

Ирина
СУРАТ



ЖИЗНЬ
И ЛИРА

Ирина
СУРАТ

ЖИЗНЬ И ЛИРА

О ПУШКИНЕ



Издательство «Книжный сад»

1995

ББК 83.3Р
С90

Сурат И. З.

С90 Жизнь и лира. О Пушкине: статьи.— М.: Издательство «Книжный сад», 1995.— 192 с.

Ирина Сурат стала известна после публикации в «Новом мире» (№ 1, 1994 г.) замечательной статьи «Пушкин как религиозная проблема». Философская глубина, поэтическая утонченность, изящество стиля, душевная чуткость отличают работы И. Сурат, ставят автора в ряд выдающихся литературоведов нашей словесности.

ББК 83.3Р

ОТ АВТОРА

Недаром темною стезей
Я проходил пустыню мира,
О нет, недаром жизнь и лира
Мне были вверены судьбой!

Пушкин. «Козлову».

Три из четырех работ, собранных в этой книжке, посвящены разбору трех стихотворений Пушкина. Пусть не удивляется читатель, что про небольшие стихи пишутся обширные статьи: каждое пушкинское стихотворение — это живой мир со своим пространством и временем, со своей судьбой и тайной. А за ним стоит мир еще более таинственный и несомненно прекрасный — жизнь поэта, о которой мы знаем и много и все-таки мало, которая историками расписана по часам, но в которой столько еще нужно понять... В наших разборах мы порой далеко отходим от текстов — отходим в пушкинскую жизнь, погружаемся в нее, чтобы потом заново, другими глазами читать давно известные строки. Такие ходы — не прихоть исследователя, их подсказывает нам Пушкин, соединивший «жизнь и лиру» в поэтическую формулу своей судьбы.

В трех стихотворениях, о которых мы говорим («Жил на свете рыцарь бедный...», «Кто из богов мне возвратил...», «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...»), отражены три внутренних события, важных для Пушкина: одно из них связано с любовью и женитьбой, другое — с дружбой и политикой, третье —

с религией и смертью. Все это есть в жизни каждого, но гениальный поэт тем и отличен от нас, что внутреннее событие в нем не умирает, а получает долгую жизнь в совершенных творениях, остается и для нас событием. Надо только прислушаться, вчитаться, что-то угадать, сопоставить факты — и стихи оживают, и мы можем слышать их такими, какими сочинял их Пушкин.

Последняя работа в этой книжке — особая. В ней обсуждается вопрос: как соотносится путь поэта с путями, заповеданными Писанием и Преданием? Вопрос этот стар и мучителен, ответить на него просто — нельзя, и мы, опираясь на Пушкина, размышляем о самой этой сложности.

23 апреля 1994

«ЖИЛ НА СВЕТЕ РЫЦАРЬ БЕДНЫЙ...»

1

Проблема автобиографизма поэзии Пушкина, бывшая предметом бурных дискуссий в 20-е годы нашего столетия, встает с новой остротой сегодня, когда пушкинистика осознает одной из своих главных задач построение цельной духовной биографии Пушкина — «не фактической только истории внешних событий его жизни, а истории движений его души»¹. Пушкин — больше своего творчества: самая 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 притягательный, чем мир самих его произведений. И этот подход никак не сводим к наивному биографизму, к стремлению вычитать из текста лишь 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 противни-

ков. 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**. «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. Ахматова⁴. Но чтобы слышать человеческий голос, приходится читать стихи «изнутри», посягая на «тайну их зарождения»⁵, 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 соотнесение текста с биографическими фактами

* Поэзией и правдой (нем.).

и поступками поэта и сведение всего этого к единому порождающему центру:

«„Биографическая“ метода вытравила из Пушкина смысл, переведя лирику в житейский план»⁶ — таково достаточно распространенное мнение. Но вряд ли у Пушкина есть тот сугубо «житейский» план, куда можно было бы лирику «перевести», — а есть у него единство 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 года «Жил на свете рыцарь бедный...», названному в одной из редакций «Легендой.»

Редко какое исследование не начинается с детективного приема, с утверждения, что избранный предмет — загадка. Но уж это стихотворение — действительно загадка. Оно не вписано ни в какой контекст, ему не найдено место в пушкинской лирике, да и лирика ли это? Почему именно в 1829 году пишет Пушкин эту «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 Христа*.

* Здесь и далее во всех цитатах сохранено то написание сакральных слов, какое принято в цитируемом печатном источнике.

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 святыя четки
Вместо шарфа навязал.

Глея девственной любовью,
Верен набожной мечте,
Ave, sancta virgo*, 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 rosa** —
Восклицал всех громче он,
И гнала его угроза
Мусульман со всех сторон.

Возвратясь в свой замок дальный,
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.

* Радуйся, Святая Дева (лат.).

** Свет Небес, Святая Роза (лат.).

Но пречистая сердечно
Заступилась за него
И впустила в царство вечно
Паладина своего⁷.

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. Иезуитовой⁸. 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“...»⁹ Мысль Д. Д. Благого о связи стихотворения с историей любви Пушкина к Наталье Гончаровой так и осталось не развернутой и не доказанной: 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 годов, и впоследствии уже написанное стихотворение продолжает «звучать» в отношениях между Пушкиным и Натальей Николаевной.

Около 10 декабря 1828 года Пушкин приезжает в Москву. 12 декабря П. А. Вяземский пишет А. И. Тургеневу: «Здесь Александр Пушкин, я его совсем не ожидал <...> Приехал он недели на три, как сказывают; еще ни в кого не влюбился, а старые любви его немного отшатнулись <...> Он вовсе не переменялся, хотя, кажется, не так весел»¹⁰. В этом письме интересны для нас два момента: поэт «вовсе не переменялся» и сердце его свободно.

Пушкин пробыл в Москве чуть больше трех недель, до 5 января 1829 года. 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**. Постояннейшие его посещения были у Корсаковых и у цыганок; и в том и в другом месте видел я его редко, но видал с теми и другими и все не узнавал прежнего Пушкина»¹¹.

Бросается в глаза разница между первым впечатлением Вяземского и этим итоговым: приехал Пушкин «не переменившимся», а к концу московского пребывания Вяземский его «не узнает». Очевидно, что именно здесь в Москве, возникла какая-то сильная причина такой резкой перемены в Пушкине.

В конце декабря 1828 года 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 год 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 на конец 1829 года, и, возможно, указывая дату, Пушкин отмечает таким образом годовщину своей любви. Других, более убедительных объяснений этой датировки пока не находится¹².

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»¹³. «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.»¹⁴ Психологическая точность этих суждений подтверждается словами самого Пушкина из его письма к Н. И. Гончаровой от 5 апреля 1830 года: «Когда я увидел ее в первый раз, красоту ее едва начинали замечать в свете. Я полюбил ее, голова у меня закружилась...»¹⁵. Как видим, поэт влюбился с

* но он был не в ударе (фр.).

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 господа 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 году 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 понята. 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 ее 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 удлиненный овал лица, высокий лоб, классически правильные черты. Исключительную правильность ее черт подчеркивают А. Н. Муравьев¹⁶, Е. А. Долгорукова¹⁷, А. П. Арапова¹⁸, В. А. Соллогуб¹⁹. 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)²⁰, но прекрасно переданное в пушкинских рисунках, таких как рисунок 1829 года в азрумской тетради²¹ или рисунок 1833 года на рукописи «Медного всадника»²².

Когда Пушкин увидел ее впервые, Наталья Николаевна была в белом платье с золотым обручем на голо-

ве — 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 года — 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 года: «Я утешаюсь тем, что часами простаиваю перед белокурой мадонной, похожей на вас как две капли воды...»²³ 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 этих 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 года 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»²⁴. 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»²⁵. 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»²⁶. 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»²⁷, «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»²⁸. Слова, выделенные нами в записях Фикельмона, могли бы служить для описания классического изображения Богоматери.

Та же ассоциация возникает и у Софьи Карамзиной, которая в 1836 году пишет о Екатерине и Наталье Гончаровых: «Кто смотрит на посредственную живопись, если рядом — Мадонна Рафаэля?»²⁹ А. Жуковский в письме от 29 января 1834 года приглашает Пушкина на именины вместе с его «богинеобразною, мадонистою супругою»³⁰. 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 «Ле-

генде» 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. Павлицевой³¹. «Наталья Николаевна была его богом, которому он поклонялся», — вспоминает В. А. Нащокина³².

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...»³³ Подобное впечатление описывает и П. А. Вяземский в письме от 24 ноября 1840 года: «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...»³⁴ 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)³⁵. 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 рассказывает 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...»³⁶ 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”»³⁷. 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 — это потрясение 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»³⁸. Анненков верно передает динамику событий. Именно так, напомним, описано все происшедшее в пушкинском письме к будущей теще от 5 апреля 1830 года: «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 святыи четки
 Вместо шарфа навязал.

Этот зарок повторен Пушкиным в письме к невесте в последних числах августа 1830 года: «...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 года 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 года, 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 впоследствии в «Легенде», в рассказе о том, как рыцарь доблестно сражался с мусульманами с именем любимой на устах. Обратимся к воспоминаниям М. И. Пущина и Н. И. Ушакова о поведении Пушкина в армии Паскевича.

М. И. Пущин: «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...»³⁹

Н. И. Ушаков: «Когда войска, совершив трудный переход, отдыхали в долине Инжа-су, неприятель внезапно атаковал переднюю 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»⁴⁰.

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, soncta rosa! —
Восклищал всех громче он,
И гнала его угроза
Мусульман со всех сторон.

В окончательном варианте первой редакции Пушкин нашел более выразительные слова для этого чувства: «Восклищал в восторге он...»⁴¹

Эти строфы точны и психологически и фактически. Здесь отразилось не только испытанное Пушкиным упоение конной атаки 14 июня 1829 года, но и фактическая особенность боевых действий против турок. В приведенном выше свидетельстве Пущина 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»⁴². 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 Арз-

рум» 1835 года⁴³. 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» (подчеркнуто нами — И. С.) Сами слова о «бедных рыцарях» попали в текст «Путешествия...» не из путевого дневника 1829 года, а во время его переработки в 1835 году, но это обстоятельство никак не подрывает связи «Легенды» с арзрумскими размышлениями, тем более что именно в 1835 году 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 года. 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»⁴⁴. 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 безразличие, 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 Вульффовым»⁴⁵. После холодного приема у Гончаровых, видимо, и складывается у Пушкина тот безнадежный взгляд на собственную ситуацию, который отразился в сюже-

те «Легенды». Об этом отчасти свидетельствуют рисунки и записи Пушкина в альбоме Елизаветы Ушаковой — младшей сестры Екатерины Ушаковой (ПД — 1723; приходится горько сожалеть, что не сохранился альбом старшей сестры, уничтоженный ею по просьбе жениха). С Ушаковыми в ту пору у Пушкина сложились самые непринужденные, дружеские отношения⁴⁶. За Екатериной Пушкин, как известно, некогда ухаживал и посвятил ей ряд стихотворений, однако осенью 1829 года 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. Смирнов⁴⁷. 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 года 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)⁴⁸, подписи к рисункам тоже идут вперемешку. 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, на-

меки на происшествия и события, понятные каждодневным участникам игры...»⁴⁹ Интересующая нас часть рисунков относится наверняка к 21 сентября — 12 октября 1829 года⁵⁰ 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 альбоме⁵¹. 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 лл. 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!“»⁵². 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. Цявловской⁵³). А значит вся эта серия рисунков рождалась в присутствии Пушкина, и он как бы является их соавтором. Можно, хотя и с большим трудом, предствить себе, что сестры обыгрывали пушкинскую личную жизнь за его спи-

ной, однако в любом случае поэт своей подписью удостоверяет, что героиня этих рисунков — Наталья Николаевна. Причем, — к вопросу о датировке — Карсом ее могли называть лишь с осени 1829 года, 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“»⁵⁴. 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»*. Похоже, что песнопение «Stabat Mater dolorosa» целиком, а не только первой своей строкой, присутствовало в сознании Пушкина в момент создания «Легенды»⁵⁵. 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...**

* Божья мать Скорбящая (лат.).

