

Ольга Седакова

О русской
словесности

От Александра Пушкина
до Юза Алешковского



время

Ольга Александровна Седакова О русской словесности. От Александра Пушкина до Юза Алешковского

Текст книги предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=69188689

О русской словесности. От Александра Пушкина до Юза Алешковского:

Время; Москва; 2023

ISBN 978-5-96912-363-2

Аннотация

Книга Ольги Седаковой «О русской словесности» впервые собирает вместе ее работы, посвященные русской литературе XIX—XX веков, написанные в разных жанрах в разные годы. Эта сторона творчества Ольги Седаковой, поэта, переводчика, филолога, исследователя культуры, меньше других известна читателю. Авторы, о которых идет речь, увидены и прочитаны в неожиданном повороте.

Книга открывается пушкинским разделом: Пушкин (поэт, прозаик, драматург, критик) – постоянный и центральный предмет исследовательских и творческих размышлений Ольги Седаковой. Во втором разделе собраны статьи о прозе, от Толстого и Достоевского до Венедикта Ерофеева и Юза Алешковского. Третий раздел составляют опыты о русской

поэзии от Некрасова до Арсения Тарковского. Завершающий четвертый раздел посвящен поэтам-современникам, от Иосифа Бродского до Елены Шварц.

В целом этот большой том – свыше пятидесяти статей, лекций и эссе – дает читателю уникальную возможность по-новому увидеть русскую словесность двух столетий – и задать ей свои вопросы. Для Ольги Седаковой это прежде всего вопрос о «поэтическом» в широком смысле слова.

Содержание

«С нами говорят всерьез»	7
От автора	18
I	21
«Не смертные, таинственные чувства»	21
Мысль Александра Пушкина[20]	47
«Медный всадник»: композиция конфликта	59
Власть счастья	95
Конец ознакомительного фрагмента.	111

Ольга Александровна Седакова

О русской словесности

От Александра Пушкина до Юза Алешковского

*** * ***

© Ольга Александровна Седакова, 2023

© Ирина Захаровна Сурат, вступ. статья, 2023

© ООО «Время», 2023

*** * ***

«Ольга Седакова самый, может быть, значительный русский поэт нашего времени, она еще и один из наиболее глубоких мыслителей с очень цельной и в своем роде одиноко стоящей – по крайней мере, в России – интеллектуальной позицией. „Поэт, прозаик, переводчик, филолог, этнограф...“ – представляют ее энциклопедии. „Философ“ не встречается в таких

представлениях ни разу, между тем оно очень напрашивается, даже если сама Ольга Александровна никогда себя так не называла».

Ольга Балла

«Чуткое прочтение больших поэтов-современников, тихая виртуозность в сложных дисциплинах философии, филологии и фольклора... Седакова пишет и размышляет о прошлом, настоящем и будущем „поэтического“ в широком смысле этого слова».

Дэвид Бетеа

«С нами говорят всерьез»

Ольга Седакова о русской литературе

Наше время ставит остро вопрос о русской литературе: нужна ли нам она, может ли уберечь нас от зла, исцелить, помочь пережить беду? Нас – народ в целом и каждого в отдельности. Как связана наша литература с нашей историей? И правда, приходится думать об этом, хотим мы того или нет, – приходится, когда на русскую литературу и на всю нашу культуру падает тень исторических событий. Все-таки хочется верить, что способность человека к добру и злу зависит в немалой степени от того, насколько он дотянулся до культуры и смог воспринять ее как духовный опыт. Конечно, это не дает гарантий, но дает возможность стать лучше – гуманнее, красивее, тоньше, умнее.

Вообще-то русская литература – едва ли не единственное, что есть у нас общего в огромной стране, где, по слову П. А. Вяземского, «от мысли до мысли пять тысяч верст», – русская литература как коллективный опыт и общий наш язык, и так хочется, мечтается, чтобы главные ценности ее тоже стали общими, чтобы они объединяли нас и на просторах страны, и со всем цивилизованным миром...

Перед вами книга, писавшаяся несколько десятилетий.

Автора представлять не нужно ни в России, ни за ее пределами, но для читателя этих работ немаловажно знать, что Ольга Седакова не только поэт и переводчик поэзии и прозы, но и филолог, фольклорист и этнограф по узкой научной специальности, исследователь погребальных обрядов восточных и южных славян, поэтики литургических песнопений, составитель словаря церковно-славяно-русских паронимов, автор книг о Данте и Рембрандте и многочисленных эссе и статей на философские, религиозные, литературные, общественные темы. Так что собранные здесь работы о русской литературе – лишь часть большой работы мысли, давшей плоды в разных сферах, это чувствуется в самом качестве суждений автора, в широте интеллектуального и культурного горизонта. Пушкин и Антоний Великий, Венедикт Ерофеев и Блаженный Августин – ничего в этих сопоставлениях нет странного для того, кто живет в едином резонантном пространстве мировой культуры – в том пространстве, в котором жили и герои этой книги.

Начинается сборник с Пушкина и заканчивается Юзом Алешковским – между ними Лев Толстой и Некрасов, Бунин и Хлебников, Ахматова и Пастернак, Блок, Мандельштам, Заболоцкий, Тарковский, Анна Баркова, Бродский, неподцензурная поэзия 1970-1980-х, Венедикт Ерофеев, Солженицын. Работы об этих авторах очень разные. Среди них есть глубоко фундированные статьи академического характера, с большим научным аппаратом, образцы филологической гер-

меневтики – «„Медный всадник“: композиция конфликта», «Шкатулка с зеркалом. Об одном глубинном мотиве Анны Ахматовой»; есть работы общие, синтетические, наводящие фокус на главное в художественном мире писателя – таковы «Слово о Льве Толстом», «Lux aeterna. Заметки об Иване Бунине», «О Николае Заболоцком», «„Звезда нищеты“. Арсений Тарковский». Есть историко-литературные исследования – из них назовем в первую очередь фундаментальную работу «Наследство Николая Некрасова в русской поэзии»: в ней прослежены различные линии воздействия Некрасова на позднейшую поэзию, воздействия настолько сильного, по мнению Ольги Седаковой, что вся история русской поэзии делится ею на донекрасовскую и посленекрасовскую. Мы-то привыкли думать, что Пушкин определил вперед на 200 лет весь ход развития нашей литературы, но Ольга Седакова полагает, что это не так, что Пушкин в последующей поэзии не получил развития, а вот сильное и разнообразное влияние Некрасова просматривается на всем протяжении XIX века и в веке XX. «Самое очевидное из воздействий Некрасова – версификационное: оно проходит поверх художественных и общественных разделений русской поэзии», – пишет Ольга Седакова, тут поэту-филологу дано слышать больше, чем филологу не-поэту. Попутно отметим, что тема продолжения или непродолжения начал – одна из сквозных тем книги, возникающая в разных контекстах; так, ей специально посвящено эссе «Непродолженные начала русской поэзии»

о началах высокого модернизма и их пресечении в советской литературе.

Поэзии в книге отведено значительно больше места, чем прозе. Ольга Седакова признается, что о прозе ей рассуждать трудно и непривычно, что, однако ж, не помешало ей написать об антропологии Достоевского и о сходстве и различии двух «христианских романов» – «Идиота» и «Доктора Живаго» или проанализировать рассказ Солженицына «Случай на станции Кочетовка». Но все-таки главная тема книги – поэзия, и особое место в ней занимает блок статей о «музыке глухого времени» – неподцензурной поэзии 1970-1980-х годов. Большая их часть основана на курсе лекций, прочитанных в 2007 году в Стэнфордском университете, их герои – Леонид Губанов, Леонид Аронзон, Виктор Кривулин, Александр Величанский, Сергей Стратановский, Елена Шварц, Владимир Лапин, Иван Жданов, Геннадий Айги. В этих очерках много личного – историк литературы тут оказался не просто свидетелем, но и участником того, о чем пишет, одним из тех, кто выпал в те годы из так называемого «литературного процесса», ушел во «внутреннее изгнание» – сначала вынужденно, а затем добровольно. Сохраняя исследовательскую дистанцию, что непросто в этом случае, Ольга Седакова делится тем, что знает изнутри, – она говорит о сверхиндивидуальном духовном опыте, породившем эту новую поэзию, в корне отличную от официальной советской литературы тех лет. Эти очерки тем ценнее, что

и сегодня эта искусственная маргинальность поэзии позднего советского андеграунда остается не только в историко-литературной перспективе, но и в эдиционной практике: если Леонида Аронсона и Александра Величанского можно теперь читать в хорошо подготовленных изданиях, то о других больших поэтах этого не скажешь – пятитомник Елены Шварц, далеко не полный, практически недоступен, а полноценного собрания стихов Виктора Кривулина нет по сей день.

О поэзии в этой книге говорит поэт, но ничего похожего на «прозу поэта» вы здесь не найдете. О поэзии говорит поэт-филолог, и это дает возможность еще раз убедиться в глубинном родстве двух занятий – поэт и филолог делают «общее дело», как сказал когда-то Осип Мандельштам Борису Эйхенбауму. Опыт поэта сказывается прежде всего в подходах к тексту, «ведь поэт открывает другого поэта тем же ключом, каким он замыкает собственную „шкатулку с тройным дном“», – так пишет Ольга Седакова о пушкинистике Анны Ахматовой («Пушкин Ахматовой и Цветаевой», попутно заметим, что ларцы входят в число заветных образов поэзии самой Ольги Седаковой). И другое: эти работы роднит с поэзией радующая точность слова, выбор единственно возможного способа сказать что-то новое лучшими словами в лучшем порядке.

Ольга Седакова сама определила тот научный круг, в каком формировались ее филологические интересы; по соб-

ственному ее рассказу, она участвовала «в домашнем семинаре по поэтике, который регулярно собирался в московской квартире А. К. Жолковского в конце 1970-х – начале 1980-х годов (его постоянными участниками были М. Л. Гаспаров, И. М. Семенко, Е. М. Мелетинский, Ю. М. Фрейдин, Ю. И. Левин, Н. В. Брагинская; захаживали туда Б. А. Успенский, Ю. М. Лотман, Л. Я. Гинзбург и другие)» («Шкатулка с зеркалом. Об одном глубинном мотиве Анны Ахматовой»). Своими учителями в области общей поэтики автор называет «Ю. М. Лотмана и его круг, так называемую тартускую школу семиотики, и другого, к сожалению, менее известного в России и в мире ученого, гениального фонетиста М. В. Панова, по-своему продолжавшего традиции формальной школы» («Русская поэзия после Иосифа Бродского. Вступление к „Стэнфордским лекциям“»).

Читая собранные вместе высказывания Ольги Седаковой о русской литературе, нельзя не вспомнить и С. С. Аверинцева, с которым ее связывали годы дружбы и профессионального общения и о котором она написала недавно вышедшую книгу – первый в России опыт его творческой биографии. Их филологические работы сближает сосредоточенность на больших темах и при этом строгость и взыскательность употребления «больших слов», «слов культуры» – именно это сама Седакова отмечает как важную черту исследовательского языка Аверинцева. А с другой стороны, вспоминаешь и М. Л. Гаспарова, читая эти тексты, – та же внятность ре-

чи, способность сказать просто о сложном, особое внимание к фактуре стиха, внимание к отдельному слову, через которое открывается что-то важное в мире поэта (слова «живой» и «чистый» у Пушкина, или слово «новый» у Пастернака), и собственно стиховедческая проблематика, в частности, – интерес к семантическому ореолу метра («Четырехстопный амфибрахий, или „Чудо“ Бориса Пастернака в поэтической традиции»).

Ольга Седакова осталась в стороне от основных трендов современного литературоведения, в том числе от пресловутой «интертекстуальности», от идеи искать корни литературы почти только в литературе, возводить каждое слово к другому кем-то сказанному слову. В одном интервью ее спросили: «Ваши бабочки от Хлебникова?», на что она ответила: «Вообще-то они и просто так летают», хотя о хлебниковских бабочках и мотыльках ей самой доводилось писать. Седакова прекрасно знает, как отзывчива поэзия на поэзию, но в основе ее герменевтики лежит представление о том, что литература – это прежде всего духовный опыт, откровение о человеке, весть о мире, и весть эту, данную нам в художественном слове, Ольга Седакова изучает как филолог, счастливо избегая другой болезни сегодняшнего литературоведения – размывания филологической специфики, подмены филологии историей идей, культурологией, психологией, социологией чтения.

