича подлинное, свое, жуткое “лирическое волнение”, а Мандельштам – Сальери. Не более. В этом нет ничего обидного: Сальери был большой мастер и очень культурный человек. Так и запишем: мастер и культурный человек. <...> Я бы написал статью на тему: “Сальеризм в современной поэзии”. <...> Ходасевич – лирик Божиею милостью, а Вы с ним сравниваете успешного “делателя стихов” Мандельштама!»⁹. Оценка странная, но суть не в этом. Изнутри дело поэта ощущается иначе, и сами поэты не видят противоречия между мастерством и высоким искусством, а, напротив, любят говорить о творчестве как о ремесле – достаточно вспомнить «святое ремесло» Каролины Павловой или «тайны ремесла», «священное ремесло» Ахматовой, идею «Цеха поэтов» или пастернаковского «Художника» с его «мастерской» и «верстаком». Ремесло требует труда, навыка, меры – для Мандельштама в этом, действительно, «нет ничего обидного», в этом отношении он вполне

Сальери. Но пушкинский Моцарт для него – герой заветный, и об этом говорить в статьях он, конечно, не мог.

Многочисленные упоминания исторического Моцарта в стихах и прозе Мандельштама говорят о его любви к моцартовской музыке («Он с Моцартом в Москве души не чаёт...», «Ты напрасно Моцарта любил...», «И Шуберт на воде, и Моцарт в птичьем гаме...»). Другое дело – пушкинский Моцарт, обреченный на смерть и сам себя отпевающий художник, с которым Мандельштам сближает себя в стихах на смерть Андрея Белого: «Меня преследуют две-три случайных фразы, / Весь день твержу: печаль моя жирна...» Весь цикл на смерть Белого Мандельштам называл «мой реквием», точно по Пушкину, – так что и в себе самом, как во всяком поэте, он находил и Моцарта, и Сальери.

Мандельштамовскому противопоставлению Моцарта и Сальери как двух начал творчества его вдова Надежда Яковлевна посвятила большую работу, так и названную: «Моцарт и Сальери» (1967–1968?); используя эти условные, заимствованные у Пушкина образы-символы, она дала замечательный анализ творческого процесса – надо было прожить жизнь рядом с великим поэтом, чтобы так глубоко в этот процесс проникнуть. Ее работа имеет самостоятельное значение, но к пушкинской «маленькой трагедии» она относится лишь косвенно. «Моцарт и Сальери» – характерный пример того, что происходит в веках с великими творениями духа, в том числе и с произведениями литературы, как побеждают стереотипы в их восприятии, как замутняется позднейшими культурными наслоениями непосредственный смысл текста.

Приведем пример. За всю историю изучения пушкинской пьесы лишь один человек смог воспринять прямой смысл слов Сальери, завершающих ее первую сцену: «...Заветный дар любви, / Переходи сегодня в чашу дружбы». «Чаша дружбы» у Пушкина и у поэтов пушкинского времени означает только одно: это чаша, которую пьют в знак дружбы по кругу, по очереди, вместе, а значит, «Сальери предполагал допить отравленный бокал Моцарта»¹⁰. В свете такого понимания все становится на свои места – и троекратное восклицание Сальери: «Постой, постой, постой!.. Ты выпил!.. без меня?» не нуждается больше в хитроумных истолкованиях, и сходятся в одну точку убийственная и самоубийственная линии монолога Сальери, который наконец встретил своего главного врага, приговорил его к смерти и одновременно, слушая его музыку, наслаждался сполна высшими

радостями жизни и вот теперь готов вместе с ним умереть. В свете такого понимания весь замысел «маленькой трагедии» получает иную, более глубокую перспективу и образ Сальери, наказанного жизнью, меняет свои очертания. Это прочтение В.Э. Вацура, в отличие от многих других, опирается непосредственно на текст, но идет вразрез со стереотипами восприятия, и потому голос исследователя остается неслышанным.

Итак, от Мандельштама, Ахматовой и Н.Я. Мандельштам, от их построений и концепций мы возвращаемся в пушкинский текст, а любой текст начинается с названия – начнем с него и мы. Названия у Пушкина часто содержат ключ к пониманию замысла; так, «Каменный Гость» вместо традиционного «Дон Жуана» или «Дон Гуана» переносит акцент на тему возмездия, а «Капитанская дочка» подсказывает нам, что было главным для Пушкина в проблематике романа. «Моцарт и Сальери» – необычное в пушкинском мире название: как правило, Пушкин выносит в заглавие имя или именование центрального героя, в котором сфокусирована вся проблематика: «Скупой Рыцарь», «Борис Годунов», «Евгений Онегин», «Кавказский Пленник», «Граф Нулин», «Анджело», «Гробовщик»... Двумя именами среди пушкинских драм, прозаических произведений и поэм названа, кроме «Моцарта и Сальери», лишь поэма «Руслан и Людмила», но это исключение только оттеняет общую картину и дает повод задуматься: а почему не «Евгений и Татьяна»? Почему не «Пугачев и Гринев»? «Руслана и Людмилу» можно было назвать как угодно – без ущерба для замысла. С «Моцартом и Сальери» не так – вариант «Зависть», возникший в какой-то момент, был отброшен (если вообще отдельный лист с этим словом имеет отношение к «маленькой трагедии»), и Пушкин вернулся к первоначальному названию, под которым «Моцарт и Сальери» фигурирует еще в первом списке драматических произведений 1826–1828 гг.¹¹ Если принять, что такое название фиксирует антагонизм героев («гений и злодей»), то это был бы единственный у Пушкина случай схематизма, не характерный для его многомерной поэтики, в том числе и поэтики названий. Первым задумался над этим о. С. Булгаков, и он первым разглядел И между именами героев – И, которое не столько разделяет, сколько объединяет их: «Художественному анализу здесь подвергается само это таинственное, вечное, “на небесах написанное” И, соединяющее друзей неразрывным союзом и придающее ему исключительную взаимную значительность...»¹². В таком случае название «Моцарт и Сальери»

означает нераздельно-неслиянное целое, и это нам представляется главным в пушкинском замысле.

Статья о С. Булгакова о «Моцарте и Сальери» тесно связана с философско-полюемическим контекстом своего времени¹³ и вследствие этого сосредоточена лишь на одной теме пьесы, и все же в истории ее постижения она стала своеобразной вершиной, с которой профессиональное пушкиноведение XX в. снова скатилось на путь противопоставления героев, зачастую бесплодного, и, соответственно, – на путь суда над Сальери. Но Пушкин в этом суде не участвует, как не участвует он и в суде Сальери над Моцартом. В отношениях двух героев он исследует трагедию творчества, трагедию дружбы, трагедию творческой личности и вообще двойственной природы человека.

Чтобы осмыслить пушкинскую художественную идею, стоит вспомнить Андрея Платонова, писавшего по поводу «Медного Всадника»: «Вся... поэма трактована Пушкиным в духе равноценного, хотя и разного по внешним признакам отношения к Медному Всаднику и Евгению. Вот в чем дело. <...> Пушкин отдает и Петру и Евгению одинаковую поэтическую силу, причем нравственная ценность обоих образов равна друг другу. <...> Трагедия налицо лишь между равновеликими силами...»¹⁴.

Идя вослед этим мыслям Платонова, можно сказать о «Моцарте и Сальери»: между гением и злодеем истинная трагедия невозможна. Каждый из двух героев лично связан с автором и лично важен ему, каждый представляет одну сторону единой художественной идеи¹⁵. Одни исследователи находили и находят пушкинские черты в Моцарте, другие, как Ахматова, искали и находили их в Сальери – правы и те и другие. На самом деле два героя душевно близки друг другу, потому что связаны родством через общую, породившую их личность автора-поэта – сюжетным выражением этого родства и является та дружба, о которой впервые заговорил о С. Булгаков.

Пушкинского Моцарта и пушкинского Сальери объединяет главное – музыка, оба преданы ей в равной мере, оба живут искусством, и в этом их родство и братство. Моцарт, чуть набросав свои «две, три мысли», спешит к ближайшему другу, чтобы ими поделиться: «Хотелось тебе мне слышать мнение...» Ему нужен не провиденциальный слушатель в будущих веках, а близкий человек, мнением которого он дорожит, и дорожит не зря – мы видим дальше, насколько восприимчив к его музыке Сальери, и мы вправе думать, что Моцарт находит в его лице единственного

такого слушателя, как бывает единственной возлюбленной или близкий, понимающий друг. И курьезом со «слепым скрипачом» он тоже спешит поделиться с Сальери, как и своей предсмертной тревогой, – они живут общей душевной и творческой жизнью, как родные, как братья. Когда Моцарт подымает свой уже отравленный ядом бокал «за искренний союз, / Связующий Моцарта и Сальери, / Двух сыновей гармонии», он говорит о реальном для себя духовном братстве, скрепленном третьей, стоящей над ними силой, так что последующая трагедия проецируется на библейскую историю братоубийства – историю Каина и Авеля (об этом еще в 1921 г. писал Н.О. Лернер, а в наше время – О. Седакова и А. Белый, В. Листов). «Каин и Авель были тоже братья, а Каин не мог дышать одним воздухом с Авелем – и они были не равны перед Богом. В первом семействе уже мы видим неравенство и зависть» – эти слова вложил Пушкин в уста Бертольда («<Сцены из рыцарских времен>», 1835) и мог вполне осознанно в «Моцарте и Сальери» иметь в виду эту историю, зная, что исторический Сальери, подобно Каину, маялся больше 30 лет после смерти Моцарта и, потеряв рассудок, каялся в совершенном или несовершенном убийстве, пытался убить себя, но был обречен жить.

Другой архетип, тоже мерцающий в пушкинском сюжете, – новозаветная история Иуды, история предательства учителя и брата, после которого Иуда «шед удавился» (Мф. 27:5)¹⁶. Если принять уже изложенную версию В.Э. Вацура, то Сальериева мучительная «жажда смерти», о которой мы узнаем из последнего монолога первой сцены, не повисает в воздухе, а имеет продолжение во второй – и в неудавшейся попытке умереть вместе с другом и братом, и дальше – в последних, прощальных словах, которые Сальери говорит уже отравленному Моцарту: Моцарт: «Мне что-то тяжело; пойду, засну. / Прощай же!» – Сальери: «До свиданья». Эту реплику толковали как коварную издевку, а ведь на самом деле Сальери отвечает всерьез и в его словах звучит надежда на загробную встречу – характерный мотив пушкинской лирики той же Болдинской осени 1830 г. («Заклинание», «Для берегов отчизны дальной...»).

Исторический Сальери в 1824 г. перерезал себе горло, признавшись в убийстве Моцарта, но остался жив, как будто над ним тяготело Каиново проклятие. Сальери пушкинский изначально в родстве со смертью, но и пушкинский Моцарт с нею в родстве, хотя принято почему-то говорить о нем как о жизнелюбивом и жизнелюбивом гении. На самом деле он приходит

на сцену с темой смерти – он слышит ее шаги, думает о ней, пишет о ней музыку («виденье гробовое»), пишет свой Requiem, как будто сам к себе смерть призывает, и его убийца оказывается лишь орудием судьбы (тут Пушкин, как и во многом другом, проявил хорошее знание реальной биографии исторического Моцарта, который страдал в последние месяцы невротами, депрессией, говорил жене о близкой кончине и умер во сне – ср.: «Ты заснешь надолго, Моцарт!»). Герои отражаются друг в друге, порой меняются местами, зависят друг от друга, их взаимная привязанность крепка, и смерть одного означает в каком-то смысле и смерть другого.

Исследователи потратили много сил и слов, чтобы определить принципиальные различия в отношении Моцарта и Сальери к главному в их жизни – к искусству, в основном эти оценки сводятся к тому, что Моцарт создает музыку, а Сальери ей фанатично служит, Моцарт творит по вдохновению, а Сальери подменяет творчество трудом ремесленника. На самом деле, если читать пьесу непредвзято, если в этом отношении подойти к Сальери с презумпцией невиновности, то придется признать: оба героя отражают пушкинские представления о творчестве, причем Сальери отражает их полнее, поскольку Пушкин дал ему возможность раскрыться в пространных монологах, тогда как Моцарт выражает себя главным образом в неслышимой нами музыке. Монологи Сальери пронизаны заветными мотивами пушкинской лирики, есть в них и переключки с его статьями о поэзии, с его прямыми суждениями об искусстве.

«Поэзия бывает исключительною страстию немногих, родившихся поэтами; она объемлет и поглощает все наблюдения, все усилия, все впечатления их жизни...» («О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И.А. Крылова», 1825) – эти пушкинские слова, с поправкой на музыку, можно отнести к Сальери скорее, чем к Моцарту, а мы привыкли обвинять Сальери в том, что он «священнодействует в храме искусства... ценой отречения от всего “чуждого музыке”»¹⁷. Как видим, Пушкин этих обвинений не поддерживает.

«...Когда поэзия не есть благоговейное служение, но токмо легкомысленное занятие, – с чувством глубоким уважения и благодарности взираем на поэта, посвятившего гордо лучшие годы жизни исключительному труду, бескорыстным вдохновениям и совершению единого, высокого подвига», – пишет Пушкин о Н.И. Гнедиче («Илиада Гомерова», 1830), но разве это не те же

ценности, какие декларирует Сальери, осуждающий легкомыслие Моцарта и отдавший всего себя бескорыстному служению «одной музыке»?

Труд и вдохновение соединяются в первом монологе Сальери так же, как они соединяются почти всегда у Пушкина¹⁸ – два неперемных слагаемых единого творческого процесса, причем труд порой оказывается на первом месте: «Я знал и труд и вдохновенье...» («<В.Ф. Раевскому>», 1822); или: «Рифма, звучная подруга / Вдохновенного досуга, / Вдохновенного труда» (1828) – тут вдохновение от труда неотделимо. Или в «Египетских ночах» (вопрос Чарского импровизатору): «Итак, для вас не существует ни труда, ни охлаждения, ни этого беспокойства, которое предшествует вдохновению?..» – в ряду перечисленных тут этапов творчества труд снова на первом месте. Значительность поэтических творений зависит, по Пушкину, от «постоянного труда, без коего нет истинно великого» («<Возражение на статьи Кюхельбекера в “Мнемозине”>», 1825–1826), и особенно ценил он «труд отделки и отчетливости» («<Баратынский>», 1830), полагая его обязательным встречным усилием художника в ответ на дарованный свыше талант.

Принято говорить о бездарности Сальери, но это придумали пушкинисты – в тексте пьесы мы не находим тому подтверждений. Сальери ведомы и «восторг», и «вдохновенье», Моцарт любит его музыку и не сомневается в его одаренности: «Он же гений, / Как ты да я». Сам же Сальери не равняет себя с Моцартом, но знает высшую природу своего дарования («родился я с любовью к искусству») и в ответ на это ступает на тяжкий путь труда и совершенствования. Принято говорить о сухом рационализме Сальери в противовес живой непосредственности Моцарта, но кто из них предался «неге творческой мечты»? Это из монолога Сальери, но так бы мог сказать о себе и Моцарт, и сам Пушкин – это словарь его лирики. В дальнейших признаниях Сальери мотивы пушкинской лирики нарастают: «Я стал творить, но в тишине, но в тайне» – вспомним пушкинские слова о Дельвиге: «Свой дар, как жизнь, я тратил без вниманья, / Ты гений свой воспитывал в тиши» («19 октября», 1825). Пушкин тут как будто на месте «безответственного» Моцарта, а Дельвиг – на месте Сальери, он правильно обращается со своим даром. Сальери вспоминает: «Нередко, просидев в безмолвной келье / Два, три дня, позабыв и сон и пищу, / Вкусив восторг и слезы вдохновенья, / Я жег мой труд...» – примерно так, «позабыв и сон и пищу», Пушкин писал,

например, «Полтаву», об этом он сам рассказывал М. Юзефовичу, а тот поражался измаранным черновикам поэмы¹⁹ – не их ли копии предъявляла Мандельштаму Ахматова как свидетельство титанического пушкинского труда над текстом? Сальери говорит о «слезах вдохновенья» (ср.: «Над вымыслом слезами обольюсь» – «Элегия», 8 сентября 1830), о сжигаемом труде (19 октября 1830 г. сожжена 10-я глава «Евгения Онегина»). Если этот монолог действительно писался или дорабатывался Болдинской осенью 1830 г. (напомним, «Моцарт и Сальери» помечен в первой публикации датой «26 октября 1830»), то Пушкин отдает Сальери свои синхронные переживания так же, как и Моцарту, томимому бессонницей (ср. «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы», 24–25 октября 1830) и сожалеющему о скором окончании Requiem'a («...Мне было б жаль расстаться / С моей работой»; ср.: «Или жаль мне труда, молчаливого спутника ночи...» – «Труд», 26 сентября 1830). Труд и вдохновение в равной мере знакомы двум героям – как были они в равной мере знакомы Пушкину, ибо «нет искусства без ремесла и нет гения без прилежания»²⁰.

Как не состоят в противоречии труд и вдохновенье, так не состоят в противоречии и пресловутые «алгебра» с «гармонией» – во всяком случае, Сальери ведомо и то и другое, как любому художнику. Об этом, в связи с пушкинской трагедией, писал в 1940 г. Сергей Эйзенштейн – в предисловии к сборнику своих статей, который он посвятил Сальери: «...когда я сам творю, я далеко-далеко, ко всем чертям отбрасываю “костыли” закономерностей, как их назвал Лессинг, помню слова Гете “*grau ist die Theorie*” и с головой ныряю в творческую непосредственность.

При этом я ни на минуту не теряю ощущения громадной важности того, что вне минут творческого опьянения нам всем, и мне в первую очередь, нужны всё уточняющиеся точные данные о том, что мы делаем. Без этого... развития нашего искусства... быть не может.

Но, повторяю, нигде и никогда предвзятая алгебра мне не мешала. Всюду и всегда она вытекала из опыта готового произведения.

А потому – посвященный трагической памяти искателя Сальери, этот сборник одновременно посвящен и памяти жизнерадостной непосредственности Моцарта»²¹.

В известном пушкинском определении вдохновения преобладает рациональное начало – вдохновение для Пушкина

связано с «соображением понятий» и «объяснением оных», со «спокойствием», с «силой ума», с «постоянным трудом». Всё это – та самая «алгебра» творчества, которая не вторична и уж во всяком случае не предосудительна для Пушкина, полагавшего, что «единый план “Ада” есть уже плод высокого гения» («<Возражение на статьи Кюхельбекера в “Мнемозине”>»). В образе Сальери он акцентировал эту важную для него сторону творчества; если Моцарт представляет в сюжете трагедии само искусство, то Сальери – это рефлексия Пушкина об искусстве, это художественный анализ личности и судьбы творца. Забегая вперед, можно сказать, что Моцарт – задушевное alter ego автора, а Сальери – его мучительная и трагическая ипостась. Но оба героя от автора отстранены, объективированы, они живут своей жизнью как художественные создания, отрываясь уже не только от автора, но и от текста, в котором они рождены.

Итак, и Моцарта и Сальери Пушкин нашел в себе, в своем человеческом и творческом опыте, в своих представлениях о художнике – подобно тому как он нашел в себе и разложил на три художественных составляющих Онегина, Ленского и Татьяну. Мы говорим о «Евгении Онегине» как о лирическом романе – посмотрим же и на «маленькие трагедии», и, в частности, на «Моцарта и Сальери» как на лирические драмы. Лиризм «Каменного Гостя», наиболее убедительно проанализированный Ахматовой, настолько открыт и очевиден, что Пушкин не нашел возможным эту трагедию при жизни печатать. Другие «маленькие трагедии» он хотел представить как переводы («Скупой Рыцарь» – «из англ.», «Моцарт и Сальери» – «с не.»²²), чтобы отвести читателя от непосредственно-биографических толкований (подобные мистификации мы знаем в его лирике), и при этом печатал их среди лирических стихотворений, что отражает его собственный взгляд на их природу: «Скупой Рыцарь» попал в раздел «Стихотворения» в оглавлении первого тома «Современника», «Пир во время чумы» и «Моцарт и Сальери» были помещены в третью часть «Стихотворений Александра Пушкина» среди лирики 1830 г., причем «Моцарт и Сальери» идет сразу за стихотворением «Труд», что в свете всех переключек теперь не кажется случайным и выглядит как авторский лирический комментарий к одной из центральных тем пьесы.

«Моцарт и Сальери» представляет собой лирический диалог, подобный «Сцене из Фауста» (1825), которую давно уже печатают в собраниях сочинений Пушкина в составе лирики.

У Пушкина одни жанровые формы созревали внутри других, и лирический «Разговор книгопродавца с поэтом» (1824) можно считать первой вехой на пути к лирико-драматической форме «Моцарта и Сальери». Эта «маленькая трагедия», сведенная к диалогам с минимумом действия, в жанровом отношении далеко отстоит от трагедии «Борис Годунов» и ближе других болдинских пьес подходит к пушкинской лирике. Особая жанровая форма «Моцарта и Сальери» подсказывает нам, что здесь, как и в «Сцене из Фауста», мы имеем дело с драматизацией внутренних проблем личности.

Вертикаль и горизонталь

У творчества, как и у жизни в целом, есть вертикальное и горизонтальное измерение, и человек творящий находится в точке пересечения этих координат – в той точке, где двойственная природа человека проявляет себя с особым драматизмом. Это и есть главная, бытийная проблема «Моцарта и Сальери». Она обнажается сразу, с первых слов первого монолога Сальери, когда он решительным жестом отсекает Высшую Правду как несуществующую, отсекает – и тут же оказывается внизу, во прахе, и сам себя чувствует «змеей, людьми растоптанною, вживе / Песок и пыль грызущею бессильно». Моцарт же видится ему на самом верху этой вертикали – «Как некий херувим, / Он несколько занес нам песен райских, / Чтоб, возмутив бескрылое желанье / В нас, чадах праха, после улететь!». Покушаясь в своем бунте на Высшую Правду, Сальери тем самым покушается сразу и на Моцарта как на ее очевидного носителя. На эту вертикальную смыслообразующую ось действия нанизаны все темы пьесы.

В той или иной форме вертикаль присутствует во всем творчестве зрелого Пушкина, но в ряде поэтических произведений она имеет зримое образное воплощение – к их числу относятся «Медный всадник», лирические циклы «кавказский» 1829–1830 гг. и «каменноостровский» 1836 г., все «маленькие трагедии». В образах Моцарта и Сальери Пушкин охватил весь диапазон личности художника с ее вершинами и безднами, столкнул одно с другим, обнажил драматизм внутренней жизни человека, стоящего ногами на земле и причастного небесам в силу дарованного ему таланта. Всякий художник – «сын небес»

и «чадо праха» одновременно, и эти две стороны его существования могут вступать в противоречие порой трагическое, смертельное. Если согласиться, что Моцарт и Сальери – это расщепление единой творческой личности, то сюжет пьесы из области криминальной переносится внутрь, и мы читаем уже не трагедию зависти и отравления, а трагедию творчества и грехопадения, трагедию столкновения земного и небесного в душе человека.

В пушкинском стихотворении «Ангел» (1827) лирический сюжет лежит на той же вертикали; демона, летающего «над адской бездною», связывает с ангелом, сияющим «в дверях эдема», смутное и сильное чувство: «Прости, – он рек, тебя я видел, / И ты недаром мне сиял: / Не всё я в небе ненавидел, / Не всё я в мире презирал». Здесь действительно есть сходство положений с «Моцартом и Сальери»²³, но Сальери связан с Моцартом сильнее – он любит его как лучшее свое Я, как свой недостижимый идеал; Моцарт для него «есть воплощение творческого гения, то, о чем он тосковал и бессильно мечтал всю свою жизнь, то, что он знал в себе как свою истинную сущность, но бессильен был собою явить. Моцарт есть то высшее художественное Я Сальери, в свете которого он судит и ценит самого себя»; «душа его любит Моцарта, как цветок солнечный луч; “когда же мне не до тебя” – этот стон души Сальери есть вопль его художественного самосознания»²⁴. «Ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь; / Я знаю, я» – Сальери знает Бога в Моцарте, он знает, что Моцарт – не отсюда, да и по себе прекрасно знает, откуда дается человеку его гений, его дар, он знает, что вдохновения нельзя добиться, но можно дождаться вдруг и получить ни за что («...быть может, посетит меня восторг / И творческая ночь и вдохновенье»).

В Моцарте Пушкин явил и нам, и своему герою идеальное начало творчества – в Сальери, внутренний мир которого стал предметом «драматического изучения»²⁵, Пушкин представил художника в реальности, со всеми его противоречиями и страстями, со всем, что связывает его с миром, с обществом, с горизонтальным измерением жизни. Вместе они – но именно вместе, как нераздельно-неслиянное единство – воплощают полноту пушкинских представлений о художнике, о трагизме его существования в двух переходящих друг в друга мирах, где Божий Дух и Божья благодать встречаются и сталкиваются с тварной природой человека. Эта полнота пушкинских представлений выражена не только в самих заглавных фигурах, но главным

образом в драматургии, в криминальном сюжете трагедии, в отношениях и судьбах двух творцов, родственно близких друг другу и гибнущих на наших глазах.

Для Пушкина они едины – как едины дух и плоть, вечное и временное, небесное и земное, как едины в творчестве душа и разум, алгебра и гармония. «В каждом поэте есть и Моцарт, и Сальери», но и в каждом человеке есть, в предельном выражении, гений и злодейство. Моцарт как чистый дух, как идеал искусства свободен от этих проблем, его реальность – только музыка и смерть, через них он напрямую связан с вечностью. Сальери как реальный человек во плоти предъявляет нам всю полноту человеческого, это истинно трагическая фигура, несущая тяжесть первородного греха в своей душе и в своих отношениях с Моцартом.

Сальери дано действовать и сполна высказаться в пушкинской пьесе, Моцарту дано только *быть* и играть свою музыку, которой читатель не слышит, но и Моцарт словесно участвует в «прениях сторон» по бытийным вопросам, и он знает, что чистый дух сам по себе существовать не может, что между «вольным искусством» и «низкой жизнью» есть связь, зависимость, противоречие – об этом его последнее высказывание на сцене: «Когда бы все так чувствовали силу / Гармонии! Но нет: тогда б не мог / И мир существовать; никто б не стал / Заботиться о нуждах низкой жизни; / Все предались бы вольному искусству. / Нас мало избранных, счастливых праздных, / Пренебрегающих презренной пользой, / Единого прекрасного жрецов. / Не правда ль?» Здесь, в конце пьесы, собраны в пучок ключевые слова, которые герои не раз повторяли и передавали друг другу, – слова об избранничестве, счастье, праздности, пользе, правде. В этих словах вертикаль жизни пересекается с ее горизонталью, и герои, употребляя их, говорят о разном²⁶ – каждый в своем измерении: Моцарт, цитируя евангельскую притчу («много званых, а мало избранных» – Мф. 20:16), имеет в виду божьих избранников, Сальери же незадолго перед тем себя называл избранником, призванным на убийство («я избран, чтоб его / Остановить»). То же касается и счастья: Моцарт счастлив самой музыкой – Сальери связывает свое утраченное счастье еще и с успехом и славой, с земными составляющими творчества. Праздность они тоже понимают по-разному: для Моцарта эта счастливая праздность является частью творческого призвания, она освобождает ум и душу для творчества – для Сальери моцартовская праздность

лежит в другой плоскости, она предосудительна, она не помогает творчеству, а уводит от него и потому оказывается едва ли не главным пунктом обвинения и главным аргументом его, Сальери, правоты²⁷. Что же до пользы, то для Моцарта она принадлежит к «нуждам низкой жизни» и однозначно презренна, Сальери же прежде всего ратует о пользе для искусства, и ради нее, этой невнятной и сомнительной пользы, он, если верить его словам, и убивает Моцарта.

И наконец, главное слово трагедии – «правда», его герои употребляют в разных формах чаще всех других слов, чаще даже, чем слово «искусство». Сальери, говоря о правде, утверждает или отрицает – Моцарт только спрашивает, и как бы вскользь: «Не правда ль?» Он причастен Высшей Правде, но «сам того не знает», он только чувствует, что «гений и злодейство – / Две вещи несовместные» и что это – правда, но ничего не провозглашает, в отличие от Сальери, идейного правдоискателя, узурпирующего правду у Небес и опускающего ее на плоскость земных отношений. «Все говорят: нет правды на земле. / Но правды нет – и выше. Для меня / Так это ясно, как простая гамма» – отвергнув Высшую Правду, Сальери активно утверждает *свою* правду на земле – так, как он ее понимает, но в финале вертикаль восстанавливается, правда оказывается на своем месте, а Сальери из числа жрецов искусства падает вниз, присоединяясь к «тупой, бессмысленной толпе».

Работа Пушкина со словом «правда» – пример поэтической «алгебры» или высшей математики в структуре пьесы. На этом слове и его вариациях («прав», «правота») держится вся ее точнее просчитанная воздушная конструкция, вся система координат и вся гармония, и вряд ли можно здесь сказать, что ремесло поставлено подножием искусству – в пушкинских художественных решениях мы не отделим дар (*ingenium*) от техники (*ars*), плоды труда от озарений вдохновенья. Так, сама поэтика «маленькой трагедии» дает пример и комментарий к одной из ее центральных тем.

Итак, Сальери действует, утверждает свою правду, он активен в целеполагании и достижении результата, Моцарт же пассивен и как будто безволен – потому что бессознательно предан Провидению. Жизнь всякого человека предполагает и то и другое – и творчество предполагает столько же активности, воли, труда, сколько и пассивности, т. е. способности воспринимать, слышать, слушаться, подчинять себя «вельню Божию». Вертикальное

измерение творчества – это дар, озарение свыше; горизонтальное его измерение – это все, что рассказал о себе Сальери: путь к совершенству, труд, успех, слава, отношения с товарищами по цеху, зависть, наконец. И не стоит думать, что для Пушкина всего этого не существовало – об отношениях художника со своим временем, с читателями, об успехе и славе он много думал и специально писал, в стихах и прозе, и в завещательном «<Памятнике>» тоже есть этот структурообразующий крест – пересечение вертикали, соединяющей поэта с Небесами, и горизонтали жизни, в которой он, как и все люди, существует.

Но Божья благодать, сходящая на творца как «священный дар», не подчиняется земным закономерностям – и тут главная загадка для Сальери, об этот незаслуженный Моцартом «священный дар» он и спотыкается, пытаясь расчислить его по горизонтали, по законам алгебры, по принципу справедливости, т. е. соотношения усилий и наград. Провидение и алгебра равно присутствуют в жизни, «но провидение не алгебра»²⁸ – в этом все дело; в сознании Сальери сталкиваются жизненные законы с отвергнутой им Высшей Правдой, и этого не выдерживают его душа и его разум.

Сальери называет Моцарта «безумцем», но если кто и безумен в пушкинской пьесе, то, конечно, он сам, Сальери, столкнувшийся в лице Моцарта с тем, чего он не в силах постичь. «Именно что не злодей-завистник, а ревнивец, а безумец!»²⁹ Пушкин знал о безумии реально-исторического Сальери, настигшем его после смерти Моцарта, и, судя по всему, эта история произвела на него впечатление – если так, то «Моцарт и Сальери» – это первый подступ Пушкина к теме безумия, развернутой позже, в произведениях 1833–1835 гг. («Медный Всадник», «Пиковая Дама», «Странник»). И уже здесь, как и впоследствии в стихотворении «Не дай мне Бог сойти с ума...» (1835?), безумие связано с «пустыми небесами», с незнанием или отвержением Высшей Правды.

Сальери одержим идеей, на наших глазах им овладевает черная мысль, которая, при своей видимой логичности, на самом деле – страсть, иррациональная темная сила, возрастающая в нем и съедающая его изнутри. Она возникает вдруг («Я счастлив был...» – «А ныне...») и резко ломает его жизнь, его разум. Моцарт своей музыкальной «безделицей» и комментарием к ней описывает весь сюжет пьесы, свою личную судьбу и судьбу Сальери: «Я весел... Вдруг: виденье гробовое, / Незапный мрак иль что-нибудь такое...» – в бесхитростных словах он передает глубокое

экзистенциальное переживание, общее для них обоих, оттого так поражен этой музыкой Сальери: «Какая глубина! Какая смелость и какая стройность!» В этой не услышанной нами гениальной музыке совершается «незапный» переход из света во тьму, из жизни в смерть – и этот момент оказывается решающим для Сальери: «Нет, не могу противиться я доле / Судьбе моей: я избран, чтоб его / Остановить...»

Гений невыносим, как невыносимо чудо, как невыносимо явление Божие, Его ослепительный свет. Моцарт провоцирует Сальери самим фактом своего присутствия в мире, своей музыкой, которую дважды слышит Сальери в двух пушкинских сценах и которой просто не может выдержать – так она гениальна. Подобно Каину, он не может «дышать одним воздухом» с Моцартом, потому что они «не равны перед Богом».

Сальери убивает Моцарта и чувствует мгновение облегчения: «Как будто нож целебный мне отсек / Страдавший член!», но тут же оказывается, что, убив Моцарта, он убил и себя – лучшую, высшую часть себя, образ Божий в себе, свой недостижимый идеал. Финал пьесы катастрофичен: мир без Моцарта – это мир без Бога, и финальные вопросы Сальери – это вопль богооставленности, ужас пустоты.

Моцарт явился на сцене как чудо и исчез как непознанная тайна. Смерть его не ужасна – он изначально принадлежал тому миру, в который ушел на наших глазах без смертных страданий, уснул вечным праведным сном. Вся трагедия и весь ужас происшедшего достались Сальери: он пытался обрушить Высшую иерархию, но она осталась непоколебимой, сам же убийца, не вынесший богоприсутствия, оказался низринут в пустоту. Совершив самый смертный из грехов, он подписал себе окончательный приговор. Его отношения с Моцартом – это его тяжба с Высшим, божественным началом жизни, от которого он в конечном итоге оказался отлучен. Мы видим его духовную смерть и можем только ужаснуться тому, что ждет его дальше, за пределами действия.

«Моцарт и Сальери» – сгусток экзистенциальной проблематики позднего Пушкина. Эта «маленькая трагедия» совершается в душе художника, в которой напряжение между высшим началом и тварной человеческой природой высвобождает энергию творчества, но взрыв этой энергии может быть смертелен для самого творца, смерть физическая или смерть духовная бывает расплатой за дар или недолжное обращение с даром. Пьеса была опубликована в «Северных цветах на 1832 год», собранных

в память Дельвига, – в одном из лучших русских альманахов того времени, где напечатаны произведения самого Дельвига, а также Жуковского, Батюшкова, Языкова... И все же «Моцарт и Сальери» выглядит ошеломительно между Е.Ф. Розеном и М.Д. Деларю – как будто двигаясь по прекрасному литературному ландшафту того времени, мы вдруг заглядываем в бездну, от которой кружится голова³⁰.

Гений и злодейство

Афоризм «Гений и злодейство – две вещи несовместные» мы привлекли воспринимать как истину, сформулированную Пушкиным и нам заповеданную. Между тем произносит эти слова не Пушкин, а его герой, Моцарт, но и он не утверждает, а только надеется, что это так, и неуверенно спрашивает у Сальери: «Не правда ль?» А Сальери повторяет эту фразу после убийства и тут же опровергает, чтобы тут же усомниться в своей правоте. Вопрос о гении и злодействе волнует обоих героев, потому что он волнует Пушкина – именно как вопрос, а не как усвоенное знание, не как очевидная истина, которая вряд ли могла бы лечь в основу трагедии, даже такой «маленькой», как «Моцарт и Сальери». Пушкин не иллюстрирует истину, а исследует проблему, не осуждает Сальери, а пытается понять природу его поступка. За сюжетом маячат три мифа, три исторических примера, три преступления, приписанных молвой трем большим художникам – Бомарше, Сальери и Микеланджело. Могли ли они совершить злодеяние, а если могли, тот как и почему? Но не вчуже он интересовался этими историями – в какой-то момент жизни и творческого развития (а в какой – мы еще будем разбираться) проблема соотношения творчества и нравственности, дара и личности творца встала перед самим поэтом как проблема его собственной судьбы.

Окончательного и однозначного ее решения мы не найдем в пушкинской трагедии. Проследив, как Сальери шел к преступлению, мы вместе с ним оказываемся перед последним, страшно звучащим вопросом: был или не был «убийцею создатель Ватикана?». Не чего-нибудь, а именно Ватикана, Сикстинской капеллы с ее росписями, вместившими всю Священную историю человечества, от сотворения мира до Страшного суда, – была ли

принесена на этот алтарь жизнь натурщика, служившего моделью для фигуры Христа? Вопрос заострен предельно, в нем сведены в одну точку две крайности – величайшее проявление человеческого духа и просто убийство.

Пушкину наверняка было известно мнение Н.М. Карамзина, высказанное в «Письмах русского путешественника»: «...анекдот сей совсем невероятен»³¹. А. Эфрос, указавший на этот источник темы³², указал и на возможный другой, исторически более далекий, но текстуально близкий к Пушкину – на поэму французского поэта Лемьера «La Peinture» («Живопись», 1769), где есть стихи, в переводе звучащие так: «Чтобы изобразить Бога, умирающего на скорбном древе, Микеланджело мог это сделать! Преступление и гений! Замолкни, гнусное чудовище, абсурдная клевета!» К этим стихам сам Лемьер дает комментарий: «Никогда момент энтузиазма не совпадает с моментом преступления, и я даже не могу поверить, что преступление и гений могут быть совместимы»³³. Как видим, Пушкин включился в разговор, начатый до него, но сюжет его пьесы трактует тему гораздо сложнее, чем эмоциональные стихи и комментарии Лемьера.

Пушкинскую фразу о гении и злодействе следует подвергнуть ревизии – прежде всего с точки зрения лингвистической, с точки зрения семантики слов, из которых она состоит. В языке пушкинской эпохи, в том числе и поэтическом, слово «гений» не имело такого абсолютного смысла, как сегодня³⁴, и произносилось без всякого придыхания. Примеры из поэзии Пушкина разных лет говорят о том, что это слово широкого семантического спектра встречалось в самых разных контекстах: «Безносых гениев, растрепанных харит», «Крылатым Гением и Грацией венчанный», «И смерти добрый гений», «Конечно, беден гений мой», «Рабства грозный Гений», «В уединении мой своенравный гений», «И, жертва темная, умрет мой слабый гений», «Разбудят мой уснувший гений», «Безвременно падет мой недозревший гений», «Куда, куда завлек меня враждебный гений», «Как гений чистой красоты», «Но ты, мой злой иль добрый гений», «Какой задумчивый в них гений», «Меня покинул тайный гений», «И дикой гений вдохновенья»... – достаточно, чтобы увидеть, что «гений» это прежде всего дух, в том числе и творческий, и уже во вторых, по смежности – носитель этого духа. Словарь языка Пушкина фиксирует слово «гений» у Пушкина 122 раза в пяти значениях: 1. Статуя, изображающая римское божество – хранителя человека, рода, местности (1). 2. В римской мифологии

дух-покровитель человека; дух добра и зла (22). // Дух вдохновения, творчества. 3. Воплощение какого-нибудь идеала душевных свойств человека; высшее проявление чего-нибудь (4). 4. Творческий дар, врожденное дарование, способность к чему-нибудь (58). // Высшая творческая одаренность, гениальность. 5. Гениальный человек (37) // гений чего, в чем (человек, достигший совершенства в каком-нибудь деле)³⁵. Только 37 случаев из 122 отождествляют носителя дара с его гением, но в любом случае это значение вторичное, производное; «гений» в этом смысле – не пожизненное «почетное звание», переводящее человека в ранг полубогов, а метонимическое обозначение того, на кого слетает дух. Уточним у Даля: «Гений *м. лат.* незримый, бесплотный дух, добрый или злой; дух-покровитель человека, добрый и злой. // Самобытный, творческий дар в человеке; высший творческий ум; созидательная способность; высокий природный дар, дарования; самобытность изобретательного ума. // Человек этих свойств или качеств. *Гениальный*, исполненный гения; самобытный, творческий, самодарный. *Гениальность ж.* качество, свойство гениального»³⁶. Как видим, расхождений между словом Даля и Словарем языка Пушкина, по сути, нет.

«Гений» в поэзии Пушкина бывает «слабым», «недозрелым», «задумчивым», «злым» или «злобным», «крылатым», «бедным», «уснувшим», «грозным», но и «добрым», «своенравным», «давно знакомым»; он может «проснуться», «утечь», «виться», «пылать». Он часто сочетается с притяжательным местоимением: «мой гений», «твой гений», «ваш гений» – именно потому, что в первичном значении это не сам человек, а тот дух, которым он наделен. Пушкин употребляет это слово легко и часто, не нагружая его тем тяжелым, ответственным, исключительным смыслом, к которому мы сегодня привыкли. «Гений» существует сам по себе, главное его свойство как духа – свободная летучесть; он прилетает к человеку и так же легко покидает его: «С дарами юности мой гений отлетел», «Меня покинул тайный гений» (Пушкин), или: «О Гений мой, побудь еще со мною; / Бывалый друг, отлетом не спеши...» (Жуковский). Слова Моцарта о гении и злодействе следует обдумывать в свете этих представлений, закрепленных в языке того времени.

Когда речь идет о художнике, «гением» называют творческий дар. В таком смысле и появляется это слово в первом монологе Сальери: «Где ж правота, когда священный дар, / Когда бессмертный гений... / ...озаряет голову безумца, / Гуляки празд-

ного?» Гений посылается свыше, Сальери это знает, знает он и то, что гений бессмертен, но Моцарт, по его мнению, своего дара недостойн, т. е. по человеческим своим качествам с этим даром несовместен: «Ты, Моцарт, недостойн сам себя». Но ведь ту же проблему обсуждает и Моцарт, вспомнив, что, по слухам, «Бомарше кого-то отравил», – по этому поводу он и произносит с неуверенностью знаменитую фразу о гении и злодействе. Называя тут же Сальери «гением», он не имеет в виду масштабов его дарования, а само наличие творческого духа у Сальери для него несомненно. Моцарт произносит это слово легко: «Он же гений, / Как ты да я».

Пушкин не противопоставляет своих героев по степени их одаренности, как делал впоследствии Белинский и многие вслед за ним, Пушкину вообще было несвойственно строить такие оценочные иерархии. Проблема пьесы в другом – в отношениях художника с посланным ему гением, большим или малым, но «священным» и «бессмертным». Эта проблема, повторим, волнует всех – Сальери, Моцарта, автора. Гений бессмертен, но он может улететь, человек при жизни может лишиться его. Сюжет пушкинской «маленькой трагедии», таким образом, выходит в символическое пространство: художник недостойн своего дара, он совершает злодеяние – и гений его покидает. «Так улетай же!» – говорит Сальери Моцарту, не понимая еще, что это *его* гений улетает, что убивает он не только Моцарта, но и гения в себе самом. И только в конце он начинает осознать это: «Но ужель он прав, / И я не гений?» Так вопрошая, он не имеет в виду потери своей исключительности, и оттого вопрос звучит еще страшнее: не гениальность свою в сегодняшнем смысле слова Сальери этим поступком поставил под сомнение, а вообще свою способность к творчеству, теперь, может быть, совсем утраченную.

Так был или не был убийцею создатель Ватикана? Хочется верить, что не был, весь ход трагедии склоняет нас к этому... а если был? Отравил Бомарше кого-то или не отравил? В художественной реальности, созданной Пушкиным, это важно не на уровне сплетни: это ни много ни мало как вопрос о соприродности красоты и добра. В идеале, который воплощает Моцарт, с точки зрения Высшей Правды, к которой он бессознательно причастен, гений и злодейство несовместны – потому он так простодушно, с такой верой и надеждой говорит об этом. Но в реальности часто бывает иначе. Как и всякий человек, художник двуприроден и, будучи наделен гением, носит в душе своей бремя

греха. Мы прекрасно знаем примеры – их можно множить и множить – того, как противоречив, далеко не безупречен и даже порочен бывает в жизни художник, в том числе и великий, масштаба «Бонаротти». И здесь принципиально важно различать зло – и злодеяние, «злодейство», второе слагаемое пушкинской формулы. Зло живет в мире, живет оно и в каждой человеческой душе. Сальери «осьмнадцать лет» носит в собой «дар Изоры» – и этот символический яд оставался абстрактным злом до тех пор, пока не нашел свою жертву. Злодеяние – это активное проявление личной воли, поступок, умножающий зло и никак не совместный с гением, несущим в мир красоту и Высшую Правду.

От затаенного зла до злодеяния один шаг – он и есть «преступление», его и исследует Пушкин на минимальном сценическом пространстве пьесы, заглядывая в бездну души человеческой. Тема преступления у него дважды находит форму в трагедии – в «Борисе Годунове» (1825) и в «Моцарте и Сальери», в трагедиях большой и «маленькой», многими нитями связанных между собой. Творческая история «Моцарта и Сальери», к которой мы теперь обратимся, помогает понять эту связь – она образует мост между творчеством Пушкина периода михайловской ссылки и Болдинской осенью 1830 г.

Хронология работы Пушкина над «Моцартом и Сальери» темна, поскольку не сохранилось ни одного автографа пьесы, кроме уже упоминавшегося листка с написанным на нем словом «Зависть». О дате окончания работы мы знаем: при первой публикации в «Северных Цветах» Пушкин поставил под текстом: «26 октября 1830» – в альманахе, посвященном памяти недавно погибшего поэта, важно было указать, что пьеса завершена до смерти Дельвига и написана не по поводу этого конкретного печального события, а о судьбе художника вообще (в третьей части «Стихотворений Александра Пушкина» «Моцарт и Сальери» печатается уже без даты). Завершающий момент известен, но гораздо важнее определить начальную точку, момент возникновения замысла, понять тот импульс, тот внутренний толчок, который заставил Пушкина породить этот сюжет, носить его в себе несколько лет, чтобы потом воплотить мгновенным творческим усилием.

Первое упоминание о «Моцарте и Сальери» – запись в дневнике М.П. Погодина от 11 сентября 1826 г.; со слов Д.В. Веневитинова Погодин перечисляет произведения, привезенные Пушкиным из михайловской ссылки: «“Борис Годунов” – чудо.

У него еще «Самозванец», «Моцарт и Сальери», «Наталья Павловна», продолжение «Фауста», 8 песен «Онегина» и отрывки из 9-й (?) и проч.»³⁷. Здесь речь идет о *готовых* сочинениях – четыре из названных шести были действительно завершены в Михайловском, два оставшихся – «Самозванец» и «Моцарт и Сальери» – существовали, видимо, в черновиках. Самый ранний след «Моцарта и Сальери» в бумагах Пушкина – в списке задуманных или частично уже написанных драматических произведений³⁸, датированном неопределенно – с 29 июля 1826 г. по 20 октября 1828 г. В «Летописи жизни и творчества Пушкина» черновой текст «Моцарта и Сальери» датируется без особых оснований предположительно январем–августом 1826 г.³⁹

Пушкин не мог начать работу над трагедией и даже задумать ее при жизни Сальери – только со смертью всех героев их судьбы обрели завершенность, ушли в историю и могли стать предметом художественного исследования.

Австрийский композитор итальянского происхождения, педагог и дирижер Антонио Сальери (1750–1825) был одним из самых знаменитых музыкантов своего времени. С ранней юности в нем обнаружился замечательный талант, он сделал головокружительную карьеру и в 24 года стал придворным композитором и дирижером итальянской оперной труппы в Вене. Он написал более 40 опер, работая по заказам лучших европейских театров, имел огромный успех, был выдающимся педагогом: у него десять лет учился Бетховен, а также Шуберт, Лист и еще более 60 композиторов и вокалистов. Отношения Сальери с Моцартом были неровными, но скорее Моцарт смотрел на Сальери как на своего успешного конкурента, чем наоборот. Во всяком случае известно, что Моцарт дорожил высоким мнением Сальери о своих произведениях.

Антонио Сальери умер в Вене 7 мая 1825 г. – Пушкин жил тогда в Михайловском, не имея доступа к иностранным газетам, основному источнику европейских новостей. Но о смерти Сальери он почти наверняка узнал еще в Одессе за год до самой смерти – из письма Сигизмунда Нейкома, напечатанного 17 апреля 1824 г. в парижской газете «Journal Des Débats politiques et littéraires» (Пушкин читал ее в разные годы, не раз упоминал в статьях, делал из нее нужные выписки). В это время он еще был в Одессе, свободном приморском городе, получавшем европейскую прессу. О весьма вероятном знакомстве Пушкина с этой публикацией писал в своих комментариях к «Моцарту и Сальери»

М.П. Алексеев⁴⁰, однако ни он, никто другой не заметили, что в письме Нейкома о Сальери говорится как об умершем:

«Многие газеты повторяли, что Сальери *на смертном одре* сам себя обвинил в ужасном преступлении, – в том, что он был причиной преждевременной смерти Моцарта, но ни одна из этих газет не указала источник этого ужасного обвинения, которое сделало бы ненавистной *память человека*, в течение 58 лет пользовавшегося всеобщим уважением жителей Вены.

Долгом всякого человека является сказать то, что ему лично известно, поскольку речь идет об опровержении клеветы, которую хотят заклеить *память знаменитого человека*. Живя в Вене (с 1798 по 1804 г.), я был связан дружбой с семьей Моцарта и от нее именно я знаю самые точные подробности относительно последних минут этого великого композитора, который умер, как Рафаэль, в расцвете лет, не насильственной смертью, как нам говорят сейчас, а от нервной горячки, вызванной грандиозными усилиями, от которых и человек более крепкого сложения, чем Моцарт, неминуемо сошел бы в могилу. <...> Он был уже болен с самого своего отъезда в Прагу, куда был призван, чтобы написать там оперу “Милосердие Тита” по случаю коронации императора Леопольда II. Вернувшись в Вену, он начал писать Реквием. Обессиленный чрезмерным трудом, он был поражен глубокой меланхолией, которая заставила мадам Моцарт забрать у него партитуру. Эта мера и заботы его врача привели его в такое состояние, что он смог сочинить знаменитую масонскую кантату, успех которой его оживил до такой степени, что мадам Моцарт не могла больше отказывать его настоятельным просьбам вернуть ему партитуру Реквиема, который он не успел закончить. Через несколько дней после возобновления этой работы приступы меланхолии возобновились в такой степени, что его силы иссякли: он не мог больше подыматься с постели, и ночью 5 декабря (1791 г. – И. С.) прекратилась его жизнь.

С давнего времени у Моцарта было что-то вроде предчувствия собственной смерти <...>

Не будучи связаны дружбой, Моцарт и Сальери питали друг к другу такое уважение, которое друг другу взаимно оказывают люди больших заслуг. Никогда никто не подозревал Сальери в чувстве зависти по отношению к Моцарту. Все, кто знал Сальери, скажут вместе со мной (который его знал), что этот человек, который в течение 58 лет вел на их глазах безупречную жизнь, не занимаясь ничем, кроме искусства, и используя всякую

возможность сделать добро себе подобным, что этот человек, говоря, не мог быть убийцей и сохранять в течение тридцати трех лет протекших со смерти Моцарта, ту веселость ума, которая была ему свойственна и делала его общество столь привлекательным.

Однако если бы было засвидетельствовано, что Сальери, *умирая*, обвинил сам себя в этом ужасном преступлении, не следовало бы легко доверяться этому и распространять признания, вырвавшиеся в бреду у несчастного старца 75-ти лет, удрученного недугами, которые доставляли ему страдания столь невыносимые, что его умственные способности значительно пострадали от этого *за много месяцев до его смерти*» (пер. с фр.)⁴¹.

Письмо датировано 15 апреля 1824 г. Выделенные нами слова перевода не оставляют сомнения в том, что для Нейкома Сальери уже мертв – слухи о его смерти разошлись в Европе в 1824 г., после того, как он предпринял неудавшуюся попытку самоубийства и тогда-то и взял на себя вину в отравлении Моцарта. В немецкой, французской, итальянской прессе все это активно обсуждалось⁴², при этом вопрос о смерти Сальери был отодвинут на второй план. Но Пушкин, наверняка жадно читавший в Одессе живую, полную горячих европейских новостей ежедневную парижскую газету, не мог сделать из письма Нейкома никакого другого вывода, кроме того, что Антонио Сальери больше нет на свете. Это сильно повышает значение письма Нейкома как одного из фактических источников, легших в основу сюжета пушкинской пьесы, – и не просто источника, а именно того первого импульса, с которым связано рождение замысла. А это значит, что изначально фигура Сальери была на первом месте для Пушкина, что именно в нем он увидел то самое трагическое ядро, из которого выросла пьеса. Об этом говорит и один из пушкинских списков «маленьких трагедий», в котором только что написанный «Моцарт и Сальери» фигурирует под названием «Салиери»⁴³. Сальери – полнокровный трагический герой; именно в нем, в его душе Пушкин находит и исследует противоречия, свойственные художнику, а художник в этом отношении представляет за человечество вообще – «его боренья» с особой остротой воплощают то, что впоследствии определит Достоевский как битву дьявола с Богом в сердце человека. Противоречия внутренней жизни творческой личности даны здесь в предельном диапазоне: пушкинский герой прикосновен через музыку и через Моцарта к высшему духовному источнику жизни, но, попуская своим страстям, оказывается в самом ее низу, на дне

небытия, куда бросает его убийство, тягчайшее из злодеяний. Фраза о гении и злодействе символически представляет ту самую вертикаль, которую мы определили как смыслообразующую ось трагедии.

В письме Нейкома много параллелей с текстом «Моцарта и Сальери»: о предсмертных предчувствиях Моцарта, о том, что Реквием остался не закончен, Пушкин мог узнать именно из этого текста, хотя, конечно, были у него и другие источники – слухи и книги⁴⁴. Трагедия создавалась с учетом исторических фактов, но поверх этих фактов Пушкин строит новую художественную реальность, в которой главенствует и все определяет не историческая правда, а та самая Высшая Правда, на которую восстает Сальери.

Если признать письмо Нейкома первичным источником пьесы, то ясно, что Пушкин узнал легенду об отравлении Моцарта уже опровергнутой, – и все-таки он последовал этой легенде, вот что важно. Мы знаем подобные случаи в творчестве Пушкина: легенду об анчаре он тоже прочел вместе с ее опровержением, что не помешало ему создать знаменитое стихотворение, которое, кстати, темой смертоносного яда на символическом уровне соприкасается с образом Сальери⁴⁵. Но мы знаем и совсем другой случай, содержательно более близкий к «Моцарту и Сальери»: Пушкин прочел у Карамзина, что Дмитрий Самозванец сделал своей наложницей Ксению, дочь Бориса Годунова, но верить в это отказался. «Правда, это ужасное обвинение не доказано, и я лично считаю священной обязанностью ему не верить», – писал он по этому поводу во французских набросках предисловия к «Борису Годунову» (1829)⁴⁶. А в убедительно опровергнутую историю отравления Моцарта он захотел поверить и заставил поверить других (пушкинская пьеса роковым образом отразилась на репутации Сальери в России).

После первой публикации и первых постановок «Моцарта и Сальери» на сцене Петербургского Большого театра (27 января и 1 февраля 1832 г.⁴⁷) Пушкину пришлось объясняться с театральной и читающей публикой. Среди критиков наверняка был П.А. Катенин, писавший впоследствии: «“Моцарт и Сальери” был игран, но без успеха; оставя сухость действия, я еще недоволен важнейшим пороком: есть ли верное доказательство, что Сальери из зависти отравил Моцарта? Коли есть, следовало выставить его напоказ в коротком предисловии или примечании уголовной прозою; если же нет, позволительно ли так чернить перед потом-

ством память художника, даже посредственного?»⁴⁸. Пушкин вознамерился ответить на подобные упреки: «В первое представление “Дон Жуана”, в то время, когда весь театр, полный изумленных знатоков, безмолвно упивался гармонией Моцарта, раздался свист – все обратились с негодованием, и знаменитый Сальери вышел из залы, в бешенстве, снедаемый завистию. Сальери умер лет 8 тому назад. Некоторые немецкие журналы говорили, что на одре смерти признался он будто бы в ужасном преступлении – в отравлении великого Моцарта. Завистник, который мог освистать “Дон Жуана”, мог отравить его творца» («О Сальери», 1832).

В этой не напечатанной при жизни заметке Пушкин в подкрепление основной легенды создает легенду новую: давно установлено, что Сальери физически не мог присутствовать на первом представлении «Дон Жуана», зато известно, что он выразил восторг по поводу представления «Волшебной флейты», и для Моцарта эта оценка была очень важна. Но Пушкину важно другое – ему было нужно «злодейство» рядом с гением, и ради этого драматизма он берет себе право вольно обращаться с историей, которая, впрочем, была для него не столько историей, сколько живой современностью. По поводу фразы «Сальери умер лет 8 тому назад» принято было оговариваться, что Пушкин здесь неточен. Теперь, после анализа письма Нейкома, все становится на свои места: Пушкин вполне точен – судя по всему, он так и остался уверен в том, что Сальери умер в 1824 г., и эта цифра (8 лет) еще раз нам указывает на это письмо как на важный и, может быть, первый поразивший Пушкина документ о Сальери. С момента знакомства Пушкина с ним, т. е. с апреля–мая 1824 г., и можно вести отсчет творческой истории «Моцарта и Сальери».

Задумав трагедию еще в Одессе, Пушкин привез этот замысел в Михайловское. Как шло его созревание, мы не знаем, но можем увидеть, что проблематика «Моцарта и Сальери» смыкается с михайловским творчеством 1825 г. и дальше – с лирикой второй половины 1820-х годов. Вопрос об этих связях по существу никогда не ставился, а между тем для понимания пушкинских произведений жизненный и творческий контекст играет значительно большую роль, чем литературный подтекст, т. е. совокупность источников, на которые указывают аллюзии и цитаты. Контекст и подтекст – это, условно говоря, «свое» и «чужое», так вот к «чужому», заимствованному, материалу текст Пушкина

часто остается безразличен («там и берется, где попадется»). Наглядный пример: метко указанная недавно А. Кушнером строка Батюшкова «Нас было лишь трое на легком челне» мало что дает для прочтения «Ариона», а вот гипотеза А. Чернова о том, что Пушкин совершил паломничество на место казни декабристов и по его следам написал «Ариона», стала маленькой революцией в понимании стихотворения. Но в последнее время в связи с устаревающими интертекстуальными веяниями идет общая дискриминация жизненного материала в пользу литературного как более важного для художника. В случае Пушкина, и особенно в отношении лирики, это дает катастрофические результаты или не дает никаких⁴⁹, поскольку идет вразрез не только с природой лирики, но и с природой пушкинского дарования. Все творчество Пушкина – это история его личности во времени, и это касается и лирики, и «объективных» произведений – прозы, публицистики, исторических сочинений, а потому восстановление непосредственного творческого и жизненного контекста составляет первую необходимую ступень понимания любого пушкинского текста.

Ближайший михайловский контекст «Моцарта и Сальери» – «Борис Годунов» (декабрь 1824 – 7 ноября 1825 г.), тоже трагедия и тоже о преступлении, о злодеяниях, совершаемых историческим лицом, и тоже Пушкин строит ее сюжет на далеко не доказанной версии о причастности исторического Бориса Годунова к убийству царевича Димитрия. Монологи Сальери в сцене I и Годунова в сцене «Царские палаты», раскрывающие внутренние терзания преступных героев, удивительно близки по ритму, интонациям и, главное, по содержанию: «Я наконец в искусстве безграничном / Достигнул степени высокой... / Я счастлив был...» (Сальери); «Достиг я высшей власти; / Шестой уж год я царствую спокойно. / Но счастья нет моей душе» (Борис). «Высшая власть» Годунова тоже как будто подменяет Высшую Правду, как подменяет ее Сальери. Оба героя оценивают прошлое и не находят успокоения в достигнутом, и оба осознают, что причина их мучений – зло, живущее в душе. Годунов прямо говорит о своей нечистой совести (погубил царевича, «ускорил Феодора кончину», «отравил свою сестру царицу»), Сальери – о зависти, которая, мы знаем, приведет его к преступлению. Сальери чувствует себя змеей, низринутой во прах, растоптанной людьми, Годунов говорит про яд в своем сердце, который тоже ассоциативно связан со змеей.

Эта самая змея как символ зла, искушений, терзаний совести ведет нас и к поздней лирике Пушкина, и к мотивам «Евгения Онегина» и «Домика в Коломне»: «В бездействии ночном живей горят во мне / Змеи сердечной угрызенья» («Воспоминание», 1828), «Любоначалаия, змеи сокрытой сей, / И празднословия не дай душе моей» («Отцы пустынноики и жены непорочны...», 1836); «Того змия воспоминаний, / Того раскаянье грызет» («Евгений Онегин», 1, XLVI), «Вас непрестанно змий зовет / К себе, к таинственному древу» («Евгений Онегин», 8, XXVII), «Кто в сердце усмиряет или давит / Мгновенно прошипевшую змию» («Домик в Коломне», 1830). Когда сокрытая змея искушений и страстей вырывается на волю из-под власти человека, зло обращается злодеянием, но страшно то, что злодеяние можно рационально обосновать, объяснить и оправдать высшими целями, – для этого нужно только построить собственную систему ценностей, что и делает на наших глазах Сальери.

По художественному анализу природы преступления «Моцарт и Сальери» близко соотносится с пушкинским шекспиризмом образца «Бориса Годунова», но Сальери – не властитель, а художник, многими чертами близкий и понятный Пушкину, и в его исполнении эти темы звучат как лирические, в его лице Пушкин исследует себя, человека вообще, художника в особенности. Вопрос о «гении и злодействе» – это ведь поворот центральной личной темы михайловского периода жизни Пушкина, темы соответствия художника своему дарованию, нравственной ответственности за дар. С этим Пушкин приезжает в Михайловское («...я еще / Был молод, но уже судьба и страсти / Меня борьбой неравной истомили»), об этом – его эпистолярные диалоги с Жуковским, который увещевал младшего друга: «Ты имеешь не дарование, а гений. <...> Ты более нежели кто-нибудь можешь и обязан иметь нравственное достоинство. Ты рожден быть великим поэтом, будь же этого достоин» (ср.: «Ты, Моцарт, недостоин сам себя»). Нравственный переворот – основное содержание и главный человеческий итог михайловской ссылки; Пушкин воплотил этот итог в «Пророке» (1826), в стихотворении о полном перерождении человеческого естества поэта в соответствии с полученным свыше пророческим даром.

В самом себе Пушкин знал эту двойственность, двуприродность, свойственную всякому художнику; об этом – стихотворение «Поэт» (1827), в котором две контрастные части отражают два модуса существования поэта, находящихся в остром,

открытом противоречии. Поэт не всегда достоин своего дарования, и у Пушкина это получает жесткую нравственную оценку: «И меж детей ничтожных мира / Быть может, всех ничтожней он». Тема двойственности поэта развивается в прозаическом «Отрывке» («Несмотря на великие преимущества...»), написанном в Болдино в тот же день, когда закончен «Моцарт и Сальери» – 26 октября 1830 г. Таким образом, мы можем видеть дугу этой единой, жизненно важной для Пушкина темы, соединяющей два высших момента его творческой биографии – Михайловское двухлетие 1824–1826 гг. и Болдинскую осень 1830 г., момент зарождения замысла «Моцарта и Сальери» и момент завершения текста. Путь от замысла трагедии к его воплощению – это путь самого Пушкина от Михайловского к Болдино, огромный человеческий и творческий путь длиной всего в пять лет. В Болдине, на переломе жизни, он подводит итог этой теме – как и всей своей любовной лирике, как и другим лирическим темам второй половины 1820-х годов.

Замысел «Моцарта и Сальери», рожденный газетным известием, подкрепленный слухами и последующим чтением книг, созрел вместе с самим поэтом, вбирая в себя его знания, опыт, самоанализ, внутреннюю работу. Тема соответствия и несоответствия художника своему гению доведена здесь Пушкиным до предельной остроты, до крайнего ее выражения. Сталкивая самое высокое и самое низкое, поэт сам оказывается в этой критической точке, сам изживает зло в своем художественном творении. А дальше в этой критической точке уже оказываемся мы, читатели разных эпох, в большинстве своем не гении и не злодеи, но все как один к этому сюжету причастные, благодаря чему его смысл постепенно проступает во времени.

2007

Примечания

¹ См.: Ахматова А. О Пушкине. М., 1989. С. 260.

² Мандельштам Н.Я. Третья книга. М., 2006. С. 175–177.

³ Герштейн Э. Мемуары. СПб., 1998. С. 483.

⁴ Видгоф Л.М. Москва Мандельштама: Книга-экскурсия. М., 2006. С. 188.

⁵ У Пушкина – «после улететь».

⁶ *Мандельштам Н.Я.* Указ. соч. С. 433.

⁷ *Мандельштам О.* Камень. Л., 1990. С. 313.

⁸ *Гаспаров М.Л.* О русской поэзии. СПб., 2001. С. 269.

⁹ *Дурьлин С.* В своем углу. М., 2006. С. 642. Как тут не вспомнить сталинский вопрос о Мандельштаме в телефонном разговоре с Пастернаком: «Но он мастер? Мастер?»

¹⁰ *Вацуро В.Э.* Записки комментатора. СПб., 1994. С. 282.

¹¹ Рукою Пушкина. М., 1997. С. 213.

¹² *Булгаков С.* Моцарт и Сальери (1915) // Пушкин в русской философской критике. Конец XIX–XX век. М.; СПб., 1999. С. 263.

¹³ См. об этом: *Роднянская И. С.Н.* Булгаков и П.А. Флоренский: к философии дружбы // Новая Европа. 1994. №. 4. С. 101–111.

¹⁴ *Платонов А.* Пушкин – наш товарищ // Солнце России. Русские писатели о Пушкине. Век XX. М., 1999. С. 283–285.

¹⁵ Из работ последнего времени эта мысль в общей форме высказана в кн.: *Листов В.С.* «Голос музыки темной...». М., 2005. С. 114.

¹⁶ Об этом см.: *Булгаков С.* Указ. соч. С. 265; *Мейер Г.* Черный человек // Пушкин в русской философской критике. С. 376–377.

¹⁷ Слова В.И. Порудоминского в кн.: Болдинская осень. М., 1974. С. 276.

¹⁸ Отмечено В.И. Порудоминским (Там же).

¹⁹ А.С. Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т. СПб., 1998. Т. 2. С. 111.

²⁰ *Розанов В.В.* Итальянские впечатления // Розанов В.В. Среди художников. М., 1994. С. 113.

²¹ Цит. по: «Моцарт и Сальери», трагедия Пушкина. Движение во времени / Сост. В.С. Непомнящий. М., 1997. С. 173.

²² Рукою Пушкина. С. 217.

²³ Впервые отмечено в работе: *Лернер Н.О.* Трагедия зависти. О «Моцарте и Сальери» Пушкина (1921) // «Моцарт и Сальери», трагедия Пушкина. Движение во времени. С. 125.

²⁴ *Булгаков С.* Указ. соч. С. 265–266.

²⁵ Одно из авторских названий «маленьких трагедий» – «опыты драматических изучений».

²⁶ См. об этом: *Беляк Н.В., Виролайнен М.Н.* «Моцарт и Сальери»: структура и сюжет // Пушкин: Исследования и материалы. Т. XV. СПб., 1995. С. 109–110.

²⁷ Подробно о «праздности» у Пушкина см. ниже, в «Заметках о пушкинском словаре».

²⁸ Впервые на связь «Моцарта и Сальери» с этой пушкинской фразой из статьи «<О втором томе “Истории русского народа” Полевого>», написанной той же Болдинской осенью 1830 г., указал Д. Устюжанин: «Моцарт и Сальери», трагедия Пушкина. Движение во времени. С. 459.

²⁹ *Битов А.* Воспоминание о Пушкине. М., 2005. С. 7.

³⁰ См. слова Пушкина в передаче М.П. Погодина: «У меня кружится голова после чтения Шекспира, я как будто смотрю в бездну» (А.С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 19).

³¹ *Карамзин Н.М.* Письма русского путешественника. Л., 1984. С. 53. (Лит. памятники).

³² *Эфрос А.* Рисунки поэта. М., 1933. С. 87–88.

³³ Французский текст см.: *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 17 т. Т. 7. Драматические произведения. [Л.,] 1935. С. 543.

³⁴ Впервые на это в связи с «Моцартом и Сальери» обратил внимание В. Резников: «Моцарт и Сальери», трагедия Пушкина. Движение во времени. С. 539.

³⁵ Словарь языка Пушкина: В 4 т. М., 1956. Т. 1. С. 467.

³⁶ *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 1981. Т. 1. С. 348.

³⁷ А.С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 17.

³⁸ Рукою Пушкина. С. 213–214.

³⁹ Летопись жизни и творчества А.С. Пушкина: В 4 т. М., 1999. Т. 2. С. 121.

⁴⁰ *Пушкин А.С.* Указ. соч. Т. 7. С. 528–529.

⁴¹ *Journal Des Débats politiques et littéraires.* P., 1824. Samedi, 17 avril.

⁴² См. материалы, собранные в комментарии М.П. Алексева: *Пушкин А.С.* Указ. соч. Т. 7. С. 526–529.

⁴³ Рукою Пушкина. С. 216.

⁴⁴ Из книжных источников называют прежде всего предисловие Бомарше и его посвящение Сальери при тексте оперы «Тарар», написанной ими в соавторстве; см. об этом в комментарии М.П. Алексева (*Пушкин А.С.* Указ. соч. Т. 7. С. 535–537).

⁴⁵ На это пронизательно указал Д. Дарский: «Моцарт и Сальери», трагедия Пушкина. Движение во времени. С. 111.

⁴⁶ Сопоставление этих двух случаев см.: *Бочаров С.Г.* Сюжеты русской литературы. М., 1999. С. 24, 43.

⁴⁷ Ровно через пять лет, в эти же дни состоялась последняя пушкинская дуэль и вывоз тела из Петербурга («...Грядущей смерти годовщину / Меж их стараясь угадать»).

⁴⁸ А.С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 1. С. 188–189.

⁴⁹ См., например, две последние работы Н.Н. Мазур о лирике Пушкина: *Мазур Н.* О мышинной беготне, Пушкине, Марке Аврелии и об условно-функциональных контекстах // Шиповник. Ист.-филол. сб. к 60-летию Р.Д. Тименчика. М., 2005. С. 250–260; *Она же.* «Брожу ли я вдоль улиц шумных» и стоическая философия смерти // Стих, язык, поэзия. Памяти М.Л. Гаспарова. М., 2006. С. 343–372.

Об оде «Вольность»

В оде «Вольность» есть строфа, не получившая до сих пор удовлетворительного объяснения:

Самовластительный злодей!
Тебя, твой трон я ненавижу,
Твою погибель, смерть детей
С жестокой радостью вижу.
Читают на твоем челе
Печать проклятия народы,
Ты ужас мира, стыд природы,
Упрек ты Богу на земле.

Речь пойдет о мотиве «смерти детей», которую автор «видит», т. е. предвидит «с жестокой радостью». Если принять, что здесь говорится не вообще о «злодее», а конкретно о Наполеоне, то Пушкину должно было быть прекрасно известно, что сын у него был один. Пояснения Б.В. Томашевского, что под словом «дети» «разумеются все наследники Наполеона, весь его род, а не один герцог Рейхштадский» и что «юридически у Наполеона было несколько детей (усыновленных)»¹, не выглядят убедительно. Кроме того, откуда такая свирепость? Что за радость от смерти детей, чьи бы они ни были? Строфа эта выделяется из текста оды своей библейской риторикой («печать проклятия», «упрек ты Богу на земле»), и потому вполне логично искать ее источник в Библии. Василий Мороз возводит эти строки к пророчеству Исайи о гибели Вавилона: «Ты же повержен будеши в горах, яко мертвец мерзкий... Уготови чада твоя на убиение грехами

отца твоего, да не восстанут и наследят землю. И восстану на ня, глаголет Господь Саваоф, и погублю имя их, и останок, и семья...» (Ис. 14:19, 21, 22)². Если учесть, что Наполеон в русской поэзии (и в том числе у Пушкина) традиционно соотносился с образом Денницы-Люцифера, о котором и идет речь в 14-й главе Исайи³, то сопоставление в каком-то смысле оправданно. Но все-таки нет уверенности, что юный Пушкин держал в памяти это пророчество Исайи. Зато можно с уверенностью указать на другой библейский текст, который был всегда актуален и для Пушкина, даже и молодого Пушкина, и для всей русской поэзии. Это знаменитый псалом 136 («На реках вавилонских...»), который он, конечно, с детства знал наизусть (по Псалтири детей учили читать) и неоднократно цитировал в разных контекстах. Это один из главных в русской поэзии псалмов, его переводили И.И. Дмитриев, дважды Федор Глинка, Н.М. Языков и менее известные поэты. Текст этого псалма был у всех на слуху. Завершается он словами: «Дщи Вавилона окаянная, блажен, иже воздаст тебе воздаяние твое, еже воздала еси нам: блажен, иже имет и разбьет младенцы твоя о камень». В 1824 г. в недоработанном стихотворении «Графу Олизару» Пушкин, говоря о вражде между Россией и Польшей, использует этот мотив:

И вы, бывало, пировали
Кремля [позор и] плен,
И мы о камни падших стен
Младенцев Праги избивали,
Когда в кровавый прах топтали
Красу Костюшкиных знамен.

Тут прямо цитируется 136-й псалом, причем цитируется в библейском, символическом значении. Ведь ясно, что ветхозаветный обычай избиения младенцев врага не практиковался в новое время в отношениях между Россией и Польшей. В псалме имеется в виду окончательное истребление врага народа Израиля и врага Божьего, уничтожение зла в корне. В этом небуквальном смысле Пушкин и говорит об избиении младенцев в стихотворении «Графу Олизару». Он понимал символический язык Псалтири и считал возможным говорить на нем как на языке всем понятном. В интересующих нас стихах оды «Вольность» – тот же псаломный мотив и тот же символический язык. В библейском контексте проясняется и тема радости – «с жестокой радостью вижу». Ведь в псалме сказано: «Блажен... иже разбьет

младенцы твоя о камень». Блажен тот, чьими руками исполнится пророчество о гибели Вавилона, то есть исполнится воля Божья. Пушкинские стихи о гибели Наполеона тоже несут в себе пророчество и радость от его неминуемого исполнения. Так оказывается, что в оде «Вольность» есть библейский символизм и, кроме актуальной политики, еще и глубина метафизическая, привносимая этой реминисценцией.

1999

Примечания

¹ *Томашевский Б.В.* Пушкин. Книга первая (1813–1824). М.; Л., 1956. С. 168.

² На это мнение указано в кн.: *Юрьева И.Ю.* Пушкин и христианство. М., 1998. С. 92.

³ См. об этом: *Вацуро В.Э.* Записки комментатора. СПб., 1994. С. 82–84.

«Сонет»

К 1830 г. относятся три пушкинских опыта сонетной формы. Первый по времени написания называется «Сонет» и имеет подзаголовок «сонет». Так Пушкин обозначил жанр и тему: сонет о сонете. Эта самоописательная тема для сонета не нова – поэты разных времен воспевали его достоинства в изысканных сочетаниях катренов и терцетов. Один из таких сонетов Пушкин процитировал по-английски в эпиграфе и тем указал на источник своего стихотворения – сонет Уильяма Вордсворта:

Scorn not the Sonnet; Critic, you have frowned,
Mindless of its just honours; – with this Key
Shakespeare unlocked his heart; the melody
Of this small Lute gave ease to Petrarch's wound;

A thousand times this Pipe did Tasso sound;
Camoens soothed with it an Exile's grief;
The Sonnet glittered a gay myrtle Leaf
Amid the cypress with wick Dante crowned

His visionary brow; a glow-worm Lamp,
It cheered mild Spenser, called from Faery-land
To struggle through dark ways; and when a damp
Fell round the path of Milton, in his hand

The Thing became a Trumpet, whence he blew
Soul-animating strains – alas, two few!¹

Благодаря эпиграфу пушкинский сонет выглядит как непосредственный отклик на Вордсворта, как попытка дать «краткую

историю сонета» в новой для него поэтической форме. Однако в 1915 г. П.О. Морозовым было впервые высказано предположение, что Пушкин в этом стихотворении ориентировался не только на Вордсворта. Изучая связи Пушкина с Шарлем Огюстеном Сент-Бёвом, П.О. Морозов обнаружил у последнего сонет с подзаголовком «Imité de Wordsworth»:

Ne rit point des sonnet, ô critique moqueur!
Par amour autrefois en fit le grand Shakspeare;
C'est sur ce luth heureux que Petrarque soupire,
Et que le Tasse aux fers soulage un peu son coeur;

Camoens de son exil abrège la longueur,
Car il chante en sonnets l'amour et son empire;
Dante aime cette fleur de myrte, et la respire,
Et la mele au cyprès qui çoint son front vainqueur;

Spencer, s'en revenant de l'île de féeries,
Exhale en long sonnets ses tristesses chéries;
Milton, chantant les saints, ranimait son regard;

Moi, je veux rajeunir le doux sonnet en France;
Dubellay, le premier, l'apporta de Florence,
Et l'on en sait plus d'un de notre vieux Ronsard².

«...Кто знает, может быть, именно Делорм, а не Вордсворт послужил образцом для нашего поэта», – писал в связи с этим П.О. Морозов³. Его предположение поддержал впоследствии Л.П. Гроссман⁴.

Факт знакомства Пушкина с сонетом Сент-Бёва-Делорма не подлежит сомнению: содержащий его поэтический сборник Сент-Бёва «Vie, Poésies et Pensées de Joseph Delorm» (1829) получил высокую оценку в пушкинской рецензии, опубликованной им в 1831 г. в «Литературной газете». В письме Пушкина к Е.М. Хитрово 19–24 мая 1830 г. Гюго и Сент-Бёв характеризуются как «бесспорно единственные французские поэты нашего времени, в особенности Сент-Бёв» (пер. с фр.). Если к этому прибавить ряд отмеченных реминисценций из Сент-Бёва в поэзии Пушкина⁵, то можно утверждать с уверенностью, что Пушкин прочел два его поэтических сборника более чем внимательно, причем первый сборник, изданный под псевдонимом Жозефа

Делорма, он изучал незадолго до создания своего «Сонета», датированного январем–апрелем 1830 г. Однако Н.В. Яковлев в специальном исследовании оспорил догадку П.О. Морозова. Сравнив сонеты Вордсворта, Сент-Бёва и Пушкина, он пришел к мысли, что Делорм только «натолкнул Пушкина на Вордсворта» и что «в дальнейшем Пушкин уже имел дело с самим Вордсвортом». Итоговый вывод Н.В. Яковлева: «Первый катрен Пушкина, очевидно, является попыткой перевода того, что он счел нужным перевести из Вордсворта <...> В остальном же Пушкин совершенно самостоятелен»⁶.

Сам по себе этот спор не имеет особого значения. Ну какая, собственно, разница, в какой из лежавших перед ним текстов – английский или французский – Пушкин заглядывал чаще, когда сочинял «Сонет». Ясно, что он не переводил ни Вордсворта, ни Сент-Бёва, так как десять из 14 его стихов оригинальны. Главный вопрос состоит в другом: что Пушкин хотел сказать, почему именно в этом случае он откликнулся на стихи Вордсворта и Сент-Бёва? Вопрос о конкретном смысле «Сонета» никто из его исследователей даже не ставил, между тем это единственный вопрос, ради которого стоит сопоставлять тексты.

Сент-Бёв, подражая Вордсворту, называет те же семь великих имен – Шекспир, Петрарка, Тассо, Камознс, Данте, Спенсер, Мильтон – и характеризует их в том же порядке, что и его английский предшественник, хотя и не во всем буквально следует его характеристикам. Но в заключительном терцете он переходит к самостоятельной «патриотической» теме: декларирует свое желание возродить сонет во Франции и добавляет к списку знаменитых сонетистов имена двух своих соотечественников – Дюбелле и Ронсара. Его сонет, если вдуматься, звучит не только подражанием, но и ответом Вордсворту: дескать, и наша французская поэзия не осталась в стороне от этой славной традиции. Эту тему и эту слегка полемическую интонацию расслышал у Сент-Бёва Пушкин – и включился в переключку, подал свою реплику в этом поэтическом разговоре. Вначале он, вослед Вордсворту и Сент-Бёву, «конспективно» излагает историю сонета, но производит при этом строгий отсев и оставляет только четыре имени из семи:

Суровый Дант не презирал сонета;
В нем жар любви Петрарка изливал;
Игру его любил творец Макбета;
Им скорбну мысль Камознс облакал.

Дальше он обращается к современности и, отходя уже от образцов, говорит *свое слово*, вносит от себя в историю сонета имена трех поэтов нового времени. Прежде всего Пушкин отдает должное самому Вордсворту:

И в наши дни пленяет он поэта:
Вордсворт его орудием избрал,
Когда вдали от суетного света
Природы он рисует идеал.

В последующих терцетах пушкинская интонация меняется, парадная холодность перебивается ощутимой лирической пульсацией⁷ – Пушкин теперь говорит о *своих*, дорогих для него поэтах – Мицкевиче и Дельвиге:

Под сенью гор Тавриды отдаленной
Певец Литвы в размер его стесненный
Свои мечты мгновенно заключал.