** Стояла Мать скорбящая
Возле Креста в слезах (лат.).

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 gloria.*

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)⁵⁶. 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 указывалось в печати⁵⁷, 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)⁵⁸: 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 точно-

* Когда тело мое умрет,
Даруй душе
Райскую славу (лат.).

стью. Возможно, и здесь перед нами подобный случай⁵⁹. 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 весь ряд рисунков, 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 года⁶⁰, 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 Наталья⁶¹. 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 святыя четки
Вместо шарфа навязал.

И эти строфы, и автопортрет имеют общую автобиографическую основу, соответствуют пушкинским настроениям осени 1829 года, 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 года⁶², воспоминания Е. А. Долгоруковой⁶³), 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»⁶⁴. 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 года, проблема эта остро стояла и в дальнейшем, во время второго сватовства и женитьбы. Об этом говорится в письмах Пушкина от 6—11 апреля 1830 года родителям, от 16 апреля 1830 года Бенкендорфу, от 29 сентября 1830 года 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 Пушкина⁶⁵). 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, обижен-

ный — 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. Арапова⁶⁶, об этом же вспоминает О. С. Павлицева⁶⁷. В этом отношении Пушкин казался Наталье Ивановне совсем неподходящим женихом для дочери, и ссоры по этому поводу пошли сразу. По свидетельству С. Н. Гончарова, Пушкин только начал ездить к ним в дом весной 1829 года, 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 Наталии Ивановны была особая молебель 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.»⁶⁸. И после свадьбы Наталья Ивановна не оставляла своих нравучений. «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 Наталии Николаевны⁶⁹. 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»⁷⁰ (подчеркнуто нами. — И. С.) Этот рассказ относится к пребыванию Пушкина в Болдине в 1830 году 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 случилось 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 года (ПД-838, лл. 77₂—76), который лег в основу первой редакции стихотворения. Именно с этой тетради впоследствии, вероятнее всего в 1831 году, Пушкин списал набело с незначительными изменениями тот текст, который ныне (после статьи С. М. Бонди, опубликованной в 1937 году) 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 показал Л. Б. Модзалевский, «во всяком случае не позже начала декабря, вернее в ноябре 1829 года»⁷¹ — 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 года, 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 года, 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»⁷². 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 года тетрадь 838 заполнялась совершенно беспорядочно, и расположение автографа на лл. 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»⁷³. На этом основании делается вывод, что «Легенда» может быть датирована так же, как черновик «Бесов» в Большом Академическом собрании, т. е. октябрем-ноябрем 1829 года. 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 встречи⁷⁴, 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 набросок, 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 года, на пути с Кавказа в Петербург. Впечатления ранней, вьюжной зимы этого года отразились в двух стихотворениях этой поры — «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 осень»⁷⁵. 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», то есть 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 крае⁷⁶. 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 году⁷⁷.

Предположение, что тетрадь 838 была извлечена из чемодана и открыта сразу по приезде 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. Вульфу из Малинников от 16 октября 1829 года, где речь идет об изменениях, внесенных П. И. Вульфom 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 Пушкин стряхнул с себя московскую печаль и окунулся в традиционную старицкую атмосферу игрового донжуанства, шуточных бысролетных романов, до того, как «влюбился» одновременно в Гретхен-Вельяшеву и в Netty Вульф. Пушкинское письмо А. Н. Вульфу 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 года. 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 года, 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 фábль 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 тему⁷⁸. Н. Демидов указал (без достаточных, впрочем, оснований), что сюжетное зерно «Легенды» Пушкин мог взять из «Жакерии» Мериме⁷⁹. В 1930 году вышла специальная статья Н. К. Гудзия «К истории сюжета романса 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 году 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 фábль Лангле, изданного в Париже в 1828 году⁸⁰. Сопоставления Н. Ф. Сумцова, Н. К. Гудзия, Д. П. Якубовича интересны и убедительны, но оставляют двоякое чувство. С одной стороны, кажется, что ряд средневековых сюжетных параллелей к пушкинскому стихотворению можно продолжать бесконечно, так же, как, например, в слу-

чае 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 остается, при несомненном сюжетном сходстве, 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 году 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, — исключения составляют некоторые болдинские произведения 1830 года. В поэзии Жуковского мистика занимает несравнимо большее место, являясь отличительной чертой его художественного мира. В 1819—1824 годах Жуковский пишет целый цикл стихотворений, коих лирический сюжет основывается на мистическом собы-

тии — явлении «таинственного посетителя», небесной гостии, 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 примыкающие к ним стихотворения как эстетические манифесты, в которых образ «таинственного посетителя» воплощает животворящую силу поэзии⁸¹. 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 году: «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 года 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 Мадонны»: «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 мыслью! Он писал не для глаз, все обнимающих во мгновение и на мгновение, но для души, которая, чем более ищет, тем более находит»⁸².

Не вдаваясь сейчас в эстетическую проблематику этой широко известной тогда статьи⁸³, 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. Вацуру приводит 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 произнося 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“»⁸⁴. 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. Вацуру в своих комментариях). У Жуков-

ского: «Она здесь, закричал он, указав на полотно...» У Пушкина: «Исполнились мои желания. 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 двоимирия. 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.

«Песня» (1811)⁸⁵

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 Эскине»

(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 живых⁸⁶. Обратной связи практически нет.

Первый всплеск острой трансцендентной тревоги у Пушкина приходится на 1822—1823 годы («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?⁸⁷

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?..⁸⁸

Так сходно поставлены вопросы — и так по-разному они разрешаются. Герой Жуковского твердо верит в не-

бесную 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 пушкинская она станет позже, с 1835 года), 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.

Тема 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 двоемирия 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»⁸⁹.

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 1 сентября 1828 года.

И это стихотворение, и пушкинская «Легенда» написаны четырехстопным хореем с альтернансом. Семантический ореол четырехстопного хороя, столь важного для лирики Пушкина 1828—1830 годов, 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»⁹⁰. Воспринявший эту традицию в основном через Шиллера, Жуковский утверждает в своей поэзии, помимо песенного и балладного вариантов четырехстопного хороя, и другую его семантическую разновидность: именно за этим размером закрепляет он главные темы своей лирики — тему двоюмирия 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.

«Желание» (1811)⁹¹

Вихрем бедствия гонимый,
Без кормила и весла,
В океан неисходимый
Буря челн мой занесла.

«Пловец» (1812)⁹²

Огуманенным потоком
Жизнь унылая плыла;
Берег в сумраке глубоком;
На холодном небе мгла...

«Жизнь» (1819)⁹³

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 года). Так метафизическая семантика четырехстопного хорейя приходит через переводы Шиллера в оригинальные стихи Жуковского.

Нам кажется, что четырехстопный хорей пушкинской «Легенды» несет на себе, помимо балладной семантики, отсвет этого «метафизического» хорейя 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 мой.⁹⁴

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 Жуковского⁹⁵. Такая интонационная окраска четырехстопного хорейя обнаруживает один смысловой план «Легенды», который ощутим лишь в контексте всего пушкинского творчества 1828—1830 годов: в стихотворении речь идет о **жизненном пути** героя. Смысл этого пути понимается вполне «по-жуковски» — 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 года»⁹⁰

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 году, 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 характер⁹⁷. 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» (1808) 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?⁹⁸

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!⁹⁹ —

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 сознания¹⁰⁰. 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)¹⁰¹ и в статье «Две встречи» (1924)¹⁰². 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 увидал 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 приращения пола к жизни духовной отразилась и в русской литературе, здесь, вслед за некоторыми мистическими абберациями 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 абберра-

ция мистической эротики, которая делала Приснодеву, Пречистую и Пренепорочную, предметом мужских чувств и воздыханий, <...> глубоко проникли в душу западного христианства, вместе с духом рыцарства и его культом»¹⁰³.

Да, с точки зрения христианских святынь в пушкинском стихотворении, несомненно, есть кощунство. Но поэт идет к Богу своим, особым путем, и вряд ли можно измерить этот путь традиционными 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 Вл. 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 палладинами 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)¹⁰⁴.

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:

Скорбь 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 свиданья¹⁰⁵.

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 году, 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 году при создании интимного лирического произведения он оказался — сознательно или бессознательно — под влиянием Жуковского? Кажется, тому есть личные причины. По-видимому, осенью 1829 года в связи с обстоятельствами неудачного сватовства 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 по-

эта. 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»¹⁵⁶. 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, так в послании 1818 года Пушкин пишет о Жуковском:

Не всякого полюбит счастье,
 Не все родились для венцов.
 Блажен, кто знает сладострастье
 Высоких мыслей и стихов!

Осенью 1829 года 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 неожиданно 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.

Каково же место «Легенды» в духовной биографии Пушкина? В поисках ответа на этот вопрос нам при-

дется на время отойти от стихотворения и обратиться к более широкому материалу, составляющему его контекст.

Неоднократно писалось о том, что с мая 1828 года 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 годах.

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.]

«Вновь я посетил...», черновик (1835)

В конце 1820-х годах 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 года, 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. Щеголева¹⁰⁷. Во второй части стихотворения, оставшейся в рукописи (и вследствие ее предельной откры-

венности, и по эстетическим причинам), развивается «Длинный свиток» грехов¹⁰⁸ — и в конце его возникают образы, загадка которых томила многих исследователей

И нет отрады мне — и тихо предо мной
 Встают два призрака младые,
 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 тенями¹⁰⁹, — 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 меч¹¹⁰), 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)¹¹¹. 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 первородным¹¹².

Итак, наиболее сильным, завершающим мотивом «покаянного псалма», наиболее тяжким грехом растроченной жизни оказывается греховная любовь, вина перед женщинами и самим собой. Именно эта тема мощно звучит у Пушкина в 1828—1830 годах.

Ряд замечательно точных, пронизательных 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 года. 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»¹¹³. Дальнейшее углубление в материал укрепляет Ахматову в этом предположении: обнаруживается целый ряд параллелей между мотивами повести и реалиями пушкинской жизни 1828 года. Рассказ о разгульной жизни Павла не только отражает пушкинскую «гульбу» 1828 года, 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»¹¹⁴. 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 не вызывает сомнений вывод Ахматовой: «1828 — самый разгульный пушкинский год»¹¹⁵. 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.)¹¹⁶. И при таком образе жизни в пушкинских стихах появляется тема раскаяния. Ситуация отражена показательным стихотворением 1828 года «Когда в объятия мои...»¹¹⁷, 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...
 Клянусь коварные старанья
 Преступной юности моей
 И встреч условных ожиданья
 В садах, в безмолвии ночей.
 Клянусь речей любовный шопот,
 [Стихов таинственный напев],
 И [ласки] легковерных дев,
 И слезы их, и поздний ропот.