Разговор в этой книге всегда идет по существу, сосредото-

точен ли он на поэтике или на смыслах. По поводу смыслов примем сразу во внимание то, что нам сообщает автор: «Нужно только уточнить, что я называю смыслом. Не „содержание“, не резюме содержания, не то, что переводится другими словами, упрощается, или распространяется, или трактуется. Смысл – это подведение к тому состоянию, где переводить больше не хочется, где переводить уже невозможно – но невозможно и остаться тем, что ты есть» («О погибшем литературном поколении. Памяти Лени Губанова»). Остановиться, не договаривать, не переосмысливать художника – важное в искусстве герменевтики, но важнее тут другое: тут говорится о живых смыслах, что-то меняющих в мире и в душе человека, будь то смыслы конкретного текста или творчества писателя в целом.

В эссе «Поэзия и антропология», не вошедшем в книгу, рассказана удивительная история со слов человека, лично знакомого автору: «Это был диссидент, которого в 70-е годы посадили и много месяцев ежедневно допрашивали. От него требовали подписать какие-то показания и выступить с публичным покаянием, как тогда было принято. „К какому-то моменту, – рассказывает он, – мне стало *все равно*. Я проснулся с чувством, что сегодня подпишу все, что требуется. Не от страха, а потому что все равно. Ничего уже ничего не значит. И тут вдруг у меня в уме возникло стихотворение Мандельштама, с начала до конца: „Флейты греческой тэта и йота“. И я пережил, наверное, то, что, как мне расска-

зывали церковные люди, они переживают после причастия, я тогда же так подумал: наверное, это то самое. Целый мир, *весь*, и свою причастность к нему. И после этого я уже твердо знал, что ничего не подпишу. Это уже невозможно. И *они* это поняли, и с этого дня больше ничего от меня не добивались, отправили куда нужно“».

Этот сильный пример экзистенциального переживания поэтической формы как личного события фиксирует одну из главных внутренних тем книги Ольги Седаковой: искусство вообще, литература в частности, а некоторые авторы в особенности дают человеку возможность приобщиться к чему-то большему, чем он сам, восстанавливают связь его с целым миром и помогают стать самим собой. О Толстом: «... Я думаю, первый дар, который мы получаем от чтения Льва Толстого, – это ясное, как день, чувство великого простора, к которому тянется человеческая душа, так что ничто другое ее не утолит. Тяга к такому „себе“, какими мы себя еще не знаем, но ждем, сознавая или не сознавая это. Душа не успокоится ни на чем кроме безмерности и – одновременно – причастности к целому, ко *всему*. Все остальное тесно»; чтение Толстого дает «прямое и постоянное чувство некоего огромного целого: всего мироздания, с его видимой и невидимой стороной. Причем такого целого, где все таинственным образом связано со всем. Целого, с которым и ты самым интимным образом связан, в котором отдается не только каждый твой поступок, но и каждая мысль, каждое ду-

шевное движение» («Слово о Льве Толстом»). Те же чувства дают и Пастернак, и Мандельштам – всякая подлинная поэзия как «особый род отношения к реальности, особый строй личности, особое состояние слова» («Наследство Николая Некрасова в русской поэзии»).

Рождаясь «из полноты бытия», литература открывает «вид на мир» и «вид на счастье» – об этом много говорится в книге, специально – в двух статьях о Пушкине («Власть счастья» и «Лучший университет»); еще одна сквозная тема – предощущение будущего в большой поэзии, она звучит в статьях о Хлебникове, Мандельштаме, Пастернаке, Тарковском. Все это лежит в самой природе искусства и создает то, что Мандельштам назвал «формообразующей тягой» («Кончина Иосифа Бродского»), – эти общие мысли скрепляют, соединяют в цельное высказывание филологические разборы Ольги Седаковой и ее историко-литературные исследования на разные темы.

Многие собранные здесь тексты выросли из устных выступлений, лекций, бесед – в том смысле, в каком Ю. М. Лотман назвал свой знаменитый цикл «беседами о русской культуре» – это свободные размышления о предмете, без готовых концепций и выводов, мысль растет и ветвится в них как живая, легко переходя от частного к общему, от конкретной детали к большой культурной перспективе. В таких очерках чувствуется обращенность к читателю – они вызывают к пониманию, побуждают к работе мысли, приглашают к чтению.

«С нами говорят всерьез», – пишет Ольга Седакова о пушкинском «Памятнике». В этой книге с нами говорят всерьез, и не только о литературе, а об искусстве как таковом, о красоте образов, красоте и смысле поэтической формы, а еще и о художнике и о человеке вообще, о России, о ее истории и современности. В будущее пройдет только homo legens, человек читающий – в этой книге о русской литературе он услышит голос разума, голос поэта-филолога, помогающего воспринять опыт свободы, данный нам в искусстве.

Ирина Сурат

От автора

В эту книгу собраны работы разных лет и разных жанров, от академических исследований («Наследство Николая Некрасова в русской поэзии», «Шкатулка с зеркалом. Об одном глубинном мотиве Анны Ахматовой») до мемуарной прозы (о Венедикте Ерофееве, Леониде Губанове). Общий предмет книги – русская словесность, проза и поэзия, от Александра Сергеевича Пушкина до Юза Алешковского, с которым мы простились в марте этого, 2022 года. Готовя книгу, я внесла в тексты некоторые не слишком значительные исправления.

В общем замысле этой книги нет ничего похожего на «апологию русской литературы»: я думаю, сочинения, о которых здесь идет речь, нуждаются в апологии не больше, чем стихи Горация или проза Диккенса.

Совсем еще молодой С. С. Аверинцев назвал свой уникальный способ видеть словесность так: «Наш собеседник – древний автор» («Литературная газета» 16.10.1974). То, что сообщает тебе собеседник, прежде всего нужно выслушать: выслушать по мере сил внимательно, прежде чем отвечать – и, тем более, прежде чем толковать и перетолковывать: «что автор хотел этим сказать?», как учили нас в школе – а в американских школах, как мне рассказывали, учили несколько иначе: «что он пытался здесь сказать?», «what did he try to

say?». Начнем лучше с того, что он (или она) сказали всё, что «хотели» или «пытались». Сказали в каждом обороте своей речи, в ее звуке и ритме, в том, что эта речь называет и о чем молчит, предлагая и нам иногда помолчать.

Вслед за Аверинцевым я назвала этих авторов собеседниками. Но, говоря со мной, с кем они говорят? Прежде всего, с их читателем; затем, с филологом; осмелюсь сказать, наконец: с их коллегой, которая никогда не забывает, что в мире словесности – и не только русской – счастливое открытие кого-то одного распахивает окна и двери на новое для очень многих, для всех, кто только способен это услышать. Есть в искусстве и мысли такое сотрудничество, не обязательно осознаваемое, но действующее, как общий воздух, то, что К. Батюшков назвал «чужое – мое сокровище».

Шум стихотворства и колокол братства
И гармонический проливень слез.

И еще одно частное, но, я думаю, немаловажное обстоятельство. У нас много говорят о том, как выглядит русская словесность «в мире», и часто эти суждения очень мало на чем основаны. Мне пришлось видеть, как она выглядит. С начала 1990-х я много ездила по Европе и Америке, бывала «гостящим поэтом» (Poet in Residence) и приглашенным профессором в разных университетах, встречалась и переписывалась с поэтами и мыслителями из разных сразговари-

вала с теми, кто читает русских авторов по-русски и в переводах. Кстати, о чтении по-русски: мне довелось встретить трех значительных европейских поэтов, которые взялись изучать русский язык для того, чтобы прочесть О. Мандельштама в оригинале (совершенно так же, как в свое время я взялась изучать немецкий, чтобы прочесть в оригинале Р. М. Рильке). Эти встречи с «другим» читателем многое мне открыли, и я думаю, что это невольно отразилось в том, что собрано в этой книге.

Пестрый состав книги разбит на четыре раздела; в каждом соблюдается простой хронологический порядок.

Первый раздел – целиком пушкинский.

Второй – этюды о русской прозе, от Льва Толстого до Юза Алешковского.

Третий – русская поэзия от Николая Некрасова до Анны Барковой.

Четвертый – поэзия XX века, преимущественно неопубликованная в свое время. Этот раздел кончается посвящениями Елене Шварц.

Ольга Седакова

10 ноября 2022 года, Москва

I

«Не смертные, таинственные чувства»

Одно из самых торжественных и финальных стихотворений Пушкина – построенное как своего рода «последнее слово», обзорающее не только весь совершенный им труд и его смысл, но и посмертное будущее этого труда¹ – завершается удивительной финальной строкой:

И не оспаривай глупца.

Удивительной, потому что в последней строке мы привыкли ожидать смысловой точки, итога, разрешения. В своих законченных лирических вещах Пушкин, как правило, следует этому композиционному принципу. Что же тогда значит этот жест, как будто не подготовленный торжествен-

¹ Вообще говоря, будущее до скончания века: И славен буду я, доколь в подлунном мире Жив будет хоть один пиит. Представить себе мир, в котором не осталось ни единого поэта, Пушкин, вероятно, не мог. Впрочем, и Гораций, определяя собственную меру бессмертия, вряд ли мог представить, что римский понтифик когда-нибудь перестанет всходить на Капитолий с безмолвной девой: *Crescam laude recens, dum Capitolium Scandet cum tacita virgine pontifex* (Hor. Carm. III, 30). Несомненно, это *dum* (доколе) значило: пока мир стоит.

ным, триумфальным тоном предшествующих стихов? Такой финал склонял некоторых интерпретаторов понимать весь «Памятник» как пародию на Державина. «Глупец» в таком случае – это тот, кто примет высокий слог всего сказанного выше за чистую монету. В самом деле, может ли Пушкин всерьез гордиться тем, что он будет «любезен народу» – Пушкин, так уверенно декларировавший независимость поэта от народного суда («Поэт! не дорожи любовью народной»; «Зависеть от царя, зависеть от народа – Не все ли нам равно?»).

Однако ироничность и двусмысленность Пушкина не безграничны. Вряд ли можно усомниться, что и в первых строфах «Памятника» с нами говорят всерьез. Говорят всерьез и в последней. Так неужели этот несчастный «глупец» столь важен для Пушкина, чтобы на нем, на его ненужной «хвале и клевете» кончилось прощальное стихотворение? Конечно, мы знаем, какой драмой были отношения Пушкина с читающей публикой в его последние годы, какую *клевету*² ему приходилось выслушивать от тех, у кого он привык искать понимания (стоит перечитать рецензию на «Памятник» в переписке Карамзиных), и таким образом можем обосновать этот финал биографическими обстоятельствами. Но мы знаем и другое: через какой фильтр обыкновенно пропускаются биографические обстоятельства Пушкина, чтобы войти в

² «Клевета» здесь употреблена, несомненно, в церковно-славянском смысле: обвинение.

художественное создание.

Эта финальная строка не будет так неожиданна, если помнить, какое место глупость занимает в пушкинском мире. *Глупость* – это не уточняемое до конца, не рационализируемое представление, подобное по своему масштабу тому, чем предстает пошлость у Блока: все самое враждебное, безнадежное. То лицо, которым повернулось к поэту само зло.

Перед лицом *глупости* (иначе: «буйности», «слепоты», «ребячества», «сонливости» и под.) Пушкин предписывает – и не только в финале «Памятника» – единственно *умную* тактику: молчание, отказ от ответа, превосходительное равнодушие. Можно заметить, что до конца поза невозмутимого аристократизма ему никогда не удастся, и снисходительное *laissez-faire*, «делай что делаешь», «пусть себе!» не может прикрыть страшную боль или, словами Пушкина, «неизмеримую печаль»:

Доволен? Так пускай толпа его бранит
И плюет на алтарь, где твой огонь горит
И в детской резвости колеблет твой треножник.

Да, все это не более чем глупость, «детская резвость». Но игры этих взрослых детей страшноваты, да и играют они в каких-то совсем неприличных для этого местах! «*Procul este, profani*»³ – вот более откровенная реакция Пушкина на

³ Вергилий. Энеида, VI, 258. Слова Сивиллы: «*Procul o procul este, profani!*» – «Прочь, прочь, непосвященные!»