У нас еще его не знали девы,
Как для него уж Дельвиг забывал
Гекзаметра священные напевы.

Сопоставление с Вордсвортом и Сент-Бёвом высвечивает в этом сонете важную для Пушкина мысль о том, что русская поэзия и шире – славянская – выходит тоже на мировую дорогу, занимает свое место в общем контексте всемирной литературы. Пушкин таким образом откликается на патриотическую ноту у Сент-Бёва: «И мы, славяне, не лыком шиты». Если Сент-Бёв только в заключительном терцете отходит от Вордсворта и дополняет его, то у Пушкина большая часть сонета представляет собой самостоятельное высказывание, спровоцированное разговором французского поэта с английским.

На фоне несколько рыхлых сонетов Вордсворта и Сент-Бёва проступает строго продуманная содержательная структура пушкинского сонета, пропорции которого тщательно взвешены. Там, где Пушкин присоединяется к предшественникам, он предельно лаконичен: история сонета у него сжата в один катрен, причем каждому из четырех великих поэтов прошлого отведен строго один стих. Характеристики современных поэтов более распространенные – здесь уже Пушкину надо развернуть свой

взгляд и обосновать свой отбор имен, каждому из которых отводится теперь по три стиха. Разновидность сонета Пушкин избирает не «английскую», как у Вордсворта, а классическую, как у Сент-Бёва: два катрена – два терцета. На присутствие Сент-Бёва в подтексте пушкинского «Сонета» указывает и эпиграф: взяв начало первого стиха Вордсворта, Пушкин переиначил его синтаксис ровно так, как это сделал французский поэт в своем переложении: «Scorn not the sonnet, critic». Взять же эпиграф из Сент-Бёва Пушкин, конечно, не мог, так как это отсылало бы ко вторичному источнику.

Но не только историю, а в каком-то смысле и «теорию» сонета «заключил» Пушкин «в размер его стесненный». В первом катрене он обозначил основные, закреплённые традицией смысловые возможности сонетной формы, способной вместить и «жар любви», и «скорбну мысль», и «игру». Все эти три возможности он реализовал в трех своих сонетах: в «Мадоне» «излил» «жар любви», в сонете «Поэту» воплотил «скорбну мысль» и, наконец, в «Сонете» оставил пример завуалированной поэтической «игры», состоящей в скрытом диалоге с английским и французским образцами.

1998

Примечания

¹ Этот сонет содержится в сборнике «The poetical works of William Wordsworth» (Paris, 1828), по которому Пушкин знакомился с творчеством Вордсворта. Буквальный перевод Н.В. Яковлева: «Не оскорбляй сонет; критик, ты нахмурился, не думая о его заслугах; этим ключом Шекспир открывал свое сердце; мелодия этой маленькой лютни успокаивала раны Петрарки; эта свирель тысячекратно звучала у Тассо; Камюэнс умирал ею скорбь своего изгнания; Сонет блистал веселым миртовым листком в кипарисах, которыми Данте венчал свое чело духовидца; как огонек светляка, он веселил нежного Спенсера, когда он, вернувшись из страны Фей, боролся на темном жизненном пути; когда мрак покрыл стезю Мильтона, сонет в его руках стал трубою, из которой он извлекал услаждающие звуки, к сожалению, слишком редко» (Яковлев Н.В. Из разысканий о литературных источниках в творчестве Пушкина // Пушкин в мировой литературе. М., 1926. С. 368).

² Перевод Н.В. Яковлева: «Не смейся над сонетами, критик-насмешник! Их любил порою великий Шекспир; на этой счастливой лютне вздыхал Петрарка и Тассо в оковах облегчал свое сердце; Камюэнс сокращал долгие годы изгнания, воспевая в сонетах любовь и свою страну; Данте любил этот миртовый цветок, и его обонял и сплетал с кипарисами, венчавшими его победное чело. Спенсер, возвращаясь с острова фей, изливал в долгих сонетах свои взлелеянные печали; Мильтон возвращал зрение свои очам, воспевая святых; я же хочу воскресить прекрасный сонет Франции; Дю-Белле первый привез его из Флоренции, их много у нашего старого Ронсара» (Там же. С. 369).

³ Морозов П.О. Пушкин и Сент-Бёв. Пг., 1915. С. 5.

⁴ Гроссман Л.П. Борьба за стиль. М., 1927. С. 126.

⁵ См.: Морозов П.О. Указ. соч.; Ахматова А. О Пушкине. М., 1989. С. 236.

⁶ Яковлев Н.В. Указ. соч. С. 125–126.

⁷ Отмечено В.С. Непомнящим: *Непомнящий В.С.* Из набросков о лирике Пушкина // Московский пушкинист. Вып. IV. М., 1997. С. 209.

Заметки о пушкинском словаре

Восторг и умиление

«Всем, кто хорошо читал Пушкина, известно обилие самоповторений в его стихах и прозе. Повторяются темы, приемы, образы, мысли, сопоставления, звуковые и ритмические ряды, эпитеты, рифмы и т. д. Каждая группа таких автореминисценций выявляет какую-нибудь сторону в личности и творчестве Пушкина, освещает частность, мало известную или не замеченную вовсе. Самоповторения у художника не случайны, не могут быть случайны. Каждое вскрытое пристрастие – к теме, к приему, к образу, даже к слову – лишняя черта в образе самого художника; черта тем более достоверная, чем упорнее выказано пристрастие»¹. Присоединяясь к этому утверждению Вл. Ходасевича, обратим внимание на одно из таких самоповторений, на устойчивое сочетание *восторга* и *умиления* в лирике Пушкина. Примеры:

Скажите мне: какой певец,
Горя восторгом умиленным,
Чья кисть, чей пламенный резец
Предаст потомкам изумленным
Ее небесные черты?

1828

Кто знает край...

...Но чей высокий лик в грядущем поколенье
Поэта приведет в восторг и в умиление!

1835

Полководец

...И пред созданьями искусств и вдохновенья
Трепеща радостно в восторгах умиленья.

1836

Из Пиндемонти

Эти примеры рождают вопрос: почему одно чувство (*восторг*) в этих случаях сопровождается другим (*умиленье*), переходит в него и сливается с ним (*восторг умиленный, восторги умиленья*)? Какое особое состояние души передает Пушкин этим устойчивым сочетанием? Обращение к Словарю языка Пушкина тут мало что проясняет. В нем зафиксировано три значения слова *восторг* у Пушкина: первое – «необыкновенный подъем чувств, душевный порыв», включая «высшую степень творческого воодушевления; творческий экстаз»; второе – «состояние исключительной радости, восхищение чем-н.»; третье – «чувственные наслаждения любви»². Такая дифференциация значений больше отражает современную стадию развития языка, нежели язык пушкинский. Это наше сегодняшнее языковое сознание так смело разносит по трем семантическим сферам пушкинский *восторг*, потому что для современного носителя языка утрачено общее исконное значение слова, идущее от древнерусского *въстѣрг*, *въстѣргати* – выдергивать, вырывать. В словаре Даля дается именно это исконное значение: «*Восторгать, восторгнуть* что, исторгать, подымать вверх; вырывать, выдергивать; // *уносить умственно в высшие пределы <...> *Восторг*, состояние восторженного, в знач. нравственном; благое исступленье, восхищенье, забытие самого себя, временное отрешение духа от мира и сует его, воспарение духа, временное преобладание его, восходящее иногда до ясновидения. <...> *Восторженность*, состояние восторженного человека, мысленно отрешившегося от мира, возвысившегося духовно до самозабвения; состояние магнетического ясновидения, без всякой сознательности, одна из высших степеней духовного проявления во плоти»³.

Пушкин был ближе нас к истокам языка и прекрасно чувствовал это описанное Далем значение, о чем говорят такие, например, стихи:

Чья мысль восторгом угадала,
Постигла тайну красоты?
Чья кисть, о небо, означала
Сии небесные черты?

1819 Недоконченная картина

Здесь речь идет не просто о «высшей степени творческого воодушевления», как толкует Словарь языка Пушкина, а о том самом «воспарении духа» «в высшие пределы», о том «состоянии магнетического ясновидения», в котором художник может проникать сквозь покровы естества. Так или иначе *восторг* в пушкинское время связан со способностью человека *вос-торгаться* от дольного мира к горнему. В современном языке это значение стерлось. «*Восторг* – восхищение, необыкновенно радостное состояние. *Неожиданный восторг охватил людей, когда Ленин вышел из вагона*» – так поясняет это слово Словарь современного русского литературного языка⁴.

Говоря о «парениях восторга», присущих поэту («Путешествие В. Л. П.», 1836), Пушкин опирался не только на исконное значение слова, но и на определенную концепцию, полагающую *восторг* основой высокого поэтического творчества. Это терминологическое значение прочно закрепилось за словом уже в конце XVIII в. В Словаре Академии Российской, в который Пушкин, по его собственному признанию, «заглядывал встарь» и советовал заглядывать «нашим писателям»⁵, «стихотворческий восторг» вынесен в первый ряд значений со ссылкой на Ломоносова⁶. И неслучайно: Ломоносов ввел это понятие «пиитики» непосредственно в свою поэзию. Как правило, в начале оды он пластически передает, изображает *восторг* как подъем поэта на вершину Парнаса, Олимпа или Пинда. Хрестоматийный пример – начало «Оды на взятие Хотина» (1739): «Восторг внезапный ум пленил, / Ведет на верх горы высокой...» *Восторг*, возносящий дух поэта, дает ему особое зрение, позволяет видеть и воспевать предмет в его истинном величии: «Мой дух течет к пределам света, / Любовью храбрых дел пленен, / В восторге зрит грядущи лета / И грозный древних вид времен...» («На день тезоименитства в. кн. Петра Феодоровича», 1743). Этот *восторг* одописца исходит из самой глубины его души, «потрясаемой великостью идеального предмета, который находит она в религии, в человеческой жизни, в природе и который, напрягая силы ее чувствительности и фантазии, увольняет ее от обыкновенного и даже прочим лирическим стихотворениям общего течения мыслей, ощущений и речи»⁷.

Пушкин в 1825 или 1826 г. оспорил это традиционное и главным образом к оде относимое понятие в полемике с В.К. Кюхельбекером, который, рассуждая об одах Горация, писал: «...он почти никогда не был поэтом *истинно восторженным*.

А как прикажете назвать стихотворца, когда он чужд истинного вдохновения?»⁸ Пушкин возражал на это:

Вдохновение есть расположение души к живейшему принятию впечатлений, следств.<венно> к быстрому соображению понятий, что и способствует объяснению оных.

Вдохновение нужно в поэзии, как и в геометрии. Критик смешивает вдохновение с восторгом.

Нет; решительно нет – *восторг* исключает *спокойствие*, необходимое условие *прекрасного*. Восторг не предполагает силы ума, располагающей частей в их отношении к целому. Восторг непродолжителен, непостоянен, следств.<енно> не в силе произвести истинное великое совершенство (без которого нет лирической поэзии) <...>

Восторг есть напряженное состояние единого воображения. Вдохновение может [быть] без восторга, а восторг без вдохновения [не существует] («Возражение на статьи Кюхельбекера в “Мнемозине”», 1825–1826).

Собственно, это была полемика об оде, о ее статусе, о том, является ли она высшим поэтическим жанром, но заодно и о сути и характере истинного вдохновения. Для Пушкина *вдохновение* почти рационально, оно связано с «соображением понятий» и «объяснением оных», со «спокойствием», с «силой ума», с «постоянным трудом». *Вдохновение* как совокупность неизменных для художника способностей Пушкин противопоставляет *восторгу* как неустойчивому состоянию, не обязательному для творчества. И тем не менее он знал «парения восторга» по личному художественному опыту, и *восторг* у него неоднократно появляется в контексте творчества.

Сальери: Я стал творить; но в тишине, но в тайне,
Не смея помышлять еще о славе.
Нередко, просидев в безмолвной келье
Два, три дня, позабыв и сон и пищу,
Вкусив восторг и слезы вдохновенья,
Я жег мой труд... <...>

Быть может, посетит меня восторг
И творческая ночь и вдохновенье...

Или выразительный пример из послания «Жуковскому» 1818 г.:

Блажен, кто знает сладострастье
Высоких мыслей и стихов!
Кто наслаждение прекрасным
В прекрасный получил удел
И твой восторг уразумел
Восторгом пламенным и ясным.

Тут восторг поэта рождает такой же восторг в том, кто воспринимает поэзию, но это не просто экстаз, а восторг «пламенный и ясный», способствующий «уразумению», т. е. тому самому «принятию впечатлений», которое Пушкин впоследствии связывал не с восторгом, а с вдохновением. Видно, что «пиитический восторг» Пушкин уже смолodu ощущал и понимал по-своему, исходя из собственного опыта, и, употребляя традиционное слово, вкладывал в него помимо традиционного еще и дополнительное, индивидуальное значение.

Три примера, с которых мы начали нашу заметку, позволяют уловить это особое значение творческого восторга у Пушкина и через понимание слова приблизиться к пониманию того состояния, которое предшествовало у него рождению стихов. В этих трех случаях взлет творческого духа описан сочетанием *восторга с умиленьем* – сочетанием необычным и как будто даже парадоксальным.

В Словаре языка Пушкина слово *умиление* трактуется как «нежное, теплое чувство, вызываемое чем-нибудь трогательным»⁹. Как и в случае с *восторгом*, в таком толковании снимается лишь поверхностный слой значений. Но каково по сути это «нежное, теплое чувство»? Вспомним стихотворение «Ангел» (1827):

В дверях эдема ангел нежный
Главой поникшею сиял,
А демон мрачный и мятежный
Над адской бездною летал.

Дух отрицанья, дух сомненья
На духа чистого взирал
И жар невольный умиленья
Впервые смутно познавал.

«Прости, он рек, тебя я видел,
И ты недаром мне сиял:
Не все я в небе ненавидел,
Не все я в мире презирал».

«Жар невольный умиленья» означает здесь глубокое духовное событие, размягчение окаменевшей души, пробуждение ее к жизни и раскрытие. Тот же глубокий смысл несет слово «умиленье» и в раннем стихотворении «Безверие» (1817):

Он Бога тайного нигде, нигде не зрит,
С померкшею душой святыне предстоит,
Холодный ко всему и чуждый к умиленью,
С досадой тихому внимает он моленью.

Герой тоскует в храме, потому что «чужд к умилению», т. е. к тому известному в религиозной практике состоянию, в которое приводит человека молитва, – состоянию размягченности души и горячей ее раскрытости. Корень этого состояния – любовь: любовь молящегося к Богу или любовь Матери и Младенца, как на богородичных иконах «Умиление», среди которых наиболее известна «Владимирская Богоматерь», широко почитаемая на Руси.

Конечно, не всегда Пушкин, употребляя слово «умиление», имел в виду всю полноту его значений, но, как видим, он знал эту полноту, и в соответствующем контексте она выявлялась. Так и со словом «восторг»: Пушкин часто употреблял его в обиходном значении, близком к современному, – «радость, восхищение», но внутренняя форма слова для него не омертвела, и в контексте творчества оно звучало в исконном, незатертом смысле.

Итак, что же такое *восторг умиленный, восторги умиленья, восторг и умиленье*? Этим сочетанием Пушкин описывает «приятие впечатлений» поэтом – творческое восприятие женской красоты, искусства, «высокого лика» героя, запечатленного на полотне. Во всех трех случаях сочетание *восторга с умиленьем* появляется в контексте сверхэмоциональной поэтической речи с восклицаниями или риторическим вопросом. В стихотворении «Кто знает край, где небо блещет...» трудно определить, к чему относится «Горя восторгом умиленным» – к восприятию красоты или уже к процессу творчества, вдохновленного красотой. Между тем и этим нет границы, восприятие оказывается исходной точкой творчества, непосредственно в него переходит. Так и в стихотворении «Полководец»: рассказ о впечатлении завершается словами «Поэта приведет в восторг и в умиленье», и в результате этого состояния рождаются стихи о полководце. В стихотворении «Из Пиндемонти» речь идет о восприятии «созданий

искусств и вдохновенья», поэт здесь не назван, но присутствует как автор, как первое лицо поэтической речи. Так или иначе, *восторг и умиление* связаны с особой восприимчивостью лирического поэта, с такой силой «принятия впечатлений», которая по закону сохранения энергии непременно превращается в творческую силу. *Восторг умиленный, восторг и умиление, восторги умиленья* – это момент высокого напряжения, предшествующий поэтическому труду, момент воспарения, *вос-торжения* творческого духа к небесам и одновременно *умиления* – горячей размягченности и открытости сердца, принимающего в себя земные впечатления. Это единое высокоградусное духовно-душевное состояние, в котором происходит мгновенная переплавка впечатлений в лирический порыв.

Можно предположить, что за рассмотренным устойчивым сочетанием стоит «черта в образе самого художника», его личный творческий опыт. Конечно, механизм вдохновения сложен и почти недоступен наблюдению. Пушкин говорил о нем нечасто и всегда по-разному. Так, пробуждение поэзии, описанное в отрывке «Осень», совсем не похоже на *восторг и умиление*. Но думается все же, что анализ этого сочетания что-то нам открывает в таинстве творчества.

Глубь сердец

В поэзии Пушкина слова *душа* и *сердце* и производные от них прилагательные многократно сочетаются со словами *глубина*, *глубь*, *глубоко*. Несколько примеров:

И ваши творческие думы
В душевной зреют глубине.
1819 *Деревня*

И скрылся образ незабвенный
В его сердечной глубине.
1822 *Гречанке*

Давно об ней воспоминанье
Ношу в сердечной глубине...
1823 *Кн. М.А. Голицыной*

...Ах! так ли я успею
Из глубины сердечной милый образ
Искоренить?
1827

Из Alfieri

Метафора душевной или сердечной глубины – традиционный образ лирической поэзии, отвечающий самой ее сути. К тому же это и устойчивая языковая метафора; в русский язык она пришла, вероятнее всего, из французского – ср. французские выражения *au fond de l'âme, du fond de l'âme* (в глубине души, из глубины души), которые Пушкин калькирует в письмах и прозе: «Вдохновительное письмо ваше... тронуло меня до глубины сердца» (Н.И. Гнедичу, 24 марта 1821 г.) или: «Это письмо тронуло Ибрагима до глубины сердца» («Арап Петра Великого», гл. II). В этих случаях выражение «до глубины сердца» употреблено как формула с почти стертым значением.

Но в поэзии слово звучит иначе – раскрывает все свои смысловые потенции. В поэзии Пушкин не использует языковую метафору, а, напротив, разбивает ее, освобождает входящие в нее слова и, сочетая их в различных грамматических формах, возвращает им полноту звучания. В поэтическом контексте «глубина души» рисуется у него как реальность почти физическая:

Во глубину души вникая строгим взором,
Ты оживлял ее советом иль укором...
1821 *Чедаеву*

Из мира дальнего куда
Младые сны его уводят?..
Как знать? Незрима глубь сердец¹⁰.
1829–1830 *<Тазит>*

Что шевельнулось в глубине
Души холодной и ленивой?
Евгений Онегин, гл. 8, строфа XXI

В последнем примере слова *глубина* и *душа* разделены границей стиха, *глубина* таким образом попадает в сильную концевую позицию и получает самостоятельный смысловой акцент.

Можно сказать, что «глубина души», «глубина сердца» – это сквозная тема поэзии Пушкина и по преимуществу лиричес-

кая, личная тема. Остается она личной и в переводе из «Гимна Пенатам» Р. Саути («Еще одной высокой, важной песни...», 1829):

Часы неизъяснимых наслаждений!
Они дают мне знать сердечну глубь [<?>],
В могуществе и немощах его,
Они [меня] любить, лелеять учат
Не смертные, таинственные чувства...

Пушкин переводит с английского очень точно, но из всех возможных вариантов перевода сочетания *inmost heart*¹¹ (буквально – внутреннее сердце) он выбирает не самый точный – *сердечну глубь*, т. е., во-первых, вводит *свое* слово, а во-вторых – меняет местами определение и определяемое, делает объектом высказывания не сердце, а его *глубь*. Так, чуть заметным смысловым и грамматическим смещением присваивается переводная тема, которая звучит здесь совершенно по-пушкински, с пушкинской интонацией, в регистре пушкинского поэтического словаря.

Итак, сердце имеет «двойное дно», какую-то особую *глубь*, в которой живут «не смертные, таинственные чувства». Этот глубинный душевный слой обладает повышенной восприимчивостью и особой способностью хранить впечатления. Образ сердечной глубины не раз встречается у Пушкина со словами *впечатленье*, *впечатлелось*, *напечатлелось*. Примеры таких тройственных сочетаний:

Все впечатлелось неизбежно
В моей сердечной глубине.
1823 *Как наше сердце своенравно...*

И глубоко впечатленье
В сердце врезалось ему.
1829 *Жил на свете рыцарь бедный...*

Но лик и взоры той жены
В душе глубоко напечатлены...
1830 *В начале жизни школу помню я...* [черновик]

В пушкинское время уже бытовало устойчивое выражение «глубокое впечатление», но и в этом случае Пушкин разбивает языковой штамп и возвращает словам их реальное содержание. Он говорит о таких образах, воспоминаниях, которые действи-

тельно *глубоко напечатлеваются* в душах и остаются там навсегда, так что их невозможно «искоренить» («Из Alfieri»).

Но какие тайны хранятся в «сердечной глубине»? В большинстве приведенных примеров это чувства влюбленного или впечатления поэта, что часто совпадает. В других случаях чувства остаются неназванными. Ибо «незрима глубь сердец».

Смиренный и суровый

В восьмой главе «Евгения Онегина» главные герои, вступившие в заключительную, наиболее драматичную фазу любовного сюжета, неоднократно характеризуются словами *смиренный* и *суровый* в различных формах. Такого скопления двух этих слов и однокоренных с ними не знает больше ни один пушкинский текст, причем теснятся они именно там, где речь идет об отношении героев друг к другу в настоящем и прошлом и об их отношениях с судьбой.

Влюбленный Онегин обращает к Татьяне *мольбу смиренную*, но в ответ предвидит ее *суровый взор* («Письмо Онегина к Татьяне») – Татьяна, получив письмо, и впрямь с ним *сурова* (XXXIII). В объяснениях героев живет их прошлое, и там все иначе – там она была в любви своей *смиренной девочкой*, но в нем нашла *одну суровость* (XLIII), приняла тогда ее *смиренно* (XLII), и вообще мыслила себя в смирении перед уготованной ей женской судьбой: «...Мечтая с ним когда-нибудь / Свершить смиренный жизни путь!» (XXVIII); так же виделась она и Онегину – «Та девочка, которой он / Пренебрегал в смиренной доле» (XX); в поле представлений Татьяны о таком пути входит деревенское «смиренное кладбище, / Где нынче крест и тень ветвей / Над бедной нянею моей...» (XLVI). Няня тут упомянута не зря: она смиренно прожила уготованную жизнь, и вот теперь, делая свой выбор, Татьяна ее вспоминает.

После долгой разлуки герои поменялись ролями – поменялись и словами: суровый Онегин, влюбившись, стал смиренным, а *смиренная девочка* стала с ним сурова. Но отчего у Пушкина такая скудость языка, отчего именно этими двумя словами, настойчиво повторяя их, описывает он в восьмой главе романа душевные состояния героев и их реакции?

Кажется, эти слова неслучайно ходят парой – они составляют некое антиномичное смысловое единство, они каким-то образом связаны в пушкинском поэтическом словаре. В одном случае в самом тесном контексте ими означены прямо полярные свойства: «И присмирел наш род суровый» – пример из «Моей родословной», написанной в Болдино в октябре 1830 г. сразу после восьмой главы «Евгения Онегина». В другом случае это два легко взаимозаменяемых эпитета в пушкинских определениях прозы: «Унижусь до смиренной прозы» в третьей главе романа в стихах (XIII) и «Лета к суровой прозе клонят» в шестой главе (XLIII). «Различные до противоположности, эти два эпитета сами по себе способны образовать оппозицию, но они совмещаются парадоксально в характере пушкинской прозы, составляя тот и другой в своем контексте оппозицию его “поэтическому” лицу», – писал об этом С. Бочаров¹². Выходит, что *суровый* и *смиренный* в некоторых контекстах составляют единство противоположностей, как и герои романа, меняющие суровость на смирение и наоборот.

Словарь языка Пушкина фиксирует множество случаев употребления этих и однокоренных с ними слов в различных значениях – но их сочетаемость и взаимозаменяемость в конкретном поэтическом контексте обнаруживает особые, мерцающие смысловые поля, которые не только в строгой словарной статье не могут быть определенным образом зафиксированы, но даже и в относительно свободном описании текста от описания ускользают. Поэтический текст хранит в себе свои живые смыслы – мы же можем лишь на них смиренно указать.

В восьмой главе «Онегина» смирение приходит к герою вместе с любовью; исчезли его суровость и холодность, его гордость, которая заявлена таинственным эпитафием в начале романа и к которой взывает Татьяна при последнем объяснении – вместо этого он несет к ее ногам «мольбы, признанья, пени» («Письмо Онегина к Татьяне»). Так нередко ведут себя любящие у Пушкина, и нередко встречают суровость и гордость в ответ. «Забуду ль гордую, мучительную деву, / Или к ее ногам, ее младому гневу, / Как дань привычную, любовь я принесу?» («Поедем, я готов...», 1829), или: «Любимцы счастья, наперсники Судьбы / Смиренно ей несут влюбленные мольбы; / Но дева гордая их чувства ненавидит / И, очи опустив, не внемлет и не видит» («Дева», 1821), или: «Любовь смиренная моя / Встречает хладную суровость» («Полтава»).

Итак, любовь смиренна, любящий покорен воле любимого и покорен судьбе, любовь освобождает от гордости и размягчает сердце – но не всякая любовь такова. От подлинной любви отлична страсть, которая при ней присутствует и не смиренна, а, напротив, нуждается в смирении: «Любви неопытной волненья / Смирив со временем (как знать?)...», – пишет Онегину Татьяна третьей главы, охваченная страстью, «Когда б вы знали, как ужасно / Томиться жаждою любви, / Пылать – и разумом всечасно / Смирять волнение в крови...», – пишет о своих мучениях Онегин Татьяне. Смирение – достигаемое героями качество, приближающее их к идеалу любви христианской, той самой, которая «долготерпит, милосердствует... не гордится... не ищет своего... всё покрывает, всему верит, всего надеется, всё переносит» (1 Кор. 13:4-7), той, о которой молит лирический герой Пушкина: «И дух смирения, терпения, любви / И целомудрия мне в сердце оживи» («Отцы пустынники и жены непорочны...», 1836).

Такая любовь движет пушкинской Изабелой в ее усилиях по спасению брата – и вновь у Пушкина тот же словарь:

И, на колена став, смиренною мольбой
За брата своего наместника молила.
«Девица, – отвечал суровый человек. –
Спасти его нельзя; твой брат свой отжил век;
Он должен умереть».

Как и в восьмой главе «Онегина», *смиренная мольба* встречает *суровость*, но и более того – из того же онегинского письма в этот эпизод поэмы «Анджело» переходит рифма «колени – пени» и сама пластика смиренной любви, припадающей к ногам (Онегин у ног Татьяны при последнем объяснении, те же «колени – пени» в стихотворении «Всё кончено: меж нами связи нет» 1824 г.). Не внемлющий любви *суровый человек* Анджело кругом неправ, жекстокосерд, далек от христианских ценностей, к которым апеллирует Изабела («любви, смирения и мира»), но под действием ее мольбы и он как будто размягчается и расстаётся с нею *смущен и присмирив*. И он же, Анджело, «сей злобный человек», отвергает любовь своей жены – *смиренной* Марьяны.

Суровость – состояние безлюбное, сопротивление воле любящего, неспособность довериться ему и шагнуть навстречу, закрытое каменное сердце. Отчасти такова и суровость Татьяны в

восьмой главе: она Онегину не верит, предполагает худшее в нем, не может понять его и принять его любовь как действительно любовь, а не «чувство мелкое» и рабское (XLIV–XLV) – но в минуту объяснения она на эту минуту становится собой, к себе смиренной и любящей на миг возвращается. Татьяна суровость – ответ на попытку вырвать ее из русла смиренно принятой ею судьбы, как она теперь ее понимает. Онегинское смирение в любви – тоже смирение перед судьбой, об этом он и пишет Татьяне: «Я в вашей воле / И предаюсь моей судьбе». Но судьба-то у них общая, они суженые, хоть и разделенные, и будучи разделены, сужеными остаются. И все, что происходит с героями, свершается под покровом этой общей, единой для них судьбы, перед лицом которой ставит их любовь.

Татьяна, встретив Онегина, сразу все поняла своим женским сердцем, в Онегине судьбу свою «вмиг узнала» – и сообщила ему об этом письмом. А он истощен и плывет по течению, он на другом витке жизни, сердце его омертвело, и он отвечает Татьяне суровостью, проходит мимо, своей судьбы не узнает. Хотя где-то краем сознания и он что-то понимает смутно: «Нашед мой прежний идеал, Я верно б вас одну избрал...» (глава четвертая, XIII). Но проходит время – и ее знание со всей полнотой и очевидностью ему сообщается, он как будто заново рождается, судьбе своей смиренно предается – но поздно... Общая судьба открывается героям в разные моменты их жизни, они не совпадают на ее путях, и в результате их настигает катастрофа. Онегин за свою тогдашнюю суровость и холодность наказан: «Как я ошибся, как наказан!» («Письмо Онегина к Татьяне»), но наказана заодно и Татьяна, потому что нет у нее своей отдельной от Онегина судьбы. И вот это их несовпадение, их нераздельность-неслиянность как общая судьба встает за историей двух эпитетов в «Евгении Онегине». До восьмой главы слова *суровый* и *смиренный* в любовном контексте не встречаются, а в восьмой главе именно в таком контексте нарочито скапливаются, и герои зеркально меняются ими – именно в этой завершающей точке романа общая судьба героев являет себя зримо и им и читателю. Эта пара слов символизирует взаимную связанность героев, их «избирательное сродство», промыслительность их встречи и разделенности, их общую обреченность катастрофе.

И в заключение: «Смирение, которому учит христианство, – по существу величайшее дерзание; с точки зрения мудрости века сего – непростительная дерзость, верх оптимистичес-

кого безумия. Всерьез признать себя малым и ничтожным перед Богом – значит всерьез поверить, что стоишь в некоем реальном отношении к Богу. Так ли уж это смиренно в тривиальном смысле слова “смирение”?»¹³.

В тишине самовластия

Первого сентября 1822 г. Пушкин из Кишинева пишет Вяземскому:

«Ты меня слишком огорчил – предположением, что твоя живая поэзия приказала долго жить. Если правда – жила довольно для славы, мало для отчизны. К счастью, не совсем тебе верю, но понимаю тебя – лета клонят к прозе, и если ты к ней привяжешься не на шутку, то нельзя не поздравить Европейскую Россию. Впрочем, чего тебе дожидаться? неужели тебя пленяет ежемесячная слава Прадтов? Предприими постоянный труд, пиши в тишине самовластия, образуй наш метафизический язык, зарожденный в твоих письмах, – а там что Бог даст».

Пушкин поднимает тему, в то время его волновавшую, – тему образования русской прозы, создания ее «метафизического языка», которым можно было бы «изъяснять просто вещи самые обыкновенные» («<О прозе>», 1822) и в то же время дать возможность «изъясняться» русской «учености, политике и философии» («О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И.А. Крылова», 1825). Эту задачу Пушкин считал национальным делом («...то нельзя не поздравить Европейскую Россию»), и здесь он препоручает ее лично Вяземскому – впоследствии Вяземский пушкинские ожидания как будто оправдал, во всяком случае – в переводе романа Б. Констан «Адольф» он, по мнению Пушкина, «победил трудность метафизического языка» Констан, «всегда стройного, светского, часто вдохновенного» («<О переводе романа Б. Констан “Адольф”>», 1830).

Но речь, собственно, не об этом.

В кишиневском письме привлекают внимание слова «пиши в тишине самовластия» – что Пушкин имеет в виду? Открываем Словарь языка Пушкина и узнаем, что *самовластие* – «ничем не ограниченная власть, деспотизм» и что именно в этом значении слово употреблено в пушкинском письме. Выделено там и второе

значение – «отвлеченное существительное к “самовластный”» в смысле «требующий беспрекословного подчинения своей воле, деспотичный»¹⁴. Конечно, оба эти толкования не имеют отношения к нашему контексту, а иначе выходит, что деспотизм, по преимуществу царский, и некая его «тишина» должны почему-то способствовать выработке языка русской прозы.

Пушкин говорит не о деспотизме – он предлагает Вяземскому «постоянным трудом» погрузить себя в особое творческое состояние, столь же отличное от лирического вдохновения, сколь отличен, по Пушкину, язык прозы от языка поэтического. Это состояние он называет *тишиной самовластия* – в каком-то смысле оно противоположно поэтическому *восторгу* – воспарению над миром, *восторжению* творческого духа. Работа над прозой, «требующей мыслей и мыслей» («<О прозе>»), связана с погружением в глубину собственной личности, с неподверженностью внешним воздействиям, с волевой концентрацией душевных сил – это и есть *тишина самовластия*. Главное отличие такого понимания от толкований, предложенных Словарем языка Пушкина, состоит в том, что Пушкин здесь говорит о власти художника над самим собой, а не о чьей-то власти над другими, якобы влияющей на творческий труд.

Самовластие в таком значении – слово того самого «метафизического языка», о создании которого печется Пушкин, оно стоит в одном ряду с появившимся позже *самостояньем* («Два чувства дивно близки нам...», 1830) – знаменитым пушкинским неологизмом, обозначившим в болдинском недоработанном стихотворении вертикаль духовной жизни человека. Оказывается, исполнение национального дела, каковым Пушкин объявляет дело создания русской прозы, требует от писателя личного самостроения, сосредоточенной и независимой душевной работы, которая может принести плоды в области языка.

В третьей главе «Онегина», в пояснениях к письму Татьяны, Пушкин говорит о неразвитости русской «почтовой прозы» (XXVI) – языка душевной и интеллектуальной жизни. В письме Вяземскому он именно его письма называет полем зарождения «метафизического языка», но только зарождения, – а залогом развития его как языка прозы является, по Пушкину, душевное развитие, личная зрелость: «понимаю тебя – лета клонят к прозе» – ср. в шестой главе «Онегина»: «Лета к суровой прозе клонят» (XLIII). Для прозы требуется душевный и интеллектуальный опыт – только с ним дается *самовластие*.

У позднего Пушкина идея *самовластия* получает программный характер – она развернута как модус существования художника в сонете «Поэту» (1830), она же обоснована в лирическом переводе из Саути «Еще одной высокой важной песни...» (1829) как потребность сосредоточенного уединения, самоуглубления и самопознания, как «наука первая» «*читать самого себя*». То, что в 1829–1830 гг. оформилось у Пушкина в личную жизненную философию, уже существовало, как выясняется, в его сознании в молодости, в 1822 гг., когда в кишиневской ссылке он задумался о путях формирования русской прозы.

Мелодия

Словарь языка Пушкина фиксирует лишь два случая употребления слова *мелодия*: один – в пушкинской поэзии, другой – в прозе. В «Каменном Госте» оно вложено в уста безымянного гостя Лауры, говорящего в ответ на ее пение:

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

В «Путешествии в Арзрум...» повествователь, описывая путь в Георгиевск, вспоминает о другом, давнем путешествии по предгорьям Кавказа: «Скоро настала ночь. Чистое небо усеялось миллионами звезд. Я ехал берегом Подкумка. Здесь, бывало, сиживал со мною А. Р.<аевский>, прислушиваясь к мелодии вод».

Оба случая Словарь квалифицирует как употребление слова *мелодия* в переносном значении – и правда, оба раза Пушкин говорит не собственно о музыке, как и в двух других случаях, не попавших по понятным причинам в Словарь.

Первого марта 1828 г. Пушкин сделал запись в альбом польской пианистки Марии Шимановской, будущей тещи Адама Мицкевича, который Вяземский принес ему заранее, и Пушкин писал не экспромтом, а у себя, в гостинице Демута. Запись в точности предваряет стихи еще не написанного «Каменного Гостя»:

Из наслаждений жизни
Одной любви музыка уступает;
Но и любовь мелодия...¹⁵

Это первый известный нам фрагмент текста болдинской «маленькой трагедии», известен также пушкинский список задуманных произведений (датируется предположительно 1826–1828) – среди них есть «Д. Жуан»¹⁶. Других следов зарождения и развития замысла «Каменного Гостя» вплоть до 4 ноября 1830 г., когда он был написан, в пушкинских бумагах не осталось. И можно предположить, что запись в альбом Шимановской, сделанная за два с половиной года до появления рукописи «Каменного Гостя», содержит его поэтическое зерно, выдает тот лирический импульс, тот первый слой вдохновения, который у Пушкина нередко бывает отражен в первых черновых набросках. Эксклюзивность этого фрагмента высвечивает нечто существенное в истории замысла «маленькой трагедии», в самой ее творческой природе.

Б.В. Томашевский об этих трех стихах заметил, что «их тема не связана никак с сюжетом трагедии»¹⁷. С собственно драматургическим сюжетом, может, и не связана, но связана с личной лирической темой любви, расцветшей в душе Дон Гуана, – той новой, раньше не ведомой ему любви, от которой он «весь переродился». Об этой лирической теме-основе трагедии, о ее связи с предвзвешенными настроениями Пушкина хорошо писала Ахматова¹⁸, она же обнаружила связь образа Лауры с Каролиной Собаньской и с двумя черновыми французскими письмами Пушкина к ней от 2 февраля 1830 г.¹⁹ Письма эти – может, вовсе и не письма, а французские заготовки прозы, или то и другое вместе – вспышка чувства, оформленная в стилистике романной страсти, и второе письмо обрывается на теме *мелодии*: «Votre âme restera debout quelque temps encore, au milieu de tant de charmes tombés – et puis elle s'en ira et peut-être jamais la mienne, sa timide esclave, ne la recontera dans l'infini de l'éternité. Et bien, qu'est-ce qu'une âme? ça n'a ni regard, ni mélodie – mélodie peut-être...» – «Ваша душа некоторое время еще продержится среди стольких опавших прелестей – а затем исчезнет, и никогда, быть может, моя душа, ее боязливая рабыня, не встретит ее в беспредельной вечности. Но что такое душа? У нее нет ни взора, ни мелодии – мелодия, быть может...»

Любовь – душа – мелодия – тот же контекст, что и в «Каменном Госте», где стихи *о любви-мелодии* обрамлены словами *сердце* и *душа* («Какие звуки! сколько в них души!»), даже по интонационному рисунку ключевые фразы с отточиями – близки: «Но и любовь мелодия...» – «*mélodie peut-être...*» Ахматова не обратила внимания на эту близость, а ведь она подтверждает ее догадки и в то же время позволяет почувствовать эмоционально-семантическое поле слова «мелодия» у Пушкина.

Последний раз *мелодия* появляется в уже цитированном отрывке из «Путешествия в Арзрум...». Он имеет известный лирический подтекст – стихотворение «На холмах Грузии лежит ночная мгла...», помеченное в рукописи 15 мая (1829 г.), тем самым днем, когда Пушкин записал в своем «кавказском дневнике»: «Я поехал обратно в Георгиевск – берегом быстрой Подкумки. Здесь, бывало, сиживал со мною Н<иколай> Р<аевский>, молча прислушиваясь к мелодии волн. – Я сел на облучок и не спускал глаз с величавого Бешту, уже покрывшегося вечернею тенью. Скоро настала ночь. – Небо усеялось миллионами звезд...»²⁰. Для «Путешествия в Арзрум» дневниковая запись была в 1835 г. переработана, ее текстуальная связь с лирическим шедевром немного стерлась, но все же осталась очевидной – особенно связь с первой редакцией стихотворения: «Все тихо – на Кавказ ночная тень легла / Мерцают звезды предо мною...» Эти стихи – первый в лирике Пушкина звук той новой *любви-мелодии*, которая открылась ему в драматичном внутреннем кризисе 1828–1830 гг., на рубеже новой жизни, на переломе от бурного любовного прошлого к предстоящей женитьбе. Сам этот перелом-переход отражен в черновике «На холмах Грузии...», в его отброшенных строфах – они как живая кардиограмма перемены ритмов сердца²¹. А в «Путешествии в Арзрум...» осталось лишь имя одного из ее братьев – Николая Раевского («Кавказский дневник») или Александра – неважно, важен звук имени как мета памяти рядом с *мелодией вод*.

Праздность

В «Моцарте и Сальери» трижды встречается прилагательное *праздный* – оно играет существенную роль в поэтическом

развитии конфликта. С праздности начинается – ею и кончается первый монолог Сальери, в котором предъявлена позиция героя-идеолога и его главная внутренняя проблема:

Отверг я рано праздные забавы;
Науки, чуждые музыке, были
Постылы мне; упрямо и надменно
От них отрекся я и предался
Одной музыке. Труден первый шаг
И скучен первый путь. Преодолею
Я ранние невзгоды. Ремесло
Поставил я подножием искусству...

Праздность кажется Сальери предосудительной, сам он усерден в достижении цели – а Моцарт, напротив, совсем не усерден, все ему дается даром, что и уязвляет Сальери больше всего:

– О небо!

Где ж правота, когда священный дар,
Когда бессмертный гений – не в награду
Любви горящей, самоотверженья,
Трудов, усердия, молений послан –
А озаряет голову безумца,
Гуляки праздного?.. О Моцарт, Моцарт!

Столь раздражающая Сальери моцартовская праздность таинственно связана с творческим «священным даром», с благодарью, с вертикальным измерением трагедии, но Сальери о благодати не знает, не хочет знать – апеллируя к Небу, он первыми же словами вертикаль для себя отсекает:

Все говорят: нет правды на земле.
Но правды нет – и выше. Для меня
Так это ясно, как простая гамма.

С мнимой высоты этого мнимого знания, с позиций этой горделивой ясности Сальери и осуждает моцартовскую *праздность* – она оказывается едва ли не главным пунктом обвинения и главным аргументом его правоты. С тех же примерно позиций подходит и Словарь языка Пушкина к слову «праздный», различая три его значения у Пушкина: 1. Пустой, ничем не занятый, порожний. 2. Свободный от дел, занятий; проводящий время

в праздности, безделье. 3. Бессодержательный, пустой, бесцельный²². Оттенок общепринятого осуждения и назидания присутствует в этих дефинициях – к собственно пушкинским сложным поэтическим значениям Словарь, как правило, нечувствителен (проза поддается словарному описанию легче и успешнее). Эти особые значения высвечивает поэтический контекст, малый и большой, – в нашем случае контекст «маленькой трагедии» и весь контекст пушкинской поэзии. Начальный монолог Сальери отзывается в последних словах Моцарта, уже уходящего со сцены, – сам того не ведая, он как будто отвечает на Сальериевы обвинения в праздности:

Нас мало избранных, счастливых праздных,
Пренебрегающих презренной пользой,
Единого прекрасного жрецов.

Все дело в избранничестве: счастливая *праздность* оказывается частью творческого призвания и получает высшее оправдание в соотношении с цитируемой Пушкиным евангельской притчей о рабочих одиннадцатого часа, которые хоть и были долго праздны, а получили от хозяина вознаграждение, «ибо много званых, а мало избранных» (Мф. 20:1–16). Сам сюжет пушкинской трагедии несет ответ этой притчи: в ней усердные работники, как и Сальери, призывают хозяина к справедливости, а тому хозяину уподоблено Царствие Небесное – ему причастен пушкинский *праздный* Моцарт и не причастен трудолюбивый Сальери, и земная справедливость здесь ни при чем. Сальери лишь на свои силы рассчитывает в творчестве, на собственную волю и трудолюбие («Ремесло / Поставил я подножием искусству») – Моцарт ни на что не рассчитывает и ни к чему специально не стремится, он свыше наделен «священным даром» и счастлив в своей праздности (впрочем, и Сальери был счастлив «своим трудом, успехом, славой», пока не узнал зависти).

В личном опыте Пушкин разделял счастливую праздность как творческое состояние и «праздную скуку» («В часы забавиль праздной скуки...», 1830), «праздность унылую» («Отцы пустынники и жены непорочны...», 1836), депрессивную, как бы мы сказали сейчас. Определяя «разность» между автором и героем стихотворного романа, он *разность* эту рифмует неслучайно с *праздностью* – характерный случай пушкинской смысловой рифмы:

LVI

Цветы, любовь, деревня, праздность,
Поля! я предан вам душой.
Всегда я рад заметить разность
Между Онегиным и мной...

Онегина в деревне подстерегают скука и хандра, ему там нечего делать, но у них с автором разная *праздность* – свою любовь к деревенской жизни автор мотивирует поэтическим призыванием (притом, что в реальности Пушкин, пишущий в 1823 г. первую главу «Онегина», в деревне подолгу не жил, так что цитируемые строфы скорее принадлежат к поэтическим грезам, чем отражают личный опыт, или отражают его в преувеличенно-поэтизированном виде):

LV

Я был рожден для жизни мирной,
Для деревенской тишины:
В глуши звучнее голос лирный,
Живее творческие сны.
Досугам посвятяться невинным,
Брожу над озером пустынным,
И *far niente* мой закон.
Я каждым утром пробужден
Для сладкой неги и свободы:
Читаю мало, долго сплю,
Летучей славы не ловлю.
Не так ли я в былые годы
Провел в бездействии, в тени
Мои счастливейшие дни?

Бездействие и праздность снова определяются как состояния счастливые (как тут не вспомнить чеховское: «счастье – это праздность»), и, кроме личного опыта, в основании этого мотива лежит известная поэтическая традиция: Набоков в комментарии к пушкинскому роману, к итальянскому *far niente* приводит ряд примеров из французской поэзии XVIII–XIX вв. на тему «поэтической лени»²³. В русской легкой поэзии вослед французским образцам этот мотив получил развитие, в том числе и у раннего Пушкина: цитированной онегинской строфе предшествуют, к примеру, строфы «Городка» (1815) или послания «В.Л. Пушки-

ну» (1817) – впоследствии Некрасов отторгал эти поэтические клише пушкинского круга, воспринимая их как образ жизни:

Праздник жизни – молодости годы –
Я убил под тяжестью труда,
И поэтом, баловнем свободы,
Другом лени не был никогда...

И действительно, у Пушкина традиционные мотивы «поэтической лени» выражают реальные жизненные ценности, и едва ли не высшие, – праздность смыкается со свободой, почти приравнивается к ней, как в стихотворении «Деревня» (1819):

Приветствую тебя, пустынный уголок,
Приют спокойствия, трудов и вдохновенья,
Где льется дней моих невидимый поток
На лоне счастья и забвенья.
Я твой – я променял порочный двор Цирцей,
Роскошные пиры, забавы, заблужденья
На мирный шум дубров, на тишину полей,
На *праздность вольную*, подругу размышленья.

Праздность вольная, труды, вдохновенье стоят в одном ряду как составляющие творческого процесса, и *праздность* не противоречит *труду*, а напротив – освобождает ум и душу для творчества. Пушкин возвращает *праздности* исконный смысл: церковно-славянскому *праздний* соответствует древнерусское *порожний*²⁴, т. е. ничем не занятый, свободный – от бремени жизни, от «суетных оков» («Деревня»), от «суетного света» («Поэт», 1827). Собственно, то забвение мира, о котором Пушкин говорит в «Осени» (1833), и есть праздность-порожность, свобода от реальности – необходимое условие вдохновения:

И забываю мир – и в сладкой тишине
Я сладко усыплен моим воображеньем,
И пробуждается поэзия во мне...

Мотив забвения мира есть уже в «Городке» и в «Деревне», но в «Осени» он выходит из ряда поэтических условностей, становясь частью уникального самооткровения творчества.

Праздность художника – это уединение; праздность в обществе – совсем другая, не плодотворная, не творческая, это «суета столицы праздной», от которой поэт укрывается в деревен-

ском уединении («<В.В. Энгельгардту>»), это «забавы мира», которые наводят на него тоску, когда приближается вдохновение («Поэт»). Некрасовское отождествление «праздника жизни» с поэтической ленью поверхностно, неточно. В пушкинском контексте творчества мир с его забавами и заботами противоположен праздному уединению так, как в монашестве он противоположен посту и молитве.

Праздность художника – это беспечность и легкость, делающие его подобным «птичке Божией», которая «не знает / Ни заботы, ни труда». Сальери эту моцартовскую легкость, неосновательность и ставит в основание своего деяния («Как некий херувим, / Он несколько занес нам песен райских, / Чтоб, возмутив бескрылое желанье / В нас, чадах праха, после улететь!») – непосредственно его решение и эти слова спровоцированы, облегчены моцартовским словом *безделица*, произнесенным по поводу только что рожденного шедевра, плода творческой праздности.

Пушкин – не Моцарт; отдав Моцарту эту легкость, сам для себя он сложно соотносит труд и праздность, труд и вдохновение. За месяц до «Моцарта и Сальери» пишется в Болдино стихотворение с демонстративным названием «Труд» – по поводу окончания работы над «Евгением Онегиным», а незадолго до того в сонете «Поэту» (1830) творческое дело определено не только как «труд», но и как «подвиг благородный». Эти разные стороны творчества Пушкиным осмыслены и уравновешены («Я знал и труд и вдохновенье» – «<В.Ф. Раевскому>», 1822), и «Моцарт и Сальери» – одна из ступеней такого осмысления. Возвращаясь к началу нашей заметки, к слову «праздный», можно теперь увидеть, что сквозь него проходит вертикальный сюжет трагедии. Условно говоря, в творческом деле объединяются дар и встречное усилие художника. Восприимчивость, способность принять дарованную свыше благодать требуют свободы от житейского бремени – той самой *праздности*. Воплощение дара, его претворение в создания искусства требуют от художника труда. В Моцарте Пушкин акцентировал первое – в Сальери второе, но искусство без благодати – только ремесло, что косвенно и сообщается в последних словах Моцарта: «Нас мало избранных, счастливых праздных...» Этими словами, с их евангельским подтекстом, Моцарт восстанавливает вертикаль, на которую посягнул в своем бунте Сальери, – он удостоверяет связь «счастливых праздных» с Творцом и тем проводит невольно границу между

собою и Сальери, не ведающим ни благодати, ни праздности. Именно эти слова Моцарта и подводят Сальери к ужаснувшему его сомнению: «...Но ужель он прав, / И я не гений?..»

В ходе сюжета «маленькой трагедии» проступают главные вопросы – о гении и злодействе, об искусстве и ремесле, о пользе (еще одно знаменательное слово в пушкинском поэтическом словаре!), и вопрос о праздности, прозвучавший в самом начале, тоже в итоге оказывается непраздным вопросом, высвечивая один из моментов пушкинской и психологии и философии творчества.

1998–2005

Примечания

¹ Ходасевич Вл. Поэтическое хозяйство Пушкина // Беседа. Берлин, 1923. Кн. 2. С. 164.

² Словарь языка Пушкина: В 4 т. М., 1956. Т. 1. С. 366–367.

³ Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. СПб.; М., 1880. Т. 1. С. 251.

⁴ Словарь современного русского литературного языка: В 17 т. М.; Л., 1951. Т. 2. Стлб. 732–733.

⁵ См.: «Евгений Онегин», глава первая, строфа XXVI и примечание к этой строфе при первой публикации первой главы романа.

⁶ Словарь Академии Российской. СПб., 1794. Ч. VI. Стлб. 195.

⁷ Галич А.И. Опыт науки изящного (1825) // Рус. эстетич. трактаты первой трети XIX века: В 2 т. М., 1974. Т. 2. С. 262.

⁸ Кюхельбекер В.К. Разговор с Ф.В. Булгариным (1824) // Лит.-критич. работы декабристов. М., 1978. С. 199.

⁹ Словарь языка Пушкина. 1961. Т. 4. С. 696–697.

¹⁰ Эти слова удивительным образом совпадают с толкованием в словаре Даля: «В глубине души или сердца – скрытое в человеке, незримое» (Даль В.И. Указ. соч. Т. 1. С. 357).

¹¹ Southey R. The Poetical works of. P., 1829. P. 690.

¹² Бочаров С.Г. Поэтика Пушкина: Очерки. М., 1974. С. 106.

¹³ Аверинцев С.С. София – Логос: Словарь. Киев, 2001. С. 396.

¹⁴ Словарь языка Пушкина. Т. 4. С. 20–21.

¹⁵ Рукою Пушкина. М.; Л., 1935. С. 647.

¹⁶ Там же. С. 276.

¹⁷ Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1935. Т. 7 (пробный том Большого академического собрания сочинений). С. 551.

¹⁸ Ахматова А. О Пушкине. М., 1989. С. 90–109.

¹⁹ Там же. С. 183.

²⁰ Пушкин А.С. Дневники. Записки / Ред. Я.Л. Левкович. СПб., 1995. С. 18.

²¹ Расшифровку черновика см.: Бонди С.М. Черновики Пушкина. М., 1971. С. 16–25.

²² Словарь языка Пушкина. М., 1959. Т. 3. С. 645.

²³ Набоков В. Комментарий к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин». СПб., 1998. С. 209–210.

²⁴ Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: В 4 т. М., 1987. Т. 3. С. 353.

Заметки о рисунках Пушкина

Портрет

В июле 1828 г., в пору увлечения графиней Аграфеной Федоровной Закревской¹, Пушкин написал стихотворение:

Портрет

С своей пылающей душой,
С своими бурными страстями,
О жены Севера, меж вами
Она является порой
И мимо всех условий света
Стремится до утраты сил
Как беззаконная комета
В кругу расчисленном светил.

Как следует понимать его название? Ужсли Пушкин решил таким образом подсказать читателю, что он создал поэтический портрет своей героини? Обычно так и понимают, но если вдуматься, это довольно странно и не вполне характерно для Пушкина. Смысл названия раскрывается по-иному, если связать стихотворение с давно известными фактами.

Осенью 1828 г. в рукописи «Полтавы», на полях чернового текста первой главы, Пушкин нарисовал фигуру женщины в полный рост: она стоит, скрестив ноги, опершись локтем о высокую

тумбу – лица почти не видно, но сама фигура более чем выразительна². Г.М. Кока установил, что на этом рисунке воспроизведен портрет А.Ф. Закревской работы Дж. Доу³, о котором племянница Закревской М.Ф. Каменская рассказала в своих воспоминаниях: «...Закревская была очень хороша собой, что доказывает ее портрет, написанный знаменитым тогдашним портретистом Доу. Этот удивительный портрет принадлежит внучке ее, графине Гори. Тетка моя изображена на нем в голубом бархатном платье Александровского времени с короткой талией и в необыкновенных жемчугах. И глядя на него теперь, всякий скажет, что графиня Закревская смолоду была красавица»⁴.

Портрет был написан в первой половине 1820-х годов; в 1827 г. Е.И. Гейтман сделал с него искусную литографию, хранящуюся ныне в фондах Государственного музея А.С. Пушкина в Москве⁵, сам же портрет надолго затерялся – его местонахождение было неизвестно вплоть до 1997 г., когда он был выставлен на аукционе Сотби. Пушкинский рисунок повторяет не литографию с ее зеркальным изображением, а оригинал, который поэт мог видеть в доме Закревской, бывая у нее в 1828 г.

Скорее всего портрет Доу и вдохновил Пушкина на одно из его стихотворений о Закревской. Такое предположение позволяет уточнить его жанр – это «стихи к портрету». Условный жанр, распространенный в поэзии конца XVIII – начала XIX в., развился у Пушкина в искусство емкой психологической и исторической характеристики: «<К портрету Чедаева>» (1818–1820), «К портрету Вяземского» (1820), «К бюсту завоевателя» (1829), «Полководец» (1835) – в этот ряд вписывается и стихотворение о Закревской. Портрет Доу, высоко ценимого Пушкиным, запомнился, чем-то поразил, что-то высветил для него, наверное, в предмете его увлечения – и зрительное впечатление дало импульс сначала стихам, потом рисунку. набросок в рукописи «Полтавы» говорит о том, что Пушкина на портрете Доу привлекла поза Закревской – свободная, слишком свободная для светской женщины. Пушкин своим рисунком эту позу утрирует, стилизует, придает ей какое-то символическое значение. В стихах тоже на первом плане тема свободы от светских условностей, выраженная сравнением героини с «беззаконной кометой». Можно думать, что эта тема навеяна не только общением с Закревской, но и ее изображением на портрете Доу.

Геракл или певец Давид?

В черновиках второй главы «Евгения Онегина», датированных концом октября 1823 г., Пушкин нарисовал загадочную композицию, не получившую пока удовлетворительного комментария⁶. А.М. Эфрос дал такое ее описание: «...сначала Пушкин набросал классическую фигуру обнаженного натурщика, в позе Геракла, раздирающего львиную пасть, причем по левому абрису тела проложил теневую штриховку фона; это создало впечатление чьей-то прически и заставило Пушкина пририсовать, вместо льва, мужскую голову, у которой миниатюрный Геракл рвет волосы»⁷. Добавим к этому, что мужская голова на фоне обнаженной фигуры представляется головой гиганта. В ней А.М. Эфрос первый увидел «отдельные черты, которые Пушкин употреблял для изображения М.С. Воронцова»⁸, – современные исследователи уже уверенно говорят об этом рисунке как о портрете М.С. Воронцова⁹. Почему именно он возник в импровизации и что в таком случае означает вся композиция? «...Рисунок мог явиться подсознательным отражением недоразумений, начавшихся между поэтом и наместником», – писал Эфрос¹⁰. Но недоразумения начались позже: в марте 1824 г. Воронцов предпринимает первую попытку выслать Пушкина из Одессы¹¹, в мае он отправляет его в унижительную командировку «на саранчу», после чего Пушкин пишет на него острые эпиграммы¹². А в конце октября 1823 г. отношения не были еще испорчены, – и тем не менее рисунок этот, кажется, отражает наметившееся соперничество. Свет на него проливает одна из пушкинских эпиграмм на Воронцова:

Певец Давид был ростом мал,
Но повалил же Голиафа,
Который был и генерал,
И, положусь, не проще графа.

Последние стихи в автографе с трудом поддаются прочтению, но суть эпиграммы ясна – речь идет в ней о победе над соперником-графом, уподобляемой победе библейского Давида над великаном Голиафом (1 Цар. 17). Похоже, тот же сюжет лежит в основе графической композиции. Вначале Пушкин действительно нарисовал обнаженного мужчину в классической позе Геракла, борющегося со львом. Но затем импровизация увела его

в другую сторону, и под руками у Геракла оказалась не пасть льва, а огромная голова Воронцова, а это значит, что и весь сюжет был переосмыслен – Геракл превратился в Давида с головой Голиафа¹³. Конечно, сам по себе он больше похож на Геракла, однако огромная голова, которую он держит за волосы, – традиционный элемент популярного библейского сюжета.

Но какая мысль водила пером Пушкина, когда складывалась эта причудливая композиция?

Известно, что Е.К. Воронцова произвела на Пушкина впечатление при первой же встрече, состоявшейся по ее приезде в Одессу 6 сентября 1823 г. Вскоре она перестает появляться на людях, ожидая ребенка, а Пушкин предается драматическому роману с Амалией Ризнич. И тем не менее в черновиках первой и второй глав «Евгения Онегина» возникают один за другим портреты Воронцовой¹⁴, говорящие о том, что образ этой женщины поселился в его сердце. На этом фоне рисунок Давида с головой Голиафа воспринимается как спонтанно возникшая в мечтах аналогия о победе над серьезным соперником. отождествление себя с Давидом-псалмопевцем было для Пушкина органично, а его поединок с генерал-лейтенантом Воронцовым вполне ложился на библейскую историю о поединке певца и воина. Через полгода эта отчасти случайная аналогия всплывает в эпиграмме «Певец Давид был ростом мал...». Если принять эту догадку, станет понятно, о какой победе идет речь в эпиграмме – ведь в других отношениях Пушкин схватку с Воронцовым проиграл. Так стихи поясняют рисунок, а рисунок дает комментарий к стихам.

Случаи, описанные нами в этой и предыдущей заметках, однородны. Выясняется, что пушкинское стихотворение имеет графический эквивалент, отдаленный от него во времени, расположенный в рукописи другого произведения и не являющийся автоиллюстрацией. В обоих случаях текст и рисунок имеют общий творческий импульс, отражаясь друг в друге, они создают новое смысловое поле, существенно важное для понимания стихов.

Примечания

¹ Сводку сведений о Закревской и о ее отношениях с Пушкиным см.: *Пушкин А.С.* Письма. М.; Л., 1928. Т. 2. С. 304–307 (коммент. Б.Л. Модзалевского).

² Воспроизведение рисунка см.: *Цявловская Т.Г.* Рисунки Пушкина. М., 1983. С. 202.

³ Там же. С. 204–205.

⁴ *Каменская М.* Воспоминания. М., 1991. С. 256–257.

⁵ См.: *Московская изобразительная пушкиниана.* М., 1986. С. 143.

⁶ Воспроизведение ее см.: *Эфрос А.* Рисунки поэта. М., 1933. С. 141; *Жуйкова Р.Г.* Портретные рисунки Пушкина. Каталог атрибуций. СПб., 1996. С. 107. № 208.

⁷ *Эфрос А.* Указ. соч. С. 252–253.

⁸ Там же. С. 253.

⁹ *Левкович Я.Л.* Рабочая тетрадь Пушкина ПД, № 834 (история заполнения) // Пушкин. Исследования и материалы. СПб., 1995. Т. 15. С. 219; *Жуйкова Р.Г.* Указ. соч. С. 107.

¹⁰ *Эфрос А.* Указ. соч. С. 253.

¹¹ См. об этом: *Аринштейн Л.М.* К истории высылки Пушкина из Одессы // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1982. С. 286–304.

¹² Уточнение их датировки см.: *Абрамович С.Л.* К истории конфликта Пушкина с Воронцовым // Звезда. 1974. № 6. С. 191–198.

¹³ Подобные превращения в рисунках Пушкина уже отмечались – например, превращение портрета Суворова в портрет Петра I, см.: *Чернов А.* Как Пушкин из Суворова сделал Петра, а Трезини из Петра – колокольню // Невское время. 1993. 12 дек. С. 5.

¹⁴ См.: *Цявловская Т.Г.* «Храни меня, мой талисман...» // Прометей. М., 1974. Т. 10. С. 12–13, 15.

Позднейшее исследование на тему:

Тахо-Годи Е. «Певец Давид был ростом мал...» (Заметки на полях чужих исследований) // Тахо-Годи Е. Великие и безвестные: Очерки по русской литературе и культуре XIX–XX вв. СПб., 2008. С. 44–51.

III

Пушкинист Владислав Ходасевич

1

Нет ни одного большого русского поэта, который не был бы так или иначе связан с Пушкиным. И все же когда речь идет о Владиславе Ходасевиче, перед нами случай особых, глубинных, почти мистических отношений, определяемых лаконичной набоквской формулой: «Пушкин входил в его кровь». (Это сказано о герое «Дара» – романа, в образном мире которого Ходасевич активно присутствует.) Владимир Вейдле, друг и исследователь Ходасевича, в давней работе о его поэзии, не потерявшей и сегодня своего значения, писал об этом: «Как Ходасевич связан с Пушкиным, так он не связан ни с каким другим русским поэтом, и так с Пушкиным не связан никакой другой русский поэт»¹. В чем же суть такой тесной связи? О чем вел Ходасевич с Пушкиным тот нескончаемый внутренний диалог, следы которого внимательный читатель найдет в его стихах, статьях и письмах? Что, наконец, побудило поэта стать профессиональным пушкинистом и всю жизнь заниматься кропотливым исследованием пушкинского творчества и биографии?

Повторяя слова В. Набокова о том, что Ходасевич – «литературный потомок Пушкина по тютчевской линии»², мы разумею прежде всего очевидное воздействие пушкинского канона на его поэтику, главным образом на язык и структуру стиха. «Поэт всматривается в поэта так пристально, так неотступно, что целые сгустки чужих образов, поворотов стиха, оборотов речи целиком втягиваются из одной поэзии в другую, невозможную, непредставимую без нее <...> Именно Пушкин научил Ходасевича его тону,

языку, стиху <...> Пушкинские у него и неизменная отнесенность к предмету слов и образов, и неколебимая точность смысла, и твердый скелет стиха», – писал В. Вейдле³. Все это так, но стоит прислушаться и к рассуждениям самого Ходасевича о судьбе столь дорогого для него пушкинского наследства: «Если мы не захотим закрывать глаза и затыкать уши, то нам придется признать, что художественный канон Пушкина, как бы мы его ни ценили, может оказаться кодексом форм прекрасных, но отживающих (частично или полностью, навсегда или временно, до своей “реставрации”) <...> Нельзя и не надо превращать пушкинский канон в прокрустово ложе» («Окно на Невский. 1. Пушкин», 1922)⁴.

Действительно, может ли поэт нового времени наследовать органично пушкинский канон через головы нескольких поэтических поколений, а главное – через тот страшный исторический разлом, который, отделив век девятнадцатый от двадцатого, изменил весь духовный состав человека?! Ходасевич был поэтом остросовременным по мироощущению, и любимая им пушкинская стиховая традиция вступила с этим мироощущением в трагическое, непреодолимое противоречие. Первым, еще при жизни Ходасевича, это категорично сформулировал Георгий Адамович, постоянный его оппонент в эмигрантских литературных спорах: «Стихи Ходасевича в плоскости “что” – далеки от Пушкина настолько, насколько вообще это для русского поэта возможно. Прежде всего: Пушкин смотрит вокруг себя, Ходасевич – всегда внутрь себя, и это решительно определяет его “гамлетовскую” природу, его боязнь мира, его обиду, его неуверенный вызов миру... Прислушайтесь к иронии, к смешку Ходасевича: трудно представить себе что-нибудь более ядовитое или подпольное»⁵. И о том же – в некрологе Ходасевичу: «Связь с Пушкиным, как бы написанная на “творческом знамени” Ходасевича, – гораздо поверхностней, чем кажется на первый взгляд: сколько ни была очевидна формальная, главным образом стилистическая зависимость Ходасевича от учителя всех русских поэтов, по существу *между ним и Пушкиным не было ничего общего*, – и, может быть, и влекся-то он к нему по закону контраста, подобно Достоевскому. Особую “ядовитость” его поэзии придает соединение пушкинской оболочки с совсем иной, темной сущностью»⁶.

Хоть и не очень, пожалуй, точны слова о «темной сущности», но точна сама мысль Адамовича о парадоксе родства и не-

сходства, о напряжении пушкинского и антипушкинского начал в Ходасевиче, о его влечении к Пушкину «по закону контраста». Эта мысль обнажает сложность и глубину проблемы «Ходасевич и Пушкин», не сводимой к вопросу о классическом каноне. Однако когдаходишь в детали жизни Ходасевича, то видишь, что дело коренится где-то еще глубже. Пушкин всегда был нужен Ходасевичу как воздух, без «непрестанного духовного общения»⁷ с Пушкиным он вряд ли мог бы существовать, пушкинизм прочно вошел в его писательский образ, человеческий облик, каждодневный обиход. Обдумывая эту тему, два литератора, хорошо знавших Ходасевича, в некрологах ему напли одно и то же слово для характеристики его пушкиноведческих занятий. Иван Лукаш: «Поразительное стремление Ходасевича узнать о Пушкине все для меня не исследование постороннего ученого, а тайна души Ходасевича-поэта...»⁸. Юрий Мандельштам: «Была в его пушкинизме тайна не простая...»⁹. Не будем посягать на разгадку этой душевной тайны, но попробуем все же к ней приблизиться, попробуем уловить сокрытую связь между профессиональной пушкиноведческой работой Ходасевича и его поэтической судьбой.

2

Ходасевич не принадлежал к числу поэтов, у которых жизнь течет естественным образом и так же естественно пишутся стихи. Напротив, он был человеком и поэтом постоянного волевого усилия, «напряженного внутреннего делания»¹⁰, сознательного жизнестроительства, и в этом жизнестроительстве именно Пушкин сыграл формирующую роль. Характерный для ранних стихов Ходасевича стилизованный образ поэта-Орфeya, заклинателя зверей и скал, к концу 1910-х годов все настойчивее вытесняется в его поэтическом самосознании пушкинскими представлениями о поэте, его миссии и отношениях с миром.

В двух программных пушкинских стихотворениях – «Пророк» и сонет «Поэту» – Ходасевич нашел важнейшие ценностные ориентиры для собственного творческого и человеческого самоопределения. Реминисценции из сонета связаны в его стихах с темой «поэт и общество», как, например, в «Стансах» («Во дни громадных потрясений...», 1919), где мотивы пушкинского сонета спрессованы в одно четверостишие:

Глупец глумленьем и плевком
 Ответит на мое признание,
 Но высший суд и оправданье
 На дне души, во мне самом¹¹.

Но гораздо важнее, чем декларация независимости, оказывается для Ходасевича в пушкинском сонете слово «подвиг», примененное к судьбе и делу поэта. В его раннем стихотворении «Моисей» (1909–1915) тема подвига поэта звучит еще отстраненно-риторически; позже, в 1917–1922 гг., она становится глубоко личной темой, и вся дальнейшая жизнестроительная работа Ходасевича идет под знаком такого пушкинского отношения к поэтическому призванию. В феврале 1917 г. он набрасывает в записной книжке первые строфы знаменитого стихотворения о Елене Кузиной («Не матерью, но тульской крестьянкой...», 1917, 1922), построенного на пушкинских образах, ассоциациях, цитатах, и провозглашает в нем сознательное ученичество у Пушкина в творческом служении, в отношении к поэзии как к жизненному подвигу:

В том честном подвиге, в том счастье песнопений,
 Которому служу я в каждый миг,
 Учитель мой – твой чудотворный гений,
 И поприще – волшебный твой язык¹².

В «Моисее» «подвиг богоравный» поэта сравнивается с жизненным делом пророка, и это тоже предопределено Пушкиным – идейно и образно тема подвига поэта восходит для Ходасевича к пушкинскому «Пророку», воспринятому им как лирическое откровение. Более того, весь пушкинский путь и самый его образ сливаются в сознании Ходасевича с героем «Пророка», о чем свидетельствует, например, черновой набросок 1920 г.:

Нет, не хочу ни пошлой славы,
 Ни жизни мелочных забот.
 Твой призрак, гордый и кровавый,
 На путь иной меня зовет¹³.

«Твой призрак» – это пушкинский поэт, а с ним и сам Пушкин. Два определения – «гордый» и «кровавый» – обозначают две составляющие путеводительного образа: «гордый» отсылает

к герою пушкинского сонета «Поэту», «кровавый» – к «Пророку». В этом четверостишии закреплён отчетливый и решительный выбор пути, выбор тяжелой лиры, а не легкой, – выбор, сделанный Ходасевичем в духовном общении с Пушкиным. Явные и неявные реминисценции из «Пророка» объединяют ряд ключевых стихотворений сборника «Тяжелая лира» (1920–1922) общей темой осознания дара, осмысления принятого на себя трудного бремени («Психея! Бедная моя!», 1921; «Баллада», 1921; «Стансы», 1922)¹⁴. «Дар тайнослышанья тяжелый» оказывается порой просто «невыносимым» («Психея! Бедная моя!»)¹⁵, он требует от поэта безоговорочной жертвы, полного внутренне-го преобразования:

Пока вся кровь не выступит из пор,
Пока не выплачешь земные очи,
Не станешь духом.

1921¹⁶

Ласточки

Из «Пророка» идет эта тема трагического преобразования, мучительного и неизбежного расставания со своим тварным естеством во имя высшего служения. Ключевой в лирике Ходасевича 1917–1919 гг., евангельский по происхождению, образ прорастающего зерна – метафора *душевного* созревания и развития – сменяется в 1920–1922 гг. императивом *духовного* подвига как пути единственно возможного для поэта. Так, под знаком пушкинского «Пророка» шел у Ходасевича процесс самопознания и самоустроения, и это главное в том влиянии, какое оказал на него Пушкин, а уж во вторую очередь можно говорить о пушкинском каноне, о той «классической розе», которую Ходасевич «привил-таки к советскому дичку» («Петербург», 1925)¹⁷.

Все это он сам четко сформулировал в чеканных тезисах написанной в 1922 г. статьи «Окно на Невский. 1. Пушкин» – манифеста группы «Лирический круг». Определяя свою культурную позицию через отношение к Пушкину, Ходасевич говорит, что дело не в любви к нему, которая у каждого своя, и не в пристрастии к пушкинскому эстетическому канону, а «в необходимости, в неизбежности» Пушкина для русского писателя и всей русской литературы: «В тот день, когда Пушкин написал “Пророка”, он решил всю грядущую судьбу русской литературы, указал ей “высокий жребий” ее: предопределил ее “бег державный”. В тот миг, когда серафим рассек мечом грудь пророка, поэзия русская

навсегда перестала быть всего лишь художественным творчеством. Она сделалась высшим духовным подвигом, единственным делом всей жизни. Поэт принял высшее посвящение и возложил на себя величайшую ответственность. Подчиняя лиру свою этому высшему призванию, отдавая серафиму свой “грешный” язык, “и празднословный и лукавый”, Пушкин и себя, и всю русскую литературу подчинил голосу внутренней правды, поставил художника лицом к лицу с совестью, – недаром он так любил это слово. Пушкин первый в творчестве своем судил себя страшным судом и завещал русскому писателю роковую связь человека с художником, личной участи с судьбой творчества. Эту связь укрепил он своєю кровью. Это и есть завет Пушкина. Этим и живет и дышит литература русская, литература Гоголя, Лермонтова, Достоевского, Толстого. Она стоит на крови и пророчестве». И дальше – о том, что современный художник должен «разделить это бремя»¹⁸.

Говоря здесь не просто о творческом подвиге, но именно о подвиге духовном, Ходасевич, в отличие от наших современников, не путается в значениях этого слова: вослед Владимиру Соловьёву и его вдохновенному толкованию «Пророка» («Значение поэзии в стихотворениях Пушкина», 1899) он видит в этих пушкинских стихах высшее, религиозное обоснование творчества, заслуженное поэтом через принятие смертного страдания. Такое призвание не всякому художнику под силу. По мысли Ходасевича, им были удостоены еще Блок, для которого «поэзия была первейшим, реальным духовным подвигом, неотделимым от жизни»¹⁹, Толстой, наделенный «даром духовного подвига»²⁰; такое призвание и сам он принял на себя в момент поэтического расцвета.

В свете сказанного исследовательская работа Ходасевича-пушкиниста предстает как попытка познать самый феномен истинного творчества, проникнуть в его сердцевину, вскрыв содержание пушкинского духовного подвига, который, по мнению Ходасевича, совершается не в плоскости поэзии и не в плоскости жизни, а на той глубине личности, где жизнь и поэзия еще не отделены друг от друга, где нерасторжима «роковая связь человека с художником». Потому-то пересечение этих двух плоскостей составляет главный объект пушкиноведческих исследований Ходасевича. По словам В. Вейдле, его интересует «та сложная, но и очень простая, едва определимая и почти обыденная связь, которая возобновляется каждый день между поэтом и его поэзией.

Он видит, что именно у Пушкина эта связь особенно ясна и как раз поэтому особенно таинственна»²¹. Тайна творчества кроется в этой связи. Таким образом, не только сам интерес к Пушкину имеет у Ходасевича серьезное гносеологическое обоснование, но такое обоснование имел и его любимый исследовательский метод – тот генетический подход, который неточно называют биографическим или автобиографическим.

Ходасевич-пушкинист изначально поставил свою исследовательскую задачу глубоко и серьезно, и разрешение этой задачи стало для него жизненно важным делом, тесно связанным с его собственным творческим развитием.

3

Глобальные исторические катаклизмы, начавшиеся в 1914 г., выдвинули для русского культурного сознания вопрос о соотношении Пушкина как символа всей ценностной системы прошлого – и современной России, все больше ввергаемой в хаос. 1917 год еще дооктябрьскими своими потрясениями обострил этот вопрос, обнаружил угрожающую непреемственность новой российской истории. Очевидно, под воздействием февральских событий в Петрограде Ходасевич пишет в мае–июне 1917 г. диалог «Безглавый Пушкин», где силится объяснить для себя и как-то сгладить факт отторжения Пушкина вершителями революции. Два героя диалога – Писатель и его Друг – обсуждают сообщение о том, как революционная толпа разгромила памятник Пушкину во Владимире. Эта историю Ходасевич воспринимает как подтверждение болезненного для него ощущения, что современность не только не нуждается в Пушкине, но более того – враждебна по отношению к нему. Форма диалога отражает растерянность Ходасевича перед этим фактом, столкновение в его душе противоречивых движений: с одной стороны, вера в то, что «нынешняя лихорадка России на пользу»²², с другой – ужас перед «голой, дикой, звериной яростью»²³ толпы, направленной на то, что для него самого было свято. Ходасевич еще не видит здесь бесповоротной трагедии, ему хочется верить, что Пушкин все-таки нужен новой России, а ярость толпы объясняется лишь ее темнотой: «Ни один из этих солдат не поднял бы руку на красное знамя, – а Пушкину он снес голову как ни в чем не бывало. Это потому, что он (страшно сказать) не имел представления

о том, что такое Пушкин. Громившие Пушкина, конечно, впервые слышали это имя. Они не знали того, что это – памятник одному из величайших русских людей, что в самом слове “Пушкин” больше свободы, чем во всех красных знаменах. Не знали они того, что не только пушкинская, но и всякая другая истинная поэзия есть динамит, взрывающий самые основы неправого общественного строя. До боли становится горько от темноты народной! Тот, кто хочет сейчас честно служить революции и народу, должен идти и учить, учить, учить»²⁴. Просветительская иллюзия на тот момент вполне объяснима: самое страшное еще не произошло, и не так-то легко было предвидеть, по какому пути поведут Россию разбуженные в ее недрах новые исторические силы. Пушкин представился тогда Ходасевичу союзником этих сил – как чуть позже Блоку Христос представился на время союзником большевиков.

В том же 1917 г., очевидно, незадолго до октябрьского переворота, Ходасевич набрасывает фрагмент так и не дописанной статьи, который впоследствии был использован им в речи «Колблемый треножник» (1921). Говоря о смысловой многомерности Пушкина, Ходасевич ищет у него среди множества смыслов самый актуальный, соответствующий настоящему дню России: «...раскрывая в эти великие и ужасные дни книгу излюбленного поэта, невольно в ней примечашь тот смысл, в котором сокрыт ответ на вопрос, с такой трагической остротой ныне встающий перед всеми нами»²⁵. Неизвестно, какое из пушкинских произведений Ходасевич предполагал в этой статье анализировать, – может быть, это «Борис Годунов», а может, и что-нибудь другое. Но, так или иначе, в преддверии грандиозных перемен (а фрагмент обрывается словами: «Час настал») пушкинское слово звучит еще для слуха современника, каким-то образом отзывается происходящему.

Однако очень скоро Ходасевичу становится ясно, что Пушкин несовместим с новым этапом российской истории. Это открытие отразилось в стихотворении «2-го ноября», написанном в мае–июне 1918 г. по отстоявшимся уже впечатлениям от октябрьских уличных боев в Москве²⁶. Демонстративно пушкинское название, пушкинский белый ямб, пушкинская реминисценция в первом же стихе – все это выдает стремление соотнести современную трагедию с пушкинским миром, осмыслить ее с пушкинской эпической мудростью, взглянуть глазами поэта-философа на растерзанный, дыханием смерти отравленный город.

Пушкинский ямб здесь призван в помощь, чтобы описать и по-пушкински понять смерть как выражение «общего закона», как залог будущего прорастания новой жизни. К концу стихотворения появляются дети и голуби – в знак надежды и упования, но в финале неожиданно для лирического героя сам Пушкин разрушает это искусственное (чтобы не сказать, «фальшивое») равновесие:

Дома

Я выпил чаю, разобрал бумаги,
Что на столе скопились за неделю,
И сел работать. Но, впервые в жизни,
Ни «Моцарт и Сальери», ни «Цыганы»
В тот день моей не утолили жажды²⁷.

Новый опыт познания современности «впервые в жизни» разводит поэта с Пушкиным, и это освобождает его от иллюзий в оценке произошедшего. Пушкину есть место в трагическом мире, но ему нет места в мире насилия, разрушения, смерти, в хаосе небытия.

Об этом одно из наиболее известных публицистических выступлений Ходасевича, его знаменитая речь с пушкинским названием «Колеблемый треножник», впервые прозвучавшая на Пушкинском вечере в петроградском Доме литераторов 14 февраля 1921 г. Этот год стал для русской культуры трагически переломным, завершившим первый пореволюционный период, после которого – как казалось тогда, бесповоротно – наступил период советский. Гибель Блока и Гумилева в августе 1921 г. была воспринята многими как конец культурной эпохи. Н. Берберова позже писала: «...тот август – рубеж. Началось “Одой на взятие Хотина” (1739), кончилось августом 1921 г., все, что было после (еще несколько лет), было только продолжением этого августа: отъезд Белого и Ремизова за границу, отъезд Горького, массовая высылка интеллигенции летом 1922 года, начало плановых репрессий, уничтожение двух поколений – я говорю о двухсотлетнем периоде русской литературы; я не говорю, что она кончилась, – кончилась эпоха»²⁸.