Летом 1828 года 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 такая 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 года вплоть до Болдинской осени 1830 года (которая и вывела поэта из затянувшегося кризиса). Тема совести, прозвучавшая в «Воспоминании» («...горят во мне//Змеи сердечной угрызенья»¹¹⁸), 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 года по 14 декабря 1828 года (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) соответствует 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 года к беловику конца 1829 года отражает путь самоанализа и покаяния, на который ступил Пушкин весной 1828 года¹¹⁹.

После «Воспоминаний в Царском Селе» притча о блудном сыне появляется вновь в прозаическом отрывке «Записки молодого человека» (1829—1830 г.), 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, актуально для него в 1828—1830 годах, прежде всего тему неправедного пути и тему дома, тему совести и раскаяния¹²⁰.

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 годов).

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 убеждений¹²¹ и обнаруживает, что нравственные проблемы, в особенности связанные с любовной страстью, встали в 1828 году с болезненной остротой в сознании Пушкина.

Что касается тревоги, отчаяния, мыслей о смерти в творчестве Пушкина 1828—1830 годов, 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»¹²².

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 года, 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 года). 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»¹²³. А. П. Керн свидетельствует: «Пушкин в эту зиму бывал часто мрачным, рассеянным, апатичным»¹²⁴. О том же говорит П. А. Вяземский в уже цитированных письмах января 1829 года. По разным отзывам, Пушкин в это время непомерно много играет в карты да ездит к цыганам, что отнюдь не свидетельствует о ясности духа. Следующая зима в Петербурге проходит в тех же занятиях. Тоска вновь и вновь овладевала душою поэта вплоть до Болдинской осени 1830 года, как свидетельствуют стихи. Такую затяжную тоску не объяснишь только настроениями, ее корни надо искать не на уровне эмоций, а в глубинных сферах внутренней жизни. Поэт, как герой его Мазепа, был все это время «н е з д е ш н е й мукою томим» (разрядка наша — 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 сомнением 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 годов. Так, в «Полтаве» все происходящее соотнесено 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 годов 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»¹²⁵. 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 годов, новый всплеск приходится на Болдинскую осень 1830 года, 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 годов.

Среди всего этого хаоса ощущений постепенно начинает проступать новая мелодия, ведущая к «Легенде». Рождается она в «дорожных» стихах, написанных во время кавказского путешествия 1829 года.

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 годов, по меньшей мере трижды меняя порядок внутри цикла¹²⁶. Без полного разъяснения этих вопросов сложно говорить о личном содержании цикла; одно ясно: очень противоречивые, крайние настроения порождают эти стихи, близкие по времени написания¹²⁷. Этот контраст воплощен в двух повторяющихся образах — ущелье и вершина¹²⁸. Образуемая 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 своим 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 узвано в этом сдавленном потоке что-то близкое, созвучное душе, — и бесстрастное, почти равнодушное описание сменяется бурной экспрессией. Ни тучи, ни утесы, ни рощи, ни доли-

ны 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 года:

Кто, волны, вас, остановил,
Кто оковал [ваш] бег могучий,
Кто в пруд безмолвный и дремучий
Потом мятежный обратил?
Чей жезл волшебный поразил
Во мне надежду, скорбь и радость
[И душу] [бурную]
[Дермотой] [лени] усыпил?

В стихах 1834 года «Я возмужал среди печальных бурь...» эта метафора, открыто исполненная личного смысла, дает то же развитие образа, как в одном из кавказских отрывков 1829 года. 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 года, 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 ущельем¹²⁹. 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, вожденный 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 пронизательностью 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...» (подчеркнуто нами — 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 смысле¹³⁰, 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 донныне 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 году 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 попадетсЯ». 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»¹³¹. 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 Васшей Истине — путь гениального поэта, и духовный кризис 1828—1830 годов — 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. Щеголева¹³², второе — от П. И. Бартенева¹³³, 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 года: «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»)¹³⁴. 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 году.

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)¹³⁵. 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 мнении¹³⁶.

Наиболее правдоподобное решение вопроса принадлежит Д. Д. Благому. Он считал, что между черновым к окончательным вариантом стихотворения произошла внутренняя переадресация его: первая редакция посвящена М. Раевской, вторая — Н. Гончаровой¹³⁷. 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 вариантов¹³⁸, 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:

фа 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 создания?
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 эпиграф к «Бахчисарайскому фонтану»; как показал Ю. М. Лотман, она после 1827 года закрепилась в общественном сознании как намек на судьбу декабристов¹³⁹, 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.

«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 года, 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 прошел 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 любовь, ни в чем не схожую с прежними страстями и увлечениями¹⁴¹. О Павле говорится: «Растревоженный в душе, он опять вспомнил о давно покинутой им Вере, как грешник среди бездны разврата вспоминает о пути спасения»¹⁴². Для самого Пушкина в момент встречи с Гончаровой этот путь, как и для его героя Павла, оформился в идею брака. Осенью 1829 го-

да, 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 преломилась в этом стихотворении внутренние проблемы Пушкина 1828—1829 годов. «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 поневоле¹⁴³

В этих строках — вновь отчаяние сбившегося с пути.

Душевную жизнь поэта нельзя изобразить линейно, искусственно вытянув в одну цепочку раскаяние, отчая-

ние, очищение, просветление и т. д. Все эти мотивы спутаны в клубок в пушкинском творчестве 1828—1830 годов, рядом рождаются стихи просветленные и стихи безысходные; так было и в кавказской поездке, и осенью 1829 года, 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 жизненных 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 изображения», 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 бессилем 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 нечасто¹⁴⁴ — и почти всегда в одном контексте. В стихотворении 1828 года «Кто знает край,

где небо блещет... героиня красотой своей 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 Рафаэля¹⁴⁵. 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 образец¹⁴⁶.

У Даля чистаем: «Прелесть — что обольщает в высшей мере; обольщенье, обоянье; мана, морока, обман, соблазн, совращенье от злого духа... Прельщать, прельстить — пленять, привлекая увлекать, манить, обоять, 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 // Красною 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 парадокса¹⁴⁷. 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 исключенья;
 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!

«К**» (1826)

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 Марией¹⁴⁸, и роза (*Santa Rosa*), равно являющаяся атрибутом Девы Марии и Венеры¹⁴⁹. 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 взаимозаменяемы¹⁵⁰. 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 свойственна¹⁵¹.

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»¹⁵². 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 умиленья» — 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»¹⁵³. 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 встретясь с ней, смущенный, ты
 Вдруг остановишься невольно,
 Благоговей богомольно
 Перед святыней красоты.

«Красавица» (1832)

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»¹⁵⁴. 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! О. С. Булгаков расценивает сюжет как кощунственный и защищает святых; по С. Л. Франку, напротив, поэт и его герой приобщаются к Божественному через красоту и любовь. И еще: по Франку выходит, что стихотворение характерно для Пушкина, Булгаков же считает, что Пушкин затронул «мистическую эротику», «сам ей внутренне оставаясь чуждым»¹⁵⁵. 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»¹⁵⁶. 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. Ахматовой¹⁵⁷, 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 Пушкина¹⁵⁸, 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 удивительно стихотворение «Возрождение»:

Художник-варвар кистью сонной
Картину гения чернит
И свой рисунок беззаконный
Над ней бессмысленно чертит.

Но краски чуждые, с летами,
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 дней¹⁵⁹.

Интересно, что и здесь речь идет, по-видимому, о картине Рафаэля «Мадонна с безбородым Иосифом»¹⁶⁰.

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»¹⁶¹, 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 суждению знатоков.

В простом углу моем, среди 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 странственных символов позднего Пушкина является Дом»¹⁶². 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.:

Волнением жизни утомленный,
Оставя 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 годов. 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...» (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 хореические стихи 1829 г. «Дон», «Делибаш», «Зорю бьют...», а также «Цыганы» (1830)¹⁶³.

Интересующая нас группа стихотворений образует особую семантическую разновидность хорей, в основе которой — тема судьбы, жизненного пути¹⁶⁴. У Пушкина эта тема 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)»¹⁶⁵.

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. Речь идет здесь 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 черновиков, и это неслучайно: «Бесы» воплощают путь сегодняшний, блуждания во тьме, «Легенда» — путь праведный, зарок на будущее, идею новой жизни.

Насколько органичен 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»¹⁶⁶. Действительно, и поэзия Пушкина, и его жизнь говорит, 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 событий осени 1829 — весны 1830 годов (до помолвки с Натальей Николаевной) обращают на себя особое внимание два письма, написанных 2 февраля 1830 г. и адресованных Каролине Собаньской¹⁶⁷. (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)¹⁶⁸.

Можно и нужно оспаривать автобиографизм «Каменного Гостя» как буквальное соответствие мотивов трагедии фактам пушкинской жизни. Нельзя, однако, оспорить особого лиризма ее, связи образного мира трагедии с пушкинским душевным опытом, с актуальным для него в этот момент нравственными проблемами¹⁶⁹. Пушкинский Дон Гуан — в разрыве с традицией — преображен чувством к Доне Анне, совершенно новой любовью, отличной от прежних его увлечений.¹⁷⁰

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»¹⁷¹. Правота такого взгляда станет более очевидной, если добавить к этому, что у всех предшественников Пушкина Дон Жуан с Доной Анной связаны давними отношениями, пушкинские же герои встречаются впервые¹⁷² — 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 года — 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 текста¹⁷³. Очевидна важность этого монолога и для центрального образа и, соответственно, для всего замысла. Он звучит

как характерное для этого пушкинского периода лирическое стихотворение:

О Донна 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 полюбя, 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» (XIV, 154—155)¹⁷⁴. 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 Донне 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 преображение, 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»¹⁷⁵. 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 притязающая, 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 желанья — 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 перёдумано. 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 communes*. 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

* Счастье — лишь на проторенных дорогах (фр.).

«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 выход¹⁷⁶.

Уже в 1831 г., из этой 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.¹⁷⁷) 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 не совпадающими 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. Иезуитовой¹⁷⁸, 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 выпустила в царство вечно
 Паладина своего.

В Малом Академическом собрании, подготовленном
 Б. В. Томашевским, печатается:

Но пречистая, конечно,
 Заступилась за него...¹⁷⁹

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 слово 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 своего 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 беспримерно 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. Баратынский.

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 к первой, и вообще является ли она самостоятельной, или это лишь цензурная переделка? В чем смысл произведенных изменений и сокращений? На все эти вопросы очень разные ответы давали исследователи.