азартные забавы глупости.

Подите прочь – какое дело
Поэту *мирному* до вас.

Глупость, в пушкинском изображении, всегда кощунствует и «ругается» (глумится, насмехается) надо всем достойным:

Над кем ругается слепой и буйный век.

Она кощунствует и тогда, когда врывается в алтарь и оскверняет святыню и жреца (как в приведенных стихах, где изображен условный, по образу языческого, поэтический алтарь) – и тогда, когда охраняет святыню (как часовые у Распятая в «Мирской власти»⁴). Она делает это не потому, что «не верит», но потому, что, как обычно, не понимает, в чем дело:

Иль мните важности предать царю царей?
Иль покровительством спасаете могучим
Владыку, тернием венчанного колючим <...>
Иль опасаетесь, чтоб чернь не оскорбила

⁴ Так, одинаково неприязнен для Пушкина и осквернитель искусства, «художник-варвар»:Художник-варвар кистью сонной(еще один синоним неразумения, «хладный сон»)Картину гения чернит,и «праведный гнев» Сальери на слепого скрипача (выраженный через тот же образ):Мне не смешно, когда маляр негодныйМне пачкает Мадонну Рафаэля.

Того, чья казнь весь род Адамов искупила...

Одно из этих двух поведений по отношению к святыне, открытое глумление и нелепое охранительство, не исключает другого. «Слепой и буйный век» легко переходит от безоглядного глумления к нелепому охранительству, неожиданными свидетелями чему в последние годы мы оказались.

Тема христианства и вообще «религиозности» Пушкина больше других грозит нам опасностью впасть в глупость именно в пушкинском смысле: то есть в нескромность, прямолинейность и морализм, в самоуверенные перепевы ходячих истин, которые «новы» только «для нас»⁵. В сопоставление Пушкина с некоторым эталоном благочестия и нравственности, которому куда лучше будет отвечать Фадей Булгарин. Получится у нас при этом хвала или обвинение («клевета»), не так существенно. Глупая хвала оскорбляла Пушкина не меньше укоров.

Я надеюсь, что тема «глупости» и «ума» больше скажет нам о душевном строе Пушкина, чем сверка его взглядов со школьным катехизисом или описание его нравственно-

⁵ Поверьте мне, Фиглярин-моралист Нам говорит преумилненным слогом: «Не должно красть; кто на руку нечист, Перед людьми грешит и перед Богом. Не надобно в суде кривить душой, Не хорошо живиться клеветой, Временщику подслуживаться низко; Честь, братцы, честь дороже нам всего!»— Ну что ж? Бог с ним! все это к правде близко, А кажется, и ново для него. (Е. Баратынский, «Эпиграмма»)

го пути по образцу «возвращения блудного сына»⁶. Известно, что первая причина, побудившая Пушкина отстраниться от атеизма, был не «зов сердца» или «муки совести», а потребность ума. Атеизм представлялся ему неудовлетворительным в умственном отношении: «Не допускать существования Бога – значит быть еще более глупым, чем те народы, которые думают, что мир покоится на носороге» (из рукописи 1927–1928 гг.⁷). Борьба его сердца с умом с лицейских лет происходила прямо противоположным привычному образом: «Ум ищет божества, а сердце не находит» («Безверие», 1817); «*mon cœur est matérialiste, mais ma raison s'y refuse*» («Сердце мое – материалист, но мой разум этого не принимает», дневниковая запись 1821 г.).

⁶ Когда мы слышим истории о покаянии и обращении художника (начиная с Петрарки и Микеланджело), мы не можем не признаться, что эти истории звучат печально – и тем самым в самом серьезном смысле не поучительно. Обращение к личному спасению, обыкновенно лихорадочное, паническое – несет на себе отсвет какого-то большого крушения. Печаль этих историй в том, что на месте художника – человека представительного, говорящего не от себя и не о себе, – появляется частное лицо. Творчество же каким-то образом покрывало это частное, в общем-то не интересное другим лицо совсем другим покровом, светом самозабвения. И вот мы слышим голос раздетого «я», голос заботы и совсем не высокого страха за себя. Слава Богу, это не пушкинский случай. И если думать о том, что такое христианское искусство – а не искусство на христианские темы, – то это, прежде всего, дарящее искусство. Я надеюсь, что меня не поймут так, будто я отрицаю ценность раскаяния или смирения. Просто их художественная форма, вероятно, отличается от бытовой.

⁷ Пушкин А. С. Письма / Под ред. и с примеч. Б. Л. Модзалевского. М.; Л.: Гос. изд-во. Т. 1. Письма, 1815–1825. – 1926. С. 314.

Есть еще одна возможность говорить о христианстве (или «религиозном духе») поэзии Пушкина – та, которую наметил С. Л. Франк: «формальный анализ», анализ поэтической формы⁸. Однако это совсем не просто: это предполагает какое-то представление о том, какая форма светского – не храмового – искусства отвечает критериям «религиозности». Обладаем ли мы такого рода представлением? Боюсь, что нет. И однако, в самом общем очерке, еще до анализа, мы можем сказать, что неуловимая характерность пушкинской формы самым близким образом связана с той же, избранной нами темой, с темой *ума (здравомыслия) и глупости*. Среди русских писателей мы вряд ли чью-нибудь еще манеру увереннее назовем *умным* письмом.

Остановимся еще немного на самых общих свойствах *глупости* у Пушкина. Прежде всего, эта *глупость* – отнюдь не отсутствие интеллектуализма («дерзкий умник» у Пушкина тоже «глупец»: ср. его известное недоверие к отвлеченной мысли; его явное предпочтение английской прагматической стихии германскому любомудрию). *Глупость* – скорее душевное, в каком-то смысле эстетическое, чем интеллектуальное заблуждение, своего рода онтологическая бестакт-

⁸ «Исследование религиозного духа поэзии Пушкина во всей его глубине и в его истинном своеобразии требовало бы эстетического анализа его поэзии – анализа, который был бы „формальным“ в том смысле, что направлялся бы на поэтическую форму, но который выходил бы далеко за пределы того, что обычно именуется „формальной критикой“». – С. Л. Франк. Этюды о Пушкине. 3-е издание. Paris, YMCA-Press, 1987. С. 10.

ность, неуместность или безвкусица (о связи вкуса и ума у Пушкина мы еще скажем). Исходя из такого представления, Пушкин и отказывал в уме (то есть здравомыслии) герою «Горя от ума».

Интересной и важной мне представляется такая черта. Пушкин – человек своего времени, «нового», «просвещенного века», слепопросвещенческой эпохи, скептической и рационалистской. Байроновский период, как ясно чувствовал Пушкин (сравнивая круг чтения Татьяны и Онегина), был еще одним шагом в этом последовательном отсечении «прекрасных иллюзий» (путь, который и в наши дни продолжает «демифологизация» и «деструктивизм»), миролюбивого благодушия сентиментализма. Пушкин – ранний читатель скептиков, насмешников и пессимистических моралистов вроде Ларошфуко. *Глупость и ум* в этом умонастроении – едва ли не центральная тема. «Современный человек» понимал себя прежде всего как *просвещенный* и *мыслящий* и в этом видел свое превосходство над «простодушной стариной». *Мыслить* значило уметь посмотреть на вещи (в том числе и на себя) отстраненно («метафизически», на языке времени), критично, не принимая ничего на веру, но сохраняя дистанцию сомнения. В этом смысле говорит о «мыслящем человеке» Онегин:

Кто жил и *мыслил*, тот не может
В душе не презирать людей.

Глупость здесь понимается достаточно определенно (заметим: это бытовое представление о глупости остается тем же и в наши дни): это прежде всего наивность, идеализм, неискушенность. Отсутствие навыка рефлексии. Отсутствие травматического опыта,

Ума холодных наблюдений
И сердца горестных замет.

Умным в таком случае можно назвать того, кто уже знает, что все в нашем мире обстоит чрезвычайно плохо, что это и есть последняя правда, а все хорошее и высокое только «кажется», «мнится» нам – и согласился на это как на нормальный ход вещей. Того, кто знает, что человек не ангел (довольно мягкая формулировка этой антропологии) и его не исправишь («Наши добродетели суть замаскированные пороки», Ларошфуко).

Чтобы представить себе всю разницу времен, Нового и традиционного (допросвещенческого), вспомним, что у Данте дело обстоит *прямо* наоборот: пороки и грехи в его трактовке – только неправильное употребление все той же любви, которая движет творением. Порок в его этической системе – это, так сказать, гримаса или гротеск любви, добродетели богословской: любовь, которая ошиблась в выборе своего предмета, в мере и т. п. Ошиблась же она потому, что утратила «благо разума», *il ben dell'intelletto*.

Далее, умный человек Нового времени исходит из необсуждаемой предпосылки о том, что истина – травмирующий опыт: истина видит в основании вещей низкое, элементарное, грубое. Она срывает покровы прекрасных возвышающих иллюзий. Для Данте, как для всякого его мыслящего современника, и это обстояло точно наоборот: «Истина, которая так нас возвышает», «*la verità che tanto ci sublima*» (Par. XXII, 42). «Низкое» по определению не может быть истинным, поскольку неизмеримо высок замысел Творения. Не видит этой высоты глупец, тот, кто «подчинил разум влечению», «*che la ragion sommettono al talento*» (Inf. V, 39).

Ум «современного человека» выражается и в его решительной разочарованности: он в собственном мнении давно перерос ребячество надежды. Сгоревшее не может загореться вновь. Умершая любовь не оживет. Это болезненно знать, но такова правда – для того, «кто жил и мыслил». Считать иначе малодушно. Таков общий тон лирики Баратынского. Не нужно говорить, что безумная надежда этого рода и представляет собой мудрость у Данте. Больше того, «Комедия» и рассказывает нам историю такого второго загорания. Малодушным и низким (*vile*) Данте назовет того, кто согласился с безнадежностью, кто не берется за невозможное.

Конечно, это далеко не полный свод представлений об *уме* и *глупости* в расхожих представлениях Нового времени, но я остановлюсь на этом и попробую описать пушкинские отношения с этим мировоззрением. Самым привычным пред-

ставлением, связанным с *умом*, стал холод: таким образом, теплomu неразумию противопоставляется холодный – беспощадный – ум. В дальнейшем, у почвенников этот ум стал еще и непременно «гордым», а носителями гордого ума стали по преимуществу европейцы.

Пушкинскую позицию («ум» и у него чаще всего появляется в сопровождении того же эпитета) никак нельзя назвать простым и однозначным противостоянием такому взгляду на вещи. Пушкин не отказывает скептицизму (и фатализму, второму лицу «просвещенного времени») в их правде. В некоторых моментах он полностью присоединяется к нему: особенно в том, что касается человека социального; на этого человека он смотрит достаточно безнадежно:

О люди! жалкий род, достойный слез и смеха,
Жрецы минутного, поклонники успеха!

«Слепой и буйный век» всегда останется «слепым и буйным», и этим обоснованы политические взгляды зрелого Пушкина, его этатизм (совсем редкая среди русских художников позиция). Полиция необходима, цензура необходима, утверждает Пушкин, столько пострадавший и от того, и от другого.

Такой взгляд на «людей», «детей ничтожных мира» был бы обыкновенной мизантропией, если бы Пушкин не знал другого, не социального человека – человека, «забывшего

мир» и заботы о «презренной пользе», человека, возвращающегося к себе, к пенатам, к «часам неизъяснимых наслаждений», к «силе гармонии». Человека, погруженного в «чудный сон» или чудесным образом «пробужденного» (у Пушкина это два описания того же состояния забытья-сосредоточенности):

Душа поэта встрепетается,
Как *пробудившийся* орел. —

И

Я забываю мир – и в сладкой тишине
Я сладко *усыплен* моим воображеньем⁹.

Человека, проходящего странную школу, где его

любить, лелеять учат
Не смертные, таинственные чувства¹⁰.

⁹ Ср. о нарушителях этого сна и бдения, «глупцах» и «нахалах»: «Кто скрыт, по милости Творца, От усыпителя глупца, От пробудителя нахала» («Уединение», 1819).