Но и раньше, до августовской трагедии, ощущение рубежа, прощания с культурой уже носилось в воздухе. По воспоминаниям Г. Адамовича, это время было «одушевлено... трагической фигурой умолкавшего, умиравшего Блока, и в этом смысле

пушкинский праздник в обледенелом “Доме писателей”, с блоковской речью, был его кульминационным пунктом»²⁹. На знаменательных пушкинских вечерах 11, 13, 14 и 26 февраля, собравших цвет творческой интеллигенции, произошло ее осознанное расставание и с «золотым веком» и с «серебряным» – со всей культурной эпохой. Интеллигенция и революция окончательно разошлись к этому моменту. В речах Блока и Ходасевича сконцентрировались общие настроения интеллигенции, с огромной сжатой силой была высказана в них мысль о том, что послереволюционная Россия вступила в острое противоречие с культурой. Для большинства художников это означало неизбежный и трудный переход от открытой жизни в культуре к «немой борьбе», к внутреннему противостоянию новому общественному укладу.

Ходасевич в мемуарах о Блоке описал эти пушкинские вечера: «Первый вечер состоялся 11 февраля 1921 года. Предстояли речи А.Ф. Кони, Н.А. Котляревского, Блока и моя. Кузмин должен был читать стихи. Я был болен, не успел подготовить речь к сроку и отказался выступить, но пошел на вечер». По его воспоминанию, блоковская речь «О назначении поэта» «прозвучала... глубоким трагизмом, отчасти, может быть, покаянием. Автор “Двенадцати” завещал русскому обществу и русской литературе хранить последнее пушкинское наследие – свободу, хотя бы “тайную”»³⁰. В статье «Большевизм Блока (беглые мысли)» (1928) Ходасевич назвал эту речь «прямым вызовом»: «Она прозвучала в некоторых частях как прямая пощечина большевикам»³¹. Блок говорил о поэте, о его деле, о его «тайной свободе», завещанной Пушкиным, но за этим как будто цеховым разговором слышалась прежде всего «пощечина большевикам». Ходасевич дописывал свой «Колеблемый треножник» под впечатлением от речи Блока, он взял тот же горький и резкий тон и вывел разговор о Пушкине на историческую прямую, назвал своими именами гибельные для культуры последствия революции.

В первой части речи Ходасевич развивает мысли упомянутого наброска 1917 г. о параллельных заданиях у Пушкина, о рядах параллельных смыслов в его творениях и, соответственно, о заложенной в этих творениях потенциальной возможности самых различных толкований. Предреволюционный фрагмент был началом статьи о том, что среди множества пушкинских смыслов находится и такой, который созвучен катаклизмам современности. Теперь, в 1921 г., тезис о многомерности пушкинского смыслового пространства получает у Ходасевича

парадоксальное разрешение: при всей «многосмысленности» Пушкина, при всей способности его произведений откликаться на сколь угодно разные запросы – при всем этом современник Ходасевича, житель пореволюционной России, Пушкина уже почти не слышит. И речь идет не только о неразвитости массового читателя, но в целом о новой культурной ситуации, порождающей эту глухоту.

Мысль о том, что Пушкин постепенно отдаляется и меркнет в восприятии следующих поколений, не была абсолютно новой для символистской культуры, из которой вышел Ходасевич. В 1896 г. об этом писал Д.С. Мережковский в работе «Пушкин», положившей начало религиозно-философскому осмыслению Пушкина: «Слава Пушкина становится все академичнее и глуше, все непонятнее для толпы. Кто спорит с Пушкиным, кто знает Пушкина в Европе не только по имени? У нас со школьной скамьи его твердят наизусть, и стихи его кажутся такими же холодными и ненужными для действительной русской жизни, как хоры греческих трагедий или формулы высшей математики. <...> Все готовы почитать его мертвыми устами, мертвыми лаврами, – кто почитит его духом и сердцем?»³² Мережковский говорит не просто об отдалении, но о «смерти Пушкина в самом сердце, в самом духе русской литературы»³³ и видит в этом знак оскудения русского духа.

Иначе объясняет отдаление Пушкина В.В. Розанов в «Заметке о Пушкине», напечатанной в 1899 г. в пушкинском номере «Мира искусства» рядом со статьями Мережковского, Н. Минского, Ф. Сологуба. Рассудив о недостатке пифийского, оргиастического духа у Пушкина, Розанов заключает: «Пушкин, по многогранности, по всегранности своей – вечный для нас и во всем наставник. Но он слишком строг. Слишком серьезен. Это – во-первых. Но и далее, тут уже начинается наша правота: его грани суть всего менее длинные и тонкие корни, и прямо не могут следовать и ни в чем не могут помочь нашей душе, которая растет глубже, чем возможно было в его время, в землю, и особенно растет живее и жизненнее, чем опять же возможно было в его время и чем как он сам рос. Есть множество тем у нашего времени, на которые он, и зная даже об них, не мог бы *никак* отозваться; есть много болей у нас, которым он уже не сможет дать *утешения*; он слеп, “как старец Гомер”, – для множества случаев. О, как зорче... Эврипид, даже Софокл; конечно, зорче и нашего Гомера Достоевский, Толстой, Гоголь. Они нам нужнее, как ночью, в лесу –

умелые провожатые. И вот эта практическая нужность создает обильное им чтение, как ее же отсутствие есть главная причина удаленности от нас Пушкина в какую-то академическую пустыньность и обожание. Мы его “обожили”: так поступали и древние с людьми, “которых нет больше”. “Ромул умер”; на небо вознесся “бог Квириин”»³⁴.

При общей постановке вопроса, при общем у Мережковского, Розанова и Ходасевича сравнении новой судьбы Пушкина с судьбой греческих трагиков в их современном восприятии, при общем у Розанова и Ходасевича рассуждении о многогранности Пушкина, не спасающей его от забвения, – при всех этих общих моментах мысли Ходасевича лежат все же в совсем иной плоскости. Мережковский и Розанов ставят, хоть и по-разному, один важный для новой религиозной и творческой эпохи вопрос: о духовных корнях творчества, о дионисийском начале в жизни современного человека и в литературе – классической и новой. Так или иначе, их суждения о несоответствии Пушкина духу современности – это разговор внутри символистской культуры, которая на самом деле столь же пушкиноцентрична, как и классическая русская культура XIX в. У Ходасевича же речь идет совсем о другом: не о закономерной смене культурных эпох, при которой меняется и восприятие Пушкина, а об «общих сумерках культуры»³⁵, о наступлении новой, внекультурной эпохи, которую отделяет от прошлого «какая-то пустота, психологически болезненная, как раскрытая рана»³⁶. Не Пушкин отдалается и уходит в прошлое, не в нем дело (например, в недостатке пифизма у него, как пишет Розанов), а дело в том, что Россия сошла с пути, вступила в полосу разрушения и зла и тем самым вступила в противоречие с Пушкиным³⁷.

Достаточно примеров Достоевского, Блока и Ходасевича (а можно вспомнить и И.С. Тургенева, А.В. Карташева, В.Н. Ильина, И.А. Ильина, Вяч. Иванова), чтобы определить пушкинскую речь как особый лиро-эпический жанр, предполагающий серьезность проблемы, силу и широту исторического, философского, эстетического обобщения и вместе с тем – лирическое исповедание веры. В «Колеблемом треножнике» общественная и лирическая темы слиты в нераздельное целое и воплощены с большим «внутренним напряжением»³⁸. М. Шагинян, присутствовавшая на вечере 14 февраля, записала в дневнике свои впечатления от ходасевичевской речи: «...она лирическая и вызывает лирическое потрясение. Она вся построена на личной нежности к Пушкину

и исторической субъективизации общественных настроений с точки зрения “нас” (группы немногих, лично и интимно воспринимающих Пушкина); говорю “нас”, но это “мы” у Ходасевича почти что “я”, эготическое общение с Пушкиным. Именно потому, что речь покоилась на несомненном внутреннем опыте, а может, и потому, что была антиобщественна, она зажгла консервативную питерскую аудиторию»³⁹. Шагинян не зря упоминает о «личной нежности»: этот интимно-любовный словарь задан самим Ходасевичем, который говорит о «непосредственной близости», о «задушевной нежности», о «страстном желании еще раз ощутить его близость, потому что мы переживаем последние часы этой близости перед разлукой»⁴⁰. Эта сильная лирическая тема сочетается с убийственно точным историко-социальным анализом, и именно такое сочетание, «субъективизация общественных настроений», делает речь Ходасевича правдивым свидетельством переломного времени. Сила ее звучания определилась еще и риторическим парадоксом: памятная речь предполагает апофеоз героя, Ходасевич же не только констатирует временное охлаждение к Пушкину, но и предрекает фатальное развитие этого процесса: «Может случиться так, что общие сумерки культуры нашей рассеются, но их частность, то, что назвал я затмением Пушкина, затянется дольше – и не пройдет бесследно. Исторический разрыв с предыдущей, пушкинской эпохой навсегда отодвинет Пушкина в глубину истории. Та близость к Пушкину, в которой выросли мы, уже не повторится никогда...»⁴¹

Помимо интимного внутреннего опыта, который почувствовала в этой речи М. Шагинян, еще и эмпирический личный опыт лежит в основе выводов Ходасевича. Отнюдь не понаслышке создает он портрет нового поколения, оглушенного «грохотом последних шести лет»: «Многие из них безусыми юношами, чуть не мальчиками, посланы были в окопы, перевидали целые горы трунов, сами распоролы немало человеческих животов, нажгли городов, разворотили дорог, вытоптали полей – и вот вчера возвратились, разнося свою психическую заразу. Не они в этом виноваты, – но все же до понимания Пушкина им надо еще долго расти. Между тем необходимость учиться и развиваться духовно ими сознается недостаточно...»⁴² Это новое «в шинелях с наганами племя пушкиноведов»⁴³ было хорошо знакомо Ходасевичу по работе в 1918–1919 гг. в Пролеткульте, где он читал лекции о Пушкине и вел пушкинский семинарий⁴⁴, – тогда и пришлось ему разочароваться в просветительской программе, провозгла-

шенной в «Безглавом Пушкине» («учить, учить, учить»). Оказалось, что дело не в недостатке образования в низших социальных слоях, а в другом составе крови нового человека, в его уже органической неспособности «слышать Пушкина, как мы его слышим»⁴⁵, дело в общей нравственной атмосфере нового общества, которому война и революция принесли «небывалое ожесточение и огрубение во всех без исключения слоях русского народа»⁴⁶.

Судьба Пушкина в новую эпоху и сама эта эпоха рисуются Ходасевичем в образе, который освящен евангельской традицией, а для русского сердца еще и «Словом о полку Игореве», – это образ затмения солнца как символ катастрофы.

Еще современники увидели в Пушкине солнце, признав за ним центральное положение в культуре и еще многое признав, что вмещает в себя этот всем понятный образ. Даже когда говорили об угасании таланта Пушкина («светило, в полдень погасшее»), все же бесспорным оставалось его царственное место в русском сознании. Лакопичнее других это выразил В.Ф. Одоевский, в трагический час воскликнувший: «Солнце нашей поэзии закатилось! Пушкин умер...» И так же явственно, как современники ощущали его животворное сияние, так же реально ощутили поэты пореволюционной эпохи, что мир без Пушкина – это царство мрака, это мир обступающей тьмы. У О. Мандельштама присутствует это ощущение в стихах 1917–1920 гг.; в богатой семантике образа черного солнца тайно звучит у него и пушкинская тема:

Большая, тихая Кассандра,
Я больше не могу – зачем
Сияло солнце Александра,
Сто лет тому назад сияло всем?
1917⁴⁷ *Кассандре*

...И вчерашнее солнце на черных носилках несут.
1920⁴⁸ *Сестры тяжесть и нежность...*

Связь этих образов с Пушкиным раскрыла в своих воспоминаниях А. Ахматова: «О том, что “вчерашнее солнце на черных носилках несут” – Пушкин, ни я, ни даже Надя не знали, и это выяснилось только теперь из черновиков (50-е годы) <...> “Сияло солнце Александра / Сто лет тому назад, сияло всем” (декабрь 1917 г.) – конечно, тоже Пушкин. (Так он передает мои слова.)»⁴⁹ В других мандельштамовских стихах этого времени рядом с обра-

зом померкшего солнца развивается тема сумерек культуры, «сумерек свободы» – тема «советской ночи» («Когда в теплой ночи замирает...», 1918; «Сумерки свободы», 1918; «В Петербурге мы сойдемся снова...», 1920).

Речь Ходасевича завершается тем же образом тьмы, наступающей ночи без Пушкина: «...это мы уславливаемся, каким именем нам аукаться, как нам перекликаться в надвигающемся мраке»⁵⁰. Аналогичный образ – в финале стихотворения А. Блока «Пушкинскому Дому», написанного в те же февральские дни 1921 г., последнего стихотворения Блока:

Уходя в ночную тьму,
С белой площади Сената
Тихо кланяюсь ему⁵¹.

С одной стороны, Пушкин как символ «подлинной и вечной, т. е. дореволюционной, России»⁵², с другой – «ночная тьма» (Блок), «надвигающийся мрак» (Ходасевич), «советская ночь» (Мандельштам). Эта общность ощущений поэтов говорит только об одном: их лирические образы отражают реальность новой культурной и духовной ситуации. Позже, в 1925 г., Ходасевич назвал ее «тьмой гробовой, российской» (ст. «Петербург») ⁵³, а вскоре выяснилось, что тьма эта – не только российская: последний его стихотворный сборник 1927 г. был назван «Европейская ночь». Иван Лукаш в некрологе Ходасевичу подытожил всю эту ночную тему: «...как бы легла на Ходасевича тень Пушкина... Зловещая: не пушкинский день, а пушкинская ночь. <...> Вот эту ночь Пушкина, и ночь России, и европейскую ночь, я думаю, тайно носил Ходасевич в своей душе...»⁵⁴.

В поэтическом завещании Блока только в последней строфе появляется лирическое «я» поэта, уходящего «в ночную тьму»; в целом же все это стихотворение построено как высказывание от множественного первого лица, от лица тех, кто в смутные годы остался с Пушкиным:

Пушкин! Тайную свободу
Пели мы вослед тебе!
Дай нам руку в непогоду,
Помоги в немой борьбе!⁵⁵

«Колелемый треножник» риторически сходно построен: Ходасевич говорит о «задушевной нежности» к Пушкину, о вер-

ности Пушкину от лица «нас»; это «мы» не раскрывается, но эмфатически повторяется многожды и оттого приобретает особую значимость. Это местоимение было расслышано: у М. Шагинян в приведенной дневниковой записи «мы» раскрыто как «группа немногих, лично и интимно воспринимающих Пушкина», а у Софьи Парнок оно вызвало сильный душевный отклик: «Кто это “мы”, кому предстоит искать и – верю! – находить друг друга по этому заветному слову? Мы – последний цвет, распутившийся под солнцем Пушкина, последние, на ком еще играет его прощальный луч, последние хранители высокой, ныне отживающей традиции...»⁵⁶ Резкое противопоставление «мы» – «они» в «Колблемом треножнике» отразило реальную поляризацию в обществе, определившуюся к этому времени. В наступающих «сумерках культуры» с именем Пушкина оказалось связано формирование внутренней оппозиции в художественной среде, тайного ордена, к которому принадлежали Мандельштам и Ахматова и не принадлежал, например, Маяковский. Это была их «душевная эмиграция к Пушкину», как сказал Ходасевич о Есенине⁵⁷.

Но самому ему суждена была не только душевная, но и реальная эмиграция со всеми неизбежно тяжелыми для художника последствиями. И единственной неотчуждаемой ценностью, в которой заключена была вся Россия и которую можно было взять с собой, виделся Пушкин:

России – пасынок, а Польше –
 Не знаю сам, кто Польше я.
 Но: восемь томиков, не больше, –
 И в них вся родина моя.

Вам – под ярмо ль подставить выю
 Иль жить в изгнании, в тоске.
 А я с собой свою Россию
 В дорожном уношу мешке.

1923⁵⁸ *Я родился в Москве*

Вспоминая о том, как они с Ходасевичем пересекали границу России, Н.Н. Берберова писала в связи с этим стихотворением: «Вокруг нас, на полу товарного вагона, лежали наши дорожные мешки. Да, там был и его Пушкин, конечно, – все восемь томов»⁵⁹. Эти «восемь томиков» – широко известное издание Пушкина под редакцией П.А. Ефремова – казалось, могли надежно

обеспечить прочную и глубинную связь с оставленной родиной, защитить поэта от горечи эмиграции.

4

Ходасевич написал о Пушкине довольно много: книгу в двух вариантах, гораздо более сотни специальных статей, очерков, этюдов, заметок, рецензий, первые главы биографии Пушкина, дважды начатой и дважды не завершенной, и еще немало – в статьях на другие, непушкинские темы. При этом он оказался несправедливо выключен из нашей пушкинистики вследствие своей эмигрантской судьбы. Большая часть его парижских, берлинских, пражских публикаций была почти недоступна советскому исследователю, но и доступное не цитировалось. Само имя Ходасевича было одиозным, и поощрялись такого рода суждения на тему «Ходасевич и Пушкин»: «Может быть, В. Ходасевич в известной мере и оказался пророком, может быть, и теперь кое-кто пытается “аукаться” именем Пушкина, но от “неуютной истории” этого права на имя Пушкина они не получили» (В.А. Десницкий о «Колеблемем треножнике») ⁶⁰. Или другой, более поздний, пример: «Уверенно считая себя лучшим из живущих на земле русских поэтов и единственным признанным хранителем заветов национальной поэзии, Ходасевич освящал свои притязания именем и авторитетом Пушкина. (Он к тому же занимался изучением жизни и творчества Пушкина и считал себя пушкинистом-исследователем.) В сущности, он одному себе присваивал высокое право именоваться учеником Пушкина» (Вл. Орлов) ⁶¹. Даже в академических исследованиях имя Ходасевича почти не упоминается с конца 1920-х годов, а если и упоминается, то в полемическом контексте и почти всегда по поводу его книги «Поэтическое хозяйство Пушкина» (Л., 1924) или доотъездных статей. Многочисленные публикации в русской зарубежной периодике, как правило, и сегодня не учитываются при разработке пушкиноведческих проблем, некоторые его архивные находки находились впоследствии как бы заново, другие до сих пор не введены в научный оборот.

Мы не будем настаивать на безусловной ценности всего написанного Ходасевичем о Пушкине: ряд его работ носит характер популяризаторский, другие перегружены мелочной полемикой, – но чтобы зерна от этих плевел отделить, нужно восстановить

во всей полноте корпус забытых текстов и представить их специалистам и читателям в контексте современных знаний о Пушкине. Если с фактической стороны некоторые исследования Ходасевича постепенно устаревают, то его методологические поиски, напротив, становятся для нашей пушкинистики все актуальнее (ведь сегодняшнее ее состояние более всего похоже на методологический тупик).

В начале века оформились две основные тенденции в изучении Пушкина. Первую развивала академическая школа, сосредоточившаяся «в основном на собирании новых материалов и тщательной, документально-критической разработке частных сторон биографии и творчества поэта»⁶², без притязаний на целостное осмысление Пушкина. Ходасевич хорошо знал эту традицию, всегда почитал ее, сам стремился к доскональной точности, к строгой фактической обоснованности своих пушкиноведческих работ, отстаивал уже и в ранних статьях (а позже – еще решительнее отстаивал) необходимость и важность самых детальных фактических разысканий. В одной из рецензий 1916 г. он упрекал Вадима Шершеневича за то, что тот «смеялся над приват-доцентом, составляющим “примечания к опискам Пушкина”»⁶³.

Но и по личному складу, и по родовой принадлежности к символистской культуре Ходасевич-пушкинист не мог оставаться в рамках академической традиции. Позитивизм этой школы, провозглашенный как научный принцип еще П.И. Бартевым, был Ходасевичу органически чужд и попросту скучен. Фактографическая работа была для него только средством для сущностного постижения Пушкина. В методологически программной статье 1932 г. «О пушкинизме» он писал: «Чтобы понять писателя, надо его прежде всего правильно прочесть. Весь пушкинизм как область положительного знания и есть не более как вспомогательная дисциплина, стремящаяся обеспечить возможность этого правильного *чтения*, необходимого для *понимания* и ему предшествующего. Самое же понимание, толкование эстетическое и философское, уже выходит за пределы того, что зовется собственно пушкинизмом. Больше того: фактически дело до сих пор складывалось так, что весьма выдающиеся пушкинисты чаще всего оказывались весьма слабы, как только из области изучения текста и биографии переходили они в область оценки и толкования. Их чисто научные заслуги этим, однако ж, нисколько не умаляются»⁶⁴.

Вторая тенденция пушкиноведения, заявившая о себе в самый канун нового века в статьях Д.С. Мережковского,

В.С. Соловьева, В.В. Розанова, а позже – Вяч. Иванова, М.О. Гершензона, занялась «толкованием эстетическим и философским», пренебрегая часто фактической и текстологической выверенностью того материала, на котором это толкование основывалось. Этот второй подход к Пушкину «под углом Вечных Беспокойств»⁶⁵ был по духу безусловно ближе Ходасевичу, но при этом он всегда хотел быть – и был – в пушкинистике профессионалом, исследователем точным и знающим (специальные пушкиноведческие знания составляли предмет его особой гордости в эмиграции). Отталкиваясь в разное время с разной силой от обеих очерченных нами крайностей, он пытался в своей работе соединить профессиональную фактологическую основу с установкой на смысл, на толкование, на разгадку пушкинских тайн, на целостное постижение Пушкина как феномена творческого и человеческого. В итоге сильное идейное влияние Мережковского и Гершензона оказалось уравновешено у него столь же сильным примером Б.Л. Модзалевского, которого он ценил более всех других современных ему представителей академической школы.

Теоретическое обоснование своих подходов к Пушкину Ходасевич развернул в поздних статьях середины 1920-х – 1930-х годах, а в ранних работах он интуитивно нащупывал оптимальный баланс между академической скрупулезностью и творческим, писательским началом в интерпретации⁶⁶. Этот методологический поиск, это пушкинистское самоопределение началось у него с первой же серьезной работы – статьи 1914 г. «Петербургские повести Пушкина». Ее замысел зародился у Ходасевича в начале 1913 г. в связи с публикацией одновременно П.Е. Щеголевым и Н.О. Лернером повести Пушкина-Титова «Уединенный домик на Васильевском», основные сопоставления и выводы этой статьи содержатся уже в его первом газетном отклике на лернеровскую публикацию⁶⁷.

Центральная мысль статьи состоит в том, что так называемые «петербургские повести Пушкина» – «Уединенный домик на Васильевском», «Домик в Коломне», «Медный Всадник» и «Пиковая Дама» – объединяются общей темой вторжения темных дьявольских сил в жизнь человека. «Уединенный домик...» оказывается, по Ходасевичу, зерном этой темы, давшей разное развитие в трех других повестях. Сама идея объединить эти произведения (кроме «Пиковой Дамы») как «петербургские повести» с общими «бытовыми чертами» принадлежит Н.О. Лернеру⁶⁸, Ходасевич же идеологизировал это сопоставление,

наполнил концептуальным смыслом, придав ему таким образом совершенно новое звучание. Ход его анализа – от ощущения, интуиции, догадки к доказательству и утверждению. «Мы смутно чувствуем это общее – и не умеем назвать его. Мы прибегаем к рискованному способу: образами говорим об образах, но тем лишь затемняем их изначальный смысл. Мы говорим о “петербургском воздухе”, о дымке, нависшей над “топкими берегами”, – и в конце концов сами отлично знаем, что разрешение загадки не здесь. <...> Приходится воспользоваться старым сравнением, но мы действительно угадываем эту связь, еще не видя ее, как астрономы умеют угадывать существование звезды, еще недоступной их оптическим инструментам», – пишет Ходасевич в начале статьи⁶⁹. Такой способ изучения, когда идея толкает к исследованию, а не вытекает из него, отдаляет работу Ходасевича от традиционной историко-литературной науки и сближает с философской и писательской пушкинистикой (которую специалисты называют, как правило, субъективной и произвольной). Именно такой метод он усматривал (хотя и не без критики) у своего любимого пушкиниста М.О. Гершензона: «Изучение фактов, мне кажется, представлялось ему более средством для проверки догадок, нежели добыванием материала для выводов. Нередко это вело его к ошибкам»⁷⁰. Но не только метод, а и сама главная идея статьи лежит в русле отчасти гершензоновского, а больше символистского Пушкина.

Именно символисты (Д. Мережковский, Н. Минский, Ф. Сологуб), и с ними В. Розанов, поставили вопрос о том, насколько выразил Пушкин в своей поэзии «мрачные бездны»⁷¹ мирового хаоса, насколько он был связан с темным иррациональным началом бытия⁷². И.О. Лернер уловил эту идейную связь статьи Ходасевича с символистской проблематикой, он писал в рецензии на одну из публикаций статьи, что от Пушкина в интерпретации Ходасевича запахло «не горячей серой подлинной чертовщины, а всего только литературной гарью мерещковщины»⁷³. Эти слова Лернера относятся к «Дому в Коломне», анализ которого оказался самым слабым звеном идейных построений Ходасевича. «Домик в Коломне» действительно притянут за уши к общей демонологической схеме, о чем писалось и в непосредственных откликах на статью, и в более поздних исследованиях. Но и сама главная мистическая идея не нашла у пушкинистов поддержки, ее оспаривали впоследствии А.А. Ахматова, Т.Г. Цявловская, Л.С. Зингер, В.В. Виноградов⁷⁴. Обобщения Ходасевича о смысле

четырёх пушкинских произведений и сегодня производят на нас впечатление некоторой искусственности. Нарочитая схематизация их общего содержания, оформленная автором в таблицу, разрушает живую смысловую ткань каждой отдельной «петербургской повести», если уж пользоваться этим условным жанровым определением. И все же работа Ходасевича ценна не только отдельными наблюдениями и замечаниями, но и этой общей, пусть и несколько надуманной, идеей – одной из тех, которые направляют наше внимание от второстепенного к главному, к нравственному и философскому центру пушкинского художественного мира.

Анализ Ходасевича – это сущностный анализ, исследующий отношения пушкинских героев с собственной судьбой, с потусторонними силами. Но если критики философского склада, ставившие проблемы в той же плоскости, говорили обычно о Пушкине «вообще» или «образами говорили об образах», то Ходасевич основывает свои рассуждения на литературоведческом фундаменте – на педантичном, детальном сопоставлении различных пушкинских текстов. И такой подход для него не просто осознан – он полемичен по отношению к методам философской эссеистики; в первых четырех публикациях статья завершалась вызывающей фразой: «Вместо непрочной связи лирических постижений и неизъяснимых “предчувствий” мы предлагаем установить между рядом произведений Пушкина прямую и прочную, тематическую и текстуальную связь»⁷⁵. Эта установка на точный анализ позволила рецензенту сборника Ходасевича «Статьи о русской поэзии» (куда вошла статья о «петербургских повестях») говорить о том, что он «стремится преодолеть импрессионизм и философский субъективизм школы Мережковского»⁷⁶, а очевидная связь с этой школой дала повод Б.В. Томашевскому, наоборот, упрекнуть Ходасевича в импрессионизме⁷⁷.

Статья производила впечатление методологической двойственности, а на деле это была первая и не во всем удачная попытка Ходасевича соединить филологическое изучение Пушкина с познанием его идейного мира. Способом филологического изучения выбран мотивный анализ, обнаруживающий пушкинские самоповторения и связи между текстами, а значит, и некое смысловое единство этих текстов⁷⁸. Такой способ чтения ляжет позднее в основу его книги «Поэтическое хозяйство Пушкина» (1923–1924), в предисловии к которой Ходасевич датирует начало работы над пушкинскими самоповторениями 1914 г.,

т. е. временем написания статьи о «петербургских повестях». В полный вариант книги, подготовленный к печати (но не вышедший) в 1924 г., Ходасевич предполагал включить эту давнюю статью, и она выглядела бы в составе «Поэтического хозяйства...» вполне органично. Таким образом, Ходасевич уже в этой ранней работе нащупал свой индивидуальный метод, который впоследствии дал значительные и оригинальные результаты.

Среди тех пушкинистов, кому он послал свою первую пушкиноведческую статью (Н.О. Лернер, В.Я. Брюсов, П.Е. Щеголев), был и Михаил Осипович Гершензон. О его реакции Ходасевич писал в мемуаре 1925 г.: «Письмо, полученное в ответ, удивило меня простотой и задушевностью. Я не был лично знаком с Михаилом Осиповичем и, хотя высоко ценил его, – все же не представлял себе Гершензона иначе как в озарении самодовольного величия, по которому за версту познаются “солидные ученые”. Я даже и вообще-то не думал, что столь важная особа снизойдет до переписки с автором единственной статьи о Пушкине»⁷⁹. С этого эпизода начинается история их взаимно теплых отношений, их тесных человеческих и профессиональных контактов, которые позволили Ходасевичу в воспоминаниях 1932 г. назвать Гершензона «учителем и другом»⁸⁰. Действительно, Гершензон и своими идеями, и своим на редкость обаятельным человеческим обликом оказал на личность младшего друга существенное и глубокое влияние, следы которого отложились в поэзии Ходасевича, в его исследовательской, и более всего в пушкиноведческой, работе.

В 1915–1922 гг. они много общались⁸¹, Гершензон открылся Ходасевичу «во всей чистоте своего прекрасного сердца»⁸², и Ходасевич полюбил его как мало кого он любил. «Во всей Москве люблю Вас одного – душой»⁸³, «очень люблю Вас»⁸⁴, «когда думаю о России, всегда вспоминаю Вас, тотчас же. Можете принять это за объяснение в любви»⁸⁵ – эти эпистолярные признания, для сдержанного Ходасевича не очень характерные, находят подтверждение в тоне и содержании его воспоминаний о Гершензоне, может быть самых теплых во всей мемуарной книге «Некрополь». Эта любовь стояла на глубокой внутренней близости, ощущавшейся обоими. О стихах Ходасевича Гершензон писал ему: «Не могу выразить, до чего все ваше мне близко»⁸⁶; «Ваши стихи очень хороши, и вы понимаете, как близки мне...»⁸⁷.

Такая близость отчасти объяснима тем, что Ходасевич воспринял некоторые религиозно-философские и культурные идеи

Гершензона столь органично, что сделал их своими личными лирическими темами. Так, главная для «Тяжелой лиры» тема души-Психеи в ее субъективном ходасевичевском развитии, а также принципиально важная для поэтической антропологии Ходасевича отчетливо разграниченная триада тела, души и духа очевидно связаны со статьей Гершензона «Дух и душа», опубликованной в сборнике «Слово и культура» (М., 1918)⁸⁸. То же касается и отдельных образов. Скажем, идейно значимый и художественно характерный для Ходасевича образ духа, прорезывающегося, «как зуб из-под припухших десен» («Из дневника», 1921)⁸⁹, восходит не столько непосредственно к «Федру» Платона⁹⁰, сколько к рассуждению на эту же платоновскую тему в знаменитой статье Гершензона «Творческое самосознание»⁹¹ (тем более что Ходасевич вспоминает Гершензона на московских улицах «с цитатой из Платона на устах»⁹²).

В последнем сборнике Ходасевича «Европейская ночь» неприятие современной цивилизации может быть в какой-то степени подсказано позицией Гершензона в полемике с Вяч. Ивановым («Переписка из двух углов», Пб., 1921), и эта связь зафиксирована самим Гершензоном: «...стих “Претит от истин и красот” я мог бы взять эпиграфом к своим письмам “из двух углов”»⁹³. Георгий Адамович, откликаясь на эту реплику Гершензона по поводу стихотворения «Хранилище» (1924), писал: «Гершензону должно было понравиться это стихотворение. Его нигилистическая тень вообще витает над поэзией Ходасевича»⁹⁴.

Но прежде всего, по свидетельству А.И. Ходасевич, «их объединяла любовь к Пушкину»⁹⁵. Знаменательно, что именно слова Гершензона поставил Ходасевич эпиграфом к книге «Поэтическое хозяйство Пушкина»: «В трудные дни я не знаю большей радости, как перечитывать Пушкина и делать в нем маленькие открытия (Из письма М. О. Г.)»⁹⁶. Этот эпиграф не только точно отражает характер книги, но и уроки Гершензона, две составляющие его пушкиноведческого метода, с ранних работ усвоенного Ходасевичем, – раскрытие «мудрости Пушкина», спрятанной в образах, способом «медленного чтения». По мысли Гершензона, пушкинская «мудрость», его «имманентная философия»⁹⁷, его «целостное видение мира»⁹⁸, растворенное в художественной ткани произведений, и есть главный объект исследовательского анализа. «Видение поэта» иррационально, а исследователь может «вынуть его из образов»⁹⁹, сформулировать, «подобно тому, как можно начертать на бумаге план готового

здания»¹⁰⁰. Таким образом, исследователь берет на себя право как бы говорить за Пушкина, и Гершензон именно такое право за собою чувствовал. Ходасевич вспоминал в «Некрополе»: «...бывали у нас и такие, например, диалоги:

Я. Михаил Осипович, мне кажется, вы ошибаетесь. Это не так.

Гершензон. А я знаю, что это так!

Я. Да ведь сам Пушкин...

Гершензон. Что ж, что сам Пушкин? Может быть, я о нем знаю больше, чем он сам. Я знаю, что он хотел сказать и что хотел скрыть, – и еще то, что выговаривал, сам не понимая, как пифия»¹⁰¹.

Пересказывая это, Ходасевич вроде ратует за объективность анализа, но все же гершензоновский подход далеко ему не чужд, и статья о «петербургских повестях» понравилась Гершензону не случайно – это вполне «гершензоновская» статья. Да и теоретически Ходасевич скорее поддерживал такой подход, чем отвергал. В его статье «Юнкера» (1932) читаем: «Пушкинские идеи слишком глубоко спрятаны в форме <...> Читатель может “открыть” в произведении больше, чем автор *сознательно* хотел выразить. Критик и есть только внимательный читатель. Критик порою тянет за конец нитки – и вычитывает то, что, пожалуй, будет новостью для самого автора, хотя эта новость несомненно заключена в произведении»¹⁰². Не правда ли, это похоже на приведенный выше диалог? Такое понимание исследовательской задачи означает сущностный подход к литературе, и Ходасевич не только в историко-литературной работе, но и в критике такой подход всегда исповедовал. Но тут неизбежно встает мучительный вопрос – о границах интерпретации, о критериях ее объективности.

История нашего литературоведения показала (особенно в 1960–1970-е годы), что чем больше оно стремится быть объективной и точной наукой, тем дальше уходит от сути искусства как «выраженного отношения к миру и Богу»¹⁰³. А установка на раскрытие «мудрости» дает результат более точный или менее точный, но почти всегда субъективный, и ценность такого результата трудно верифицировать; да, необходимы знания, необходима исследовательская честность, но все-таки на первый план (особенно в пушкинистике) выходит интуиция, пронизательность, догадливость, предполагающая глубинную связь с предметом, способность любовного проникновения в предмет. Гершензон именно на эту свою способность опирался, но она же

и подводила его в иных случаях. Ходасевич вовсе не был апологетом Гершензона, по праву ученика и коллеги он не раз говорил об издержках гершензоновского пушкинизма. «Гершензон, конечно, открыл в Пушкине много такого, что и не снилось предшествовавшей критике, но не приходится отрицать, что в своей работе он слишком полагался на интуицию, и порой его замечательный ум, “на крыльях вымысла носимый”, воистину увлекал его “за край” действительности, естественно ограниченной данными пушкинского текста. С ним случались настоящие катастрофы, вроде истории с пресловутой “скрижалью Пушкина”» («Юбилейные книги», 1937)¹⁰⁴. Но и такие ошибки не дискредитируют подхода, а в каком-то смысле даже интересны. Острые, парадоксальные идеи, даже если они ошибочны, создают то необходимое смысловое напряжение, без которого путь к «мудрости» немислим, – таково, скажем, гершензоновское толкование «<Памятника>» Пушкина. Примерно так смотрел и Ходасевич на ошибки Гершензона: «Его “Мудрость Пушкина” оказалась в известной мере “мудростью Гершензона”. Но – во-первых, это все-таки “мудрость”, а во-вторых – то, что Гершензон угадал верно, могло быть угадано только им и только его путем. В некотором смысле ошибки Гершензона ценнее и глубже многих правд»¹⁰⁵. О том же он писал и в рецензии 1926 г. на посмертный сборник Гершензона «Статьи о Пушкине»: «...самые заблуждения Гершензона... человечески и идейно ценны...», «...в Гершензоне хороши и увлекательны даже его ошибки»¹⁰⁶.

Сам Ходасевич в пушкинистике мыслил в целом не так крупно, как Гершензон, он, как правило, ориентировался на более конкретные исследовательские задачи. Но это – в целом, а вот сохранившийся в архиве набросок 1916 г., озаглавленный «Пушкин и смерть», ставит проблему по-гершензоновски крупно и в гершензоновском ключе: здесь предпринята попытка проследить, как звучит и меняется тема смерти на протяжении всей пушкинской лирики. Статья так и не была написана (а заготовленные наблюдения впоследствии были частично использованы в статье «Гробница поэта» 1924 г.), но ценна уже сама постановка проблемы, связанной с самым главным, существенным в поэтическом мировидении Пушкина, ведь, как сказано в этом наброске Ходасевича, «отн<ошение> к с<мерти> – есть отношение к бессмертию души, Богу»¹⁰⁷.

По Гершензону, «видение поэта», его «мудрость» познается прежде всего через особо пристальное, вдумчивое чтение.

«Медленное чтение» – так он обозначил свой метод. «Художественная критика, – писал Гершензон, – не что иное, как *искусство медленного* чтения, т. е. искусство видеть сквозь пленительные формы видение художника. <...> Задача критика – не оценивать произведение, а, узрев самому, учить и других видеть видение поэта, вернее, учить всех читать медленно, так чтобы каждый мог увидеть, потому что каждый воспримет это видение по-своему»¹⁰⁸. Пушкинские стихи «гладки – соскользнешь и не заметишь, что в них. Но если читать их медленно, в них открываются удивительные мысли»¹⁰⁹. Наиболее развернуто этот метод обоснован в статье «Чтение Пушкина» (1923): «Всякую содержательную книгу надо читать медленно, особенно медленно надо читать поэтов, и всего медленнее надо из русских писателей читать Пушкина, потому что его короткие строки наиболее содержательны из всего, что написано по-русски. Эту содержательность их может разглядеть только досужий пешеход, который движется медленно и внимательно смотрит кругом. Его глубокие мысли облицованы такой обманчивой ясностью, его очаровательные детали так уравнены вгладь, меткость его так естественна и непринужденна, что при беглом чтении их и не заметишь»¹¹⁰. «Медленное чтение» – это углубление текста, обогащение его за счет различных контекстов, это чтение «заново», в процессе которого читатель входит во все смысловые оттенки и все связи слова, входит в самый процесс творчества. Ходасевич усвоил этот гершензоновский метод и развил его; именно «медленное чтение» лежит в основе его книги «Поэтическое хозяйство Пушкина» и ряда статей, а название программной статьи «О чтении Пушкина» (1924) неслучайно повторяет так демонстративно, в лоб, название статьи Гершензона «Чтение Пушкина»: Ходасевич здесь показывает возможности «медленного чтения», выстраивая всю пушкинскую теорию творчества на двух его стихах («Мы рождены для вдохновенья, / Для звуков сладких и молитв»)¹¹¹. Уже в конце жизни, отойдя от исследований пушкинского текста, Ходасевич назвал метод «медленного чтения» очень ему дорогим и близким¹¹².

Казалось бы, разве это метод – «медленное чтение»? Это просто очень внимательное чтение, к которому должен стремиться каждый исследователь текста. Но академическая наука в лице Б.В. Томашевского усмотрела в «медленном чтении», в углублении текста нечто противоположное объективному научному анализу. По мнению Томашевского, «медленное чтение» разрушает

«эстетический темп» художественной речи и порождает «паразитические ассоциации» в работах Гершензона и «фиктивные корреляции» в исследованиях Ходасевича (речь идет о «Поэтическом хозяйстве Пушкина»)¹¹³. «Гипертрофия внимания – это бедствие в научном изучении...»; «Пушкина надо читать не мудрствуя лукаво», – к таким выводам приходит Томашевский¹¹⁴, такова логика позитивистского познания, ограничивающего себя эмпирикой факта и текста. А гершензоновское «медленное чтение» размыкает текст в глубокое пространство духовного знания и личности творца.

Ходасевич, пойдя методологически вслед Гершензону, занялся не столько «мудростью» Пушкина, сколько самой его личностью, открывающейся через «медленное чтение» произведений. Ему оказался особенно близок тезис Гершензона о так называемом автобиографизме пушкинских созданий, впервые провозглашенный в статье 1908 г. «Северная любовь Пушкина»: «Пушкин необыкновенно правдив, в самом элементарном смысле этого слова; каждый его личный стих заключает в себе автобиографическое признание совершенно реального свойства, – надо только пристально читать эти стихи и верить Пушкину»¹¹⁵. Гершензон вовсе не имел в виду – вопреки обвинениям оппонентов, – что Пушкин писал ради воспроизведения жизненной реальности. Он говорил не о буквальном, а о «глубоком автобиографизме», о личной внутренней наполненности пушкинских тем: «...лучшие его вещи глубоко автобиографичны, т. е. зачаты им в страстных думах о его собственной судьбе, когда его личное недоумение, созрев, открывалось ему как загадка универсальная, когда он постигал вселенский смысл своего личного и частного дела»¹¹⁶. Из этой идеи выросла скандально известная глава книги Ходасевича «Поэтическое хозяйство Пушкина», посвященная «Скупому Рыцарю» и «Русалке», и ряд заметок, а также примыкающие к этой книге статьи «Пушкин и Ганнибал» (1924)¹¹⁷ и «Приезд Пущина в поэзии Пушкина» (1924)¹¹⁸. Да и все ходасевичевское понимание Пушкина основывается на этой идее, на общей для них с Гершензоном убежденности в том, что пушкинское слово о мире искуплено трудным опытом интенсивной внутренней жизни, которую можно и нужно изучать, чтобы прийти к пониманию текста. (Такой генетический анализ произведений, предполагающий вхождение во внутренний мир художника, и сегодня, как в те времена, не принимается, как правило, филологической наукой, относится к разряду вольных интерпретаций.)

Гершензон, как известно, был в своем времени одним из лучших знатоков литературы и общественной мысли и тем повлиял, видимо, на интересы Ходасевича, привил ему вкус к историко-литературной работе, привлек к участию в ряде своих изданий. Не без воздействия Гершензона Ходасевич полюбил жанр биографического очерка и всю жизнь удачно писал в этом жанре. Работа над популярной биографией Пушкина в 1920–1921 гг. также была связана с Гершензоном, который заказал Ходасевичу эту работу от имени издательства Сабашниковых. Если все это подытожить, то видно, что именно в отношениях с Гершензоном определились основные линии развития Ходасевича-литературоведа, основные принципы его пушкинистских исследований. В наиболее продуктивный период работы над Пушкиным – в 1923–1924 гг. – сильное гершензоновское влияние корректировалось у Ходасевича врожденной любовью к конкретности и точности. Импрессионистическая критика была ему чужда, о чем говорит, например, его убийственно-саркастическая рецензия 1916 г. на книгу Ю. Айхенвальда «Пушкин»¹¹⁹.

Пожалуй, наибольшую исследовательскую ценность из всего написанного Ходасевичем о Пушкине до отъезда из России представляет его статья «О “Гаврииаде”»¹²⁰ – отклик на первое в России полное издание текста «Гавриилиады» под редакцией Валерия Брюсова (1918). Ценность этой статьи видится прежде всего в том, что в ней трактуются не вспомогательные филологические проблемы, а главный вопрос – об объективном смысле поэмы, о ее воздействии на читателя независимо от пушкинского замысла. Как оценил впоследствии свою работу сам Ходасевич, «это была едва ли не первая статья, открыто посвященная содержанию поэмы»¹²¹. Если вспомнить ходасевичевское рассуждение о смыслах, сознательно заложенных автором в текст, и смыслах, «как бы самозарождающихся внутри произведения»¹²², то суть статьи о «Гавриилиаде» сводится к тому, что Пушкин вопреки нарочито кощунственному сюжету создал поэму едва ли не религиозную: «Если всмотреться в “Гаврииаду” немного пристальнее, то сквозь оболочку кощунства увидим такое нежное сияние любви к миру, к земле, такое умиление перед жизнью и красотой, что в конце концов хочется спросить: разве не религиозна самая эта любовь?»¹²³ Ходасевич судит не о сюжетно-тематическом плане поэмы, но – в духе Гершензона – о том «целостном видении мира», которое стоит за пушкинской пародией на Благовещение, и эта картина мира кажется ему сходной с полотнами Веронезе –

проникнутой духом Ренессанса, ощущением полноты жизни, восхищения окружающим миром. По мысли Ходасевича, возродительский гедонистический дух находит в «Гавриилиаде» столь совершенное художественное воплощение, что «все непристойности поэмы очищаются ясным пламенем красоты, в ней разлитым почти равномерно от первой строки до последней. Описывая “прелести греха”, таким сияюще-чистым умел оставаться лишь Пушкин»¹²⁴. Подобная интерпретация согласуется с пушкинским тезисом, что «поэзия выше нравственности – или по крайней мере совсем иное дело»¹²⁵; в основе такой интерпретации – мысль глубокая и актуальная о том, что религиозный смысл произведения искусства лежит не в тематической плоскости, определяется не библейскими мотивами, а воплощенным отношением художника к миру.

При перепечатке в сборнике Ходасевича «Статьи о русской поэзии» (Пг., 1922) статья «О “Гавриилиаде”» датирована 1917 г., хотя она была написана и впервые появилась в печати как рецензия на брюсовское издание 1918 г. Чем объясняется это небольшое смещение? Трудно предположить, что Ходасевич написал статью раньше – она вызвана конкретным поводом. Так же трудно предположить и другое – что Ходасевич, который вел учет своим работам, мог перепутать год написания этой важной статьи, тем более что в варианте 1929 г. он правильно указывает ее дату¹²⁶. Скорее всего, перед нами случай сознательной фальсификации даты в «Статьях о русской поэзии», на которую автор имел свои причины. Анализируя содержание поэмы, Ходасевич сам в какой-то мере поддался ее духу (как он его понимал): он пишет о «полноте жизни», о «жгучей радости жизни», о «чистой красоте», о «нежном сиянии любви к миру», об «умилении перед жизнью и красотой», о «восторженном созерцании мира», о «безграничной радости и восторге, возникающих из созерцания яркого, пышного, многообильного мира»¹²⁷. Вся эта гедонистическая тема была неуместна весной 1918 г., когда появилась статья, все это было несозвучно «музыке революции», наступившим «сумеркам свободы» (именно о 1918 г. сказано у Мандельштама: «великий сумеречный год»¹²⁸). Незадолго до появления статьи Ходасевича, 2 марта 1918 г., Иван Бунин записал в дневнике: «Новая литературная низость, ниже которой падать, кажется, уже некуда: открылась в гнуснейшем кабаке какая-то “Музыкальная табакерка”, – сидят спекулянты, шулера, публичные девки и лопают пирожки по сто целковых штука, пьют ханжу из чайников,

а поэты и беллетристы (Алешка Толстой, Брюсов и так далее) читают им свои и чужие произведения, выбирая наиболее похабные. Брюсов, говорят, читал “Гаврилиаду”, произнося все, что заменено многоточиями, полностью. <...> “Съезд Советов”. Речь Ленина. О, какое это животное! Читал о стоящих на дне моря трупах, – убитые, утопленные офицеры. А тут “Музыкальная табакерка”»¹²⁹.

Ходасевич как будто задним числом услышал этот диссонанс, нестерпимо болезненный для Бунина, – услышал и перенатировал статью. Интересный комментарий к этой неточной дате дал автор беспардонной рецензии на «Статьи о русской поэзии» в журнале пролетарской литературы «Горн». Обвинив от лица всего пролетариата автора «Колеблемого треножника» в «мелком и трусливом злопыхательстве», он писал далее: «Статья “О Гаврилиаде”, наоборот, – спокойная, обстоятельная, без сетований и огорчений, объясняется это просто: она написана в 1917 г., и хотя дата месяца не помечена, – можно быть уверенным, что это было между мартом и октябрём, но отнюдь не после Октября»¹³⁰. И верно: в составе «Статей о русской поэзии» рядом с «Колеблемым треножником», где говорится о несовместимости Пушкина с эпохой насилия, «распоротых животов», статья о «Гаврилиаде» могла быть помещена только как дореволюционная.

К концу 1917 г. Ходасевич, по его собственному позднему признанию, понял, «что при большевиках литературная деятельность невозможна», вследствие чего «решил перестать печататься и писать разве лишь для себя»¹³¹, а для поддержания жизни пойти на государственную службу. С 1918 г. начался для него этот тяжелый период «советской службы и вечной занятости не тем, чем хочется и на что есть умение»¹³²; он служил в суде, в театрально-музыкальной секции Моссовета, в театральном отделе Наркомпроса, в Московском Пролеткульте, в Книжной палате Моссовета, заведовал московским отделением издательства «Всемирная литература» – все это описано в его мемуарах и автобиографии, с протокольной точностью бытовых и административных подробностей и сознанием полной бессмысленности и нелепости всей этой советской службы, в особенности для поэта. Задумав переехать в Петербург и поменять образ жизни, Ходасевич писал 3 октября 1920 г. П.Е. Щеголеву: «...как Вы думаете, сыщется ли мне в ПБурге работа порядка историко-литературного, самого кабинетного, самого кропотливого?»

Это как раз то, чем я давно мечтал заняться, и это единственное, что меня сейчас может “Среди мирских печалей успокоить”. Если бы оказалась возможность работать в непосредственной близости к Вам – это было бы мне всего приятнее. Кое-какой навык у меня есть, самая близкая мне область – поэзия пушкинского века...»¹³³. «В непосредственной близости к Вам» – это в Пушкинском Доме, в академическом институте русской словесности. В академическую работу показалось возможным укрыться от той жизни, вписаться в которую оставалось все меньше надежд.

Очевидно, с подобной просьбой обратился Ходасевич и к Горькому, во всяком случае именно он, по воспоминаниям А.И. Ходасевич, «в конце 1920 года... прислал В.Ф. письмо с приглашением работать в Пушкинском Доме...»¹³⁴, следствием чего явился переезд Ходасевича с женой в Петербург 17 ноября 1920 г. А 24 ноября он уже писал Гершензону: «С 1 декабря начну работать в Пушкинском Доме, составлять описание рукописей. Модзалевский, как всегда, очень мил и доброжелателен. Обещал приставить меня к пушкинской эпохе. Для начала, кажется, буду разбирать альбомы. Официальное мое звание будет – ученый сотрудник, но это с 1 января, когда придут новые штаты. Пока я не знаю, как буду называться»¹³⁵.

Проблема состояла, конечно, не в том, как называться, а в том, насколько соответствовала академическая научная работа внутренним запросам Ходасевича. Оказалось – не соответствовала. В его письме Гершензону от 24 июля 1921 г. читаем: «С Пушкинским домом не ладится у меня. Уважаю, понимаю – но мертвечиной пахнет. Думал – по уши уйду здесь в историю литературы – а вышло, что и не хочется. Кроме того – Гофман очень уж пушкинист-налетчик, да Котляревский – ужасно видный мужчина, и все для него несомненно. А Модзалевский совсем хворает. Лернер, простите, глуп. Самый тонкий человек здесь Щеголев (по этой части) – да и в нем 7 пудов весу. Нет, не хочу. У меня большое окно, виден весь Невский вдоль, видно небо. Здесь у меня лучше, чем в Академии Наук, где заседают по-духовски прочно»¹³⁶.

Действительно, трудно представить себе на каком-либо научном заседании или за повседневной текстологической работой автора «Тяжелой лиры» – а именно весной–летом 1921 г. пишутся центральные стихи этого сборника. Неслучайно такой работе противопоставлен личный мир с «большим окном», из которого «виден весь Невский вдоль, видно небо»: тут дело не

в реальных видах из окна ходасевичевского жилища в Доме искусств, «что выходит тремя фасадами на Мойку, Невский проспект и Большую Морскую»¹³⁷, а в символических образах окна и неба, столь важных в метафизическом контексте «Тяжелой лиры», именно весенне-летних стихов 1921 г. А через несколько месяцев, как бы продолжая тему и образы письма к Гершензону, Ходасевич публикует цитированную нами первую статью задуманного цикла «Окно на Невский», где разъясняет духовный смысл своего пушкинизма.

Не только академическая работа, но и академическая среда оказалась не по духу Ходасевичу; но если бы он мог заглянуть в будущее, то увидел бы оттуда, сколь велико значение этой профессиональной среды, которой ему так не хватало потом в эмиграции. В России, кроме перечисленных выше знакомых пушкинистов, кроме любимого Гершензона, был в его ближайшем окружении еще Абрам Эфрос, впоследствии автор замечательных работ о рисунках Пушкина (Ходасевич позднее разошелся с ним по политическим мотивам¹³⁸), был М.А. Цявловский, мнением которого Ходасевич, по его признанию, дорожил¹³⁹. Тут уместно еще раз отметить роль Б.Л. Модзалевского в формировании Ходасевича-пушкиниста. В отличие от некоторых других ученых академического склада, он являл для Ходасевича пример «подлинного научного творчества, столько же состоящего из кропотливейшего труда, сколько из того *вдохновения*, которого Пушкин требовал и от ученого, как от поэта», – это из ходасевичевской рецензии 1927 г. на подготовленное и откомментированное Модзалевским издание первого тома писем Пушкина¹⁴⁰. А в некрологе Модзалевскому (1928) Ходасевич вспоминает его как «прекрасного ученого и одного из самых прекрасных людей, каких приходилось встречать и любить»¹⁴¹. Однако, несмотря на такое блестящее окружение, Ходасевич не нашел себе места в научной пушкиноведческой среде – он был прежде всего поэтом, и эта главная составляющая его творческой личности определяла в тот период его самосознание, поведение и положение в литературном мире.

Но пушкинизм вошел в его образ прочно, и когда мемуаристы впоследствии пытались воссоздать этот образ, они непременно отмечали пушкинизм как неотъемлемую черту Ходасевича – так, Мариэтта Шагинян оставила выразительный рассказ о том, как он читал пушкинские стихи¹⁴², а Андрей Белый в последней части своей мемуарной трилогии, уже сводя с Ходасевича

чем сложные счеты, безжалостно зло нарисовал его «поющим» о любви к Пушкину¹⁴³. А.И. Ходасевич вспоминала: «Он любил Пушкина, как живого человека, и ему доставляли огромное наслаждение каждая строчка, каждое слово и малейшее переживание Пушкина. Он знал каждый день жизни его, можно было В.Ф. разбудить ночью и спросить, где Пушкин был в 1802 году 14 февраля и что он в это время писал, и В.Ф. не задумываясь отвечал»¹⁴⁴. Иначе отражены эти короткие отношения Ходасевича с Пушкиным в акварельном шарже К.В. Кандаурова (1920): ночь, московская полуподвальная комната Ходасевича с проломленной стеной и обледенелым подоконником, с которого снег потоками стекает на книги; в углу, укрывшись пальто, спит жена, на столе свеча, за столом – Пушкин с книгой на коленях, и Ходасевич в развязной позе, закинув ногу на ногу, в пальто и сапогах. Под картинкой в качестве подписи хлестаковские слова: «– Ну что, брат Пушкин? – Да так, брат... так как-то все...»¹⁴⁵. Так, в пародийном смещении отображена сложившаяся репутация Ходасевича-пушкинианца, дана его демонстративная литературная позиция и живая связь с Пушкиным в послереволюционной «тьме гробовой, российской», наперекор тяготам быта, наперекор новой эпохе – разрушительной, антикультурной.

5

Покинув Россию в 1922 г., Ходасевич в первые послеотъездные годы регулярно и особенно напряженно работает над Пушкиным и этой профессиональной работой как будто старается закрыть для себя зияющий разрыв двух эпох – пушкинской и советской, затянуть ту «раскрытую рану» на теле России, о которой он говорил в «Колелемом треножнике». Главным итогом этой работы и вообще главным делом Ходасевича-пушкиниста стала книга «Поэтическое хозяйство Пушкина», имевшая горькую издательскую судьбу и скандальную славу, вскоре сменяющуюся забвением.

Книга писалась с весны 1923 г. по лето 1924 г., писалась медленно, с большой отдачей творческой энергии, вытесняя поэзию из жизни Ходасевича (что всерьез его беспокоило). Профессиональные пушкиноведческие исследования оказались делом тяжелым, сам Ходасевич так характеризовал их: «...эта работа в высшей степени кропотлива: иногда приходится тратить неделю,

а то и месяц на соби́рание материала, а вывод укладывается всего в несколько строк»¹⁴⁶.

Читателю русского зарубежья «Поэтическое хозяйство Пушкина» известно по публикации в берлинском журнале «Беседа» (1923, кн. 2, 3; 1924, кн. 5; 1925, кн. 6/7), российскому читателю – по отдельному ленинградскому изданию 1924 г.

Изначальная задача книги, усложнившаяся в процессе работы, определена автором в предисловии: анализ пушкинских самоповторений, или «автореминисценций», как называет их Ходасевич. Первой его работой, построенной на рассмотрении автореминисценций, была статья «Петербургские повести Пушкина», второй подступ к этой теме находим в бумагах Ходасевича 1917–1922 гг. – набросок предисловия к работе об автореминисценциях¹⁴⁷, а в автобиографии 1920 г. статья «О некоторых автореминисценциях Пушкина» названа среди работ «вполне или отчасти подготовленных»¹⁴⁸. Очевидно, какие-то заготовки были привезены из России, но основная работа шла уже в тяжелых условиях эмигрантского кочевья (за два года Ходасевич и Берберова сменили более десятка европейских городов), «без многих необходимейших книг», без «даже хоть сколько-нибудь полного и компетентного издания Пушкина», в отрыве от «пушкинистской литературы» – обо всем этом рассказал Ходасевич читателю в предисловии к книге¹⁴⁹. Но несмотря на эти «самые неблагоприятные условия»¹⁵⁰, ему удалось оставить в нашем пушкиноведении исследование совершенно оригинальное по постановке проблемы, богатое множеством интересных наблюдений, сопоставлений, догадок (спорных и бесспорных) и, кроме того, очень полезное собранным и систематизированным материалом.

Говоря о «Поэтическом хозяйстве Пушкина», следует иметь в виду, что книга, выпущенная ленинградским издательством «Мысль» в 1924 г., содержит примерно две трети написанного и не отражает авторской воли ни композиционно, ни текстуально. Ее преждевременный выход в свет в неполном и искаженном виде стал результатом недоразумения, недопонимания, возникшего между Ходасевичем и его доверенным лицом в России, – вся эта драматическая история прослеживается по письмам Ходасевича А.И. Ходасевич, К.И. Чуковскому, М.О. Гершензону. Определив это издание как «*черновик* части моей книги»¹⁵¹, Ходасевич отрекся от него публично в 6/7 номере «Беседы» за 1925 г.¹⁵² Журнальная публикация в большей степени отражает авторскую волю, однако и она представляет далеко

не полный и не доработанный вариант. Но как бы то ни было, Ходасевич вошел в историю пушкинистики именно этой книгой; сегодня для нас не так существенны допущенные при издании пропуски и искажения, зато безусловно интересен опыт «медленного», «очень медленного чтения» пушкинского текста. К тому же есть возможность компенсировать издательскую ошибку и реконструировать полный авторский корпус книги, мысленно включив в ее состав те статьи, которые намеревался, но практически не сумел включить в нее Ходасевич. В 1937 г. он переиздал «Поэтическое хозяйство Пушкина» под другим названием («О Пушкине»), значительно сократив – скорее всего, по творческим мотивам – одни главы и выбросив другие. Таким образом, книга так и не вышла в свет в том виде, как она была задумана и написана в 1923–1924 гг., но мы здесь будем говорить именно об этом несостоявшемся варианте «Поэтического хозяйства...», наиболее полно и характерно выразившем исследовательское лицо Ходасевича.

Отталкиваясь от эссеистской пушкинистики в стремлении к пушкиноведческому профессионализму, Ходасевич, напомним, говорил в связи с Гершензоном о том, что исследовательская интуиция должна быть ограничена «данными пушкинского текста»¹⁵³. Этот критерий текста выдвинут на первый план в «Поэтическом хозяйстве Пушкина», именно текст является в книге главным объектом авторского внимания, пристальный анализ текста вносит осязательную точность в разговор о трудноуловимых вещах. Сравнивая в предисловии свое исследование по методу с точными науками, Ходасевич пишет, что его результаты могут быть использованы прежде всего в изучении психологии творчества; он будто старается снять расхождение между точным и неточным литературоведением и продемонстрировать возможность объективного анализа в областях, традиционно почитавшихся «ненаучными», например в психологии творчества. В итоге книга его оказалась таковой, что ревнители точности в литературоведении обрушили на Ходасевича сокрушительную критику, а вот А. Ахматова, недоумевающая, «почему так ругали эту книжку», сказала в разговоре с П. Лукницким 9 июля 1926 г.: «Во всяком случае это точная наука, а не рассуждения вроде “Тип Татьяны как русской женщины” или Айхенвальд»¹⁵⁴.

Итак, главная задача книги определена автором как «изучение автореминисценций»: «Всем, кто хорошо читал Пушкина, известно обилие самоповторений в его стихах и прозе.

Повторяются темы, приемы, образы, мысли, сопоставления, звуковые и ритмические ряды, эпитеты, рифмы и т. д. Каждая группа таких автореминисценций выявляет какую-нибудь сторону в личности и творчестве Пушкина, освещает частность, мало известную или незамеченную вовсе. Самоповторения у художника не случайны, не могут быть случайны. Каждое вскрытое пристрастие – к теме, к приему, к образу, даже к слову – лишняя черта в образе самого художника; черта тем более достоверная, чем упорнее выказано пристрастие»¹⁵⁵. Разные пушкинисты в той или иной мере обращали внимание на пушкинские самоповторения, но исследовательская проблема была таким образом поставлена впервые, и здесь сказался собственный поэтический опыт Ходасевича, его цеховое родство с Пушкиным¹⁵⁶. Некоторые литературоведческие проблемы, видимо, только художник может по-настоящему прочувствовать, и такова проблема самоповторений – не даром та же проблема волновала в пушкинистике и Ахматову (возможно, под влиянием Ходасевича): в утраченной рукописи ее книги о Пушкине содержались «заметки о пушкинском самоповторении»¹⁵⁷, следы этой работы сохранились в конспективном наброске¹⁵⁸ и в записи собеседника Ахматовой П. Лукницкого¹⁵⁹. А в разговоре с Лидией Чуковской, записанном последней 8 августа 1940 г., Ахматова сказала: «...чтобы добраться до сути, надо изучать гнезда постоянно повторяющихся образов в стихах поэта – в них и таится личность автора и дух его поэзии. Мы, прошедшие суровую школу пушкинизма, знаем, что “облаков гряда” встречается у Пушкина десятки раз»¹⁶⁰. Ахматова имела в виду понимание ее собственной поэзии, а в подтверждение своей мысли привела ходасевичевское наблюдение о Пушкине¹⁶¹. Выходит, что два таких разных поэта ставят одну проблему в пушкинистике потому, что знают по себе глубинную творческую обоснованность осознанных или неосознанных поэтических самоповторов.

Ходасевич скромно ограничил свою задачу черновой работой по сбору материала: «...я решил предложить вниманию читателей ряд заметок, содержащих по преимуществу наблюдения и не стремящихся к обобщениям и выводам»¹⁶². И действительно, вследствие такой установки многие главки книги лишь демонстрируют связи между текстами, каталогизируют материал, представляют пушкинское «поэтическое хозяйство», его художественный инструментарий, ассортимент поэтических средств – зачастую без комментариев. Пример – главка 11, начинающаяся

словами: «У него было исключительное пристрастие к восклицанию “Пора!”». Далее следуют списком 33 цитаты и заключение: «Лексические и интонационные пристрастия не случайны. “Языком, сердцу внятным” они порой говорят о поэте больше, чем он сам бы хотел о себе сказать. Они обнаруживают подсознательные душевные и духовные процессы, как биение пульса обнаруживает скрытые процессы физического тела»¹⁶³. Ходасевич не анализирует представленный материал, но, как писал по этому конкретному поводу Юрий Мандельштам (в рецензии на издание 1937 г.), «самый подбор и распределение цитат так красноречивы, что мы впрямь видим в разрезе всю душевную жизнь Пушкина – от юношеского нетерпения до предсмертного утомленного скептицизма»¹⁶⁴. И большая часть главок в первой половине книги так построена: материал как бы говорит сам за себя, а исследователь скромно отодвигается в тень, отводя себе служебную роль и предлагая свои остроумные наблюдения тем, кто работает в «разных областях пушкиноведения»¹⁶⁵, и просто читателям, которых он таким образом побуждает думать над пушкинским текстом. По мнению еще одного рецензента книги (в издании 1937 г.), замечательного филолога А.Л. Бема, «у каждого внимательного читателя... по мере ознакомления с очерками автора, возникают как раз те “выводы и обобщения”, от которых он сам отказывается; возникают в процессе самостоятельного освоения материала и его своеобразного освещения автором. И этот процесс сотворчества с автором доставляет истинное наслаждение»¹⁶⁶.

Порою прослеженные Ходасевичем сюжеты, если вдуматься в них, обнаруживают важнейшие узлы пушкинского мирозерцания – таково, скажем, наблюдение (гл. 31) о движении Горациева мотива «Non omnis moriar» от стихотворения «Надеждой сладостной младенчески дыша...» (1823) через «Андрея Шенье» (1825) к «Памятнику» (1836)¹⁶⁷, но даже и в таких ярких случаях Ходасевич проявляет что-то вроде исследовательского аскетизма и не пускается в рассуждения, обрывая главку пушкинской цитатой. Это придает книге какую-то недоговоренность, видимую фрагментарность, но на самом деле все эти отдельные фрагменты связаны единством метода, общего подхода к материалу, а главное – единством авторского взгляда на Пушкина.

Ходасевич читает текст по-гершензоновски «медленно», вдумываясь в каждый стих и одновременно как бы припоминая всего Пушкина, подключая к восприятию все возможные

контексты. В 1928 г., отвечая на критику М. Гофмана, он объяснил суть такого чтения: «В известном смысле все творчество Пушкина – одно творение, в котором отдельные пьесы, при всей их законченности и цельности, – как бы лишь части, а повторения подобны лейтмотивам или повторениям в симфонии. Может быть, только для восстановления этих симфонических рядов, только для хотя бы условного созерцания этой божественной цельности стоит заниматься его самоповторениями»¹⁶⁸.

И хотя это красиво сказано, все же не только ради «условного созерцания» огромная работа проделана Ходасевичем. Книга о «поэтическом хозяйстве» Пушкина – это опыт выявления пушкинских художественных приемов, а в эстетике Ходасевича понятие приема занимает одно из центральных мест. Изучение приема есть, по его мнению, оптимальный путь познания и эстетического объекта, и стоящего за ним внутреннего мира художника. Это разъяснено Ходасевичем в статье «Памяти Гоголя» (1934): «Прием есть средство и способ превращения действительности, нас окружающей, в действительность литературную. Иначе – средство и способ преобразования действительности. Характер приема, естественно, определяется тем углом, под которым происходит такое преобразование, которое, несколько огрубляя и упрощая дело, можно назвать преломлением. Такой угол зависит, в свою очередь, от мироощущения и мировоззрения художника. Поэтому прием, не составляя сущности мировоззрения художника, в то же время есть несомненный и достоверный показатель такого мировоззрения. Искусство осуществляется не ради приема (как думали формалисты), но через него и в нем самом. Это не умаляет ни важности приема, ни необходимости его исследовать, ибо в конечном результате исследование приема есть исследование о мировоззрении художника. Прием выражает и изобличает художника, как лицо выражает и изобличает человека.

Прием не есть цель и не есть импульс творчества. Но поскольку творчество осуществляется не иначе как через него и даже именно в нем самом, он становится уже не только формой, в которой отливается содержание, но и самим содержанием»¹⁶⁹.

Ходасевич и в других статьях касался проблемы художественного приема («О формализме и формалистах», 1927¹⁷⁰; «О форме и содержании», 1933¹⁷¹; «О Сирине», 1937¹⁷²), но именно здесь он дал лаконичное и четкое теоретическое обоснование того метода, который лежит в основе большей части глав «Поэтического хозяйства Пушкина»: по существу, в них демон-

стрируются разного рода пушкинские приемы – словесные, интонационные, собственно стиховые, объединенные одним сверхприемом – самоповторением, которое Ходасевич считал характерным для Пушкина сознательным способом закрепления связи прошлого с настоящим («В спорах о Пушкине», 1928)¹⁷³. Недаром в 24-й главке «Поэтического хозяйства Пушкина» он вступил в спор с В.Б. Шкловским о значении одного из пушкинских приемов, который Шкловский расценил как формально-пародийный¹⁷⁴. Ходасевич настаивал на содержательности этого приема, и для него это был не случайный спор, а эпизод его многолетнего спора с формализмом вообще и со Шкловским как теоретиком формализма, как автором знаменитой работы «Искусство как прием».

Здесь уместно вспомнить слова С.Л. Франка о том, что «своеобразие и прелесть поэтического языка Пушкина есть своеобразие и прелесть его *духовного мира*»¹⁷⁵. Ходасевич близко подошел к такому пониманию. За приемом самоповторения у Пушкина он видит чаще всего что-то личное, какой-то момент внутренней жизни поэта, в пушкинских повторах для него, выражаясь уже цитированными словами А. Ахматовой, «таится личность автора». И хотя Ходасевич в первой части книги избегает, как правило, эти сокровенные моменты обсуждать, все же личность Пушкина оказывается главной, но неявной темой его работы – темой, придающей внутреннюю цельность десяткам внешне не связанных меж собой фрагментов. В чутких профессиональных откликах это отмечено; так, А.Л. Бем писал: «Один общий вывод, и вывод огромной важности, дает книга Вл. Ходасевича: вывод о целостности и единстве личности поэта, ее необычайной устойчивости при невероятном разнообразии воплощения и словесного оформления»¹⁷⁶.

По мере освоения материала замысел книги разрастался, углублялся, осложнялся новыми проблемами, и последние ее главы, не вошедшие в ленинградское издание, носят уже иной характер, нежели фрагменты первой части. В этих главах-статьях, опубликованных в 1924 г. по отдельности в периодике под названиями «Амур и Гименей» («Молитва Иосифу») ¹⁷⁷, «Кошунства Пушкина» ¹⁷⁸, «Гробница поэта» ¹⁷⁹, «Пушкин и Ганнибал» («Прадед и правнук», «Женитьба Пушкина») ¹⁸⁰, «Приезд Пущина в поэзии Пушкина» («Двор– снег– колокольчик») ¹⁸¹, а также в самой большой из них статье «Явления Музы», вошедшей в берлинскую журнальную публикацию «Поэтического хозяйства...» ¹⁸², –

в них больше разработана вторая составляющая ходасевичевского исследовательского метода: обнаружение связей между текстами, автореминисценций ведет к глубинным творческим импульсам, позволяет нащупать связи другого рода – между жизнью художника и его творением. При таком генетическом подходе читаются как единый текст стихи, письма и события – как единый текст пушкинской жизни; биографические факты не просто привлекаются к анализу стихов, но дают ключ к их толкованию. Этот поиск личного подтекста произведений Пушкина лежит в основе пресловутого «автобиографического» подхода, который Ходасевич унаследовал от Гершензона и за который его и Гершензона порицали и продолжают порицать пушкинисты академической традиции. Ходасевич и впрямь этот свой подход временами абсолютизировал и тем скомпрометировал отчасти, и все же в его дважды печатно повторенном категоричном утверждении, что «Пушкин автобиографичен насквозь» («Поэтическое хозяйство...», гл. 4¹⁸³; «О чтении Пушкина»¹⁸⁴), есть несомненная для автора этой статьи большая правда и о Пушкине, и о творчестве вообще. Недаром именно поэты-пушкинисты – Ходасевич и Ахматова – наиболее последовательно шли в своих работах к пониманию текста через его личный подтекст: аргументом их исследовательской правоты снова (как и в случае с автореминисценциями у Пушкина) является их собственный художественный опыт, знание природы творчества, их убежденность в «роковой связи человека с художником».

Сочетание и пересечение двух обозначенных выше подходов к тексту дало интересный результат в книге о «поэтическом хозяйстве» Пушкина, и особенно – в тех больших статьях, которые не вошли в ленинградское издание и остались практически неизвестны ни читателям российским, ни даже пушкинистам. Одна из таких статей – «Явления Музы», в которой, по словам автора, устанавливается «тематическая и текстуальная связь между тридцатью четырьмя моментами пушкинского творчества»¹⁸⁵. Здесь переключки между текстами уже не просто демонстрируются читателю, но оформляются в содержательный и стройный сюжет о метаморфозах пушкинской Музы – от неожиданного мифологизированного образа Музы-старушки, генетически обусловленного в сознании Пушкина воспоминаниями о няне и детстве, до традиционно романтического образа Музы-прелестницы, впоследствии прозаически сниженного и даже в какой-то степени пародированного.

Несмотря на ряд фактических неувязок, объясняемых общим уровнем тогдашней пушкинистики, эта статья ценна детальным, вдумчивым соотношением текстов, выявлением повторов на всех уровнях, анализом того, как переплетаются, перетекают друг в друга поэтические мотивы, образуя сквозной сюжет. Тончайшее кружево автореминисценций, едва уловимых переключек графически материализовано Ходасевичем в чертеже, прилагаемом к статье, – так воплотил он свое стремление к доказательности, точности в исследовательской работе. Сам же пушкинский сюжет о няне-Музе, несмотря на некоторую сухость изложения¹⁸⁶, наполнен для Ходасевича личным смыслом и связан с собственной судьбой, с образом выкормившей его няни Елены Кузиной – в стихотворении «Не матерью, но тульской крестьянкой...» (1917, 1922)¹⁸⁷ мифологизированный образ няни-кормилицы, с «молоком которой» он «высосал мучительную связь с Россией и само свое бытие в русском языке и в русской поэзии»¹⁸⁸, соотношен с соответствующим пушкинским образом через отсылки к пушкинским стихам «Сон» (1816), «Наперсница волшебной старины...» (1822) и к черновому отрывку второй главы «Евгения Онегина», которые анализируются в статье «Явления Музы». Это не единственный случай, когда пушкиноведение Ходасевича оказывается «автобиографическим» не только по методу исследования, не только по отношению к Пушкину, но и по отношению к собственной жизни – такова же главка 39 «Поэтического хозяйства...», получившая впоследствии название «Вдохновение и рукопись»¹⁸⁹, или статья 1928 г. о Пушкине-картежнике («Пушкин, известный банкомет»)¹⁹⁰. Та глубинная связь с Пушкиным, которую Ходасевич всю жизнь реально ощущал, оформлялась им в биографические параллели, сознательно выстраиваемые (известно, скажем, что он, подобно Пушкину, составил свой «дон-жуанский список» – это зафиксировано в мемуарах Н. Берберовой¹⁹¹), таким образом личный момент вносился в исследование пушкинских тем.

Анализ повторяющихся мотивов и приемов позволил Ходасевичу поднять некоторые проблемы чрезвычайной важности, лежащие в основе пушкинского видения мира. Одна из них – проблема смерти, отношения смерти к жизни и жизни к смерти в поэзии Пушкина. Этому посвящена статья «Гробница поэта», опубликованная в 1924 г. отдельно с подзаголовком «Глава из книги “Поэтическое хозяйство Пушкина”». В ней Ходасевич остается строго в пределах пушкинских текстов, другого

материала не привлекает, и это, пожалуй, обедняет его выводы, сковывает мысль и не дает ей развития; а основная мысль состоит в том, что в стихах разных периодов о гробнице поэта Пушкин приходит к выводу, окончательно оформленному в «Стансах» 1829 г., о «полном равнодушии смерти к жизни и жизни к смерти»¹⁹². Поставленная проблема, по сути, столь серьезна, что вряд ли на примере одной повторяющейся темы «гробницы поэта» она может быть полноценно разработана, но Ходасевич и не стремится восстановить цельное «видение поэта», как это делал Гершензон; он лишь выхватывает из массы текстов, высвечивает своей исследовательской оптикой один сквозной мотив и через него прикасается к проблеме, скорее ставит ее, чем решает, оставляя читателю и будущему исследователю широкое поле для интеллектуальной и душевной работы.

Столь же важная проблема затронута в статье «Кощунства Пушкина», не вошедшей в ленинградское издание, но имеющей в первой журнальной публикации подзаголовок «Из книги “Поэтическое хозяйство Пушкина”», – это остро стоящая сегодня проблема отношения Пушкина к религии. Ходасевич рассмотрел 26 пушкинских стихотворений и набросков, в которых тем или иным образом профанируются мотивы Священного Писания, а также темы, связанные с церковной практикой. Систематизация и анализ всего этого материала привели его к выводу о том, что так называемые кощунства Пушкина имеют не антирелигиозную, а внутрилитературную, пародийную природу: «Религия постоянно раздражала в Пушкине его пародическую жилку. Пушкинские кощунства должно рассматривать как частный случай пушкинских пародий вообще. В них куда больше литературного приема, чем философического атеизма. Пушкинские кощунства не содержат мотива борьбы с Богом или религией. Они гораздо более незлобивы, чем его литературные или политические эпиграммы. Они остры литературно и не глубоки философически: следствие того именно, что сами по себе являются результатом чисто литературного тяготения к пародии, а не орудием “антирелигиозной пропаганды”»¹⁹³. Вопрос о пушкинских «кощунствах» ставился и раньше в специальных работах, но Ходасевич впервые посмотрел на эту проблему как поэт – и увидел у Пушкина кощунства *поэта*, почувствовал их литературный характер. Ходасевич единственно правильным образом подошел в этом случае к пушкинским «кощунственным» текстам: он не стал на основе только цитат на религиозные темы делать выводы о религиоз-

ности Пушкина как человека или о религиозном смысле его поэзии – а это вещи совершенно разные, лежащие в разных плоскостях; он определил в каждом случае функции таких мотивов внутри текста, и почти во всех случаях функции эти оказались шуточно-пародийными. Только этим выводы Ходасевича и ограничиваются, но это – существенный момент в общем и гораздо более сложном вопросе отношения Пушкина к религии, который должен ставиться на самом широком смысловом пространстве, а не на основе двух десятков цитат.

Показательно, что А.А. Ахматова, размышлявшая на эту тему, и С.Л. Франк, специально ею занимавшийся, пришли примерно к тем же выводам, что и Ходасевич: Ахматова говорила П.Н. Лукницкому (запись разговора от 26 октября 1925 г.), что «трудный», как она выразилась, вопрос о религиозности Пушкина не может быть решен на основе «кощунственных» стихов, которые – «большей частью или шуточного характера, или навеяны французскими настроениями XVIII века»¹⁹⁴, а Франк в статье «Религиозность Пушкина» (1933) писал, что «“кощунства” Пушкина вообще не должны идти в счет при определении его подлинного, серьезного образа мыслей и чувств в отношении религии»¹⁹⁵. Мнение Ходасевича о литературной природе пушкинских кощунств поддержано и новейшим исследованием этой темы на более широком материале русской поэзии¹⁹⁶.

К концу работы над книгой у Ходасевича выявилась особая склонность, даже пристрастие к анализу таких пушкинских тем и сюжетов, за которыми выстраивается более или менее отчетливый биографический ряд. Из этой склонности родились статьи «Приезд Пушина в поэзии Пушкина», «Пушкин и Ганнибал», «Амур и Гименей» – все они не вошли в ленинградское издание книги, но после газетных и журнальных публикаций вошли в книгу «О Пушкине» 1937 г. В этих статьях Ходасевич осмысляет пушкинские повторы как едва различимые вешки внутренних тем, тесно связанных с личной биографией поэта. Так, оказывается, что комплекс мотивов «двор–снег–колокольчик», прослеженный в ряде текстов, несет память о приезде Пушина к опальному Пушкину в декабре 1825 г.¹⁹⁷, и хотя детали ходасевичевского анализа требуют сегодня коррекции в связи с уточнением датировок стихов, сама мысль его находит более прочное основание в современных исследованиях темы «Пушкин и декабризм»¹⁹⁸.