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 6-ю строфу, заменив в ней «Ave Mater Dei» на «A. M. D.», и в последней строфе слово «Пречистая» заменил на «Дева дивная». В рукописи «Сцен из рыцарских времен» (ПД-846) было заранее оставлено три пустых страницы (49₂—50₂), куда и предполагалось вписать «Легенду». Места таким образом 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 9-й 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—50₂ после 15 августа, «тут же», как считал С. М. Бонди¹⁸⁰. 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», «Восклицал в восторге он» меняется на «Восклицал 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. Д. 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!
Воскличал он, дик и рыан,
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 «A. M. 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 охватывает его восторг, знакомый самому поэту. Во второй редакции рыцарь слез уже не льет, он не просветлен своим чувством, а, напротив, становится «дик и рыан» 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 пер-

вой 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 «кощунственный» сюжет <...>, вытравляя даже религиозные термины и имена, Пушкин, несомненно, преследовал цель сделать это стихотворение цензурным, провести его в печать»¹⁸¹. 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»¹⁸². 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»¹⁸³. 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

романса (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»¹⁸⁴. 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 незамечена»¹⁸⁵. Ст. 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»¹⁸⁶.

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, то есть анализа «песни Франца» как бывшего лирического стихотворения. Самый факт, что глубоко интимное произведение отдается на смех и потребу, — а Франц поет свою песню по приказу, для увеселения нравственно тупой черни рыцарского звания — самый этот факт кажется нам жестом досады, горькой разочарованности, отказа от того, что не-

когда 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 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 внутренней пушкинской ситуации 1835 г.

Начем издалека.

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»¹⁸⁷. 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»¹⁸⁸.

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»¹⁸⁹. Личный подтекст «Полководца» был тонко и проникательно раскрыт Н. Н. Петруниной в специальной статье¹⁹⁰. Там же в параллель к «самоубийственному» мотиву «Полководца» исследовательница приводит строки из другого пушкинского стихотворения, написанного с «Полководцем», почти одновременно,— «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 организующим центром <...> фраг-

мента «Чудный сон мне бог послал...». Настойчивость обращения Пушкина к названной теме вскрывает лирико-биографический подтекст, присущий всем трем произведениям» (Н. Н. Петрунина)¹⁹¹. И, наконец, как замечено В. А. Сайтановым, мотив самоубийства содержит стихотворение «Из А. Шенье»¹⁹², причем Пушкин, переводя Шенье, усиливает по сравнению с оригиналом тему предсмертных мучений героя¹⁹³. «Полководец» и «Из А. Шенье» написаны соответственно 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...»¹⁹⁴. «Вновь я посетил...», — то картина открывается весьма красноречивая. Что стоит за этим? Ясно, что Пушкин в 1835 году 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 свое, 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»*. «Так жить Пушкин не мог, и такая

* Вчера на балу госпожа такая-то была решительно красивее всех и была одета лучше всех. <Прощай,> госпожа такая-то (фр.).

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» (о. С. Булгаков)¹⁹⁵. «Пушкин задыхался»¹⁹⁶, 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-м, но вся лирика этого года (как и последующего 1836-го) 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. О. 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 игральнице внешних событий»¹⁹⁷.

Герой лирики 1835 г. то сам ищет смерти, то предчувствует ее близость, и как альтернатива самоубийству возникает рядом с темой смерти тема бегства — предсмертного бегства¹⁹⁸. 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.

И 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 в третьем лице, у Пушкина — в первом; у Беньяна герой потрясен чтением книги, у Пушкина «тяжкие душевные переживания странника оказываются не навеянными извне, а предстают как процесс его собственного духовного сознания»¹⁹⁹. Пушкин привносит 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 спасителен, 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 двадцати пяти 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 «Родриг (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 его 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 «отчаяньи 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,
Отрешишь 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 пронизает мгновенный свет, охватывает священный трепет, который и побуждает Родрика оставить поле боя, бежать. Нетрудно увидеть здесь мотивы, предвещающие еще не написанного «Странника», однако в «Родрике» Пушкин опускает этот момент, как и вообще опускает всякие мотивировки поведения героя, оставляет их как бы в подтексте, для себя, а художественную задачу свою 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 поникшею главою» Родрик пускается в путь.

Наконец на берег моря
В третий день приходит он,
Видит темную пещеру
На пустынном берегу.

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 с собственно лирикой 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 удостоен 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.

Итак, вторая часть «Родрика» рассказывает 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»²⁰⁰. 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 своей, вознагражден Богом за свои духовные борения; хоть и плохо удается 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 и 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 своим 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 приводит к выводу, 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, борьбы 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 мечом²⁰¹. 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 «Род-

рика»: 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 писался «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 стихотворениях²⁰² 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 эти стихотворения — это, условно говоря, два совершенно различных жития с принципиально разными понятиями о святости и путях спасения. В «Легенде» представлен путь, подчеркнуто несовпадающий с традиционно-христианским: герой-безбожник приобщается 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 два пути эти были внутренне соотнесены Пушкиным — и он отдал мотив небесного заступничества новому своему 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, обоим в разные моменты жизни посещает чудесное ви-

дение, 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,
Помяная 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 Пилигрима», 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 свое красивое своеобразие 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 волненье», «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. 3-е изд., исправл. и доп. М.; Л., 1931. С. 259.
2. Франк С. Л. Религиозность Пушкина // Путь. 1933. № 40. С. 21.
3. Франк С. Л. О задачах познания Пушкина // Белградский Пушкинский сборник. Белград, 1937. С. 162.
4. Ахматова А. А. О Пушкине: Статьи и заметки. Л., 1977. С. 221.
5. Цявловская Т. Г. «Храни меня, мой талисман...» // Прометей: Историко-биографический альманах. М., 1974. Т. 10. С. 35.
6. Непомнящий В. Поэзия и судьба: Над страницами духовной биографии Пушкина. 2-е изд., доп. М., 1987. С. 406.
7. 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, лл. 77₂—76). Однако в предстоящем разговоре о происхождении стихотворения невозможно сослаться 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 опубликовать 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.
8. Сумцов Н. Ф. Романс «Жил на свете...» // Харьковский Университетский сборник 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. второй. 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. 1) Трагедия В. Скотта «Дом Аспенов» и пушкинский романс

о рыцаре бедном // Сб. статей к сорокалетию ученой деятельности акад. А. С. Орлова. Л., 1934. С. 449—458; 2) Пушкинская «легенда» о рыцаре бедном // Западный 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.

9. 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: Межвузовский тематический сборник научных трудов. Калинин, 1987. С. 26.

10. Литературное наследство. М.; Л., 1952. Т. 58. С. 85.

11. Там же. С. 86.

12. 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...» // Вопросы литературы — 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.

13. Арапова А. П. Н. Н. Пушкина-Ланская // Новое время. 1907. № 11409. С. 7.

14. Вяземский П. П. Александр Сергеевич Пушкин. 1826—1837. // А. С. Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1985. Т. 2. С. 186—187.

15. Тексты Пушкина, кроме специально оговоренных случаев, цитируются по изданию: Пушкин А. С. Полн. собр. соч. М.; Л., 1937—1959. Т. I—XVII. В работе оно именуется «Большим Академическим».

16. А. С. Пушкин в воспоминаниях современников... Т. 2. С. 53.

17. Декабристы на поселении: Из архива Якушкиных. М., 1926. С. 144.

18. Арапова А. П. Указ. соч. С. 7.

19. А. С. Пушкин в воспоминаниях современников... Т. 2. С. 237.

20. См.: Беляев М. Д. Наталья Николаевна Пушкина в портретах и отзывах современников. Л., 1930.

21. Пушкин А. С. Письма к жене. Л., 1987. Между с. 32 и с. 33.

22. Цявловская Т. Г. Рисунок Пушкина. М., 1983. С. 275.

23. 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.

24. А. С. Пушкин в воспоминаниях современников... Т. 2. С. 183.

25. Смирнова А. О. Записки. Спб., 1895. Ч. 1. С. 340. Большая часть «Записок» является, как известно, плодом вымысла Н. О. Смирновой, однако в данном случае на них можно сослаться, так как этот эпизод зафиксирован также П. А. Вяземским и А. О. Россетом.

26. А. С. Пушкин в воспоминаниях современников... Т. 2. С. 151.

27. Вяземский П. П. Собр. соч. Спб., 1893. С. 532.

28. А. С. Пушкин в воспоминаниях современников... Т. 2. С. 152.

29. Пушкин в письмах Карамзиных 1836—1837 гг. М.: Л., 1960. С. 140.

30. Жуковский В. А. Собр. соч.: В 4 т. М.; Л., 1960. Т. 4. С. 516.

31. Пушкин А. С. Письма / Под ред. и с примеч. Б. Л. и Л. Б. Модзалевских. М.; Л., 1928. Т. 2. С. 447.

32. А. С. Пушкин в воспоминаниях современников... Т. 2. С. 244.

33. Цит. по: Беляев М. Д. Наталья Николаевна Пушкина... С. 46.

34. Там же, С. 48.
35. Ленц В. Ф. Приключения лифляндца в Петербурге // Русский архив, 1878. Кн. 1. С. 454.
36. А. С. Пушкин в воспоминаниях современников... Т. 2. С. 336—337.
37. Ленц В. Ф. Приключения лифляндца... С. 442.
38. Анненков П. В. Материалы для биографии А. С. Пушкина М., 1984, С. 257—258.
39. А. С. Пушкин в воспоминаниях современников... Т. 2. С. 103—104.
40. Там же.
41. Здесь еще не найдено единое текстологическое решение: 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).
42. Гершензон М. О. Мудрость Пушкина... М., 1919. С. 130.
43. Иезуитова Р. В. «Легенда»... С. 157—160.
44. Русский архив. 1881. Кн. 2. С. 498 (запись П. И. Бартенева).
45. Пушкин А. С. Письма... Т. 2. С. 345.
46. Об этом см.: Майков Л. Н. Знакомство Пушкина с семейством Ушаковых (1826—1830) // Майков Л. Н. Пушкин. Спб., 1899. С. 355—377.
47. А. С. Пушкин в воспоминаниях современников... Т. 2. С. 275.
48. Есть в альбоме и еще чьи-то рисунки, однако для нашего сюжета они не важны.
49. Эфрос А. Рисунки поэта. М., 1933. С. 384.
50. 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.
51. Эфрос А. Рисунки поэта... С. 386.
52. Майков Л. Н. Знакомство Пушкина... 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.
53. Рукою Пушкина. М.; Л., 1935. С. 398.
54. Майков Л. Н. Знакомство Пушкина... С. 375.
55. Впервые на возможную связь «Легенды» с песнопением обратил внимание Э. Г. Герштейн и В. Э. Вацуро, 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., Вацуро В. Э. Заметки А. А. Ахматовой о Пушкине // Временник Пушкинской комиссии. 1970. Л., 1972. С. 43.
56. См. об этом: Жуйкова Р. Г. Портрет Натальи Ивановны Гончаровой // Временник Пушкинской комиссии. 1972. Л., 1974. С. 122—124.
57. Иезуитова Р. В. «Легенда»... С. 160.
58. Воспроизведено в кн.: Цявловская Т. Г. Рисунки Пушкина... С. 113.

59. Все, что касается этого рисунка, подсказано нам А. И. Фрумкиной. Пользуемся случаем поблагодарить ее за неоценимую помощь в работе над пушкинскими рукописями.

60. Дон-жуанский 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.

61. Связь монашеского автопортрета с Гончаровой подтверждается (хотя и с другим акцентом) семейным преданием Ушаковых: «„Маменька Карса“, как известно, долго держала влюбленного поэта на искусстве, 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. *Знакомство Пушкина...* 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.