¹⁰ Удивительным образом «первая наука» Пушкина («И нас они науке первой учат – *Чтить самого себя*») совпадает с аскетическим учением Антония Великого: «Я пишу вам как разумным людям, способным узнать себя. Ибо тот, кто знает себя, знает Бога» (Послание 4); «Ибо тот, кто знает себя, знает всех... И тот, кто может любить себя, любит всех» (Послание 6). Знать себя, по Антонию, значит знать в себе то самое «не смертное чувство», вложенное от создания: «Все, кто знают себя, знают, что они причастны бессмертному

Пушкин, в отличие от скептиков, не только знал такое несоциальное состояние человека, но именно его имел смелость почитать истинным, родным домом человека, его «сердечной глубиной» (в первую очередь, конечно, собственным родным домом, пенатами). Несомненно, он скептически относится к возможности того, чтобы такое состояние было доступно каждому: как говорит его Моцарт,

тогда б не мог
И мир существовать.

Мир («заботы суетные света») существует как отвлечение от гармонии, от пенатов, от вещего сна, от глубины сердца. Но кто, кто, а не Пушкин пожелал бы этому миру скорейшего конца! Он любит представлять продолжение обыденной жизни и в собственном отсутствии – жизни той же, в сущности, где его внук

С приятельской беседы возвращаясь,
Веселых и приятных мыслей полон...

началу». Итак, «Отцы-пустынники», о которых Пушкин писал в последний год своей жизни, каким-то образом оказались ему знакомы ближе, чем историкам пустынножительства! «Послания Антония Великого» – относительно недавняя находка. См. *The Letters of St. Anthony the Great*. Transl. by Derwas J. Chitty. SLG Press, Oxford 1995. Мой перевод сделан по этому изданию: Из «Посланий св. Антония Великого», Ольга Седакова. В 4 т. Том II. Переводы. М., 2010. С. 49–69.

Отметим, однако: «*мыслей* полон»! Обыденный мир во все не глуп, у обыденного человека – каждого – «есть свой ум»¹¹. Художнический труд (я имею в виду, конечно, зрелого Пушкина) состоит в том, чтобы обнаружить в этих суетных заботах «смиренную прозу» – то есть инобытие поэзии.

Далее, Пушкин в споре с «веком» не говорит, что истина высока (как это говорил Данте). Он говорит только, что возвышающий обман ему дороже. Он соглашается, таким образом, на репутацию «глупца» в глазах века (и в собственных глазах тоже, ибо и он «дитя света»):

Но я, любя, был глуп и нем.

Вообще, безнадежная любовь, в верности которой провансальские поэты видели высочайшую мудрость, для Пушкина – «глупость несчастная». Социальная лицензия на подобное поведение кончилась; тем не менее от этой «глупости несчастной» Пушкин не может и не хочет отказаться.

Такой же *глупостью* он мог бы, вероятно, назвать собственную неспособность разочароваться – по-баратынски – до конца, перестать надеяться на какое-то чудесное оживление, пробуждение от «хладного сна» («Я думал, сердце по-

¹¹ По воспоминаниям А. О. Смирновой-Россет: Пушкин, признаваясь ей, что читать «терпеть не может», потому что «чужой ум гнетет», завершает свою мысль так: «Я такого мнения, что на свете дураков нет. У всякого есть ум, мне не скучно ни с кем, начиная с будочника и до царя» – А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. В 2 т. Т. II. М.: Художественная литература, 1985. С. 175.

забыло...»). Невероятные оживления разного рода, как известно, составляют один из архисюжетов пушкинских сочинений¹².

Итак, Пушкин не опровергает открыто скептического представления о глупости, он только вносит в него коррективы. Например, он требует разрешения «глупости» («глуповатости») для поэзии и поэта:

Как жизнь поэта простодушна.

В этом же смысле и красота, и красавицы не нуждаются в «уме», то есть мысли¹³. Это значит: чистое присутствие выше труда мысли.

Но существеннее другое. Пушкин отчетливо видит асимметричность скептического представления – и напоминает о другой, полярной стороне *глупости*, которую скептик совершенно упускает. Пушкин напоминает о том, что можно назвать *глупостью негативизма*, или неприятия, или неверия, или тотальной критичности. Словами Пушкина: о «глупости

¹² См. классическую статью Р. Якобсона: «The Statue in Pushkin's Poetic Mythology» – in: R. Jakobson. Selected Writings, V (On Verse, Its Masters and Explorers). The Hague – Paris – New York. 1979, pp. 237–280, а также работу автора «„Медный всадник“: композиция конфликта» в настоящем издании.

¹³ Сходным образом о «правде красоты» как освобождении от «мысли» говорит Джон Китс: Thou, silent form, dost tease us out of thought, As doth eternity: Cold Pastoral! («Ode on a Grecian Urn») («Ты, молчащая форма, воистину выманиваешь нас из мысли, как это делает вечность: Холодная Пастораль!»), «Ода греческой вазе»).

осуждения, которая менее заметна, чем глупость хвалы».

Прибегая к известному евангельскому совету, можно сказать, что Пушкин напоминает о том, что глупо не только не *быть мудрыми, как змеи* – но и не *быть простыми, как голуби*. Это глупо, потому что не отвечает положению вещей в мире – и, значит, обречено на неудачу (пушкинские сюжеты часто показывают, как права и в конечном счете удачлива оказывается благородная простота, а расчет и коварство проваливаются – хотя бы в «Выстреле» или в «Капитанской дочке», в отношениях «хитрого» Савельича и простодушно-го Гринева с Пугачевым, который, как и Петр у Пушкина, представляет собой род стихии, «Божией грозы» или «исторической метели»).

Глупо бездумно очаровываться – но еще глупее не поддаться очарованию, не прийти «в восторг и умиление». Два этих вида глупости можно проиллюстрировать беседой Онегина и Ленского о сестрах Лариных: Ленский совершает первую глупость, очаровываясь Ольгой; Онегин, отстраненно понимающий цену Татьяне и остающийся бесчувственным, – вторую.

Глупо бездумно доверять – но еще глупее быть «тонким», то есть расчетливым и недоверчивым (примеры этому можно найти в сюжетике Пушкина); такая тонкость, говорит он, несовместима с великой душой.

Глупо бездумно принимать – но еще глупее необдуманно отвергать. Вопрос вкуса, то есть отбора и установления

иерархии, важнейший для Пушкина, решается им как вопрос ума, «соображения понятий», а не безотчетных предпочтений. И здесь его суждение необыкновенно оригинально не только на фоне привычек его времени – но и нашего, не в меньшей мере. Ведь и мы назовем «безвкусным» и «неумным» того, кто будет восхищаться Ильей Глазуновым или Церетели, но не того, кто скажет, что он ничего особенного не находит в Леонардо! И мы если в чем откажем Зоилу, то скорее в доброте или в порядочности, чем в *уме* – как это сделал Пушкин в эпиграмме хулителю:

«Затейник зол», с улыбкой скажет Глупость.

«Невежда глуп», зевая, скажет Ум.

Занимательный пример характерно пушкинского, не спорящего опровержения скептицизма мы обнаружим в следующей записи из «Table-Talks»:

«Человек по природе своей склонен более к осуждению, нежели к похвале (говорит Макиавелль, сей великий знаток природы человеческой). Глупость осуждения не столь заметна, как глупая похвала; глупец не видит никакого достоинства в Шекспире, и это приписано разборчивости его вкуса, странности и т. п. Тот же глупец восхищается романом Дюкре-Дюмениля или „Историей“ г. Полевого, и на него смотрят с презрением, хотя в первом случае глупость его выразилась яснее для *человека мыслящего*».

Заметим: не для человека добродушного – но для человека мыслящего! По видимости, продолжая скептическое суждение Макиавелли, Пушкин кончает, по существу, выпадом против «великого знатока природы человеческой». Причем оружие, которым Пушкин поражает скептицизм, – мысль, то, чем тот более всего гордится! Мысль, которая знает о человеке одно – его немощь, – это неглубокая, неполная мысль. Полная мысль знает другое:

Они дают мне знать сердечну глубь,
В могуществе и немощах его.

Скептицизм – в данном случае, антропологический скептицизм, – выглядит недомыслием, то есть глупостью. Он ничего не узнал о «могуществе» сердца. Понимание ума как исключительно критического, негативного начала выставляется как *недостаточно умное*, непродуманное! Что же до знания «природы человеческой», то Пушкин, как обычно, невзначай и мимоходом сообщает нам собственное знание (под покровом антологической стилизации):

Должно бессмертных молить, да сподобят нас чистой душою
Правду блюсти: ведь *оно ж и легче*¹⁴.

¹⁴ Невозможно удержаться от еще одной ссылки на послания Антония Великого: «Воистину, дети мои, если бы мы и всей силой своей отдали себя стремлению к Богу, какой благодарности мы заслуживаем?.. ведь мы стремимся

Правду блюсти легче, поскольку соприроднее! Но при этом: такой соприродности можно только «сподобиться» и об этом «должно молить».

Именно поэтому Зло у Пушкина глупо, порок глуп, и своей глупостью, в сущности, они исчерпываются¹⁵. С особенной наглядностью это изображено в сказках: ненасытная Старуха в «Сказке о рыбаке и рыбке», скупой Поп в «Сказке о Балде». Глупо и недалёковидно так себя вести. Признак глупости – самочувствие хозяина положения, и настоящего, и будущего. Я решаю, я сужу, ход вещей в моих руках. *Глупость* не понимает, где кончается область, с которой можно иметь дело, где начинается иррациональное, с которым не поспоришь (уж это Пушкин, назвавший себя «усталым рабом», знает отлично: «Делать нечего, так и говорить нечего»).

Данте, говорящий о душах «Ада», что они утратили «*il ben dell'intelletto*», не шел против своего времени. Он просто следовал Фоме Аквинскому и всей той огромной традиции понимания «безумия» (дурости), библейской и античной, которая стояла за ним. Когда же Пушкин глупым и сле-

всего лишь к тому, что природно нашей сущности. Ибо каждый человек, который ищет Бога или служит Ему, делает то, что природно его существу. Но всякий грех, в котором мы повинны, чужд и неприроден нашему существу».

¹⁵ Ср. В воспоминаниях А. П. Керн: «...тут кстати заметить, что Пушкин говорил часто: „Злы только дураки и дети“». – А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. В 2 т. Т. I. М.: Художественная литература, 1985. С. 420.

мым представляет, как в Библии, ум утилитарный («не подвигуся без зла») и циничный («рече безумен в сердце своем: несть Бог»), он идет против основного движения своего времени. Опирается он при этом, вероятно, только на собственный опыт самостояния, на опыт уединенных бесед с собою:

Дабы стеречь ваш огонь уединенный,
Беседуя с самим собою,

на те самые «не смертные, таинственные чувства». Своего Аквината у Пушкина явно не было. Его духовное знание получено экспериментальным путем: опытом на себе.

Они меня любить, лелеять учат
Не смертные, таинственные чувства...

Здесь нам необходимо отказаться от привычного для современного языка понимания «чувства» как эмоции, как чего-то постороннего (если не противоположного) разуму и психологического. В пушкинском употреблении в этом, как и во многих других случаях (как в уже упомянутой «клевете») еще живет более старое, церковно-славянское и древнерусское значение. «Чувство» – общая способность воспринимать («чуять»), одновременно и интеллектуальная, и эмоциональная: иначе говоря, открытость. Вот библейские примеры этого значения: «Благочестие же в Бога, *начало* чув-

ства; безумнии же досады суще желателие, нечестивии бывше, возненавидеша *чувство*; устне мудрых связуются *чувством*: сердца же безумных не тверда» (Притч 1, 7; 1, 22; 15, 7). Такому «чувству» противоположно *нечувствие, окамененное нечувствие*: утрата всякого восприятия, невменяемость¹⁶.