В статье «Пушкин и Ганнибал» через переключки между письмами Пушкина и «<Арапом Петра Великого>» выявляется

автобиографическая подоснова некоторых мотивов этого незавершенного романа¹⁹⁹; местами сопоставления Ходасевича кажутся необязательными, но местами они более чем убедительны, и были бы еще убедительнее, если бы не так жестко привязывались к конкретной жизненной ситуации. Так или иначе, наблюдения Ходасевича подсказывают в целом верную мысль о том, что в этом историческом романе важна глубоко личная нота, связанная с центральным образом, который наделен не только чертами реального Ганнибала, но и собственными пушкинскими чертами. Эта общая мысль может получать разное конкретное развитие, так, Т.Г. Цявловская гораздо позже соотносила личные мотивы в «<Арапе Петра Великого>» совсем не с той биографической ситуацией, что Ходасевич. При этом показательно, что Цявловская о работе Ходасевича ничего не знала, она писала, что «в повести этой в наше время никогда не видели автобиографических мотивов»²⁰⁰, – мы говорим совершенно не в упрек исследовательнице, а в качестве примера того, как Ходасевич выпал из истории нашей пушкинистики, и подобных примеров может быть приведено еще немало. (Чаще догадки и находки Ходасевича включаются в пушкиноведческие исследования просто без имени автора²⁰¹.)

Если вернуться к статье «Пушкин и Ганнибал», то она дает характерный пример «автобиографического» подхода – приходится пользоваться этим условным и не вполне точным термином, поскольку именно он фигурирует в методологических баталиях вокруг работ Ходасевича. Перерабатывая статью для публикации, он обосновал и разъяснил свои исследовательские приемы: «То, что некогда пережил он сам, Пушкин нередко заставлял переживать своих героев, лишь в условиях и формах, измененных соответственно требованиям сюжета и обстановки. Он любил эту связь жизни с творчеством и любил для самого себя закреплять ее в виде лукавых намеков, разбросанных по его писаниям. Искусно пряча все нити, ведущие от вымысла к биографической правде, он, однако же, иногда выставлял наружу их едва заметные кончики. Если найти такой кончик и потянуть за него – связь вымысла и действительности приоткроется»²⁰². Уже по этим словам можно судить, что Ходасевич, будучи глубоко правым по сути в отношении пушкинской правдивости, при этом упрощал-таки характер связей между реальными обстоятельствами биографии поэта и художественными мотивами его произведений. Именно это сочетание принципиальной правоты

с очевидными перехлестами составляет особенность наиболее известной его работы – большой статьи о пушкинской «<Русалке>», опубликованной в составе ленинградского издания «Поэтического хозяйства Пушкина» и одновременно – в Париже, в XX книжке «Современных записок» за 1924 г.

Суть исследования Ходасевича сводится к тому, что Пушкин в этой незавершенной драме, в ее сюжете и центральных образах скрыл, спрятал, зашифровал свою любовную историю, свой «крепостной роман» в Михайловском, следы которого остались в воспоминаниях И.И. Пущина и в переписке Пушкина с Вяземским в апреле–мае 1826 г. Сопоставив этот небогатый фактический материал с мотивами драмы, Ходасевич пришел к выводу, что муки совести за судьбу соблазненной девушки и ее ребенка побудили Пушкина взяться за переработку «Днепровской русалки» Н. Краснопольского и создать «автобиографическое» произведение, вместив в его сюжетную раму события собственной жизни. Сама по себе эта главная мысль статьи, подкрепленная у Ходасевича рядом тонких наблюдений, кажется нам интересной и верной, но она должна стать лишь отправной точкой, лишь подсказкой для серьезной интерпретации «<Русалки>». Ходасевич же практически сводит содержание драмы к «автобиографизму», к пушкинскому покаянию – и тем обедняет, уплощает замысел. Но гораздо хуже другое: по тексту «<Русалки>» и привлекаемых для сопоставления других пушкинских произведений он домысливает события, которые будто бы произошли в действительности с прототипами драмы, достраивает их психологию, их судьбы, пренебрегая разницей между художественной закономерностью и логикой реальности.

Убедившись, и справедливо, в тесной связи произведений Пушкина с его личной жизнью, увлекшись обнаружением этой связи, Ходасевич допускает как минимум два серьезных методологических просчета, связанных с общими проблемами творчества. Во-первых, рассуждая о том, как Пушкин «вписывал “правду” в “поэзию”», Ходасевич настойчиво повторяет, что Пушкин «маскировал» и «зашифровывал» в тексте жизненные реалии. Между тем эти два глагола, пожалуй, обозначают нечто противоположное процессу творчества, в котором происходит не скрытие, а раскрытие жизненных явлений, познание и обнажение их сути. Во-вторых, Ходасевич говорит о соответствии художественных тем и жизненных фактов, часто опуская то главное, что лежит между биографией и текстом, – внутренний мир художника,

в котором перегорает жизненный опыт и рождаются из него художественные образы. Именно проникновению в этот мир, в это бездонное затекстовое пространство могли бы служить те биографические зацепки, которые находит Ходасевич в тексте, но он сосредоточивается на самих таких находках, порой убедительных и красноречивых, и дальше не идет, ограничивает этим исследование. Когда же он пытается по тексту домыслить реальные судьбы реальных героев жизненной драмы, то совершает ошибки, неизбежные при столь прямолинейном понимании так называемого пушкинского автобиографизма. И выходит по Ходасевичу, что беременная девушка утопилась, а чувства самого Пушкина к ней обернулись возобновившейся любовью к мертвой, и это должно было отразиться в ненаписанном окончании «<Русалки>».

Эти выводы оказались беззащитны для критики. Советские пушкинисты – Г.О. Винокур, Б.В. Томашевский, В.В. Вересаев, П.Е. Щеголев – в откликах на усеченное ленинградское издание «Поэтического хозяйства Пушкина» обрушились с единодушным негодованием на книгу в целом, но более всего на статью о «<Русалке>» – на конкретные суждения Ходасевича, на его исследовательские методы и на самый объект анализа. Пикантность темы, разработанной в этой статье с тяжеловесной подробностью, с рядом очевидных натяжек и ошибок, способствовала дискредитации главной идеи Ходасевича-пушкиниста – его убежденности в том, что большинство произведений Пушкина имеет сокровенно-лирический подтекст. Так, Г.О. Винокур просто высмеял «автобиографический» анализ «<Русалки>» и «Скупого Рыцаря» у Ходасевича, противопоставив его интерес к психологии творчества настоящей науке²⁰³. В «подмене эстетического объекта психологическим» обвинил Ходасевича и Б.В. Томашевский, имея в виду в целом его исследовательский метод²⁰⁴.

По поводу пушкинского «автобиографизма» вообще и в связи с «<Русалкой>» в частности разгорелась в печати полемика, не утихавшая несколько лет. П.Е. Щеголеву, обнаружившему новый, неизвестный Ходасевичу фактический материал, удалось доказательно опровергнуть «факты», достроенные, вычитанные Ходасевичем из текста драмы²⁰⁵. Оказалось, что крепостная возлюбленная Пушкина – это Ольга Калашникова, дочь Михаила Калашникова, бывшего управляющим сначала в Михайловском, затем в Болдине; Щеголев выяснил, что она вовсе не утопилась с горя, как предполагал Ходасевич, а получила от Пушкина

вольную и сохраняла с ним хорошие, доверительные отношения. Таким образом как будто снимался вопрос о муках совести, обусловивших создание «<Русалки>», и тень разоблачения легла на самую суть ходасевичевской статьи, на его мысль о том, что Пушкин воплотил в «<Русалке>» свой личный нравственный опыт, приобретенный в конкретных и узнаваемых жизненных обстоятельствах. Один только Гершензон, не располагавший щеголевскими фактами, но и без них увидевший конкретные ошибки в построениях Ходасевича, тем не менее признал его догадку «правдоподобной»²⁰⁶.

Решительным оппонентом Ходасевича выступил В.В. Вересаев, посвятивший специальную статью разбору гипотез Ходасевича и вообще проблеме «автобиографичности» Пушкина²⁰⁷. Сам Вересаев основывался в своей пушкиноведческой работе на принципиальном отделении Пушкина-человека от его произведений, на концепции «двух планов», которые нельзя в исследовании смешивать: плана жизненного, где Пушкин предстает ему человеком вполне ничтожным – «раздражительным, легкомысленным, циничным, до безумия ослепляемым страстью»²⁰⁸, и плана эстетического, где Пушкин – безусловно гениальный поэт. Такое противопоставление «поэзии» и «правды», личности и творчества обесмысливает всякий разговор о сокровенно-лирическом подтексте пушкинских произведений, и Вересаев расценил как безосновательные все разыскания Ходасевича в этой области. Будучи, на наш взгляд, глубоко неправым в главном, Вересаев неоспоримо прав в одном: «Ни единого твердого биографического факта нельзя извлечь непосредственно из поэтических признаний Пушкина»²⁰⁹.

Ходасевич позже многое из этой критики принял, со многим согласился. В статье 1928 г. «В спорах о Пушкине» он и в целом свою методологическую позицию скорректировал, и в отношении «<Русалки>» указанные Щеголевым ошибки учел, но не отказался от главного: «Я хотел установить связь “крепостного романа” с “Русалкой” и другими произведениями Пушкина – и все-таки установил ее, да так прочно, что сам Щеголев только и делает, что за мной следует, повторяя мои мысли, мои сопоставления»²¹⁰. Однако поздние исследователи «<Русалки>» отвергли эту идею Ходасевича, и в историю пушкинистики она вошла скорее как курьез, как пример «наивного биографизма», хотя сам Ходасевич вынужден был не раз объяснять впоследствии, что многие его неточно поняли. В рецензии 1930 г. на книгу В. Вересаева

саева «В двух планах» он писал: «Признаюсь, пишучи некогда о глубокой автобиографичности Пушкина, я всего менее ожидал вызвать целую пушкинистскую бурю, не утихающую уже шесть лет. Мне даже казалось, что я высказываю нечто общеизвестное. Разумеется, я нигде не утверждал, будто каждое слово Пушкина автобиографично в прямом и буквальном смысле. Я лишь указывал на тот вполне очевидный факт, что пушкинское творчество насыщено воспоминаниями. Разумеется опять-таки, что я имел в виду известную художественную преломленность этих воспоминаний. Психология таких преломлений меня и интересовала, и я пытался наметить ее на нескольких примерах. Вересаев и некоторые другие заключили отсюда, будто мною провозглашен какой-то “догмат об абсолютной автобиографичности Пушкина”. Таких нелепостей я не писал, и подозревать меня в столь “наивном биографизме” чрезвычайно наивно»²¹¹.

Вопрос об отношении между жизнью Пушкина и его поэзией не был поднят на должную высоту в описанной нами полемике. Об этом точно высказался С.Л. Франк в статье 1933 г. «Религиозность Пушкина»: «Спор об “автобиографичности” поэзии Пушкина запутан и заведен в тупик поверхностным и примитивным представлением о смысле “автобиографичности” как у ее сторонников, так и у ее противников. Поэзия Пушкина, конечно, не есть безукоризненно точный и достаточный источник для *внешней* биографии поэта, которою доселе более всего интересовались пушкиноведы; в противном случае пришлось бы отрицать не более и не менее как наличие поэтического творчества у Пушкина. Но она вместе с тем есть вполне автентичное свидетельство содержания его духовной жизни...»²¹². В статье 1937 г. «О задачах познания Пушкина» Франк вернулся к этому вопросу, к позиции Гершензона и Ходасевича, с одной стороны, и Брюсова и Вересаева – с другой, и углубил, развил высказанную прежде мысль: «При всем различии между эмпирической жизнью поэта и его поэтическим творчеством, *духовная личность* его остается все же единой, и его творения так же рождаются из глубины этой личности, как и его личная жизнь и его воззрения как человека. В основе художественного творчества лежит, правда, не личный эмпирический опыт творца, но все же его *духовный опыт*. В этом более глубоком и широком смысле автобиографизм, в частности, поэзии Пушкина не подлежит ни малейшему сомнению. Можно смело утверждать, что все основные мотивы его лирики выражают то, что было “всерьез”, глубоко и искренно прочувствовано

и продумано для себя самого Пушкиным, и что большинство мотивов и идей его поэм, драм и повестей стоит в непосредственной связи с личным духовным миром поэта»²¹³. И сам Ходасевич во второй половине 1920–1930-х годах усложнил и более серьезно обосновал теоретически свой взгляд на эту проблему, нежели в период работы над «Поэтическим хозяйством Пушкина».

В целом книга Ходасевича могла бы сыграть более значительную роль в изучении Пушкина, если бы, во-первых, была издана в задуманном виде и, во-вторых, если бы эмигрантская судьба автора не мешала ее объективному восприятию и подключению к общему ходу пушкиноведения. В книге выявлен и проработан большой текстуральный материал по пушкинским повторам, переключкам, устойчивым поэтическим приемам, по словоупотреблению – и это, заметим, до создания Словаря языка Пушкина, до фундаментальных исследований пушкинского стиля, фразеологии. В книге сделано замечательное текстологическое открытие, а это нечасто случается в пушкинистике: Ходасевич, не видя рукописи, а только по описанию ее догадался и доказал, что отрывки «Румяный критик мой, насмешник толстопузый...» и «Куда же ты? – В Москву, чтоб графских имений...» составляют одно законченное стихотворение²¹⁴. (Это открытие было тогда же признано всеми специалистами, но до сих пор оно не связывается в печати с именем Ходасевича, а, скажем, в комментарии Т.Г. Цявловской к Большому академическому собранию сочинений Пушкина заслуга объединения двух названных текстов приписана Б.В. Томашевскому²¹⁵.)

В книге поднят ряд серьезных пушкиноведческих проблем, предложена новая интерпретация и больших пушкинских произведений, и отдельных стихотворений, но, кроме этих наглядных результатов, сегодня кажется не менее важным и еще один результат, для многих не бесспорный: Ходасевич в «Поэтическом хозяйстве...», главным образом в примыкающих к книге, но не вошедших в ленинградское издание статьях, выработал особый литературоведческий жанр, так же далеко отстоящий от академической науки, как и от непрофессиональной эссеистики. Это жанр писательского исследования, которое опирается на всю полноту научных знаний о предмете, но решает не узкофилологические задачи, интересные и понятные только специалисту, а на материале литературы при помощи филологического аппарата поднимает проблемы общечеловеческие, именно те проблемы, которыми живет сама исследуемая литература. Такой род профес-

сиональных литературоведческих занятий не получил в нашей пушкинистике широкого развития, но, может быть, здесь, на этом пути, открывается возможность включения филологии в процесс целостного познания мира и человека.

6

В статьях второй половины 1920–1930-х годов Ходасевич сформулировал и обосновал те принципы литературоведческого и, в частности, пушкиноведческого исследования, которые были нащупаны им в процессе работы над «Поэтическим хозяйством Пушкина». Большую определенность, четкость получил его главный тезис – о нераздельности биографического и творческого в личности Пушкина и, соответственно, о нераздельности изучения жизни Пушкина и исследования его поэзии.

Ходасевич вовсе не утверждает, что в этом состоит универсальный закон творчества. «Связь между жизнью и творчеством замечательного человека, в какой бы области его творчество ни проявлялось, может быть различна. В одних случаях она тесна и прочна до неразрывности, до такой степени, что в самом творчестве слишком многое остается для нас нераскрытым, если мы не знакомы с его жизненными стимулами. В других случаях эта связь сравнительно более или менее ослаблена, жизнь влияет на творчество не так сильно и непосредственно, и мы можем хорошо узнать и понять человека, не слишком вдаваясь в историю его жизни. Я говорю “не слишком” – потому что невозможно себе представить такой случай, когда бы творчество оказывалось от жизни вполне изолировано» («Искатели», 1938)²¹⁶. Случай не самой тесной связи между жизнью и творчеством представлен для Ходасевича, скажем, А.А. Фетом («Ранняя любовь Фета», 1933)²¹⁷, Пушкин же представляет феномен предельной тесноты этой связи, неотделимости одного от другого, так что содержанием жизни оказывается творчество, а творчество основывается в большой степени на личном опыте художника. Творчество – это «душа и смысл пушкинской жизни» («Книга М. Гофмана», 1931)²¹⁸. Пушкин «первый связал неразрывно трагедию своей человеческой личности с личностью художника, поставив свою судьбу в зависимость от поэтических переживаний. Это его привело к своеобразной биографии: к первой русской биографии, в которой жизнь органически и сознательно слита с творче-

ством. <...> Он первый прожил жизнь как поэт, и только как поэт, и за то погиб» («Памяти Гоголя», 1934)²¹⁹. Пушкин – «один из самых “автобиографических” писателей, какие когда-либо существовали» («Достоевский за рулеткой», 1933)²²⁰. «Поэт” и “человек” суть две ипостаси единой личности. Поэзия есть проекция человеческого пути» («О чтении Пушкина», 1924)²²¹. «Его поэзия до конца насыщена жизнью, его жизнь в каждую минуту наполнена творчеством» («В спорах о Пушкине», 1928)²²².

Эти особенности Пушкина диктуют и подход к нему, обязывают исследователя соответственным образом изучать и его творения, и жизнь. При этом предлагается различать творение как эстетическую данность и творчество как творческий процесс. Можно изучать то или иное произведение как самодостаточный эстетический объект, но в отношении Пушкина такое изучение неизбежно ущербно, оно не выявляет всей полноты смыслов, если, конечно, исследователь ставит себе именно ту задачу, какую считал самой важной Ходасевич: постичь идею, смысл произведения («Рассветы», 1937)²²³. Так вот, если пушкинист из множества литературоведческих задач выбирает задачу понимания, то он уже не может ограничиться рассмотрением эстетической данности, а подключается к самому творческому процессу, в котором смыслы рождаются из хаоса и находят свое эстетическое «тело». «Совершенное поэтическое произведение именно тем совершенно, что оно содержит в себе ровно все то, что должно содержать: к нему ничего нельзя прибавить, от него ничего нельзя отнять. Таковы и суть в огромном большинстве творения Пушкина. Как эстетические данности они не требуют комментария и были бы несовершенны, если бы его требовали. Но это только о *творениях*. Другое дело – творчество. Совершенно особый, новый смысл вещи обретается всякий раз, как нам удастся проникнуть в глубину самого творческого процесса. Тут порой открываются нам как бы вторые, третьи, четвертые уходящие в глубину пласты мысли и чувства, скрытые чаще всего по причинам художественной экономии, а иногда – по причинам личного характера. Проникнуть внутрь творческого процесса, как бы дохнуть воздухом, которым дышал Пушкин, проследить ход его мысли, угадать чувство, не только открыто вложенное им в стих, но иногда и утаенное, – все это совершенно необходимо для того, чтобы понять Пушкина во всей полноте» («О пушкинизме», 1932)²²⁴, раньше эти мысли высказаны в статье «В спорах о Пушкине», 1928²²⁵).

Поскольку биографическое и творческое неразделимы у Пушкина, то понимание творчества и изучение биографии оказываются двумя сторонами единого познавательного процесса. «...Нельзя написать “голую” биографию Пушкина, не связанную с историей и смыслом его творчества, – так же, как это творчество непостижимо, нерасшифровываемо вне связи с биографией» («Пушкин в жизни» (По поводу книги В.В. Вересаева), 1927)²²⁶. «Потому-то писания Пушкина и соблазнительно сопоставлять с его личной жизнью и исследовать в свете этой жизни, что их глубоко личная, чуть ли не “дневниковая” природа лишь в этом случае довольно обнаруживается и позволяет их, наконец, прочесть в подлинном смысле» («Письма о Лермонтове», 1935)²²⁷. Надо сказать, что эта мысль, оказавшаяся чуждой современникам Ходасевича, была естественной для современников Пушкина; так, его друг и первый биограф П.А. Плетнев писал, что без биографии Пушкина, «как без ключа, нельзя проникнуть в таинство самой поэзии»²²⁸.

По Ходасевичу, тайна творчества лежит на пересечении художественного и биографического, и если исследователь находит точки пересечения двух этих плоскостей, он близок к разгадке авторского замысла («Достоевский за рулеткой», 1933)²²⁹. Фактографии, текстологии и формальному анализу отводится подсобная роль – они подчинены задаче истолкования произведений («О пушкинизме», 1932)²³⁰. При этом критик (а этим словом Ходасевич называл и собственно критика, и историка литературы, литературоведа), выявив авторский замысел, авторское видение мира, не вправе подвергать его суду, он «не вправе оценивать поэзию, смотря по тому, совпадает ли мировоззрение поэта с его собственным» («Скучающие поэты», 1930²³¹, о том же – в статье «Рассветы», 1937²³²).

Историка литературы интересует не только текст и его смысл, но и стоящая за текстом личность автора; чтобы познать эту личность, исследователь изучает художественное творение вместе с биографическим и эпистолярным материалом, что позволяет ему заглянуть в те глубины личности, где творение зарождается («Освобождение Толстого», 1937)²³³.

Исследуя связи между искусством и жизнью, настаивая на том, что искусство «может дышать только воздухом правды» («О новых стихах», 1938)²³⁴, Ходасевич вовсе не пренебрегал природой эстетического. Напротив, он резко выступал против литературы «человеческого документа», против литературы,

допускающей в себя «непреображенную действительность» («Умирание искусства», 1938)²³⁵, что, по его мнению, «противно самому естеству художества» («Круг», кн. 3-я, 1938)²³⁶, – эта тема составляла предмет его многолетней полемики с Г. Адамовичем. Правда искусства определяется не натуралистической правдивостью, не жизнеподобием, а подлинностью, испуленностью художественной идеи; эта подлинность есть там, где художник приносит жертву, сжигает свое переживание реальности на алтаре искусства («Рассветы», 1937)²³⁷. Жизнь входит в поэзию, но, конечно, не фотографически, а преломленная под углом творчества, и ради «вычисления» этого «угла» исследователь привлекает биографические факты для истолкования произведений. «Именно то, как, почему, под каким углом совершается преломление, – это и есть одно из самых волнующих наблюдений, нам доступных. Может быть, именно здесь творческая личность Пушкина выявляется всего непосредственной, вне воздействия внешних литературных влияний» («В спорах о Пушкине», 1928)²³⁸.

Но и в поздних теоретических разработках Ходасевич совершает тот же ложный логический ход, какой на практике приводил его к фактическим ошибкам в период работы над «Поэтическим хозяйством Пушкина»: он настаивает на том, что «с известными ограничениями и поправками “на преломление”, стихи Пушкина почти всегда дают обильный материал для биографии» («В спорах о Пушкине», 1928)²³⁹, то же – в статье «Пушкин – Дон-Жуан», 1935²⁴⁰). Это неверно по ряду причин. Говорить о связи жизни и поэзии можно только в тех случаях, когда находятся соответствия уже известных нам биографических фактов и поэтических мотивов, и тогда, изучая «угол преломления», изучая эти соответствия, мы можем уловить творческий импульс, а значит – при помощи профессионального инструментария войти в авторский замысел, раскрыть его для читателя. Но жизнь становится в поэзии уже неузнаваемой, процесс творчества необратим, жизнь преобразуется и в каком-то смысле умирает в момент творчества, как умирает тело, когда душа отделяется от него. Узнавать биографию поэта по его стихам столь же бессмысленно, сколь бесспорно правильно изучать «биографию его души»²⁴¹ по этим стихам, и важно не подменить одно другим. Ходасевич сам дискредитировал свой способ реконструкции жизни по поэзии, когда вычитал из текста «<Русалки>» то, чего в действительности не было.

И еще один момент методологии литературоведения по Ходасевичу. Чтобы писать о литературе, нужно иметь собственный

художественный опыт, без которого трудно проникнуть в тайны творчества, да и вообще судить о писателе («Пушкинский “Временник”», 1937)²⁴². Исследование литературы само есть род литературного творчества. «...Критическое исследование поэзии, сколько бы ни опиралось на “факты”, – само по себе есть творчество. И только ради этого творчества есть смысл изучать поэта, так же, как читать критику стоит единственно ради личности критика» («Пушкин в жизни» (По поводу книги В.В. Вересаева)), 1927)²⁴³. «Критика есть творчество. По природе своей оно, так сказать, вторично, ибо для него материалом служит первоначальное создание художника. Это, впрочем, отнюдь не умаляет его достоинства, ни достоинства критика. По-новому раскрывая художественное произведение, его смысл, его внешнюю и внутреннюю структуру, критик в то же время высказывает себя, как и сам художник. <...> В сущности, только это высказывание и составляет смысл и ценность критики, а вовсе не разбираемого произведения» («Еще о критике», 1928)²⁴⁴. Но это не означает, что пишущий о литературе может быть сколь угодно субъективным: критик должен оставаться в рамках фактов и текста²⁴⁵, в противном случае его сочинение представляет уже совершенно иной интерес. Так, цветаевское эссе «Мой Пушкин» – это, по мнению Ходасевича, не исследование Пушкина, а «этюды по детской психологии» («Современные записки”, книга 64-я», 1937).

Такова в общих чертах сформировавшаяся у Ходасевича система представлений о характере и методах историко-литературной работы, и в частности – пушкинистики. Но в полной мере реализовать эти представления на практике ему не удалось.

7

Напомним читателю, что в одном из стихотворений Ходасевича вскоре после отъезда из России «восемь томиков» суворинского издания Пушкина были провозглашены символом той единственной неотчуждаемой ценности, которая поверх географических границ обеспечивает связь с родиной и духовную опору в эмиграции. Болезненно реагируя на «ужасные условия эмигрантской жизни» («Там или здесь?», 1925)²⁴⁶, в первые годы остро переживая оторванность от России²⁴⁷, Ходасевич впоследствии осмыслил эти чувства и возвел их на новый уровень – «сознательное и глубокое переживание эмиграции» было опреде-

лено им как «центральное жизненное дело» («О задачах молодой литературы», 1935)²⁴⁸. В рамках этого жизненного дела по-особому понималась и задача писателя: «Сохранить язык и культуру – вот все, что требуется от русского писателя на чужбине» («Очередная тема», 1927)²⁴⁹. «Большевики стремятся к изничтожению духовного строя, присущего русской литературе. Задача эмигрантской литературы – сохранить этот строй» – так передает слова Ходасевича Н. Городецкая, публикуя взятое у него интервью²⁵⁰. Изучение Пушкина, утверждение в литературе пушкинских начал входило для Ходасевича в эту общественную задачу поддержания подлинного духа русской литературы, а в его личном мире Пушкин в эмигрантские годы еще более укрепился как духовный ориентир и центр эстетической ценностной системы. О ком бы ни писал Ходасевич – о Набокове, Цветаевой, Пастернаке, Толстом или Тютчеве, – Пушкин оказывался точкой отсчета, мерой правды, глубины, совершенства. Как выразился Георгий Адамович в некрологе Ходасевичу, он все литературные явления «оценивал как бы “сквозь Пушкина”»²⁵¹. Неизменным камертоном оставался Пушкин и в вопросах чистоты и точности языка, о которых Ходасевич писал неоднократно в эмиграции («Божье древо», 1931²⁵²; «В защиту русского языка», 1937²⁵³; «Является», 1938²⁵⁴).

Как и в России, в парижской литературной среде личный образ Ходасевича прочно связывался с Пушкиным, но с разными оттенками закрепилась эта связь в сознании современников. Если Г. Адамович в поздних мемуарах вспоминал о его «пушкинианстве» с долей сарказма²⁵⁵, то для Д. Мережковского в этой связи было нечто исторически провиденциальное: «Бог нам послал певца Ариона в наш обуреваемый челн»²⁵⁶. «Арион русской эмиграции» – так названо коллективное стихотворение, которое посвятили Ходасевичу его молодые друзья-поэты; оно завершалось словами: «Я Пушкину в веках ответил, / Как Вейдле некогда сказал»²⁵⁷.

Однако ответ его «Пушкину в веках» звучал глухо, звучал не для всех внятно, поскольку само содержание эпохи, особенно последних полутора десятилетий перед новой мировой войной, было слишком уж непушкинским по духу – скорее антипушкинским. История разошлась с Пушкиным дальше, чем Ходасевичу казалось в 1921 г. Сумерки культуры, о которых он говорил в «Колеблемом треножнике», сгустились не только над Россией, но и над всей Европой. Из страны колеблемого треножника пушкинского, из «тьмы гробовой, российской» Ходасевич попал

в «Европейскую ночь» – так, напомним, называется его последний поэтический сборник 1927 г. По словам Н. Берберовой, для Ходасевича трагедия эмиграции «возникла не от утери почвы (“Бялик, “Иридион” не имели почвы”, – любил он говорить), она возникла от общих сумерек искусства, которые он различал в 30-х годах...»²⁵⁸. И в этих надвинувшихся сумерках «аукаться» именем Пушкина было почти уже не с кем; дисгармоничный дух новой европейской цивилизации, ее «железный скрежет»²⁵⁹ отделили пушкинский классический мир в восприятии современников. Как заметил Г.П. Федотов, Лермонтов оказался по духу ближе русской эмиграции, чем Пушкин, – если не всей эмиграции, то, во всяком случае, парижскому окружению Ходасевича²⁶⁰. В этом отношении показателен его спор с идеологом молодой парижской литературы Г. Адамовичем, спор довольно странный – о том, глубок Пушкин или нет в познании мира. В статье с красноречивым названием «Бесы» (1927) Ходасевич, защищая Пушкина от Адамовича, возвращается снова к теме затмения пушкинского солнца, и теперь это затмение представляется ему в образах пушкинских «Бесов», в виде бесовского наваждения, замутнившего зрение, уводящего с пути²⁶¹.

Отпадение от Пушкина и в России, и в молодом поколении русского зарубежья было своего рода духовной болезнью, связанной с общими болезнями века, которые обострились во второй половине 1930-х годов, когда фашизм уже гулял по Европе, когда многими предощущалась близость небывалой катастрофы²⁶². В 1938 г. Ходасевич писал, вслед за В. Вейдле, об иссякновении «религиозного кислорода» в атмосфере Европы и, как следствие, об «умирании искусства», об истощении у художников нового времени главной творческой способности – способности преобразования мира («Умирание искусства»)²⁶³. С этой общей духовной болезнью Ходасевич связывает напрямую затмение пушкинского солнца в эмигрантской литературной среде: «Отпадение от Пушкина (я говорю не о частностях его индивидуального стиля) приводит художника к самому катастрофическому последствию – к выпадению из искусства: в хаос, в небытие, в тартарары. Обратное: выпадение из искусства автоматически приводит к отпадению от Пушкина» («Круг», кн. 2-я, 1937)²⁶⁴. Это сказано о круге парижских литераторов, которые в юбилейном пушкинском 1937 г. выпустили альманах и ни разу не упомянули в нем Пушкина, что было расценено Ходасевичем как факт показательный для их творческого развития, – так с помощью Пушкина он про-

слушивал состояние современной литературы, а через нее и дыхание времени.

Но и сам Ходасевич «вобрал в поэтические легкие дыхание века»²⁶⁵ – и задохнулся в своем времени²⁶⁶, в нездоровом разреженном воздухе предвоенной Европы. Общий «упадок религиозного отношения к миру» («Умирание искусства»)²⁶⁷ коснулся и его самого: глубокий, необратимый духовный кризис поразил Ходасевича в середине 1920-х годов и привел его к сознательному поэтическому молчанию. В стихах «Европейской ночи» не находит развития главная тема «Тяжелой лиры» – тема личного духовного подвига, и, таким образом, обрывается весь процесс «внутреннего делания», поэтически воплощенный в предшествующих сборниках Ходасевича. С высоты «двойного бытия», достигнутой в «Тяжелой лире», поэт низринут в городскую повседневность, взгляд его обращен уже не в глубь души и не в сферы небесные, а падает теперь на окружающий мир, «где все разит скотством и тленьем» («Ночь», 1927)²⁶⁸, на улицы города, населенные уродами, калеками, нищими. Отчуждение от этого мира, разлад с ним определяют общую тональность «Европейской ночи», те же чувства составляют лирический подтекст статьи «Цитаты» (1926)²⁶⁹, в которой Ходасевич развивает давнюю и столь важную для него пушкинскую тему поэта-пророка. Отталкиваясь от пушкинских стихов о поэте, он выстраивает длинный ряд трагических судеб русских писателей, вступивших в неизбежный для пророка конфликт со своим временем, своим народом. В этот ряд пророков, побиваемых камнями, включает он и себя, включает не прямо, а скрыто – иллюстрируя рассуждения отрывками из своих стихов. Во втором варианте статьи, опубликованном в 1932 г. под названием «Кровавая пища», лирическая тема прорывается на поверхность в заключительном пассаже, по своей открытости не свойственном Ходасевичу, а потому особенно пронзительно звучащем: «И все-таки, если русским писателям должно и суждено гибнуть, то – как бы это сказать? Естественно, что каждый из них, по священной человеческой слабости, вправе мечтать, чтобы чаша его миновала. Естественно, чтобы он, обращаясь к согражданам и современникам, уже слабым, уже безнадежным голосом еще все-таки говорил:

– Дорогие мои, я знаю, что рано или поздно вы меня прикончите. Но все-таки – может быть, вы согласны повременить? Может быть, в самой пытке вы дадите мне передышку? Мне еще хочется посмотреть на земное небо»²⁷⁰.

Это финальное «моление о чаше» освящает трагедию русских пророков авторитетом Высшей Истины, и все же в статье акцент стоит не на высокой миссии поэта, а на непосильной тяжести пророческого бремени; и здесь мы слышим личную трагедию Ходасевича: слишком тяжела оказалась ему «тяжелая лира». Религиозный источник поэзии Ходасевича, так сильно бивший в начале 1920-х годов, иссяк вдруг и сразу, произошло какое-то глубинное нарушение внутреннего строя, приведшее в итоге к отказу от миссии:

Все допустимо, и во всем
 Злым и властительным умом
 Пора, быть может, усомниться,
 Чтоб омертвелою душой
 В беззвучный ужас погрузиться
 И лиру растоптать пятой.
 1929²⁷¹ К Лиле

Этот символический жест воспринимается как богоборчество, если вспомнить, скажем, его «Балладу» 1921 г., где через параллель с пушкинским «Пророком»²⁷² раскрывается тема божественной природы поэтического дара:

И кто-то тяжелую лиру
 Мне в руки сквозь ветер дает²⁷³.

Подобным же резким, вызывающим жестом выражен отказ от избранничества и в другой «Балладе» Ходасевича – 1925 г.: «Мне лиру ангел подает» – «И ангелов наотмашь бю...»²⁷⁴.

Отвержение дара – переломный момент в пушкинском сюжете жизни Ходасевича. На рубеже 1910–1920-х годов он сознательно ступил на путь пушкинского пророка, принял лиру как высшее посвящение – и вот, достигнув зрелости на этом пути, заболел скептицизмом, лиру отверг и ощутил себя в середине 1920-х годов уже совсем другим пророком, проклиная людей и разбивающим скрижали. Этот последний мотив намечен в статье «Цитаты», где Ходасевич вкладывает собственные стихи в уста пушкинского пророка («...Пушкин мог бы сказать словами другого поэта...»²⁷⁵), осмысляет, как прежде, с помощью этого образа свой поэтический путь.

Зная высшую природу вдохновения, Ходасевич понимал теперь и глубокую духовную причину своего творческого кризиса:

В последний раз зову Тебя: явись
На пиршество ночного вдохновенья.
В последний раз: восхить меня в ту высь,
Откуда открывается паденье.
1934²⁷⁶

Удивительно, что один из немногих духовных поэтов своего времени (именно о духовности поэзии Ходасевича писал в 1922 г. А. Белый – как о редком, отличительном ее свойстве²⁷⁷) пришел во второй половине 1920-х годов к неприятию метафизики, к неспособности понимать ее, по мнению Д. Мережковского и З. Гиппиус²⁷⁸.

В этом перерождении, в этой трагедии сыграл, наверное, свою роль и чисто психологический фактор: очень сильно было в личности Ходасевича то начало, которое Г. Адамович определил как «ядовитое» и противопоставил началу пушкинскому²⁷⁹. «Муравьиный спирт, – говорил про него Бунин, – к чему ни прикоснется, все выедаёт»²⁸⁰. (Неслучайны «йод» и «кислоты» в его стихах в применении к душевной жизни – «Пробочка», 1921; «Автомобиль», 1921.) Это непушкинское начало в конечном итоге, как кажется, возобладало в нем, разъело его самого.

Иссякновение метафизического источника творчества отразилось и в пушкиноведческих работах Ходасевича второй половины 1920–1930-х годов. Он по-прежнему много пишет о Пушкине в эти годы, но творческий, исследовательский элемент в его статьях заметно идет на убыль. Конечно, это связано не только с внутренними, духовными, собственно творческими факторами; характер историко-литературной работы Ходасевича в эмиграции в большой степени определялся внешними условиями этой работы – отсутствием профессиональной среды (из пушкинистов в Париже жил только М.Л. Гофман, с которым у Ходасевича не сложились отношения), отсутствием самых необходимых книг, жесткой необходимостью газетной поденщины, сомнительными читательскими запросами. Проблему читателя в эмиграции Ходасевич специально анализировал и пришел к неутешительным выводам: если серьезная художественная литература на русском языке находила отклик лишь в самом узком кругу, то исследования по истории словесности почти вовсе не имели своего читателя²⁸¹. На уровень читательского спроса Ходасевич неоднократно жаловался в письмах, так, А.И. Ходасевич он писал 14 сентября 1922 г. из Германии: «Здесьняя публика русская –

сволочь, не читающая ничего, или Аверченко, Тэффи и т. п. Серьезной литературой они не интересуются. Стихов не читает никто»²⁸², а в письме Н. Берберовой от 26 августа 1932 г. из пансиона под Парижем рисовал саркастически образ «читающей массы»: «Сегодня одна дама (без пижамы) предложила другой (в пижаме) книжку. Та ответила: “Я еще не старуха, – чего мне книжки читать?” Одна барышня читала русскую книжку недавно – года три тому назад. Очень хорошая книжка, большевицкое сочинение, но смешное, – про какую-то дюжину стульев. Все это тебе сообщаю потому, что прикоснулся к “читающей массе” и делюсь сведениями»²⁸³. Увы, но и на эту публику вынужден был отчасти ориентироваться Ходасевич, когда писал газетные историко-литературные статьи, отсюда и некоторое тяготение к пикантным и сюжетно острым темам в пушкинистике – «Тайные любви Пушкина» (1925)²⁸⁴, «Пушкин и Хитрово» (1928)²⁸⁵, «Пушкин, известный банкومت» (1928)²⁸⁶, «Зизи» (1933)²⁸⁷, «Аглая Давыдова и ее дочери» (1935)²⁸⁸, «Дуэльные истории» (1937)²⁸⁹, «Жена Пушкина» (1938)²⁹⁰. Газетная работа, с одной стороны, давала средства к существованию, впрочем, ничтожные, а с другой – не оставляла сил для каких бы то ни было углубленных занятий. Ходасевич был зажат в тиски, о чем рассказывал в письме редактору «Современных записок» М.В. Вишняку от 8 декабря 1927 г.: «...чтобы не голодать, я должен писать в газете всех больше. Газетная работа требует от меня:

1) Фельетона²⁹¹ каждые две недели, – т. е. судорожной погоны за темами (это труднее, чем само писание).

2) Еженедельного чтения советских журналов для составления изводящей меня хроники.

3) Бывания в редакции и “консультаций” по литературным делам (с голосом, увы, совещательным)²⁹².

Писание газетных (т. е. неизбежно “общественных”) статей меня изматывает душевно. Чтобы написать серьезную, журнальную статью, я должен не только выкраивать “свободное” время, но и мучительно собираться с духовными силами»²⁹³.

Чтобы освободить себе немного времени и передохнуть, Ходасевичу то и дело приходилось заниматься, как он выражался, «самоплагиатом»²⁹⁴, т. е. перепечатывать свои давние, уже опубликованные статьи под другими названиями. Но главное, газетная специфика диктовала сиюминутные пушкиноведческие темы, побуждала писать статьи «на случай» и не допускала углубления в предмет.

Понятно, что такие условия не способствовали настоящей исследовательской работе, которая осложнялась к тому же отсутствием специальных пушкиноведческих изданий и периодики, не говоря уж о рукописях Пушкина. Последнее обстоятельство заметно влияло на качество статей: затрагивая ту или иную биографическую тему (а именно такие темы постепенно вытесняют у Ходасевича изучение пушкинских произведений), он вынужден был во многих случаях опираться на книгу Вересаева «Пушкин в жизни», которую сам не любил и которая, конечно, не являлась серьезным биографическим источником.

Удивительно, как вообще при таких обстоятельствах Ходасевич поддерживал свой достаточно высокий уровень профессионала-пушкиниста и следил за всем, что происходило в этой области в России и Европе. Он был, пожалуй, лучшим знатоком Пушкина в эмиграции, и за ним утвердилась роль, которая явно ему нравилась, которой он гордился, – роль эксперта по пушкиноведческим вопросам: именно он разъяснял читателю все, что касалось новейших находок пушкинских автографов и других подобных событий («Монах», 1929²⁹⁵; «Белградская рукопись», 1933²⁹⁶; «Тетрадь Капниста», 1934²⁹⁷; «Лондонская рукопись», 1935²⁹⁸).

Основным жанром печатных выступлений Ходасевича-пушкиниста стали рецензии и отклики, он держал в поле своего зрения издания Пушкина, выходившие по обе стороны границы, переводы его на разные языки, работы исследователей в России и в эмиграции, выставки, спектакли по Пушкину, разного рода памятные даты, с Пушкиным так или иначе связанные. Рецензии Ходасевича интересны, они всегда остры, содержательны и выходят за рамки рецензируемых книг; зачастую Ходасевич развивает какую-то общую мысль, теоретическое положение и лишь под конец добирается до издания, давшего повод этим размышлениям (подобным образом он строит и отклики на современные ему художественные произведения). Большая часть его методологических идей именно так и была сформулирована – в качестве теоретической посылки к разбору той или иной книги.

Рецензии на давние советские исследования о Пушкине интересны сегодня тем, что в них представлен взгляд извне, взгляд человека, не ангажированного советской системой, не зараженного патологическим идеологизмом, классовым подходом к литературе и другими болезнями советской науки, а потому сохранившего профессиональную трезвость и здравый смысл.

В этом отношении показательна, например, статья «Классовое самосознание Пушкина» (1927)²⁹⁹ – отклик на одноименную книгу известного советского пушкиниста Д.Д. Благого, исследователя тонкого и проницательного, но помраченного советской идеологией. Ходасевич без труда демонстрирует несостоятельность искусственной социологической схемы, построенной Д.Д. Благом, и на месте стройной «эволюции классового самосознания» открывается картина пушкинской непоследовательности в социальных вопросах. «Пушкин делает такие скачки то в сторону, то вперед, то назад, словно нарочно старается выскочить из схемы Благого»³⁰⁰. Отталкиваясь с силой от этой схемы, Ходасевич не заменяет ее другой, но именно в беспорядочной картине ищет ответ на вопрос и приходит к мысли столь же очевидной, сколь и неожиданной: «Дело в том, что Пушкин никогда не был ни политическим деятелем, ни даже политическим мыслителем, как не был он человеком какого-нибудь общественного класса. В сущности своей не был он ни правым, ни левым, ни дворянином, ни мещанином. Сам Бог его деклассировал и вывел за границы политики еще в материнской утробе. Пушкин был и ощущал себя прежде всего и всегда – поэтом. Это и было его единственное, подлинное, вошедшее в плоть и кровь, в основе руководящее им всю жизнь “классовое” и “сословное” самоопределение». И дальше: «За это свое поэтически-классовое дело Пушкин и боролся всю жизнь. В процессе борьбы он тактически примыкал то к одним, то к другим из борющихся политических и социальных групп. <...> Он мог по внешности, кажущимся образом изменять кому и чему угодно, ибо никогда не изменял своему делу»³⁰¹.

Могла быть интересной работа, в которой колебания политических позиций Пушкина были бы рассмотрены в свете этой простой мысли, в зависимости от его «классового самосознания» как поэта (во всяком случае, отношения Пушкина и с декабризмом, и с монархией таким образом проясняются), – но Ходасевич этой работы не написал: «...обстоятельное развитие и доказательство моей точки зрения потребовало бы очень большого труда, для которого мною лишь отчасти собран материал и которому в условиях эмиграции вряд ли суждено быть законченным»³⁰². И все же он долго не отказывался от этого замысла, следы его находим в письме Глебу Струве от 18 августа 1933 г.: «Что бы Вы, однако, сказали, если бы я предложил Вам статью, для которой у меня подобран уже материал: о мечтах Пушкина уехать (или бежать) за границу, о том, чем именно эти мечты внешне и внут-

ренно подсказывались; эта биографическая тема послужила бы канвой, на которой попытался бы я изобразить в основных чертах политические взгляды Пушкина в связи с его взглядами на поэзию и на назначение поэта»³⁰³. Замысел так и не был осуществлен, остался только в виде главной мысли, сформулированной по поводу социологической книжки Благого. Так и другие рецензии Ходасевича – часто они имеют самостоятельную историко-литературную и методологическую ценность. Будучи лишен возможности углубленно, полноценно разрабатывать свои пушкиноведческие идеи, он в газетных откликах мог хотя бы высказать их, сформулировать, дать им жизнь.

При этом Ходасевич стремился ознакомить европейского русскоязычного читателя со всеми сколько-нибудь заметными явлениями современной пушкинистики. Собранные воедино, его газетные обзоры и рецензии эмигрантского периода вкупе с дотъездными публикациями представляют, если угодно, историю нашего пушкиноведения за два с половиной десятилетия, с 1913 по 1939 г., – историю, увиденную взглядом цепким, острым, умным и пристрастным. В жестких оценках Ходасевича запечатлена и советская пушкинистика со всеми своими идеологическими гримасами, и эмигрантские работы о Пушкине, которые, как и работы самого Ходасевича, на долгие годы оказались закрыты для читателя. Через рецензии Ходасевича заполняются пустоты в общей картине русского пушкиноведения тех лет: мы узнаем, что Альфред Людвигович Бем, в 1919 г. покинувший Россию, вовсе не закончил на этом свою научную деятельность, как можно подумать по отсутствию ссылок на него в советских исследованиях, а, кроме десятков написанных им в эмиграции книг, выпустил книгу о Пушкине³⁰⁴, в которой Ходасевич увидел развитие близкой ему самому гершензоновской традиции («Юбилейные книги», 1937)³⁰⁵. Узнаем, что и Модест Людвигович Гофман, уехавший в 1922 г. по заданию Пушкинского Дома в командировку за границу и там оставшийся, продолжал писать книги о Пушкине, а также подготовил при материальном содействии С. Лифаря три высококачественных издания пушкинских рукописей (см. рецензии «В спорах о Пушкине», 1928³⁰⁶; «Книга М. Гофмана», 1931³⁰⁷; «Путешествие в Арзрум», 1934³⁰⁸; «Египетские ночи», 1934³⁰⁹; «Пушкин – Дон-Жуан», 1935³¹⁰; «Письма Пушкина к Н.Н. Гончаровой», 1936³¹¹). Кроме этих профессиональных работ Ходасевич откликался и на любительские брошюры, статьи, речи, заметки – благодаря его откликам для нас воскрешается целый пласт рус-

ской культуры в эмиграции, для которой Пушкин стал символом утраченной России.

Память, памятьливость была отличительной чертой духовного облика Ходасевича. Он оставил много замечательных мемуаров, часть их вошла в его последнюю книгу «Некрополь», книгу памяти умерших. Эта его черта отразилась и в публикациях, связанных с Пушкиным, – в некрологах пушкинистам, в памятных статьях: «Памяти Б.Л. Модзалевского», 1928³¹²; «Памяти П.Е. Щеголева», 1931³¹³; «Памяти Н.О. Лернера», 1934³¹⁴; «Памяти П.В. Анненкова», 1937³¹⁵; один из лучших мемуаров в «Некрополе» посвящен М.О. Гершензону³¹⁶ – как пушкинисту в частности. У его некрологов есть характерная особенность: Ходасевич пренебрегал условностями жанра и демонстративно отказывался следовать известному правилу «De mortibus aut bene aut nihil». Он писал «de mortibus» то именно, что думал о них, – а мыслил он всегда оценочно и жестко. Как заметил довольно двусмысленно один критик по поводу его воспоминаний о Есенине, «редко кто, как Ходасевич, умеет сохранить столь объективный тон у свежей могилы»³¹⁷. Так, некролог П.Е. Щеголеву начинался с самых резких слов о его сервилизме, сказавшемся на качестве пушкиноведческих трудов, – а затем покойному пушкинисту щедро отдана дань почтения и благодарности. С особой теплотой написан некролог Б.Л. Модзалевскому, более деловито и прохладно – Н.О. Лернеру, а 50-летию со дня смерти П.В. Анненкова посвящена большая статья, где рассказывается в подробностях о подготовке первого собрания сочинений Пушкина и его первой биографии, о неоспоримых достоинствах и существенных недостатках работы Анненкова. Вообще в истории пушкинистики Ходасевич чувствовал себя не просто свободно – как профессионал среди профессионалов, – но чувствовал он за собой и право выносить исторические оценки, что придавало его статьям особый оттенок.

Однако не всегда он судил весомо, в полемике с коллегами-пушкинистами порой «цеплялся» за мелочи, уводил споры в сторону от основных проблем. Его шумная полемика с Гофманом в 1928–1929 гг. была не очень серьезной по сути, в итоге она свелась на личности, взаимные обвинения и разоблачения. После обмена резкими статьями дело дошло аж до третейского суда, документы которого печатались в «Последних новостях»³¹⁸. Но вряд ли читателю было интересно следить за перипетиями этой не вполне корректной и довольно мелочной полемики, как,

впрочем, и разбираться в тонкостях специальных пушкиноведческих вопросов, которые поднимал Ходасевич в своих рецензиях, – вопросов, скажем, эдиционных или переводческих. В России для этого существовали специальные издания, у которых был свой читатель, а в эмиграции на страницах общеполитических газет это выглядело не всегда уместно.

Ходасевич-пушкинист с его дотошностью, понятной лишь профессионалу, стал объектом насмешек и пародий. Сатирический журнал «Ухват» анонсировал в 1926 г. статью Ходасевича «Анализ мочи теток Пушкина»³¹⁹, журнал «Сатирикон» в 1931 г. опубликовал острую пародию на пушкиноведческие работы Ходасевича: «Осенью 1830 года, в бытность свою в с. Болдино, Пушкин ежедневно кушал чай с земляничным вареньем. В настоящее время следует считать установленным, что сажился он за стол не позднее 5¹/₄ часов пополудни. Пишущий эти строки... не раз имел случай доказывать, что Пушкин в с. Болдино приобрел привычку класть в каждый стакан чая два куса сахару. Возникшая по предмету сему полемика движется вокруг вопроса, был ли употребляем поэтом сахар колотый или пиленый. Если основываться на данных Румянцевского музея, первое предположение следует признать более основательным. Однако г. Цявловский вместе с покойным Щеголевым оспаривают сие предположение как сравнительно шаткое. Ввиду значительной важности указанного вопроса для русской литературы в ее прошлом, настоящем и будущем мы намерены предложить на терпеливое внимание многочисленных наших читателей целый ряд фельетонов-исследований, посвященных истории одного спора»³²⁰. Здесь обыграны и самый тон Ходасевича, и его скрупулезная точность в установлении мельчайших биографических деталей, и академическая привычка ссылаться на научные авторитеты.

В том же 1931 г. в «Новой газете» был опубликован шарж на Ходасевича: он изображен с циркулем, которым определяет размеры на портняжном манекене с пушкинскими чертами и табличкой «А.С.П.»³²¹. С этим шаржем неожиданно перекликаются воспоминания Вацлава Ледницкого об одном разговоре с Ходасевичем: «Надоела мне вся эта современная наука... Вот, знаете, в детстве, – говорил он мне, – у меня была какая-то странная и глухая привычка. Я брал сантиметр и все, что ни попало, мерил. Подойду к столу – мерю, подойду к комоду – мерю... А зачем я это делал и что мне говорили эти цифры – я не умел объяснить, когда, смеясь надо мной, меня спрашивала мать... Точно так и они

теперь с Пушкиным поступают: все меряют да меряют, измеряют и измеряют, считают и подсчитывают, а какой смысл в этих измерениях и подсчетах – сам черт не разберет...»³²². Они – это ученые позитивистского склада, забывающие о конечных целях изучения литературы. Сам Ходасевич, при неизменном уважении к факту, никогда не считал его самодостаточным, и все же он совершенно не вписывался в ту традицию осмысления классики, которая сформировалась в русской эмигрантской среде. Писатели и философы эмиграции – Д.С. Мережковский, А.М. Ремизов, Б.К. Зайцев, И.С. Шмелев, Вяч. Иванов, С.Л. Франк, Г.П. Федотов, П.Б. Струве, И.А. Ильин и позже В.Н. Ильин – были нацелены на крупный разговор о религиозно-нравственных проблемах у Пушкина, о его роли в духовной жизни России, о его месте в истории, и разговор этот велся, как правило, без достаточной профессиональной базы. На этом фоне пушкинистика как точная, конкретная филологическая наука казалась иной раз чем-то мелочным, необязательным – отсюда и пародии на Ходасевича, о которых выше шла речь.

К слову сказать, Ходасевич тоже умел крупно мыслить, в том числе и в отношении Пушкина; это проявлялось тогда, когда сама поставленная тема выносила его на широкое культурное пространство. В статьях «Фрагменты о Лермонтове» (1914)³²³, «О Тютчеве» (1928)³²⁴, «Памяти Гоголя» (1934)³²⁵, где Пушкин является точкой отсчета при сопоставлении, высказаны значительные идеи об общих особенностях пушкинского художественного мира, пушкинского постижения действительности и человека. Но к большим проблемам Ходасевич подходил не как философ, а как пушкинист-профессионал, для которого всякая интерпретация должна иметь прочный фактический и текстологический фундамент, и эти свои профессиональные позиции он отстаивал перед лицом критики. В программной статье «О пушкинизме» (1932) определена подчиненная, но исключительно важная роль фактологических исследований: «Известная пристальность, пристрастие к разработке частных и деталей, даже порою мелочность, оправданы в пушкинизме не только естественным желанием узнать и выяснить жизнь Пушкина во всех подробностях, не только психологически слишком понятным увлечением исследователей, но и самим существом дела. Сама практика пушкинизма доказала неопровержимо, что сплошь и рядом малейшая деталь, едва заметная мелочь вдруг проливает свет на вопросы большой важности. Пренебрегать этими

детальями в особенности не приходится теперь, когда пушкинизм находится еще в стадии накопления материалов, когда пора общих выводов и широких обобщений еще далеко не настала. Сейчас еще драгоценно решительно все, что относится к Пушкину и его окружению, ибо конечная ценность каждого отдельного сведения еще не может быть определена»³²⁶.

При всей принципиальной правильности такой постановки вопроса нельзя не увидеть, что за этой апологией конкретной пушкинистики стоит собственная эволюция Ходасевича-пушкиниста. Если в ранний свой период он тяготел к профессионально обоснованной метафизике («Петербургские повести Пушкина»), если в годы творческого расцвета переключился главным образом на проблемы психологии творчества («Поэтическое хозяйство Пушкина»), то теперь его больше привлекает разработка конкретных, главным образом фактических, вопросов. Такая эволюция соответствует и рисунку поэтической судьбы Ходасевича.

Но, увы, в эмиграции ему не пришлось заняться полноценными фактографическими исследованиями, как не удалось за последние 15 лет жизни написать серьезный труд по пушкинской поэтике или подойти к «общим выводам и широким обобщениям» о Пушкине как духовном феномене. В наибольшей степени отвечали запросам публики и условиям работы популярные биографические очерки, которые и писал Ходасевич в эти годы в большом количестве, с присущим ему мастерством и блеском, с особым вкусом к этому жанру.

В одних очерках рассказывается о ком-либо из окружения Пушкина, восстанавливается история отношений Пушкина с этим лицом («Арина Родионовна», 1929³²⁷; «Пушкин и Хитрово», 1928³²⁸; «Графина Нессельроде и Пушкин», 1925³²⁹; «Зизи», 1933³³⁰; «Аглая Давыдова и ее дочери», 1935³³¹; «Дневник А.А. Олениной», 1936³³²; «Пушкин и Николай I», 1938³³³; «Жена Пушкина», 1938³³⁴), в других разрабатывается какой-либо эпизод пушкинской биографии («Из жизни Пушкина», 1926³³⁵; «Девяностая годовщина», 1927³³⁶; «Пушкин на Святогорской ярмарке» 1929³³⁷; «Черная годовщина», 1936³³⁸), в третьих – прослеживаются сквозные темы, лейтмотивы пушкинской жизни, раскрывающие характерные черты его личности («Тайные любви Пушкина», 1925³³⁹; «Пушкин, известный банкомет», 1928³⁴⁰; «Дуэльные истории», 1937³⁴¹).

Очерки построены либо на известных фактах, по-новому осмысленных, либо на свежих, только что опубликованных

документах, либо на совершенно новых материалах, которые Ходасевич обнаружил первым. В статье «Пушкин и Николай I» он впервые опубликовал на русском языке одну из версий пушкинского разговора с императором 8 сентября 1826 г. – запись Юлия Струтыньского, которая сегодня рассматривается специалистами в ряду других источников для реконструкции этой исторической беседы. В статье «Черная годовщина» также впервые опубликована Ходасевичем та часть письма П.В. Долгорукова к И.С. Гагарину от 29 июля 1963 г., где он обсуждает со своим корреспондентом обвинения, выдвинутые против них в брошюре А.Н. Аммосова «Последние дни жизни и кончины А.С. Пушкина» (СПб., 1863). (Обвинение, напомним, состояло в том, что Долгоруков и Гагарин причастны к составлению анонимного пасквиля, послужившего одним из поводов последней пушкинской дуэли.) Но ходасевичевская публикация этого важного для пушкинистики документа прошла совершенно незамеченной, письмо было введено в научный оборот много позже, в 1966 г., когда его напечатал в русском переводе М. Яшин по копии, присланной из Парижа³⁴². Ни М. Яшин, ни последующие публикаторы этого письма не ссылаются на Ходасевича³⁴³ – так, как будто его публикации и вовсе не было. Приведенный случай – далеко не единственный в этом роде. В большой журнальной статье «Аглая Давыдова и ее дочери» Ходасевич познакомил читателя с целым корпусом новых материалов из частных архивов о знакомых Пушкина Аглае Антоновне Давыдовой и ее дочери Адели. Эти материалы, предоставленные Ходасевичу французскими потомками Давыдовых, до сих пор в пушкинистике не задействованы – скажем, они не учтены в справочнике Л.А. Черейского «Пушкин и его окружение»³⁴⁴.

Такие факты вносят печальный штрих в профессиональную судьбу Ходасевича – волею обстоятельств он оказался в стороне от главных путей развития пушкинистики, и вследствие этого его усилия и знания дали менее ощутимые плоды, чем могло быть при других условиях. Как пушкинист Ходасевич в эмиграции был обречен на несостоятельность, он сам это понимал и не раз признавал публично. И все же, несмотря на эти неблагоприятные условия, долгие годы он жил с дерзостным замыслом исключительной трудности – написать биографию Пушкина.

Проблема создания биографии Пушкина всегда составляла и составляет по сей день одну из важнейших задач пушкинистики. Но для Ходасевича это была к тому же и глубоко личная, жизненно важная задача, в основе которой – познание тайны единства жизненного и творческого в Пушкине, в художнике вообще, а значит, и в себе самом. Работа над биографией Пушкина могла бы сфокусировать в себе и личный художественный опыт Ходасевича, и накопленные им профессиональные пушкиноведческие знания, и его литературное мастерство.

Первое упоминание об этом замысле находим в автобиографии 1920 г., где среди работ, «вполне или отчасти подготовленных», Ходасевич называет «популярную биографию Пушкина (разм<ер> – от 4–5 печ<атных> листов)»³⁴⁵. В архиве Александра Ивича сохранилась машинопись трех глав этой биографии объемом $\frac{3}{4}$ а. л., где жизнеописание Пушкина начато с его предков – легендарного Ратши и «арапа Петра Великого» – и доведено почти до южной ссылки поэта. Повествование ведется бегло, сухо, отстраненно, основывается на внешних событиях и обстоятельствах, практически не затрагивает внутренней жизни Пушкина и вопросов творческих. Работа остановилась в самом начале, и, может быть, это объясняется тем, что не был найден верный тон, верный принцип рассказа о жизни поэта. Осенью 1921 г. Ходасевич вернулся к этому замыслу при поддержке М.О. Гершензона; 6 октября 1921 г. он писал жене: «Был у Герш<ензона>. Мил, но занозист. Биогр<афию> Пушкина заказал мне от имени Сабашн<икова>, который сидит, но вероятно будет освобожден»³⁴⁶. А в письме Гершензону от 22 октября 1921 г. Ходасевич сообщал: «Начинаю собирать книги, которые необходимо иметь под руками, чтобы писать биографию Пушкина. Думаю через неделю начать работу»³⁴⁷. Вскоре освободился из тюрьмы знаменитый издатель Михаил Васильевич Сабашников, и 25 января 1922 г. они подписали с Ходасевичем договор, по которому последний «принял на себя составление для издательства М. и С. Сабашниковых биографии Александра Сергеевича Пушкина размером до 10 печ. листов 40000 букв каждый» и обязался представить ее к 1 июля 1922 г.³⁴⁸

Как видим, Ходасевич рассчитывал написать книгу за полгода, но ему не хватило на это и всей жизни. Довольно скоро стала очевидной вся сложность поставленной задачи. В феврале

1922 г. он еще беспокоился о книгах, которые «придется купить для Сабашниковской работы»³⁴⁹, а уже в мае этого года фактически отказался от замысла: «Я тащу их (деньги. – И. С.) с Сабашникова, хотя знаю, что никакого Пушкина не видать ему. Это меня мучит»³⁵⁰.

Вскоре Ходасевич уехал из России, и создание биографии Пушкина отложилось на неопределенный срок, но все последующие годы он так или иначе шел к осуществлению своего замысла, – вся его пушкиноведческая работа после завершения «Поэтического хозяйства Пушкина» была накоплением материалов, исследовательского опыта, была подготовкой к этой главной книге.

С середины 1920-х годов в европейских литературах широко распространился жанр *biographie romancée* – романизированной биографии. В 1936 г. в «Литературной летописи» Ходасевич писал о таких биографиях: «По-видимому, они возникли в противовес тем ученым кирпичам или бездушным компиляциям, которые в огромном большинстве случаев подносились публике в качестве жизнеописаний. <...> Андре Моруа доказал своим “Шелли”, что подобные вещи можно делать талантливо и со вкусом. С этой книги и началась мода, которая некоторое время держалась на известной высоте, а потом, как водится, пришла в упадок. Однако еще прежде, чем книжный рынок успел наводниться второсортными и третьесортными подражаниями Моруа, самому ему сделались слишком явны методологические недостатки “романизированных” биографий – недостатки, не покрывавшиеся никаким умением и талантом. Биографию Дизраэли он написал уже совершенно иначе, отбросив элемент вымысла и соблюдая лишь некоторые художественные принципы, ранее не применявшиеся в трудах этого рода. Таковы же были и замечательные работы английского писателя Л. Стречи»³⁵¹. Как видим, для Ходасевича разговор о законах и границах жанра сводился в первую очередь к соотношению правды и вымысла в жизнеописании. В литературной среде русского Парижа, в среде Ходасевича, сформировались два противоположных взгляда на этот вопрос. Константин Мочульский, один из наиболее глубоких исследователей литературы в русском зарубежье, утверждал, что подъем жанра «романизированной» биографии связан с кризисом воображения в литературе, что этот жанр «должен до конца преодолеть документальность и освободиться от рабского поклонения факту», что «биография упразднит роман, только сама став романом»³⁵².

Ходасевич, напротив, резко отделял биографию от романа, считая, что вымысел ей противопоказан. С конца 1920-х годов, идя к биографии Пушкина, он теоретически и практически разрабатывал принципы жизнеописания исторического лица, теоретически – в статьях и рецензиях на многочисленные опыты этого жанра, практически – в книге «Державин», писавшейся в 1929–1930 гг. В предисловии к этой несомненно удачной книге Ходасевич определил границы, себе поставленные: «Биограф – не романист. Ему дано изъяснять и освещать, но отнюдь не выдумывать. Изображая жизнь Державина и его творчество (поскольку оно связано с жизнью), мы во всем, что касается событий и обстановки, остаемся в точности верны сведениям, почерпнутым и у Грота, и из многих иных источников... Диалог, порою вводимый в повествование, всегда воспроизводит слова, произнесенные в действительности, и в том самом виде, как они были записаны Державиным или его современниками»³⁵³. Биографические книги, основанные на придуманных ситуациях и вымышленных диалогах, вызывали резкие оценки Ходасевича – таковы его отзывы на «Смерть Вазир-Мухтара»³⁵⁴ и «Кюхлю»³⁵⁵ Ю.Н. Тынянова, на книгу Л.П. Гроссмана «Достоевский за рулеткой»³⁵⁶, на ряд романов о Пушкине, появившихся в России в преддверии юбилея, – Ю.Н. Тынянова³⁵⁷, И.А. Новикова³⁵⁸, Г.И. Чулкова³⁵⁹.

Но отталкиваясь от «романсированной» биографии, Ходасевич менее всего тяготел к «ученым кирпичам или бездушным компиляциям». Его биография Державина – произведение художественное, в котором сложная писательская задача решена с величайшим артистизмом: оставаясь в рамках документального материала, Ходасевич этот материал одушевил, художественно осмыслил, на его основе создал образ, принадлежащий одновременно искусству и истории литературы, представляющий и художественное, и исследовательское открытие. В отклике на журнальную публикацию первых глав «Державина» В. Вейдле писал: «Эти две главы биографии сразу напоминают о том, чем биография должна быть и чем так редко она бывает: искусством прежде всего, искусством по замыслу и по воплощению, искусством без вымысла, но не без воображения, свободы и души...»³⁶⁰.

Сплав искусства и документальности – это способ построения биографии. Само же ее содержание, по Ходасевичу, – внутренняя жизнь исторического лица. Если же говорить конкретно о биографии Пушкина, то внутренняя жизнь поэта может

быть раскрыта только через творчество, которое и составляет основу его подлинной биографии. Ходасевич писал неоднократно, что ключ к судьбе Пушкина лежит на пересечении биографического и творческого в глубинах его личности, а потому жизнеописание поэта, построенное на внешних фактах, теряет смысл. Пример такой биографии для Ходасевича – книга М.Л. Гофмана о Пушкине, изданная в 1931 г. в Париже на французском языке. «Жизнь Пушкина, – пишет Ходасевич, – прослежена М. Гофманом почти исключительно в ее внешних фактах. Перед нами биография прежде всего фактическая и почти только фактическая. Душевная жизнь Пушкина в ней замечена лишь в самых общих, бесспорных чертах... совокупность которых не образует той единственной, неповторимой личности, ради которой, в сущности, только и стоит писать биографию. Жизнеописание, изложенное М. Гофманом, содержит в себе цепь событий из жизни Пушкина, но не содержит именно самого Пушкина. <...> Повествование о творчестве, т. е. о душе и смысле *пушкинской жизни*, как бы подменено биографией и датировкой»³⁶¹.

Представление Ходасевича о том, какой должна быть биография Пушкина, лежит, таким образом, в русле анненковской традиции, с той разницей, что книга П.В. Анненкова «Материалы для биографии А.С. Пушкина» (1855) – первая биография поэта – не претендует на художественность. Анненков строил жизнеописание Пушкина как «повесть внутреннего хода его мысли»³⁶², тонко сопрягая внешние факты с рукописями и опубликованными произведениями. Тот же принцип намеревался положить в основу своей книги Ходасевич. «Программа» этой книги была сформулирована его другом и единомышленником В. Вейдле в статье 1931 г. «Об искусстве биографа»: «Биография менее всего способна перенести украшение произвольным диалогом, вымышленными подробностями, гримировку под “беллетристику”, под роман. Гораздо лучше для нее... оставаться чисто документальной. <...> Мы чувствуем, что биография художника, поэта по-настоящему будет написана только тогда, когда биограф сумеет в нее вместить не одну лишь действительность его жизни, но и порожденный этой жизнью вымысел, не только реальности существования, но и реальности воображения. Истинной биографией творческого человека будет та, что и самую его жизнь покажет как творчество, и в творчестве увидит преображенной его жизнь. Для подлинного биографа не может быть “Пушкина в жизни” и другого Пушкина – в стихах; для него есть только

один Пушкин, настоящая жизнь которого именно та, что могла воплотиться в стихах, изойти в поэзии». Самая трудная здесь задача, по мнению Вейдле, – «найти формулу совместного выражения жизни и творчества»³⁶³.

Ходасевич сделал попытку найти такую формулу: в апреле и июне 1932 г. в газете «Возрождение» появились две первые главы давно задуманной им биографии с подзаголовком «Из книги “Пушкин”». Первая глава – «Начало жизни»³⁶⁴ – повествует о предках Пушкина по материнской линии от Абрама Ганнибала, о Надежде Осиповне и Сергее Львовиче Пушкиных, о няне, бабушке и раннем детстве поэта. Вторая глава – «Литература»³⁶⁵ – посвящена дяде Пушкина Василию Львовичу, литературному окружению юного поэта, его ранним литературным интересам и первым опытам. Эти главы написаны совсем иначе, нежели те страницы, которые сохранились в архиве А. Ивича и о которых мы писали выше. Здесь, в связи с установкой на внутреннюю биографию, найдена особая, взвешенная, сдержанно-интимная интонация, за которой стоит посвященность автора, позволяющая ему вводить читателя в постепенно открывающийся внутренний мир своего героя. Такая повествовательная интонация органично вмещает документальные фрагменты и парафразы поэтических строк, и все это вместе создает искомую стилистическую «формулу совместного выражения жизни и творчества». Однако эта формула не всегда точно срабатывает. Приведем заключительный фрагмент главы «Начало жизни»: «С вечера он подолгу не мог заснуть. Няня по старой памяти приходила к его постели. Учила читать “Помилуй мя, Господи”, но это не помогало. Тогда она заводила сказку. Русские сказки страшные. Саша над собой видел морщинистое лицо, освещенное ночником, и руку, часто творящую крестное знамение. Широкий, почти уже беззубый рот между тем нашептывал все о мертвецах, о русалочках, домовых, о змиях, с которыми бьются Полканы-богатыри и Добрыни Никитичи. Саша, едва дыша, прижимался под одеяло и не мог шелохнуться от ужаса. Воображение училось дополнять сказку. Было страшно и сладко вместе. Наконец мысли путались, нянино лепетанье сливалось со смутными голосами ночи, и он засыпал».

Этот фрагмент построен на парафразах пушкинского стихотворения «Сон (Отрывок)» 1816 г.: его мотивы и образы опрокинуты в действительность, которая их породила, и, таким образом, творческий процесс обращен вспять, стерта граница между

искусством и жизнью. Ходасевич-биограф допускает здесь ту же прямолинейность, какую допускал Ходасевич-исследователь при анализе «Русалки»: он пренебрегает в некоторых случаях тем, что художественный мир живет по своим особым законам, а не по законам действительности. В этом художественном мире, безусловно, отражается внутренний мир художника, но отражается через сложную систему превращений и преобразований, а потому генетический метод, анализирующий художественные образы с точки зрения их происхождения, порочен при обратном ходе исследовательской мысли – при попытке строить биографию по стихам. Ходасевич же не только прибегает к этому способу, но возводит его в принцип повествования, и если перевод одномерного стихотворения «Сон» в план реального детского сна еще допустим, то с более серьезными пушкинскими произведениями такой обратный ход не приносит удачи. О Пушкине-мальчике говорится в главе «Литература»: «Иногда посещал он Юсупов сад у Харитония в Огородниках. Там, наподобие садов Версальских, были пруды, гроты, искусственные руины. Во мраке деревьев стояли белые изваяния. Изображения Аполлона и Венеры потрясали его сладким страхом и восхищали до слез. Об их сладкой и страшной власти он уже знал – по книгам, по воображению, по предчувствию». Сложный идейно-образный строй зрелого пушкинского стихотворения «В начале жизни школу помню я...» (1830) здесь упрощен до простого детского впечатления, но такое «заклание» стихов не придает достоверности биографическому рассказу.

И тем не менее первые главы ходасевичевской книги читаются интересно, они написаны мастером слова и знающим пушкинистом, что выгодно отличает эти главы от аналогичных попыток, скажем, А.В. Тырковой-Вильямс (1929) или П.Н. Милюкова (1937). Не лучшее дело – гадать о ненаписанных книгах, но все же можно предположить, что опыт Ходасевича по созданию биографии Пушкина обогатил бы и нашу художественную литературу, и пушкинистику. Однако после первых двух глав Ходасевич столкнулся с такими практическими трудностями, которые заставили его приостановить работу. Девятнадцатого июля 1932 г. он писал Н.Н. Берберовой: «Здоровье мое терпимо. Настроение весело-безнадежное. Думаю, что последняя вспышка болезни и отчаяния была вызвана прощанием с Пушкиным. Теперь и на этом, как и на стихах, я поставил крест. Теперь нет у меня ничего. Значит, пора и впрямь успокоиться и постараться выживать из жизни те маленькие удовольствия, которые она

еще может дать, а на гордых замыслах поставить общий крест»³⁶⁶. В следующем письме от 23 июля он разъяснил: «“Крест” на Пушкине значит очень простое: в нынешних условиях писать его у меня нет времени. Нечего тешить себя иллюзиями. Но, с другой стороны, условия могут измениться – никто не помешает мне ими воспользоваться»³⁶⁷. Углубленный труд был невозможен в условиях, когда приходилось постоянно думать о заработке. Другой причиной остановки было, несомненно, отсутствие нужной специальной литературы. Очередная глава биографии должна была быть о лице, и у Ходасевича, видимо, попросту не хватило материалов, чтобы эту главу написать. Оправившись со временем от вспышки отчаяния, о которой он писал Берберовой, Ходасевич все же продолжил работу, но лицейские годы ему пришлось пропустить, и в марте 1933 г. он опубликовал в четырех номерах «Возрождения» большую главу «Молодость»³⁶⁸, охватывающую период от выхода Пушкина из лицея до отъезда в южную ссылку в мае 1820 г.

В этой главе Ходасевич подходит к главной задаче книги – к воссозданию личности Пушкина на основе рассказов современников, эпистолярных материалов, других документов эпохи и пушкинских произведений. Он опирается на работы И.А. Кубасова, П.О. Морозова, А.Н. Веселовского, П.В. Анненкова, Б.Л. Модзалевского, П.Е. Щеголева, на материал, собранный В.В. Вересаевым, компонует факты, известные ему по этим вторичным источникам, но не всегда от них отрывается, и эта компилятивность местами вступает в противоречие с его индивидуальным стилем. Следуя логике пушкинской жизни, не углубленной в это время, Ходасевич говорит главным образом о внешних обстоятельствах: о кругах петербургской молодежи, в которых вращался молодой поэт, об общественных движениях, увлекавших его, о театре, салонах и дамах, о кутежах. «Молодость» густо населена персонажами, окружавшими Пушкина в жизни, их характеристики основаны, как правило, на пушкинских строках, пушкинские тексты вообще обильно используются, вживляются в повествовательную ткань.

В рассказе нет вымышленных диалогов и придуманных эпизодов, но как ни старается Ходасевич оставаться в рамках документальных материалов, в главном ему приходится все же домысливать – там, где он заглядывает в пушкинское сознание. Об отъезде на Юг из Петербурга: «Он уезжал в глубоком спокойствии, похожем на то приятное чувство выздоровления, которое

испытывал после первой болезни. За эти три года (без малого) им был истрачен огромный запас сил и чувств. Он как бы перегорел душой и теперь ощущал непривычное и немного странное охлаждение. Ему казалось, что молодость кончена и что даже стихов он больше писать не будет. <...> С новыми друзьями, в кругу которых было совершено столько веселых и опасных безумств, расставался он без печали. <...> Женщины? Сердце его было пусто или почти пусто»³⁶⁹. Такие психологические экскурсы понятны в романе, но в документальной биографии, при сознательном отказе от вымысла, они оспоримы, и хотя Ходасевич развивает этот пассаж по мотивам пушкинской элегии «Погасло дневное светило...» (1820), он здесь обращается с материалом как романист, а не как историк.

Правильной ли была установка Ходасевича в работе над биографией? Возможно ли в этом жанре исследовать внутреннюю жизнь Пушкина? Судить об этом мы могли бы только в том случае, если бы Ходасевич написал свою главную книгу. Но дальше «Молодости» дело не двинулось, и не будем связывать эту неудачу только с внешними факторами: с нехваткой книг или материальными проблемами. Очевидно, что написать биографию Пушкина в любом случае неизмеримо сложнее, чем биографию Державина. Если же прибавить к этому атмосферу «европейской ночи», которой дышал Ходасевич, если вспомнить о глубоком творческом кризисе, который привел его к отказу от поэтического дара, то приходится только удивляться тому, с каким упорством он возвращался вновь и вновь к этому замыслу. Летом 1934 г., отвечая на анкету варшавского еженедельника «Меч», Ходасевич писал: «В настоящее время, кроме текущей критической и историко-литературной работы, пишу биографию Пушкина»³⁷⁰.

Семнадцатого января 1935 г. в «Возрождении» печатается анонс под названием «“Пушкин” В.Ф. Ходасевича»: «29 января (ст. ст.) 1937 г. исполняется сто лет со дня смерти Пушкина. Между тем, несмотря на огромную литературу, посвященную поэту, на русском языке до сего времени не существует полной его биографии, написанной в соответствии с обширными новыми данными, добытыми наукой за последние три десятилетия и в частности – после революции, когда в различных хранилищах были открыты многочисленные архивные материалы. <...> Над подобной биографией уже давно работает В.Ф. Ходасевич, много лет изучающий Пушкина как поэта и человека. Работы В.Ф. Ходасевича по Пушкину и его собственное поэтическое творчество наглядно

доказывают, что он не только специалист, но и автор, от которого читатели наиболее вправе ожидать проникновенного и художественного раскрытия пушкинского образа. Прекрасная биография Державина, написанная В.Ф. Ходасевичем и встретившая такой горячий прием в зарубежной прессе, при строгой научности обладает основным достоинством всякой биографии – художественностью изложения. Подобно ей, и начатый В.Ф. Ходасевичем труд о Пушкине имеет целью дать в той же художественной форме жизнеописание великого поэта, внутренне связанное с историей его творчества.

Однако тяжелые условия зарубежной жизни в настоящее время таковы, что начатая В.Ф. Ходасевичем работа может быть завершена только в том случае, если заранее будет обеспечена хотя бы некоторая часть ее издания. С этой целью уже теперь должна быть объявлена предварительная подписка на книгу, которая появится в свете в течение 1936 г. в издательстве “Петрополис” – “Дом Книги”, чье имя и издательский опыт вполне обеспечивают ее с внешней стороны...» Заметка подписана известными общественными деятелями В.Н. Коковцевым и В.А. Маклаковым, историком литературы Н.К. Кульманом, писателями И.А. Буниным и М.А. Алдановым³⁷¹.

Издание книги должно было осуществляться в рамках юбилейных пушкинских торжеств при содействии Пушкинского комитета, созданного в начале 1935 г. в Париже. Подписка началась, но, кроме творческих, возникли перед Ходасевичем и какие-то препятствия официально-организационного порядка, о чем можно судить по его письму М.Л. Гофману от 10 августа 1935 г.: «...речь может идти только о биографии П<ушкина>, а не о биографиях; за краткую не сяду, не получив официального заказа, который от меня уплывает на той ладье, на какой от Вас уплывает редаKTуpa. Куда? Не знаю, может быть, и в Лондон»³⁷². По правдоподобному предположению комментатора этого письма Л. Шура, Ходасевич имел в виду, что заказ на биографию может быть передан жившей в Лондоне А.В. Тырковой-Вильямс³⁷³.

Так или иначе, Ходасевич не написал этой книги к 1936 г., как было обещано подписчикам, не написал он ее и позже. М. Алданов уже после смерти Ходасевича вспоминал: «Как жаль, что он так и не написал жизни Пушкина! Не раз говорили ему, что в этом его прямая обязанность и благороднейшая задача. <...> Он говорил, что внезапно остался без наиболее важных пособий, что в одном томе жизни Пушкина не изложишь, что писать такую

книгу можно только в России, что для этого нужно два года. Это было верно. Но думаю, что все-таки он мог бы преодолеть случайные и внешние препятствия. Вернее, считал такую работу слишком ответственной, требующей слишком большого напряжения душевных сил. Откладывал ее до лучших времен... Это потеря невознаградимая»³⁷⁴.

Вместо биографии Ходасевич подготовил для ее подписчиков в юбилейном 1937 г. новое издание «Поэтического хозяйства Пушкина». Книга вышла в Берлине под названием «О Пушкине» тиражом 500 экземпляров. Можно было ожидать, что Ходасевич хотя бы теперь издаст свою старую книгу в полном виде, как это задумывалось, но не было осуществлено в 1924 г. Но, видимо, материальные обстоятельства повлияли на ее состав больше, чем факторы творческие. Книга «О Пушкине» невелика по объему, в нее включены четыре статьи, не вошедшие в свое время ни в ленинградский, ни в журнальный вариант «Поэтического хозяйства...», однако более 20 заметок Ходасевич исключил вовсе, другие значительно сократил – очевидно, на большое издание попросту не хватало денег. При этом материал в книге «О Пушкине» строже систематизирован, некоторые главки заметно переработаны и получили более стройный вид. Но ни одной новой статьи в этом издании нет.