62. Пушкин и его современники. Л., 1928. Вып. 37. С. 152.

63. А. С. Пушкин в воспоминаниях современников... Т. 2. С. 149.

64. Модзалевский Б. Л. Пушкин. Л., 1929. С. 352.

65. Словарь языка Пушкина: В 4 т. М., 1956. Т. 1. С. 72.

66. Новое время. 1907. № 11409. С. 7.

67. Павлицев Л. Н. Воспоминания об А. С. Пушкине. М., 1890. С. 210.

68. Русский архив. 1881. Кн. 2. С. 497—498.

69. А. С. Пушкин в воспоминаниях современников... Т. 2. С. 150.

70. Там же. С. 149.

71. Модзалевский Л. Б. Новый автограф Пушкина... С. 15.

72. Иезуитова Р. В. «Легенда»... С. 160 (сноска).

73. Там же. С. 156.

74. А. С. Пушкин в воспоминаниях современников... Т. 2. С. 116.

75. 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.

76. Московские ведомости. 1829. №№ 81—91.

77. Второй черновик «Бесов» расположен на лл. 121₂—122 арзрумской тетради. Он несомненно является развитием первого наброска «Бесов», то есть 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, то есть 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 «Стрекотуньи», т. е., судя по положению в тетради, строки «Бесов» писались явно после «Стрекотуньи». На л. 121 об «Бесы» не поместились, и Пушкин дописывает их на левом поле л. 122, пер-

пендикулярно 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.

78. Сумцов Н. Ф. Романс «Жил на свете...» ...С. 160—161.

79. Демидов Н. О «Сценах из рыцарских времен» А. С. Пушкина. Спб., 1900. С. 6.

80. Якубович Д. П. Пушкинская «легенда»... С. 227—256.

81. 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 воспылал 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 сдает страсть, 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.

82. Жуковский В. А. Эстетика и критика. М., 1985. С. 308—309.

83. Об этом см.: Канунова Ф. З., Янушкевич А. С. Своеобразие романтической эстетики и критики В. А. Жуковского // Жуковский В. А. Эстетика и критика... С. 36—38.

84. Герштейн Э. Г., Вацура В. Э. Заметки А. А. Ахматовой о Пушкине... С. 43.
85. Жуковский В. А. Собр. соч.: В 4 т. М.; Л., 1959. Т. 1. С. 107.
86. См. об этом: Гершензон М. О. Тень Пушкина // Гершензон М. О. Статьи о Пушкине. М., 1926. С. 69—95.
87. Жуковский В. А. Собр. соч. ... Т. 1. С. 85.
88. Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. 4-е изд. Л., 1977. Т. 2. С. 103—104. В Большом Академическом собрании дано другое текстологическое решение «Тавриды».
89. Жуковский В. А. Собр. соч. ... Т. 1. С. 98—99.
90. Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М., 1984. С. 113—115.
91. Жуковский В. А. Собр. соч. ... Т. 1. С. 108.
92. Там же. С. 143.
93. Там же. С. 334.
94. Там же. С. 98.
95. Рассадин Ст. Драматург Пушкин: Поэтика. Идеи. Эволюция. М., 1977. С. 155—157.
96. Жуковский В. А. Собр. соч. ... Т. 1. С. 187.
97. Об этом с несколько другими акцентами пишет Р. В. Иезуитова: «Особая психологическая сложность состоит в том, что земное, греховно-любтивное, не согласующееся в 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. «Легенда»... С. 169.
98. Жуковский В. А. Собр. соч. ... Т. 1. С. 85.
99. Жуковский В. А. Собр. соч. ... Т. 2. С. 131.
100. Те же мысли отразились в дневнике Жуковского, см.: Жуковский В. А. Полн. собр. соч.: В 12 т. СПб., 1902. Т. 12. С. 140—141.
101. Булгаков С. Тихие думы: Из статей 1911—1915 гг. М., 1918. С. 71—114.
102. Русская мысль. 1923—1924. Кн. IX—XII. С. 425—433.
103. Там же. С. 429—431.
104. Об этом см.: Рассадин Ст. Драматург Пушкин... 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.
105. Жуковский В. А. Собр. соч. ... Т. 1. С. 312.
106. Цит. по: Друзья Пушкина: Переписка. Воспоминания. Дневники: В 2 т. М., 1986. Т. 1. С. 319.
107. Щеголев П. Е. Из жизни и творчества Пушкина... С. 342.
108. Немаловажно замечание Д. Д. Благого, что этот образ «окрашен в <...> библейские тона» // Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина (1826—1830)... С. 383.
109. Обзор мнений см.: Левкович Я. Л. «Воспоминание» // Стихотворения Пушкина 1820—1830-х годов. ... С. 114—115.
110. Цявловская Т. Г. Рисунки Пушкина... С. 54.
111. Писание цитируется в синодальном переводе, поскольку Пушкин равно пользовался церковнославянским и французским текстом, и выбирать между ними в каждом отдельном случае цитации — затруднительно.

112. Щеголев почему-то считает этих ангелов возмездия — ангелами-хранителями // Щеголев П. Е. Из жизни и творчества Пушкина... С. 275.

113. Ахматова А. А. О Пушкине... С. 209.

114. Там же. С. 213—214.

115. Там же. С. 208.

116. Архив братьев Тургеневых. Пг., 1921. Вып. 6. С. 65; Остафьевский архив князей Вяземских. Спб., 1899. Т. 3. С. 179.

117. Такая датировка обоснована в статье: Сандомирская В. В. О датировке стихотворения Пушкина «Когда в объятия мои...» // Пушкин: Исследования и материалы. М.; Л., 1962. Т. 4. С. 354—361.

118. Ср. в «Полтаве»: «Куда бежать от угрызений // Змеиной совести своей?»

119. 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. 4-е изд. 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.

120. Ср. другое мнение о значении этой притчи для Пушкина: Тюпа В. И. Притча о блудном сыне в контексте «Повестей Белкина» как художественного целого // Болдинские чтения. Горький, 1983. С. 67—81; Тюпа В. И. Сюжет «блудного сына» в лирике Пушкина // Болдинские чтения. Горький, 1984. С. 89—97.

121. «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 искусства есть *идеал*, а не *нравоучение*».

122. 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.

123. Анненков П. А. Материалы для биографии А. С. Пушкина... С. 205.

124. А. С. Пушкин в воспоминаниях современников... Т. 1. С. 421.

125. Ахматова А. Л. О Пушкине... С. 98.

126. Об этом см.: Измайлов Н. В. Очерки творчества Пушкина. Л., 1975. С. 218—223.

127. Некоторые кавказские стихи отделялись позже, в 1830 г., но рождались они все летом—осенью 1829 г., и рассматривать их должно в контексте 1829 г.

128. Эти образы по-своему анализируются в статье Э. В. Слининой «Неоконченное стихотворение Пушкина „Когда владыка Ассирийский...“» // Проблемы современного пушкиноведения: Межвузовский также: Лотман Ю. М. Из размышлений над творческой эволюцией Пушкина (1830 г.) // Тыняновский сборник. Третьи Тыняновские чтения. Рига, 1988. С. 34.

129. 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.

130. Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина (1826—1830) ... С. 373.

131. А. С. Пушкин в воспоминаниях современников... Т. 2. С. 115.

132. Щеголев П. Е. Из жизни и творчества Пушкина... С. 342—346.

133. Русский архив. 1881. Кн. 3. С. 468.

134. На эту параллель впервые указал Е. Г. Вейденбаум // Русский архив, 1905. Кн. 1. С. 676—677.

135. 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.

136. 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.

137. Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина (1826—1830) ... С. 356—363.

138. Бонди С. М. Черновики Пушкина... С. 11—23. По этой транскрипции мы и цитируем черновой вариант с коррекцией знаков препинания по автографу.

139. Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. Л., 1980. С. 372—373.

140. Султан-Шах М. П. М. Н. Волконская о Пушкине... С. 262.

141. Ахматова А. А. О Пушкине... С. 209.

142. Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 9. С. 358.

143. Наблюдения над этими вариантами см.: Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина (1826—1830)... С. 476.

144. Оставляем в стороне «Гавриилиаду» — она не может включаться в разговор о системе ценностей зрелого Пушкина.

145. См. об этом: Цявловский М. А. Стихотворение «Мадона»...; Кока Г. М. Пушкин перед мадонной Рафаэля...

146. Ср. в стихотворении «К вельможе» (1830): «Влиянье красоты // Ты живо чувствуешь. С восторгом ценишь ты // И блеск Алябьевой и прелесть Гончаровой».

147. Ср. Булгаков С., прот. Жребий Пушкина // Новый Град. 1937. № 12. С. 40.

148. Аверинцев С. С. Люцифер // Мифы народов мира: В 2 т. М., 1982. Т. 2. С. 84.

149. Топоров В. Н. Роза // Там же. С. 386.

150. Якубович Д. П. Пушкинская «легенда» о рыцаре бедном... С. 239—247.

151. Эти положения работы мы обсуждали с А. Е. Смирновым. Приносим ему глубокую признательность за интересные замечания.

152. Иванов Вяч. Эссе, статьи, переводы. 1985. С. 129.

153. Там же. С. 131.

154. Путь, 1933. № 40. С. 33.

155. Булгаков С. Тихие думы... С. 98.

156. А. С. Пушкин в воспоминаниях современников... Т. 1. С. 425.