Поразительным образом пушкинское представление об «уме» или «здравомыслии» как о правильном или чистом «чувстве» сближается с аскетическим учением о *sophrosyne*, «здравомыслии», которое переводится также и как «целомудрие». Впрочем, быть может, это сближение и не так странно, если представлять себе, что опыт аскетики его знатоки сближают с «художеством», «умным художеством»¹⁷. Здравомыслие, иначе – чуткость, иначе – чувство: прямое и живое, чистое¹⁸ отношение со своим предметом. «Располо-

¹⁶ По справедливому устному замечанию А. А. Геронимуса, в пушкинском «чувстве» можно видеть и французское, сентименталистское происхождение. Это, однако, не отменяет моего «славянского» толкования. У Пушкина мы нередко встретим такой двойной исток значения, французский и славянский (или простонародно-русский). Именно так обстоит дело с пушкинской «печалью», о чем мне доводилось писать. Такое представление о чувстве созвучно античному, аристотелевскому, *aistesis poera*: «Это высшее Аристотель называет поразному; главные имена этой высшей философии – мудрость, филия, любовь, софия, умное чувство, айстесис ноэра» (В. В. Биbihин «Ранний Хайдеггер»).

¹⁷ Прот. А. Геронимус. Исихастское богословие: поэзия и поэтика. – В сб. Синергия. Проблемы аскетики и мистики Православия. М.: ДиДик, 1995. С. 151–176.

¹⁸ Любимые эпитеты Пушкина – *живой* и *чистый*. Это самое похвальное, что он может сказать о чем-нибудь в мире. Слишком многим две эти вещи – живость

жение души <...> к быстрому соображению понятий...» Умник, или глупец у Пушкина, – человек нечувствующего ума, то есть ума закрытого, не входящего в отношения, не знающего вдохновения (которое, как заботливо отмечено, «До слуха *чуткого* коснется»).

Сменой предметов и объясняется знаменитый «протезизм» (или полистилистика) Пушкина. Глупо, то есть бесчувственно обращаться к мельнику так же, как, скажем, к другу князю Вяземскому.

Бесчувственна, то есть глупа в пушкинском мире любая декларация, любое окончательное решение. Заменим, например, в нашем стихе «не смертные» чувства на более решительное «бессмертные»: стало явно *глупее*. Почему? Ушел труд называния и постижения, ушло возражение себе – или чему-то еще. Ушла «беседа с самим собой». Говорящий как бы вглядывается в то, что перед ним: смертные? нет, не смертные. То же движение – возвращение к высказанному прежде и возражение ему – звучит в утверждении: «Нет, *весь* я не умру» (ответе на раннее: «Я скоро *весь* умру»). Таким образом расширяется *время* высказывания, смысл предстает не как изречение, мгновенное и вечное, а как реплика в беседе с собой, в разговоре настоящего с прошлым. Обобщающий характер высказывания у Пушкина всегда мерцает: никогда нельзя сказать, универсальное перед нами суждение –

и чистота – представляются несовместимыми и противоположными. Но врозь и в противопоставлении друг другу они просто неинтересны!

или частное мнение:

На свете счастья нет, но есть покой и воля

(ср. В письме Онегина:

Я думал: вольность и покой
Замена счастью. Боже мой!
Как я ошибся, как наказан!).

Ср. с этим безусловно универсальную амбицию подобных высказываний у других поэтов:

Есть в близости людей заветная черта;
Есть бытие, но именем каким...
Есть три эпохи у воспоминаний...

и под.

В глубине пушкинских «таинственных чувств» (которых он никогда не называет и не описывает) и его знания «сердечной глубины» мы можем различить *почтение к свободе*.

Никто из лириков так мирно не воображал себе мир в собственном отсутствии. Без тоски, без желания вновь явиться (как Лермонтов): с единственной надеждой быть помянутым: «Но пусть мой внук <...> и обо мне вспомнит...»; «Скажи: есть память обо мне...»; «Укажет будущий невежда На мой прославленный портрет...»

Примеры этого – вероятно, самого уникально пушкинского мотива – приветия миру, в котором его давно нет, можно вспоминать и вспоминать. Пушкин оставляет мир свободным от себя. Пушкин оставляет от себя свободной любовь:

Как дай вам Бог любимой быть другим.

В своем письме, антидидактичном и неуловимом, Пушкин оставляет нас свободными от себя. Он оставляет свободными от себя собственное слово, композицию, сюжет своих вещей и их «мораль». Нет, не оставляет: он дарит всему этому свободу, которой они прежде не обладали. Пушкин нашел самый редкостный аргумент теодицеи:

За что на Бога мне роптать,
Когда хоть одному творенью
Я мог свободу даровать!

Это почти декларация. Но само вещество, самая словесная и ритмическая плоть его сочинений (зрелых сочинений) и представляет собой это «дарование свободы».

Чтобы даровать свободу другим (или другому), нужно обладать каким-то ее избытком. Этот избыток в случае Пушкина обеспечен здоровьем, гибкостью, быстротой ума и *чувства*. Пушкин менее всего страстный из русских поэтов – в старинном смысле «страсти». Над ним не тяготеет инерция одного ощущения, одного настроения, стиля, идеи – он про-

ходит по ним быстрым шагом, как по воде, не проваливаясь. Другие российские авторы кажутся рядом с ним обуянными, каждый своим: кто меланхолией, кто раздраженностью, мечтой или разочарованием. Они в плену своего стиля – Пушкин ускользает из всех своих стилей.

Многие сочинения в мире (Пастернак считал, что все) кроме своего непосредственного, «сюжетного» предмета одновременно и неявным образом излагают второй, и главный: «Науку поэзии». Пушкин несомненно предполагал, что задает некоторые законы русской словесности, дает образцы. Возможно, он и остался единственным, кто смог их исполнить.

Средневековые латинские учения о поэзии часто именовались не «Ars poetica», а «Ars amandi», «Наука любви». Пушкинскую «Науку поэзии» можно было бы назвать «Наукой чтить свободу». Не «сражаться за свободу», не «ывать квободе», а именно так: чтить свободу.

И если никто из наших поэтов с таким совершенством не исполнил преподанную Пушкиным науку, сам этот «закон свободы» навсегда остался непререкаемым и интимно любимым для всех, кто писал после Пушкина по-русски. Потомуки вносили в этот закон некоторые уточнения: Блок сказал о «тайной свободе», Мария Петровых в своем «Завещании» – вполне в пушкинском духе – сказала о ее «тишине»:

Не шум газетной оды,

Журнальной ботовни, —
Лишь тишина свободы
Прославит наши дни.

Мандельштаму принадлежит осмысление этой таинственной свободы – пушкинского не смертного чувства – как особого дара России, ее религиозного дара, который стоит созидательного и исторического дара Запада¹⁹: «туда, где все – необходимость, где каждый камень, покрытый патиной времени, дремлет, замурованный в своде, Чаадаев принес нравственную свободу, дар русской земли, лучший цветок, ею возвращенный» («Петр Чаадаев», 1914).

1999–2000

¹⁹ Многое склоняет видеть в Пушкине не представителя русского гения, а скорее, преодоление этого духа. В зарубежной пушкинистике нередко можно встретить замечания об исключительности пушкинского письма в русской словесности: «самый нерусский из русских писателей». Изящество пушкинского гения может показаться совершенно чужеродным российским пространствам, «косности русской», тяжести, лихости и сентиментальности «таинственной русской души», если не помнить о предыдущих веках нашей культуры, о раннем зодчестве и иконном письме, о древнерусском языке, в котором «грубость» – означала «все дурное», «грех» (*сотворил грубость*), а *изящный* значило «превосходный»: *воинъ изященъ...*

Мысль Александра Пушкина²⁰

*Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать.
Что и составляет величие человека, ежели не
мысль?
Да будет же мысль свободна,
как должен быть свободен человек.*

А. С. Пушкин

Впечатление какого-то глубокого, решительного отличия Пушкина от всего, что последовало за ним в русской словесности, непременно возникает у внимательного читателя. Но, быть может, такова судьба каждого Первого классика национальной традиции, фигуры пороговой по определению? Дело Данте, по существу, закончилось с концом его «Комедии». Уже Петрарка пишет вопреки Данте, и именно он надолго определяет путь итальянской поэзии на народном языке. Кого в немецкой поэзии можно назвать последователем Гете? Первый классик – всегда «мгновенная уникальность» (С. С. Аверинцев о Пушкине и Гете), главное в нем неподражаемо и непродолжаемо. История национальной

²⁰ Доклад на международной конференции «Другой Пушкин», Страсбург, 2010 год. Я публикую здесь сильно сокращенный вариант этого текста: собственно говоря, его начало и конец. С пропущенной серединой, в которой обсуждается пушкинское представление ума и глупости, читатель может познакомиться в работе «Не смертные, таинственные чувства».

словесности начинается после него, а он остается в ее «Прологе на небесах». Можно сказать иначе: он присутствует в этой истории как память о «первой любви», словами Тютчева: не как корень традиции, а как дождь, пролившийся над ней. Слова С. Н. Дурьлина о «каплях толстовства» во всех современниках Льва Николаевича²¹ применимы и к тому, каким образом Пушкин присутствует во всех, кто после него пишет, читает и думает по-русски.

Тем не менее, при всем поклонении Пушкину, которое в иные (и самые непушкинские!²²) эпохи вырождалось в официальный культ, русская словесность слишком не похожа на Пушкина – или он на нее. Если пушкинское письмо назвать аттическим, то все другие манеры русских писателей покажутся разновидностями азианского стиля²³. Этим сопоставлениям был посвящен мой годовой курс в МГУ «Слово Пушкина и сопротивление ему в русской поэзии». Речь шла

²¹ «...он тучей пролился над нами – и какая-то капелька толстовского дождя, росы, испарений, инея (как угодно!) есть в каждом из нас». С. Н. Дурьлин «Из автобиографических записей „В своем углу“». – Цит. по: С. Н. Дурьлин и его время. Книга первая. Исследования. М.: Модест Колеров, 2010. С. 171.

²² Я вспоминаю официальную советскую прессу 1937 года, когда сталинский режим отмечал столетие смерти Пушкина с кафкианским размахом. «И твои, Пушкин, слова: И пусть у гробового входа Младая будет жизнь играть — сбывшись. У надгробья великого поэта играет молодая, радостная советская жизнь». Академик И. К. Луппол, автор этой юбилейной статьи в газете «Правда», через три года исчез в лагерях.

²³ Быть может, проза Чехова составляет здесь исключение: чистота – первое, чего он требует от собственного письма.

не об открытых бунтах против Пушкина (таких, как писаревская «реальная критика», или демократическая альтернатива Некрасова, или атаки футуристов), а о более сложном отношении: о невольном сопротивлении. Как будто не сами авторы, но что-то в них сопротивляется Пушкину – или что-то в Пушкине сопротивляется им. В ходе занятий мы пытались определить это что-то.

Зарубежные слависты нередко замечают, что Пушкин – «самый нерусский из русских писателей». Скорее всего, это значит: самый европейский. Но почему же тогда европейцы до нынешних дней не приняли его как «самого своего»? Пушкин не вошел в круг планетарного чтения, как входят в него Достоевский, Лев Толстой, Чехов, поэты XX века (Мандельштам, Ахматова, Пастернак, Цветаева), прозаики XX века (А. Солженицын, М. Булгаков, А. Платонов), русские религиозные мыслители...

Говорить о «нерусскости» Пушкина можно только исходя из очень определенной идеи (или мифа) «русского», которая в ходу и в самой России, и в мире. Это «русское» Пушкин преодолевает, по крылатому слову Цветаевой:

Преодоление
Косности русской —
Пушкинский гений?
Пушкинский мускул.