Книга получила хорошие отклики, однако был в ее появлении оттенок горечи. В. Вейдле так начал свою рецензию: «Измененное и дополненное издание “Поэтического хозяйства Пушкина” конечно не та книга о Пушкине, которой от Ходасевича ждали – и продолжают ожидать. Такую книгу, где жизнь и творчество были бы поняты совместно, где Пушкин был бы весь (чем еще не отрицается, конечно, неисчерпаемость гения и даже всякой личности), только Ходасевич и мог бы нам дать, потому что у него одного в должной мере сочетается знание предмета с проникновением в его внутреннюю жизнь, в его смысл. Если он этой книги не напишет, неизвестно, кто и когда сумеет ее написать: знающие найдутся, но понимающих мало и сейчас; остается надеяться, что он это сделает, а книгу, выпущенную им, принять как напоминание о том, что он это сделать может»³⁷⁵. А для Ходасевича, пожалуй, это было настоящее прощание с Пушкиным. Он написал еще много рецензий и заметок, участвовал в работе юбилейного Пушкинского комитета в Париже, входил в редакционную комиссию по подготовке юбилейного издания Пушкина³⁷⁶, подготовил в 1937 г. хорошее издание «Евгения Онегина»,

написав к нему текстологическое обоснование³⁷⁷, – но «на гордых замыслах» был «поставлен крест».

Общий трагический рисунок творческой судьбы Ходасевича просматривается в истории его отношений с Пушкиным. В 1937 г. он ответил статьей на публикацию речи о Сергия Булгакова «Жребий Пушкина». Главным пунктом полемики оказался вопрос о толковании пушкинского «Пророка» – стихотворения, с которым некогда было связано поэтическое становление Ходасевича, его творческое самосознание, его понимание поэзии как духовного подвига. О. Сергей Булгаков писал: «В зависимости от того, как мы уразумеваем “Пророка”, мы понимаем и всего Пушкина. Если это есть только эстетическая выдумка, одна из тем, которых ищут литераторы, тогда нет великого Пушкина, и нам нечего ныне праздновать. Или же Пушкин описывает здесь то, что с ним самим было, т. е. данное ему видение божественного мира под покровом вещества?» По Булгакову, «здесь мы имеем некое обрезание сердца, Божие призвание к пророческому служению. Тот, кому дано было сказать эти слова о Пророке, и сам ими призван был к пророческому служению»³⁷⁸. Такое понимание совпадает с тем, что сам Ходасевич писал о «Пророке» и о Пушкине в эссе 1922 г. «Окно на Невский». Теперь же он возражает Булгакову: «В “Пророке” видели и видят изображение поэта, для чего, в сущности, нет никаких данных... “Пророк” – отнюдь не автопортрет и не портрет вообще поэта. О поэте у Пушкина были иные, гораздо более скромные представления... Пушкин сознавал себя великим поэтом, но нимало не претендовал на “важный чин” пророка. <...> Традиционное, но ошибочное отождествление поэта с пророком обычно тонет в пустых словоизвержениях на тему о высшем призвании поэта “по Пушкину”... Поставив знаки равенства между пророком и Пушкиным», Булгаков «предъявил к Пушкину такие духовные требования, которые самого Пушкина ужаснули бы»³⁷⁹.

За этими спокойными словами стоит личная трагедия Ходасевича. С ним произошло то, что сам он назвал когда-то «принципиальным разуверением в поэзии как подвиге» – «величайшей внутренней трагедией», ведущей к «отказу поэта от поэзии»³⁸⁰. Пушкин всегда олицетворял для Ходасевича подлинное поэтическое служение, и потому разуверение в высшем призвании поэта, прощание с поэзией в конце концов обернулось для него прощанием с Пушкиным.

Примечания

¹ Вейдле В. Поэзия Ходасевича // Совр. зап. Париж, 1928. Кн. 34. С. 454.

² Сирин В. О Ходасевиче // Там же. 1939. Кн. 69. С. 262.

³ Вейдле В. Поэзия Ходасевича. С. 455.

⁴ Лирический круг: Страницы поэзии и критики. М., 1922. С. 82, 84. Здесь и далее ссылки на статьи Ходасевича даются, как правило, по прижизненным авторским публикациям. Из современных изданий, в которых частично представлены историко-литературные и критические работы Ходасевича, назовем наиболее доступное российскому читателю: Ходасевич В. Колеблемый треножник: Избранное. М., 1991.

⁵ Адамович Г. Литературные беседы // Звено. Париж, 1925. № 130. 27 июля.

⁶ А<дамович> Г. Владислав Ходасевич // Последние новости. Париж, 1939. № 6660. 22 июня.

⁷ Вейдле В.В. Ф. Ходасевич. О Пушкине // Совр. зап. 1937. Кн. 64. С. 468.

⁸ Лукаш И. Настоящий литератор // Возрождение. Париж, 1939. № 4188. 16 июня.

⁹ Мандельштам Ю. Живые черты Ходасевича // Там же. № 4189. 23 июня.

¹⁰ Ильин В. Ходасевич – поэт и мыслитель // Там же. № 4190. 30 июня.

¹¹ Ходасевич В. Колеблемый треножник. С. 114. Другой вариант этой строфы, напечатанный в издании «Библиотеки поэта» (Ходасевич В. Стихотворения. Л., 1989. С. 286), представляется неточным по сравнению с автографом (РГАЛИ. Ф. 537. Оп. 1. Е. х. 25. Л. 3 об).

¹² Ходасевич В. Стихотворения. С. 129. Стихотворение завершено в 1922 г., но, вопреки автокомментария Ходасевича (Ходасевич В. Стихотворения. С. 384), приведенная строфа появилась не в 1922 г., а 12 февраля 1917 г. – дата стоит в черновом автографе (РГАЛИ. Ф. 537. Оп. 1. Е. х. 22. Л. 5 об).

¹³ РГАЛИ. Ф. 537. Оп. 1. Е. х. 25. Л. 18 об. Ср. неточную публикацию: Ходасевич В.Ф. Собр. соч. Ann Arbor, 1990. Т. 2. С. 464.

¹⁴ Подробнее об этом см.: Белый А. Тяжелая лира и русская лирика // Совр. зап. 1923. Кн. 15. С. 374–377; Левин Ю.И. Заметки о поэзии Вл. Ходасевича // Wiener Slawistischer Almanach. 1986. Bd. 17. S. 54–55.

¹⁵ Ходасевич В. Стихотворения. С. 131. В черновом 1919 г. наброске к этому стихотворению переключка с «Пророком» еще более очевидна, чем в окончательном тексте:

Мне вдохновения гигантский серафим
Твердит невятные глаголы --
Но слабому певцу еще невыносим
Дар ясновиденья тяжелый.
(РГАЛИ. Ф. 537. Оп. 1. Е. х. 25. Л. 6 об).

¹⁶ Ходасевич В. Стихотворения. С. 139.

¹⁷ Там же. С. 155.

¹⁸ Лирический круг: Страницы поэзии и критики. С. 83–84.

¹⁹ Ходасевич В.Ф. Некрополь: Воспоминания. Брюссель, 1939. С. 118–119.

²⁰ Ходасевич В. «Казачи» // Возрождение. 1939. № 4166. 13 янв.

²¹ Вейдле В. Владислав Ходасевич // Возрождение. 1930. № 1766. 3 апр.

²² Из письма Ходасевича Б.А. Садовскому от 15 декабря 1917 г. // Письма В.Ф. Ходасевича Б.А. Садовскому. Ann Arbor, 1983. С. 37.

²³ Ходасевич В. Безглавый Пушкин // Народопрывство. М., 1917. № 2. С. 100.

²⁴ Там же. С. 11.

²⁵ Литературная газета. 1992. № 19 (5396). 6 мая.

²⁶ Реальный комментарий к этим стихам можно найти в статье М. Горького «В Москве», опубликованной 8 ноября 1917 г. (*Горький М.* «Несвоевременные мысли» и рассуждения о революции и культуре (1917–1918 гг.). М., 1990. С. 77–83).

²⁷ Ходасевич В. Стихотворения. С. 112.

²⁸ Берберова Н. Курсив мой. München, 1972. С. 143–144.

²⁹ А<дамович> Г. Владислав Ходасевич.

³⁰ Ходасевич В. Некрополь. С. 123, 125.

³¹ Возрождение. 1928. № 1262. 15 нояб.

³² Философские течения в русской поэзии. СПб., 1896. С. 84.

³³ Там же. С. 86.

³⁴ Мир Искусства. СПб., 1899. № 13–14. С. 10. Владимир Соловьев откликнулся на эти мысли статьей «Особое чествование Пушкина» (1899) (*Соловьев В.С.* Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 300–310).

³⁵ Ходасевич В.Ф. Статьи о русской поэзии. Пг., 1922. С. 119.

³⁶ Там же. С. 113.

³⁷ См. разработку этой проблемы в статье С.Л. Франка «Пушкин и духовный путь России» (1937) (Досье: Приложение к «Литературной газете». М., 1990. Июнь. (Мир Пушкина)).

³⁸ Гроссман Л.П. Пушкин. Достоевский. Издание Дома Литераторов // Шиповник: Сб. лит. и искусства. М., 1922. № 1. С. 184.

- 39 *Шагинян М.* Человек и Время. М., 1980. С. 646.
- 40 *Ходасевич В.Ф.* Статьи о русской поэзии. С. 120, 121.
- 41 Там же. С. 119.
- 42 Там же. С. 115–116.
- 43 Из стихотворения Мандельштама «День стоял о пяти головах» (1935) (*Мандельштам О.Э.* Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 215).
- 44 Об этом подробно рассказано в его мемуарном очерке «Как я “культурно-просвещал”» (Последние новости. 1925. № 1578. 17 июня).
- 45 *Ходасевич В.Ф.* Статьи о русской поэзии. С. 115.
- 46 Там же. С. 118.
- 47 *Мандельштам О.Э.* Указ. соч. Т. 1. С. 119.
- 48 Там же. С. 126.
- 49 *Ахматова А.А.* Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 209–210. Н.Я. Мандельштам возражала против такого толкования (*Мандельштам Н.Я.* Вторая книга: Воспоминания. М., 1990. С. 97).
- 50 *Ходасевич В.Ф.* Статьи о русской поэзии. С. 121.
- 51 *Блок А.А.* Собр. соч.: В 6 т. Л., 1980. Т. 2. С. 262.
- 52 *Ильин В.* Ходасевич – поэт и мыслитель // Возрождение. 1939. № 4190. 30 июня.
- 53 *Ходасевич В.* Стихотворения. С. 155.
- 54 *Лукаш И.* Настоящий литератор.
- 55 *Блок А.А.* Указ. соч. Т. 2. С. 261–262.
- 56 *Парнок С.* Ходасевич // Ходасевич В.Ф. Собр. соч. Т. 2. С. 477.
- 57 *Ходасевич В.* Парижский альбом. 1 // Дни. Берлин, 1926. № 1019. 30 мая.
- 58 *Ходасевич В.* Стихотворения. С. 295.
- 59 *Берберова Н.* Указ. соч. С. 172.
- 60 *Десницкий В.А.* Избранные статьи по русской литературе XVIII–XIX вв. М.; Л., 1958. С. 254.
- 61 *Орлов Вл.* «Сильная вещь – поэзия» // Цветаева М. Мой Пушкин. М., 1981. С. 10.
- 62 *Петрунина Н.Н.* Пушкин в истории русской критики и литературоведения: 90-е годы – начало XIX века // Пушкин: Итоги и проблемы изучения. М.; Л., 1966. С. 89–90.
- 63 *Ходасевич В.Ф.* Собр. соч. Т. 2. С. 223.
- 64 Возрождение. 1932. № 2767. 29 дек.
- 65 Слова В.В. Розанова. Цит. по: *Голлербах В.Э.* В. Розанов: Жизнь и творчество. М., 1991. С. 20.
- 66 Подобного же баланса в литературоведении искал А. Белый, который шел от символистских часто произвольных толкований к точности через стиховедческий и статистический анализ.

⁶⁷ Ходасевич В. Уединенный домик на Васильевском // Голос Москвы. 1913. № 45. 23 февр.

⁶⁸ Лернер Н.О. Забытая повесть Пушкина // Север. зап. СПб., 1913. № 1. С. 187. Ходасевич несправедливо оспаривал первенство Лернера в сопоставлении повестей – см.: Ходасевич В. Вокруг Пушкина // Возрождение. 1927. № 942. 31 дек.

⁶⁹ Ходасевич В.Ф. Статьи о русской поэзии. С. 58–59, 60.

⁷⁰ Ходасевич В. Некрополь. С. 155.

⁷¹ Сологуб Ф. К всероссийскому торжеству // Мир искусства. 1899. № 13–14. С. 38.

⁷² Вероятно, своей темой повлияла на Ходасевича и книга Мережковского «Гоголь и чорт» (1906), которую он очень высоко ценил, – см. его статьи: Памяти Гоголя (1934) // Ходасевич В. Колблемый треножник. С. 239; По поводу «Ревизора» // Возрождение. 1935. № 3550. 21 февр.

⁷³ Лернер Н.О. Пушкин-Титов. Уединенный домик на Васильевском // Речь. 1916. № 79. 21 марта.

⁷⁴ Ахматова А.А. О Пушкине. М., 1989. С. 327; Цявловская Т.Г. «Влюбленный бес» (неосуществленный замысел Пушкина) // Пушкин: Исследования и материалы. М.; Л., 1960. Т. 3. С. 127; Зингер Л.С. Судьба одного устного рассказа // Вопросы литературы. М., 1979. № 4. С. 211–212 (Ходасевич в этой статье не назван, хотя с ним ведется полемика.); Виноградов В.В. Сюжет о влюбленном бесе в творчестве Пушкина и в повести Тита Космокротова (В.П. Титова) «Уединенный домик на Васильевском» // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1982. Т. 10. С. 124–127.

⁷⁵ Ходасевич Вл. Петербургские повести Пушкина // Аполлон. 1915. № 3. С. 50.

⁷⁶ Гизетти А.В. Ходасевич. Статьи о русской поэзии // Лит. зап. 1922. № 3. С. 18.

⁷⁷ Ёан Вл. <Б. Томашевский> В. Ходасевич. Статьи о русской поэзии // Книга и Революция. 1922. № 6. С. 55.

⁷⁸ Интересно, что Ходасевич приблизился в своих выводах к тому понятию, которое было обосновано много позже и на гораздо более широком материале, – к понятию «петербургского текста» в русской литературе, «синтетического сверткста, с которым связываются высшие смыслы и цели», через который «Петербург совершает прорыв в сферу символического и провиденциального». См.: Топоров В.Н. Петербург и Петербургский текст русской литературы // Семиотика города и городской культуры. Петербург. Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 664 (Тр. по рус. и слав. филологии. Т. 18). Тарту, 1984. С. 13.

⁷⁹ *Ходасевич В.* Некрополь. С. 143.

⁸⁰ *Ходасевич В.* Книжная Палата (из советских воспоминаний) // Возрождение. 1932. № 2725. 17 нояб.

⁸¹ См. об этом: *Ходасевич В.* Некрополь. С. 143–144; *Ходасевич А.И.* Воспоминания о В.Ф. Ходасевиче // ОР РГБ. Ф. 697. Карт. 4. Е. х. 17. Л. 19. Опубликовано: Russica-81. N.Y, 1982. P. 275–294; фрагменты: Юность. М., 1987. № 1. С. 86–88.

⁸² *Ходасевич В.* Бялик // Возрождение. 1934. № 3326. 12 июля.

⁸³ Письмо Ходасевича Гершензону от 24 июля 1921 г. // ОР РГБ. Ф. 746. Карт. 43. Е. х. 5. Л. 10 об.

⁸⁴ Письмо Ходасевича Гершензону от 18 марта 1923 г. // Там же. Л. 17.

⁸⁵ Письмо Ходасевича Гершензону от 1 января 1925 г. // Там же. Л. 25 об.

⁸⁶ Письмо Гершензона Ходасевичу от 27 января 1923 г. // Совр. зап. 1925. Кн. 24. С. 229.

⁸⁷ Письмо Гершензона Ходасевичу от 17 августа 1924 г. // Там же. С. 22.

⁸⁸ Эта мысль принадлежит М.Г. Ратгаузу, которому, пользуясь случаем, приносим глубокую благодарность за помощь в работе.

⁸⁹ *Ходасевич В.* Стихотворения. С. 138.

⁹⁰ Наблюдение Омри Ронена // *Ходасевич В.Ф.* Собр. соч. Апп Арбор, 1983. Т. 1. С. 332. Ср.: *Ходасевич В.* Стихотворения. С. 23.

⁹¹ Вехи: Сб. ст. о рус. интеллигенции. М., 1909. С. 78.

⁹² *Ходасевич В.* Некрополь. С. 149.

⁹³ Письмо Гершензона Ходасевичу от 17 августа 1924 г. // Совр. зап. 1925. Кн. 24. С. 233.

⁹⁴ *Адамович Г.* Литературные беседы // Звено. 1925. № 130. 27 июля. Параллель к «Хранилищу» находим в восьмом письме Гершензона Иванову из «Переписки из двух углов» (Вяч. Иванов и М.О. Гершензон. Переписка из двух углов. Пб., 1921. С. 31–39).

⁹⁵ *Ходасевич А.И.* Воспоминания о В.Ф. Ходасевиче // ОР РГБ. Ф. 697. Карт. 4. Е. х. 17. Л. 19.

⁹⁶ Беседа. Берлин, 1923. Кн. 2. С. 164.

⁹⁷ *Гершензон М.О.* Мудрость Пушкина. М., 1919. С. 39.

⁹⁸ Там же. С. 12.

⁹⁹ Там же. С. 13.

¹⁰⁰ Там же. С. 38.

¹⁰¹ *Ходасевич В.* Некрополь. С. 155.

¹⁰² Возрождение. 1932. № 2746. 8 дек. Сходные мысли – в статье «По поводу “Ревизора”»: «Есть... слой смыслов, порой не открытых и са-

тому автору, но как бы самозарождающихся внутри произведения» (Возрождение. 1935. № 3550. 21 февр.).

¹⁰³ Ходасевич В. О Сирине // Возрождение. 1937. № 4065. 13 февр.

¹⁰⁴ Возрождение. 1937. № 4069. 13 марта.

¹⁰⁵ Ходасевич В. Некрополь. С. 155.

¹⁰⁶ <Ходасевич В.> М.О. Гершензон. Статьи о Пушкине // Дни. 1926. № 984. 18 апр.

¹⁰⁷ РГАЛИ. Ф. 537. Оп. 1. Е. х. 21. Л. 48.

¹⁰⁸ Гершензон М.О. Видение поэта. М., 1919. С. 18.

¹⁰⁹ Гершензон М.О. Мудрость Пушкина. С. 75.

¹¹⁰ Гершензон М.О. Статьи о Пушкине. М., 1926. С. 13–14.

¹¹¹ Современные записки. 1924. Кн. 20. С. 227–234.

¹¹² Ходасевич В. Книги и люди // Возрождение. 1938. № 4157. 11 нояб.

¹¹³ Томашевский Б.В. Пушкин: Современные проблемы историко-литературного изучения. Л., 1925. С. 96, 99.

¹¹⁴ Там же. С. 101, 108.

¹¹⁵ Гершензон М.О. Мудрость Пушкина. С. 155.

¹¹⁶ Там же. С. 113.

¹¹⁷ Последние новости. 1924. № 1265. 8 июня. Позже печаталась под названиями «Женитьба Пушкина» и «Прадед и правнук» (при повторных публикациях Ходасевич давал статьям новые названия).

¹¹⁸ Дни. 1924. № 481. 8 июня. Позже печаталась под названием «Двор–снег–колокольчик».

¹¹⁹ Ходасевич В. Сахарный Пушкин // Русские ведомости. М., 1916. № 259. 9 нояб.

¹²⁰ В названии статьи Ходасевича отражено принятое до 1922 г. написание – «Гаврилиада».

¹²¹ Ходасевич В. «Гаврилиада» // Возрождение. 1929. № 1563. 12 сент.

¹²² См. примеч. 102.

¹²³ Ходасевич В.Ф. Статьи о русской поэзии. С. 105.

¹²⁴ Там же. С. 106. Эти мысли подхватил Ю. Айхенвальд в статье «Гаврилиада»: «Поэзия в своем горниле очистила здесь и освятила все, что могло бы ранить верующее сердце. Яду неверия противоядием служит красота» (Струги: Литературный альманах. Кн. 1. Берлин, 1923. С. 199).

¹²⁵ <Заметки на полях сатвы П.А. Вяземского «О жизни и сочинениях В.А. Озерова»>.

¹²⁶ Возрождение. 1929. № 1563. 12 сент.

¹²⁷ Ходасевич В.Ф. Статьи о русской поэзии. С. 99, 100, 104–106.

¹²⁸ Мандельштам О.Э. Соч.: В 2 т. Т. 1. С. 122.

- ¹²⁹ Бунин И. Окаянные дни. М., 1990. С. 32, 33.
- ¹³⁰ П<челинцев> И.В. Ходасевич: Статьи о русской поэзии // Горн. 1922. № 2(7). С. 145.
- ¹³¹ Ходасевич В. Законодатель. Из советских воспоминаний // Возрождение. 1936. № 3977. 23 апр.
- ¹³² Ходасевич В. <О себе> // Ходасевич В. Колеблемый треножник. С. 617.
- ¹³³ Памир. Душанбе, 1988. № 8. С. 176.
- ¹³⁴ ОР РГБ. Ф. 697. Карт. 4. Е. х. 17. Л. 19.
- ¹³⁵ ОР РГБ. Ф. 746. Карт. 43. Е. х. 5. Л. 8.
- ¹³⁶ Там же. Л. 10 об – 11.
- ¹³⁷ Ходасевич В. «Диск» // Возрождение. 1939. № 4178. 7 апр.
- ¹³⁸ См. его статьи: Письмо // Возрождение. 1927. № 849. 29 сент.; Клевета // Там же. 1935. № 3753, 3760. 12 сент., 19 сент.
- ¹³⁹ Об этом он писал Гершензону 6 августа 1924 г.: «Только Вашим и его мнением я дорожу» (ОР РГБ. Ф. 746. Карт. 43. Е. х. 5. Л. 21 об.).
- ¹⁴⁰ Ходасевич В. Письма Пушкина // Возрождение. 1927. № 653. 17 марта.
- ¹⁴¹ Ходасевич В. Памяти Б.Л. Модзалевского // Возрождение. 1928. № 1050. 17 апр.
- ¹⁴² Шагинян М. Человек и Время. С. 243–250.
- ¹⁴³ Белый А. Между двух революций. М., 1990. С. 224.
- ¹⁴⁴ ОР РГБ. Ф. 697. Карт. 4. Е. х. 17. Л. 17. Оставим на совести мемуаристки ее простодушную уверенность, что Пушкин писал всегда, в том числе и в младенческом возрасте.
- ¹⁴⁵ Акварель хранится в ГЛИМ. Впервые опубликована: Литературная учеба. М., 1989. № 6. С. 149.
- ¹⁴⁶ Своими путями. Прага, 1926. № 10–11. С. 23. Ответ на вопросы анкеты «Русские писатели о современной русской литературе и о себе».
- ¹⁴⁷ Архив А. Ивича. Выражаем признательность С.И. Богатыревой, любезно предоставившей нам возможность ознакомиться с копиями некоторых материалов из архива ее отца.
- ¹⁴⁸ Вопросы литературы. 1987. № 9. С. 228.
- ¹⁴⁹ Беседа. 1923. Кн. 2. С. 165. В 1923–1925 гг. недостаток специальных пушкиноведческих изданий восполнял в какой-то степени А.М. Горький, который заказывал для Ходасевича эти издания в России через Е.П. Пешкову. См.: Горький А.М. Письма к Е.П. Пешковой. 1906–1932 (Архив А.М. Горького. Т. 9). М., 1966. С. 225. Благодарим за это указание И.А. Бочарову.
- ¹⁵⁰ Беседа. 1923. Кн. 2. С. 165.

- 151 Письмо Ходасевича Гершензону от 6 августа 1924 г. // ОР РГБ. Ф. 746. Карт. 43. Е. х. 5. Л. 21.
- 152 Ходасевич В. Письмо в редакцию // Беседа. 1925. Кн. 6/7. С. 478–479.
- 153 Ходасевич В. Юбилейные книги // Возрождение. 1937. № 4069. 13 марта.
- 154 Огонек. 1987. № 6. Февр. С. 11.
- 155 Беседа. 1923. Кн. 2. С. 164.
- 156 В поэтическом мире самого Ходасевича автореминисценции играют важную роль, их анализ см.: Левин Ю.И. Заметки о поэзии Ходасевича. С. 63–73.
- 157 Ахматова А. О Пушкине: Статьи и заметки. М., 1989. С. 318.
- 158 Там же. С. 239.
- 159 Огонек. 1987. № 6. С. 11.
- 160 Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой. Paris, 1976. Т. 1. С. 149.
- 161 Беседа. 1923. Кн. 3. С. 215.
- 162 Там же. Кн. 2. С. 165.
- 163 Там же. С. 183–184.
- 164 Мандельштам Ю. Ходасевич о Пушкине // Возрождение. 1937. № 4077. 8 мая.
- 165 Беседа. 1923. Кн. 2. С. 164.
- 166 Бем А.Л. Письма о литературе. Книга «О Пушкине» Вл. Ходасевича // Меч. Варшава, 1937. № 30(166). 8 авг.
- 167 Беседа. 1923. Кн. 3. С. 193.
- 168 Ходасевич В. В спорах о Пушкине // Совр. зап. 1928. Кн. 37. С. 294.
- 169 Ходасевич В. Колеблемый треножник. С. 238.
- 170 Возрождение. 1927. № 646. 10 марта.
- 171 Там же. 1933. № 2935. 15 июня.
- 172 Там же. 1937. № 4065. 13 февр.
- 173 Современные записки. 1928. Кн. 37. С. 294.
- 174 Беседа. 1923. Кн. 2. С. 205–210.
- 175 Франк С.Л. О задачах познания Пушкина // Белградский Пушкинский сб. Белград, 1937. С. 173.
- 176 Бем А.Л. Письма о литературе: Книга «О Пушкине» Вл. Ходасевича. С. 7.
- 177 Русский современник. 1924. № 2. С. 216–228; Воля России. 1924. № 1–2. С. 103–114.
- 178 Современные записки. 1924. Кн. 19. С. 405–413.
- 179 Воля России. 1924. № 8–9. С. 85–97.
- 180 Последние новости. 1924. № 1265. 8 июня.

- 181 Дни. 1924. № 481. 8 июня.
- 182 Беседа. 1925. Кн. 6/7. С. 273–299.
- 183 Там же. 1923. Кн. 2. С. 176.
- 184 Современные записки. 1924. Кн. 20. С. 233.
- 185 Беседа. 1925. Кн. 6/7. С. 273.
- 186 Ю. Мандельштам писал, что такая сухость «не соответствует столь живому содержанию очерка» (*Мандельштам Ю. Ходасевич о Пушкине // Возрождение. 1937. № 4077. 8 мая.*)
- 187 *Ходасевич В.* Стихотворения. С. 128–129.
- 188 *Бочаров С.* «Но все ж я прочное звено...» // Новый мир. 1990. № 3. С. 162.
- 189 Беседа. 1923. Кн. 3. С. 229–237.
- 190 Возрождение. 1928. № 1100, 1101. 6 июня, 7 июня.
- 191 *Берберова Н.* Курсив мой. С. 171.
- 192 Воля России. 1924. № 8–9. С. 96.
- 193 Современные записки. 1924. Кн. 19. С. 411.
- 194 Огонек. 1987. № 6. С. 11.
- 195 Путь. Париж, 1933. № 40. С. 21.
- 196 *Живов В.М.* Кошунственная поэзия в системе русской культуры конца XVIII – начала XIX века // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 546 (Тр. по знаковым системам. Т. 13). Тарту, 1981. С. 88.
- 197 *Ходасевич В.* Приезд Пушкина в поэзии Пушкина (глава из книги «Поэтическое хозяйство Пушкина») // Дни. 1924. № 481. 8 июня.
- 198 *Эйдельман Н.Я.* Пушкин и декабристы: Из истории взаимоотношений. М., 1979. С. 239–285.
- 199 Последние новости. 1924. № 1265. 8 июня.
- 200 *Цявловская Т.Г.* «Храни меня, мой талисман...» // Прометей. М., 1974. Т. 10. С. 59.
- 201 См., например: *Томашевский Б.В.* Петербург в творчестве Пушкина // Пушкинский Петербург. Л., 1949. С. 27; *Якубович Д.П.* <Комментарий к «Скупому Рыцарю»> // Пушкин А.С. Драматические произведения. [М.; Л.,] 1935. С. 519; *Измайлов Н.В.* Очерки творчества Пушкина. Л., 1975. С. 106–107; *Рассадин Ст. Б.* Драматург Пушкин. М., 1977. С. 79–81, 289.
- 202 *Ходасевич В.* О Пушкине. Берлин, 1937. С. 166.
- 203 *Винокур Г.О.* Вл. Ходасевич. Поэтическое хозяйство Пушкина // Печать и революция. 1924. Кн. 6. С. 222–224.
- 204 *Томашевский Б.В.* Пушкин: Современные проблемы историко-литературного изучения. С. 100.
- 205 *Щеголев П.Е.* Пушкин и мужики. М., 1928. С. 7–57. Предварительные публикации: Новый мир. 1927. № 10. С. 149–169; Красная нива.

1927. № 42. С. 20–21. Разыскания Щеголева стали известны специалистам до этих публикаций и использовались в полемике с Ходасевичем.

²⁰⁶ Письмо Гершензона Ходасевичу от 23 августа 1924 г. // Совр. зап. 1925. Кн. 24. С. 236.

²⁰⁷ *Вересаев В.В.* Об автобиографичности Пушкина // Печать и революция. 1925. Кн. 5–6. С. 29–57. Впоследствии статья вошла в книгу: *Вересаев В.В.* В двух планах: Статьи о Пушкине. М., 1929. С. 31–79.

²⁰⁸ *Вересаев В.В.* В двух планах. С. 140.

²⁰⁹ Там же. С. 37.

²¹⁰ Современные записки. 1928. Кн. 37. С. 283.

²¹¹ Там же. 1930. Кн. 44. С. 527–528.

²¹² Путь. 1933. № 40. С. 21.

²¹³ Белградский Пушкинский сборник. С. 162.

²¹⁴ Беседа. 1923. Кн. 3. С. 241–248.

²¹⁵ *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 17 т. [М.; Л.,] 1949. Т. 3. С. 1215.

²¹⁶ Возрождение. 1938. № 4150. 23 сент.

²¹⁷ Там же. 1933. № 2872. 13 апр.

²¹⁸ Там же. 1931. № 2228. 9 июля.

²¹⁹ *Ходасевич В.* Колеблемый треножник. С. 240.

²²⁰ Возрождение. 1933. № 2802. 2 февр.

²²¹ Современные записки. 1924. Кн. 20. С. 232.

²²² Там же. 1928. Кн. 37. С. 275.

²²³ Возрождение. 1937. № 4082. 11 июня.

²²⁴ Там же. 1932. № 2767. 29 дек.

²²⁵ Современные записки. 1928. Кн. 37. С. 276.

²²⁶ Последние новости. 1927. № 2122. 13 янв.

²²⁷ Возрождение. 1935. № 3858. 26 дек.

²²⁸ *Плетнев П.А.* Сочинения и переписка: В 3 т. СПб., 1885. Т. 3. С. 241.

²²⁹ Возрождение. 1933. № 2802. 2 февр.

²³⁰ Там же. 1932. № 2767. 29 дек.

²³¹ Там же. 1930. № 1703. 30 янв.

²³² Возрождение. 1937. № 4082. 11 июня.

²³³ Там же. 1937. № 4099. 1 окт.

²³⁴ Там же. 1938. № 4159. 25 нояб.

²³⁵ Там же. 1938. № 4158. 18 нояб.

²³⁶ Там же. 1938. № 4153. 14 окт.

²³⁷ Там же. 1937. № 4082. 11 июня.

²³⁸ Современные записки. 1928. Кн. 37. С. 277–278.

²³⁹ Там же. С. 278.

²⁴⁰ Возрождение. 1935. № 3613. 25 апр.

- ²⁴¹ Герцен А.И. Собр. соч.: В 30 т. М., 1956. Т. 7. С. 76, 206.
- ²⁴² Пушкин: 1837–1937: Приложение к газете «Возрождение». 1937. № 4064. 6 февр.
- ²⁴³ Последние новости. 1927. № 2122. 13 янв.
- ²⁴⁴ Возрождение. 1928. № 1094. 31 мая.
- ²⁴⁵ Там же. 1937. № 4101. 15 окт.
- ²⁴⁶ Дни. 1925. № 804. 18 сент.
- ²⁴⁷ Из письма Ходасевича Гершензону от 29 ноября 1922 г.: «Здесь не равен себе, а я здесь я минус что-то, оставленное в России, при том болящее и зудящее, как отрезанная нога, которую чувствую нестерпимо отчетливо, а возместить не могу ничем» (ОР РГБ. Ф. 746. Карт. 43. Е. х. 5. Л. 15 об – 16).
- ²⁴⁸ Возрождение. 1935. № 3851. 19 дек.
- ²⁴⁹ Там же. 1927. № 688. 21 апр.
- ²⁵⁰ Городецкая Н. В гостях у Ходасевича // Возрождение. 1931. № 2060. 22 янв.
- ²⁵¹ Последние новости. 1939. № 6653. 15 июня.
- ²⁵² Возрождение. 1931. № 2158. 30 апр.
- ²⁵³ Там же. 1937. № 4086. 9 июля.
- ²⁵⁴ Там же. 1938. № 4126. 8 апр.
- ²⁵⁵ «Кто был рядом? Ходасевич, принципиально хмурившийся, напоминавший о Пушкине и о грамотности, “верно, но неинтересно”, как отозвался на его наставления Поплавский» (Адамович Г. Комментарии. Вашингтон, 1967. С. 171).
- ²⁵⁶ Мережковский Д. Захолустье: Итоги маленькой полемики // Возрождение. 1928. № 970. 28 янв.
- ²⁵⁷ См. об этом: *Терапиано Ю.* Встречи. Нью-Йорк, 1953. С. 111.
- ²⁵⁸ Ходасевич В. Литературные статьи и воспоминания. Нью-Йорк, 1954. С. 10.
- ²⁵⁹ Ходасевич В. Стихотворения. С. 156.
- ²⁶⁰ Федотов Г. О парижской поэзии // Вопр. лит. 1990. № 2. С. 237.
- ²⁶¹ Возрождение. 1927. № 678. 11 апр.
- ²⁶² См., например, статью: *Федотов Г.П.* Круг // Круг. Кн. 3. Париж, 1938. С. 162–164.
- ²⁶³ Возрождение. 1938. № 4158. 18 нояб.
- ²⁶⁴ Там же. 1937. № 4105. 12 нояб.
- ²⁶⁵ Бочаров С. «И все ж я прочное звено...» // Новый мир. 1990. № 3. С. 167.
- ²⁶⁶ Ю. Манделъштам писал: «Ходасевич задышался в нашем времени...» (*Манделъштам Ю.* Памяти Ходасевича // Возрождение. 1939. № 4188. 16 июня).

- 267 Возрождение. 1938. № 4158. 18 нояб.
268 Ходасевич В. Стихотворения. С. 186.
269 Новый дом. 1926. № 2. С. 33–39.
270 Возрождение. 1932. № 2515. 21 апр.
271 Ходасевич В. Стихотворения. С. 191–192.
272 См. об этом: Левин Ю.И. Заметки о поэзии Ходасевича. С. 54–55.
273 Ходасевич В. Стихотворения. С. 153.
274 Там же. С. 177.
275 Новый дом. 1926. № 2. С. 35.
276 Ходасевич В. Стихотворения. С. 301.
277 Белый А. Рембрандтова правда в поэзии наших дней (о стихах В. Ходасевича) // Зап. мечтателей. Пб., 1922. № 5. С. 136–139.
278 См. об этом: Терапиано Ю. Встречи. С. 86.
279 Адамович Г. Литературные беседы // Звено. 1925. № 130.
27 июля.
280 Аминадо Д. Поезд на третьем пути. Нью-Йорк, 1954. С. 149.
281 Ходасевич В. Литература в изгнании // Возрождение. 1933. № 2893. 4 мая.
282 РГАЛИ. Ф. 537. Оп. 1. Е. х. 49. Л. 35 об.
283 Минувшее: Исторический альманах. 5. М., 1991. С. 290.
284 Дни. 1925. № 806. 20 сент.
285 Возрождение. 1928. № 983. 10 февр.
286 Там же. № 1100, 1101. 6 июня, 7 июня.
287 Там же. 1933. № 2991, 2993. 10 авг., 12 авг.
288 Современные записки. 1935. Кн. 58. С. 227–257.
289 Пушкин: 1837–1937: Приложение к газете «Возрождение». 1937. № 4064. 6 февр.
290 Возрождение. 1938. № 4161. 9 дек.
291 «Фельетоном» назывался отдел газеты, где помещались статьи о литературе и искусстве, художественные произведения, мемуары.
292 С 1927 г. до конца жизни Ходасевич был литературным сотрудником газеты «Возрождение».
293 Новый журнал. Нью-Йорк, 1944. № 7. С. 295.
294 См., например, его письмо Н.Н. Берберовой от 21 февраля 1930 г. (Минувшее. 5. С. 262).
295 Возрождение. 1929. № 1465. 6 июня.
296 Там же. 1933. № 3117. 14 дек.
297 Там же. 1934. № 3298. 14 июня.
298 Там же. 1935. № 3683. 4 июля.
299 Там же. 1927. № 835. 15 сент.
300 Там же.

- 301 Там же.
- 302 Там же.
- 303 *Струве Г.* Из моего архива // Мосты. Мюнхен, 1970. Кн. 15. С. 397.
- 304 *Бем А.* О Пушкине. Ужгород, 1937.
- 305 Возрождение. 1937. № 4069. 13 марта.
- 306 Современные записки. 1928. Кн. 37. С. 275–294.
- 307 Возрождение. 1931. № 2228. 9 июля.
- 308 Там же. 1934. № 3452. 15 нояб.
- 309 Там же. 1934. № 3480. 13 дек.
- 310 Там же. 1935. № 3613. 25 апр.
- 311 Там же. 1936. № 3956. 2 апр.
- 312 Там же. 1928. № 1050. 17 апр.
- 313 Там же. 1931. № 2067. 29 янв.
- 314 Там же. 1934. № 3424. 18 окт.
- 315 Там же. 1937. № 4076. 1 мая.
- 316 *Ходасевич В.* Некрополь. С. 141–157.
- 317 *Бенедиктов М.* «Современные Записки». Кн. 37 // Последние новости. 1926. № 1849. 15 апр.
- 318 См.: *Гофман М.Л.* Пушкин: Психология творчества. Париж, 1928. С. 89–90; *Ходасевич В.* В спорах о Пушкине // Современные записки. 1928. Кн. 37. С. 275–294; *Гофман М.Л.* Споры о Пушкине // Последние новости. 1929. № 2843. 3 янв.; *Ходасевич В.* Конец одной полемики // Возрождение. 1929. № 1318. 10 янв.; Третейский суд по делу М.Л. Гофмана с В.Ф. Ходасевичем // Последние новости. 1929. № 2948. 18 апр.; *Ходасевич В.* Письмо в редакцию // Там же. 1929. № 2967. 7 мая. В 1936 г. Ходасевич и Гофман вновь обменялись полемическими статьями.
- 319 Ухват. Париж, 1926. № 1. С. 9.
- 320 Сатирикон. Париж, 1931. № 7. С. 6.
- 321 Новая газета. Париж, 1931. № 2. 15 марта.
- 322 *Ледницкий В.* Литературные заметки и воспоминания // Опыты. Нью-Йорк, 1953. Вып. 2. С. 169.
- 323 *Ходасевич В.Ф.* Собр. соч. Т. 2. С. 190–200.
- 324 Возрождение. 1928. № 1283. 6 дек.
- 325 *Ходасевич В.* Колеблемый треножник. С. 237–240.
- 326 Возрождение. 1932. № 2767. 29 дек.
- 327 Там же. 1929. № 1315. 7 янв.
- 328 Там же. 1928. № 983. 10 февр.
- 329 Дни. 1925. № 888. 25 дек.
- 330 Возрождение. 1933. № 2991, 2993. 10 авг., 12 авг.
- 331 Современные записки. 1935. Кн. 58. С. 227–257.

- 332 Возрождение. 1936. № 4056. 12 дек.
333 Там же. 1938. № 4118, 4119. 11 февр., 18 февр.
334 Там же. 1938. № 4161. 9 дек.
335 День Русской Культуры. Париж, 1926. 8 июня.
336 Возрождение. 1927. № 618. 10 февр.
337 Там же. 1929. № 1479. 20 июня.
338 Там же. 1936. № 4052. 14 нояб.
339 Дни. 1925. № 806. 20 сент.
340 Возрождение. 1928. № 1100, 1101. 6 июня, 7 июня.
341 Пушкин: 1837–1937: Приложение к газете «Возрождение». 1937. № 4064. 6 февр.
342 Яшин М. К портрету духовного лица // Нева. 1966. № 3. С. 186.
343 Шур Л. Переписка И.С. Гагарина с П.В. Долгоруковым (1860–1863) // Символ. Париж, 1985. № 13. Июнь. С. 210–253; О.А. Новые публикации из архива И.С. Гагарина // Вопр. лит. 1987. № 7. С. 274–280.
344 Черейский Л. А. Пушкин и его окружение. Л., 1989. С. 128–129.
345 Вопросы литературы. 1987. № 9. С. 228–229.
346 РГАЛИ. Ф. 537. Оп. 1. Е. х. 48. Л. 4.
347 ОР РГБ. Ф. 746. Карт. 43. Е. х. 5. Л. 12.
348 ОРРГБ. Ф. 261. Карт. 9. Е. х. 16. Л. 3.
349 Письмо А.И. Ходасевич от 8 февраля 1922 г. // РГАЛИ. Ф. 537. Оп. 1. Е. х. 49. Л. 15.
350 Письмо А.И. Ходасевич от 18 мая 1922 г. // Там же. Л. 21.
351 Гулливер <Ходасевич В.>. «Пушкин в Михайловском» // Возрождение. 1936. № 3963. 9 апр.
352 Мочульский К. Кризис воображения (роман и биография) // Звено. 1927. № 2. С. 80.
353 Ходасевич В. Державин. М., 1988. С. 38. То же говорил Ходасевич о своем «Державине» в статье «Об исторической правде» (Возрождение. 1930. № 1696. 23 янв.).
354 Возрождение. 1930. № 1857. 3 июля.
355 Там же. 1931. № 2172. 14 мая.
356 Там же. 1933. № 2802. 2 февр.
357 Там же. 1935. № 3690, 3837. 11 июля, 5 дек.
358 Там же. 1936. № 3963. 9 апр.
359 Там же. № 4040, 22 авг.
360 Там же. 1929. № 1493. 4 июля.
361 Ходасевич В. Книга М. Гофмана // Возрождение. 1931. № 2228. 9 июля.
362 Анненков П.В. Материалы для биографии А.С. Пушкина. СПб., 1855. С. 46.

- 363 Современные записки. 1931. Кн. 45. С. 492, 494.
- 364 Возрождение. 1932. № 2524. 30 апр. Половина этой главы была Ходасевичем перепечатана впоследствии под названием «Черные предки» (Сегодня. Рига, 1937. № 26. 26 янв.).
- 365 Возрождение. 1932. № 2564. 9 июня. Позже перепечатано под названием «Дядюшка-литератор» (Сегодня. 1937. № 32. 1 февр.).
- 366 Минувшее. 5. С. 285.
- 367 Там же. С. 286.
- 368 Возрождение. 1933. № 2837, 2840, 2844, 2847. 9, 12, 16, 19 марта.
- 369 Там же. № 2847. 19 марта.
- 370 Меч. Варшава, 1934. № 9–10. 8 июля. С. 29.
- 371 Возрождение. 1935. № 3515. 17 янв.
- 372 Russian Literature and History: In Honor of Professor I. Serman. Jerusalem, 1989. P. 161.
- 373 Ibid. P. 162.
- 374 *Алданов М.В.* Ф. Ходасевич // Рус. зап. Париж, 1939. № 19. С. 182–183.
- 375 Современные записки. 1937. Кн. 64. С. 467–468.
- 376 См. подробно о комитете и об этом издании: *Лифарь С.* Моя зарубежная пушкиниана. Париж, 1966. С. 32–67.
- 377 *Пушкин А.С.* Евгений Онегин. Роман в стихах / Илл. М.В. Добужинского; Ред. текста В.Ф. Ходасевича. Bruxelles; P., 1937.
- 378 *Булгаков С.* Жребий Пушкина // Новый Град. Париж, 1937. № 512. С. 36, 38.
- 379 *Ходасевич В.* «Жребий Пушкина». Статья о. С.Н. Булгакова // Возрождение. 1937. № 4094. 3 сент.
- 380 *Ходасевич В.* Бесславная слава // Ходасевич В.Ф. Собр. соч. Т. 2. С. 286.

Издания произведений и писем В. Ходасевича, вышедшие после этой работы и имеющие отношение к ее теме:

Ходасевич В. Собр. соч.: В 4 т. М., 1996–1997 (сост. и коммент. И.П. Андреевой, С.И. Богатыревой, И.А. Бочаровой, С.Г. Бочарова, А.Ю. Галушкина, А.Л. Зорина, А.Б. Ранчина, М.Г. Раггауза, И.З. Сурат, И.П. Хабарова, вступ. ст. С.Г. Бочарова).

Ходасевич В. Пушкин и поэты его времени: В 3 т. Т. 1. Berkeley, 1999; Т. 2. Berkeley, 2001 (под ред. Роберта Хьюза).

Переписка В.Ф. Ходасевича и М.О. Гершензона (публ. И.П. Андреевой) // De visu. 1993. № 5. С. 12–51.

Ходасевич В.Ф. Письма к М.А. Цявловскому (публ. Р. Хьюза) // Рус. лит. 1999. № 2. С. 214–230.

Пушкинский юбилей как заклинание истории

...И русская литература... и Россия – все это, так или иначе,
ПУШКИНСКИЙ ДОМ без его курчавого постояльца.

А. Битов. Пушкинский дом

Пушкинский юбилей позади. Отгремели его последние залпы, и в наступившей тишине хочется спросить: а что, собственно, мы праздновали? В чем суть грандиозных торжеств, которые по своей помпезности и могут сравниться разве что с юбилеем 1937 г.? Нисколько не подвергая сомнению солидный культурный навар от этого общегосударственного мероприятия, в ходе которого многое было профинансировано, издано и отрецензировано, смею все-таки поделиться ощущением, что патологическая надсадность последних пушкинских торжеств прямо свидетельствует о какой-то серьезной общественной болезни.

Каждое пушкинское празднование в нашей истории имело особый стиль и содержание – соответственно стилю и содержанию эпохи. Открытие опекушинского памятника в Москве в 1880 г., положившее начало традиции пушкинских дней, стало важнейшим событием для русской общественной мысли и для русской литературы – прежде всего благодаря речи Достоевского. К ней по-разному можно относиться – как к откровению о значении Пушкина для России или как к «агрессии идеологической» (А. Битов), но важно вспомнить, какое действие имела она тогда, в непосредственном ходе общественной и литературной жизни. Присутствовавший при всем Н.Н. Страхов описал впоследствии торжества с их содержательной стороны, описал, как он выразился, «внутренний ход той драмы»¹, которая на них разыгралась, – идейной драмы самого высокого накала, в которой имя Пушкина сопрягалось с исторической судьбой России. Описание Страхова позволяет почувствовать, что пушкинский праздник 1880 г. был исполнен для его участников животрепе-

щущего смысла, что происходившее переживалось ими как событие поистине историческое и одновременно личное. Как сформулировал позже Борис Зайцев, «будто русские просвещенные люди того времени ощутили, что созрел Пушкин для духовного представительства России»². Произнесенные в те дни речи И.С. Тургенева, Ф.М. Достоевского, И.С. Аксакова, А.Н. Островского при всем различии позиций объединялись двумя свойствами – силой и насущностью мысли и реальной духовной связью с Пушкиным.

Вот этой-то реальной духовной связи и какой бы то ни было содержательности не наблюдалось в процессе нынешнего юбилея. То, что происходило в Москве 5 июня 1999 г., во время ударных мероприятий у опекушинского памятника, воспринимается как печальная пародия событий 1880 г. «Уважаемые москвичи!» – обращался мэр с трибуны для почетных гостей. Обращался неизвестно к кому, поскольку улицы, прилежащие к памятнику, были перекрыты и потому пустынные, а «народная тропа» изображалась ковровой дорожкой через Тверскую, по которой шествовали мэр с премьером, чтобы «возложить цветы» руками курсантов, замедленно чеканящих шаг. Гремели оркестры и пели хоры, и все-таки это действие сильно напоминало возложение венков к Мавзолею или к Могиле Неизвестного Солдата и уж во всяком случае не имело отношения к Пушкину (неслучайно и дату его рождения диктор провозгласил на всю страну с ошибкой). Русская литература была представлена поэтом Владимиром Костровым – комментировать его выступление, как и другие официальные речи, не хочется. Достоевского с Тургеневым не было. Камера то и дело наезжала на памятник и давала вид сверху. Боюсь, что сверху Пушкину все это было видно в истинном свете; впрочем, и «грозных часовых» и кое-что еще он предсказал незадолго до смерти: «И чтоб не потеснить гуляющих господ, пускать не велено сюда простой народ...»

Кажется, что история памятника, а вместе с нею история нашего отношения к Пушкину прошла свой круг – событие 1880 г. было подлинным обращением к Пушкину интеллигенции и всего народа, собравшего деньги на памятник, а сам Пушкин был еще источником живых смыслов и субъектом настоящего общения, он был живой частью духовного тела нации. Теперь же происходило что-то вроде закрытия памятника, его окончательного превращения в мертвый медный монумент, под которым хоронили с почестями все, что некогда с именем Пушкина связывалось.

Главной особенностью нынешнего юбилея стала его формальность, бессодержательность, пустозвонство, отрыв имени от сущности. Наверное, все советские юбилеи носили такой же формальный характер, но это легко списывается на тогдашнюю тоталитарную идеологию. Теперь вроде как свобода – отчего ж мы не слышим осмысленного слова о Пушкине? Сразу оговариваюсь – из круга предлагаемых здесь рассуждений и выводов сознательно исключаются профессиональные литературоведы, среди которых еще остаются люди читающие и понимающие. Я говорю не о них, не о пушкинистике, а о месте Пушкина в современной культуре, в общественном сознании, о его соответствии или несоответствии сегодняшним тенденциям нашего развития.

И тут надо сказать совершенно определенно: грандиозность официального пушкинского праздника 1999 г. не отражает реального интереса к Пушкину в российском обществе. Как и других классиков, Пушкина не читают или читают мало. Опросы в Москве – повторяю: в Москве, где полгорода составляют студенты, – показали, что более 60% не открывали Пушкина после школы (среди остальных, надо думать, много тех, кто не хочет признаться). Невозможно себе представить, чтобы сегодня повторилась ситуация 1887 г., когда толпа снесла книжные прилавки и раскупила весь тираж нового собрания сочинений Пушкина в течение часа. Это относится не только к Пушкину. Это – всем очевидная черта новой культурной эпохи, в которую «читателя плавно сменяет зритель официозных церемоний, юбилейных молебствий, театральных шоу, телевизионных затей – и все это вокруг славных имен, украшающих переплеты непрочитанных или уж точно неперечитанных книг. Имя все больше отрывается от своего означаемого, то есть от корпуса сочинений, и становится этикеткой на кадавре, которого можно загримировать по-разному³. «Этикетка на кадавре» – сказано резко, но уж очень похоже на правду, во всяком случае – в отношении Пушкина.

Новое поколение 20- и 30-летних, generation «П», рожденное теле- и компьютерной революцией и воспитанное в рекламно-клиповой эстетике, смотрит, конечно, не в сторону Пушкина. Оно выбирает пепси и создает свою, очень далекую от Пушкина субкультуру, а если и читает что-то, то своим писателем выбирает в лучшем случае Виктора Пелевина. Беру на себя смелость утверждать, что поколение, выбравшее Пелевина, ни Пушкина, ни Толстого читать никогда не будет. То, что теперь называется «мейнстрим», идет в какую-то неведомую сторону, а Пушкин

и вместе с ним вся великая русская литература остаются уделом очень тонкой и все более истончающейся (попросту вымирающей) прослойки, которой только и остается, что аукаться именем Пушкина в надвигающемся мраке, как сказал об этом Владислав Ходасевич еще в 1921 г.

Этих процессов не чувствуешь, пока находишься внутри профессионального круга и читаешь разнообразные пушкиноведческие издания, которые в прошедшем году взошли, как на дрожжах, на юбилейных дотациях и грантах и явили нам картину почти отрадную. Другую картину отражают средства массовой информации, чутко реагирующие на потребительский спрос, и в частности – спрос на Пушкина. Так, представитель постмодернистского мейнстрима Владимир Сорокин сообщил в юбилейные дни по ТВ, что Пушкина никогда не посещало вдохновение, а его более добропорядочный коллега, тоже флагман современной литературы Дмитрий Александрович Пригов, называющий Пушкина поп-героем, признался в газетном интервью: «Я никогда с особой дотошностью не вникал ни в его творения, ни в его жизненные перипетии»⁴. В том же интервью он обобщил свой личный опыт: «Хочу заметить, что всенародная любовь к Пушкину – несколько инсинуированное явление. Эта любовь скорее общегосударственная. Пушкин внедрялся в народное сознание образованием и большими государственными кампаниями, сопровождаемыми слоганами типа: “Ленин – Сталин, Пушкин – Лермонтов – Толстой”. Как только культура в своем тоталитарном и государственном значении ослабла, Пушкин в народном восприятии занял свое вполне нормальное место в пределах развивающейся культуры». О том, что такое «вполне нормальное место», и, в частности, о том, *как* Пушкин питает современную литературу, можно судить по проекту «лермонтизации» «Евгения Онегина», реализованному Приговым: еще в период самиздата он перепечатал пушкинский роман на машинке, заменив все прилагательные на «безумный» и «неземной». Как и любой постмодернистский эксперимент с классикой, этот опыт говорит о том, что сам по себе текст «Евгения Онегина» уже не является для современного литератора источником смыслов.

Еще один пример юбилейного писательского слова о Пушкине – чистосердечное признание поэта Льва Рубинштейна в журнале «Итоги»: «Сказать о нем что-нибудь не сказанное раньше практически невозможно. “Что я могу еще сказать?” Да ничего»⁵. О Пушкине в статье действительно – ничего, зато

верно определена отличительная черта последнего юбилея: «Как здоровая реакция на грозящие госюбилейные пушкинские “мероприятия” возникает, растет и набирает силу альтернативная “Пушкиниана”. Мучительно не хочется хоронить хорошего человека в душных объятиях “властных структур”... Мы несем ему свои подарки, будучи уверенными, что умнице, непоседе, насмешнику и ходоку, каковым наше всё и было, они пришлись бы по душе куда больше, чем торжественное заседание в Большом театре, не менее торжественный молебен в ХСС и целая свора монументальных кучерявых страшилищ, безумным взором озирающих “племя младое, незнакомое”. Здравствуй, мол, племя, Новый год!»⁶. Сам Лев Рубинштейн внес вклад в альтернативную пушкиниану, нарисовав образ «огромного, надутого горячим воздухом поэта, парящего над столицей» и предложив переименовать Пушкинскую площадь в Страстную, а через сутки – опять в Пушкинскую⁷.

Подобное остроумное, забавное или просто легкое пушкинианство пышным цветом расцвело в юбилейном году в эфире, на телеэкране, на страницах газет и глянцевого журналов. И это, как говорит кукла Немцова, «совершенно понятно». Нагнетаемая всей тяжестью государственного пресса официальная «клевета обожания» (так в 1899 г. критик Михаил Меньшиков озаглавил свою полемическую статью о Пушкине) вызвала общенародную тошноту, которую можно словесно оформить выкриком Эдуарда Лимонова: «Нельзя превращать когда-то живого и, очевидно, крайне обаятельного человека в такое тяжеловесное мурло... Лучшее, чего хотел бы сам Пушкин, наверное, чтобы его памятник тоже взорвали. Поскольку это не он!»⁸ Беда только в том, что альтернативный юбилейный Пушкин тоже оказался – «не он».

Яркий образец такого альтернативного Пушкина дан в фильме Александра Гордона «Собрание заблуждений», показанном на ОРТ 17 июня: история гибели поэта в нем представлена по-новому, в свете свежей догадки о его гомосексуальных наклонностях и не сложившихся соответствующих отношениях с Геккерном. Добро бы это была шутка – но нет, больше всего фильм поражает своей претенциозной серьезностью и глубокомыслием. Уж и не знаю, что лучше – официальный медный Пушкин или гордоновский голубой. Оба хуже.

По другому пути оживления медного истукана пошло радио «Эхо Москвы», построившее свой долгосрочный пушкинский проект на анекдотах и забавных историях из жизни юбиляра.

Все это было изящно и довольно симпатично и сопровождалось народной викториной. Викторина не знаю, чем закончилась, но думаю, что слушатели не сильно обогатили свои знания о настоящей – творческой – жизни Пушкина и не приблизились к пониманию его судьбы. Впрочем, такая задача не ставилась, что само по себе показательно.

Опорным слоганом альтернативной пушкинианы стали многострадальные слова Аполлона Григорьева «Пушкин – наше всё», каламбуры на эту тему вошли в большую моду. Выборочные примеры из прессы: «Пушкин... наше всё что ни попадя» (Павел Белицкий, Григорий Заславский), «Пушкин – наше все» (Ольга Кучкина), «Он стерпел наше всё» (Дмитрий Абаулин), «Пушкин – наше ничто» (Борис Парамонов) и т. п. Совсем не чураясь таких языковых игр (без них и наш «великий и могучий» закоснеет, и сами мы завянем от тоски), я хочу напомнить себе и читателям, что имел в виду Аполлон Григорьев – бьюсь об заклад, что ни один из поименованных острословов в его статью 1859 г. не взглянул: «А Пушкин – наше всё: Пушкин – представитель всего нашего *душевного, особенного*, такого, что остается нашим *душевым, особенным* после всех столкновений с чужим, с другими мирами. Пушкин – пока единственный полный очерк нашей народной личности... Сфера душевных сочувствий Пушкина не исключает ничего до него бывшего и ничего, что после него было и будет правильного и органически нашего»⁹. Вот эта «сфера душевных сочувствий» Пушкина, по-моему, не вызывает никакого интереса у наших молодых современников. Да и осталось ли у нас «наше душевное, особенное» после всех столкновений с чужими мирами, или эти столкновения оказались роковыми и «всё наше душевное, особенное» поглотили? Наверное, права Ирина Роднянская: в последние десятилетия происходит постепенное «вымывание пластов душевности, питаемых прежним искусством»¹⁰.

Из всей альтернативной пушкинианы я бы выделила примечательный опыт журналистов газеты «Ex libris НГ»¹¹ – они отрецензировали ряд пушкинских произведений как если бы эти произведения были написаны сегодня (и только что изданы издательством «Наше всё»), прочитали их в контексте современной литературы, гуманитарной науки, театра и кино. Пушкин у них знает не только Джона Фаулза и Умберто Эко, но и Титуса Советологова; в «<Дубровском>» он развивает мотивы песни Гребенщикова, а в «Медном Всаднике», испытывавшем сильное влияние

мирового кинематографа (Медный всадник – Годзилла), Пушкину «удалось перенести на бумагу этот чудный и неповторимый опыт человека, у которого в руках камера». «Сказка о рыбаке и рыбке» прочитывается как притча об августовском кризисе 1998 г., а также о финансовых пирамидах и обманутых вкладчиках, а образ синего моря моделирует колебания финансовых рынков и одновременно, вместе с золотой рыбкой, символизирует Международный валютный фонд («Долго у моря ждал он ответа...»). Но особенно повезло «Истории Пугачева», поданной так, как ее предположительно будут читать еще через 200 лет: в этом «историческом плазмоиде» Пушкин «свободно сканирует, артикулирует, квантует и голографирует бывший некогда запретным мир исторических резервуаров “бунта”». В целом перевод Пушкина на язык современной и будущей культуры получился очень выразительным, а пародия – вполне серьезной. Этот несомненно удавшийся проект показал, что для современных, продвинутых, бойко пишущих молодых людей пушкинский мир с его ценностями оказывается безнадежным анахронизмом. Чтоб этот мир хоть как-то воспринять, приходится с ним что-то делать, модернизировать, пристраивать его к собственной системе культурных ценностей. Так остроумно играть можно только с мертвыми текстами. Уж не знаю, хотели того или нет журналисты «Ex libris»'а, но они реально продемонстрировали пропасть между текстами Пушкина и сегодняшним культурным сознанием.

То же показал, по-моему, и проект ОРТ по всенародному построчному чтению «Евгения Онегина». По поводу этой акции с удовольствием приведу два противоположных мнения двух моих равно уважаемых коллег. Андрей Зорин: «Безусловно, одним из самых ярких проектов всего юбилея стало коллективное телечтение “Евгения Онегина”, когда сотням людей, а в некотором символическом измерении и каждому носителю русского языка дали возможность побыть с Пушкиным на дружеской ноге. <...> Смотреть это зрелище было захватывающе интересно – сегодняшняя Россия говорила о себе пушкинскими словами. И Александр Сергеевич снова не подкачал, в который раз дав возможность своей стране выглядеть достойно»¹². Татьяна Чередниченко: «Телеканал пометил красивыми латинскими цифрами онегинских стрóf собственный эфирный календарь. Об этом свидетельствовали лица читающих, каникулярно-радостные, но принципиально далекие от “Вдовы Клико или Моэта / Благосло-

венного вина / В бутылке мерзлой для поэта...”, а близкие бутылкам “пепси” или “фанты”, сопровождаемым рекламным слоганом “Вливайся!”. Оказавшиеся под руками чтецы произносят доставшиеся строчки без особого старания попасть в нужный тон, напротив – “отвязанно” демонстрируя собственную праздную стильность. “Евгений Онегин” в проекте ОРТ слился с опорным жанром телевидения – рекламным роликом. “Фишка” в том, что в обычном рекламном ролике обыватели ласкают себя пылесосами, стиральными порошками и подгузниками. К. Эрнст придумал ролик необычный. В нем потребители пылесоса дополнительно обласканы (самообласканы) аристократической по генезису “культурой”. Но в телеконтексте эта культура становится бытовым предметом. <...> Текст встраивается в ряд с не сходящими с телеэкранов “звездами” наших дней. Так “демократически” съедается дистанция между духовным аристократизмом пушкинского мира и консуматорными радостями / политической суетой современной культуры. Но одновременно обнажается и пропасть, их разделяющая»¹³.

Читатель, наверное, догадался, что видение Татьяны Чередниченко мне ближе и в данном случае я к ней присоединяюсь. Именно поэтому отношение Андрея Зорина к этой телеакции и вообще к юбилейному Пушкину мне более интересно, и я остановлюсь на нем подробнее. В противовес общеинтеллигентскому вою Андрей Зорин находит, что юбилей «удался сверх всякого разумного ожидания» и дал нам «Пушкина конца второго тысячелетия. Он получился веселым, домашним, ярким, нарядным, избыточным, назойливым, чуть пошловатым. <...> Из тех Пушкиных, которых видела Россия, этот далеко не худший»¹⁴. Может, и не худший, может, и прав Андрей Зорин, что «дистиллированного бессмертия не бывает»... Да только бессмертие ли это? А может, смерть? Уж больно далек этот профанированный и оторванный от пушкинских творений образ от того, например, каким он предстает в статьях Гоголя или в серьезных профессиональных исследованиях. Наша эпоха востребовала такого Пушкина – «яркого, нарядного, чуть пошловатого». А еще Пушкина-гея и Пушкина-гастронома – такой образ ей, эпохе, внятен. Это не новый миф о Пушкине – в мифе живет глубокая правда, а это больше похоже на смену грима на кадавре. И приходится признать, что «русский человек в его развитии» не приблизился к Пушкину через 200 лет, как пророчил Гоголь, а ушел от него далеко в сторону.

Понятно, что в массовом восприятии культурных явлений неизбежна их аберрация. Но сегодняшняя проблема в другом. Никогда еще в России между небольшим культурным сообществом и всеми остальными не пролегла такая бездна. Касается это и филологии. Раньше молодое поколение было вольно или невольно к ней причастно, хотя бы через школу, теперь – полностью от нее отрезано. Двадцать лет назад для литературоведческих книг нормальным был тираж от 20 000 до 50 000, они широко продавались и автоматически поступали во все библиотеки. И столичные и провинциальные учителя литературы могли по ним преподавать. Тиражи пушкинианы были выше средних: в 1984–1985 гг. книга П.В. Анненкова «Материалы для биографии А.С. Пушкина» и двухтомник «А.С. Пушкин в воспоминаниях современников» были переизданы тиражом соответственно 75 000 и 100 000, а книги Ю.М. Лотмана в издательстве «Просвещение» печатались тиражом 300 000–600 000, и все это прекрасно расходилось. Сейчас хорошие литературоведческие книги выходят тиражом 1000–2000 экземпляров на всю страну, а значит, филологи ищут теперь друг для друга. Но и эти ничтожные тиражи не очень-то расходятся. Единственный литературовед, кому сейчас удастся доносить свое слово до массовой аудитории через радио и телевидение, – это В.С. Непомнящий. В целом же литературные и литературоведческие передачи, некогда столь популярные, ушли в прошлое. Изменился сам статус филологии, которая, при всей ее неоднородности, была в советское время средоточием интеллектуальной и духовной жизни нации, а теперь вместе со своим предметом отодвинулась в тень. Фигура писателя, будь то Пушкин или какой-то современный гений (впрочем, я таких не знаю), уже не может вызвать такого энтузиазма и восторга, от какого в 1880 г. рыдали слушатели пушкинской речи Достоевского, а один студент даже лишился чувств у его ног.

Жив или мертв сегодня Пушкин? Эта острая коллизия символически выражена перекликающимися названиями двух телесобытий юбилейной недели – фильма «Медный Пушкин. Семь юбилесов или страстная седмица» (авторы – Андрей Битов, Игорь Клех, Максим Гуреев) на канале «Культура» и пятисерийного фильма «Живой Пушкин» Леонида Парфенова на канале НТВ. В «Медном Пушкине» живой классик Андрей Битов с грустью поведал о том, что юбилейные славословия вызывают у него «ощущение постоянного убийства, постоянного распятия». Сюжет этого убийства и сюжет фильма – это история

пушкинских праздников с 1880 г. и до 1999 г. «Медному Пушкину» противостоит в фильме Пушкин Андрея Битова – «какой он был свободный!». «Живой Пушкин» Леонида Парфенова тоже внутренне полемичен по отношению к «медному Пушкину» – встроенные в рассказ ведущего сценки в эстетике немого кино в большинстве своем носят эпатажирующий характер: Пушкин с идиотским выражением лица надевает на невероятно длинный ноготь защитный золотой футляр; Пушкин примеряет отцовские башмаки, хохочет, от хохота валится на пол; Пушкин в темном коридоре пристает к престарелой фрейлине, приняв ее за горничную; Пушкин безобразничает в бильярдной, и его выбрасывают в окно; Пушкин в красной рубашке неумеренно поглощает апельсины, разбрасывая кожуру; Пушкин, лежа на подоконнике, развлекается с Калипсо Полихрони и т. п. Как видно, Парфенов хорошо знает, какой Пушкин сегодня востребован широкой телеаудиторией. Вообще фильм талантливый, динамичный, стильный, красивый, он изобилует роскошными видами (Эфиопия, Париж, Петербург, Москва, Крым, Кавказ, Молдавия, Одесса, Михайловское, Болдино, оренбургские степи) и не менее роскошными интерьерами. Парфенова консультировали хорошие специалисты, обеспечившие его надежными биографическими сведениями и массой бытовых подробностей – боливар, брегет, шампанское «Вдова Клико»... Но я очень сомневаюсь, что после парфеновского фильма удовлетворенный зритель пойдет Пушкина *читать*. Этого импульса там не заложено. Пушкин Парфенова – это не творящий Пушкин, и нет в его жизни трагизма и тайны гения. Беглые слова о творчестве проходят как дополнение к биографическому ряду, а временами можно и забыть, о ком, собственно, речь. Ожидать от такого фильма серьезного анализа пути и судьбы поэта не приходится, и все же нельзя оставлять зрителя с уверенностью, что экстравагантные привычки и многочисленные романы с барышнями – это и есть настоящая жизнь Пушкина.

Впрочем, в самый юбилейный день, 6 июня, в программе «Итоги» Парфенов наконец сказал о феномене Пушкина нечто весьма существенное, «изронил золотое слово», к которому мы еще обратимся.

Расхождение российского читателя с Пушкиным началось не сегодня и не вчера. Об этом заговорили хором 100 лет назад, под юбилей 1899 г., который, пожалуй, был самым содержательным в истории пушкинских праздников. В канун нового века

и новой культурной эпохи работами сначала Д.С. Мережковского и В.С. Соловьева, а затем и В.В. Розанова, Вяч. Иванова, М.О. Гершензона был осуществлен подлинный прорыв в философском осмыслении Пушкина. Но в недрах той же нарождающейся традиции оформилась и мысль о начавшемся умирании Пушкина в русской культуре. Кажется, первым сказал об этом Мережковский в статье «Пушкин» 1896 г.: «Слава Пушкина становится все академичнее и глуше, все непонятнее для толпы. Кто спорит с Пушкиным, кто знает Пушкина в Европе не только по имени? У нас со школьной скамьи его твердят наизусть, и стихи его кажутся такими же холодными и ненужными для действительной русской жизни, как хоры греческих трагедий или формулы высшей математики. <...> Все готовы почитать его мертвыми устами, мертвыми лаврами, – кто почитит его духом и сердцем?»¹⁵ Мережковский говорил не просто об отдалении, но о «смерти Пушкина в самом духе, в самом сердце русской литературы»¹⁶ и видел в этом знак оскудения русского духа.

Иначе объяснял охлаждение к Пушкину Розанов в «Заметке о Пушкине», напечатанной в 1899 г. в юбилейном пушкинском номере «Мира искусства»: «Пушкин по много-гранности, по всегранности своей – вечный для нас и во всем наставник. Но он слишком строг. Слишком серьезен. Это – во-первых. Но и далее, тут уже начинается наша правота: его грани суть всего менее длинные и тонкие корни, и прямо не могут следовать и ни в чем не могут помочь нашей душе, которая растет глубже, чем возможно было в его время, в землю, и особенно растет живее и жизненнее, чем опять же возможно было в его время и чем как он сам рос. Есть множество тем у нашего времени, на которые он, и зная даже об них, не мог бы *никак* отозваться; есть много более у нас, которым он уже не сможет дать *утешения*; он слеп, “как старец Гомер”, – для множества случаев. О, как зорче... Эврипид, даже Софокл; конечно, зорче и нашего Гомера Достоевский, Толстой, Гоголь. Они нам нужнее, как ночью в лесу – умелые провожатые. И вот эта практическая нужность создает обильное им чтение, как ее же отсутствие есть главная причина удаленности от нас Пушкина в какую-то академическую пустынную и обожание. Мы его “обожали”: так поступали и древние с людьми, “которых нет больше”. “Ромул умер”; на небо вознесся “бог Квири́н”»¹⁷.

Рассуждали Мережковский и Розанов по-разному, и даже противоположным образом, но ощущения у них были общие: Пушкин перестает соответствовать «действительной русской

жизни» и меняющейся душевной жизни русского человека. В том же юбилейном году те же ощущения выразил Ф. Сологуб: «Дух века настолько далек от того, чем жил Пушкин, что почти радостно думать о его недоступности для толпы, которой с ним нечего делить»¹⁸. Вступая в новую, переломную эпоху, Россия обнаруживала себя в новых отношениях с Пушкиным. Еще острее это чувствовалось в первые пореволюционные годы, когда случившийся исторический разлом провел резкую границу между пушкинской Россией и современностью: похороны пушкинского солнца у Мандельштама («Сестры тяжесть и нежность...», 1920), прощание с Пушкиным у Блока («Пушкинскому Дому», 1921), затмение пушкинского солнца в «Колеблемом треножнике» Ходасевича (1921). Ходасевич говорил в своей знаменитой пушкинской речи о наступлении внекультурной эпохи, которую отделяет от прошлого «какая-то пустота, психологически болезненная, как раскрытая рана», об органической неспособности нового советского человека «слышать Пушкина, как мы его слышим», о неизбежном расхождении российской истории с Пушкиным: «Может случиться так, что общие сумерки культуры нашей рассеются, но их частность, то, что я назвал затмением Пушкина, затянется дольше – и не пройдет бесследно. Исторический разрыв с предыдущей, пушкинской эпохой навсегда отодвинет Пушкина в глубину истории. Та близость к Пушкину, в которой выросли мы, уже не повторится никогда... <...> Отодвинутый в “дым столетий”, Пушкин восстанет там гигантским образом. Национальная гордость им выльется в несокрушимые, медные формы, – но той непосредственной близости, той задушевной нежности, с какою любили Пушкина мы, – грядущие поколения знать не будут. Этого счастья им не будет дано»¹⁹.

В перспективе уходящего столетия видно, что предсказание Ходасевича сбывается – и в отношении близости к Пушкину, и в отношении «несокрушимых, медных форм». Если подряд почитать речи видных деятелей культуры XIX в. о Пушкине и юбилейные речи советские, можно наглядно увидеть обвал русской мысли о Пушкине. Как сформулировал при анализе этих речей В.С. Непомнящий, открывается «зрелище исторически мгновенного в своей радикальности падения уровня культуры, какой-то мутации сознания и духа...»²⁰. В махрово-советские времена пушкиниана, конечно, существовала и процветала – в художественной форме (литература о Пушкине, живопись, кино, театр, музыка), в форме литературоведческой науки в основном

позитивистского толка, однако на какую глубину человек новой формации воспринимал Пушкина, и Пушкина ли, а не его советскую идеологию? Об этом мне судить трудно. Но сегодняшний итог вполне очевиден.

Процесс отчуждения от культурных ценностей прошлого связан не только с перипетиями исторической судьбы России. В этом отношении Россия пошла общим путем – общим для Европы, а может быть, и для всего мира. Вторая половина XX в. показала справедливость всех пророчеств о грядущем умирании искусства и вытеснении культуры цивилизацией, которыми были так обильны 1910–1930-е годы. Одновременно со знаменитой книгой Освальда Шпенглера «Закат Европы» (1918–1922) в России появились работы о кризисе культуры и, в частности, искусства. «Мы присутствуем при кризисе искусства вообще, при глубочайших потрясениях в тысячелетних его основах», – писал в 1918 г. Николай Бердяев²¹. К чему приведет этот кризис, было еще неясно; так, Блок завершил статью «Крушение гуманизма» (1919) упованиями на грядущую победу «духа музыки» над цивилизацией. Но если в начале века о судьбе искусства в развивающемся мире можно было спорить, то сегодня мы реально наблюдаем стремительный процесс вытеснения искусства из жизни современного человека.

В последние два-три десятилетия технократическая цивилизация приобрела такие черты, какие и во сне не могли присниться ни Шпенглеру, ни Бердяеву. На наших глазах меняются параметры существования человека в мире, и, соответственно, меняется сам человек, состав его крови. Скорость, шум, информационный вал оказывают на него страшное давление, и он все больше выталкивается на поверхность жизни, лишается возможностей углубленного существования. Цивилизация предлагает человеку бесконечное разнообразие материальных ценностей, неумеренное потребление которых заполняет индивидуальную жизнь. Противостоять этому трудно. Средства поддержания и усовершенствования жизни превращаются в ее содержание. Как существо духовное человек сейчас под угрозой больше, чем когда бы то ни было.

Неслыханное доселе расширение информационного поля способствует не установлению связей между людьми, а напротив – их разъединению. Как сформулировал недавно Александр Неклесса, «техногенная коммуникация активно вытесняет и подменяет прямое человеческое общение»²². Эмоциональные за-

просы современного человека тоже меняются: теперь их формируют и удовлетворяют СМИ. Искусству остается все меньше места в жизни, а его питательная среда постепенно сходит на нет. В самом искусстве, в таких его первичных органических формах, как музыка, живопись, литература, идут процессы дегуманизации – человек становится все менее интересен сам себе. Корень всех этих процессов залегает глубоко. В книге «Умирание искусства», впервые вышедшей в 1936 г. (по-русски – в 1937 г.), Владимир Вейдле, проанализировав состояние различных видов искусств, пришел к выводу, что причина умирания искусства в XX в. состоит в иссякновении религиозных источников творчества, в отсутствии у современного художника религиозного отношения к миру. В последние полвека худшие прогнозы развития искусства оправдываются: внутри него все сильнее дают о себе знать разрушительные тенденции, а само оно смещается на периферию и в общественной жизни, и в индивидуальной жизни личности.

Россия втянута в эти процессы, и на таком общем фоне вряд ли можно ожидать глубокой и осмысленной любви к Пушкину. Но что же отразил столь широко отпразднованный юбилей, если не всенародную любовь к поэту? Думаю, что литература здесь, в общем-то, ни при чем.

Прежде всего он отразил общенациональный комплекс неполноценности. Мы переживаем такой период в русской истории, когда у многих, если не у подавляющего большинства мыслящих людей в России, нарастает ощущение, что великая Россия уходит в небытие, превращаясь в одну из стран третьего мира, в почти «банановую республику», политическая жизнь и международная роль которой зависят от случайных факторов, а не истекают из логики ее внутреннего развития и многовековых традиций. Россия теряет вектор развития и отрывается от своего славного прошлого, одним из символов которого является великая русская культура и ее центральная фигура – Пушкин. Все мы видим, сколь безуспешно в последние годы идет нащупывание национальной идеи, поиск опор в дальнейшем движении по не вполне ясному пути.

Весной 1999 г. этот общенациональный комплекс неполноценности обострился в результате натовской агрессии на Балканах, в цели которой входило оттеснить Россию с европейской политической сцены. Меня мало удивляло тогда постоянное соседство балканской темы с Пушкиным в юбилейных статьях.

Пушкин как никакой другой русский писатель императивно выводит думающих о нем на историко-публицистические и политические темы. И не только потому, что сам он был и публицистом, и историком и оставил глубочайшие мысли об особенностях исторической судьбы России, а главным образом потому, что в Пушкина, по сути, упирается вопрос, жива ли Россия и как она будет жить дальше.

Прошедшей весной власти было как никогда важно заявить, что Россия жива, что она была и остается великой державой. А поскольку и то и другое под вопросом, то приходилось об этом кричать. И, соответственно, кричать о Пушкине, потому что он – «наша слава перед миром», «одно из наших главных прав на имя великого народа» (А. Незеленов, 1887) и при этом – единственная твердая валюта, оставшаяся у России после дефолта (Б. Парамонов, 1999). Власть и так называемая политическая элита в ходе юбилея присвоили Пушкина²³ – не собственно Пушкина, а опять же этикетку, символ, способствующий их самоутверждению. Пушкина декламировали все – Степашин, Лужков, Примаков, Зюганов... Но полный апофеоз юбилея, самый показательный для него эпизод – это Александр Лебедь, сбивчиво читающий «Из Пиндемонта»: «И не ропщу о том, что отказали боги / Мне в сладкой участи оспоривать налоги / Или мешать царям друг с другом воевать; / И мало горя мне, свободно ли печать / Морочит олухов, иль чуткая цензура / В журнальных замыслах стесняет балагура...» Имиджмейкеры поработали на славу и подобрали для Лебеда вроде бы подходящие ему стихи. Да только Пушкин остался Пушкиным, а Лебедь – Лебедем, и звучало это так, что хоть святых выноси.

Как точно заметил Леонид Парфенов, Пушкина в 1999 г. раскручивали по всем правилам рекламной кампании и как будто выбирали в президенты. И вот в разгар этой кампании случилось поистине невероятное событие: 5 июня в парижском пригороде Сен-Дени на стадионе «Стад де Франс» российская сборная по футболу под руководством Олега Романцева выиграла со счетом 3:2 отборочный матч чемпионата Европы у чемпиона мира – сборной Франции. По меньшей мере у половины населения России национальный комплекс неполноценности мгновенно сменился «национальной гордостью великороссов». Евгений Киселев открыл свою воскресную передачу «Итоги» 6 июня, в главный день пушкинских торжеств, возбужденным сообщением об этой славной победе; радио «Эхо Москвы» пред-

ложило сделать футбол нашей национальной идеей; газеты вышли с заголовками «Романцева – в президенты!».

Думаю, что при альтернативе «Пушкин–Романцев» выбрали бы, конечно, Олега Романцева. Сразу хочу сказать, что ничего не имею против футбола и Олега Романцева, более того – считаю его замечательной личностью. Но дело не в нем. Этот футбольный эпизод в процессе лихорадочных поисков национальной идеи продемонстрировал, что гигантскую брешь в нашем национальном самосознании мы готовы закрыть чем угодно. Пушкин для этого тоже подходит. А 12 июня 1999 г. случилось еще одно невероятное событие – стремительный бросок наших десантников на Приштину, сделавший неизбежным участие России в миротворческой операции в Косово. Многие тогда высказывали недоумение по поводу этой эскапады, а по-моему, она понятна: мы хотим показать всем, что мы мировая держава, но у нас почти не осталось способов это доказать.