157. Ахматова А. А. О Пушкине... С. 89—109, 161—171.
158. Иванов Вяч. Два маяка... С. 135.
159. 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 серьезна, однако само предположение о более поздней дате стихотворения представляется верным.
160. См. об этом: Варшавская М. Я. Пушкин и картина Рафаэля. Л., 1949.
161. Булгаков С., прот. Жребий Пушкина... С. 31.
162. Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988. С. 142.
163. Эволюция и семантика пушкинского четырехстопного хорея рассмотрены в работе М. Л. Гаспарова // Пушкинские чтения в Тарту. Тезисы докладов научной конференции 13—14 ноября 1987 года. Таллин, 1987. С. 53—56. См. также: Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. Л., 1972. С. 167—168.
164. Интересна дневниковая запись Блока: «...У меня непроизвольно появляются хореи, значит, может быть, погибну» (Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1963. Т. 7. С. 329).
165. Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха... С. 115.
166. Булгаков С. Тихие думы... С. 98.
167. См. аргументацию Т. Г. Цявловской: Рукою Пушкина... С. 179—208.
168. Ахматова А. А. О Пушкине... С. 178—181.
169. Ахматова отчетливо различала автобиографизм и лиризм, что не упало ее от несправедливых упреков: Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина (1826—1830)... С. 638—639.
170. Далеко не все интерпретаторы трагедии принимают этот взгляд, см., например: Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина (1826—1830)... С. 653.
171. Городецкий Б. П. Драматургия Пушкина. М.: Л., 1953. С. 289—290.
172. Замечено А. А. Ахматовой (Ахматова А. А. О Пушкине... С. 96).
173. Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Л., 1935. Т. 7. С. 573.
174. Ахматова А. А. О Пушкине... С. 103.
175. Там же, С. 189.
176. См. об этом: Булгаков С., прот. Жребий Пушкина... С. 40—46.
177. Рукописи Пушкина, хранящиеся в Пушкинском Доме: Научное описание / Сост. Л. Б. Модзалевский и Б. В. Томашевский. М.: Л., 1937, С. 87, 333.
178. Иезуитова Р. В. «Легенда» ... С. 141—155.
179. Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 3. С. 114.
180. Бонди С. М. Из «последней тетради» Пушкина // Стихотворения Пушкина 1820—1830-х годов... С. 383.
181. Бонди С. М. Стихи о бедном рыцаре... С. 665.
182. Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Л., 1935. Т. 7. С. 657.
183. Иезуитова Р. В. «Легенда»... С. 175.
184. Рассадин Ст. Драматург Пушкин... С. 193—195.
185. 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.
186. Рассадин Ст. Драматург Пушкин... С. 194.
187. Ахматова А. А. О Пушкине... С. 203, 205.
188. Там же. С. 205.
189. Там же. С. 206.
190. Петрунина Н. Н. «Полководец» // Стихотворения Пушкина 1820—1830-х годов... С. 278—305.
191. Там же. С. 291.
192. Сайтанов В. А. Неизвестный цикл Пушкина // Пути в неизвестное: Писатели рассказывают о науке. М., 1986. Сб. 19. С. 378.
193. Благой Д. Д. Душа в заветной лире: Очерки жизни и творчества Пушкина. 2-е изд. доп. М., 1979. С. 467.
194. В. А. Сайтанов обоснованно датирует это стихотворение июлем-августом 1835 г. // Сайтанов В. А. Неизвестный цикл Пушкина... С. 362—374.
195. Булгаков С., прот. Жребий Пушкина... С. 41.
196. Там же.
197. Там же. С. 42.
198. Эта тема проанализирована В. А. Сайтановым (Сайтанов В. А. Неизвестный цикл Пушкина... С. 380—395).
199. 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.
200. Якубович Д. П. Пушкинская «легенда»... С. 244.
201. Цявловская Т. Г. Рисунки Пушкина... С. 55.
202. Тема заступничества вообще важна для позднего Пушкина — «Анджело», «Сцены из рыцарских времен», «Капитанская дочка».

«КТО ИЗ БОГОВ МНЕ ВОЗВРАТИЛ...»

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 непереводаемым лиризмом — стихи несводимы к переводу, они разомкнуты в бесконечную смысловую глубину и дышать тайной, как это часто бывает в лирике Пушкина.

Мы подошли к вопросу об особенностях пушкин-

ских 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, то есть 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 Р. Х. 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 1817 г. «В. А. Пушкину» 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 в него, оказывается очень емким — ведь Гораций стал бессмертным едва ли не благодаря своей трусости, этому своему 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 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 и на слове «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 ужасный битвы,
Когда я, трепетный квирит,
Бежал, нечестно броса щит,
Творя обеда и молитвы?

Слово «квирит» фигурирует здесь в другом его значении: штатский, гражданский; герой им обозначает свою природную невоинственность, неуместность 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 горацевой оды. Главное ее событие — возвращение друга, основания 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 неминучей.

Эпизод бегства, описанный у Горация спокойно, нейтрально, с легким оттенком самоиронии, становится главным событием и композиционным центром пушкинского стихотворения; страх героя акцентирован эмфатическими восклицаниями, выдающими лирическую природу чувства. Рассказ о спасении звучит острее и драматичнее, чем у Горация: там Меркурий уносит в густом облаке объятых страхом героя через ряды неприятелей, здесь герой не просто унесен с поля боя — он спасен «от смерти неминучей», Провидение вмешалось в его судьбу в критический, смертельно опасный момент. Горациев рассказ так преобразуется у Пушкина, что мы узнаем в нем устойчивый и до конца не раскрытый 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 кроме опьяняющей радости и торжества дружбы слышится в его стихах какой-то надрыв, который герой хочет утопить в вине. В последнем стихе воспроизведена традиционная поэтическая формула из французского перевода оды: «J'aime à 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, опять-таки 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, преображаясь, 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 делил —
 юность я
 [Когда кто]
 [О] кто из Богов нам возвратит³
 ж тебя

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, как мы думаем, и составляет содержательную основу интересующего нас перевода. Обращение к опальному другу Ивану Пущину, воспомина-

ние 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 прочитать 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 и дороги всякому русскому сердцу. Один из них — душевная встреча 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, такие, например, стихи:

Любезный именинник,
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...

«К Пушкину» (1815)

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 пьесе «19 октября» 1825 г., писанной 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 воображенья // Вокруг меня товарищей зовет...» Но оказывается — нет, не вотще, воображение всесильно, реальность побеждается властью поэзии, дружеский пир состоялся, тени друзей будто въяве обступили поэта, и вот уже они пьют все 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 с друзьями общением.

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 опа-

ле, 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 (Пушкин, 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 упования, и личной затаенной надежды на великодушие императора; Пушкин снова, как некогда в «Стансах», подсказывал Николаю поступок, направлял 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 пятнадцати до тринадцати 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, заменившись 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 сомнительный оттенок. Люди, с которыми его связывали крепкие узы дружбы, которых он любил, которые поддерживали его в гонениях, оказались 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 Пушину 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 казненных 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, иными словами — в честь победы над восстанием, и камер-юнкер Пушкин по этикету должен был на него поехать. В официальном своем дневнике он описывает «всё 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 дневни-

ке. 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 года. Пушкин намеревался включить его в «Повесть из римской жизни», работа над которой была начата в ноябре 1833 г. и продолжилась в 1835-м. В эту незавершенную повесть должны были войти также, по замыслу, два перевода из Анакреона — «Поредели, побелели...» и «Узнают коней ретивых...», — оба они написаны 6 января 1835 г. Исходя из этого можно предположить, что и 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. 11 января исполнилось 10 лет со дня последнего свидания Пушкина с Пушциным. 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, и с ним можно пировать как прежде, «праздную 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 бо-

лее коротким и не претендующим на стилизацию размером, которым он уже вспоминал однажды о михайловской встрече с Пущиным:

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 Пущиным, они тянут за собой важную проблему пушкинской биографии — проблему отношений Пушкина с декабризмом накануне и после восстания.

Пущин не упомянул в своих записках о том, что он привез в Михайловское письмо Рылеева к Пущину. 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. Пущин 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-ссылного дало Рылееву повод уверенно говорить об их единомыслии и подсказывать сюжет для историко-политической поэмы в духе собственных «Дум». Фраза «Пущин 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 Пущин по заданию Рылеева должен был поддержать в Пушки-

не угасшие было «вольнолюбивые 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 Пущина с Пушкиным в большей мере, нежели это отражено в пущинских мемуарах. Обсуждался вопрос о тайных обществах, и Пущин 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 Пущин, говорить. Может быть, ты и прав, что мне 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 Пущина 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 Пущина, была едва ли не центральной в беседе 11 января. Вряд ли Пущин 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 Пущина донести до Пушкина что-то из тех петербургских

бургских 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 в связи с этим Брут оказался для них идеальным героем¹², 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 следствии¹³. Итак, Брут — образ символический, отчетливо декабристский, «цареубийственный», и похоже, что именно в этом символическом (а не только историческом) своем 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, повторим, нет и никакого эпитета к Бруту, а сказано просто «предводительствуемый Брутом, начальником войска». 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 предопределенный 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 — Пушин в разговоре, напротив, увещевал его идти своим путем: «...Я ему ответил, что он совершенно напрасно мечтает о политическом своем значении, что вряд ли кто-ни-

будь 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 отрадно 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, недомолвка Пущина связана 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 увидаться с его петербургскими приятелями. Рассчиты-

вая, 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 заехать сперва на квартиру к Рылееву, который вел жизнь не светскую, и от него запастись 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 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 молнией 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 решил выехать тайно из деревни, рассчитав время так, чтобы прибыть в Петербург позд-

но 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 людем: Алексею Хохлову, росту 2 арш. 4 вер., волосы темнорусые, глаза голубые, бороду бреет, лет 29, да Архипу Курочкину, росту 2 ар. 3¹/₂ 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, только он чуть снизил себе рост, да прибавил три года, считая, что выглядит старше своих двадцати шести. Только что закончив «Бориса Годунова», Пушкин перенес в собственную жизнь сцену в кормче на литовской границе,

где читают царский указ с приметам Гришки Отрепьева и тотчас узнают его по приметам: «А ростом он мал, грудь широкая, одна рука короче другой, глаза голубые, волоса 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 воспоминаниях 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, то есть Кириллов сын — по старинке указано отчество, вместо фамилии²³. В 1833 г. этому Архипу было 54 года, в 1838 г. — 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 пронципательно 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. В пушкинистике возобладала 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. Далея, что Пушкин выезжал в преддверии восстания, в обстановке смутных слухов о междоусорствии. 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 свидетель-

ством, 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 Пуцина 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 Пуцин 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 Пуцин 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, Пуцин 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. 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 Пуцина в Петербург он даст сигнал Пушкину и тот явится... Подобная тема возникала в разные моменты их встречи: и тогда, когда Пушкин посмеивался над царским беспокойством в связи с приездом Льва Сергеевича; и когда размышлял о внезапном, смелом появлении самого Пуцина в Михайловском. Эквивалентом могло быть столь же внезап-

ное 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 пови-даться. К тому же Пушкин в новой политической ситуации лелеял надежду на скорое освобождение и хотел форсировать его своим внезапным появлением в столице. Во время своего сидения в Михайловском он так рвался на свободу, такие строил фантастические планы побега, что не мог не встрепетаться в 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 *egete* 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 Петербург.³⁰ *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 Пущина, и письмо Керн. Нетерпение ссыльного, дошедшее до предела, нашло, казалось, возможность разрешиться.

Для полноты картины не обойдем вниманием одну гипотезу, получившую распространение в 1930-е годы. 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 спро-

силы, 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 Пущин, 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.

Пущин 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. Эйдельман, давая художественную интерпретацию событий в повести о Пущине³², 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 Пущина: 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-го 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 триггорскими барышнями — а на глубине шла грандиозная работа, духовная и творческая. Темпы роста гения не умопостигаемы: за 1825 год Пушкин совершил скачок, определивший его последующее развитие и в конечном счете его место в нашей 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 служения, утверждает 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 года, перебегает ее уже другому Пушкину. Пушкина легко остановить по дороге на Сенатскую площадь, потому что это уже не его дорога»³⁵. С этого 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 создавался «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 держится закономерным ходом 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 «Луcreция», 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 происшедшим. С одной стороны, он страшно беспокоится о судьбе друзей, выпрашивает 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: «Всё-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 1825 г.).

Довольно скоро Пушкину стало отчетливо ясно, **чего** он избежал, 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. Пущин 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. Пущин, 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. Промысл 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 исто-

рию 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 приравнял поэзию к спасающему Провидению, которое тогда, в Михайловском, взяло поэта по свою защиту.