Но не одну косность. *Пушкинский мускул* преодолевает и

русский бунт, тот «жестокий мятеж», которым заворожена Цветаева (с ее черным Пушкиным против белого Пушкина пушкинианства). И русскую лихость, и «азиатство», и русскую анархию, и русский абсурд. И «проклятые вопросы», и знаменитый Достоевский скандал, и моральную «широту» (неразборчивость), и особую русскую логофобию («словами ничего не выразишь!»), и пресловутую душу нараспашку, и изуверское «полюбите нас черненькими!», и русскую «идейность», и русское «или – или, все или ничего!», и характерное презрение к быту и материальному миру... Все перечисленное, и многое другое составляет расхожий миф «русского» – и всего этого *нет* в Пушкине. Заметим: как этого нет и быть не может в хорошем обществе. Вот еще один, совсем короткий ход к «другости» Пушкина: он человек аристократической эпохи, короткой утренней эпохи новой русской культуры, о конце которой заговорили уже при его жизни. Его неповторимая позиция – это естественность и открытость аристократизма, «дворянское чувство братства со всеми людьми» (Б. Пастернак), «благоволение» (как мы знаем, качество, которое Пушкин более всего ценил в человеке). Другое, аристократическое «русское». Пушкин его не изобрел. Свет этого благородства лежит на живописи Венецианова и на музыке Глинки. В золотом веке мы узнаем «другое русское» во всей красе, но у него к этому времени уже большая история. Образцы, формы, жанры пушкинского века были западноевропейскими, но их модуляция на россий-

ской почве очень похожа на то, что происходило с византийскими образцами в допетровские века: эти образцы смягчались и теряли резкость контуров, их архитектоника становилась менее очевидной; их чертеж как бы уходил под воду: они погружались в недосказанность, в особое, скромное и серьезное изящество²⁴, «простодушную прелесть», словами Пушкина.

До какого-то времени принято было проецировать это «другое русское» в будущее. Через двести лет, полагал Гоголь, русский человек будет таким, как Пушкин. Теперь так уже не думают, да и сам модус будущего закрыт в современной российской мысли. Пушкина запирают в «его времени», в отошедшем прошлом и траекторию русской поэзии описывают так: «От Пушкина до Пригова». Но читатель Пушкина чувствует: в прошлом он не уместается.

«История русских иллюзий и фантазий, русских заблуждений, изучена гораздо более внимательно и обстоятельно, чем история здоровой русской мысли, воплощенной прежде всего в Пушкине»²⁵. Пытаясь определить пушкинское «что-то», не унаследованное русскими поэтами, мы занимались для этого «близким чтением», свойствами поэтического слова Пушкина и его отношения к смыслу. Здесь, где такой детальный анализ невозможен, мне хочется говорить о другом,

²⁴ «Изящный» в древнерусском языке означало «превосходный», «добродетельный»: «воин изящен».

²⁵ Франк С. Л. Этюды о Пушкине. YMCA-Press, Paris, 1987. С. 64.

более общем моменте пушкинской «дружости». Вслед за С. Л. Франком²⁶ (и за прот. Александром Шмеманом²⁷) я буду говорить об уме Пушкина. О *мысли*, которая составляет для Пушкина центр человеческого существа, его бессмертное начало (см. эпиграфы).

* * *

Есть соединения двух слов, которые обыкновенно понимают как антитезу: *поэзия и правда, поэзия и действительность*. Другая такая пара – *искусство и совесть* (ср. известный очерк Марины Цветаевой «Искусство при свете совести»): на очной ставке с «действительностью» и при свете совести обнаруживается, что огромная часть «искусства» этого эксперимента не выдерживает. Поэзия, в таком случае, создается и действует в нас при потушенном свете совести, в

²⁶ С. Л. Франк справедливо замечает, что Пушкин-мудрец, Пушкин-мыслитель фактически не изучен. Но его предложение издать отдельные выбранные мысли Пушкина противоречит всему характеру пушкинской мудрости: нет ничего более далекого от афоризма, чем изумительные замечания Пушкина, всегда сделанные à propos, в связи с чем-то. Нова не мысль, повторяет Пушкин, а соединение мыслей.

²⁷ «Может быть, русские вообще как целое талантливы, но не очень умны», замечает Шмеман, делая при этом исключение для Пушкина, «который, мне кажется, никогда не сказал ни одной глупости». Прот. Александр Шмеман. Дневники. 1973–1983. М.: Русский путь, 2005. С. 333. Можно добавить: ум в русской культуре не приветствуется ни начальством, ни обществом. Бытовое презрение к «умным» и уму поражает иностранцев, живущих в России.

стороне от правды – в «своем мире», который теперь называли бы виртуальным, а в старину называли игрой, мечтой или сном.

Прежде чем обсуждать эти противопоставления, следовало бы разобраться в том, каким жестким, узким и обыденным оказалось общее представление о «правде» и «действительности», чтобы поэзия оказалась с ним несовместима. Историк культуры знает, что в другие эпохи истина, правда (и та ее часть, которая соотносится с позднейшей наукой, правом и т. д.) ни в какой другой форме, кроме как в поэтической, не воплощалась. Но мы принадлежим цивилизации, давно и радикально разделившей эти области.

Не менее антитетичной представляется и пара: *поэзия и разум*. Эта антитеза древнее первой, и начинают ее обыкновенно с Платона, с его учения о поэтическом неистовстве или безумии (*mania*): человек здравомыслящий, владеющий собой и отдающий себе отчет в том, что делает, напрасно будет подражать безумцам и ничего истинно поэтического не создаст.

Если рациональность и нравственность понимать так бедно и плоско, как это принято в современном «Словаре прописных истин», то спорить с тем, что поэзия с ними плохо совместима, не приходится. От этих понятийных чучел ее и в самом деле отличает известное безумие: мягче – и, тем самым, точнее – говоря, самозабвение и забвение мира, то есть открытость новому, неизвестному и неоцененному,

с тем риском, который от этого неотделим. И это «безумие» отличает поэзию от рациональности и морализма таким образом, что именно она, поэзия, а не они соприкасается с областью мудрости. «Твои стихи... слишком умны. – А поэзия, прости Господи, должна быть глуповата», написал Пушкин другу-стихотворцу – и не дописал: «и мудра», или даже так: «потому что мудра».

О безумной мудрости поэзии можно было бы говорить на примере стихов откровенно экстатических, выходящих за границы прозаического сознания – таких, как у позднего Мандельштама или Пауля Целана. Но еще интереснее, мне кажется, обдумать тот случай, где эта стихия поэтического почти невидима, совсем прозрачна – и ее странная или «тайная»²⁸ мудрость чрезвычайно близко подходит к простой разумности и прозаической правде. Таков случай Пушкина, по легендарным словам императора Николая I, «умнейшего человека России». Для нашего размышления важно то, что это, пушкинское здравомыслие – здравомыслие поэтическое. Некоторые его свойства я и попробую обозначить.

Главная трудность при этом состоит в том, что ум Пуш-

²⁸ «Тайный» – в том числе в его старом церковно-славянском значении (таинственный) – один из любимых эпитетов Пушкина. Связь его с областью поэзии постоянна: цветы поэзии – «тайные цветы» («Люблю ваш сумрак неизвестный и ваши тайные цветы...»), Муза – «дева тайная» («Прилежно я внимал урокам девы тайной...»), стихи – «тайные» («И тайные стихи обдумывать люблю...»), свобода поэта – «тайная (таинственная) свобода» («Любовь и тайная свобода Внушали сердцу гимн простой...»).

кина, его мысль, его вера, наконец, выражаются прежде всего в форме его созданий. Нам придется эксплицировать то, что сам Пушкин целомудренно оставляет имплицитным. И в этих своих умолчаниях и паузах он уникален в русской словесности, нередко избыточно говорливой. Уместное молчание – одна из важнейших черт мудрости в понимании Пушкина. Он сочувственно цитирует народную поговорку: «Делать нечего, так и говорить нечего». Мы часто поступаем прямо наоборот: именно там, где «делать нечего», нам оказывается особенно есть что сказать.

«Договаривая» за Пушкина, постараемся не перейти черту, за которой располагается то, что он сам назвал бы глупостью, – то есть не впасть в неумеренные обобщения, декларации, патетику, нравоучительность на месте мысли. Ибо *мысль* у Пушкина – не работа с некоторым предметным содержанием, а особого рода состояние жизни. Можно сказать со всей определенностью: ничто так не противоположно этой мысли, как пресловутая идея (которая предполагает некоторое решение, отменяющее всякую дальнейшую мысль о нем).

Смерть и предрассуждение (то есть недомыслие) в ранних стихах едва ли не уравнены:

*В страну, где смерти нет, где нет предрассуждений,
Где мысль одна плывет в небесной чистоте.*

Мне приходится ограничиться небольшой частью того, что можно было бы сказать о мудрости, уме и мысли у Пушкина – оставляя в стороне множество других, не менее своеобразных и парадоксальных свойств этой мысли, удивительной на фоне ее не только российской, но и европейской современности, удивительной на фоне мыслительных привычек и нашего современника. Заканчивая, я повторяю, что источником этой мысли, мысли художника в высшей мере светского, удивительным образом сближающейся с самой изысканной аскетической традицией, был редчайший опыт поэтического вдохновения, известный Пушкину.

И последний итог – но, быть может, первое условие самой возможности такого опыта приобщения к мудрости – это то, что я бы назвала скромностью истинной мысли, ее таинственным чувством собственной меры: младенческим доверием и благодарностью, как это выражено в одном из самых кратких Псалмов: «Не надмевалось сердце мое и не возносились очи мои, и я не входил в великое и для меня недосягаемое... душа моя была во мне, как дитя, отнятое от груди» (Пс 130, 1–2). В этом, я думаю, и заключена поэзия как мудрость. «Мне ни с кем не скучно».

Юношеская элегия «Надеждой сладостной младенчески дыша» (1823), малоизвестная и при жизни Пушкина не публиковавшаяся, две строки из которой (где бессмертье уравнено с «небесной чистотой» мысли) мы уже вспоминали, обсуждает личное бессмертие как гипотезу. Если бы это было

так, если бы бессмертие существовало, если бы поэт мог надеяться, что «душа от тленья убежит» —

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...

Двадцатитрехлетний Пушкин не верит этой надежде, и потому заключает:

И долго жить хочу, чтоб долго образ милый
Таился и пылал в душе моей унылой.

В классической элегии «Безумных лет угасшее веселье», написанной семью годами позже и как бы поверх этого чернового наброска, Пушкин объясняет свой отказ умереть иначе:

Но не хочу, о други, умирать;
Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать.

Смерть ради *мысли* — или жизнь ради *мысли*. И что это за *мысль*?

Поразительный финальный отклик этой непрестанной пушкинской мысли о мысли, никогда не раскрытой в своем «содержании», — надгробные стихи Жуковского, свидетель-

ство о последнем, вечном лице Поэта:

Было лицо его мне так знакомо, и было заметно,
Что выражалось на нем, – в жизни такого
Мы не видали на этом лице. Не горел вдохновенья
Пламень на нем; не сиял острый ум;
Нет! *Но какою-то мыслью, глубокой, высокою
мыслью*
Было объято оно: мнилось мне, что ему
В этот миг предстояло как будто какое виденье,
Что-то сбывалось над ним, и спросить мне хотелось:
что видишь?

Такое свидетельство, я думаю, отменяет бесконечные обсуждения отношений поэзии и правды, с которых мы начали наш рассказ.

2003–2010

«Медный всадник»: композиция конфликта

I. Персонажи и темы

«Медный всадник» – одна из знаменитых загадок Пушкина²⁹. Среди своего загадочного окружения – недописанных, недоговоренных и едва намеченных замыслов – «петербургская повесть», законченная и отделанная, загадочна особенным образом. Зерно этой загадочности, я думаю, не в чем другом, как в неуловимости *идеи* центрального сюжетного конфликта. Ведь «Медный всадник» (далее – МВ) – явно такое построение, главный интерес которого лежит в кон-

²⁹ Эта загадка оставлена Пушкиным не только академической критике, но всей русской культуре. Одна из последних попыток творческого ответа «Медному всаднику» – «Пушкинский дом» Андрея Битова. Поэма включена в роман двойным образом: это и притчевая основа его сюжета, и предмет профессиональных занятий героя, нового Евгения. Истолкование поэмы было бы, таким образом, равнозначно разгадке собственной судьбы – и тем самым освобождением от нее. Но эта попытка терпит крах. В «петербургском мифе» и шире – в «русской легенде» – «Медный всадник» переживается особым образом, как имеющий отношение не столько к прошлому, сколько к будущему. Быть может, сходным образом относится немецкая культура к своему «Фаусту». В образности поэмы всегда видели нечто пророческое, и неразрешенный вопрос о «власти роковой» и «русском бунте, бессмысленном и беспощадном», тревожил как вопрос о том, *что с нами будет*. Однако задачи нашей работы – чисто герменевтические.