На открытии пушкинского праздника в Москве Ю.М. Лужков говорил о том, что Пушкин «признан в мировой культуре и мировом сообществе», что «весь цивилизованный мир отмечает эту великую дату», что Пушкин «доходит до каждого гражданина вселенной», что «память о Пушкине будет жить... до тех пор, пока на планете существует хотя бы один культурный человек». Увы! Это совсем не так. За пределами России Пушкина не признают и, в общем-то, не понимают. Пушкин – явление чисто национальное, он практически непереволим и может быть понят только в стихии национального языка. Он как будто табуирован для других народов, как бывает табуирована национальная или религиозная святыня. Шекспир не имеет национальности, а Пушкин имеет. В этом нет ничего унижительного для нашего гения – в этом его особенность и ценность для нас. И с этим же связан вопрос о жизни Пушкина в веках. На эту тему и высказался Леонид Парфенов 6 июня 1999 г. в сюжете программы «Итоги», к которому я обещала вернуться. Обрисовав роль Пушкина как «основателя русской цивилизации», он заключил: «Пушкин, признаемся, величина не международная. В мире с ним скорее принято считаться как со святыней на исключительном пространстве от Германии до Китая. И в силу этого Пушкин не вечен. Вот было великое государство Урарту – и нет его, и нет его великих поэтов. Пушкин будет жить столько, сколько Россия и понимание того, что значит быть русским». Не хотелось бы с этим соглашаться, а приходится.

Пушкин настолько тесно связан с исторической судьбой России, что нынешний ее упадок не мог на нем не сказаться. Пушкина родила молодая империя, только что победившая Наполеона, воевавшая за порты на Черном море и влияние на Балканах, – бодрая страна, уже не только прорубившая окно, но и распахнувшая дверь в Европу, страна, в которой кипела энергия внутренних преобразований. Сегодня российская история прошла свой круг – и вот мы, кажется, теряем Пушкина, а с ним – основные устои нашего общенационального бытия. Историчен Пушкин или вечен? Этот вопрос зависит от того, как мы видим Россию – вечной или исторически конечной, как государство Урарту.

В статье последних лет В.С. Непомнящий развивает мысли о том, что именно Пушкин удержит Россию на краю бездны и что Россия призвана всему миру указать путь спасения²⁴. Прав ли он – не знаю. Может или не может Россия что-то еще предложить миру – это вопрос веры. А значит, и Пушкин и его будущая судьба – тоже вопрос веры. По вере нам и воздастся.

1999

Примечания

¹ *Страхов Н.Н.* Литературная критика. М., 1984. С. 168.

² *Зайцев Б.* Памятник Пушкину // Пушкин в эмиграции. 1937. М., 1999. С. 271.

³ *Роднянская И.* Наши экзорцисты // Новый мир. 1999. № 6. С. 210.

⁴ Фигуры и лица. 1999. Июнь. № 11. С. 10.

⁵ *Рубинштейн Л.* Чье всё? // Итоги. 1999. 25 мая. С. 57.

⁶ Там же.

⁷ *Рубинштейн Л.* Операция «Юбилей» // Итоги. 1999. 25 мая. С. 49.

⁸ Почему я (не) Пушкин // Ex libris НГ. 1999. Июнь. № 21. С. 16.

⁹ *Григорьев А.А.* Искусство и ответственность. М., 1986. С. 78.

¹⁰ *Роднянская И.* Указ. соч.

¹¹ Ex libris НГ. 1999. Июнь. № 21.

¹² *Зорин А.* День рождения Александра Сергеевича // Неприкосновенный запас. 1999. № 5 (7). С. 61.

¹³ *Чередниченко Т.* Брэнд-эстетика // Там же. С. 78–79.

¹⁴ Там же. С. 59, 61.

¹⁵ Пушкин в русской философской критике. М., 1990. С. 158.

¹⁶ Там же. С. 159.

¹⁷ Мир искусства. 1899. № 13–14. С. 10.

¹⁸ Сологуб Ф. К всероссийскому торжеству // Там же. С. 38.

¹⁹ Ходасевич В. Собр. соч.: В 4 т. М., 1996. Т. 2. С. 80, 81, 83–84.

²⁰ Непомнящий В. Да укрепимся // Речи о Пушкине. 1880–1960-е годы. М., 1999. С. 378.

²¹ Бердяев Н. Кризис искусства. М., 1918. С. 3.

²² Неклесса А. Пакс экономикана, или эпилог истории // Новый мир. 1999. № 9. С. 134.

²³ Об этом, как всегда красноречиво, написал Максим Соколов в статье «Их Пушкин» (Известия. 1999. 5 июня).

²⁴ Непомнящий В. Пушкин через двести лет // Лит. газ. 1999. 2 июня. № 22. С. 10–11; Он же. Удерживающий теперь // Непомнящий В. Пушкин. Русская картина мира. М., 1999. С. 443–494.

О филологии с человеческим лицом*

Недаром так часто в последнее время вспоминают давние высказывания С.С. Аверинцева о сути и задачах филологии, вот и Владимир Новиков, сетуя на нынешнее состояние нашей науки, приводит его слова о филологии как «службе понимания». Но если уж оказались так крепко забыты такие простые и, в общем, очевидные вещи, то напомним их подробнее: «Житейское умение разбираться в людях представляет собой форму знания, достаточно инородную по отношению к тому, что обычно называется научностью; неустранимость этого элемента из состава Ф<илологии> придает последней (как и всем собственно гуманитарным типам анализа) весьма своеобразную и по видимости архаич. физиономию. Точные методы (в “математич.” смысле этого слова) возможны, строго говоря, лишь в сугубо периферийных областях Ф. и не затрагивают ее сущности. Ф. едва ли станет когда-нибудь точной наукой – в этом ее слабость, к-рая не может быть раз и навсегда устранена с пути хитроумным методологич. изобретением, но к-рую приходится вновь и вновь перебарывать напряжением интеллектуальной воли; в этом же ее сила и гордость. Не должно быть и речи о том, что филолог будто бы имеет “право на субъективность”, т. е. право на любование своей субъективностью, на культивирование субъективности. Но он не может заранее оградить себя от опасности произвола надежной стеной точных методов, ему приходится встречать эту опасность лицом к лицу и преодолевать ее вновь и вновь»¹.

* Опубликовано в порядке обсуждения статьи Вл. Новикова «Мне скучно без...» (Знамя. 2005. № 1).

Я вижу главную беду нашей современной филологии и главную причину действительно плачевного ее состояния (в этом с В. Новиковым нельзя не согласиться) в том, что как-то постепенно устраняется из нее этот самый «неустранимый» элемент – «человеческая, просто человеческая» составляющая филологии, главная ее составляющая, как и всякого гуманитарного знания, собственно гуманитарность, устремленность к знанию о жизни, о мире и человеке в нем. Вот и стало «скучно без...». И правда, бывает невыразимо скучно листать современные филологические труды – если честно сказать, я это делаю, только чтоб сослаться и тем соблюсти научную этику. А вот чтоб читать литературоведческую статью из чистого интереса, как некогда читали того же Аверинцева, затаив дух, – давно такого не припомню. В. Новиков тоскует без фундаментальных филологических идей, а я тоскую попросту без человеческого смысла. При этом удручающая содержательная скудость иных филологических разысканий вполне может сочетаться с профессиональной основательностью и осведомленностью – исследовательский инструментарий есть, а сказать нечего. Показательно, что с открытием свободы наша молодая филология жадно набросилась на обценные тексты, на эротическую тему, но это поле быстро исчерпалось – и опять стало скучно. Дефицит содержания налицо. Я была свидетелем того, как один из крупнейших современных писателей, внимательно пролистав номер «Нового литературного обозрения», недоумевал: «Как они не понимают, что людям важна содержательная сторона литературы!» Так просто, так недостижимо просто – всего лишь содержательная сторона...

Литература, как я ее понимаю, познает жизнь через слово. Литературоведение, как я его понимаю, познает жизнь через литературу, через эстетический объект, через «как это сделано». Художник создает картину мира – филолог исследует текст как картину мира. И фундаментальная филология, и точная филология (всякого рода специальные филологические дисциплины) в конечном итоге призваны «служить пониманию» текста, а значит, способствовать нашему осмыслению жизни, и в частности – осмыслению эстетической деятельности человека. Филолог по изначальному своему назначению работает со смыслами, неотделимыми от слова, он любит смысл в слове – логос. А если он от смысла сознательно уходит, то это означает, что он каким-то другим делом занимается – может быть, очень интересным и достойным делом, но не филологией. Понятно, что взгляд на задачи

филологии естественным образом вытекает из взгляда филолога на литературу – если признать, что поэзия – это прежде всего выражение в слове интимного опыта, то исследователь поэзии призван входить в этот интимный опыт через поэтическое слово. Но современный филолог постструктуралистской закваски скорее всего скажет вам, что интимный опыт художника не имеет никакого значения для восприятия и исследования созданного им эстетического объекта. И тут не обойтись без разговора о поколениях. Недавно Татьяна Бек² напомнила нам слова Лидии Гинзбург из «Записных книжек»: «Прямой разговор о жизни – в разных его формах, а есть и косвенные формы прямого разговора – единственное, что пока современно». Для лучших филологов старого поколения это было современно, сейчас оказалось несовременно. А точнее сказать – немодно. Слишком подвержена моде была русская филология последних десятилетий – но мода быстро ветшает, культура не на моду опирается, а на то, чем всегда был жив человек и что всегда будет современно. В. Новиков сетует на отсутствие у нас эстетического сознания – да оно-то как раз есть, позаимствовали что плохо лежало, то самое довольно ограниченное эстетическое сознание (или минус-сознание?), с высот которого интерес филолога к мировоззрению художника остроумно заклеямили убийственным словом «духовка».

Но не забудем и о том, что филологией сейчас у нас занимается новое поколение читателей, для которого Владимир Сорокин – высшее достижение русской прозы, и эта связь новой (но стремительно ветшающей) филологии и новой литературы наглядно демонстрируется на страницах «НЛО». Если из самой литературы устраняется эта самая «неустраняемая» гуманитарная составляющая, то чего уж ждать от современной «модной» филологии.

Центральная внутренняя проблема филологии, главная ее методологическая проблема – напряжение между гуманитарностью и спецификой филологии как точной науки. На этом самом нерве и происходило всегда самоопределение филологических школ. Когда случается разрыв этих двух составляющих филологии, перекося в ту или другую сторону, когда текст в глазах филолога теряет либо смысловые глубины, либо эстетические свойства – тогда и становится скучно. Но существует и другая столь же острая методологическая проблема – есть внешнее поле филологии, безграничное поле истории и культуры, тот самый

большой контекст, без которого не может идти речь об адекватном понимании текста. И вновь не обойдемся без С.С. Аверинцева: «Филология – содружество гуманитарных дисциплин, изучающих историю и выясняющих сущность духовной культуры человечества через языковой и стилистический анализ письменных текстов»; «Ей принадлежит весь человеческий мир, но мир, организованный вокруг текста и увиденный через текст». Текст – окно в большой мир, а для филологической идеологии постструктурализма, для поздних адептов «имманентного анализа» текст оказывается окном, занавешенным снаружи, которое таким образом из окна превращается в зеркало и только возвращает исследователю его собственное изображение. Субъективизм, замкнутость в себе и ограниченность, вопреки оценочному стереотипу, в большой степени бывают характерны для сугубо специальных исследований, ставящих внутрифилологические задачи и сознательно избегающих сверзадач и разговора о художественном тексте как о картине мира. Что имманентный анализ, что интертекстуальный – результат получается один: деконструкция вместо реконструкции, груда обломков вместо целого. Но к тому же результату приходит, как правило, и «чистая», как бы самоценная фактология – она расцвела у нас в 1970–1980-х годах в противовес советскому идеологическому литературоведению. Неофициальная, параллельная филология самоопределялась как точная наука по двум основным направлениям – имманентный анализ и фактологические разыскания сугубо комментаторского характера. Но и то и другое имело в основе своей позитивизм и в этом отношении было следствием советской идеологии и уходило от задач целостного понимания текста так же далеко, как, например, труды академика М.Б. Храпченко (речь идет о подражательном изводе тартуско-московской структуральной школы, и уж никак это не относится к лучшим работам Лотмана, среди которых я прежде всего назвала бы замечательные статьи «Идейная структура “Капитанской дочки”» и «Идейная структура поэмы Пушкина “Анджело”»).

Наша печаль стара как мир. Еще Блок писал в «Катилине»: «...право, иногда может показаться, что ученых филологов преследует одна забота: во что бы то ни стало скрыть сущность истории мира, заподозрить всякую связь между явлениями культуры, с тем, чтобы в удобную минуту разорвать эту связь и оставить своих послушных учеников бедными скептиками, которым никогда не увидеть леса за деревьями.

Дело художника – истинного врага такой филологии – восстанавливать связь, расчищать горизонты от той беспорядочной груды ничтожных фактов, которые, как бурелом, загораживают все исторические перспективы».

Стоит ли призывать к чему-то филологов – «назад к Тынянову» или прочь от «постструктуралистской парадигмы»? Каждый делает свое дело как он может и как он его понимает. Один озабочен смыслом, другой метром, третий и вовсе ничем не озабочен. Лично я всегда представляю Пушкина или Мандельштама своими читателями – как бы отнеслись они к моим статьям и книгам? Этот внутренний критерий мне помогает. И еще я знаю, что меня читают не только филологи – слава богу, не как Маринину, но читают. Это мне тоже помогает. А вообще-то филологическое писательство – индивидуалистическое занятие, его родство с собственно литературным творчеством едва ли не крепче, чем связь с науками гуманитарного цикла. По этой причине, в целом разделяя пафос В. Новикова, я не могу откликнуться на его призывы построиться и двигаться в указанном направлении («от дохлого гносеологического скепсиса к риску гипотез, от констатаций к идеям» и т. п.). Я сочувствую тем, кому скучно читать современную филологию. Но писать ее мне пока не скучно.

2004

Примечания

¹ Филология. КЛЭ. 1972. Т. 7.

² Ex Libris НГ. 2004. 16 сент.

Слово и мир

Александра Чудакова

Известие о гибели Александра Павловича Чудакова грянуло как гром среди ясного неба – ничто не предвещало смерти этого большого, бодрого человека, полного замыслов и сил. Поверить в случившееся невозможно – настолько был он всегда живой, деятельный, заинтересованный жизнью, настолько многое в ней любил и так много еще хотел сделать. Совершенно противоестественная, дикая смерть, поставившая всех, кто знал его, перед лицом остро переживаемых вечных вопросов, – он ведь явно не дожил своей жизни, не испил чаши до конца, его могучий жизненный ресурс был, кажется, далеко не исчерпан.

О научных заслугах Александра Павловича Чудакова будут говорить много и скажут, наверное, лучше меня. Они, эти заслуги, еще в полной мере не осмыслены. Ясно одно – ушел настоящий большой филолог, и с его уходом уже окончательно прервалась связь между нашим поколением и великой русской филологией первой половины XX в., коей он был прямой наследник. Обо всем этом еще будут писать, будут выходить статьи и книги в его честь, и это хорошо, но разве в этом дело? Славой он и при жизни не был обделен, да только вот ничего не нажил – ни должностей, ни премий, ни простой возможности спокойно заниматься своим делом, не заботясь о ежедневном хлебе насущном. Мы знаем его замечательные книги о Чехове («Поэтика Чехова», 1971; «Мир Чехова», 1986; «Антон Павлович Чехов», 1987; «Слово–вещь–мир. От Пушкина до Толстого», 1992), его статьи о Пушкине, Гоголе, его работы по истории русской филологической науки, но как горько думать, что не доведена до конца титаническая работа над полной чеховской библиографией,

не написан умопомрачительный «тотальный комментарий» к «Евгению Онегину», не подготовленной осталась книга мемуаров о великих филологах, над которой ему так хотелось работать в последнее время, но не было издательского заказа на нее, такого заказа, который позволил бы бросить все и засесть дописывать книгу – об этом он мечтал. И никто никогда не сможет реализовать эти замыслы. Жить – это делать то, что другой за тебя не сделает. Александр Павлович жил и делал свое дело – и вот так резко и страшно оборвалась эта жизнь, так внезапно для всех!

Но главную книгу свою он успел написать – свой роман «Ложится мгла на старые ступени», наделавший столько шуму, почти получивший, но не получивший Букера, замечательную русскую книгу, которую не без оснований сравнивали с «Былым и думами» Герцена, а я бы сравнила еще и с пушкинским «Онегиным» в том смысле, что автор раскрылся в этой книге со всей возможной полнотой. С ее страниц предстала нам не только подлинная, сохраненная Россия, но и сам ее автор предстал в неожиданном для многих образе – таким, каким его не очень знали в «узких научных кругах». Потом, когда книга снискала безусловный успех и признание, он, как будто оправдываясь, говорил, что просто вынужден был ее написать – настолько распирали его приобретенные за жизнь познания. А познания эти были и вправду необозримы и порой ошеломительны – и в естественных науках, и в гуманитарных, и в теории, и в практике. «Я хотел как-то освободиться от всего этого, – говорил, как бы стесняясь, Чудаков, – и вот нашел такой выход: роман». И еще он говорил, что в Корею, куда он поехал на заработки, исследовательской работой невозможно было заниматься – ни библиотеки, ни картотеки, ни архива – и вот в один прекрасный день он положил перед собой белый лист бумаги и начал писать роман, и вскоре почувствовал, какое это прекрасное и упоительное занятие – просто писать из головы ненаучный текст. В академических кругах такие «шаги вбок» не в почете, зато как запойно читали эту книгу о жизни в далеком Чебачинске широкие круги незашоренной интеллигенции, и «гуманитарной», и «технической»! Читали – потому что книга эта прежде всего талантлива, потому что автор ее был сполна наделен талантом познания, талантом слова и, главное, талантом жить.

Как было им не любоваться, когда, положив очки в ботинок на берегу, он покрывал роскошным баттерфляем сотню метров водного пространства или уходил под воду, чтобы через несколько

минут всплыть на другом берегу! Еще пару лет назад он с сожалением говорил, что раньше легко проплывал под водой 100 метров, а теперь вот только 70–80. Плавание было его особой любовью, а может, и призванием – в юности ему прочили блестящую спортивную карьеру, он по этому пути не пошел, зато с каким удовольствием осуществлял заплывы в пушкинской Сороти – один, помню, заплыв был в честь взятия Бастилии, другой – имени А.П. Чехова. А выйдя на берег, надевал он, строгий академический ученый, белую рубашку, галстук, пиджак, принесенные с собою в аккуратном сложенном виде, менял кроссовки на ботинки и шел делать доклад на конференции по «Евгению Онегину». А вечером, сменив белую рубашку на тельняшку, сживал на кухне, рассказывая бесконечные истории из своей и чужой жизни и терпеливо ожидая настоящей, правильно приготовленной разварной гречневой каши, которой был большой любитель. А для детей он сочинял на ходу, с невозмутимым лицом, и одна из таких историй, рассказанная моей дочери в пору ее раннего детства, была про двух братьев – один ел все больше конфетки, а другой – гречневую кашу, и вот поехали они в Индию на соревнования по поднятию штанги, и «правильный» брат, конечно, победил, а «неправильный» был посрамлен и потом тоже, конечно, перешел на гречневую кашу. Другая детская байка была про то, что уши на ночь желательно подкручивать, потому что ночью вертись и если не подкручивать, то могут отвалиться, утром проснешься – а они на подушке (дочь моя не совсем верила, но на всякий случай втайне подкручивала). Сам он был простодушен как ребенок, доверчив и временами застенчив.

Он никогда не упускал возможности посидеть-поговорить, и чтобы было первое, второе и компот, а лучше вермут, но можно и другое, и как неправы те, кто считает, что пить надо по восходящей и не смешивая, – они, говорил он, лишают себя разнообразия и радости жизни. Только радость общения я от него и помню. Его ничто не раздражало, он был в согласии с людьми и в согласии с миром, который был ему весь открыт и весь интересен. Он знал каждое дерево и каждую птичку, был настоящим другом кошек и собак, хорошо разбирался в почвах, в верблюдоводстве, и в китоводстве, во всех, кажется, естественных науках и во всех гуманитарных, и в различных технологиях, и только у него можно было надежно выяснить, стоит ли изолировать печную трубу алебастром и чем лучше заполнять межкомнатные перегородки (ячейками из-под яиц! – они хорошо поглощают звук). Он очень

интересовался, правильно ли я строю дачный дом, научил меня положить под крышу тридцатку на ребро – получилось хорошо.

Кто был на даче у Александра Павловича, тот имел возможность не только в нем самом что-то главное понять, но и вообще задуматься об отношениях человека с окружающим миром. Почти все там сделано своими руками, и видно, как человек может менять жизненное пространство вокруг себя, внося в него красоту и порядок, культуру и интеллект. Он корчевал пни и «наступал на болото» (это произносилось со вкусом, с гордостью), выращивал идеальный газон, ограждая его специальным бордюрным камнем, строил забор из валунов, возя их на велосипедном багажнике с окрестных карьеров. При помощи каких-то египетских подъемных механизмов валуны эти подымались на нужную высоту, сажались на раствор, и за лето стена увеличивалась метра на два. Я ахнула, когда увидела, в каком стройном и красивом порядке содержались инструменты в его сарайчике – в таком же красивом порядке выстроены цитаты в его последнем печатном тексте. А зимой – день рождения традиционно справлялся на любимой даче – он выдавал гостям валенки и вел всех в 20-градусный мороз в лес, сетуя, что лес не чистят и вот он погибает, и надо собраться всем поселком и почистить, а то зарастет. Лес и землю он любил не созерцательно – он любил настоящий осмысленный труд на земле, как и всякий ручной труд, и сказал однажды, что копать «серьезную яму» – величайшее наслаждение, несравнимое ни с какой умственной деятельностью. И вдруг мы оказались у края совсем другой «серьезной ямы» – его могилы...

Серьезен и ответственен он был во всяком деле. Меня привело в недоумение его отношение к такой дурацкой процедуре, как моя защита, – будучи призван в оппоненты, он, вместо того чтобы отделаться по минимуму, просидел над отзывом неделю и привез 26 страниц рукописного текста (мы оба не знали, что делать с этой пачкой листов, потому что у него как раз сломался компьютер, а у меня – принтер). В отзыве он развернул со мной принципиальную научную полемику, которая показалась мне тогда неуместной. На самой защите мы пикировались больше часа, народ роптал и переглядывался. И только потом я поняла все это, представив себе его на заседаниях ОПОЯЗа, поняла, что просто ОПОЯЗ для него не кончился, что любой научный вопрос для него жизненно важен и он готов обсуждать его сколько угодно и где угодно, хоть бы и на защите, что известный лозунг

«Назад, к Тынянову!» – к его любимому Тынянову, труды которого он так блистательно прокомментировал и издал в 1977 г. вместе с М.О. Чудаковой и Е.А. Тоддесом, – что этот лозунг для него не актуален, потому что он никуда не отрывался от этой школы, унаследовав от ее основателей не только филологические идеи, но и полную погруженность в науку как в жизненное дело. Но за жизненное дело у нас не платят, и денежные проблемы душили его, угнетали, отнимали драгоценное время и силы.

О последнем его тексте я хочу сказать особо, и не только как составитель «Пушкинского сборника» и заказчик материала. Речь идет о его статье «К проблеме тотального комментария “Евгения Онегина”» – по ней мы можем судить о том, каков был его грандиозный исследовательский замысел, как он мог быть осуществлен и чего мы лишились. Не могу отказать себе в потребности привести начало этого текста:

«Окружающий нас эмпирический мир физически непрерывен, и непрерывность эта абсолютна: человеку в его неспекулятивном бытии (и не связанном с такими феноменами, как частицы, античастицы) не дано пространства, свободного от какой-либо материальности.

Но для сознания эмпирический мир гетерогенен и отделен. Только так человек получает возможность сызмальства ориентироваться в нем, лишь умозрительным усилием устанавливая субстанциальную общность классов вещей и их иерархию. Отношения взаимопомощи, биологического симбиоза и прочие экологические связи не нарушают мировой гетерогенности. Лишайник, растущий на камне, остается лишайником, а камень – камнем. Чем активней использует лишайник свое “подножие”, тем больше он становится растением и тем сильнее разнится с камнем. Можно возразить, что органические тела рано или поздно превратятся в органический перегной. Но пока они внешне-морфологически самостоятельны, для обыденного сознания они гетерогенны.

Наука давно привыкла видеть все вещи в их связях. Субстанция блюда не может быть описана биологически и гастронологически без самых дальних звеньев цепи: солнце–почва–трава–вода–барашек–шашлык.

Предметы же мира художественного изначально гомогенны: все вещи литературного произведения независимо от их мыслимого материального качественания подчинены общим для всех их законам и выражают некое единое начало. Однако литерату-

роведческие описания художественных текстов по аналогии с эмпирическим миром обычно работают с дискретными единицами: герой–мотив–сюжет–реалии–слово и т. п. “Постатейное” рассмотрение этих проблем не изучает все элементы вместе, в их естественной взаимосвязи в процессе поступательного движения текста. Такое изучение может быть осуществлено только в медленном невыборочном его чтении-анализе.

Больше всего в таком комментированном чтении нуждается “Евгений Онегин” – чтении сплошном, без пропусков, слово за словом, стих за стихом, строфа за строфой.

Мы не должны обольщать себя мыслью, что наши представления совпадают с читательскими времени Пушкина – даже о самых простых вещах, например, о *санках* в I главе. Чтобы восполнить это хотя бы частично, необходимо, как и в научном описании, разрешить цепь вопросов, в данном случае упряжно-экипажных. Чем санки, на которых едет Онегин к Талону, отличаются от деревенских? Велики ли? Где на них обычно ездили? Открытые они или закрытые? Сколько лошадей? Какова запряжка? Русская? Немецкая (без дуги)? С постромками или оглобельная? Какое место эти санки занимают в экипажной иерархии? Почему на бал Онегин едет уже “в ямской карете”?»¹.

Я пишу и выписываю все это по горячим следам его гибели, в ушах звучит его голос, и в этих вопросах я слышу его всегдашний неутолимый интерес к подробностям окружающего мира и его пристальное внимание к деталям художественного текста. Эти два интереса имеют общий корень в глубине его личности. На одной из презентаций своего романа Александр Павлович рассказал, что формирующее впечатление произвел на него когда-то в ранней юности список жизненно необходимых вещей, спасенных Робинзоном Крузо с затонувшего корабля. Здесь – истоки его филологических пристрастий (вспомним работы о предметном мире и роли детали в творчестве Чехова), здесь же – истоки его романа, в котором сохраненная материальная культура, как и природа, возводится в ранг высшей духовной ценности.

В приведенном фрагменте он ставит лишайник и слово на одну шкалу познания – таково было его ценностное и целостное отношение к миру, подлинно гуманистическое отношение, не в сегодняшнем ограниченном смысле, а в том смысле, в каком говорят о гуманистах Возрождения, например. И гуманитарной науке он, как мне кажется, возвращал ее гуманистический пафос,

возвращал ее в жизнь, от которой она искусственно уводится усилиями целых филологических школ.

О тотальном комментарии к «Евгению Онегину» Александр Павлович много говорил в последние годы, делал блестящие доклады и читал увлекательные лекции студентам МГУ и Школы-студии МХАТ. Мне кажется, это был его заветный замысел, в котором соединился его интерес к материальному миру в литературе с лингво-стилистическим анализом текста в плане «структурного взаимодействия словесных единиц». Любимый ученик В.В. Виноградова, он был, пожалуй, единственным из живущих ныне филологов, кто мог подняться на такой анализ пушкинского романа в стихах. Но эта работа имела для него и принципиальное теоретическое значение – он хотел в таком комментарии, придумав ему столь небанальное терминологическое определение – «тотальный комментарий», осуществить тот самый системный подход к тексту, за который он так всегда ратовал. Пушкинский роман представлялся тут ему идеальным «полигоном». О системном подходе был спор и на пресловутой защите – я говорила, что в системном подходе есть какая-то искусственность, что каждый исследователь задает свои вопросы к тексту и выбирает путь, который ведет к ответам, и что нельзя поставить все вопросы и идти всеми путями сразу. Александру Павловичу эти возражения казались неубедительными. Примером системного подхода он считал книгу Ю.М. Лотмана «Анализ поэтического текста». Другой спорной точкой был генетический комментарий: Александр Павлович говорил, что нельзя смешивать генезис текста с самим текстом, и в пример приводил XLVI строфу восьмой главы «Евгения Онегина», строки про «бедную няню», которые так часто объясняют смертью пушкинской няни, и неправильно делают, потому что к восприятию пушкинского романа читателем это не имеет ровно никакого отношения. Все эти методологические вопросы – не новость, а старинные вопросы нашей науки, и они не переставали его волновать. Он, между прочим, не любил «интертекстуальность», еще больше не любил так называемый мотивный анализ и посмеивался над его нелепыми проявлениями (помнится, мы сошлись в оценке «мотивных» трудов признанной мировой знаменитости). С юмором составленный список таких нелепостей можно найти в одной из его последних публикаций – в дискуссии о современной филологии, развернутой журналом «Знамя». Там он называет все это «игрой в бисер» и, перечисляя модные «мотивы», с горечью говорит

о маргинализации литературоведения: «В самих этих и даже более мелких темах нет ничего плохого. Но при одном условии: установления места мотива в общей иерархии произведения или характера трансформации пратекста в новой художественной структуре, куда он вошел. Но такие системные задачи, работающие на описание целостной картины мира художника, в новейших работах не ставятся никогда: дескриптивная фиксация отдельной темы считается достаточной для того, чтобы работа считалась научной»². И вот эти системные задачи, как я понимаю, он предполагал решать в жанре «тотального комментария», соотносящего все со всем. Он говорил, что не надеется такой комментарий написать целиком (в статье для «Пушкинского сборника» комментарий к двум строфам занял почти два печатных листа), но он безусловно хотел его писать, он получал от этого наслаждение и публикацией был очень доволен. Мы не раз говорили с ним о том, как бы хорошо было ему перейти в нашу жалкую пушкинскую группу ИМЛИ и в порядке плановой работы сидеть и писать свой бесконечный тотальный комментарий, получая за него академическое пособие. Но и это казалось тогда нереальным. И вот он ушел, а с ним ушли его замыслы, его возможности, его уникальные исследовательские подходы, его колоссальная переполненная память, его яркая, легендарная личность, его особый физический облик – все обрушилось внезапно и дико, и, оглянувшись вокруг, я с ужасом вижу, что почти не остается больших людей из того старшего поколения русских филологов, с которым связала меня жизнь.

2005

Примечания

¹ Пушкинский сборник. М., 2005. С. 210–211.

² Знамя. 2005. № 1. С. 208–209.

Битва и пушки. Жизнь как текст*

Истинная тема этих заметок, скрытая за названием, конечно, всем очевидна, но объявлять ее вслух вряд ли стоит – слишком пафосно звучит, на грани пародии. И давно уже нет доверия к таким конструкциям по типу коромысла: «Блок и Лермонтов», «Ахматова и Сафо». Сравнить можно все со всем, всех со всеми, разрыв во времени освобождает от ответственности, союз *И* подменяет мысль. Сам Битов почти 40 лет назад виртуозно пошутил по этому поводу в двух маленьких текстах: «Ленин и Пушкин», «Ленин и Гоголь».

А «битва» с «пушками» в убедительном родстве. Битов не раз обыгрывал свою фамилию, точнее работал с ней, как он работает и с другими именами, находя в них ключи судьбы. И неслучайно один из фирменных текстов Битова называется «Битва» – размышление о словаре и писательском слове, о прозе и музее, о поэзии и ее живых смыслах, и, наконец, о «воинственности слова, отличающей поэзию от непоэзии». Блоковское «И вечный бой!» Битов относит «к самому стиху, к его победному продвижению от строки к строке». Но и проза, по Битову, завоевательна – это борьба за смысл, и всякая речь, «которая с долей истовости “хочет что-то сказать”», – «это битва, это война, это бой».

Еще есть у Битова «Битва при Азбуке», тоже фирменный текст – его название содержит метафору того жизненного дела, которое требует от художника едва ли не подвига (здесь нам поданного в виде святочной истории). Так что «битва» – это осо-

* Выступление на Международном форуме «Империя. Четыре измерения Андрея Битова» (Санкт-Петербург, 4 октября 2007 г.).

бое битовское слово, как-то связанное с существом писательского дела и так хорошо разработанное Битовым, что теперь уже кажется, что в русском языке оно произведено от его фамилии.

Ну а с пушками и так все ясно. В конце последнего битовского эссе о Пушкине он цитирует стихи: «Не Пистолетов, не Ружьев, – но Пушкин!», связывая пушкинское имя не с легким пухом (ср. у Блока: «легкое имя: Пушкин»), а с тяжелой победительной пушкой, с громом артиллерийской канонады. А если вспомнить все пушкинские пушки, которые то «грохочут», то «с пристани палят», да еще вспомнить войсковые строфы «Домика в Коломне», в которых поэт предстает как «Тамерлан иль сам Наполеон», то внутренняя связь Пушкина с битвами и пушками будет удостоверена надежно.

Про кого из наших с вами современников можно сказать без натяжки: такой-то и Пушкин? Ни про кого. С первой третью прошедшего века дело обстоит гораздо лучше – Блок, Ахматова, Мандельштам, Ходасевич – да, пожалуй, и все. Дальше, может быть, Набоков. Но среди живущих ныне авторов, в том числе и самых замечательных, реальных кандидатов на такую тему я больше не вижу, и это – еще один признак пережитого нами слова эпох. В этом отношении Битов – единственный, это реально так, и тут заключена какая-то тайна.

Начнем с того, что Битов действительно много о Пушкине написал. С этого начнем, этим закончим, но дело не в этом. Есть среди нас написавшие о Пушкине не меньше, но никто и никогда и ни с какой трибуны не станет говорить на тему «Сурат и Пушкин» (подставляю себя, чтоб других не обидеть). Итак, дело не в объеме написанного, и все же нужно обозреть пушкинский текст Андрея Битова, хотя сделать это нелегко. Начало своего пушкинизма Битов указал сам в «Мании последования» – это 1949 год, когда Битов в возрасте Пушкина-лицеиста впервые, для школьного доклада, прочел Пушкина всего. Первая опубликованная работа о Пушкине – статья Левы Одоевцева «Три пророка», помеченная 1970 г. и не потерявшая ни капли своей взрывной силы за прошедшие 37 лет. К «Трем пророкам» прибавим весь «Пушкинский дом» – роман о Петербурге и России как о «ПУШКИНСКОМ ДОМЕ без его курчавого постояльца», а дальше следуют «Предположение жить» (1980–1984), небольшая плотная книжка из семи текстов, которая впоследствии легла в основу большой, подготовленной совместно с Марией Виrolайнен книги «Предположение жить. 1836» о последнем

годе жизни Пушкина (издана в 1999). К 1985 г. относится вершина и концентрация битовского пушкинизма – рассказ «Фотография Пушкина», дальше – совместные с Резо Габриадзе серия «Пушкин за границей» конца 1980–1990-х годов и книжка «Трудолюбивый Пушкин» (1991 г., тираж 99 экземпляров, пронумерованных и подписанных авторами), книга «Вычитание зайца» малая, с рисунками Габриадзе (1993) и на ее основе подготовленная большая «Вычитание зайца. 1825» (2001) с вошедшей в нее пьесой «Занавес» и несколькими эссе 1990-х годов, фильм «Медный Пушкин» (1999), книга «Воспоминание о Пушкине» (2005) с пушкинско-гоголевским и пушкинско-грибоедовским сюжетами и эссе о «Медном Всаднике» «Мания последования», породившем, в свою очередь, пушкинский электронный проект «Глаз бури» (уникальный мультимедийный диск вышел в 2003 г. в издательстве «Emergency exit»).

О последней пушкинской книге Битова нужно сказать особо – это книга «Моление о чаше. Последний Пушкин» (М., 2007), соединившая битовские тексты о последнем годе жизни Пушкина, старые и самые новые, 2007 г. Между первыми и последними – 27 лет, лермонтовская жизнь. Целую жизнь Битов думает об одном и том же – это дорогого стоит и что-нибудь да значит. Небольшая на вид книжка оказывается изнутри большая как судьба. «Последний Пушкин» – сильная формула, она точно отвечает непосредственному содержанию книги, но и превышает его: последний год жизни, последний прозаический текст, последний лирический цикл, последняя дуэль, последнее письмо – и вообще наш последний Пушкин, экзистенциально последний, с его последней глубиной, последней правдой, после которой, кажется, ничего уже не может быть. Мы привыкли повторять высокопарные тютчевские строки: «Тебя ж, как первую любовь, России сердце не забудет!», а мне хочется ответить на это словами современного поэта: «Первых любовей много – последняя одна». Последняя любовь посерьезней, чем первая, Тютчев тоже это знал.

Подзаголовком «Последний Пушкин» Битов как будто еще и зарекается, как и раньше он зарекался – сочинять стихи и писать о великих людях. Но зарекается бессмысленно, когда не мы выбираем, но нас. Вот тут и заключено главное в пушкинизме Битова – перед нами случай не просто «избирательного средства», но очевидной обоюдной связи, открытого канала общения между двумя людьми в том пространстве, которое не знает гра-

ниц, на «луговине той, где время не бежит». А иначе как объяснить те битовские *прозрения*, *догадки*, которые так редки в профессиональной пушкинистике, разве что у Анненкова, да, как ни странно, у Благого, зато у поэтов нередки – у Ахматовой, у Ходасевича. У Битова мы знаем такие удивительные догадки, из старых – о двух пушкинских статьях о Вольтере, из недавних – о связи пушкинской записи о некоем «Н» или «Аш» с Гоголем и его «Невским проспектом». Сейчас это кажется очевидным, а до Битова никому не приходило в голову. В связи с этой работой о Пушкине и Гоголе, зафиксированной в нашем с ним диалоге под названием «Об нем жалеют – он доволен»¹, скажу об одной, меня лично поражающей способности Битова – он умеет вычитать у Пушкина фразу, строку, которой никто до него не слышал, вычитать, поставить ее отдельно и крупно как высказывание и как будто сотворчествовать с Пушкиным в той самой борьбе за смысл. Вырванные из контекста, пушкинские слова у Битова прирастают смыслами, обретая символичность: «Об нем жалеют – он доволен», «Меня искали, но не нашли», «Зачем ты послан был и кто тебя послал?» Эта последняя строка звучит в ушах как личный запрос, звучит битовским голосом с тех пор, как однажды я услышала пушкинское черновое стихотворение о Наполеоне, прочитанное Битовым под джаз – всем известный битовский бренд. Если бы не Битов, кто бы задумался над пушкинскими словами: «Меня искали, но не нашли», которым Битов, по его признанию, завидует? Почему эта фраза производит такое впечатление? Пытаясь понять, вспоминаешь евангельское «Будете искать меня, и не найдете...» (Ин 7:34) или автоэпитафию Григория Сковороды: «Мир ловил меня, но не поймал». Вот объем этой пушкинской фразы, Битов первый его почувствовал.

Вернемся к пушкинистским догадкам и прозрениям Битова. Механизм догадки прост, но неподражаем, прозрение возможно там, где происходит *встреча*. Подобно своему герою Игорю Одоевцеву, Битов проживает свою жизнь рядом с Пушкиным, встречается с ним, как встречаются не субъект и объект, а живые люди. Но никакого панибратства, битовские встречи с Пушкиным – это бережные прикосновения к острым проблемам биографии или интуитивные художнические проникновения в проблемы пушкинского текста. В Игоря Одоевцева Битов вообще много вложил личного – поэтому «Фотография Пушкина» читается с таким замиранием сердца; в ней Битов блестяще воплотил очень мне понятное желание представить Пушкина в реальности,

услышать его реакции, смех, живьем увидеть его рядом с собой. Я тоже иногда представляю, как он смотрел бы телевизор или сидел перед компьютером.

Времялетчик Игорь из будущего «тайно вывез упаковку пенициллина от воспаления брюшины», Битов тоже в жизни Пушкина участвует активно, что-то хочет внести в нее, что-то поправить. «...Пушкин много раз *хотел* за границу и столько же раз его не пустили»; «Если бы Пушкин увидел Париж и Рим, Лондон и Вену... Что было бы, если б и они увидели его?», и Пушкин у Битова и Габриадзе едет в Испанию, едет в Париж – живет! Вот природа битовского пушкинизма – его, как и Игоря Одоевцева, не грандиозное привлекает в Пушкине, а живое, и в своей жизни Битов как будто компенсирует что-то недожитое, недобранное Пушкиным. Проницательно была сформулирована одна из тем обсуждения на Первых Битовских чтениях, организованных Игорем Сидом и Виктором Куллэ в 2000 г. в Музее Маяковского – «Одиссея А.Г. Битова как компенсация тоски по чужбине “отказника” Пушкина». А еще Битов в 1990 г. помог Пушкину увидеть наконец свою африканскую Родину, и, думаю, Пушкин благодарен ему за это².

Игорь Одоевцев из «Фотографии Пушкина», приблизившись к Пушкину как исследователь, начинает с Пушкиным жить, потому что жить без него уже не может. И перенести пушкинскую смерть он тоже не может: «Он не мог, что его больше не было. Без Пушкина и его самого больше не было». Силою любви автор и герой отменяют пушкинскую смерть: «Нет! Он не мог умереть! Я же вижу его живым, садящимся в поезд в том же 1837, вижу, как он пряменько так на скамеечке сидит и в окошко поглядывает, и мальчишеский смех рвется из его глаз».

Вспоминается в связи с этим запись Фаины Раневской: «Пушкин – он где-то рядом. Что бы я делала в этом мире без него?»

Что бы делал Битов в этом мире без Пушкина? Кем бы он был и что написал бы? «Пушкинского дома» бы не было, кавказских путешествий, может быть, тоже бы не было – а если копнуть поглубже? Пушкин – постоянная величина, экзистенциальная основа всего битовского мира.

В 1921 г. Владислав Ходасевич в пушкинской речи «Колеблемый треножник» говорил: «Той задушевной нежности, той непосредственной близости, с какой любили Пушкина мы, грядущие поколения знать не будут. Этого счастья им не будет дано»; «Та близость к Пушкину, в которой выросли мы, уже не повто-

рится никогда...» Но близость повторяется, счастье – дано. Оно дано Битову, и он делится с нами этим счастьем. И нам сегодня кажется так же, как казалось тогда Ходасевичу, что грядущие поколения этого счастья близости к Пушкину не узнают, что мы уносим его с собой. Наверное, такое ощущение исторически нормально, и когда-нибудь в каких-то грядущих поколениях оно возникнет снова. Но сегодня в это трудно поверить.

Битов не раз цитировал слова Блока: «Пушкин, *тайную свободу* / Пели мы вослед тебе! / Дай нам руку в непогоду, / Помоги в немой борьбе!» Завет тайной свободы и спасительная помощь в трудные моменты жизни – мне кажется, это основа внутренней связи Битова с Пушкиным. «Он мне помогает жить, реально помогает жить» – это все мы слышали в юбилейном фильме о Битове, показанном по каналу «Культура» в день битовского 70-летия. Но с этого и началась исследовательская пушкинистика Битова – по собственному его признанию, он взялся за статью о последнем тексте Пушкина, письме Ишимовой, когда переживал – в начале 1980-х, после «Метрополя», – «самую глухую пору своей жизни». Ему было жизненно важно тогда понять, с чем и как Пушкин в своей жизни справлялся, ему необходимо было сличение опыта. И Пушкин ему тогда «чрезвычайно помог» (цитирую беседу 1999 г. с корреспондентом «Комсомольской правды» Валентиной Львовой).

Пушкин спасает от уныния и малодушия – но главный пушкинский урок, хорошо усвоенный Битовым, я осмелюсь сформулировать за него: ценою слова может быть только жизнь, другой цены Бог не принимает. Здесь я вижу корень их родства и корень битовской ответственности за слово, так отличающей его в современной литературе.

Судьба обнаруживает себя в датах. Битова угораздило родиться в пушкинские даты – в год 100-летия пушкинской гибели, но при этом почти в день его рождения, с зазором в один день, и тем уже заложена в его судьбе не только связь с Пушкиным, но и установка на преодоление пушкинской смерти. Последний текст в последней пушкинской книге Битова писался с 27 января по 10 февраля 2007 г. – дуэль по старому стилю и смерть по новому, а следом напечатана лермонтовская «Смерть поэта» с почти теми же датами, а в печать книга подписана 27 мая 2007 г., почти в день рождения Пушкина и в день 70-летия Битова. Мы знаем, что это честные даты, их никто не подгонял. Смерть и рождение, смерть человека и рождение текста. Таких попаданий в пуш-

кинскую судьбу в жизни Битова немало. Укажу на одно из них. Как-то в интервью Битов обмолвился о важнейшем событии своей жизни: «Вера приходит, как удар молнии. Мне было 27 лет, и я спускался как раз по лестнице в метро в толпе людей. Неожиданно увидел надпись. Я очень испугался. Она говорила: без Бога жизнь бессмысленна. Я был под землей, но надо мной было будто небо» (Интервью газете «Die Zeit» 2003 г., о том же – в конце «Записок из-за угла»). Это признание о втором рождении в духе – но это ведь и сюжет «Пророка», написанного Пушкиным в те же 27 лет («В пустыне мрачной я влачился...», «И Бога глас ко мне воззвал...»). А вот фрагмент из «Пушкинского дома» – рассуждение Левы Одоевцева о трех пророках: «Лева говорит, что люди рождаются и живут непрерывно до двадцати семи лет... – и в двадцать семь умирают, к двадцати семи годам непрерывное и безмятежное развитие и накопление опыта приводит к такому количественному накоплению, которое приводит к качественному скачку, к осознанию системы мира, к необратимости жизни. С этого момента, говорит далее Лева, человек начинает “ведать, что творит”, и “блаженным” уже больше быть не может. Полное сознание подвигает его на *единственные* поступки, логическая цепь от которых уже ненарушима, и если хоть раз будет нарушена, то это будет означать духовную гибель».

Это Битов о себе или о Пушкине? Или обо всех нас?

Но не все так серьезно – тут открывается и поле для игры, и Битов охотно играет, оформляя ссылки на издание своего «Пушкинского дома» так, как специалисты оформляют ссылки на пушкинские рукописи, хранящиеся в Пушкинском Доме Академии наук: ПД-230, например. А в «Трудолюбивом Пушкине» у него Пушкин как будто играет в Битова – кто знает Битова, тому легко представить, как могла родиться в его мозгу идея описания пушкинского трудового дня, заполненного ничегонеделанием.

Однажды Битов сидел в очереди в унылом казенном доме, в белом коридоре. Дверь кабинета открылась: «Пушкин кто? Кто Пушкин, спрашиваю?» Битов, по свидетельству очевидца, смутился, завис и долго смотрел на женщину в белом халате, пока она не захлопнула дверь... Не только своей судьбой Битов попадает в пушкинскую жизнь, но и Пушкин иногда вторгается в битовскую жизнь, посылает весточки, знаки своего присутствия. Любовь Игоря Одоевцева к Пушкину Битов назвал «безответной» – его собственные отношения с Пушкиным построены на взаимности.

Слово дает нам такое счастье и такую муку – переживать чужую жизнь как свою. «Сии листы всю жизнь мою хранят», – сказал Пушкин, и вот по этим листам мы можем читать его жизнь как текст, что и делает Битов всю свою жизнь. Что он выбирает из биографии Пушкина? Или это она его выбирает? В каких своих точках она выбирает именно его, чтобы быть понятой? Благодаря Битову, теперь все уже знают про зайца, перебежавшего дорогу Пушкину в декабре 1825 г. и тем предотвратившего его участие в восстании на Сенатской площади. Для Битова за анекдотом стоит момент выбора пути, важнейший момент в жизне-строительном деле художника. Но больше всего Битов написал о последнем пушкинском годе и о смерти, читая и смерть как текст и пытаюсь понять пушкинскую жизнь тем единственным способом, каким можно ее понять, – с конца. Меня поразило в свое время битовское сопоставление двух независимых текстов – письма Жуковского о последних пушкинских днях и пушкинского описания смерти Петра. Битов сказал осторожно, что эти параллели «наводят на мысль». Осмелюсь продолжить: они наводят на разные мысли, и, в частности, на ту, что слово, сказанное не всуе, оплачивается жизнью, совпадает с судьбой, получает пророческую силу во времени. Это знал Пушкин, это знает Битов – «такова цена непрерывности текста русской литературы»³.

2007

Примечания

¹ Битов А. Воспоминание о Пушкине. М., 2005. С. 73–94.

² См. фотографию Юрия Роста в еженедельнике: Новая газета. Свободное пространство. 2007. № 19. 25.05–31.05.

³ Битов А. Моление о чаше. Последний Пушкин. М., 2007. С. 168.

IV

Пушкин и три века русской лирики

Когда вся страна увлечена национальными проектами – что делать маргиналу-филологу? Ничего более национального, чем русская поэзия, у меня нет. «Три века русской лирики» – мой личный национальный проект, моя попытка приблизить поэзию к удаляющемуся от нее современному читателю, дать ему новый шанс прочесть давно известное стихотворение как что-то лично ему интересное, близкое, нужное. Три века русской лирики – это XIX век, короткий Серебряный и наш современный плодоносный поэтический век, от позднего Мандельштама до Бориса Рыжего и многих ныне живущих замечательных авторов.

Поэзия – единый космос, границы времени и пространства для нее не существенны. Существенны и часто непреодолимы лишь границы языка, но уж внутри одного языка национальная поэзия образует единый текст. Русскую поэзию можно читать как такой текст – цельный, но не сплошной, потому что каждый поэтический голос уникален и каждое отдельное стихотворение, если оно подлинное, тоже образует свой внутренний космос.

Бессонница

«Текст бессонницы» в русской поэзии необозрим. Это одна из традиционных поэтических тем, и мало кто из поэтов ее не коснулся¹. Стихи о бессоннице есть у Пушкина и Боратынского, Тютчева и Бенедиктова, Вяземского, Апухтина, Анненского, Цветаевой, Ахматовой, Пастернака, Мандельштама, Андрея Белого, Георгия Иванова, Набокова, Багрицкого, Тарковского – вплоть до блистательно-эпатажного Александра Еременко («Бессонница. Гомер ушел на задний план. / Я Станцами Дзиан набит до середины»). Из множества русских стихотворений о бессоннице мы выбрали пять, между которыми усматривается та или иная связь, их авторы – зрелый Пушкин, молодой Тютчев, поздний Вяземский и ранний Мандельштам.

1

Александр Пушкин. Воспоминание

Когда для смертного умолкнет шумный день
 И на немые стогны града
 Полупрозрачная наляжет ночи тень
 И сон, дневных трудов награда,
 В то время для меня влачатся в тишине
 Часы томительного бденья:
 В бездействии ночном живей горят во мне
 Змеи сердечной угрызенья;
 Мечты кипят; в уме, подавленном тоской,
 Теснится тяжких дум избыток;
 Воспоминание безмолвно предо мной
 Свой длинный развивает свиток;
 И с отвращением читая жизнь мою,
 Я трепещу и проклиная,
 И горько жалуюсь, и горько слезы лью,
 Но строк печальных не смываю.
 1828

Стихотворение написано в мае кризисного 1828 г., впервые опубликовано в «Северных цветах» на 1829 г., в рукописях фигурирует под названиями «Бессонница» и «Бдение», но в печати

Пушкин закрепил привычное нам название – «Воспоминание». Это «воспоминание» дает возможность сразу увидеть то зерно темы, которое и порождает все множество и многообразие стихов о бессоннице. Бессонница – серьезный момент в жизни человека, серьезное его состояние; бессонница – это проживание тем или иным образом некоей почти всегда экзистенциальной ситуации, когда человек невольно оказывается и вынужден осознавать себя перед лицом вечности. Если сон мы воспринимаем не только как «отраду», но и как ежедневную маленькую репетицию смерти, то бессонница становится более или менее серьезной репетицией предсмертного суда. Пушкин сразу включает нас в это экзистенциальное переживание ключевым словом «смертный» – «Когда для смертного умолкнет шумный день...». Именно мысль о смертности человека, обостренная надвигающейся ночью, ставит перед поэтом «последние вопросы», столь характерные для разных стихов о бессоннице. И христианская практика ежевечернего исповедания грехов, отразившаяся в пушкинском «Воспоминании», также основывается на этом глубинном представлении о сне как репетиции смерти.

«Воспоминание» – стихотворение самого интимного содержания, но звучит оно с истинно библейской силой. В.В. Розанов сравнивал его с 50-м псалмом: «Так же велико, оглушительно и религиозно. Такая же правда»². Эти сила и правда состоят в суде поэта над самим собой, в беспощадном суде его личной совести, его памяти. Совесть и память даны в библейских образах, примененных как метафоры к внутренней жизни: «змеи сердечной угрызенья» и «свиток» воспоминаний. Книга собственной жизни читается самим человеком как «длинный свиток» грехов – здесь мы видим ход, обратный тому, о каком говорится в библейской Книге Иова, актуальной в это время для Пушкина. Иов хочет, чтобы Бог запечатал в свитке его беззаконие и закрыл его вину (Иов 14:17), – в «Воспоминании» поэт отчитывается только перед самим собой, свиток грехов не запечатывается, а напротив, разворачивается, развивается, вина не закрывается и не стирается из памяти. Розанов точно указал на ближайшую библейскую параллель к пушкинскому стихотворению – в «покаянном» 50-м псалме есть именно эта тема несмываемости и незабываемости собственного греха для самого человека: «...беззаконие мое аз знаю и грех мой предо мной есть выну». «Грех мой предо мной всегда» – в этом смысл и сила последнего стиха «Воспоминания»: «Но строк печальных не смываю». В рукописи Пушкин

поставил после этих слов три восклицательных знака, которые много нам говорят на фоне темы тишины и безмолвия, проходящей через все стихотворение («умолкнет шумный день», «влачатся в тишине», «воспоминание безмолвно предо мной»). Последний стих дал повод не только для большой полемики, но и для суда над поэтом³, но сторонний суд не строже, чем суд собственной совести. Тут справедливо вспоминают, и мы вспомним сказанное Пушкиным чуть позже и по другому поводу: «Ты сам свой высший суд».

Бессонница отрешает человека от дневных забот и ведет его по пути самопознания, в глубь собственной души; в тишине и во мраке ночи он остается один на один с самим собою, и в этом – мучительность, непереносимость бессонницы. Пушкин говорит о «томительном бденье», о «тоске», о кипении и горении, об «угрызеньях» «змеи сердечной». Все это – из арсенала адских пыток, но ад здесь сугубо внутренний, как и все лирическое событие «Воспоминания» – событие, которому нет и не может быть свидетелей, и при этом его свидетелями становятся миллионы читателей. Таков парадокс лирики – чем интимнее происходящее в ней событие, тем оно достовернее и тем больше у него оказывается свидетелей в веках.

2

Федор Тютчев. Бессонница

Часов однообразный бой,
Томительная ночи повесть!
Язык для всех равно чужой
И внятный каждому, как совесть!

Кто без тоски внимал из нас,
Среди всемирного молчанья,
Глухие времени стенанья,
Пророчески-прощальный глас!

Нам мнится: мир осиротелый
Неотразимый Рок настиг –
И мы, в борьбе, природой целой
Покинуты на нас самих;

И наша жизнь стоит пред нами,
Как призрак на краю земли,
И с нашим веком и друзьями
Бледнеет в сумрачной дали;

И новое, младое племя
Меж тем на солнце расцвело,
А нас, друзья, и наше время
Давно забвеньем занесло!

Лишь изредка обряд печальный
Свершая в полуночный час,
Металла голос погребальный
Порой оплакивает нас!

<1829>

«Бессонница» была опубликована в начале января 1830 г. в первом номере московского журнала «Галатей» – ровно через год после пушкинского «Воспоминания». Читал ли его Тютчев, мог ли он в течение 1829 г., живя в Мюнхене, ознакомиться с «Северными цветами», вышедшими в свет в Петербурге в последние дни 1828 г., – сказать трудно, сведений об этом у биографов Тютчева нет, да и точное время создания «Бессонницы» неизвестно – теоретически она могла быть написана и до «Воспоминания». Но в любом случае эти два стихотворения плотно стоят друг к другу во времени и их соположение оправдано не только общностью темы – оно демонстрирует разительный контраст поэтических систем и дает новый угол зрения на острую проблему литературных отношений Тютчева и Пушкина.

Начало тютчевской «Бессонницы» словесно перекликается с «Воспоминанием» – в первых пяти стихах мы встречаем пушкинские слова: «*томительная* ночи повесть», «кто без *тоски* внимал из нас»⁴, видим и слово «совесть», не произнесенное у Пушкина, но содержащее суть, содержательное ядро «Воспоминания». Но на этом сходство заканчивается. Совесть в «Бессоннице» затронута по касательной – она не сама по себе входит в стихи, а как общепонятное сравнение. Час бессонницы у Тютчева – тоже момент столкновения жизни и смерти, но мысль о смерти влечет за собой не личный и непосредственный покаянный порыв, как у Пушкина, а развивается совсем иначе – как философская медитация, наследующая ночной теме в предшествующей

Тютчеву русской поэзии (Державин, Бобров, Ширинский-Шихматов) и в немецкой романтической поэзии и философии (Юнг, Новалис, Шеллинг⁵, с которым он именно в это время лично общался в Германии).

Ночное откровение Тютчева совершается в космическом пространстве Вселенной, в экзистенциальном одиночестве, «в борьбе с природой целой»; главное в этом откровении – прозрачность жизни вообще и жизни собственной, отделенной от сознания и пропадающей «в сумрачной дали». Поэт заглядывает за предел бытия, за границу смерти, и умосозерцает отсюда постигающее всех забвение. Из настоящего он прозревает будущее, но оно оказывается прошлым. Номинативные и риторические восклицания, и только восклицания, ни одной повествовательной или вопросительной поэтической фразы во всем стихотворении – таковы характерные черты тютчевского ораторского стиля в «Бессоннице». Если ночной солилоквиум пушкинского «Воспоминания» обращен к себе самому, то тютчевское поэтическое высказывание не имеет адреса. Тут и кроется главное, что так резко разделяет двух поэтов-современников и два их почти синхронно написанных стихотворения на общую, казалось бы, тему.

Проблема «Пушкин и Тютчев», или, под другим углом зрения, «Тютчев и Пушкин», обнажилась давно, обострил ее в 1926 г. Ю.Н. Тынянов⁶: он выстроил ряд фактов, говорящих о том, что со второй половины 1820-х годов и вплоть до тютчевских публикаций в «Современнике» в 1836 г. Пушкин буквально игнорирует поэзию Тютчева. Факты эти хорошо известны: в 1826 г. в альманахе «Уrania» Тютчев публикует три стихотворения (среди них – «Проблеск»), Пушкин получает от Боратынского этот альманах, но на тютчевские стихи никак не реагирует; в «Северной лире» на 1827 г. публикуются шесть стихотворений Тютчева – Пушкин начинает (но не дописывает) статью о «Северной лире» для «Московского Вестника», обсуждает в ней поэтические публикации Туманского, Муравьева, Норова, Ознобишина, упоминает о Шевыреве и ни слова не говорит о Тютчеве; и, наконец, самый красноречивый пример – пушкинский отзыв об альманахе «Денница» на 1830 г.: пересказывая и цитируя опубликованную там статью Ивана Киреевского о текущей словесности, Пушкин разделяет с ним невнимание к Тютчеву: «Из молодых поэтов немецкой школы г. Киреевский упоминает о Шевыреве, Хомякове и Тютчеве. Истинный талант

двух первых неоспорим». Пушкин нигде не отзывается плохо о поэзии Тютчева – он не отзывается о ней вообще никак, читает и как будто не видит, не воспринимает его стихов. Очевидно, что в самом составе тютчевской поэзии того времени блокировало пушкинское восприятие, не позволяло ему расслышать в Тютчеве великого поэта, каким тот уже был к 1830-м годам.

Главное, что отличает тютчевскую «Бессонницу» от пушкинского «Воспоминания» и от пушкинской лирики в целом, – это отсутствие лирического Я, составляющего основу пушкинского лиризма, основу той самой «правды», о которой говорил Розанов. На его месте мы видим знаменитое тютчевское *МЫ* – безличное, собирательное, риторическое *МЫ*, за которым стоят обобщенный опыт или обобщенное поэтическое умозрение. «Кто без тоски внимал из нас...», «И наша жизнь стоит пред нами...» Перед внутренними очами лирического героя «Воспоминания» (если уместно тут говорить о лирическом герое) встает им лично прожитая жизнь, за которую перед самим собой и отвечает: «И с отвращением читая жизнь мою, / Я трепещу и проклинаю...». Интимность этого ночного откровения и есть залог общезначимости и общепонятности пушкинского личного опыта, получившего жизнь в эстетических формах его стихов. Тютчев через характерное *МЫ* тоже декларирует общезначимость своего ночного откровения, но реально сообщает ему совершенно иной посыл и иное, отстраненное и более холодное, звучание. Пушкин в «Воспоминании» говорит о себе, Тютчев в «Бессоннице» говорит обо «всех» и о «каждом» – и ни о ком.

Эту разницу читатель может почувствовать, экспериментально заменив одно лишь слово в одном из самых интимных, самых сильных и страшных пушкинских стихотворений, написанном в день рождения 26 мая того же, что и «Воспоминание», кризисного 1828 года: «Дар напрасный, дар случайный, / Жизнь, зачем ты мне дана?» И у Тютчева можно представить себе такие строки, но звучали бы они иначе: «Дар напрасный, дар случайный, / Жизнь, зачем ты *нам* дана?» – на месте непосредственного выражения внутренней жизни личности, какое являет собой лирика Пушкина, мы получаем гипотетический пример тютчевской поэтической философии, образец художественного обобщения общечеловеческого опыта и знания.

«Личность – ни биографическая, ни условно лирическая – так никогда и не стала средоточием поэзии Тютчева»⁷, и эта особенность его лиризма имеет мировоззренческие (конкретно –

шеллингианские) корни. Жизнь личности для Тютчева была относительной, призрачной ценностью, исчезающей в потоке времени, в глубине мироздания; об этом – стихотворение «Смотри, как на речном просторе...» (1851); в нем «человеческое Я» сравнивается с плывущими льдинами, которые тают и растворяются в общем потоке: «Все вместе – малые, большие, / Утратив прежний образ свой, / Все – безразличны, как стихия, – / Солются с бездной роковой!.. / О, нашей мысли обольщение, / Ты, человеческое Я, / Не таково ль твое значенье, / Не такова ль судьба твоя?» Какой контраст с пушкинской апологией личности, с его темой «самостоянья человека», «величия его»!

Тютчевское отношение к поэзии не допускало непосредственного выражения чувств: «Я всегда гнушался этими мнимопоэтическими профанациями внутр<еннего> чувства – этою постыдною выставкою напоказ своих язв сердечных... Боже мой, Боже мой, да что общего между стихами, прозой, литературой... и тем... страшным, невыразимо невыносимым, что у меня в эту самую минуту в душе происходит...»⁸. Это написано в 1864 г. после пережитой личной катастрофы, и именно она, эта катастрофа, стерла непроходимую грань между стихами и жизнью, допустила в тютчевскую лирику лично-биографическое Я – тогда и появились такие пронзительные стихотворения, как «Есть и моем страдальческом застое...», «Вот бреду я вдоль большой дороги...» («Накануне годовщины 4 августа 1864 г.»), «Нет дня, чтобы душа не ныла...» («23 ноября 1865 г.»). Но такого Тютчева Пушкин не узнал.

Отсутствие «человеческого Я» и могло стать тем препятствием, которое блокировало пушкинское восприятие лирики Тютчева 1820–1830-х годов. Она была настолько *другая* и настолько сильная в этом своем качестве, что для Пушкина – не звучала. Ю.М. Лотман, возражая исследователям проблемы «Пушкин и Тютчев», назвал их литературные отношения «“великим спором”, которого не было»⁹. Спора действительно не было, потому что в споре предполагается участие обеих сторон. Публикация стихов Тютчева в пушкинском «Современнике», которую часто расценивают как акт признания, таковым на самом деле не является, не отражает пушкинского мнения и вкуса – это показал еще Тынянов¹⁰, а современные исследователи добавили к его аргументам еще и странный, непонятно чем мотивированный выбор стихов, который можно объяснить только пушкинским «равнодушием»¹¹.

Завершая разговор о тютчевской «Бессоннице» 1829 г., мы не можем не вспомнить другую его «Бессонницу», написанную в 1873 г., за два-три месяца до смерти. Сквозь распад сознания и распад поэтической формы слышно все то же собирательно-риторическое тютчевское *МЫ* в сочетании с самыми отчаянными жалобами сердца: «И сердце в нас подкидышем бывает, / И также плачется и также изнывает, / О жизни и любви отчаянно взывает. / Но тщетно плачется и молится оно: / Все вокруг него и пусто и темно!» Эта предсмертная больная попытка поэзии производит едва ли не столь же сильное впечатление, как последнее, безумное стихотворение Батюшкова.

3

Александр Пушкин.

Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы

Мне не спится, нет огня;
Всюду мрак и сон докучный.
Ход часов лишь однозвучный
Раздается близ меня.
Парки бабье лепетанье,
Спящей ночи трепетанье,
Жизни мышья беготня...
Что тревожишь ты меня?
Что ты значишь, скучный шепот?
Укоризна или ропот
Мной утраченного дня?
От меня чего ты хочешь?
Ты зовешь или пророчишь?
Я понять тебя хочу,
Смысла я в тебе ищу...
1830

Стихотворение написано в Болдине в октябре 1830 г., доработано в 1835 г., при жизни Пушкина не публиковалось. Перекличка его начала с тютчевской «Бессонницей» очевидна («Часов однообразный бой» – «Ход часов лишь однозвучный»), и ей порой придается позитивное значение¹². Пушкин, конечно, мог прочитать стихотворение Тютчева в «Галатее», в которой и сам печатался, за которой следил особенно в 1830 г., когда этот журнал стал помещать о нем неодобрительные отзывы и вступил

в открытую полемику с пушкинской «Литературной газетой». Вопрос о влиянии тютчевской «Бессонницы» на пушкинскую был поставлен еще в 1915 г., и Тынянов еще тогда отрицал возможность такого влияния¹³, он резко и точно сформулировал принципиальное смысловое различие двух текстов: «...В стихотворении Пушкина – вопросы жизни, в стихотворении Тютчева – кошмар всемирной смерти»¹⁴. Посмотрим, в чем коренится это различие и как оно связано с поэтикой.

Если тютчевская «Бессонница» вся состоит из восклицаний, то пушкинская имеет более сложный интонационно-синтаксический рисунок – номинативные конструкции, преобладающие в первой части, сменяются во второй напором подряд пяти вопросительных обращений на «ты» к ночному хаосу, и завершают стихотворение два стиха аналогичной синтаксической структуры, с интонационно акцентированным местоимением первого лица единственного числа и глагольными сказуемыми, выражающими волеие и деяние: «Я понять тебя хочу, / Смысла я в тебе ищу». Через эту динамику проступает лирическое событие стихотворения – нарастающее усилие личной воли в преодолении энтропии и бессмысленного мрака. Первый стих пушкинской «Бессонницы» – безличный («Мне не спится»), лирический герой здесь пребывает в роли страдательной, испытывая на себе действие обступающих его со всех сторон темных ночных сил («Всюду мрак и сон докучный»); силы эти связаны с судьбой и смертью («Парки бабье лепетанье»), а в черновиках – и с апокалиптическим предчувствием («Топот бледного коня»). На этом фоне жизнь предстает как «мышья беготня» – бессмысленное, суетное, хаотичное движение-мелькание. Но если в тютчевской «Бессоннице» ночной мрак и «неотразимый Рок» поглощают жизнь людей, бессильных перед «природой целой», обреченных на смерть и забвение, то в пушкинском стихотворении воплощено усилие поэта, восстающего из страдательно-безличного состояния и вступающего в контакт с силами ночи. Поэт задает этим силам пытливые вопросы, ищет в них значения, смысла – и вот в конце мы видим уже не «жертву бессонницы»¹⁵, а пробудившееся Я, ищущий дух, мыслящую личность. Давление хаоса дает себя знать в беспорядочности рифмовки, в нагнетании однообразных навязчивых созвучий: *огня/меня/беготня/меня/дня*. Этот ряд разрешается резкой, неточной рифмой финального двустишия: *хочу/ищу* (впоследствии, в посмертной публикации, ее облагообразил своей редактурой Жуковский: «Темный твой

язык учу») – резкой, как поступок, как проявление личной воли. Поэт и олицетворенный ночной мрак меняются ролями: «От меня чего ты хочешь?» – «Я понять тебя хочу». Якобсон писал по этому поводу о «капитальной роли местоимений» в стихах Пушкина¹⁶, и действительно – замена пассивно-страдательных падежных форм местоимения первого лица *мне/меня/меня/мною/меня* на финальное дважды повторенное *я* «сулит конечное торжество над заповедным шифром *спящей ночи*»¹⁷. В этом – радикальное отличие Пушкина от Тютчева.

В тютчевском стихотворении передается готовое знание об обреченности человечества, о неизбежности забвения – в метафизическом пространстве и в надвигающемся будущем, прозреваемом поэтом в час бессонницы («Пророчески-прощальный глас!»), все уже совершилось; этому пророческому знанию соответствуют глагольные формы прошедшего времени совершенного вида: «Неотразимый Рок настиг», «Покинуты на нас самих», «Давно забвеньем занесло!». У Пушкина нет готового знания; для него час бессонницы – это час взыскания истины, и в его стихотворении нет ни одного глагола прошедшего времени и ни одного глагола совершенного вида: все происходит в настоящем, на наших глазах, мы видим сам процесс овладения ночным хаосом через поиск смысла. У Тютчева восклицания – у Пушкина вопросы, у Тютчева готовое знание – у Пушкина взыскание истины, у Тютчева безнадежность – у Пушкина противостояние путем познания. И все эти различия сводятся в итоге к тому, с чего мы начали этот сюжет, к наличию или отсутствию индивидуально-личного начала в стихах: там, где субъект определяет себя расплывчато-безличным *Мы*, жизнь видится призрачной и обреченной – там, где присутствует и мыслит личное *Я*, открывается возможность противостояния хаосу и мраку.

4

Петр Вяземский. Бессонница

В тоске бессонницы, средь тишины ночной,
Как раздражителен часов докучный бой!
Как молотом кузнец стучит по наковальной,
Так каждый их удар, тяжелый и печальный,
По сердцу моему однообразно бьет,
И с каждым боем все тоска моя растет.

Часы, «глагол времен, металла звон» надгробный,
 Чего вы от меня с настойчивостью злобной
 Хотите? дайте мне забыться. Я устал.
 Кукушки вдоволь я намеков насчитал.
 Я знаю и без вас, что время мимолетно;
 Безостановочно оно, бесповоротно!
 Тем лучше! и кому, в ком здравый разум есть,
 Охота бы пришла жизнь сызнава прочесть?
 Но, скучные часы моей бессонной пытки,
 В движениях своих куда как вы не прытки!
 И, словно гирями крыло обременя,
 Вы тащитесь по мне, царапая меня,
 И сколько диких дум, бессмысленных, несвязных,
 Чудовищных картин, видений безобразных, –
 То вынырнув из тьмы, то погружаясь в тьму –
 Мерещится глазам и грезится уму!
 Грудь давит темный страх и бешеная злоба,
 Когда змеи ночной бездонная утроба
 За часом час начнет прожорливо глотать,
 А сна на жаркий одр не сходит благодать.
 Тоска бессонницы, ты мне давно знакома;
 Но все мне невтерпеж твой гнет, твоя истома,
 Как будто в первый раз мне изменяет сон,
 И крепко-накрепко был застрахован он;
 Как будто по ночам бессонным не в привычку
 Томительных часов мне слушать перекличку;
 Как будто я и впрямь на всероссийский лад
 Спать богатырским сном всегда и всюду рад,
 И только головой подушку чуть пригрею –
 Уж с *Храповицким* речь затягивать умею.

1862 (?)

В «Бессоннице» Вяземского слышны отзвуки пушкинских «Стихов, сочиненных ночью во время бессонницы». Переклички начинаются с первых строк: «Всюду мрак и сон докучный. / Ход часов лишь однозвучный...» – «Как раздражителен часов докучный бой»; «Что ты значишь, скучный шепот?» – «Скучные часы моей бессонной пытки». Слышатся здесь и мотивы ночного пушкинского «Воспоминания» – две его центральные метафоры воспроизводятся Вяземским в грубовато-сниженном ключе: «Охота бы пришла жизнь сызнава прочесть?» и «змеи ночной бездон-

ная утроба». Пушкинские мотивы у Вяземского – не редкость, но в этом стихотворении словесные переключки с двумя пушкинскими стихами о бессоннице свидетельствуют не о влиянии, а об отторжении традиционной ночной тематики. Ни романтической поэтизации ночи, ни метафизики пограничного состояния в час бессонницы, ни пушкинских усилий самопознания и поиска истины мы не видим в «Бессоннице» Вяземского. Отторгается и поэтическая философия времени – путем включения державинской цитаты в старчески-раздраженный вопрос: «Часы, “глагол времен, металла звон” надгробный, / Чего вы от меня с настойчивостью злобной / Хотите? дайте мне забыться. Я устал». Это – ключевое место стихотворения. Сам вопрос звучит почти по-пушкински: «Чего вы от меня... хотите?» – «От меня чего ты хочешь?», но по сути это вопрос противоположный, означающий только желание отмахнуться от подобных «вечных вопросов».

«Бессонница» Вяземского – стихи человека, уставшего и от жизни, и от поэзии, и от какой бы то ни было философии. На месте критического столкновения жизни и смерти в ночных стихах Пушкина и Тютчева мы видим здесь что-то вроде смерти при жизни, умирание не тела, но желания осмыслить и свое личное существование, и жизнь человека вообще: «Я знаю и без вас, что время мимолетно; / Безостановочно оно, бесповоротно! / Тем лучше!» Понятно, что это тоже – позиция, что «сварливый старческий задор» (Тютчев) – тоже способ противостояния неумолимому бою часов в ночи. Вяземский последовательно идет по пути снижения пафоса ночной темы, перегружает стихи нарочитыми прозаизмами, обращаясь фамильярно с демонами бессонницы: «В движениях своих куда как вы не прытки!», «Вы тащитесь по мне, царапая меня», «Но все мне невтерпеж...». Поэт не принимает вызова ночных сил, отказывает бессоннице в серьезности и, прибегая к шутке и балагурству в заключительных стихах, выходит из досадного и непосильного для него контакта с вечностью.

5

Осип Манделштам

Бессонница. Гомер. Тугие паруса.
Я список кораблей прочел до середины:
Сей длинный выводок, сей поезд журавлиный,
Что над Элладю когда-то поднялся.

Как журавлиный клин в чужие рубежи, –
 На головах царей божественная пена, –
 Куда плывете вы? Когда бы не Елена,
 Что Троя вам одна, ахейские мужи?

И море, и Гомер – все движется любовью.
 Кого же слушать мне? И вот Гомер молчит,
 И море черное, витийствуя, шумит
 И с тяжким грохотом подходит к изголовью.

1915

Три односложных номинативных предложения в первом стихе¹⁸ тремя штрихами рисуют уникальную лирическую ситуацию мандельштамовского стихотворения: она совмещает настоящее личное время поэта («Бессонница»), пространство читаемого им поэтического текста («Гомер») и реальное время и пространство древней Эллады («Тугие паруса»). «Список кораблей» из «Илиады» Гомера¹⁹ обрастает двумя парадоксальными метафорами («длинный выводок», «поезд журавлиный») и посредством этих метафор превращается из «списка», т. е. текста, в реальную флотилию, плывущую «в чужие рубежи». В бессоннице для Мандельштама нет ничего томительного, мучительного – это только точка, от которой начинается странствие. Поэт не погружается в бессонницу, а отталкивается от нее, использует ее как счастливую возможность через греческий текст выйти в поэтическое плавание, в открытый мир европейской истории и культуры. Три лаконичные строфы вмещают в себя громадное культурное пространство и большое историческое время – от античности до августа 1915 г., когда эти стихи были написаны поэтом в Коктебеле, на берегу Черного моря. В этом времени и пространстве у Мандельштама есть опоры – его любимые поэты, кроме названного Гомера – не названные Данте и Пушкин, входящие в стихи в виде прямых цитатных отсылок и неявных аллюзий.

Море – пушкинская тема для Мандельштама, оно часто появляется в его поэзии с цитатами из Пушкина²⁰. Здесь «море черное», которое «шумит», – из финала «Путешествия Онегина»: «Лишь море Черное шумит...»²¹, морской шум восходит также к пушкинской элегии «Погасло дневное светило...» («Шуми, шуми, послушное ветрило, / Волнуйся подо мной, угрюмый океан...») и к стихотворению «К морю» («Твой грустный шум,

твой шум призывный...», «Шуми, взволнуйся непогодой...»). «К морю» вспоминается еще и потому, что там поэт так же выходит в воображаемое плавание, в большое историческое пространство, в круг сомасштабных ему исторических фигур (Наполеон и Байрон). На фоне этих переключек и аналогий кажется не столь странным и «неуместным»²² вопрос «Куда плывете вы?» – он подобен вопросу из пушкинской «Осени» («Куда ж нам плыть?») ²³ и является еще одним знаком присутствия Пушкина в тексте и подтексте мандельштамовской «Бессонницы», как и сочетание «витийствуя, шумит» (ср. у Пушкина: «О чем шумите вы, народные витии?» («Клеветникам России»). Присутствие Данте в «Бессоннице» обозначено центральной в смысловом отношении строкой – «И море, и Гомер – все движется любовью». Это – отсылка к финальному стиху «Божественной комедии»: «Любовь, что движет солнце и светила»²⁴ (Мандельштам вспоминал его и в статье «А. Блок»: «...от центрального солнца всей системы, будь то любовь, о которой сказал Дант...»).

Бессонница у Мандельштама – состояние благословенное, она дает поэту возможность встречи и творческого общения с любимыми поэтами, вхождения в их образный и ценностный мир. И здесь нет противоречия между внутренним и внешним – европейская культура составляет внутреннюю неотчуждаемую ценность для Мандельштама. Гомер, Данте, Пушкин не уводят поэта от его личного Я, а напротив – обеспечивают полноту внутренней жизни. Эта полнокровность ночного бодрствования – содержательная особенность мандельштамовской «Бессонницы». Если в пушкинском «Воспоминании» поэт «в часы томительного бденья» «с отвращением» читает метафорическую книгу своей жизни, то здесь поэт упоен чтением реального греческого текста, который подымает его на волнах творческого воображения, погружает в мир поэзии, в стихию жизни, любви. Олицетворение этой стихии – «море черное», заполняющее своим шумом и величественным «тяжким грохотом» пространство стиха. Аннаграмма *море–Гомер*²⁵ – как двойное зеркало, в котором жизнь и поэзия взаимно отражают друг друга и в то же время сливаются, границы между ними нет. И то и другое «движется любовью» – глубина дантовской цитаты сообщает этой мандельштамовской строке бесконечную культурную перспективу. И все же поэт делает выбор – пушкинским жестом (ср.: «Ветхий Данте выпадает») он откладывает книгу («И вот Гомер молчит»²⁶) и отдается шуму моря как стихии жизни. Если Пушкин, Тютчев, Вяземский в час

бессонницы оказываются перед лицом смерти, то здесь поэт в такой же час бессонницы соприкасается с вечностью с другой стороны – со стороны любви, превышающей и объемлющей собою и жизнь, и поэзию.

Примечания

¹ Некоторый материал см. в статье: *Таборисская Е.М.* «Бессонницы» в русской лирике (к проблеме тематического жанроида) // *Studia metrica et poetica*: Сб. памяти П.А. Руднева. СПб., 1999. С. 224–235.

² *Розанов В.В.* Уединенное. М., 1990. С. 213.

³ «...Исповедь без адреса и цели, жалоба без надежды, покаяние без молитвы об очищении, слезы без облегчения; псалом в отсутствие Бога в сущности – антипсалом» (*Непомнящий В.С.* Лирика Пушкина как духовная биография. М., 2001. С. 175). Убедительный ответ на эти обвинения см.: *Гальцева Р.* Поэт и царь Давид // *Новый мир*. 1999. № 6.

⁴ Ср. также у Пушкина: «И томит меня тоскою / Однозвучный жизни шум» («Дар напрасный, дар случайный...», 1828).

⁵ См. об этом: *Пумпянский Л.В.* Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000. С. 250–252.