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

«Вновь я посетил...», черновик (1835)

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» в тот именно день, когда узнал о казни декабристов, — начал со строки, измененной впоследствии: «Великой скорбью 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 среди политической бури нашли свое отражение в переводе оды Горация к Помпею Вару. Ее внутренняя обращенность к Пушкину определила ход воспоминаний о том, что последовало за его визитом в Михайловское:

Ты помнишь час ужасной битвы,
 Когда я, трепетный квирит,
 Бежал, нечестно броса 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 иное, чем у Горация, употребление слова «квирит»: герой бежал потому, что он не боец, потому, что по природе своей он не создан для «бранной славы». «Бежал, нечестно броса щит...» «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 и восторг от воображаемой встречи с другом, и отчаянный порыв уйти от реальности в безумную вакханалию — 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 Пушкиным 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 новых 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 стилевой 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 Мецената 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 небуквально, 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-м 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 которой — крупный художник, приближенный ко двору диктатора и оказавшийся перед лицом смерти в результате придворных интриг. Обсуждая оду 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.

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 неизвестное: 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 сравнению 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. Записки о Пушкине... 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. Изд. 2-е, испр. и доп. М., 1983. С. 132—133; Эйдельман Н. Пушкин и декабристы... С. 365—367.
14. Пуцин И. И. Записки о Пушкине... С. 66.
15. Там же. С. 70.
16. А. С. Пушкин в воспоминаниях современников: В 2-х томах. Т. 2. М., 1985. С. 12. Адам Вейсгаупт упомянут в связи с известным предсказанием Пушкину — погибнуть от белой лошади, белой головы или белого человека (Пушкин считал Вейсгаупта зачинателем всех тайных обществ).
17. Там же. Т. 1. 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. 6 июня. № 71).

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. Изд. 2-е. Иркутск, 1984. С. 204.

29. Эйдельман Н. Пушкин и декабристы... 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. Записки о Пушкине... 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. Пущин 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 (сноска).

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. Избранные статьи: В 3-х томах. Т. 2. Таллин, 1992. С. 452—462.

49. Это наблюдение впервые высказано в статье: Суздальский Ю. П. Пушкин и Гораций//Иноземна 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.

«Я ПАМЯТНИК СЕБЕ ВОЗДВИГ НЕРУКОТВОРНЫЙ...»

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. Вот эти стихи: «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 «каменноостровского», составляет сегодня одну из актуальных 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 «нерукотвор-

ный»: именно через это слово и его евангельский контекст может открыться здесь неожиданная смысловая перспектива, позволяющая уточнить отношение «Памятника к другим каменноостровским стихам.

В статье, подводящей итоги многолетним спорам, М. Ф. Мурьянов показал, что «нерукотворный» является живым русским вариантом книжного церковнославянского «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 В. Рубана к «Медному всаднику» Фальконе, где оно относится к естественной каменной глыбе, положенной в основание памятника². Этот источник приходится отвести на самый дальний план хотя бы потому, что он мало прибавляет к пониманию «Памятника». К тому же совершенно очевидно, что летом 1836 г. Евангелие было более актуальным для Пушкина чтением и источником, чем стихи Василия Рубана, в особенности если учесть, что речь идет не о случайном каком-либо слове, а об одном из важнейших слов итогового пушкинского стихотворения. Если уж искать литературный его источник, то логичнее обратиться к стихотворению В. А. Жуковского «Певец в Кремле» 1814 г. (указано М. Ф. Мурьяновым), где «нерукотворный» употреблено в евангельском смысле.

В пушкинском сознании значение этого слова было 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 употребленное 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 несправедливого 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: равнодушные 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: сорок и шесть лет создана бысть церковь сия, и ты ли тремя денми воздвигнеши 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: «Вемы бо, яко аще

земная наша храмина тела разорится, создание от Бога имама, 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 для стихотворения, составляет его смысловой центр. Эти два стиха содержат чрезвычайно важную для Пушкина, долго вызревавшую мысль; ее историю можно проследить от послания Илличевскому 1817 года через лирику 1822—1823 годов, и в частности — «Надеждой сладостной младенчески дыша...», через «Андрея Шенье» 1825 года («Я скоро весь умру»)⁸ и другие стихи о поэте, душе и смерти. Ближайшая, хотя и менее очевидная история этой формулы — ряд стихов 1835—1836 годов, от «Странника» до «Напрасно я бегу к сионским высотам...», вызвавших 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, заключает в себя душу, душа таится, скрывается в лире, они и в вечности неразделимы. Пушкин написал вначале: «душа в бессмертной лире», тем поставив 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 те 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 поколеньи // 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 естественное 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», пробуждаемы 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 апо-

феозом поэзии, ее высшей божественной природой и сегодняшним глумлением над поэтом — эти три мотива связываются общими евангельскими ассоциациями. «Памятник» весь отлит из формул последней, немислимой точности. «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, которыми его Муза возведена на высоту надмирную и одновременно подчинена Верховному Владыке, но только Ему. Д. 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 неправедным 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, создавших 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», то есть ту вертикаль, которой «пушкинский «Памятник» и 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.

Прибегая в «Памятнике» к высшему духовному авторитету, Пушкин утверждает царственный статус поэзии и ее религиозное значение. В последние годы жизни Пушкин глубоко проникся духом христианства, и «Памятник» об этом свидетельствует не меньше, чем «Отцы пустынноики...» или «Мирская власть». Но по призванию и служению он всегда был и остался «единого прекрасного жрецом». «Сознание абсолютного религиозного смысла поэзии»¹⁸ определяет всю пушкинскую систему ценностей и является организующим началом в его судьбе. Лирика 1835—1836 годов («Странник», «Родрик», каменноостровский цикл) отразила важный этап самосознания Пушкина, поиск осмысленного религиозного пути, и «Памятник» ставит здесь итоговую точку. **В нем поэтическое и религиозное призвание слиты воедино**, путь поэта освещен Небесами и ведет его к жизни вечной.

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 полностью исчерпан 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 итальянскому», «Мирская власть» — объединяются темой Страстной недели¹⁹. Написанное после них «Когда за городом, задумчив, я брожу...» развивает тему телесной смерти. В «Памятнике», хронологически последнем в этом ряду, мощно звучит тема Воскресения²⁰.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Huntly D.—G. On the source of Puškin's *nerukotvornyj*... Die Welt der Slaven. Wiesbaden. 1970. Jg. 15. Heft 4. S. 361—362; Мурьянов М. Ф. Два этюда о словоупотреблении Пушкина. 1. Эпитет *нерукотворный*. Вопросы литературы. 1989. № 4. С. 206—214.
2. Фейнберг И. Читаю 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. On the source of Puškin's *nerukotvornyj*... S. 362. Для поэтов нового времени в слиянии лирического «я» с Христом было уже что-то органичное — см., например, стихи А. Блока «Ты отошла, и я в пустыне...» (1907) или В. 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: разрушьте 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. Слова С. Г. Бочарова (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. О художественных мирах... С. 73—74; Битов А. Статьи из романа. М., 1986. С. 266.
9. Бочаров С. Г. О художественных мирах... С. 74.
10. Отмечено В. С. Непомнящим (Непомнящий В. С. Поэзия и судьба. Изд. 2-е доп. М., 1987. С. 446—447).
11. О связи «Памятника» с «Полководцем» см.: Сакулин П. Н. Памятник нерукотворный//Пушкин. Сб. первый. М., 1924. С. 59.
12. Стихотворения Пушкина 1820—1830-х г. 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. Материалы советско-американского 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. О художественных мирах... С. 74).
17. Мысль В. С. Непомнящего (Непомнящий В. С. Поэзия и судьба. 1987. С. 446).
18. Франк С. Л. Религиозность Пушкина//Пушкин в русской философской критике. М., 1990. С. 390.
19. Старк В. П. Стихотворение «Отцы пустынноики и жены непорочны...» и цикл Пушкина 1936 г.//Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1982. Т. X. С. 192—203.
20. Здесь упомянуты не все каменноостровские стихи, так как нами не ставилась задача полного анализа цикла.

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 тому 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 Вл. 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 непрменный 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 соблазняемся свести к формуле «Пушкин — православный поэт».

Несколько лет назад, при переменах в официальной идеологии, стали появляться в нашей печати публикации — пик их приходится на 1990—1991 годы, — 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 — вопло-

тившего 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 шутки его 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 непрошенные 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 Печер-

ский 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 неменьшим 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 религиозного самосознания, они способствуют формированию нового мифа о Пушкине. В недавней 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 легких журналистских статей — и закрепляется в профессиональной пушкинистике высоким авторитетом таких исследователей, как В. С. Непомнящий, который по существу открыл советскому читателю 1970 — первой половины 1980-х годов глубокую духовную проблематику в Пушкине, но в работах последних лет, развивая эту проблематику, все чаще говорит о Пушкине языком проповеди.

Все упомянутые нами авторы придают особое символическое значение стихотворному диалогу Пушкина с митрополитом московским Филаретом (Дроздовым) в январе 1830 года. 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 на-

прасно, 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 года: «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 не достаточная 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 отноше-

ниях. В 1983—1984 годах 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 страстях 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 религиоз-

ного, 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 назначению, — 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 запретной глубины мира и тем трепетом, который им пробуждается в душе...» (С. Булгаков)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 года, — 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 тради-

ционной 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 первородную простоту и силу.

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

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 вещей 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...

«Вечерний звон». (1890)

Вл. 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 году), 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 подкреп-

ляется 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 (например, властью искусства можно сделать зло прекрасным — «Лолита» Набокова), 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 отсвет 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. Неверие 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 религиоз-

ной мыслью конца XIX — начала XX века 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, Вл. 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 specie 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) Вл. Соловьев напомнил об изначальном синкретизме искусства и религии, о том, что поэзия родилась из храмового действия, 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 жертвоприношение,//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, // ...Едино 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 утилитарной 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 6-й главы книги Исайи 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 году — 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, верно: «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 Вл. 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 главы Книги Исхода и вновь возникает образ поэта-пророка, на отрывок «Зачем крутится ветер в овраге?» в двух его вариантах (1833, 1835), связанный с парадоксами библейской Книги Иова³⁰, наконец — на «Памятник» с его евангельскими ассоциациями³¹. «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»³². Конечно, это сознание не одному Пушкину свойственно. Перелистаем таких разных поэтов, как Н. М. Карамзин, К. Н. Батюшков, В. К. Кюхельбекер, Д. В. Веневитинов, П. А. Вяземский, В. А. Жуковский, Е. А. Баратынский, 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 аллегорию «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 года), 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)³³, «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)³⁴, через творчество человек «возвращается в покинутый или потерянный рай» (Г. П. Федотов)³⁵.

Конечно, искусство бывает всяким, его райская природа искажается в той мере, в какой искажена высшая природа в самом человеке. Блоковское «искусство есть **АД**»³⁶ 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 исключительной интуицией Царства Божия, данной ему в абсолютном эстетическом и нравственном слухе и воплощенной в целостном мире его ху-

дожественных созданий. В. В. Розанов, призывая в 1912 году 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"...»³⁷

* * *

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»³⁸, или признаться, как З. Н. Гиппиус: «Стихи я всегда пишу, как молюсь»³⁹. Его религиозное мироощущение было органичным и выражалось непосредственно в творчестве, а не в торжественных формулах самосознания, фиксирующих какую-то 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 в разборе отдельных пушкинских стихотворений глубже их образно-тематического и эмоционального уровня и показал, как в них проявляется «скрытый, глубинный слой духа Пушкина»⁴⁰. 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»⁴¹.