фликте, в его развитии и разрешении. Между тем, именно конфликт непонятен с самого начала. Можно примириться с тем, что предметом изображения выбран неразрешимый конфликт – но хотя бы знать, между какими силами он возникает и по какому поводу, что стоит за фигурами Петра и Евгения, каким образом связана с этими несоразмерными персонажами стихия наводнения, чем мотивировано их столкновение и его развязка, в чем его «мораль»? Ясна ли, наконец, самому автору идея этого конфликта и входит ли в его намерения сообщить ее читателю?

Уже на первый из заданных вопросов представлено множество далеко расходящихся ответов. Например, печально предсказуемая социологическая трактовка: Петр – символ монархии и деспотизма, Евгений – что-то около декабристов или первых разночинцев. Или более нейтральная «гегельянская» трактовка: столкновение Петра и Евгения – столкновение личности и государства, частного и целого³⁰. Или это конфликт языческого (Петр) и христианского (Евгений) начал³¹. Запада и России, цивилизации и природы. Или – инвариантов пушкинского мира: «изменчивого, живого, подвижного» и «неизменного, неживого, неподвижного»³². В какую

³⁰ «И смиренным сердцем признаем мы торжество общего над частным, не отказываясь от нашего сочувствия к страданию частного». В. Г. Белинский. Полн. собр. соч. М., 1955. Т. VII. С. 547.

³¹ Мережковский Д. Цит. по: Валерий Брюсов. Мой Пушкин: Статьи, исследования, наблюдения. М. – Л., 1929. С. 64.

³² Жолковский А. К. К описанию смысла связного текста. VI, ч. 1. Предвари-

область ни переносили бы этот конфликт, неизменным оказывается одно: сложность и некатегоричность его разрешения.

Первая, самая распространенная в советской пушкинистике, социологическая трактовка МВ решает этот конфликт в пользу крайнего или умеренного либерализма Пушкина: проклятие антигуманному деспотизму или реквием по декабристскому восстанию, по восстанию вообще (если предполагается иносказание польского восстания, то дело сложнее), трагическая резиньяция вольнолюбца. Обсуждение политических взглядов Пушкина не входит в задачу этой работы, но, видимо, прав В. Виккери³³, когда пытается представить социальную позицию зрелого Пушкина частным проявлением его «космического» мировоззрения. Что касается отношения Пушкина времени МВ к бунту, то интересно сопоставить со смысловой системой поэмы современную ей дневниковую запись по поводу холерного бунта: «Царю не должно сближаться лично с народом. Чернь скоро перестанет бояться *таинственной власти*... Доныне государь, *обладающий даром слова*, говорил один; но может найтись в толпе голос для возражения. Таковые разговоры неприличны, а прения *площадные* превращаются тотчас в *рев и вой го-*

тельные публикации Проблемной группы по экспериментальной и прикладной лингвистике. Вып. 76, ИРЯ АН СССР, М., 1976. С. 9–10.

³³ Walter B. Vickery. Anchar: Beyond Good and Evil. – Canadian-American Studies, 10, № 2, Summer 1976. P. 175–188.

лодного зверя»³⁴. Узнается ситуация спора (в поэме – сцена «царь на балконе»); метафора бессловесного зверя (бунтующая Нева: «как зверь, остервенясь» и Евгений: «ни зверь, ни человек»); признание за царем «дара слова» (именно царю принадлежит осмысленное и осмысляющее слово:

С Божией стихией
Царям не совладеть);

наконец, превращение царя в «таинственную власть» (в противопоставлении «черни» и, конечно, с точки зрения этой «черни»). Отметим еще, что непосредственная хронологическая близость работы над МВ и холерного бунта помогает нам увидеть наводнение, холеру, бунт в их внутренней связи – как ряд *бедствий*, или проявлений *Божия гнева* (прямое указание на это:

Послало Небо испытанье

в Первой черновой рукописи)³⁵. Если к этим бедствиям добавить события смерти царя и восстания декабристов (а такие аллюзии могут быть вычитаны из МВ) – мы получим полный список проявлений Божия гнева, который, ви-

³⁴ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10 т. М., 1965. Т. VIII. С. 23. (Далее – ПСС, римская цифра – том, арабская – страница.)

³⁵ Пушкин А. С. Медный всадник / Подготовка текста Н. В. Измайлова. Л., 1978. С. 31. (далее – «Медный всадник»).

димом, отражая восприятие современников, приводит церковный писатель³⁶. Первая черновая рукопись МВ намечает продолжение этой линии бедствий вглубь истории (наводнение 1777 года, «заметная пора»: рождение Александра I, еще живой Павел, недавняя пугачевщина)³⁷.

Нам важно, что бунт введен в круг стихий, уже – «темных стихий», орудий небесного гнева, и события поэмы могут быть понятны как метафора общего явления, бунта – кары темной стихии³⁸. И тематически ближайшее к МВ произведение с удивительно сходным построением конфликта – «Капитанская дочка».

В обеих вещах тема бунта излагается трехкратно: порядок – бунт и его временное торжество – месть и казнь. (В МВ все осложнено двойным проведением одного события: бунт Невы и бунт Евгения; причем в первом проведении неочевидна «месть», только намек в метафоре отступающей Невы:

Боясь погони, утомленны
Спешат разбойники домой,

³⁶ О. Макарий. Письмо Синоду. – ЧОИДР, 1862. Кн. 3. С. 167–178.

³⁷ «Медный всадник». С. 41.

³⁸ Можно увидеть здесь, кроме народно-религиозного отношения, еще и переключку с политической мыслью Ж. де Местра, чья зарисовка Петербурга и конной статуи Петра в одном из «Петербургских вечеров» вообще близка МВ. См. об этом М. П. Алексеев. Пушкин и проблема вечного мира. – Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. Л., 1972. С. 204.

а во втором – «торжество» перенесено в несбывшееся будущее: «Ужо тебе!» в обеих вещах происшествия в человеческом мире опережает и предсказывает стихия (метель, наводнение; между прочим, стихийные бедствия, одинаково входящие в образ самой среды: метель – всегдашний ужас степи, так же, как наводнение – Петербурга).

В обеих вещах один из самых напряженных моментов в развитии конфликта – эпизод, в котором хаотическая стихия, захватив все, приходит в странную стройность, своеобразный «порядок»: сцена пения на пиру у Пугачева в Белогорской крепости и выстроенная наводнением «Венеция»:

Стояли стогны озерами,
И в них широкими реками
Вливались улицы.

В обеих вещах неуловима авторская позиция в споре сторон, бесспорно далекая от категорического окрика «Дневника».

В обеих вещах грандиозной стихии противостоит комический (почти сатирический) мир мелкого быта и неодухотворенных персонажей, которые, оказавшись в позиции жертвы, теряют всякую комичность и становятся не менее патетичны, чем их стихийный противник³⁹.

³⁹ Жертва у Пушкина, кем бы она ни была до того, как стать жертвой, всегда патетична. См. наблюдение В. Непомнящего (О сказках Пушкина. – Детская литература, 1966. № 7. С. 9).

Кажется, параллель «Медный всадник» – «Капитанская дочка» ближе подводит к конкретному смыслу конфликта, чем блестящая триада Р. Якобсона «Медный всадник» – «Каменный гость» – «Золотой петушок»⁴⁰. Мотив оживления статуи (и не только статуи – см. дальше), действительно входящий в мир пушкинских архисюжетов, в МВ составляет *форму* конфликта. А в этой форме действует особый смысл, который мы ощущаем не как цепную реакцию «оживлений», а как спор и столкновение каких-то начал. Но есть ли вообще решение в этом споре? Не лучше ли увидеть в нем «идейную полифонию» или «амбивалентность» или «загадочность, входящую в самый замысел»⁴¹?

Мне кажется, в границах конфликта «порядок – стихия» ни одно из названий его неразрешимости не лучше другого. Он неразрешим не потому, что автор выбирает и не может выбрать между противоборствующими сторонами, а потому что обе они вместе противостоят чему-то иному. Вот эта третья сила, явно выписанная или держащаяся в уме, и определяет смысл конфликта. Ее можно назвать – на языке

⁴⁰ Roman Jakobson. La statue dans la symbolique de Pouchkine. – Roman Jakobson. Questions de poétique. Paris, 1973. P. 152–187. К тому же второе звено якобсоновского архисюжета: «Статуя, вернее, существо, нераздельно связанное с этой статуей, обладает сверхъестественной и неуловимой властью над женщиной, желанной для героя» (р. 155) – и, соответственно, уподобление отношений «Командор – Донна Анна», «Звездочет – Шамаханская царица» нашей паре «Петр – Параша» просто неправдоподобно.

⁴¹ Гуревич А. М. К спорам об идейном содержании «Медного всадника». – Филологические науки, 1963. № 1. С. 135–139.

самого Пушкина – Божией стихией, светлой и не только не враждебной порядку, но тождественной ему, стихийным живым строем созвучных контрастов вроде знаменитого полтавского «ужасен – прекрасен»⁴². Это романтическая стихия недемонического романтизма, «нас возвышающий обман», стихия родной старины, свободных перемен и вдохновения. В «Капитанской дочке» эта вынесенная за скобки «светлая стихия» со всеми ее свойствами отнесена к идеальному миру старины, духовного дворянского наследия Гринева.

Образ этой «Божией стихии» связывает МВ еще с двумя тематическими кругами Пушкина: с его Петровской темой (особенно так, как она дана в «Полтаве») и с его поэтологией (особенно в ее повороте «мирская власть – поэт»). Сходство темы с «*Божией стихией Царям не совладеть*» в МВ и разных стихотворных воплощениях конфликта «поэта-пророка и царя» отметил Р. Д. Кайль⁴³. Правдоподобие этой параллели-

⁴² Выходит Петр. Его глаза сияют. Лик его ужасен. Движенья быстры. Он прекрасен, Он весь, как Божия гроза. Это – Божия стихия «в действии». Обратим внимание на мотивы света («глаза сияют») и быстроты – характернейшие приметы этой темы у Пушкина. Портрет этой «грозы», уже победившей и милующей. Победа и помилование в мире Пушкина – синонимы, ср.: Винавотому вину Отпуска, веселится. («Над Невою резко выются...») Пирует Петр. И горд, и ясен, И славы полон взор его. И царский пир его прекрасен. . . . И славных пленников ласкает. («Полтава»)

⁴³ Keil R.-D. Der Fürst und der Sänger: Varianten eines Balladenmotivs von Goethe bis Puskin. – Studien zur Literatur und Aufklärung in Osteuropa. Giessen, 1978. S. 219–269. Почти везде, где затронута тема «мирской власти», рядом с ней Кайль обнаруживает и «тему вешего», «любимца богов» поэта-пророка: ср. Царь Борис – и Юродивый, Князь Олег – и Волхв, Царь Дадон – и Звездочет.

ли поддерживают черты косвенной автопортретности в Евгении (см. ниже). Следствиями из этих параллелей займемся позже, а пока уточним стратегию конфликтующих сторон в МВ.

Первое, от чего нужно отказаться в описании этого конфликта, – это от закрепления его за персонажами. Образное единство Петра «Вступления» и Кумира мнимо, сомнительно функциональное персонажное единство Евгения, стихия наводнения тоже не цельный и не самостоятельный образ, а ряд метафор и подобий того или другого Петра, того или другого Евгения. Так, Петр-мститель, Петр-в-теме-Евгения – самостоятельный образ, он принадлежит бреду героя, материализует его сознание, и потому очень на него похож. Недаром внимательный исследователь стиха и стилистики МВ С. Б. Рудаков приходит к выводу о недуалистическом построении поэмы, о том, что и Евгений, и Петр в их размытой конкретности принадлежат *одной теме*⁴⁴. К такому неве-

⁴⁴ «Единство стиля <...> снимает вопрос о стилевом дуализме. Данные под одним углом зрения, Евгений и Петр связаны как выражения одной темы». – С. Б. Рудаков. Ритм и стиль «Медного всадника» в изд.: Пушкин. Исследования и материалы. Т. IX, Л., 1979. С. 320–324. «Не раздельно, как принято было считать в нашей литературе о „Медном всаднике“, но органически слитно с этой темой (темой Петра „в неколебимой вышине“ „над возмущенною Невою“. – О. С.), как часть ее, дан образ Евгения». Публикация исследования С. Б. Рудакова задержалась на 38 лет. В истории изучения МВ можно вспомнить только сжатое пронизательное замечание Ю. Н. Тынянова, открывающее в перспективе похожий путь: «В „Медном всаднике“ „главный герой“ (Петр) вынесен за скобки: он дан во вступлении, а затем сквозь призму второстепенного». – Ю. Н. Тынянов. Пушкин и его современники. М., 1969. С. 154.