⁶ См.: *Тынянов Ю.Н.* Пушкин и Тютчев (1923) // Тынянов Ю.Н. Пушкин и его современники. М., 1969. С. 166–191. Новую остроту придала этой проблеме публикация статьи «Три пророка» Левы Одоевцева (1970), героя романа Андрея Битова «Пушкинский Дом» (Вопросы литературы. 1976. № 7. С. 145–174).

⁷ *Гинзбург Л.Я.* О лирике. Л., 1974. С. 96.

⁸ Письмо А.И. Георгиевскому от 13/25 декабря 1864 // Тютчев Ф.И. Полн. собр. соч.: В 6 т. М., 2004. Т. 6. С. 88.

⁹ *Лотман Ю.М.* Поэтический мир Тютчева // Тютчевский сб. Таллин, 1990. С. 110.

¹⁰ *Тынянов Ю.Н.* Пушкин и его современники. С. 177–179.

¹¹ *Осват А.Л.* «Как слово наше отзовется...»: О первом сборнике Ф.И. Тютчева. М., 1980. С. 26.

¹² *Серман И.З.* Михаил Лермонтов. Жизнь в литературе. 1836–1841. Иерусалим, 1997. С. 69–70.

¹³ См.: *Чудакова М.О., Тоддес Е.А.* Тынянов в воспоминаниях современника // Тынянов. сб. Первые Тынянов. чтения. Рига, 1984. С. 100–101.

¹⁴ Там же. С. 101.

¹⁵ *Яacobсон Р.О.* О «Стихах, сочиненных ночью во время бессонницы» // *Яacobсон Р.* Работы по поэтике. М., 1987. С. 203.

¹⁶ Там же. С. 204.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Замечательный ряд аналогичных примеров из русской поэзии привел шведский исследователь Н.А. Нильссон в статье «Бессонница...», специально посвященной этому стихотворению Мандельштама (Мандельштам и античность: Сб. ст. / Под ред. О.А. Лекманова. М., 1995. С. 65–66).

¹⁹ Ее чтение на греческом дало повод к созданию стихотворения; см.: *Мандельштам О.* Полн. собр. стихотворений. СПб., 1995. С. 538 (коммент. А.Г. Меца).

²⁰ Подробно см.: *Сурат И.З.* Мандельштам и Пушкин. М., 2009. С. 240–244.

²¹ *Тарановский К.Ф.* О поэзии и поэтике. М., 2000. С. 98.

²² *Нильссон Н.А.* «Бессонница...» С. 70.

²³ *Тоддес Е.А.* К теме: Мандельштам и Пушкин // *Philologia.* Риж. филол. сб. Вып. 1. Рига, 1994. С. 95.

²⁴ Там же. С. 95–96.

²⁵ О ее пушкинском происхождении см.: *Ронен О.* Поэтика Осипа Мандельштама. СПб., 2002. С. 25.

²⁶ *Тоддес Е.А.* Указ. соч. С. 96.

Бегство в Египет

Бегство в Египет – один из поэтических эпизодов Евангелия. Он есть только у Матфея и заключен, собственно, в одном евангельском стихе: Иосиф, спасаясь от гнева Ирода, «встал, взял Младенца и Матерь Его ночью, и пошел в Египет» (Мф. 2:14). Эти скудные слова на многие века дали пищу воображению художников и поэтов. В живописи поражает и сходство удаленных друг от друга шедевров («Бегство в Египет» Джотто и фреска в Софийском соборе в Вологде так стилистически близки!), и разнообразие – Фра Анджелико, Кранах, Тициан, немыслимое «Бегство в Египет» Веронезе, Рембрандт, Мурильо, Филонов... При сравнении стихотворных версий сюжета не так просто за эволюцией стилей увидеть индивидуальное лирическое начало – впрочем, одно от другого не отделить. Мы поставили в ряд несколько стихотворений на тему «Бегства в Египет», представляющих три эпохи русской поэзии; их авторы – Федор Глинка, Владислав Ходасевич, Георгий Иванов, Иван Бунин, Николай Заболоцкий, Иосиф Бродский. Поэты разные, и стихи очень разные, но все они говорят между собой, вступают в переключку – вольную или невольную – в общем резонантном пространстве русской поэзии¹.

1

Федор Глинка. Бегство в Египет.
Из поэмы «Таинственная капля»

Затмитесь, звезды Палестины!
Затихни, сладкий шум ручьев!
Не пробуждайтесь, долины,
Вечерней песнью соловьев,
Ни горных горлиц воркованьем!
Оденься в тяжкую печаль,
О дар Иеговы, Палестина!
Какая Мать какого Сына
Несет с собой в чужую даль?!
А вы, небесные светила,
Вы, звезды, солнце и луна,
Спешите все к разливам Нила:
К его брегам спешит Она!

* * *

И видели – по утренним зарям,
Когда роса сребрилась по долинам,
И ветерки качали ветки пальм, –
Шли путники дорогой во Египет:
Был Старец сед, но бодр и величав,
В одной руке держал он жезл высокий,
В другой, сжимая повод, вел осла,
И на осле сидела, как царица,
Младая Мать с своим Младенцем чудным,
Которому подобного земля
Ни до него, ни после не видала!
И матери подобной не видали!
Какой покой в лице ее светился!
Казалось, все ее свершились думы,
И лучшие надежды уж сбылись;
И ничего ей более не надо:
Все радости и неба и земли,
Богатства все, все счастье мировое,
Лежали тут, – в коленях, перед ней,
Слиянные в одном ее Младенце,
Который сам – прекрасен так и тих, –
Под легкою светлелся пеленою,
Как звездочка светлеет и горит
Под серебром кристального потока...
В одежды алые жена одета,
Скроенные как будто из зари,
И голубой покров – отрезок неба –
Вился кругом главы ее прекрасной...

Переложения священных текстов занимают центральное место в поэзии Федора Глинки. Псалмы и библейские пророчества составили его книгу «Опыты священной поэзии» (1826), позже была создана большая поэма «Иов. Свободное подражание священной книге Иова» (1834), в 1840-е годы при участии жены поэта написана мистическая поэма «Таинственная капля», основанная на легенде о разбойнике, вкушившем в детстве каплю молока Богородицы и раскаявшемся на кресте рядом со Спасителем. Из этой поэмы и взяты два приведенных фрагмента. Простодушие личной веры, воспринятой Глинкой в раннем возрасте, определяет их образный строй и поэтику. В первом отрывке дана

интродукция темы – поэт призывает землю и светила скорбеть по поводу бегства Богородицы с Младенцем. Все поэтические фразы здесь восклицательные. Во втором отрывке «энергическая пылкость» соединяется с «теплотой чувств»², в нем дана картина бегства, ее участники описаны детально, торжественно, высокопарно и в то же время трогательно и поэтично – одежды Богородицы сотканы из зари и неба, Младенец звездочкой светлеет сквозь пелену. Все светила и весь универсум участвуют в происходящем. Эта возвышенная и проникновенная картина – отправная точка нашей темы, такой поэтической непосредственности, такого религиозного простодушия у более поздних поэтов мы не встретим.

2

Владислав Ходасевич. Вечер

Красный Марс восходит над агавой,
Но прекрасней светят нам они –
Генуи, в былые дни лукавой,
Мирные торговые огни.

Меркнут гор прибрежные отроги,
Пахнет пылью, морем и вином.
Запоздалый ослик на дороге
Торопливо плещет бубенцом...

Не в такой ли час, когда ночные
Небеса синели надо всем,
На таком же ослике Мария
Покидала тесный Вифлеем?

Топотали частые копыта,
Отставал Иосиф, весь в пыли...
Что еврейке бедной до Египта,
До чужих овец, чужой земли?

Плачет мать. Дитя под черной тальмой
Сонными губами ищет грудь,
А вдали, вдали звезда над пальмой
Беглецам указывает путь.

Весна 1913

Стихотворение вошло в сборник «Счастливый домик» (1914) как принципиально важное – строка «звезда над пальмой» дала название его заключительному разделу. В «Счастливом домике» Ходасевич, по его собственному признанию, «решительно принял “простое” и “малое” – и ему поклонился»³, это относится и к нашему стихотворению. «Простым» и «малым» оказывается Святое семейство, к истории которого поэт обращается, спасаясь от предвоенных предчувствий. «Красный Марс», восходящий «над агавой», – планета бога войны, предвестие военного зарева. Дав ему место лишь в первом стихе, Ходасевич уходит от него в созерцание идиллического приморского пейзажа, ослика с бубенцом, а затем еще дальше, переносясь по прихоти поэтического воображения в Палестину евангельских времен. Мирное семейное путешествие кажется никак не связанным с будущей историей Спасителя, ни одна деталь не указывает на вселенское значение этого эпизода, ни в чем нет следов религиозного чувства. При сравнении со стихами Глинки обнажается резкий контраст в обрисовке персонажей: Иосиф «весь в пыли» (у Глинки – «Был Старец сед, но бодр и величав, / В одной руке держал он жезл высокий...»), Мария – всего лишь «еврейка бедная», и нет ей дела до смысла происходящего (у Глинки она «как царица» и с нею «Все радости и неба и земли, / Богатства все, все счастье мировое»), младенец у Ходасевича – просто «дитя», которое «сонными губами ищет грудь» (у Глинки это «Младенец чудный», «которому подобно земля / Ни до него, ни после не видала»).

Единственная деталь выглядит особенно резко на общем блеклом фоне – это «черная тальма», покрывающая Марию с младенцем. «Черная тальма» у Ходасевича там, где у Глинки были «одежды алые» и «голубой покров». Вряд ли этот неуместный черный цвет означает больше, чем просто безразличие к религиозному содержанию темы. О том же говорит и финальная «звезда над пальмой» – как видно, это рождественская звезда, попавшая сюда из другого, более раннего евангельского эпизода. Впрочем, эта поэтическая вольность имеет композиционное оправдание – звезда как будто отвечает «красному Марсу» первой строки, замыкая образный круг. Но в целом Ходасевич прошелся по евангельскому сюжету по касательной, найдя в нем убежище от тревоги. Не бегство Святого семейства составляет внутренний сюжет стихотворения, а собственное поэтическое бегство автора от современности, от пугающих знаков близкой войны. На месте религиозной воодушевленной апологии Спасителя,

какую мы видели у Глинки, здесь – апология семьи как «простой» и «малой», изначальной и спасительной жизненной ценности. Глинка вдохновлен Евангелием – Ходасевич приходит к евангельскому сюжету по цепочке личных переживаний и воспоминаний. Такое использование религиозной темы в «Вечере» поддержано ближайшим контекстом «Счастливого домика» – сразу после «Вечера» и в заключение сборника Ходасевич поместил стихотворение «Рай» с игрушечным раем магазина игрушек. Между непосредственностью Глинки и нарочитой «простотой» Ходасевича лежит буквально пропасть в развитии поэтического сознания – та пропасть, что отделяет XX век от XIX.

3

Георгий Иванов

Наконец-то повеяла мне золотая свобода,
Воздух, полный осеннего солнца, и ветра, и меда.

Шелестят вековые деревья пустынного сада,
И звенят колокольчики мимо идущего стада,

И молочный туман проползает по низкой долине...
Этот вечер однажды уже пламенел в Палестине.

Так же небо синело и травы дымились сырые
В час, когда пробиралась с младенцем в Египет Мария.

Смуглый детский румянец, и ослик, и кисть винограда...
Колокольчики мимо идущего звякали стада.

И на солнце, что гасло, павлиньи уборы отбросив,
Любовался, глаза прикрывая ладонью, Иосиф.

1920

Это стихотворение Иванов включил в сборник «Сады» (1921, 1922), так что сад как исходное поэтическое пространство здесь неслучаен. Из этого «пустынного сада» поэт переносится воображением в древнюю Палестину точно так же, как Ходасевич переносится туда из приморской Генуи. Для нас несомненно, что стихотворение Иванова – сознательная реплика в его многолет-

нем ожесточенном споре с Ходасевичем за первенство на русском Парнасе. Известно, что в эмиграции в 1920–1930-х годах между двумя поэтами развернулась настоящая литературная война – Иванов, признавая формальное мастерство Ходасевича, отказывал ему в истинных поэтических достоинствах и отводил ему «скромное» место «второстепенного поэта»⁴. Война эта началась еще в России с резкого отзыва Ходасевича о сборнике Иванова «Вереск» (1916) и приняла затем форму нескончаемой тяжбы – взаимные обвинения двух сторон сводились по существу к одному и тому же вопросу: стоит ли за отточенной поэтической формой то, что делает мастера-стихотворца подлинным поэтом. По этому поводу и вступает Георгий Иванов в соревнование с Ходасевичем, создавая в ответ на его «Вечер» свою версию «Бегства в Египет».

Сравнивать два эти стихотворения можно построчно. Иванов буквально идет по стопам Ходасевича, повторяет его ходы, сходством лирического сюжета оттеняя различия. Как и Ходасевич, он отталкивается от личных сиюминутных впечатлений, входит в евангельскую тему через эксплицитно выраженное лирическое Я: «Наконец-то повеяла мне золотая свобода...» Золото и солнце в начале и в конце освещают сюжет, освещают особенно ярко на фоне блеклого, почти бесцветного, почти ночного стихотворения Ходасевича с «красным Марсом» в начале и звездой в конце. Иванов насыщает лирическую картину красотой и красками, как будто хочет вдохнуть в нее жизнь, недостаток которой и мы теперь можем почувствовать в ходасевичевском «Вечере». И запахи он меняет на свои, создавая совсем другой букет: у Ходасевича «пахнет пылью, морем и вином» – у Иванова «воздух, полный осеннего солнца и ветра, и меда». Какие-то детали буквально повторяются («Запоздалый ослик на дороге / Торопливо плещет бубенцом» – «И звенят колокольчики мимо идущего стада»; «небеса синели надо всем» – «так же небо синело»), но появляются и другие детали – живописные, изысканно красивые по контрасту с поэтической скупостью Ходасевича: «И молочный туман проползает по низкой долине...», «травы дымились сырые», «смуглый детский румянец», «кисть винограда». Характерен и финал: «И на солнце, что гасло, павлиньи уборы отбросив, / Любовался, глаза прикрывая ладонью, Иосиф» – красивый образ, красивый жест. Так и сам Иванов как будто любитесь собственным созданием, его «павлиньими уборами», преподав Ходасевичу урок поэтического мастерства.

В нашем сравнении речь не идет о хороших или плохих стихах – они просто разные. Ходасевич сдержан, лаконичен – Иванов демонстрирует высокий художественный вкус на пути эстетизации евангельского сюжета. И оба они проходят мимо его религиозного смысла, оба используют новозаветную тему как материал для решения своих художественных задач – характерное для Серебряного века отношение к сакральным образам и священным текстам.

4

Иван Бунин. Бегство в Египет

По лесам бежала Божья Мать,
Куньей шубкой запахнув младенца.
Стлалось в небе Божье полотенце,
Чтобы ей не сбиться, не плутать.

Холодна, морозна ночь была,
Дива дивьи в эту ночь творились:
Волчьи очи зеленью дымились,
По кустам сверкали без числа.

Две седых медведицы в лугу
На дыбах боролись в ярое злобе,
Грызлись, бились и мотались обе,
Тяжело топтались на снегу.

А в дремучих зарослях, впотьмах,
Жались, табунились и дрожали,
Белым паром из ветвей дышали
Звери с бородами и в рогах.

И огнем вставал за лесом меч
Ангела, летевшего к Сиону,
К золотому Иродову трону,
Чтоб главу на Ироде отсечь.

21.X.1915

У Бунина отсутствует лирическое Я и, соответственно, отсутствует та двойственность времени и пространства, какую мы

видели у Ходасевича и Иванова. Поэтический сюжет носит характер объективный – мы сразу оказываемся в пространстве евангельских событий, только это не Палестина, а узнаваемое русское пространство, чаща заснеженного леса с волками и медведицами, «дремучие заросли» со сказочными зверями «с бородами и в рогах». Нет «чужих небес», «чужой земли», нет и ослика, а есть буквальное бегство Богородицы «по лесам» Святой Руси. Бунин переосмысляет сюжет бегства в Египет в контексте русского народного сознания, в образной системе народной поэзии и волшебной сказки.

Первое, что приходит на ум из круга поэтических ассоциаций, – русские духовные стихи, в которых пространством библейских и собственно евангельских событий так часто становится Русь. Бунин воспроизводит народные религиозные представления, согласно которым русская земля и есть та самая Земля Обетованная, на ней и разворачивались события Священной Истории. В русских духовных стихах Иерусалим стоит посреди Святой Руси, а Иордань-река течет где-то между Иерусалимом и Киевом («Егорий Храбрый»). Народная этимология сближала слова «Русь» и «Ерусалим» как родственные, однокоренные. Согласно народным понятиям именно на Святой Руси берут начало вся библейская история и «крещеная вера»: «От того колена от Адамова, / От того ребра от Еввина / Пошли христиане православные / По всей земле святорусския» (вариант «Голубиной книги»). Христос родился на Святой Руси, здесь Его спасали от Ирода («Посылает Ирод-царь посланников / По всей земле святорусской...») (стих «Об Ироде и о рождестве Христовом»), здесь Его и распяли «опричь царства Московского («Голубиная книга»). По Святой Руси Он бродил нищим странником, испытывая людские сердца, – это уже излюбленный мотив не духовных стихов, а прозаических народных легенд, вошедший в известные стихи Тютчева («Удрученный ношей крестной, / Всю тебя, земля родная, / В рабском виде Царь Небесный / Исходил, благословляя»). И Богородица, скорбя о распятии Сына, ходит «По горам, по горам по Сионским, / По горам, крутым горам, / По чисту полю, / По Святой Руси» (вариант «Хождения Богородицы»). Отсюда и само понятие «Святая Русь», прочно укоренившееся в национальном сознании и определявшее официальную идеологию вплоть до первой трети XIX в. Элементы подобного «присвоения» Евангелия характерны и для других христианских народов⁵, и все же русский народ в этом отношении

уникален – только он нарек себя и свою землю «по крещению и вере»⁶, восприняв евангельские события как события собственной реальной истории и опираясь на заключенный с Богом Завет истинной веры (тема «Голубиной книги»).

Эти глубинные основы народного религиозного сознания стоят за резкой, неожиданной образностью бунинского «Бегства в Египет». Но не только духовные стихи – здесь присутствует и русская волшебная сказка, овладевшая тогда поэтическим воображением Бунина и давшая поэтический цикл октября 1915 г. – почти одновременно с «Бегством в Египет» написаны «Сказка о Козе» и «Аленушка» (а чуть позже – ряд стихов на темы русских былин). «Божья Мать» с «младенцем» присутствуют лишь в первой строфе – три последующие отведены сказочной демонологии: «дива дивьи», «волчьи очи», «две седых медведицы» «в ярой злобе», «звери с бородами и в рогах». Острое противостояние добра и зла в духе народной поэзии разрешается в последней строфе кровожадным финалом: «Чтоб главу на Ироде отсечь». Неотвратимость и наглядность наказания столь же характерна для русских сказок, как и для духовных стихов, и здесь она входит в переосмысленный евангельский сюжет, придавая ему прямолинейный фольклорный драматизм и завершенность.

Бунинское «Бегство в Египет», изысканное своей нарочито простонародной образностью (чего стоят такие детали, как «кунья шубка» или «Божье полотенце!»), так не похоже на стихи Ходасевича и Иванова – а ведь написано в ту же поэтическую эпоху. Сходство лишь в одном: стилизованный мир бунинского стихотворения столь же мало связан с его личным религиозным сознанием. Это – стихотворение-концепция, образец народной трактовки Евангелия в исполнении поэта XX в. Если отвлечься от источников и подтекстов стихотворения и говорить о его образности на фоне уже рассмотренных нами поэтических вариаций евангельской темы, то прежде всего бросается в глаза неполнота Святого семейства: в отличие от стихов Глинки, Ходасевича и Георгия Иванова, у Бунина нет Иосифа – он не вписался в этот стилизованный мир. И еще что важно – в стихах Бунина нет никаких светил, ни солнца, ни звезд, ни луны. Здесь царствуют ночь и мрак, это бегство «впотьмах», а из небесных знаков есть только «Божье полотенце» в начале и огненный карающий меч в конце.

Николай Заболоцкий. Бегство в Египет

Ангел, дней моих хранитель,
С лампой в комнате сидел.
Он хранил мою обитель,
Где лежал я и болел.

Обессиленный недугом,
От товарищей вдали,
Я дремал. И друг за другом
Предо мной виденья шли.

Снилось мне, что я младенцем
В тонкой капсуле пелен
Иудейским поселенцем
В край далекий привезен.

Перед Иродовой бандой
Трепетали мы. Но тут
В белом домике с верандой
Обрели себе приют.

Ослик пасся близ оливы,
Я резвился на песке,
Мать с Иосифом, счастливы,
Хлопотали вдалеке.

Часто я в тени у сфинкса
Отдыхал, и светлый Нил,
Словно выпуклая линза,
Отражал лучи светил.

И в неясном этом свете,
В этом радужном огне
Духи, ангелы и дети
На свирелях пели мне.

Но когда пришла идея
Возвратиться нам домой
И простерла Иудея
Перед нами образ свой –

Нищету свою и злобу,
 Нетерпимость, рабский страх,
 Где ложилась на трущобу
 Тень распятого в горах, –

Вскрикнул я и пробудился...
 И у лампы близ огня
 Взор твой ангельский светился,
 Устремленный на меня.

1955

Это, кажется, единственное у Заболоцкого стихотворение на евангельскую тему, но сюжет его сугубо личный, лирический, можно даже сказать – прямо автобиографический. Самое главное и поразительное в нем – совмещение своего, Я с младенцем-Христом, личное вхождение в сюжет Евангелия. Внешняя мотивировка такой смелости – сон лирического героя, в котором бегство в Египет уже состоялось и видится то, о чем в Евангелии не рассказано. Во сне ему видится египетский рай, блаженная жизнь младенцем в счастливом Святом семействе, в «радужном огне» светил, под пение ангелов. Во сне жизнь поляризуется, раскалывается на рай Египта и ад покинутой Иудеи, образ которой так резко выбрасывает и героя и нас из блаженного сна и заставляет вспомнить сталинскую страну и трагическую биографию Заболоцкого: «И простерла Иудея / Перед нами образ свой – / Нищету свою и злобу, / Нетерпимость, рабский страх, / Где ложилась на трущобу / Тень распятого в горах». Сила этих стихов и предшествующего им упоминания «Иродовой банды» в том, что они дышат личной судьбой. «Тень распятого в горах» – это ведь пророчество во сне, это собственная тень героя – младенца-Христа, это его немладенческое знание о будущем, которое одновременно есть знание и опыт лирического героя. След пережитого очевиден в этом евангельском сне – просветленном и вместе с тем страшном своими предчувствиями, осуществившимися в реальной жизни поэта. Простое, немногословное хореическое стихотворение оказывается очень сложным, многослойным и при этом остается кристально ясным в главном противопоставлении – райской любви и адской нетерпимости и злобы.

Сон как будто излечивает героя – о болезни, упомянутой в начале, ничего не говорится в последней строфе, возвращающей его и нас к действительности. И «ангельский» взор возлюбленной светит отраженным светом египетских райских светил.

Поющие ангелы во сне и ангел с прозаической «лампой» в начале и в конце стихотворения заставляют вспомнить о том, что «последним словом, написанным рукой Заболоцкого перед тем, как он упал замертво, сраженный вторым инфарктом, было слово “ангелы”»⁷. Если говорить в связи с этим о внутреннем пути, пройденном Заболоцким, то «Бегство в Египет» стоит сравнить прежде всего со стихотворением «Болезнь» (1928) из сборника «Столбцы» – там больному герою во сне видятся «чи-то рыла, / Тупые, плотные, как дуб», уродливая лошадь, которая, «склонившись, Библию читает, / Танцует, мочится в лоханки / И голосом жены больного утешает». И в конце той «болезни» «лампа светлит» и «поп» «весь ругается» и «хохочет». Контраст этих двух стихотворений о болезни и сне, разделенных почти тремя десятилетиями, столь нагляден, что можно заподозрить здесь осознанное творческое решение.

В поэзии Заболоцкого последних лет близкую эмоциональную параллель к «Бегству в Египет» составляют «Ласточка» и «Зеленый луч» – оба написаны в 1958 г. тем же «простым» четырехстопным хореем, оба говорят о путешествии души в дальний край, в обоих слышится просветленная райская нота.

Среди уже известных нам русских стихов о бегстве в Египет стихотворение Заболоцкого стоит особняком, как недостижимая светлая вершина, и отличается от них, с одной стороны, сюжетной индивидуальностью, самостоятельностью, уходом от текста Евангелия, а с другой – внутренней близостью к нему, новозаветным духом. Только у Заболоцкого мы увидели глубоко личное проживание в стихах новозаветной истории, самоотожествление с ее героем в поэтическом сне.

6

Иосиф Бродский. Бегство в Египет

...погонщик возник неизвестно откуда.

В пустыне, подобранной небом для чуда
по принципу сходства, случившись ночлегом,
они жгли костер. В заметаемой снегом
пещере, своей не предчувствуя роли,
младенец дремал в золотом ореоле
волос, обретавших стремительно навыв

свеченья – не только в державе чернявых,
сейчас, – но и вправду подобно звезде,
покуда земля существует: везде.

25 декабря 1988

Иосиф Бродский. Бегство в Египет (2)

В пещере (какой ни на есть, а кров!
Надежней суммы прямых углов!),
в пещере им было тепло втроем;
пахло соломою и тряпьем.

Соломенную была постель.
Снаружи молола песок метель.
И, вспоминая ее помол,
спросонья ворочались мул и вол.

Мария молилась; костер гудел.
Иосиф, насупясь, в огонь глядел.
Младенец, будучи слишком мал,
чтоб делать что-то еще, дремал.

Еще один день позади – с его
тревогами, страхами; с «о-го-го»
Ирода, выславшего войска;
и ближе еще на один – века.

Спокойно им было в ту ночь втроем.
Дым устремлялся в дверной проем,
чтоб не тревожить их. Только мул
во сне (или вол) тяжело вздохнул.

Звезда глядела через порог.
Единственным среди них, кто мог
знать, что взгляд ее означал,
был Младенец; но Он молчал.

Декабрь 1995

То, что так поражает в стихотворении Заболоцкого, совершенно невозможно для Бродского – «прилетать свое» «к евангельским сюжетам» было для него делом более чем сомнительным⁸. «Самое неприятное во всем этом, когда человек пытается библейскому, в частности евангельскому, сюжету навязать свою

собственную драму. То есть нечто нарциссическое, эгоистическое в данном случае имеет место, да? Когда современный художник начинает выкручиваться, демонстрируя свою замечательную технику за счет этого сюжета, мне всегда неприятно. Тут вы сталкиваетесь с фактом, когда меньшее интерпретирует большее» – так Бродский говорил в интервью, специально посвященном его рождественским стихам.

Два стихотворения о бегстве в Египет примыкают к большому рождественскому циклу Бродского, или вернее – входят в него, объединяются с ним тем общим и главным поэтическим образом, который почти во всех рождественских стихах присутствует, будучи для них исходным. Этот образ – пещера, о его рождении Бродский рассказал в том же интервью: «...я к каждому Рождеству пытался написать стихотворение – как поздравление с днем рождения. <...> Первые рождественские стихи я написал, по-моему, в Комарове. Я жил на даче... И там из польского журнальчика... вырезал себе картинку. Это было “Поклонение волхвов”, не помню автора. Я приклеил ее над печкой и смотрел довольно часто по вечерам. <...> Я смотрел-смотрел и решил написать стихотворение с этим самым сюжетом. То есть началось все даже не с религиозных чувств, не с Пастернака или Элиота, а именно с картинки. <...> Для меня все это связано с живописью... <...> Знаете, в психиатрии есть такое понятие – “комплекс капюшона”. Когда человек пытается оградиться от мира, накрывает голову капюшоном и садится, ссутулившись. В той картинке и других таких есть этот элемент – прежде всего за счет самой пещеры, да? Так мне казалось. В общем, все началось, как я вам говорил, по соображениям не религиозного порядка, а эстетическим. Или психологическим. Просто мне нравился этот капюшон, нравилась вот эта концентрация всего в одном – чем и является сцена в пещере»⁹.

Фактически Бродский много лет писал в Рождество один и тот же текст, почти маниакально повторяя одни и те же его ключевые образы – метель в снежной пустыне, пещера как укрытие, костер, мул и вол, звезда... Три евангельских сюжета – Рождество, поклонение волхвов, бегство в Египет – сливаются для него под одним «капюшоном», укрывающим от мира Святое семейство. Кажется, что в рождественских стихах Бродский перепевает одно и то же – на самом же деле, в этих почти ежегодных вариациях происходит уточнение столь важной для него картины, уточнение ее, не побоимся сказать, религиозного смысла.

В двух «Бегствах в Египет» Бродского нет движения, нет собственно бегства и связанной с ним тревоги. Бродский меняет традиционную локализацию сюжета, переносит бегство в пещеру, создает картину не бегства, а покоя: «Спокойно им было в ту ночь втроем...» Пещера – точка покоя, в которой мир сходится как в фокусе – особенно сильно это выражено в первом «Бегстве в Египет», в котором кроме младенца вообще ничего нет. Все сходится в одну точку, и эта точка оказывается «езде». Это та самая «концентрация всего в одном», о которой говорил Бродский, та самая «центростремительность», которую он противопоставлял «центробежности» рождественских стихов Пастернака¹⁰, это точка *встречи* – Сына с Отцом, человека с Богом, взгляда отсюда и взгляда оттуда. Это – архетип всех рождественских стихов Бродского, их общее зерно. В «Рождественской звезде» 1987 г. читаем: «Он был всего лишь точкой. И точкой была звезда. / Внимательно, не мигая, сквозь редкие облака, / на лежащего в яслях ребенка, издавдала, / Из глубины Вселенной, с другого ее конца. / звезда смотрела в пещеру. И это был взгляд Отца», а в стихотворении 1990 г. «Не важно, что было вокруг...» взгляд идет снизу вверх: «Морозное небо над ихним привалом / с привычкой большого склоняться над малым / сверкало звездой – и некуда деться / ей было отныне от взгляда младенца». В этих встречах взглядах происходит узнавание: «Представь, что Господь в Человеческом Сыне / впервые Себя узнает на огромном / впотьмах расстояннн: бездомный в бездомном» («Представь, чиркнув спичкой, тот вечер в пещере...», 1989). Все поэтическое богословие Бродского лежит на этой прямой между двумя удаленными точками, светящимися во тьме, – если можно говорить о богословии там, где над словом преобладает молчание.

В первом «Бегстве в Египет» поэтика умолчания доведена до предела – ни Мария, ни Иосиф не названы, их присутствие обозначено глухим «они жгли костер». Все стихотворение сосредоточено на единственном образе: «младенец дремал в золотом ореоле / волос, обретавших стремительно навывк / свеченья...» Эта сведенная в точку, предельно лаконичная картинка, по сути икона, подана в оправе разговорно-прозаических небрежностей («случившись ночлегом», «навывк свеченья», «в державе чернявых»), в которых «заклучен как бы антивосклицательный знак, знак понижения»¹¹. Отсутствие патетики достигается и четырехстопным амфибрахием – он, по мнению Бродского, «снимает патетику», «снимает акцентн», обеспечивает нужную «монотон-

ность»¹², «нейтральность голоса», так ценимую им в поэзии¹³. Экзистенциальное одиночество младенца в обступаемом его все-ленском холоде отличает первое «Бегство в Египет» от собственно рождественских стихов и от второго «Бегства...», в котором, напротив, акцент на тепле и покое «под капюшоном» пещеры и на единстве троим (ср. «Не важно, что было вокруг...», 1990). И все же младенец одинок в своем знании того, о чем сказать невозможно: «Звезда глядела через порог. / Единственным среди них, кто мог / знать, что взгляд ее означал, / был Младенец; но Он молчал». Мог знать – или знал, но молчал? Поэтика недоговоренности – сознательный выбор Бродского; у Ахматовой он ценил стихи «на выдохе», на «невозможности выговорить фразу до конца» – «это, действительно, берет за горло»¹⁴. Этим, наверное, можно объяснить тот факт, что взгляд младенца со взглядом звезды или Отца не встречается в стихах Бродского никогда. Встреча взглядов – это уже договаривание до конца и опасность того самого «сентимента», который Бродский в свою поэзию не допускал.

Евангельские картины Бродского объективны, в них нет «самовыражения», и в этом отношении, как ни парадоксально, его можно сравнить только с Глинкой из всех представленных здесь поэтов, при том что стилистически они полные антиподы: Глинка избыточно описателен и простодушно однозначен – Бродский сдержан, сух до аскетизма, отстранен от своего сюжета. Оба завершают свои «Бегства в Египет» сравнением младенца со звездой – но как тепла «звездочка» Глинки по контрасту с холодными звездами Бродского! И все же в отношении к материалу между ними больше сходства, чем между стихами Бродского и так любимого им позднего Заболоцкого.

Сюжет «бегства в Египет» позволил нам совершить маленькое путешествие по трем эпохам русской поэзии. Эпохи различные, но никакие теории эволюции поэтических стилей не дают ключа к пониманию отдельного стихотворения. Поэзия сама по себе не подвержена эволюции. «Век может идти себе вперед, науки, философия и гражданственность могут усовершенствоваться и изменяться... поэзия остается на одном месте, не стареет и не изменяется. Цель ее одна, средства те же. Таково именно ее свойство – ибо душа человеческая с ее волнениями и страстями всегда одна в своих разнообразных изменениях...»¹⁵. Душа человеческая одна, но отдельные души уникаль-

ны, и только эта уникальность определяет характер лирического текста – «это и есть то, что ты ищешь в поэзии»¹⁶.

Примечания

¹ Понятие «резонантного пространства» литературы принадлежит В.Н. Топорову. См.: *Топоров В.Н. О «резонантном» пространстве литературы (несколько замечаний) // Literary tradition and practice in Russian culture. Papers from an International Conference on the Occasion of the Seventieth Birthday of Yury Mikhailovich Lotman. Rodopi, 1993. P. 16–21.*

² Пушкинские характеристики поэзии Глинки – см.: *Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 17 т. [М.; Л.], 1949. Т. 11. С. 110.*

³ Письмо Г.И. Чулкову от 16 апреля 1914 года // *Ходасевич Вл. Собр. соч.: В 4 т. М., 1997. Т. 4. С. 389.*

⁴ *Иванов Г. В защиту Ходасевича (1927). К юбилею В.Ф. Ходасевича (1930) // Иванов Г. Собр. соч.: В 3 т. М., 1994. Т. 3. С. 511–515, 526–530.*

⁵ Некоторые примеры см.: *Аверинцев С.С. Византия и Русь: два типа духовности // Новый мир. 1988. № 7. С. 216–217.*

⁶ «Русь нарекла себя “Святой Русью”. Ни нашей матери греческой “церкви-нации”, ни православным сирийцам и арабам, ни нашим братьям-славянам, ни соседям-румынам, никому не полюбили назваться так по крещению и вере. Англия охотно величает себя “старой”, Германия “ученой”, Франция “прекрасной”, Испания “благородной» (*Карташев А.В. Воссоздание Святой Руси. Париж, 1956. С. 29.*)

⁷ *Роднянская И. Единый текст // Новый мир. 1996. № 6. С. 222.*

⁸ *Бродский И. Большая книга интервью. М., 2000. С. 559.*

⁹ Там же. С. 557, 560–561.

¹⁰ Там же. С. 562.

¹¹ *Седакова О. <Воля к форме> // Нов. лит. обозрение. 2000. № 45. С. 235.*

¹² *Бродский И. Большая книга интервью. С. 558.*

¹³ *Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М., 2000. С. 153.*

¹⁴ Там же. С. 277.

¹⁵ Извлеченная из черновика, не прописанная и частично зачеркнутая фраза Пушкина (*Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 17 т. [М.; Л.], 1937. Т. 6. С. 540–541.*)

¹⁶ *Волков С. Указ. соч. С. 97.*

Ласточка

Орлы, лебеди, голуби, соловьи, воробьи и другие самые разные птицы густо населяют мировую поэзию – античную и восточную, классическую и романтическую. Многие из них прижились и угнездились и в русской поэзии, взяв на себя ее центральные темы – любви, смерти, свободы, творчества¹. Мы будем говорить о ласточке – она больше других птиц традиционно связана с душой, и если помнить об отличительной русской «душевности»², то покажется неслучайным, что именно ласточка с такой нежностью и щедростью воспета в стихах русских поэтов – Гаврилы Державина, Антона Дельвига, Николая Гнедича, Аполлона Майкова, Афанасия Фета, Владислава Ходасевича, Осипа Мандельштама, Владимира Набокова, Николая Заболоцкого, Арсения Тарковского, Александра Кушнера, Николая Рубцова. Несколько шедевров из этого списка мы представляем читателю в надежде увидеть, как поэты разных эпох с помощью ласточки выясняли свои отношения с вечностью.

1

Гаврила Державин. Ласточка

О домовитая Ласточка!
О милосизая птичка!
Грудь красно-бела, касаточка,
Летняя гостья, певичка!
Ты часто по кровлям щебечешь,
Над гнездышком сидя, поешь,
Крылышками движешь, трепещешь,
Колокольчиком в горлышке бьешь.
Ты часто по воздуху вьешься,
В нем смелые круги даешь;
Иль стелешься долу, несешься,
Иль в небе, простряся, плывешь.
Ты часто во зеркале водном
Под рдяной играешь зарей,
На зыбком лазуре бездонном
Тенью мелькаешь твоей.
Ты часто, как молния, решишь
Мгновенно туды и сюды;

Сама за собой не успеешь
 Невидимы видеть следы, –
 Но видишь ты там всю вселенну,
 Как будто с высот на ковре:
 Там башню, как жар, позлащенну,
 В чешуйчатом флот там серебре;
 Там рощи в одежде зеленой,
 Там нивы в венце золотом,
 Там холм, синий лес отдаленный,
 Там мошки толкутся столпом;
 Там гнутся с утеса в понт воды,
 Там ластятся струи к брегам.
 Всю прелесть ты видишь природы,
 Зришь лета роскошного храм;
 Но видишь и бури ты черны,
 И осени скучной приход;
 И прячешься в бездны подземны,
 Хладея зимою, как лед.
 Во мраке лежишь бездыханна, –
 Но только лишь придет весна
 И роза вздохнет лишь румяна,
 Встаешь ты от смертного сна;
 Встанешь, откроешь зеницы
 И новый луч жизни ты пьешь;
 Сизы расправя косицы,
 Ты новое солнце поешь.

Душа моя! гостя ты мира:
 Не ты ли перната сия? –
 Воспой же бессмертие, лира!
 Восстану, восстану и я,
 Восстану, – и в бездне эфира
 Увижу ль тебя я, Пленира?

1792; 1794

Державин если не главный, то первый орнитолог русской поэзии – у него особая нежность к пернатым, в его стихах, помимо ласточки, есть синичка, лебедь, снегирь (*снигирь*), голубка, орел, павлин, пеночка, даже «чечотка» (у Даля поясняемая как «пташка *Fringilla linaria*») и просто «птичка голосиста», как есть и другие твари Божии – собачки, бабочки, кузнечики. Все они

не просто упомянуты – им посвящаются целые стихотворения, поэт любит ими, постигая в них живую красоту окружающего мира. Так и ласточка – она самодостаточна и в высшем смысле поэтична сама по себе, и все, почти все стихотворение Державина, построенное на глаголах, состоит в любовном описании ее бесконечного, неустанного движения. Ласточке доступно то, что не доступно человеку, – она способна подниматься высоко над землей и видеть с высоты «всю вселенну»; благодаря ей и поэт получает эту превосходящую точку зрения, благодаря ей и он может с высоты охватить взором весь мир в его цельности и красоте.

Ласточка – близкая к человеку птица. Она «домовитая», потому что вьет гнезда под крышей человеческого жилия, она живет с людьми, но принадлежит небесам, потому что, в отличие от голубя или воробья, не умеет передвигаться по земле. Она посредница между землей и небом, она вестница и гостя – все эти черты и свойства закрепились в восприятии поэтов и повлияли на поэтическую символику образа.

Стихотворение Державина было в основном написано в 1792 г. и в первом варианте завершалось параллелью между ласточкой и душой поэта: «Душа моя! гостя ты мира: / Не ты ли перната сия?» Эта параллель введена неожиданно, обращение к ласточке перешло в обращение к собственной душе, душа совместилась с ласточкой и все предшествующее протяженное описание «милосизой птички», способной воскресать «от смертного сна», наполнилось новым смыслом – но не окончательным. В 1794 г., когда умерла жена Державина Екатерина Яковлевна, «Ласточка» была переработана и дополнена двумя заключительными стихами, повлиявшими на весь ранее написанный текст: «Восстану, – и в бездне эфира / Увижу ль тебя я, Пленира?» Теперь в стихотворении сменяют последовательно друг друга три обращения – к ласточке, к своей душе и к умершей Пленире, так что ласточка оказывается одновременно и душой поэта, и его возлюбленной. В этом совмещении есть и какая-то неловкость и одновременно многозначность, образ прирастает смыслами, традиционными и вместе с тем глубоко личными. Нежное любование ласточкой благодаря этому новому финалу исполнилось скрытой горечи; сравнение женщины с ласточкой, частое в литературе³, мотивировано здесь символикой смерти, как и в другом стихотворении Державина – «На смерть Катерины Яковлевны, 1794 году июля 15 дня приключившуюся» («Уж не ласточка сладкогласная / Домовитая со застрехи – / Ах! моя милая, пре-

красная / Прочь отлетела, – с ней утети»). Поэт как будто узнал в описанной ранее ласточке вестницу смерти своей возлюбленной – узнал и закрепил эту связь двумя последними стихами.

Метрическим эквивалентом тяжелого переживания, стоящего за текстом, но прямо не высказанного в нем, являются перебои ритма – род поэтической афазии, знак прерывистого, взволнованного, нарушенного трагедией дыхания: дактиль первых стихов переходит в амфибрахий, а затем метрическая схема и вовсе ломается до полной беспорядочности: «Крылышками движешь, трепещешь, / Колокольчиком в горлышке бьешь». Эта «неправильность», замеченная современниками и воспринятая с недоумением некоторыми из них⁴, отвечает общему характеру стихотворения как непреднамеренного, безыскусного высказывания, идущего непосредственно из сердца (позже у Тютчева подобные перебои будут использоваться как глубоко мотивированный, изысканный поэтический прием).

«Ласточка» в окончательном варианте – это стихи надежды, выраженной хоть и робко, но определенно, – надежды на жизнь после смерти и грядущую встречу с возлюбленной. В этом отношении «Ласточку» можно сравнить с последним стихотворением Державина, написанным за два дня до смерти и безнадежным в своем конечном пафосе: «А если что и остается / Через звуки лиры и трубы, / То вечности жерлом пожрется / И общей не уйдет судьбы». На фоне этого поэтического завещания, в обратной перспективе творчества, простодушная «Ласточка» звучит почти как Песнь Песней – «ибо крепка как смерть любовь». Сюжет стихотворения устремлен к загробной встрече, но ведь встреча, преодолевающая смерть, происходит и в самом тексте, в процессе стиха, в его «виртуальном», но таком реальном пространстве – отсюда удивительный подъем и легкость последних строк, в которых финал стихотворения совмещен с кульминацией его внутреннего сюжета.

Тема загробной встречи поэта с ласточкой отозвалась через 140 лет у одного из самых талантливых читателей Державина, знатока его жизни и поэзии Владислава Ходасевича, писавшего о «тех садах за огненной рекой, / Где с воробьем Катулл и с ласточкой Державин» («Памяти кота Мурра»).

2

Афанасий Фет. Ласточки

Природы праздный соглядатай,
Люблю, забывши все кругом,
Следить за ласточкой стрельчатой
Над вечереющим прудом.

Вот понеслась и зачертила, –
И страшно, чтобы гладь стекла
Стихией чуждой не схватила
Молниевидного крыла.

И снова то же дерзновенье
И та же темная струя, –
Не таково ли вдохновенье
И человеческого я?

Не так ли я, сосуд скудельный,
Дерзаю на запретный путь,
Стихии чуждой, запредельной,
Стремясь хоть каплю зачерпнуть?

1884

Почти век лежит между «Ласточкой» Державина и «Ласточками» Фета. За это время история образа обогатилась в русской поэзии двумя антологическими стихотворениями – «К ласточке» Антона Дельвига (1820) и «Ласточка» Николая Гнедича (1831–1832), напоминающими нам о том, что тема ласточки пришла в литературу из фольклора, в том числе и древнегреческого. В отличие от этих идиллических стилизаций, «Ласточки» Фета звучат как резкое, драматичное откровение ищущего духа.

Безмятежно-созерцательное начало стихотворения обрывается словом «страшно», которым означена не реальность наблюдаемой картины – полет ласточки над водной гладью, – а эмоция самого поэта по поводу этой картины. Страх за ласточку лишь напоминает поэту о том, что переживает он при соприкосновении с вечностью.

Стремительный полет, порыв – это образ вдохновения, творческого дерзания; у Фета и в других стихах поэтическое творчество метафорически передается полетом птицы: «Лишь

у тебя, поэт, крылатый слова звук / Хватает на лету и закрепляет вдруг / И темный бред души и трав неясный запах; / Так, для безбрежного покинув скудный дол, / Летит за облака Юпитера орел, / Сноп молнии неся мгновенный в верных лапах» («Как беден наш язык! – Хочу и не могу...», 1887). Противопоставление «безбрежного» неба и «скудного дола» как будто возвращает нас к традиционно-романтическому двоемирию, но в случае Фета это не условность и не дань традиции: весь драматизм его личной судьбы был связан с острым противоречием между природным лириком Фетом и помещиком Шеншиным, с трудом уживавшихся в одной парадоксальной личности, в рамках одной, такой причудливой биографии.

Та стихия, куда от «скудного дола» уносит поэта вдохновение, названа в «Ласточках» «чуждой» – в других стихах поэт говорит о ней как о «родной»: «Тоскливый сон прервать единым звуком, / Упитья вдруг неведомым, родным, / Дать жизни вздох, дать сладость тайным мукам, / Чужое вмиг почувствовать своим; / Шепнуть о том, пред чем язык немеет...» («Одним толчком согнать ладью живую...», 1887). Но лишь на миг эта «запредельная стихия» оказывается «родной», лишь на каплю можно ее «зачерпнуть» – у Фета, а отличие от Тютчева с его органическим космизмом, всегда чувствуется какой-то барьер, отделяющий поэта от мира красоты, творчества, любви, от всего того великого и непостижимого, что связывает человека с вечностью; Фету, по его признанию, приходилось усилием «пробивать будничные льды, чтобы хотя бы на мгновение вздохнуть чистым и свободным воздухом поэзии» (предисловие к третьему выпуску «Вечерних огней»)⁵.

Свой духовный опыт Фет по-тютчевски обобщает в «Ласточках», прибегая даже к значимой цитате: «человеческое я» взято из стихотворения Тютчева «Смотри, как на речном просторе...» (1851) – но от этого общечеловеческого обобщения он возвращается к личному Я, чтобы выразить личное ощущение: путь духовного дерзания – это «запретный путь» для человека. Но почему? Прямого и простого ответа нет, есть лишь вопросы и сомнения, но многое выражено словами «сосуд скудельный», имеющими архаично-библейское звучание. «Скудельный» означает не просто «глиняный», но и «тленный, бренный, земной, преходящий»⁶ – в самой земной природе человека заключен для Фета тот барьер, которым пресекается его духовный порыв; для высшего, духовного начала, для «вдохновенья» в этой поэти-

ческой антропологии оставлено очень мало места – человек может лишь на миг соприкоснуться с вечностью в своем «дерзновенье», как ласточка – с водной гладью.

Отвечая на просьбу внятно истолковать одно из его стихотворений, Фет писал: «...у всякого поэтического стиха есть то призрачное увеличение объема, которое существует в дрожащей струне (так как без этого дрожания нет самой музыки)...»⁷. Такое «увеличение объема» мы ощущаем и в «Ласточках». Стихотворение, при видимой простоте, глубоко философично и действительно звучит как дрожащая струна не только благодаря породившей его объемной и до конца не высказанной мысли, но и благодаря музыке стиха, выверенной абсолютным поэтическим слухом (сравним с первозданной какофонией Державина – «сумбур вместо музыки»!). Чайковский говорил, что стихи Фета напоминают ему музыку Бетховена – порадуемся точности такого сравнения, объемлющего драматизм, глубину и музыкальность поэзии Фета.

3

Владимир Набоков. Ласточки

Инок ласковый, мы реем
над твоим монастырем,
да над озером, горящим
синеватым серебром.

Завтра, милый, улетаем
– утром сонным в сентябре.
В Цареграде – на закате,
в Назарете – на заре.

Но на север мы в апреле
возвращаемся, и вот
ты срываешь, инок тонкий,
первый ландыш у ворот;

и не понимая птичьих
маленьких и звонких слов,
ты нас видишь над крестами
бирюзовых куполов.

10.6.20

Очевидно, Набоков считал это стихотворение удачным – иначе вряд ли бы он (хоть и в шутку) представил его родителям как «неизданное стихотворение Александра Пушкина»⁸. Что в нем пушкинского? Кажется, о Пушкине напоминает только метр – четырехстопный хорей с чередованием мужских и женских окончаний, которым, по подсчетам М.Л. Гаспарова, написано 90 завершенных пушкинских произведений⁹, т. е. достаточно много в сравнении с другими поэтами пушкинской эпохи. Из этого множества наиболее близки по звучанию к набоковскому стихотворению, пожалуй, два: «Птичка Божия не знает...» (отрывок из поэмы «Цыганы») и «Жил на свете рыцарь бедный...»; отголоски их тем можно услышать в «Ласточках» – темы вольных птичек и темы рыцаря-монаха. К перечню семантических разновидностей русского четырехстопного хорей с чередованием мужских и женских окончаний, предложенному М.Л. Гаспаровым, стоит добавить «метафизический» хорей Жуковского и Пушкина, сохранивший связь с духовной одой XVIII в.¹⁰; те же интонации «детской простоты» в сочетании в религиозной темой слышны и в «Ласточках» Набокова.

Тематически это стихотворение стоит одиноко в поэзии Набокова. Речь идет в нем о вере и свободе, точнее – о свободе христианского духа и несвободе монастырского христианства. Это – единственное известное нам стихотворение, написанное от лица ласточек. Они говорят с иноком, а он молчит, «не понимая птичьих / маленьких и звонких слов». Они – воплощение свободного духа, который веет, где хочет, но точки их полета символичны: «в Цареграде – на закате, / в Назарете – на заре». Названы город рождения Христа – Назарет – и город позднейшего торжества христианской веры – Царьград, Константинополь, столица Византии. Третья точка полета – «север», за ним угадывается Россия, точка неодолимого притяжения для поэта, но Россия именно христианская, с монастырскими «крестами бирюзовых куполов». Сюда ласточки – челноки христианства – возвращаются в пасхальном месяце апреле, как будто несут благую весть, объединяя своим полетом время и пространство – время от Рождества до Пасхи и большое свободное пространство христианской веры. Инок, напротив, прикован к монастырю, его христианство неподвижно, заключено в стены; между ним и ласточками нет понимания, но и противоречия нет.

В легкой и прозрачной поэтической форме мы находим здесь вопрос, широко обсуждавшийся в русской религиозной философии начала XX в., когда шли споры о христианстве открытом, свободном – и закрытом, догматическом (вспомним спор Бердяева с Флоренским в 1917 г. по поводу Хомякова). И вот юный Набоков неожиданно подает реплику на эту общерелигиозную тему, но у него она звучит интимно, соединяясь с личной темой утраченной родины – главной темой Набокова. В тексте стихотворения мысль о родине едва просвечивает и выявляется лишь благодаря контексту, благодаря множеству стихов разных лет, в которых поэт душой устремляется в Россию. «Ласточки» – один из его «снов о России», одно из поэтических воплощений недостижимой мечты. Для птиц нет границ, и вместе с ними поэт совершает воображаемое путешествие, поэтическим знаком которого часто бывают у него цветы, особенно весенние, и особенно апрельские ландыши, как, например, в стихотворении «Родине»: «Позволь мне помнить холодок щемящий / зеленоватых ландышей, когда / твой светлый лес плывет, как сон шумящий, / а воздух – как дрожащая вода». Отсюда и в «Ласточках» этот апрельский «первый ландыш» – образ, казалось бы, не вполне уместный рядом с иноком и монастырем.

4

Осип Мандельштам. Ласточка

Я слово позабыл, что я хотел сказать.
Слепая ласточка в чертог теней вернется
На крыльях срезанных, с прозрачными играть.
В беспамятстве ночная песнь поется.

Не слышно птиц. Бессмертник не цветет.
Прозрачны гривы табуна ночного.
В сухой реке пустой челнок плывет.
Среди кузнечиков беспамятствует слово.

И медленно растет, как бы шатер иль храм:
То вдруг прокинется безумной Антигоной,
То мертвой ласточкой бросается к ногам
С стигийской нежностью и веткою зеленой.

О, если бы вернуть и зрячих пальцев стыд,
И выпуклую радость узнаванья:
Я так боюсь рыданья аонид,
Тумана, звона и зиянья!

А смертным власть дана любить и узнавать,
Для них и звук в персты прольется!
Но я забыл, что я хочу сказать, –
И мысль бесплотная в чертог теней вернется.

Все не о том прозрачная твердит,
Все – ласточка, подружка, Антигона...
А на губах, как черный лед, горит
Стигийского воспоминанье звона.

1920

Стихотворение написано в ноябре 1920 г. в Петрограде, в ДИСке – Доме искусств на Невском, где тогда жили «поэты, художники, ученые, странной семьей, полупомешанные на пайках, одичалые и сонные» (О. Мандельштам, «Шуба», 1922). Случайный свидетель, Михаил Слонимский, рассказал в своих мемуарах о том, как Мандельштам в течение ночи несколько раз вбегал к нему в комнату, бормоча эти стихи, а под утро записал завершённый текст¹¹. Это – взгляд извне, само же стихотворение вовлекает нас внутрь процесса творчества. И в этом отношении «Ласточка» – откровение, какого мы больше не встретим у Мандельштама; он лишь однажды приподнял завесу, подобно Пушкину, лишь однажды допустившему читателя в процесс рождения стихов («Осень»)¹².

Способность ласточки улетать и возвращаться становится у Мандельштама доминантой образа, как и у Набокова. Но здесь она улетает не в христианский Назарет, а в потусторонний мир, вернее – прилетает оттуда и туда возвращается, как неродившееся слово. Вместе с нею туда попадает и поэт – залетейский мир ему открыт (вспомним Фета и сравним!), границы нет, и поэт тщится освободить из «чертога теней» призрачное, беспмятное слово, облечь в плоть и явить миру живущую там бесплотную мысль. В античных образах нам раскрывается не просто «древнегреческий Аид» (К.Ф. Тарановский)¹³, а, можно сказать, антимир, рисуемый словами с приставкой «без»: «в беспмятстве», «бессмертник», «беспмятствует», «безумной», «бесплотная» – какая плотность отрицания на небольшом пространстве текста!

Это – небытие, и потому ласточка – «слепая», ее крылья – «срезанные», река – «сухая», челнок – «пустой»; среди прозрачных теней нет ни жизни, ни смерти – но именно оттуда, из небытия, приходит к поэту слово. А в здешнем мире есть и жизнь, и любовь, и поэзия, но все это связано со смертью: «А смертным власть дана любить и узнавать, / Для них и звук в персты прольется!» Узнавание – это и есть событие творчества для Мандельштама, благодаря узнаванию неживое и небывшее становится воплощенным, явленным, а значит, живым: «Слепой узнаёт милое лицо, едва прикоснувшись к нему зрячими перстами, и слезы радости, настоящей радости узнавания, брызнут из его глаз после долгой разлуки. Стихотворение живо внутренним образом, тем звучащим слепком формы, который предваряет написанное стихотворение. Ни одного слова еще нет, а стихотворение уже звучит. Это звучит внутренний образ, это его осязает слух поэта. “И сладок нам лишь узнаванья миг!”» («Слово и культура», 1921). В нашем стихотворении символом несостоявшегося узнавания оказывается ласточка – то слепая, то мертвая, не получившая жизнь от поэта.

Ключевое слово жизни – память: где утрачена память, там узнавание невозможно – этой темой закольцовано стихотворение, об этом его начало и конец. Поэт «слово позабыл», он не может вернуть себе память и «радость узнавания», и его ласточка, его «мысль бесплотная», остается в царстве теней. Таков простой сюжет, и стихотворение, на первый взгляд туманное, на поверку, при внимательном чтении, как и многие стихи Мандельштама, оказывается простым, ясным; «тумана» он сам боялся, так же, как «звона» – звука небытия, и «зиянья», т. е. пустоты. Воспоминанье «стигийского звона» на губах, которым завершается стихотворение, – мотив, глубоко укорененный в системе мандельштамовских образов, это тоже знак и отзвук нерожденного слова, тогда как шевелящиеся губы всегда означают у него процесс сочинения стихов¹⁴.

Стихотворение выстроено логично и строго – и при этом само себя опровергает, потому что событие творчества в нем *происходит*, вопреки сюжету. О несостоявшихся стихах мы читаем в стихах абсолютно состоявшихся, совершенных, и к тому же характерных для поэтического метода Мандельштама. Каких только источников и подтекстов здесь не обнаружено! «Монтаж текстов Гомера, Вергилия, Апулея и др. – с включением некоторых мотивов вазовой росписи»¹⁵, отсылка к «категориям “Поэтики”

Аристотеля», «близость к “Письмам о русской поэзии” Гумилева» и стихотворению Шилейко¹⁶... Аониды, как известно, пришли в это стихотворение не из античной мифологии, а от Пушкина¹⁷, а сам сюжет связан с оперой Глюка «Орфей и Эвридика», которую, в постановке Мейерхольтда, Мандельштам с Ольгой Арбениной слушали осенью 1920 г. Не забудем «Ласточек» Державина и Фета – и для образного творчества самого Мандельштама как будто уже не остается места. Но при этой грандиозной «упоминательной клавиатуре» («Разговор о Данте»), о «Ласточке», как и обо всей поэзии Мандельштама, можно сказать словами Гумилева: «...редко встречаешь такую полную свободу от каких-нибудь посторонних влияний. <...> Его вдохновителями были только русский язык... да его собственная видящая, слышащая, осязающая, вечно бессонная мысль. Эта мысль напоминает мне пальцы ремингтонистки, так быстро летает она по самым разнородным образам, самым причудливым ощущениям, выводя увлекательную повесть развивающегося духа»¹⁸.

Чужое претворяется в свое так же таинственно, как тоска о неродившемся слове становится стихами. Мертвая ласточка оживает в стихах, как будто на нее брызнули живой водой, и остается в нашем сознании как «нежный и хрупкий образ души, свободы, поэзии»¹⁹.

5

Владислав Ходасевич. Ласточки

Имей глаза – сквозь день увидишь ночь,
 Не озаренную тем воспаленным диском.
 Две ласточки напрасно рвутся прочь,
 Перед окном шныряя с тонким писком.

Вон ту прозрачную, но прочную плеву
 Не прободать крылом остроугольным,
 Не выпорхнуть туда, за синеву,
 Ни птичьим крылышком, ни сердцем подневольным.

Пока вся кровь не выступит из пор,
 Пока не выплачешь земные очи –
 Не станешь духом. Жди, смотря в упор,
 Как брызжет свет, не застилая ночи.

18–24 июня 1921

Когда Ходасевич писал это стихотворение, он уже наверняка знал «Ласточку» Мандельштама – они были соседями по ДИСКу, где все сочиненное становилось тут же общим достоянием; известно, что Мандельштам раздаривал автографы «Ласточки» прежде, чем она была опубликована в сборнике «Дом искусств» (1921. № 1. Ноябрь). А раз Ходасевич знал ее, то не мог не учитывать и не помнить, когда сочинял своих «Ласточек» – всего через несколько месяцев после Мандельштама. Можно предположить и большее: не к нему ли обращается Ходасевич во втором лице, не ему ли адресует свои императивы – «Имей глаза...», «Жди, смотря в упор...»? Прежде всего, конечно, это разговор поэта с самим собой, но вместе с тем мы слышим полемический тон и чувствуем, что его задел, побудил к стихам какой-то внешний повод.

Мандельштамовская «Ласточка» написана 6–4-стопным ямбом, с выразительными колебаниями длины стиха. Тем же размером, 5–6-стопным ямбом, отвечает Ходасевич, но на шесть строф он отвечает тремя. Его поэтическое высказывание более лаконично: на мандельштамовское развернутое откровение творчества он отзывается резко, жестко, кратко, в жанре отповеди, учительского назидания. Помнит он и Фета – наблюдая полет ласточек, он так же сравнивает его с творческим дерзанием, но его особая тема – человеческая цена такого дерзания, неизбежность жертвы. Стихотворение Ходасевича, как и мандельштамовское, построено на отрицании – «не прободать», «не выпорхнуть», «не станешь духом» – но у Ходасевича творческий порыв обречен не потому, что поэт «слово позабыл», а потому, что он еще не принес своей жертвы на этот алтарь.

В «Ласточке» Мандельштама духовный мир доступен, открыт, прозрачен для поэта – недаром слово «прозрачный» употреблено в ней трижды (оно и в других его «летейских стихах» присутствует – «Когда Психея-жизнь спускается к теням...», «Возьми на радость из моих ладоней...»). Ходасевич это слово как будто подхватывает – чтобы опровергнуть: «Вон ту прозрачную, но прочную плеву / Не прободать крылом остроугольным...» «Прозрачную, но прочную» – граница между обыденностью и духовным миром лишь кажется легко преодолимой, ее прозрачность мнимая, и не стоит быть запанибрата с вечностью – она не так-то легко допускает к себе поэта.

Ходасевич утяжеляет тему ласточки, соединяя ее с темой пушкинского «Пророка», как он его понимал: поэт должен

пожертвовать своим человеческим естеством, совершить свой подвиг, чтобы освободиться для духовной жизни, для творчества. «Ласточки» вошли в сборник с характерным названием «Тяжелая лира» (1922), в котором и другие стихи развивают мотивы пушкинского «Пророка», ставшего для Ходасевича манифестом творчества²⁰. Он объявил об этом в статье «Окно на Невский» (1922): «В тот день, когда Пушкин написал “Пророка”, он решил всю грядущую судьбу русской литературы, указал ей “высокий жребий” ее: предопределил ее “бег державный”. В тот миг, когда серафим рассек мечом грудь пророка, поэзия русская навсегда перестала быть всего лишь художественным творчеством. Она сделалась высшим духовным подвигом, единственным делом всей жизни. Поэт принял высшее посвящение и возложил на себя величайшую ответственность. Подчиняя лиру свою этому высшему призванию, отдавая серафиму свой “грешный” язык, “и празднословный и лукавый”, Пушкин и себя, и всю русскую литературу подчинил голосу внутренней правды, поставил художника лицом к лицу с совестью, – недаром он так любил это слово. Пушкин первый в творчестве своем судил себя страшным судом и завещал русскому писателю роковую связь человека с художником, личной участи с судьбой творчества. Эту связь закрепил он своей кровью»²¹.

Сформулированную здесь творческую заповедь Ходасевич вместил в последнюю строфу «Ласточек»: «Пока вся кровь не выступит из пор, / Пока не выплачешь земные очи – / Не станешь духом». Серьезность этой поэтической декларации возрастает, если учесть не только пушкинский ее подтекст, но и евангельский – очевидную отсылку к Гефсиманской молитве Христа: «И, находясь в борении, прилежнее молился; и был пот Его, как капли крови, падающие на землю» (Лк. 22:44). Так что, говоря о писательском подвиге, Ходасевич в качестве аналогии апеллирует к наивысшему авторитету и переносит тему творчества в христианскую систему ценностей; античному полету мандельштамовской ласточки в потусторонний мир он противопоставляет другую метафору творчества – молитву до кровавого пота.

Таковы были на тот момент его понятия о поэзии. Впоследствии они изменились, и как поэт Ходасевич замолчал – то ли под тяжестью принятой на себя невыполнимой миссии, то ли, наоборот, – в результате «разуверения в поэзии как подвиге»²².

Но все-таки происходил ли в реальности этот диалог между Ходасевичем и Мандельштамом – или мы его слышим только теперь, по прошествии времени, читая и сопоставляя два таких разных стихотворения о ласточках и о творчестве? Ответить на этот вопрос вряд ли возможно, однако дела это не меняет. Стихи живут и вступают во взаимодействие друг с другом и с нами независимо от воли поэтов, а иногда и вопреки ей – подобно птицам, вылетающим на свободу из родительского гнезда.

6

Владимир Набоков. Ласточка

Однажды мы под вечер оба
стояли на старом мосту.
Скажи мне, спросил я, до гроба
запомнишь – вон ласточку ту?
И ты отвечала: еще бы!
И как мы заплакали оба,
как вскрикнула жизнь на лету...
До завтра, навеки, до гроба –
однажды, на старом мосту...
<Середина 1930-х>

Это стихотворение принадлежит творчеству Федора Годунова-Чердынцева – героя набоковского романа «Дар». В романе оно возникает дважды, перебрасывая мост между прошлым и настоящим героя, между его юношеской любовью и новым, зарождающимся чувством – прошлое в настоящем живет и сохраняется. Но при этой ключевой роли стихотворения в сюжете романа сам автор читателю подсказывает, что оно символично и воспринимать его надо шире контекста любовной истории: мать героя «как-то не связывала его с памятью молодой женщины, давно умершей, которую Федор в шестнадцать лет любил». В «Ласточке» запечатлен миг, в котором вечность открывается героям в их общем переживании. «До завтра» означает «до гроба», «однажды» означает «навсегда», и крик ласточки воспринимается как вспышка самой жизни, мгновенной и бесконечной. Главное в этом стихотворном отрывке – память, это она дает мгновению вечную жизнь, сохраняя его не только «до гроба», но и «навсегда».

Это самое мгновение, которое герои клянутся запомнить, остается «навек» в поэтических строках. Память движет творчеством (вспомним «Ласточку» Мандельштама); память – ласточка – муза, такой выстраивается образный ряд. Мы знаем о герое «Дара», что именно то его юношеское чувство, отраженное в «Ласточке», послужило началом «стихотворной болезни» – рождению поэта в человеке. В последней строфе «Университетской поэмы» (1927), обращаясь, по примеру Пушкина, к своей музе, Набоков сравнивает ее с ласточкой: «Довольно, муза. До разлуки / прошу я только вот о чем: / летя, как ласточка, то ниже, / то в вышине, найди, найди же / простое слово в мире сем, / всегда понять тебя готовом; / и да не будет этим словом / ни моль бичуема, ни ржа; / мгновеньем всяким дорожа, / благослови его движенье, / ему застыть не повели; / почувствуй нежное вращенье / чуть накренившейся земли». Муза-ласточка ищет «простое слово» не на земле, а в небесах, евангельской цитатой это подчеркнуто: «Не собирайте себе соколовиц на земле, где моль и ржа истребляют, и где воры подкапывают и крадут; но собирайте себе соколовища на небе, где ни моль, ни ржа не истребляют, и где воры не подкапывают и не крадут. Ибо, где соколовище ваше, там будет и сердце ваше» (Мф. 6:20). Музу-ласточку призывает поэт не остановить мгновенье, а благословить его бесконечное движение, уподобленное вращению земли.

Как вечность отражается в мгновении, так в девяти коротких строчках «Ласточки» сказала вся художественная философия Набокова, а в самой ласточке как будто воплотилась его муза – Мнемозина. Может быть, поэтому Набоков, согласно многим свидетельствам, так любил это свое стихотворение.

7

Николай Заболоцкий. Ласточка

Славно ласточка щебечет,
Ловко крыльями стрижет,
Всем ветрам она перечит,
Но и силы бережет.
Реет верхом, реет низом,
Догоняет комара
И в избушке под карнизом
Отдыхает до утра.

Удивлен ее повадкой,
Устремляюсь я в зенит,
И душа моя касаткой
В отдаленный край летит.
Реет, плачет, словно птица,
В заколдованном краю,
Слабым клювиком стучится
В душу бедную твою.

Но душа твоя угасла,
На дверях висит замок.
Догорело в лампе масло,
И не светит фитилек.
Горько ласточка рыдает
И не знает, как помочь,
И с кладбища улетает
В заколдованную ночь.
1958

«Ласточка» написана Заболоцким в последний год жизни; это отзвук цикла «Последняя любовь» (1956–1957), связанного с личной драмой поэта. Сюжет стихотворения возвращает нас к «Ласточке» Державина: Заболоцкий также любовно наблюдает и описывает движения птички, также у него душа поэта уподобляется ласточке и устремляется на встречу с возлюбленной. У Державина, мы помним, была с силою простодушной веры выражена надежда на загробное воссоединение душ. Заболоцкий в целом продолжает державинскую линию в этих стихах, и на фоне общего сходства очевиднее главное различие лирических сюжетов: встреча ласточки-души поэта с душою его возлюбленной не происходит. Их разлучает не смерть, а смерть ее души при жизни – сама жизнь становится «кладбищем», когда умирает любовь, угасает ее «фитилек». Уменьшительные суффиксы говорят нам о слабости и хрупкости жизни и в самом поэте: его душа-ласточка «слабым клювиком стучится», и весь простой и маленький мир этих стихов так непрочен, одна душа «не знает, как помочь» «бедной» другой, и сама «горько рыдает» от этого. Ласточка улетает и возвращается, и, как и свойственно ей, оказывается вестницей смерти – но не смерти в прямом и привычном смысле, а смерти любви-души в живом человеке; «На дверях висит замок» – это ведь такая жизненная ситуация! Стихи начинаются

светлой дневной картинкой, а заканчиваются «заколдованной ночью» – безнадежна слабая и как будто последняя попытка души соединиться с другой душой, преодолеть экзистенциальное одиночество в «заколдованной ночи» жизни.

«Ласточка» характерна для поздней поэзии Заболоцкого: она предельно проста, поэтические средства минимальны, но в ней звучит и наполняет ее какая-то очень глубокая интонация. Эту интонацию несет в себе метр – тот самый четырехстопный хорей с альтернансом, о котором говорилось выше, в связи с ранними «Ласточками» Набокова. В генетической памяти этого метра живут такие, например, образцы: «В ризе странника убогой, / С детской в сердце простотой, / Я пошел путем-дорогой – / Вера был вожатый мой» (Жуковский, «Путешественник», 1809), или: «Жил на свете рыцарь бедный, / Молчаливый и простой, / С виду сумрачный и бледный, / Духом смелый и прямой. / Он имел одно виденье, / Непостижное уму...» (Пушкин, 1829). Приведенные стихи Жуковского и Пушкина имеют иномирный отсвет, они говорят о бытийно значимом и непостижном, но форма их проста, как просты и непостижны жизнь, смерть, вера, любовь. В этот ряд встает и бесхитростная «Ласточка» Заболоцкого – она тоже говорит о главном, о любви и смерти; в ее сюжете печальном нет утешения, но через него что-то «сквозит и тайно светит» – это свет любви, нежности и жалости, исходящий от самых простых слов, уложенных в коротенькие строки: «Реет, плачет словно птица», «душу бедную твою». Эта маленькая лирическая драма отрешена от земных обстоятельств, она совершается в духе – на той высоте, где безнадежность невстречи поглощается светом любви.

Перечитав стихи о ласточках, такие разные, мы видим, что ласточка – заветная птица в русской поэзии. Ей поверяются главные темы, она – подруга поэтов, она их уносит на своих легких крыльях туда, откуда сама родом, – в те сферы, где живут вдохновение, любовь, вера, душа. Чаще всего ласточка и воплощает «то, что мы зовем душой» и что так просто определил, обращаясь к ней, поэт: «Тучка, ласточка, душа! Я привязан, ты – свободна» (Александр Кушнер, 1969).

Примечания

¹ См.: *Кожевникова Н.А., Петрова З.Ю.* Материалы к словарю метафор и сравнений русской литературы XIX–XX вв. Вып. I. Птицы. М., 2000.

² См. об этом: *Эпштейн М.* О душевности // *Звезда*. 2006. № 8. С. 208.

³ Примеры см.: *Кожевникова Н.А., Петрова З.Ю.* Указ. соч. С. 88–90.

⁴ См.: *Державин Г.Р.* Стихотворения. Л., 1957 (Б-ка поэта). С. 411 (коммент. В.А. Западова).

⁵ *Фет А.А.* Вечерние огни. М., 1979. С. 238 (Лит. памятники).

⁶ *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 1982. Т. 4. С. 212.

⁷ *Фет А.А.* Указ. соч. С. 752.

⁸ См.: *Бойд Б.* Владимир Набоков: русские годы: Биография. М., 2001. С. 209.

⁹ *Гаспаров М.Л.* Семантический ореол пушкинского четырех-стопного хоря // *Пушкин. чтения*. Сб. ст. Таллин, 1990. С. 6.

¹⁰ Подробнее см. выше статью «Жил на свете рыцарь бедный...» в наст. издании.

¹¹ *Осип Мандельштам и его время*. М., 1995. С. 197.

¹² См. об этом выше статью «Событие стиха» в наст. издании.

¹³ *Тарановский К.Ф.* О поэзии и поэтике. М., 2000. С. 112.

¹⁴ См.: *Манделъштам Н.Я.* Воспоминания. М., 1999. С. 217–219.

¹⁵ *Ронен О.* Поэтика Осипа Манделъштама. СПб., 2002. С. 24.

¹⁶ *Манделъштам О.* Полн. собр. стихотворений. СПб., 1995. С. 557 (коммент. А.Г. Меца).

¹⁷ *Одоевцева И.* Избранное. М., 1998. С. 354–355.

¹⁸ Рецензия Н. Гумилева на 2-е издание «Камня», цит. по: *Манделъштам О.* Камень. Л., 1990. С. 220. (Лит. памятники).

¹⁹ *Аверинцев С.С.* Судьба и весть Осипа Манделъштама // *Манделъштам О.* Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 40.

²⁰ Подробнее см. выше статью «Пушкинист Владислав Ходасевич» в наст. издании.

²¹ *Ходасевич В.* Окно на Невский. 1. Пушкин // *Лирич. круг*. М., 1922. С. 83–84.

²² *Ходасевич В.* Бесславная слава // *Ходасевич В.* Собр. соч. Ann Arbor, 1990. Т. 2. С. 286.

Голос женский

Среди устойчивых тем русской поэзии есть одна, которая на первый взгляд может показаться не столь уж значимой, случайной, – тема женского голоса и женского пения. Но устойчивые темы случайными не бывают. Чтобы убедиться в этом, рассмотрим четыре стихотворения – Пушкина, Фета, Мандельштама и Ахматовой, а ключ к этой поэтической теме дает проза, «Война и мир» – знаменитый эпизод в доме Ростовых, когда Николай, только что проигравшийся в прах и готовый пустить себе «пулю в лоб», слышит голос поющей Наташи:

«Что же это такое? – подумал Николай, услышав ее голос и широко раскрывая глаза. – Что с ней сделалось? Как она поет нынче?» – подумал он. И вдруг весь мир для него сосредоточился в ожидании следующей ноты, следующей фразы, и все в мире сделалось разделенным на три темпа: «Oh mio crudele affetto... Раз, два, три... раз, два... три... раз... Oh mio crudele affetto... Раз, два, три... раз. Эх, жизнь наша дурацкая! – думал Николай. – Все это вздор, и несчастье, и деньги, и Долохов, и злоба, и честь, – все это вздор... а вот оно – настоящее... Ну, Наташа, ну, голубчик! ну, матушка!.. Как она этот *si* возьмет... Взяла? Слава Богу! – И он, сам не замечая того, что он поет, чтобы усилить этот *si*, взял втору в терцию высокой ноты. – Боже мой! как хорошо! Неужели это я взял? как счастливо!» – подумал он.

О, как задрожала эта терция и как тронулось что-то лучшее, что было в душе Ростова. И это что-то было независимо от всего в мире и выше всего в мире. Какие тут проигрыши, и Долоховы, и честное слово!.. Все вздор! Можно зарезать, украсть и все-таки быть счастливым...

Голос поющей Наташи оказывается могучей силой, вырывающей Николая из тисков обстоятельств, из того отчаяния, в которое он только что был погружен. Этот голос перекрывает все происшедшее с ним, весь житейский «вздор», он устремлен куда-то вверх, к верхнему «*si*», казавшемуся недостижимым, он прорывает оболочку повседневности, уносит героя в настоящий мир и дает ему счастье. Подобным же образом переживает пение Наташи и князь Андрей в другой сцене романа:

Князь Андрей стоял у окна, разговаривая с дамами, и слушал ее. В середине фразы князь Андрей замолчал и почувствовал неожиданно,

что к его горлу подступают слезы, возможность которых он не знал за собой. Он посмотрел на поющую Наташу, и в душе его произошло что-то новое и счастливое. <...> Главное, о чем ему хотелось плакать, была вдруг живо сознанная им страшная противоположность между чем-то бесконечно великим и неопределимым, бывшим в нем, и чем-то узким и телесным, чем был он сам и даже была она. Эта противоположность томила и радовала его во время ее пения.

Женский голос имеет высшую природу, он причастен инобытию, он дает счастье, звук его размыкает душу, открывая ее «чему-то бесконечно великому и неопределимому», – вот общий смысл двух этих толстовских эпизодов. Оттолкнувшись от них, перейдем к стихам, к четырем шедеврам русской лирики, в которых по-разному воплощена и осмыслена иномирная сила женского голоса.

1

Александр Пушкин

Не пой, красавица, при мне
Ты песен Грузии печальной:
Напоминают мне оне
Другую жизнь и берег дальный.

Увы! напоминают мне
Твои жестокие напевы
И степь, и ночь – и при луне
Черты далекой, бедной девы!..

Я призрак милый, роковой,
Тебя увидев, забываю;
Но ты поешь – и предо мной
Его я вновь воображаю.

Не пой, красавица, при мне
Ты песен Грузии печальной:
Напоминают мне оне
Другую жизнь и берег дальный.

1828

В комментариях к этому стихотворению пишут, как правило, что оно связано с именем Анны Алексеевны Олениной, которой Пушкин был увлечен весной–летом 1828 г. Тогда он часто посещал дом Олениных и якобы услышал однажды, как Анна поет грузинскую песню. Если же выйти из биографической ситуации и прочесть этот лирический сюжет более обобщенно, то открывается его парадоксальность: вместо ожидаемого восхищения поющей женщиной, ее голосом, мы слышим призыв НЕ ПЕТЬ. Поэт просит «красавицу» не петь потому, что ее голос переносит его в «другую жизнь», в прошлое, вызывает непрощенные, болезненные и при этом очень сильные воспоминания. Песня вдруг раздваивает его сознание, его чувства – из дневного, реального сегодняшнего мира он снова, под воздействием пения, попадает в мир как будто потусторонний, имеющий над ним власть, в мир ночной, где царит призрак «далекой, бедной девы», призрак одновременно «милый» и «роковой». И он гонит эту тень прошлого страдания, но «призрак роковой» едва ли не более реален для него, чем та реальная «красавица», что поет сейчас грузинскую песню. Можно теряться в догадках, умерла «далекая, бедная дева» или просто осталась в прошлом, – так или иначе она принадлежит «другой жизни», инобытию, и туда уносит поэта голос красавицы, прорывающий границу реальности.

Но еще один парадокс состоит в том, что, призывая красавицу не петь, поэт обращает к ней собственную песню, то ли просто отвечая ей, то ли стремясь все-таки пополнить ее репертуар. Недаром столько романсов написано русскими композиторами на эти пушкинские стихи, и недаром романсы эти исполняют чаще женские голоса, чем мужские. Стихотворение отчетливо построено по всем законам романсной формы: в его композиции «имеется реприза, действительно подобная музыкальной, но не просто потому, что повторяется первая строфа, а потому что композиция текста трехчастна. Первую ее часть образуют две первые строфы, связанные повтором мужских рифм и словосочетания «напоминают мне...» <...> Вторую часть – типичную для музыкальной простой трехчастной формы развивающую середину – образует третья строфа, вводящая новый синтаксис. Четвертая же строфа является сокращенной репризой, весьма характерной для трехчастных форм, особенно в романтической музыке...»¹.

Романсы М.А. Балакирева, К.А. Гедике, М.И. Глинки, Н.А. Римского-Корсакова на эти стихи Пушкина равно подходят для женского и мужского голосов – драматизм пушкинского

стихотворения в них стерт, сглажен условно-лирической интонацией. И только Сергей Рахманинов сумел передать в музыке драматический слом между второй и третьей строфой, он уловил и передал этот двойной плен поэта, его какую-то подневольную, безлюбивую связь с настоящим и одновременную подвластность прошлому, но и разделенность с ним.

Пушкин связал любовь и музыку в знаменитом афоризме: «...Из наслаждений жизни / Одной любви музыка уступает, / Но и любовь мелодия...» – впервые он был записан 1 марта 1828 г. в альбом польской пианистки и композитора Марии Шимановской, затем повторен в «Каменном Госте» (1830), в сцене II, устами Первого гостя после пения Лауры, и в третий раз попал в существенно измененном виде в альбом певицы Прасковьи Бартеневой 5 октября 1832 г.: «Из наслаждений жизни / Одной любви Музыка уступает, / Но и любовь Гармония». Две равновеликие стихии, Любовь и Музыка, у Пушкина родственны, но при этом словно соперничают в сердце поэта.