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)?⁴² Является ли художник творцом своих творений, или он только медиум, воспринимающий и передающий услышанное? — вспомним А. К. Толстого: «Тщетно, художник, ты мнишь, что творений своих ты создатель!//Вечно носились они над землею, незримые оку». У Пушкина тоже есть «самосвидетельство» «невольности, пассивности творчества» — так определил Вл. Соловьев стихотворение «Эхо» (1831)⁴³, но оно дает лишь небольшой фрагмент картины. В целом же творчество осознано Пушкиным как сложное взаимодействие свободы и послушания, личности и Бога, труда и вдохновенья. 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»⁴⁴. 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!»⁴⁵; 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: «Велению 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 «призванье», 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»⁴⁶. 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 творчестве⁴⁷. 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 века 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 век) и восходящую к каппадокийскому тринитарному богословию (IV век), 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»⁴⁸. 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»⁴⁹. На категоричную бердяевскую эксклюзивность есть свои возражения⁵⁰, 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»⁵¹.

* * *

Творчество носит характер богочеловеческий, «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 чертами его тварности, 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 творческого⁵². 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 религиозный 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»⁵³.

Страсти, которым предает себя художник, могут не только прорываться непреобразенными 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 воздымаются глубинные стихии человеческого естества. В мае 1899 года 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 неволью 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»⁵⁴, то Розанов, наоборот, сетовал на излишнюю пушкинскую «трезвость», на его недостаточную для нового времени глубину, на отсутствие в его творчестве оргиазма и «всемирного пифизма»⁵⁵. На эти попытки вместить Пушкина в ницшеанскую бинарную схему искусства (взаимодействие аполлонического и дионисийского начал) горячо отозвался Вл. 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»⁵⁶. Дионисийские страсти оставались в пушкинской жизни, в поэзии же они очищались и преображались — но без них поэзия была бы невозможна. В «Судьбе Пушкина» (1897) Вл. 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 поряд-

ке 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»⁵⁷.

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»⁵⁸. Неверие 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»⁵⁹. 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»*. 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.

* «Утешения» (фр.)

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**, 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, колыми 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 Sainte-Beuve*, 1831)**.

От поэта не стоит ждать благочестия, поэзия не благочестием живет, а всею полнотою человеческого. В пушкинском «Поэте» Аполлон «требует» 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

* Будем религиозными, будем политиками... будем сумасбродами (фр.)

** «Жизнь, стихотворения и мысли Жозефа Делорма. Утешения. Стихотворения Сент-Бёва» (фр.)

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...», 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)⁶⁰.

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»⁶¹. 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»⁶² — «труд и вдох-

новенье». 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 преображается 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. Баратынского, построенное на основных 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 укрепил 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, посвятившего гордо лучшие годы жизни исключительно **труду**, бескорыстным **вдохновениям** и совершению единого, **высокого подвига**» («Илиада Гомерова», 1830). Подчеркнутые нами слова фиксируют 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 условий.

В творческом подвиге поэта, в его самоотвержении и самораспятии есть нечто подобное аскетическому подвигу. Этим оправдано дерзкое соположение путей гениальности и святости, предложенное 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»⁶³. Бердяевское сопоставление шокировало многих, и при этом было подхвачено, развито другими религиозными мыслителями⁶⁴. 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»⁶⁵. 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 статья Вл. 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. Розанов⁶⁶. Но главное даже не это. Главное — суд над Пушкиным в отрыве от того, что собственно и есть Пушкин, в искусственном отсоединении 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. Вяземско-

му, ноябрь 1825 года). 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, вглубь 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 века этот вопрос коснулся и Пушкина: к нему было применено понятие теургии — религиозного творчества, создающего новое бытие, продолжающего божественное дело миротворения⁶⁷. 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»⁶⁸, 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, при-

роде, в каждой детали творения. Поэтому в пушкинском мире нет иерархии, в нем все предметы «равно исполнены поэзии»⁶⁹, 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 открытие Высшей Реальности в мире своим субъективным дерзанием⁷⁰.

Прежде всего через красоту открывалась Пушкину Высшая Реальность, религиозное восприятие красоты составляет основу его художественного мировидения — в этом сходятся все серьезные исследователи нашей проблемы⁷¹. 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)⁷². 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)⁷³.

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 их одна поэтическая сторона» (маргиналии на статье П. А. Вяземского о В. А. Озере, 1825—1827), — важно правильно понять это выразительное пушкинское высказывание. Поэзии противопоставлен морализм, «цель художества есть **идеал**, а не **нравоучение**», но воплощенный идеал обладает спасительной и очистительной нравственной силой, пробуждает «чувства добрые». Как писал Вл.

Соловьев, «красота сама по себе, по самому существу своему, по внутренней природе своей, есть **ощутительная** форма истины и добра»⁷⁴.

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 томах. 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. Смысл творчества: Опыт оправдания человека. Изд. 2-е, доп. Париж, 1985. С. 332.
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 схи-архимандрита 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. последнюю работу 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; Струве Н. А. Был ли Фет атеистом? Ответ на письмо проф. Е. Эткинда//Вестник Русского Христианского Движения. 1984. № 141. С. 175—177.
16. Эткинд 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. Смысл творчества... С. 284.

19. Булгаков С. Свет Невечерний: Созерцания и умозрения. Сергиев Посад, 1917. С. 381—382.
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., напр.: Булгаков С. Догматическое обоснование культуры//Вестник Русского Студенческого Христианского Движения, 1930. № 7. С. 8—12; Экономцев И., игумен. 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-х томах 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 стихах Пушкина//Соловьев В. С. Философия искусства и литературная критика... С. 332.
29. Булгаков С. Жребий Пушкина... С. 282, 283.
30. См. об этом: Бочаров Г. С. О художественных мирах. М., 1985. С. 109.
31. Подробнее см. в нашей работе «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...»
32. Франк С. Л. Религиозность Пушкина//Пушкин в русской философской критике... С. 390.
33. Бердяев Н. А. О назначении человека. М., 1993. С. 121.
34. Булгаков С. Жребий Пушкина... С. 276.
35. Федотов Г. П. <Святость и творчество> (изложение доклада)//Новый Град. 1936. № 11. С. 143.
36. Блок А. А. О современном состоянии русского символизма//Блок А. А. Собр. соч. в 6 томах. Л., 1982. Т. 4. С. 148.
37. Розанов В. В. Возврат к Пушкину//Розанов В. В. Сумерки просвещения М., 1990. С. 367.
38. Кузьмина-Караваева Е. Ю. Избранное. М., 1991. С. 372.
39. Цит. по: Терапиано Ю. Литературная жизнь русского Парижа за полвека (1924—1974). Париж — Нью-Йорк, 1987. С. 34.
40. Франк С. Л. Светлая печаль//Пушкин в русской философской критике... С. 476.
41. Гоголь Н. В. О лиризме наших поэтов//Гоголь Н. В. Собр. соч. в 7 томах... Т. 6. С. 216.
42. Бердяев Н. Смысл творчества... С. 130.
43. Соловьев В. С. Значение поэзии в стихотворениях Пушкина... С. 367—368.
44. Булгаков С. Жребий Пушкина... С. 280.
45. Как будто ответом на эти слова звучит позднее пушкинское «Но Твоя да будет воля,//Не моя» («Чудный сон мне Бог послал...», 1835), отсылающее к гефсиманской молитве.
46. Жуковский В. А. О поэте и современном его значении//Жуковский В. А. Эстетика и критика... С. 333.
47. Бочаров С. Г. О художественных мирах... С. 108—109.
48. Бердяев Н. Смысл творчества... С. 143, 130.

49. Бердяев Н. А. О назначении человека... С. 121.
50. См., напр.: Экономцев И., игумен. Православие. Византия. Россия... С. 185.
51. Булгаков С. Догматическое обоснование культуры... С. 8.
52. Вересаев В. В. В двух планах. М., 1929. С. 130—172.
53. Вопросы литературы. 1990. № 2. С. 208.
54. Минский Н. Заветы Пушкина//Мир Искусства. 1899. № 13—14. С. 25.
55. Розанов В. Заметка о Пушкине//Там же. С. 8, 10.
56. 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 нищенского психопатизма» (там же. С. 288).
57. Там же. С. 276.
58. Вышеславцев Б. П. Вольность Пушкина (Индивидуальная свобода)//О России и русской философской культуре. М., 1990. С. 400.
59. Бердяев Н. А. О назначении человека... С. 120.
60. Ходасевич Вл. Колеблемый треножник: Избранное. М., 1991. С. 516.
61. Гоголь Н. В. В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность... С. 346.
62. Определение С. Г. Бочарова (Вопросы литературы. 1990. № 2. С. 193).
63. Бердяев Н. Смысл творчества... С. 206.
64. См., напр.: Федотов Г. П. <Святость и творчество>... С. 142—143; Ильин В. Н. Гений и святой в их творческой и житейской судьбе//Вестник Русского Студенческого Христианского Движения. 1952. № 2. С. 18—22.
65. Гоголь Н. В. О том, что такое слово//Гоголь Н. В. Собр. соч. в 7 томах... Т. 6. С. 197.
66. Розанов В. В. Христианство пассивно или активно?//Розанов В. В. Религия и культура. М., 1990. С. 197.
67. Иванов Вяч. Заветы символизма//Иванов Вяч. Заветы символизма//Иванов Вяч. Собр. соч... Т. 2. С. 595.
68. Розанов В. В. О Пушкинской Академии//Пушкин в русской философской критике... С. 178.
69. Белинский В. Г. Сочинения Александра Пушкина. Статья пятая... С. 396.
70. 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.
71. См.: Иванов Вяч. Два маяка; Булгаков С. Жребий Пушкина; Франк С. Л. Религиозность Пушкина//Пушкин в русской философской критике... С. 252, 280, 391—392.
72. То же и у Лермонтова — «святая прелесть» молитвы.
73. Подробнее см. в нашей работе «Жил на свете рыцарь бедный...»
74. Соловьев В. С. Значение поэзии в стихотворениях Пушкина... С. 348.

Работы впервые напечатаны:

- «Жил на свете рыцарь бедный...» М., 1990.
«Кто из богов мне возвратил...»//Новый мир. 1994. № 9.
«Я памятник себе воздвиг нерукотворный...»//Новый мир. 1991. № 10. (под названием «О "Памятнике"»)
Пушкин как религиозная проблема//Новый мир. 1994. № 1.

Содержание:

От автора	3
«Жил на свете рыцарь бедный...»	5
«Кто из богов мне возвратил...»	116
«Я памятник себе воздвиг нерукотворный...»	150
Пушкин как религиозная проблема	159

Сурат Ирина Захаровна

ЖИЗНЬ И ЛИРА

Редактор Ю. А. Трифонов
Художник А. А. Волошин
Художественный редактор А. Ю. Трифонов
Корректор О. Е. Ширяева

ЛР № 061544 от 18.08.92.

Сдано в набор 14.06.94. Подписано в печать 23.11.94. Формат 84×108¹/₃₂. Гарнитура «Балтика». Печать офсетная. Бумага офсетная. Усл. п. л. 10,08. Уч.-изд. л. 10,13. Тираж 3000 экз. Заказ № 5182.

Издательство «Книжный сад». 119619, Москва, Боровский пр., 6—36.

Книжная фабрика № 1 Комитета РФ по печати. 144003, г. Электросталь Московской обл., ул. Тевосяна, 25.

*Издательство
«Книжный сад»*