В связи с этим хочется вспомнить одну выразительную историю – хочется вспомнить девицу Елизавету Шашину, написавшую около 1861 г. неувядающий романс на стихотворение Лермонтова «Выхожу один я на дорогу». Обладая прекрасным голосом, она вследствие тяжелой болезни потеряла его и целиком посвятила себя композиции. Но голос ее не пропал – он остался жить, слившись с мелодией всенародно любимого романса, и в нем сохранился для вечности:

Чтоб всю ночь, весь день мой слух лелея,
Про любовь мне сладкий голос пел,
Надо мной чтоб, вечно зеленея,
Темный дуб склонялся и шумел.

Елизавета Шашина Лермонтова никогда не видела, но ее голос вечно поет ему о любви.

2

Афанасий Фет

Сияла ночь. Луной был полон сад: лежали
Лучи у наших ног в гостиной без огней.
Рояль был весь раскрыт, и струны в нем дрожали,
Как и сердца у нас за песнею твоей.

Ты пела до зари, в слезах изнемогая,
 Что ты одна – любовь, что нет любви иной,
 И так хотелось жить, чтоб звука не роняя,
 Тебя любить, обнять и плакать над тобой.

И много лет прошло, томительных и скучных,
 И вот в тиши ночной твой голос слышу вновь,
 И веет, как тогда, во вздохах этих звучных,
 Что ты одна – вся жизнь, что ты одна – любовь.

Что нет обид судьбы и сердца жгучей муки,
 А жизни нет конца, и цели нет иной,
 Как только веровать в рыдающие звуки,
 Тебя любить, обнять и плакать над тобой.

1877

Начнем опять с реального комментария: стихотворение обращено к Татьяне Андреевне Берс, в замужестве Кузминской, которая в своих воспоминаниях рассказала его историю – она поведала о памятном «эдемском вечере» в имении Д.А. Дьякова Черемошне в мае 1866 г., когда она пела всю ночь напролет для гостей, среди которых был и Фет, а через 11 лет, в 1877 г., снова повторился такой же вечер, и оба впечатления слились в стихотворении Фета, посланном им тогда же Льву Толстому². Стихотворение Толстому понравилось, оказалось созвучно – и понятно почему. Нетрудно заметить в нем текстуальные совпадения с приведенными выше отрывками из «Войны и мира» о пении Наташи Ростовской, появившимися в печати в 1867 г. Эти совпадения объясняются не литературным влиянием, не зависимостью одного текста от другого, а простым жизненным фактом: Толстой и Фет были поражены пением одной и той же женщины, ставшей прототипом Наташи Ростовской; к тому же они были духовно близки друг другу, так что не удивительно, что их впечатления оказались сходны. Удивительно другое – насколько прозаический и стихотворный тексты таких разных художников точно совпали в художественной идее. Вряд ли столь органичный поэт, как Фет, смог бы сознательно достичь такого совпадения, вряд ли подражание Толстому могло бы породить этот несомненный шедевр фетовской лирики. Остается думать (ради этой мысли мы и решились предьявить читателю наши наблюдения), что сама эта блуждающая поэтическая тема несет в себе, как и другие устой-

чивые темы, объективное онтологическое содержание, находящее у разных авторов различную форму.

У Фета сразу сильно заявлена ночная тема – она же, вместе с луной, сопровождала женское пение в пушкинском стихотворении и в толстовском романе. Ночь – время откровения, соприкосновения с непостижимым. Сердце поэта, а точнее – собирательные «сердца» слушателей, уподобленные раскрытому роялю, ночью целиком открыты восприятию музыки и того высшего начала жизни, который проявляет себя в голосе поющей женщины. Что это за начало? О чем говорит им женский голос? Он говорит о любви – это и есть высшая истина, временами закрытая, но в иные моменты вдруг открывающаяся человеку.

Лирический сюжет стихотворения сходствует с сюжетом пушкинского «Я помню чудное мгновенье...» – те же две чудесные встречи с женщиной, между которыми «много лет прошло, томительных и скучных», и тоже с первой встречи что-то открывается герою, но потом как будто забывается «в тревогах шумной суеты», а вторая встреча через много лет с новой силой пробуждает его к жизни, к любви. Любовь приравнена к жизни и у Фета, и у Пушкина, в любви являет себя бесконечное начало, вечная жизнь. У Толстого высшее начало остается неназванным, но ощущается героями как живая реальность, входящая в душу. Николай вдруг чувствует, что все житейское, что угнетало его, отступает в эту минуту, вытесняется чем-то высшим: «Все это вздор, и несчастье, и деньги, и Долохов, и злоба, и честь, – все это вздор... а вот оно – настоящее...»; «...Это что-то было независимо от всего в мире и выше всего в мире». Князь Андрей, слушая поющую Наташу, вдруг осознает «страшную противоположность между чем-то бесконечно великим и неопределимым, бывшим в нем, и чем-то узким и телесным, чем был он сам и даже была она». В стихотворении Фета то же внутреннее событие происходит с лирическим героем – все прежние страдания уходят, отступают перед бесконечным («Что нет обид судьбы и сердца жгучей муки, / А жизни нет конца...»), вся жизнь сосредоточивается в «рыдающих звуках» любви, как и для Николая Ростова «вдруг весь мир ... сосредоточился в ожидании следующей ноты».

В последней строфе у Фета передан экстаз, подобный религиозному, отсюда и слово «веровать», не вполне понятное в отношении музыки – «веровать в рыдающие звуки» – но совершенно оправданное внутренней логикой стихов. Отсюда и дрожь сердца – что-то вроде священного трепета, охватывающего человека

в Божественном присутствии. У Толстого тоже музыка заставляет «содрогаться и плакать», как у Фета, и тоже говорится о «наслаждении от музыки», как у Пушкина, – вообще, поражает количество словесных совпадений у разных авторов в этой теме. Воплощая в текст одну и ту же духовную реальность, открывающуюся в женском пении, они и слова находят одни и те же, при всем различии контекстов и жанров.

«Сияла ночь...» входит у Фета в цикл «Мелодии». Стихотворение о пении само побуждает к пению – внутренне мелодичное, с характерной репризой, оно легло в основу известного романса на музыку Николая Ширяева.

3

Осип Мандельштам

Я в львиный ров и в крепость погружен
И опускаюсь ниже, ниже, ниже
Под этих звуков ливень дрожжевой –
Сильнее льва, мощнее Пятикнижья.

Как близко, близко твой подходит зов –
До заповедей рода, и в первины –
Океанийских низка жемчугов
И таитянок кроткие корзины...

Карающего пеня материк,
Густого голоса низинами надвинься!
Богатых дочерей дикарско-сладкий лик
Не стоит твоего – праматери – мизинца.

Не ограничена еще моя пора:
И я сопровождал восторг вселенский,
Как вполголосная органная игра
Сопровождает голос женский.

12 февраля 1937

Стихотворение написано Мандельштамом в последнюю зиму воронежской ссылки, параллельно «Стихам о неизвестном солдате» и «Оде» Сталину. В отличие от этих монументально-объективных полотен, оно являет собой чистую лирику от первого

лица. Оно не обращено, как стихи Пушкина и Фета, к поющей женщине – ведь эту женщину поэт не видит, а только слышит ее голос по радио, в записи. Радио связывало ссыльного поэта с большим миром, по радио он узнавал новости и слушал музыку, по радио он и слышал американскую певицу-негритянку Марион Андерсон (контральто), которая гастролировала в СССР в 1934–1935 гг., исполняя, в частности, арии из кантат Баха в сопровождении органа и духовные песнопения американских негров (спиричуэлс). Но была и еще одна певица, воронежская знакомая Мандельштама, – ее муж был вторично арестован, а затем исчезла и она сама. «О.М. говорил, что в стихах о певице с низким голосом слились два образа – этой ленинградки и Мариан Андерсон»³.

Музыка играла в жизни Мандельштама огромную роль, «стихия музыки питала его поэтическое сознание»⁴, музыку он «любил больше всего»⁵, но она была для него и предметом экзистенциальной рефлексии и даже как будто объектом веры (вспомним Фета). В «Скрябине и христианстве» (1915?) Мандельштам соотносит музыку с христианской идеей искупления и спасения: «Еще не исследована область христианской динамики, деятельность духа в искусстве как свободное самоутверждение в основной стихии искупления, в частности музыка. <...> Христианство музыки не боялось. С улыбкой говорит христианский мир Дионису: “Что ж, попробуй, вели разорвать меня своим менадам: я весь цельность, весь – личность, весь – спаянное единство!” До чего сильна в новой музыке эта уверенность в окончательном торжестве личности, цельной и невредимой: она – эта уверенность в личном спасении, сказал бы я, – входит в христианскую музыку обертоном, окрашивая звучность. Бетховена в белый мрамор синайской славы».

Итак, музыка, как «деятельность духа в искусстве», связана у Мандельштама с вопросом о личном спасении – дуга этой темы соединяет раннего «Пешехода» («Но музыка от бездны не спасет!») и позднее стихотворение «о певице с низким голосом». Важные пояснения к теме находим в воспоминаниях Надежды Яковлевны: «О вечном блаженстве Мандельштам в стихах не говорит, но только вздыхает “о луговине той, где время не бежит”. Надежда, однако, никогда не покидала его и сопровождалась своеобразным беспокойством: сохранится ли в будущей жизни чувство поэтической правоты, лучший дар его самоощущения на этой земле. Что там будет музыка, он знал, потому что верил

Данту. Поэтическая правота связана с мыслью о сохранности поэтического наследства»⁶.

Музыка бессмертна, и бессмертно все, что причастно музыке, т. е. прежде всего поэзия, изначально музыке соприродная, вышедшая из одного с нею корня. «Работая с голоса» («Четвертая проза», 1930)⁷, Мандельштам мыслил себя поэтом-музыкантом, певцом – для него это было не данью традиции и не метафорой, а реально ощущаемой сутью поэтического дела. Музыка бессмертна и спасительна, и если в 1912 г. на волне антисимволистского самоопределения было сказано, что «музыка от бездны не спасет», то стихотворение 1937 г. прямо опровергает этот юношеский поэтический афоризм. Именно музыка и спасет, она и есть само спасение – такова «музыкософия»⁸ Мандельштама, воплотившаяся в стихах «о певице с низким голосом». Этот голос он воссоздает в образе постепенно надвигающейся бездны, но не губительной пропасти, а бездонной первоизданной глубины бытия.

В стихотворении Пушкина, мы помним, женское пение активизировало личный опыт героя, пробуждало любовные воспоминания, переносило его в «иную жизнь». В стихотворении Мандельштама поющий голос погружает героя сначала в библейское время и пространство – он ощущает себя ветхозаветным пророком Даниилом, брошенным в ров на растерзание львам, но спасшимся силою веры (возможно, это был сюжет одного из спиритуэлов, исполнявшихся Марион Андерсон). Опыт человечества, сконцентрированный в библейских сюжетах, переживается и осмысливается как личный опыт, а дальше, во второй строфе, поющий голос уводит поэта все глубже, к добиблейским первоосновам мира, и вдруг оказывается, что этот голос и есть сама первооснова, «праматерь», несущая в себе и библейские смыслы, и первобытно-африканскую стихию. И наконец, в последней строфе поющий «голос женский» приравнивается к высшему универсальному началу жизни, к торжеству духа, определяемому как «восторг вселенский», приравнивается в том числе и посредством рифмы. В последней строфе меняется динамика: дух, погружавшийся в глубины бытия, вдруг взмывает вверх – этот взлет заключен в слове «восторг», в его исконном значении («*Восторгать, восторгнуть* что, исторгать, подымать вверх; вырывать, выдергивать; // *уносить умственно в высшие пределы <...> *Восторг*, состояние восторженного, в знач. нравственном; благое исступленье, восхищенье, забытие самого себя, временное отрешение духа от мира и сует его, воспарение духа...»⁹).

Голос самой жизни, голос вечности, голос творчества обещает бессмертие и поэту как причастнику музыки. Что означают слова «Не ограничена еще моя пора»? То ли они означают незавершенность земного пути, то ли вообще бесконечность жизни – так же зыблется смысл, как и в последней строфе у Фета: «А жизни нет конца...», но и тут и там именно женский голос свидетельствует о бесконечном. Н.Я. Мандельштам писала, что в этом стихотворении поэт «подвел итоги жизни», «употребив “неумолимое прошедшее”, как сказано в “Разговоре о Данте”»¹⁰. Тут как будто противоречие между итогами жизни и ее бесконечностью, но скорее не противоречие, а взгляд на собственный путь с точки зрения вечности. С этой точки зрения смысл поэтического дела оценивается самим поэтом, по аналогии с органичным аккомпанементом, как «вполголосное», вполне скромное подыгрывание «восторгу вселенскому» – высшему духу творчества, духу музыки. Из пленника, брошенного в львиный ров (не исключено, что здесь отразилось мандельштамовское сознание ссыльного), поэт, слушая пение, силою женского голоса преобразуется в сотворца, освобождается, приобщается к высшему бытию.

4

Анна Ахматова. Слушая пение

Женский голос как ветер несется,
Черным кажется, влажным, ночным,
И чего не лету ни коснется –
Все становится сразу иным.
Заливает алмазным сияньем,
Где-то что-то на миг серебрит
И загадочным одеяньем
Небывалых шелков шелестит.
И такая могучая сила
Зачарованный голос влечет,
Будто там впереди не могила,
А таинственной лестницы взлет.
10 декабря 1961 (Никола Зимний)
Больница им. Ленина
(Вишневская пела «Бразильскую
баховиану» или «бахиану»)

Ахматова, как и Мандельштам, не видит певицу, а только слышит ее по радио. Но если Мандельштам все-таки вступает в поэтический диалог с поющим голосом, то Ахматова отстраненно комментирует его, не обнаруживая своего Я. Но в этой отстраненной, сдержанной и простой манере, в этой столь не похожей на мандельштамовскую поэтике она говорит, по существу, о том же – о том, что поющий женский голос свидетельствует о вечности.

«Женский голос как ветер несется» – он летает как дух, принадлежа при этом ночной стихии (как у Фета). Ему дана сила преображать, изменять мир, но это не его собственная сила, а какая-то другая «могучая сила», которая его влечет, – с нею и связан мотив тайны, настойчиво звучащий в стихотворении («загадочным одеяньем», «зачарованный голос», «таинственной лестницы»).

В текст стихотворения входит подпись, дающая реальный к нему комментарий – только тут и выдает себя авторское Я, тут содержится намек на личные обстоятельства, сопутствующие теме. Стихи написаны в больнице, в болезни, а где болезнь, там и смерть, во всяком случае – мысли о ней. Лишь к концу стихотворения становится понятно, что автор слушает «бразильскую бахиану» в исполнении Галины Вишневской с мыслями о смерти. И поющий женский голос «будто» освобождает поэта из плена этих мыслей: «Будто там впереди не могила, / А таинственной лестницы взлет». Как и в конце мандельштамовского стихотворения, нисходящее движение («могила») здесь вдруг сменяется на восходящее («взлет»), как и у Мандельштама, речь идет о конечности или бесконечности жизни, а это уже вопрос веры. Вопрос и остается вопросом, слово «будто» звучит вовсе не уверенно, гадательно, но аргументом в пользу вечной жизни оказывается именно женский голос, именно он убедительно свидетельствует о некой таинственной «могучей силе», побеждающей смерть.

2006–2008

Примечания

¹ Кац Б.А. Музыкальные ключи к русской поэзии. СПб., 1997. С. 30.

² Фет А.А. Вечерние огни. М., 1979. С. 664–665 (коммент. М.А. Соколовой и Н.Н. Грамолиной). (Лит. памятники).

³ Мандельштам Н.Я. Воспоминания. М., 1999. С. 217.

⁴ Лурье А. Осип Мандельштам // Осип Мандельштам и его время. М., 1995. С. 196.

⁵ Штемпель Н. Мандельштам в Воронеже // Там же. С. 379.

⁶ Мандельштам Н.Я. Вторая книга. М., 1999. С. 309.

⁷ Ср.: «Голосом, голосом работают стихотворцы» («Армия поэтов», 1923).

⁸ Термин, предложенный в отношении Мандельштама Б.А. Кацем, автором блестящего исследования «Защитник и подзащитный музыки» (Мандельштам О. «Полон музыки, музы и муки...» Стихи и проза. Л., 1991. С. 54).

⁹ Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В. 4 т. СПб.; М., 1880. Т. 1. С. 251.

¹⁰ Мандельштам Н.Я. Воспоминания. С. 245.

Указатель имен

- Абаулин Д.В. 526
Абеляр П. 132
Абрамович С.Л. 57, 67, 68, 424
Аввакум, протопоп 13
Август – см. Октавиан
Авель (библ.) 359
Аверинцев С.С. 290, 335, 336, 341,
342, 418, 539–542, 596,
615
Аверченко А.Т. 486
Адам (библ.) 227, 587
Адамович Г.В. 428, 435, 449, 479,
481, 482, 485, 506, 507, 510,
516, 517
Айхенвальд Ю.И. 454, 461, 511
Аксаков И.С. 522
Алданов М.А. 503, 520
Александр Невский, св. 321
Александр I 100, 106, 107, 166,
171, 175, 176, 204
Александра Федоровна, вел. кн.
212
Алексеев М.П. 344, 349, 376, 384
Альбрехт М.Г. 182
Алябьева А.В. 290
Аммосов А.Н. 494
Анакреонт (Анакреон) 162, 180, 304
Анастасий (Грибановский), митр.
71, 96
Андерсон М. 623, 624
Андреева И.П. 520
Анджелико 580
Анненков П.В. 11, 14, 15, 23, 26,
27, 30, 38, 39, 180, 194, 199,
204, 231, 283, 289, 305, 318,
319, 322, 324, 325, 490, 498,
501, 519, 529, 555
Анненский И.Ф. 564
Антоний Печерский, св. 321
Антоний (Храповицкий), митр.
71, 96
Апрелев А.Ф. 54
Апулей 607
Апухтин А.Н. 564
Арабов Ю.Н. 43, 65
Арапова А.П. 190, 191, 204, 282
Арбенина О.Н. 608
Арендт Н.Ф. 64
Аринштейн Л.М. 424
Аристотель 608
Арсений, повар Осиповых 169
Асмуc Валентин, о. 73

- Ахматова А.А. 29, 34, 91, 169, 183, 186, 210, 213, 227, 228, 233, 244, 252, 257–259, 267, 268, 280, 283, 288–292, 342, 351, 352, 355, 357, 358, 362, 363, 382, 394, 411, 412, 419, 440, 442, 446, 461, 462, 465, 466, 469, 508, 509, 513, 553, 555, 564, 595, 616, 625, 626
- Ацаркина Э.Н. 303
- Багно В.Е. 326
- Багрицкий Э.Г. 564
- Байрон Дж.-Н.-Г. 27, 28, 33, 46, 133, 137, 577
- Балакирев И.А. 618
- Барбазан Э. 210
- Бартенева П.И. 14, 15, 23, 26, 38, 39, 192, 224, 239, 283, 300, 444
- Бартенева П.А. 619
- Басов П.Т. 197
- Бастидон Е.Я. 599
- Батюшков К.Н. 83, 370, 380, 571
- Бах И.-С. 19, 623
- Бек Т.А. 541
- Белинский В.Г. 80, 94, 97, 99, 324, 352, 373
- Белицкий П.Д. 526
- Белый А.А. 359
- Белый Андрей 356, 435, 458, 485, 506, 508, 512, 517, 564
- Беляев М.Д. 282
- Беляк Н.В. 383
- Бем А.Л. 463, 465, 489, 513, 518
- Бенедиктов В.Г. 564
- Бенедиктов М. 518
- Бенкендорф А.Х. 34, 58, 66, 67, 204, 337
- Беньян Дж. 47, 154, 267, 270, 278, 294, 295, 299, 302, 304, 309, 310, 315, 339
- Берберова Н.Н. 435, 442, 460, 467, 482, 486, 500, 501, 507, 508, 514, 517
- Бердяев Н.А. 71, 75, 79, 83, 84, 86, 89, 93, 96–98, 111, 533, 538, 605
- Берс Т.А. 620
- Бетховен Л. ван 375, 603, 623
- Битов А.Г. 42, 66, 68, 174, 183, 350, 384, 521, 529, 530, 552–559
- Благой Д.Д. 15, 30, 37–39, 66, 182, 189, 237, 238, 240, 270, 281, 289–292, 304, 342, 488, 489, 555
- Блок А.А. 7, 28, 39, 97, 222, 223, 291, 350, 432, 434–436, 438, 441, 508, 532, 533, 542, 553, 557, 577
- Блудов Д.Н. 217
- Бобров С.С. 568
- Богатырева С.И. 512, 520
- Бойд Б. 615
- Бомарше П.О. 370, 373, 384
- Бонди С.М. 206, 240, 261, 263, 265, 281, 283, 289–291, 419
- Боратынская А.Л. 68
- Боратынский Е.А. 29, 68, 83, 91, 124, 262, 564, 568
- Боттичелли С. 249
- Бочаров С.Г. 8, 85, 96–98, 115, 346, 350, 384, 405, 418, 514, 516, 520
- Бочарова И.А. 512, 520
- Бродский И.А. 108, 115, 580, 591–596
- Бродский Н.Л. 18
- Брут М.-Ю. 154, 155, 165, 180
- Брюллов А.П. 191
- Брюллов К.П. 293–297, 299, 302
- Брюсов В.Я. 448, 454, 456, 474
- Булгаков А.Я. 59, 68

- Булгаков С.Н. 36, 37, 40, 42, 65, 82, 83, 97–99, 146, 150, 222, 223, 251, 253, 256, 266, 270, 287, 290–292, 357, 358, 383, 505, 520
- Булгарин Ф.В. 22, 23
- Бунин И.А. 455, 456, 485, 503, 512, 580, 586–588
- Бюффон Ж.Л.Л. (Бюфон) 123
- Бялик Х.Н. 482, 510
- Ваккенродер В.Г. 212, 213, 247, 283
- Валевский А.Л. 38, 40
- Варсонофий, старец 72
- Варшавская М.Я. 291
- Васильев Б.А. 290
- Вацуро В.Э. 115, 213, 283, 286, 359, 383, 388
- Введенский Я. 302
- Вейденбаум Е.Г. 289
- Вейдле В.В. 427, 428, 432, 482, 497–499, 504, 506, 507, 534
- Вейсгаупт А. 182, 183
- Вельяшева Е.В. 208, 209, 228
- Венгеров С.А. 325
- Веневитинов А.В. 147
- Веневитинов Д.В. 83, 86, 374
- Вергилий 607
- Вересаев В.В. 22, 38, 39, 66–68, 96, 472–474, 487, 501, 515
- Веронезе П. 580
- Веселовский А.Н. 501
- Видгоф Л.М. 382
- Виельгорский М.Ю. 57
- Виноградов В.В. 446, 509, 550
- Винокур Г.О. 32, 36–40, 472, 514
- Виротайнен М.Н. 21, 383, 553
- Вишневская Г.П. 625, 626
- Вишняк М.В. 486
- Волков С.М. 596
- Волконский С.Г. 177
- Вольтер 181, 555
- Вордсворт У. 389, 391–393
- Воронцов М.С. 422, 423
- Воронцова Е.К. 423
- Вревская (Вульф) Е.Н. 42, 228, 493
- Вульф А.И. 209, 228
- Вульф Ал. Н. 49, 62, 200
- Вульф Пав. И. 209
- Вульфы («Вульфовы») Пав.И., И.И., А.Н., Е.Н. 199
- Вышеславцев Б.П. 98
- Вяземская В.Ф. 243
- Вяземский П.А. 27, 32, 33, 43, 56–60, 65, 68, 73, 83, 93, 95, 101, 113, 121, 122, 124, 133, 166, 167, 173, 189, 192, 194, 211, 217, 228, 231, 282, 408–410, 471, 511, 564, 573–575, 577
- Вяземский П.П. 64, 190, 282
- Габриадзе Р.Л. 554, 556
- Габричевский А.Г. 292
- Гагарин И.С. 494
- Гаевский В.П. 127, 134, 319
- Галич А.И. 418
- Галушкин А.Ю. 520
- Гальцева Р.А. 115, 578
- Ган Вл. – см. Томашевский Б.В.
- Ганнибал А.П. 465, 470, 495, 499
- Ганнибал М.А. («бабушка») 499
- Гаспаров Б.М. 21, 39
- Гаспаров М.Л. 144, 218, 256, 287, 291, 382, 385, 604, 615
- Гау В. 191
- Гафиз (Хафиз) Ш. 157
- Гедике К.А. 618
- Гейтман Е.И. 421
- Геккерт Л.-Б. 21, 34, 42, 53, 54, 57, 58, 61, 68

- Геннадий, о. 52
 Георгиевский А.И. 578
 Гердер И.-Г. 19
 Герцен А.И. 28, 29, 39, 516, 545
 Герцог Рейхштадский – см. Наполеон II Бонапарт
 Гершензон М.О. 22, 80, 146, 198, 283, 285, 286, 292, 350, 445–454, 457, 458, 460, 461, 466, 468, 473, 474, 490, 495, 510, 512, 513, 515, 516, 520, 531
 Герштейн Э.Г. 67, 213, 283, 286, 352, 382
 Гессен С.Я. 183
 Гете И.-В. 133, 362
 Гизетти А.А. 509
 Гизо Ф.П.Г. 103, 107
 Гиллельсон М.И. 115
 Гинзбург Л.Я. 39, 541, 578
 Гинзбург Ю.А. 133
 Гиппиус З.Н. 84, 485
 Глинка М.И. 57, 618
 Глинка Ф.Н. 148, 327, 387, 580, 581, 583, 584, 588, 595, 596
 Глюк К.-В. 352, 608
 Гнедич Н.И. 92, 100, 307, 360, 597, 601
 Гоголь Н.В. 11–13, 21, 25, 28, 37–39, 63, 70, 72, 73, 78, 91, 93, 96–99, 293, 296, 299, 302, 303, 333, 432, 437, 528, 531, 544, 555
 Годунова К. 378
 Годунов Борис 378, 380
 Голиаф (библ.) 422, 423
 Голицына М.А. 402
 Голлербах В.Э. 508
 Гомер 437, 531, 576, 577, 607
 Гончаров С.Н. 198, 204
 Гончарова А.Н. 35
 Гончарова Е.Н. 54, 193
 Гончарова Н.И. 202, 204–206
 Гончарова Н.Н. – см. Пушкина Н.Н.
 Гораций 46, 150, 153–158, 162, 163, 165, 178–181, 304, 348, 397
 Гордин Я.А. 43, 55, 65–67
 Гордон А.Г. 525
 Городецкая Н. 481, 516
 Городецкий Б.П. 257, 291
 Горчаков А.М. 140
 Горький А.М. 435, 457, 507, 512
 Готье де Куанси 210
 Гофман М.Л. 206, 281, 457, 464, 485, 489, 490, 498, 503, 518
 Грамолина Н.Н. 627
 Гребенщиков Б.Б. 526
 Грегуар А. 349
 Грибоедов А.С. 46
 Григорий Палама, св. 97
 Григорьев А.А. 11, 14, 38, 526, 537
 Громбах С.М. 182, 282
 Гроссман Л.П. 20, 390, 394, 497, 507
 Грот К.Я. 134, 497
 Гудзий Н.К. 210, 211, 224, 281
 Гудков Л.Д. 32, 40
 Гуковский Г.А. 148
 Гумилев Н.С. 435, 608, 615
 Гуреев М.А. 529
 Гюго В. 390
 Давид (библ.) 422–424
 Давыдов В.Л. 233
 Давыдов Д.В. 59
 Давыдова Аглая А. 493, 494
 Давыдова Аделаида А. 493, 494
 Д'Аламбер Ж. 123, 125
 Даль В.И. 50, 64, 166, 167, 170, 177, 248, 372, 384, 396, 418, 598, 615, 627
 Данзас К.К. 54, 55, 60
 Данте Алигьери 133, 355, 391, 393, 394, 576, 577, 624

- Дантес (Геккерт) Ж.Ш. 21, 54–56, 58, 59, 61, 62, 68
Дарский Д. 384
Д'Аршиак О. 55
Декарт Р. 125
Деларю М.Д. 370
Делорм Жозеф – см. Сент-Бёв Ш.О.
Дельвиг А.А. 29, 83, 140, 172, 231, 260, 361, 370, 392, 597, 601
Дельвиг С.М. 374
Демидов Н. 210, 286
Демут Ф.-Я. 410
Депинг Ж.-Б. 306, 307, 324
Державин Г.Р. 348, 497, 503, 568, 597-600, 603, 608, 613, 615
Десницкий В.А. 443, 508
Джотто 580
Дизраэли Б. 496
Димитрий, царевич 380
Димитрий Донской, св. 322
Димитрий Ростовский, митр. 321
Дмитриев И.И. 130, 131, 387
Дмитриев М.А. 46
Дмитриева Н.Л. 292
Дмитрий Самозванец (Лжедмитрий I) 378
Добужинский М.В. 520
Долгорукие – см. Долгоруковы
Долгорукова Е.А. 191, 204, 205
Долгоруковы А.Г., В.Л., И.А., И.Г., С.Г. 104
Долгоруков П.В. 494
Долинин А. 326
Дон Аминадо 517
Достоевский Ф.М. 11, 21, 38, 71, 73, 79, 80, 96, 145, 146, 149, 266, 333, 377, 428, 432, 437, 438, 521, 522, 531
Доу (Дау) Дж. 421
Дружинин А.В. 38
Дурылин С.Н. 355, 383
Дьяков Д.А. 620
Дюбелле И. 391, 394
Ева (библ.) 587
Езекия (библ.) 149
Еременко А.В. 564
Есенин С.А. 490
Есипов В.М. 134
Ефрем Сирин 76, 311, 329
Ефремов П.А. 442
Жаровский А.А. 133
Живов В.М. 514
Жолковский А.К. 342
Жуйкова Р.Г. 284, 424
Жуковский В.А. 27, 43, 50, 56–60, 62, 64, 66–68, 83, 85, 96, 98, 122, 173, 176, 211–217, 219–225, 247, 248, 256, 266, 278, 282, 286, 287, 305, 307, 344, 370, 372, 381, 559, 572, 604, 614
Заболоцкий Н.А. 580, 589–592, 595, 597, 617–614
Зайцев Б.К. 69, 492, 537
Зайцев Константин, архим. 65, 69
Закревская А.Ф. 228, 420, 421, 424
Западов В.А. 615
Заславский Г.А. 526
Звягинцева В.К. 355
Зизи – см. Вревская (Вульф) Е.Н.
Зингер Л.С. 446, 509
Зорин А.Л. 287, 520, 527, 528, 537
Зубков Н.Н. 287
Зюганов Г.А. 535
Иван III 104
Иван IV (Грозный) 104
Иванов Вяч. Вс. 130, 134

- Иванов Вяч. И. 79, 81, 97, 99, 146, 249, 250, 252, 290, 438, 445, 449, 492, 531
- Иванов Г.В. 564, 580, 584, 585, 587, 588, 596
- Ивич А. 495, 499, 512
- Иезуитова Р.В. 189, 198, 206, 207, 261, 265, 281, 283, 284, 286, 287, 291
- Измайлов Н.В. 40, 143, 144, 289, 514
- Иисус Христос 50, 77, 187, 188, 190, 205, 229, 233, 249, 275, 303, 307, 311, 318, 333, 344, 345, 347, 348, 350, 371, 434, 580–583, 587, 590, 591, 594, 595, 604, 610
- Илличевский А.Д. 346
- Ильин В.Н. 438, 492, 506, 508
- Ильин И.А. 11, 438, 492
- Иоанн, евангелист 345, 555
- Иоанн Кушник, св. 318, 319, 322
- Иоанн Сан-Францисский (Шаховской), архиеп. 79
- Иоаким Флорский 86
- Иов (библ.) 82, 565, 581
- Иосиф (библ.) 252, 465, 580, 582–585, 588, 589, 592, 594
- Ирод I Великий 580, 586–590, 592
- Исайя (библ.) 82, 148, 149, 309, 327, 386, 387
- Иуда (библ.) 359
- Ишимова А.О. 557
- Йогель П.А. 190
- Каин (библ.) 359, 369
- Калашников М.И. 472
- Калашникова О.М. 472
- Каменская М.Ф. 421, 424
- Камознс Л. ди 391, 393, 394
- Кандауров К.В. 459
- Канунова Ф.З. 286
- Капнист П.И. 487
- Карамзин Андрей Н. 53
- Карамзин Н.М. 83, 101, 102, 106, 107, 114, 115, 122, 175, 305, 371, 378, 384
- Карамзина Е.А. 239
- Карамзина С.Н. 56, 57, 193, 194
- Карамзины (Александр Н., Андрей Н., Е.А., С.Н.) 58, 66, 67, 282
- Карташев А.В. 11, 12, 18, 37, 38, 438, 596,
- Кассий К. 180
- Катенин П.А. 122, 305, 378
- Катулл 256
- Кац Б.А. 627
- Керн А.П. 23, 171, 172, 228, 231, 251
- Кибальник С.А. 184
- Киреевский И.В. 122, 134, 568
- Киселев Е.А. 535
- Киселев Н.С. 200, 284
- Киселев П.Д. 46, 47
- Киселев С.Д. 199
- Клеопатра 268
- Клех И.Ю. 529
- Кнабе Г.С. 174, 183
- Кожевникова Н.А. 615
- Козлов Н.Т. 52
- Кока Г.М. 282, 290, 421
- Коковцев В.Н. 503
- Кольб Г. 114
- Кольридж С.Т. 303
- Кони А.Ф. 436
- Констан Б. 408
- Константин Павлович, вел. кн. 171
- Корнуолл Бари (Проктер Б.У.) 154, 304
- Костин В.М. 324, 325
- Костров В.А. 522

-
- Костюшко Т. 387
Котляревский Н.А. 436, 457
Кошанский Н.Ф. 154
Кранах Л. Старший 580
Краснопольский Н.С. 471
Кривцов Н.И. 44, 260
Крылов И.А. 20, 124, 130, 131, 360, 408
Крюднер А.М. 192
Кубасов И.А. 501
Кузен В. 122
Кузина Е.А. 430, 467
Кузмин М.А. 436
Кузьмина-Караваева Е.Ю. 97
Куллэ В.А. 556
Кульман Н.К. 503
Курочкин А.К. 168–170
Кучкина О.А. 526
Кушнер А.С. 145, 146, 149, 151, 152, 380, 597, 614
Кюхельбекер В.К. 83, 140, 148, 161, 260, 327, 397, 418

Лагарп Ж.-Ф. 123, 125, 127, 129, 134
Ламартин А. 90
Лангле Ф. 211
Лафонтен Ж. 130, 131
Лебедева Э.А. 325
Лебедь А.И. 535
Левин Ю.И. 506, 513, 517
Левкович Я.Л. 20, 37, 38, 285, 286, 288, 289, 419, 424
Ледницкий В.А. 491, 518
Лекманов О.А. 579
Лемонте П.-Э. 20, 124, 360, 408
Лемьер А. 371
Ленин В.И. 397, 456, 524
Ленц В.Ф. 194, 282, 283
Леонтьева Г.К. 302
Леопольд II 376
Лермонтов М.Ю. 42, 76, 99, 333, 432, 482, 524, 619
Лернер Н.О. 324, 325, 359, 383, 445, 446, 448, 457, 490, 509
Лессинг Г.Э. 362
Лимонов Э.В. 525
Линецкая Э.Л. 133
Липецкий А.В. 354
Липранди И.П. 46, 47
Лист Ф. 375
Листов В.С. 359, 383
Лифарь С.М. 489, 520
Лихачев Д.С. 101, 114
Лобанов М.Е. 82, 119
Ломоносов М.В. 32, 348, 397
Лорер Н.И. 170, 172, 177, 183
Лот (библ.) 300
Лотман Ю.М. 12, 16, 32, 37–40, 62, 68, 115, 141, 144, 178, 184, 242, 254, 289–291, 298, 302, 303, 529, 542, 550, 578
Лотова жена (библ.) 300
Лужков Ю.М. 522, 535, 536
Лука, евангелист 229, 300, 610
Лукаш И.С. 429, 441, 506, 508
Лукницкий П.Н. 34, 461, 462, 469
Лукреция 175, 176
Лунин М.С. 165
Лурье А.С. 627
Львова В.Л. 557

Мазур Н.Н. 385
Майков А.Н. 86, 597
Майков Л.Н. 129, 200, 201, 283, 284
Маклаков В.А. 503
Мандельштам Н.Я. 351, 353, 356, 357, 382, 383, 440, 508, 615, 623, 625, 627
Мандельштам О.Э. 69, 351–357, 362, 383, 440–442, 455, 508,

- 511, 532, 543, 553, 563, 564,
575–577, 579, 597, 605–609,
611, 612, 615, 616, 622–624,
626, 627
- Мандельштам Ю.В. 429, 463, 506,
513, 514, 516
- Маринина А. 543
- Мария Дева (Мадонна) 95, 187,
188, 190–194, 201, 202, 205,
206, 210, 212, 213, 221–224,
244–249, 251–254, 260–
262, 264, 266, 267, 275, 278–
282, 284, 287, 335, 400, 580–
584, 586–589, 592, 594
- Марк, евангелист 344, 345
- Марк Аврелий 385
- Матвей (Константиновский), о. 70
- Матфей, евангелист 270, 300, 333,
340, 345, 347, 359, 366, 400,
414, 580, 612
- Маяковский В.В. 442
- Медведева И.Н. 303
- Мейер Г.А. 383
- Мейерхольд В.Э. 608
- Мейлах Б.С. 30, 37, 39
- Мельгунов Н.А. 213, 283
- Мень Александр, о. 79
- Меньшиков М.О. 525
- Меон Д.-М. 210
- Мережковский Д.С. 7, 15, 79, 80,
86, 88, 437, 438, 444–447,
481, 485, 492, 509, 516,
531
- Мериме П. 210
- Мец А.Г. 579, 615
- Меценат Г.-Ц. 180
- Мещерские Е.Н. и П.И. 56
- Микеланджело Буонарроти 370
- Миккельсон Дж. 348, 350
- Мильтон Дж. 57, 67, 391, 394
- Милюков П.Н. 500
- Минский Н.М. 88, 98, 437, 446
- Михаил Павлович, вел. кн. 59, 65,
162
- Мицкевич А. 146, 166, 228, 351,
392, 410
- Модзалевский Б.Л. 37, 96, 182,
282, 284, 324, 325, 424, 445,
457, 458, 490, 501
- Модзалевский Л.Б. 133, 168, 206,
281, 282, 284, 291
- Моисей (библ.) 430
- Мольер 108
- Монтень М. 122
- Мордвинов И.Н. 46, 47
- Мордовченко Н.И. 37
- Моров В.Г. (Н.Н.) 386
- Морозов П.О. 390, 391, 394, 501
- Моруа А. 496
- Моцарт В.А. 351, 352, 355–370,
372, 373, 375, 376, 377, 378,
379
- Мочульский К.В. 496, 519
- Мур Т. 249
- Муравьев А.Н. 191, 568
- Мурильо Б.Э. 580
- Мурьянов М.Ф. 344, 349
- Н.Н. – см. Моров В.Г.
- Набоков В.В. (Сирин В.) 415, 419,
427, 481, 506, 553, 564, 597,
603–606, 611, 612, 614
- Надсон С.Я. 83
- Наполеон I Бонапарт 108, 111,
114, 115, 137, 386–388, 555,
577
- Наполеон II Бонапарт (герцог
Рейхштадский) 386
- Нарбут В.И. 354
- Наталья, горничная В.М. Волкон-
ской 203
- Нащокин П.В. 51, 147

-
- Нашокина В.А. 51, 193
Незеленов А.И. 535
Нейком С. 375–379
Некlessа А.И. 533, 538
Некрасов Н.А. 416
Немзер А.С. 287
Немцов Б.Е. 525
Непомнящий В.С. 27, 39, 67, 73,
96, 280, 350, 383, 394, 529,
532, 537, 538, 578
Нессельроде М.Д. 493
Нестор 113
Нефедьева А.И. 52, 66
Нечкина М.В. 172
Никита Печерский, преп. 319
Никитенко А.В. 52
Никитенко К.К. 52
Николай I 23, 32, 42, 58, 106, 147,
160, 161, 172, 493, 494
Нильссон Н.-А. 579
Ницше Ф. 88
Новалис 568
Новиков В.И. 539–541, 543
Новиков И.А. 171, 183, 497
Норов А.С. 568
- Овидий** 181
Одоевский В.Ф. 19, 20, 38, 40, 122,
440
Одоевцева И. 615
Озеров В.А. 95, 511
Озерова Н.П. 204
Ознобишин Д.П. 568
Октавиан (Август) 154, 165, 180, 181
Оленина А.А. 228, 244, 283, 493,
494, 617, 618
Олизар Г.Ф. 387
Олоферн (библ.) 328, 329, 331, 333
Онегин А.Ф. 281
Опекушин А.М. 521, 522
Ор, св. 319
- Орлов А.С. 281
Орлов В.Н. 443, 508
Орлов Я. 320
Осипова Е.И. 52
Осипова М.И. 52, 166, 169, 170
Осипова П.А. 52, 61, 161, 168, 169
Осповат А.Л. 578
Осповат Л.С. 292
Островский А.Н. 522
Отрепьев Г. 168
- Павел**, ап. 296, 345, 347
Павлищев Л.Н. 284
Павлищева О.С. 193, 204
Павлов Н.М. 54
Павлова В.А. 554
Павлова К.К. 355
Парамонов Б.М. 526, 535
Парнок С.Я. 442, 508
Парни Э.-Д. 249
Парфенов Л.Г. 529, 530, 535, 536
Парфенов П. 169
Паскаль Б. 86, 119–122, 124, 125,
127–134
Паскевич И.Ф. 22, 23, 47, 196
Пастернак Б.Л. 163, 353, 383, 481,
564, 593, 594
Пелевин В.О. 523
Пеллико С. 95, 120, 124, 125
Перцов П.П. 43, 65
Пестель П.И. 129
Петр, ап. 296
Петр – см. Парфенов П.
Петр I 104, 105, 424, 559
Петр III 105
Петр Феодорович, вел. кн. – см.
Петр III
Петрарка Ф. 391, 393, 394
Петрова З.Ю. 615
Петроний Г. 180, 181, 268, 302,
303, 329, 331, 339

- Петрунина Н.Н. 125, 268, 292, 324,
342, 347, 508
- Пешкова Е.П. 512
- Пещуров А.Н. 52
- Пиндемонте И. (Пиндемонти)
155, 156, 181, 184, 343, 396,
400, 535
- Платон 449
- Платонов А.П. 358, 383
- Плетнев П.А. 29, 44, 53, 64, 177,
204, 258–260, 478, 515
- Плиний Младший 296, 302, 303
- Плиний Старший 181
- Погодин М.П. 26, 113, 147, 166,
374, 384
- Покровский М.М. 184
- Полевой Н.А. 36, 101–103, 107,
108, 113, 115, 297
- Полихрони К. 530
- Полонский Я.П. 74, 77, 78, 86
- Помпей Вар 153–156, 178
- Порудоминский В.И. 383
- Прадт Д.-Д. 408
- Пригов Д.А. 524
- Примаков Е.М. 535
- Протасова М.А. 224
- Пумпянский Л.В. 148, 578
- Пушкин В.Л. 415, 416, 499
- Пушкин Л.С. 167, 170, 171, 224
- Пушкин С.Л. 58, 306, 324, 499
- Пушкина (Гончарова) Н.Н. 34, 56,
189–194, 196, 199–201, 203,
204, 209, 225, 239, 240, 242,
243, 253, 257, 259, 269, 283,
284, 290, 338, 493
- Пушкина Н.О. 193, 499
- Пушкина С.Ф. 244
- Пушин И.И. 150, 153, 158–166,
171–173, 176, 177, 180, 182,
184, 469, 471
- Пушин М.И. 196
- Пчелинцев И.В. 512
- Радицев А.Н.** 49
- Раевская Ек. Н. 289
- Раевская Ел. Н. 239
- Раевская М.Н. 239–243, 289
- Раевский А.Н. 176, 410, 412
- Раевский В.Ф. 164, 361, 417
- Раевский Н.Н. (младший) 173,
176, 239, 412
- Раевский Н.Н. (старший) 197
- Рак В.Д. 119, 129
- Ракеев Ф.С. 66
- Раневская Ф.Г. 556
- Ранчин А.Б. 520
- Рассадин С.Б. 219, 265, 266, 287,
292, 514
- Ратгауз М.Г. 510, 520
- Ратша 495
- Рафаэль Санти 193, 212, 213, 222,
247–249, 252, 253, 294, 376
- Рахманинов С.В. 619
- Резников В.К. 384
- Рембрандт Х. ван Р. 580
- Ремизов А.М. 435, 492
- Репнин Н.Г. 62
- Риго-и-Нуньес Р. 165
- Ризнич А. 423
- Римский-Корсаков Н.А. 618
- Роднянская И.Б. 383, 526, 537, 596
- Родриго 304–307, 309
- Розанов В.В. 7, 15, 80, 84, 88, 89,
93, 94, 97–99, 327, 383, 437,
438, 445, 446, 508, 531, 565,
569, 578
- Розен Е.Ф. 370
- Романцев О.И. 535, 536
- Ронен О. 579, 615
- Ронсар П. 391, 394
- Россет А.О. 282
- Рост Ю.М. 559

-
- Рубан В.Г. 344
Рубинштейн Л.С. 524, 525, 537
Рубцов Н.М. 597
Руднев П.А. 578
Руссо Ж.-Ж. 129
Рыжий Б.Б. 563
Рылеев К.Ф. 148, 163–167, 178
- Саади 242
Сабашниковы М.В., С.В. 495, 496
Савва Сторожевский, преп. 319, 322
Садовойской Б.А. 507
Сайтанов В.А. 38, 40, 68, 182, 268, 292, 303, 324, 342
Сакулин П.Н. 350
Сальери А. 87, 351–370, 372, 373, 375–379, 381, 384
Самойлова С.А. 212
Сандомирская В.Б. 207, 285, 288
Саути Р. 154, 272–277, 304, 306–310, 312–315, 317, 320, 324, 325, 403, 410, 418
Сафо 552
Седакова О.А. 359, 596
Семевский М.И. 62, 169
Семичев Н.Н. 197
Сенека 122
Сент-Бёв Ш.О. (Жозеф Делорм) 89, 90, 98, 390, 391, 393
Серафим (Глаголевский), митр. 53
Серафим Саровский, св. 93
Сергий Радонежский, св. 321, 322
Серман И.З. 578
Сид И. 556
Синявский А.Д. (Абрам Терц) 96
Сирин В. – см. Набоков В.В.
Сковорода Г.С. 555
Скотт В. 162
- Скрябин А.Н. 69, 623
Слинина Э.В. 184, 289, 341, 342
Слонимский А.Л. 342
Слонимский М.Л. 606
Смирнов А.Е. 290
Смирнов Н.М. 199
Смирнова А.О. 67, 68, 132–134, 192, 282
Смирнова О.Н. 132, 282
Собаньская К.А. 228, 257–259, 411
Соболевский С.А. 147, 166, 176
Соколов М.Ю. 538
Соколова М.А. 627
Соллогуб В.А. 42, 44, 55, 57, 62, 191, 194
Соловьёв В.С. 15, 23, 24, 36, 40, 41, 43, 53, 59, 65, 66, 68, 70, 77–80, 82, 85, 89, 93–99, 146, 150, 222, 223, 251, 254, 327, 333, 340, 341, 432, 445, 507, 531
Соловьёва О.С. 324
Сологуб Ф.К. 88, 437, 446, 510, 532, 538
Сорокин В.Г. 524, 541
Софокл 437, 531
Спенсер Э. 391, 393, 394
Сталин И.В. 524, 622
Старк В.П. 349, 350
Степашин С.В. 535
Страхов Н.Н. 80, 97, 521, 537
Стречи (Стрэчи) Л.Д. 496
Строганов Г.А. 53, 54
Строганов М.В. 281
Строев В.М. 303
Струве Г.П. 488, 518
Струве Н.А. 96
Струве П.Б. 23, 492
Струтыньский Ю. 494
Суворин А.С. 480

- Суворов А.В. 424
Суздальский Ю.П. 184
Султан-Шах М.П. 289, 290
Сумароков А.П. 32
Сумцов Н.Ф. 210, 211, 224, 281, 286
Сурат И.З. 520, 553, 579
Сыркин А.Я. 67
- Табориская Е.М. 578
Тамерлан (Тимур) 553
Тарановский К.Ф. 579, 606, 615
Тарасов Б.Н. 133, 134
Тарквиний 176
Тарковский А.А. 564, 597
Тассо Т. 391, 393, 394
Тахо-Годи Е.А. 424
Тацит 174, 175, 181, 183, 238, 302
Тепляков В.Г. 64, 294, 298
Терапиано Ю.К. 97, 516, 517
Тибулл 249
Тик Л. 212, 213, 283
Тименчик Р.Д. 385
Титов В.П. 213, 227, 244, 283, 445
Титус Советологов – см. Третьяков В.Т.
Тициан 580
Тодес Е.А. 66, 548, 578, 579
Толстой А.К. 84
Толстой А.Н. 456
Толстой Л.Н. 70, 72, 333, 432, 437, 481, 523, 524, 531, 620–622
Толстой Ф.И. 196
Толь К.Ф. 11
Томашевский Б.В. 22, 38, 39, 119, 130, 131, 134, 258, 261, 283, 291, 303, 324, 386, 388, 411, 447, 452, 453, 472, 475, 509, 511, 514
Топоров В.Н. 37, 290, 334, 342, 509, 596
Трезини Д. 424
- Третьяков В.Т. (Титус Советологов) 526
Туманский В.И. 568
Тургенев А.И. 43, 52, 56, 58, 63, 66, 73, 189, 228
Тургенев И.С. 438, 522
Тургеневы А.И., Н.И., С.И. 288
Тынянов Ю.Н. 497, 543, 548, 568, 572, 578
Тыркова-Вильямс А.В. 500, 503
Тьерри О. 103
Тэффи Н.А. 486
Тюпа В.И. 288
Тютчев Ф.И. 73, 74, 100, 111, 114, 481, 564, 566–570, 572, 573, 575, 577, 587, 600, 602
- Уваров С.С. 107, 338
Урнов Д.М. 38, 40
Устюжанин Д.Л. 384
Ушаков А.А. 193
Ушаков Н.И. 196
Ушакова Ек. Н. 199–203, 228, 239
Ушакова Ел. Н. 199–203, 284
Ушаковы Н.В., С.А. 199
- Фальконе Э.-М. 344
Фасмер М. 419
Фаулз Дж. 526
Федор Алексеевич (Федор) 104
Федотов Г.П. 15, 63, 68, 83, 88, 97, 98, 482, 492, 516
Фейнберг И.Л. 144, 344, 349
Феодор (Бухарев), архим. 79, 97
Феодосий Печерский, св. 321
Фет А.А. 74, 83, 152, 163, 476, 597, 601–603, 606, 608, 609, 615, 616, 619–623, 625–627
Фикельмон Д.Ф. 192–194
Филарет (Дроздов), митр. 71–74, 96

-
- Филонов П.Н. 580
Флоренский П.А. 133, 605
Фок Е.И. 52
Фомичев С.А. 65, 325
Франк С.Л. 11, 15, 21, 29, 84, 97, 99,
115, 146, 186, 223, 251, 280,
465, 469, 474, 492, 507, 513
Фрид Г.Н. 206, 281
Фрумкина А.И. 284
Фукус А.А. 48
- Хабаров И.П. 520
Хантли Д.-Г. 344, 349
Хитрово Е.М. 73, 228, 259, 493
Хлюстин С.С. 62
Ходасевич А.И. 449, 457, 459, 460,
485, 510, 519
Ходасевич В.Ф. 14, 22, 38, 91, 98,
146, 183, 297, 303, 350, 355,
395, 418, 427–520, 524, 532,
538, 553, 555–557, 580, 582–
588, 596, 600, 608–611, 615
Хома О.И. 133
Хомутова А.Г. 183
Хомяков А.С. 122, 147, 568, 605
Храповицкий А.В. 13
Храпченко М.Б. 542
Хьюз Р. 520
- Цветаева М.И. 41, 65, 88, 481, 508,
564
Церетели Г.Ф. 155, 157, 163
Цявловская Т.Г. 148, 200, 280, 282,
284, 288, 289, 291, 292, 324,
325, 341, 424, 446, 470, 475,
509, 514
Цявловский М.А. 31, 183, 282,
290, 458, 491, 520
- Чаадаев П.Я. 101, 109, 110, 113–
115, 402, 421
- Чайковский П.И. 603
Чередниченко Т.В. 527, 528, 538
Черейский Л.А. 494, 519
Чернов А.Ю. 161, 182, 380, 424
Черняев Н.И. 325
Черняк Я.З. 183
Чехов А.П. 544
Чудаков А.П. 544–551
Чудакова М.О. 548, 578
Чуковская Л.К. 29, 39, 462, 513
Чуковский К.И. 460
Чулков Г.И. 497, 596
Чумаков Ю.Н. 136
Чухонцев О.Г. 135
- Шагинян М.С. 438, 439, 442, 458,
508, 512
Шатобриан Ф.Р. де 57
Шашина Е.С. 619
Шевырев С.П. 101, 147, 150, 213,
283, 568
Шекспир У. 133, 175, 351, 384, 391,
393, 394, 536
Шелли П.Б. 496
Шеллинг Ф.В. 568
Шенье А.М. 28, 46, 47, 154, 173,
181, 268, 304, 330, 338, 346,
463
- Шершеневич В.Г. 444
Шилейко В.К. 608
Шиллер Ф. 217–219, 223, 266, 270
Шимановская М.А. 410, 411, 619
Ширинский-Шихматов С.А. 568
Ширяев Н. 622
Шкловский В.Б. 465
Шлецер А.-Л. 113
Шмелев И.С. 492
Шмеман Александр, о. 79
Шмидт А.Н. 222, 223
Шпенглер О. 533
Шпет Г.Г. 38

- Штемпель Н.Е. 627
Шуберт Ф.-П. 375
Шур Л.А. 519
- Щеголев П.Е. 30, 37, 39, 40, 59, 65,
67, 68, 183, 226, 239, 280,
287, 288, 289, 445, 448, 456,
457, 472, 490, 491, 501, 514,
515
- Эврипид 437, 531
Эйгес И.Р. 287
Эйдельман Н.Я. 67, 68, 115, 117,
164, 171, 172, 174, 182–184,
514
Эйзенштейн С.М. 362
Эйхенбаум Б.М. 175, 183
Эко У. 526
Экономцев Иоанн, игумен 97, 98
Элиот Т.-С. 593
Энгельгардт Б.М. 62, 68, 301, 303
Энгельгардт В.В. 417
Энгельгардт Е.А. 126
Энгельгардт С.Л. 204
Эпштейн М.Н. 615
Эристов Д.А. 319, 320
Эрнст К.Л. 528
Эсхил 133
- Эткинд Е.Г. 96, 289
Эфрос А.М. 200, 231, 283, 289, 302,
339, 342, 371, 384, 422, 424,
458
- Юдин П.М. 49
Юдифь (библ.) 327–332, 334,
336–341
Юзефович М.В. 196, 207, 238, 362
Юнг А. 568
Юрьева И.Ю. 388
- Языков И.М. 104
Языков Н.М. 370, 387
Якобсон Р.О. 344, 349, 573, 579
Яковлев М.Л. 260, 319, 320
Яковлев Н.В. 324, 325, 391, 393,
394
Яковлева А.Р. («няня») 493, 499
Якубович Д.П. 210, 211, 224, 249,
275, 281, 286, 290, 292, 325,
514
Якушкин И.Д. 165, 173
Янушкевич А.С. 212, 286
Яшин М.И. 494, 519
- Alfieri V. 402, 404

*Указатель произведений
и писем Пушкина*

- Аквилон 130–132, 134
Александр Радищев 49
Ангел 153, 365, 399–400
Анджело 106, 107, 141, 292, 357, 406
Андрей Шенье 28, 46, 173, 330, 346, 463
<Арап Петра Великого> 125, 402, 469–470
Арион 157, 161, 177–178, 380
<Баратынский> 124, 361
Бахчисарайский фонтан 242
Безверие 125–129, 321, 400
«Безумных лет угасшее веселье...» – см. «Элегия»
Бесы 207–209, 231, 245, 246, 254, 255, 256, 285–286, 482
«Бог веселый винограда...» 256
Бонапарт и черногорцы (Песни западных славян) 255
Борис Годунов 168, 173–175, 319, 357, 364, 374, 375, 378, 380, 381, 434
«Брожу ли я вдоль улиц шумных...» 45, 53, 231, 248, 254, 255, 384, 385, 468
Буря 337
- В альбом Илличевскому 346**
«В крови горит огонь желанья...» 237
«В начале жизни школу помню я...» 246, 403, 500
«В поле чистом серебрится...» 255
«В часы забав иль праздной скуки...» 73, 414
«Везувий зев открыл – дым хлынул клубом – пламя...» 293, 298, 299, 302
«Вертоград моей сестры...» 327
«Вновь я посетил...» 50, 84, 157, 178, 225, 269, 304, 381
«Во глубине сибирских руд...» 160
<Возражение на статьи Кюхельбекера в «Мнемозине»> 361, 363, 397, 398
Возрождение 252, 290
«Волненьем жизни утомленный...» 254
Вольность 106, 386–388
Вольтер 26, 32, 57
<Воображаемый разговор с Александром I> 176, 177

- «Ворон к ворону летит...» 255
Воспоминание 84, 226, 227, 288,
316, 323, 564–569, 574,
577
Воспоминание в Царском Селе
229–230, 246, 254–255, 325
«Восстань, восстань, пророк Рос-
сии...» – см. «Пророк»
- Гавриилиада 307, 454, 455–456,
511
<Гнедичу> («С Гомером долго ты
беседовал один...») 82, 151
Кн. М.А. Голицыной 401
«Город пышный, город бедный...»
255
Городок 415, 416
Граф Нулин 107, 175, 176, 183,
357, 375
Графу Олизару 387
Гречанке 401
Гробовщик 357
- В.Л. Давыдову 233
«Дар напрасный, дар случай-
ный...» 73, 84, 119, 130, 232,
255, 246, 569, 578
«Два чувства дивно близки нам...»
255, 409
Дева 405
19 октября («Роняет лес багря-
ный свой убор...») 138–
141, 159, 160, 361
Делибаш 256
Денница 568, 569
Деревня 106, 401, 416
Державин (Table-talk) 555
Джон Теннер 105
«Для берегов отчизны дальней...»
233, 359
<Дневник 1833–1835 гг.> 162
- «Долго сих листов заветных...»
255
Домик в Коломне 381, 445, 446,
553
Дон 256, 285
Дорожные жалобы 254, 255
Друзьям 160
<Дубровский> 526
- Евгений Онегин 46, 111, 115, 145,
224, 259, 260, 330, 331, 357,
362, 363, 375, 381, 402, 404–
407, 409, 415, 417, 422, 423,
467, 504, 527, 528, 545, 546,
549, 550, 576
Египетские ночи 26, 180, 267, 268,
294, 351, 361
<Езерский> 104, 324, 330
«Есть роза дивная: она...» 153
«Еще одной высокой, важной пес-
ни...» 255, 403, 410
- «Жил на свете рыцарь бедный...»
(Легенда) 95, 185–292, 317,
318, 323, 325, 326, 403, 604,
614
Жуковскому («Когда к мечтатель-
ному миру...») 225, 398, 399
- Заклинание 233, 359
<Заметка о «Графе Нулине»> 175
<Заметки на полях письма
П.А. Вяземского к С.С. Ува-
рову по поводу книги Уст-
рялова «О системе прагма-
тической русской исто-
рии»> 102
<Заметки на полях статьи
П.А. Вяземского «О жизни
и сочинениях В.А. Озеро-
ва»> 95, 348, 511

- <Заметки при чтении «Нестора Шлецера» 113
- Замечания на *Анналы* Тацита 174
- <Записки молодого человека> 230
- «Зачем крутится ветер в овраге?...» (<Езерский>) 82
- «Зачем ты послан был, и кто тебя послал?» 555
- «Здравствуй, Дон...» – см. «Дон»
- «Зима. Что делать нам в деревне? Я встречаю...» 208
- Зимнее утро 208
- Зимний вечер 256
- Зимняя дорога 255, 256
- «Зорю быют... из рук моих» 246, 577
- «И вот ущелье мрачных скал...» 234
- Из Гафиза («Не пленяйся бранной славой...») 157
- Из Пиндемонти 155, 156, 181, 184, 329, 331, 339, 343, 396, 400, 401, 535
- Из А. Шенье 47, 268, 338
- Из Alfieri 402, 404
- Илиада Гомера 92, 360
- История Петра 161
- <«История поэзии» С.П. Шевырева> 101, 105, 112
- История Пугачева 319
- «История русского народа», сочинение Николая Полевого 36, 102
- К***** («Ты богоматерь, нет сомненья...») 248, 249
- К*****<Керн> («Я помню чудное мгновенье...») 84, 212, 279, 621
- К бюсту завоевателя 421
- К вельможе 290
- К морю 136–138
- К портрету Вяземского 421
- <К портрету Чудаева> 421
- К Пушкину (4 мая) («Любезный именинник...») 159
- Кавказ 234–236
- <Кавказский дневник> 239, 240, 412
- Кавказский Пленник 155, 357
- «Как сатирой безымянной...» 256
- «Как наше сердце своенравно!» 403
- «Каков я прежде был, таков и ныне я...» 227
- Каменный Гость 169, 233, 251, 252, 257, 258, 259, 357, 363, 410–412, 619
- <Канон в честь М.И. Глинки> 57, 67
- Капитанская дочка 105–107, 292, 317, 357
- Кинжал 165, 173
- <Кишиневский дневник> 129
- Клеветникам России 110, 577
- «Кобылица молодая...» 255
- «Когда в объятия мои...» 228
- «Когда владыка ассирийский...» 289, 304, 327–342
- «Когда за городом, задумчив, я брожу...» 50, 51, 339, 343, 349
- «Колокольчики звенят...» 255
- Конь (Песни западных славян) 255
- Красавица 250
- Кривцову 44
- «Кто, волны, вас остановил...» 235
- «Кто знает край, где небо блещет...» 246–249, 253, 395, 400

- «Кто из богов мне возвратил...»
150, 153–184, 328
- Легенда – см. «Жил на свете рыцарь бедный...»
- «Лук звенит, стрела трепещет...»
(Эпиграмма (Из Антологии)) 256
- «Люблю ваш сумрак неизвестный...» – см. «Таврида»
- Мадона 95, 191–193, 213, 244, 247, 248, 253, 282, 393
- Мальчику (Из Катулла) 256
- <Материалы к «Отрывкам из писем, мыслям и замечаниям»> 124
- Медный Всадник 141, 191, 324, 358, 364, 368, 445, 526, 527, 554
- Медок 254
- «Меж горных стен несется Терек...» 234, 236
- Метель 108
- Мечтателю 220, 243
- Мирская власть 50, 329, 343, 348, 349
- «Мне бой знаком – люблю я звук мечей...» 45, 197
- Мнение М.Е. Лобанова о духе словесности, как иностранной, так и отечественной 82, 119, 348
- «Мой первый друг, мой друг бесценный!» – см. «<И.И. Пушкину>»
- Монастырь на Казбеке 71, 74, 234, 237–239, 244, 255, 336, 342
- Монах 320
- Моцарт и Сальери 81, 87, 233, 351–385, 388, 412–414, 417, 418
- Моя родословная 405
- «Мы проводили вечер на даче...»
54, 267, 338
- «Н. избирает себе в наперсники...»
555
- <На Воронцова> («Певец-Давид был ростом мал...») 422–424
- «На Испанию родную...» (<Родрик>) 48, 268, 269, 271–278, 280, 295, 304–326, 328, 336, 337, 338
- «На холмах Грузии лежит ночная мгла...» 84, 234, 239–243, 259, 279, 412
- <Наброски предисловия к «Борису Годунову»> 378
- «Надеждой сладостной младенчески дыша...» 214–216, 346, 463
- «Наперсница волшебной старины...» 467
- Наполеон 111
- «Напрасно я бегу к Сионским высотам...» 50, 274, 310, 323, 340, 346
- «Не дай мне Бог сойти с ума...» 368
- «Не пой, красавица, при мне...» 617–619, 624
- Недоконченная картина 396
- Некоторые исторические замечания (<Заметки по русской истории XVIII века>) 104, 105, 112, 115
- <О втором томе «Истории русского народа» Полевого> 102–104, 107, 108, 112, 297, 384

- <О дворянстве> 107, 112
- <О Мильтоне и Шатобриановом переводе «Потерянного рая»> 57
- О народном воспитании 106, 108, 175
- О ничтожестве литературы русской 108, 119
- <О переводе романа Б. Констана «Адольф»> 408
- О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И.А. Крылова 124, 125, 129, 360, 408
- <О прозе> 123–125, 408, 409
- <Об альманахе «Северная лира»> 568
- Об обязанностях человека. Сочинение Сильвио Пеллико 95, 120
- Обвал 234
- Ода LVI (Из Анакреона) («Поредели, побелели...») 155, 162, 269, 328, 338
- Опровержение на критики 33,
- Осень (Отрывок) 141–144, 401, 416, 577, 606
- Ответ анониму 259, 350
- Отрывки из писем, мысли и замечания 119, 121, 122, 124, 125
- Отрывок («Несмотря на великие преимущества...») 382
- «Отцы пустынноики и жены непорочны...» 50, 75, 76, 155, 311, 323, 329, 343, 349, 350, 406, 414
- Памятник – см. «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...»
- «Певец-Давид был ростом мал...» – см. «<На Воронцова>»
- Пиковая Дама 141, 368, 445
- Пир во время чумы 180, 197, 233, 363
- Пир Петра Первого 160
- Письма
- А.Х. Бенкендорфу, 16 апреля 1830 г. 204
- А.Х. Бенкендорфу, около (не позднее) 21 июля 1831 г. 103
- А.Х. Бенкендорфу, 21 ноября 1836 г. 34
- А.Н. Вульф, 7 мая 1826 г. 23
- А.Н. Вульф, 16 октября 1829 г. 209
- П.А. Вяземскому, 1 сентября 1822 г. 124, 408
- П.А. Вяземскому, 24–25 июня 1824 г. 46
- П.А. Вяземскому и Л.С. Пушкину, 25 мая и около середины июня 1825 г. 211
- П.А. Вяземскому, втор. пол. ноября 1825 г. 27, 28, 33, 93
- П.А. Вяземскому, втор. пол. (не позднее 24) мая 1826 г. 49
- П.А. Вяземскому, 14 августа 1826 г. 160
- П.А. Вяземскому, 1 сентября 1828 г. 217
- П.А. Вяземскому, втор. пол. (не ранее 18) марта 1830 г. 32
- П.А. Вяземскому, 14 августа 1831 г. 113
- Л. Геккерну, 25 января 1837 г. 54, 58
- Н.И. Гнедичу, 24 марта 1821 г. 402
- Н.И. Гнедичу, 27 июня 1822 г. 307
- Н.И. Гнедичу, 23 февраля 1825 г. 100

- Н.И. Гончаровой, 5 апреля
1830 г. 190, 195, 196, 198–
199
- Н.Н. Гончаровой, 30 июля
1830 г. 191, 192
- Н.Н. Гончаровой, посл. числа
августа 1830 г. 195
- Н.Н. Гончаровой, 18 ноября
1830 г. 205
- А.А. Дельвигу, 16 ноября
1823 г. 83
- А.А. Дельвигу, 26 ноября
1828 г. 231
- В.А. Жуковскому, 20-е числа
января 1826 г. 176
- А.П. Керн, 13–14 августа
1825 г. 23
- А.П. Керн, 22 сентября 1825 г.
172
- А.П. Керн, 8 декабря 1825 г. 24,
171
- С.Д. Киселеву, 15 ноября
1829 г. 199
- Н.И. Кривцову, 10 февраля
1831 г. 260
- П.А. Осиповой, около (не по-
зднее) 26 октября 1835 г. 61
- П.А. Осиповой, 26 декабря
1835 г. 161
- П.А. Плетневу, втор. пол. (не
позднее 25) января 1826 г.
177
- П.А. Плетневу, 29 сентября
1830 г. 204
- П.А. Плетневу, около 16 фев-
раля 1831 г. 29
- П.А. Плетневу, 24 февраля
1831 г. 258, 259
- М.П. Погодину, втор. пол. (не
позднее 30) августа 1827 г.
26
- М.П. Погодину, втор. пол.
июня 1830 г. 113
- Н.Н. Пушкиной, около (не по-
зднее) 30 сентября 1832 г.
192
- Н.Н. Пушкиной, 11 июня
1834 г. 269
- Н.Н. Пушкиной, 18 мая 1836 г.
54
- Л.С. Пушкину, перв. пол. мая
1825 г. 224
- Н.О. и С.Л. Пушкиным, 6–11
апреля 1830 г. 204
- Н.Н. Раевскому, втор. пол.
июля (после 19) 1825 г.
173
- К.А. Собаньской, 2 февраля
1830 г. 257, 258, 411
- Ф.И. Толстому, 27 мая –
10 июня 1829 г. 196
- К.Ф. Толю, 26 января 1837 г.
111
- Е.М. Хитрово, перв. пол. янва-
ря 1830 г. 73
- Е.М. Хитрово, 19–24 мая
1830 г. 259, 390
- П.Я. Чаадаеву, 6 июля 1831 г.
109, 110, 113
- П.Я. Чаадаеву, 19 октября
1836 г. 115
- М.Л. Яковлеву, 19 июля 1831 г.
260
- М.Л. Яковлеву, 19 ноября
1836 г. 319
- <План истории русской литера-
туры> 109
- Повести Белкина 211, 288
- <Повесть из римской жизни>
(«Цезарь путешество-
вал...») 48, 162, 180, 181,
184, 267, 302, 338

- «Погасло дневное светило...» 502, 576
- «Под небом голубым страны своей родной...» 145
- (Подражание италиянскому) 50, 343, 349
- Подражания Корану 81
- «Подъезжая под Ижоры...» 208, 209, 255
- «Поедем, я готов; куда бы вы, друзья...» 182, 190, 195, 282, 405
- Полководец 268, 269, 304, 323, 338, 342, 347, 350, 395, 400, 421
- Полтава 227, 228, 230–233, 288, 362, 405, 420, 421
- «Пора, мой друг, пора!» 62, 72, 74, 181, 269, 270, 275, 295, 300–303, 310, 322, 323, 338
- «Поредели, побелели...» – см. «Ода LVI (Из Анакреона)»
- Портрет 420–421
- Послание к Юдину 49
- Послание В.Л. Пушкину («Скажи, парнасский мой отец...») 154
- Похоронная песня Иакинфа Маглановича (Песни западных славян) 255
- Поэт 25, 26, 81, 85, 87, 90, 330, 381, 416, 417
- Поэт и толпа 81, 85, 347
- «Поэт идет – открыты вежды...» (Египетские ночи) 85, 94
- Поэту 81, 347, 350, 393, 410, 417, 429, 431
- «Пред испанкой благородной...» 255
- Предчувствие 49, 157, 231, 254–256, 288
- Признание 145, 151
- Пророк 13, 14, 73, 81, 82, 85, 91, 93, 145–152, 173, 178, 257, 276, 308, 309, 312, 316, 321, 323, 327, 347, 381, 429, 430, 431, 432, 484, 505, 609, 610
- «Птичка Божия не знает...» (Цыганы) 604
- Путешествие в Арзрум во время похода 1829 г. 46, 108, 155, 198, 209, 238, 240, 277, 332, 335–337, 342, 410, 412
- Путешествие В.Л.П. 35, 397
- <И.И.Пушину> («Мой первый друг, мой друг бесценный!») 158, 161, 163
- <В.Ф. Раевскому> («Ты прав, мой друг – напрасно я презрел...») 361, 417
- Разговор Книгопродавца с Поэтом 364
- «Рифма, звучная подруга...» 256, 361
- <Роман в письмах> 209
- «Румяный критик мой, насмешник толстопузый...» 475
- <Русалка> (драма) 453, 471–473, 479, 500
- Русалка («Над озером, в глухих дубровах...») 320
- Руслан и Людмила 357
- «С Богом, в дальнюю дорогу!» – см. «Похоронная песня Иакинфа Маглановича» (Песни западных славян)
- «С Гомером долго ты беседовал один...» – см. «Гнедичу»
- Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях 141
- Сказка о рыбаке и рыбке 141, 527
- Скупой Рыцарь 357, 363, 453, 472

- Словарь о святых, прославленных в российской церкви, и о некоторых сподвижниках благочестия местно чтимых 319
- «Снова тучи надо мною...» – см. «Предчувствие»
- Соловей (Песни западных славян) 255
- Сон (Отрывок) 467, 499, 500
- Сонет 389–394
- Стансы 105, 160,
- Станционный смотритель 230
- Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы 231, 255, 256, 362, 571–573, 575
- Странник 47, 48, 61, 63, 66, 155, 267, 269–273, 276, 278–280, 294, 295, 299–304, 309, 310, 312, 315, 317, 318, 322, 323, 328, 338, 339, 340, 346, 368
- «Страшно и скучно» 234, 236, 237
- «Стрекотунья белобока...» 255, 285, 286
- Сцена из Фауста 36, 364, 375
- <Сцены из рыцарских времен> 180, 198, 262, 263, 265–267, 279, 280, 292, 359
- «Счастлив ты в прелестных дугах...» 256
- Таврида 214, 215
- <Тазит> 238, 402
- Талисман 255
- «Там, где древний Кочерговский...» (Эпиграмма) 256
- Твой и мой 119, 129
- Труд 362, 363, 417
- Туча 134, 153, 304
- Уединенный домик на Васильевском 227, 233, 244, 246, 288, 445, 509
- «Узнают коней ретивых...» (Из Анакреона) 162
- Утопленник 255
- «Участь моя решена. Я женюсь...» 195
- <Ек.Н. Ушаковой> («В отдалении от вас...») 255
- Фракийские элегии. Стихотворения Виктора Теплякова 294, 298
- «Царь увидел пред собой...» 255
- «Цезарь путешествовал...» – см. <Повесть из римской жизни>
- Цыганы («Над лесистыми берегами...») 254, 256, 604
- Чедаеву («В стране, где я забыл тревоги прежних лет...») 402
- «Чудный сон мне Бог послал...» 48, 50, 98, 268, 269, 272, 275, 295, 308–311, 325, 326, 338
- Элегия («Безумных лет угасшее веселье...») 84, 254, 362
- <В.В. Энгельгардту> – см. «N.N.»
- Эхо 85
- <Юдифь> – см. «Когда владыка ассирийский...»
- «Я вас любил: любовь еще, быть может...» 244, 259, 279
- «Я возмужал среди печальных бурь...» 236

«Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» 28, 50, 51, 82, 85, 181, 329, 331, 339, 343–350, 463

«Я помню чудное мгновенье...» – см. «К***<Керн>»

«La libération de l'Europe...» 112

N.N. <В.В. Энгельгардту> 417

Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme. Les consolations, poésies par Saint-Beuve 90, 390

Первые публикации статей

- Биография Пушкина как культурный вопрос // Новый мир. 1998. № 2.
О гибели Пушкина // Там же. 1999. № 2.
Пушкин как религиозная проблема // Там же. 1994. № 1.
Пушкин о назначении России // Там же. 2005. № 6.
Пушкин и Паскаль // Пушкинский сборник. М., 2005.
Событие стиха // Новый мир. 2006. № 4.
О «Пророке» // Там же. 1995. № 1.
«Кто из богов мне возвратил...» (Пушкин, Пушкин и Гораций) // Там же. 1994. № 9.
«Жил на свете рыцарь бедный...». М., 1990.
Пушкин и гибель Помпеи // Московский пушкинист. Вып. IV. М., 1997.
«Родрик»: житие великого грешника // Новый мир. 1997. № 3.
«Стоит, белеясь, Ветилуя...» // Там же. 1995. № 6.
О «Памятнике» // Там же. 1991. № 10.
Сальери и Моцарт // Там же. 2007. № 6.
Об оде «Вольность» // Пушкин и его современники. Вып. 2 (41). СПб., 2000.
Сонет // Московский пушкинист. Вып. V. М., 1998.
Заметки о пушкинском словаре
Восторг и умиление. Глубь сердец // Там же.
Смиренный и суровый // Там же. Вып. X. М., 2002.
В тишине самовластия // Там же.
Мелодия. Праздность // Vittorio. Междунар. науч. сб., посвящ. 75-летию Витторио Страды. М., 2005.
Заметки о рисунках Пушкина. Портрет. Геракл или певец Давид? // Московский пушкинист. Вып. IV. М., 1997.

-
- Пушкинист Владислав Ходасевич. М., 1994.
- Пушкинский юбилей как заклинание истории // Новый мир. 2000. № 6.
- О филологии с человеческим лицом // Знамя. 2005. № 1.
- Слово и мир Александра Чудакова // Новое литературное обозрение.
2005. № 75.
- Пушкин и три века русской лирики
- Бессонница. Бегство в Египет // Новый мир. 2006. № 11.
- Ласточка // Там же. 2007. № 4.
- Голос женский // Там же. 2009. № 1.

Contents

Author's foreword	7
-------------------------	---

I

Pushkin's biography as a cultural issue	11
On Pushkin's death	41
Pushkin as a religious issue	70
Pushkin on Russia's mission	100

II

Pushkin and Pascal	119
A poem: an event	135
On "The Prophet"	145
"By which gods it was returned me..." (Pushkin, Pushchin, and Horace)	153
"There once lived a poor knight..."	185
Pushkin and the destruction of Pompeii	293
"Rodrick": the life of a great sinner	304
"There stands white Bethulia..."	327
On "Exegi monumentum"	343
Salieri and Mozart	351
On the "Liberty" ode	386
"A sonnet"	389

Notes on Pushkin's vocabulary	395
Delight and tenderness	395
The depth of hearts	401
Humble and severe	404
In the quietude of absolute power	408
An air	410
Idleness	412
Notes on Pushkin's drawings	420
Portrait	420
Heracles or David the psalmist?	422

III

Vladislav Khodasevich, a scholar of Pushkin	427
Pushkin's anniversary as casting a spell on history	521
On philology with a human dimension	539
The word and the world of Aleksandr Chudakov	544
Battle and cannons	552

IV

Pushkin and three centuries of the Russian lyrical poetry	563
Insomnia	564
Flight to Egypt	580
Swallow	597
A woman's voice	616
<i>Name index</i>	628
<i>Index of Pushkin's works</i>	642
<i>First publications of articles</i>	651

Surat I.Z.

The sun of yesterday. On Pushkin and Pushkin scholars.

The book by I.Z. Surat, a prominent literary scholar, includes works concerning biography and works of A.S. Pushkin. It treats both general and specific issues, and separate works, mostly lyrical poems. Particular attention is paid to Pushkin's later lyrical poems, the problem of his passing. The book also includes works on the history of Pushkin scholarship from V.I. Khodasevich to the present time.

The final section considers cross-cutting issues in the Russian lyrical poetry from G.R.Derzhavin to I.Brodsky.

Сурат И.З.

С 90 Вчерашнее солнце: О Пушкине и пушкинистах. М.: РГГУ, 2009. 652 с.
ISBN 978-5-7281-1070-5

В книге известного филолога И.З. Сурат собраны работы о биографии и творчестве А.С. Пушкина – как исследования общего порядка, так и анализ частных проблем, отдельных произведений, главным образом лирики. Наибольшее внимание уделено пушкинским стихам последних лет, проблеме его ухода. Представлены также статьи о пушкинистах – от Вл. Ходасевича до наших современников. В последней части рассмотрены некоторые сквозные сюжеты русской лирики от Г.Р. Державина до И. Бродского.

Для специалистов по истории русской литературы, преподавателей, студентов и широкого круга читателей.

УДК 821.161.1
ББК 83.3(2Рус=Рус)1

Научное издание

Сурат Ирина Захаровна

Вчерашнее солнце.
О Пушкине и пушкинистах

Редактор *Т.Ю. Журавлева*

Корректоры *Л.П. Буцева, Н.К. Егорова*

Художественный редактор *М.К. Гуров*

Технический редактор *Г.П. Каренина*

Компьютерная верстка *Г.И. Гаврикова*

Формат 60×90 1/16.

Подписано в печать 10.11.2009.

Усл. печ. л. 41,0. Уч.-изд. л 38,5.

Тираж 1000 экз. Заказ № К-1930.

Издательский центр
Российского государственного
гуманитарного университета
125993 Москва, Миусская пл., 6
Тел. 8-499-973-42-00

Отпечатано в типографии ООО «Издательский Дом Библиотека»,
115093, Москва, 1-й Щипковский переулок, д. 20, офис 712.
Тел./факс: (495) 661-45-46.