роятному для «прозаического» чтения выводу⁴⁵ необходимо приводит «близкое чтение», наблюдение над специфически стиховой семантикой слова и словесной композицией «петербургской повести».

Вместе с С. Б. Рудаковым отказываясь от тематического противопоставления этого Петра и *этого* Евгения, мы все же не отказываемся от старой идеи «сонатного построения» МВ – только двутемность поэмы представим иначе. Во-первых, не будем, как уже говорилось, сводить темы к персонажам; во-вторых, как тоже уже говорилось, будем иметь в виду три силы, распределенные по этим двум темам: не «закон» и «стихию» (или «деспотизм» и «вольность» или «неподвижное, мертвое» и «подвижное, живое»), но:

1 – светлую стихию, стихийную законность, живую стройность;

2а – хаотическую темную стихию, бунтующую против —
2б – мертвого закона.

Размещены они таким образом, что первая сила целиком противостоит двум другим, составляющим одну тему.

⁴⁵ Как ни странно, тонкие наблюдения над стихом МВ поэтов (В. Брюсова, Андрея Белого) и литературоведов (Л. И. Тимофеева, Г. Н. Пospelова) или не выводили к содержательной интерпретации, или слегка уточняли «прозаическую», основанную на сюжете и персонажах, трактовку.

Попробуем теперь это, пока голословно объявленное, представление смысловой композиции МВ показать на непосредственном анализе поэмы, следя за развитием конфликта в собственно стиховой семантике слова – то есть обращая внимание в основном на те моменты в слове, которые Ю. Н. Тынянов назвал «колеблющимися признаками значения»⁴⁷.

II. Экспозиция конфликта, тема 1 («Вступление»)

Ограничимся пока окончательным текстом МВ, отвлекаясь от черновых редакций, от связанных с МВ замыслов и вообще от литературного и биографического контекста поэмы⁴⁸.

МВ двутемен. Раздвоенность пронизывает всю ткань петербургской повести. Одна из конкретизаций этого разномасштабного раздвоения – одновременное действие двух композиционных принципов: «поэтического», или «лирического», и «прозаического»⁴⁹. Столкновение «прозаическо-

шествия. «Расточителю» и «скупцу» в целом противопоставлен «вынесенный за скобки» Герцог и т. д.

⁴⁷ Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. М., 1965.

⁴⁸ Обширные сведения собраны Н. В. Измайловым (указ. соч.) и К. Lednicki. Pushkin's Bronze Horseman. The Story of a Masterpiece. Berkeley & Los Angeles, 1955.

⁴⁹ В представление «прозаического» здесь входят не просто формально-стилистические свойства нарративной прозы натуралистического рода («фламандской

го» и «поэтического» начал яснее всего в контрасте одического «Вступления» и повествовательных частей – с их преднатуралистическими «петербургскими вершинами» и гофманианой «чиновника».

«*Вступление*»: широкий размах повествовательных времен, данных в плане одновременного контраста («где прежде – ныне там»), который переходит в экстатическое отсутствие грамматического времени и глагола вообще («Люблю тебя...» – и безглагольная колоннада имен, относящихся к этому «ты» как ряд внутренне созвучных эпитетов).

Повествовательные части: конкретное, прерывисто-поступательное прошедшее время.

Масштабность пейзажа «Вступления» с высоты птичьего или исторического полета – и узкое, как у персонажа, поле зрения повествовательных частей. Одушевленность, персонажность Петербурга «Вступления» в духе оды XVIII века – и город первой части, превратившийся в «среду», в ряд натуралистических деталей.

Контрасты можно перечислять и дальше. Несоразмерность великолепного портала «Вступления» и черной лест-

школы пестрый сор»), не только характерные для нее персонажи и ситуации – но целая область реальности, удаленная от высокой культурной традиции и различного действия «великого», человеческого и сверхчеловеческого, «тьма низких истин» голого быта и факта. Эпатирующее столкновение такой «поэзии» и «прозы» дает молодой Пушкин: «К** поэтически описывала мне его «бахчисарайский фонтан», называя la fontaine des larmes. Вошел во дворец, увидел я испорченный фонтан, из заржавой железной трубки по каплям падала вода». – ПСС, IV, 202.

ницы «печального рассказа» провоцировала разные попытки увязать эту трудно увязываемую конструкцию, иногда фантастическим образом (как Андрей Белый, прочитавший «Вступление» прямо наоборот: вместо «люблю» – «ненавижу»⁵⁰).

Но двойственность прозаического и поэтического начал не сводится к контрасту «Вступления» и повествования: и в повествовательных частях действуют оба принципа, и «Вступление», в свою очередь, не представляет монолитного единства, целиком противопоставленного повествованию.

Именно во «Вступлении» задано первое столкновение тем. Увидеть под одеждой оды сатиру на Петербург, как Андрей Белый, – значит исказить реальный смысл таких «отрицательных» деталей, как «медные шапки», «однообразная красивость», «узор оград» и т. п. Ничего отрицательного и двусмысленного в них нет, поскольку язык «Вступления» – не эзопов язык, а лирическое слово, «прямо интенциональное», как назвал его М. Бахтин⁵¹. «Юный град» так же относится к «омраченному Петрограду» повествовательных частей, как «Он», чье деяние явственно уподоблено акту творения («Здесь будет...»), – к «горделивому истукану». А что во «Вступлении» перекликается с темой Евгения – это фин-

⁵⁰ Андрей Белый. Ритм как диалектика и «Медный всадник». М., 1929.

⁵¹ «В патетическое слово говорящий вкладывает себя до конца, без всякой дистанции и без всякой оговорки. Патетическое слово «в лирике» кажется прямо интенциональным словом». – М. М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 206.

ское побережье с его «тьмой» («Лес, неведомый лучам...», «Чернели избы...», «Из тьмы лесов, из топи блат»), «бедностью» («бедный челн», «убогий чухонец»), безымянностью и сиротством («пасынок природы»). Мотивы из темы Евгения появляются до явления персонажа – и продолжают после его гибели (пейзаж «алого острова»).

Петр-творец⁵² «Вступления» творит прежде всего световое явление (именно как световое явление подан Петербург): зажигает, а вернее, впускает свет («в Европу прорубить окно») в черную избу. Мотив света усилен двумя контрастами: «из тьмы лесов» – свет зажжен во тьме, и «померкла старая Москва» – свет горит на фоне другого, слабеющего перед ним света. Сами белые ночи, кажется, возникают вместе с городом. И большой список светящихся, сверкающих, пламенеющих предметов: «прозрачный сумрак, блеск безлунный», «сиянье шапок», «пламень пунша», «блеск Адмиралтейской иглы», «золотые небеса» – проводит главный семантический мотив темы – *свет*. К *свету* присоединяются и другие мотивы – *строй, живость, звучность*.

Восторг поэта – восторг перед творящей силой, ее быстротой, результативностью, победоносностью: «сказал – и ста-

⁵² Нельзя сказать, в какой мере сознательна библейская аллюзия; тем не менее она бесспорна: творение у воды, в безвидной тьме, творение словом («Здесь будет» – «да будет»), творение светового явления (см. дальше). Каждый раз, изображая нерукотворное, чудесное создание, Пушкин говорит о контрастном «материале», отзывающемся воле творца: он послушен и ярко своеволен (ср.: «*Ретив и смирен верный конь*» – «Полтава»).

лю». Чудесность петровского творчества усилена тем, что возникновение города подано как его собственное самостоятельное дело, быстрый послушный ответ на «великие думы»: «мосты повисли», «юный град... вознесся», «в гранит оделася Нева», «садами <...> покрылись острова» – точно перед нами сказочный нерукотворный город из «Сказки о царе Салтане»⁵³. Или создание другой, стихотворной «громады» из «Осени»⁵⁴. Можно сказать, Петербург здесь слушается Петра-основателя, как конь – Петра-полководца в «Полтаве». Заключительное решение Петра: «И запируем на просторе» – и столица описана как место вечного праздника: военные парады, холостые пирушки, балы, государственные торжества. Новый город – чудесное даже не преображение, а перерождение стихии. Одна строка:

⁵³ В стилизованном сказочном рисунке мы узнаем ту же столицу: «стены с частыми зубцами» (ср. «оград узор чугунный»), «блещут маковки церквей» (ср. «и светла Адмиралтейская игла»), «в колымагах золотых» (ср. «бег санок вдоль Невы широкой»), «оглушительный трезвон» (ср. «твоей твердыни дым и гром»). Я не хочу сказать, что город Салтана – это Петербург, наоборот: Петербург дан как столица тридесятого царства.

⁵⁴ Такое же движение навстречу творцу организующейся стиховой материи: «рифмы... бегут», «стихи свободно потекут». «Нерукотворность» вдохновения составляет высшую ценность в пушкинской концепции «святого искусства». Здесь начало того «первичного религиозного опыта, который Пушкин черпал в самом процессе поэтического творчества (Dichtertum)». R.-D. Keil. Nerukotvornyj. Beobachtungen zur geistigen Geschichte eines Wortes. – Studien zu Literatur... S. 301. Так что одно то, что петровское историческое творчество описано тем же способом, что и поэтическое, говорит нам все о пушкинском отношении к нему в данном описании.

И блеск, и шум, и говор балов —

переносит сюда всю романтическую свободную стихию («И блеск, и тень, и говор волн» – «К морю»). Образ новой стихии, стихии культуры и государственности, живой и подобной до неразличимости всем четырем:

Или победу над врагом
Россия снова торжествует,
Или, взломав свой синий лед,
Нева к морям его несет... —

составляет всю словесную ткань описания Петербурга. «И блеск, и шум, и говор балов» отдаются в «шипеньи пенистых бокалов», «пламени пунша», «сияньи шапок». Предметность, тяжесть растворяются в общем действии: стройной зыби, сиянье, шуме – в стройно зыблемой стихии русской государственности. Петербург «Вступления», несомненно, не «искусственный», «нерусский», каким он оказался в позднейшей традиции. Прямо из сельских зимних пейзажей сюда въезжает «дева – роза на снегу».

Бег санок вдоль Невы широкой,
Девичьи лица ярче роз...

Живая стройная стихийность – атмосфера темы Петра.

Все упорядоченное приведено в движение, материальное побеждено орнаментом («узор чугунный»).

При этом отношения нового и прежнего представлены особым образом: это не ряд точных антиподов, а ряд чудесных соответствий, усиленных тем, что в новое описание перенесены слова из старого:

Бедный челн
По ней *стремилась* одиноко —

корабли <...>
К богатым пристаням *стремятся*.

По мшистым топким *берегам*
Чернели избы... —

По оживленным *берегам*
Громады стройные теснятся.

Наконец, переключка «пустынных волн» – «пустынных улиц», подобная цитате из «К морю».

Кульминацией победы Петра, чье слово («Природой здесь нам суждено») живет во всей картине города, и кульминацией оды Петербургу оказывается весеннее половодье Невы. «Оживление», освобождение реки включено в режим государственной жизни, стихия свободно участвует в общем празднике.

Это «нерукотворный памятник» Петра, чудо природного и исторического творчества. Идея такого памятника прямо выражена в «Полтаве»:

Прошло сто лет <...>
В гражданстве северной державы,
В ее воинственной судьбе,
Лишь ты воздвиг, герой Полтавы,
Огромный памятник себе.

Здесь, в МВ, этот памятник – герой «Вступления», природная и превосходящая природную стихия культуры, строя, непобедимой сказочной Империи⁵⁵.

Но, по странной иронии, на месте обобщения во «Вступлении» оказывается строфа, заключающая резко противоположное осмысление всего сказанного прежде:

Красуйся, град Петров, и стой
Неколебимо как Россия,
Да умирится же с тобой
И побежденная стихия;
Вражду и плен старинный свой
Пусть волны финские забудут
И тщетной злобою не будут

⁵⁵ «Россия была дана Пушкину <...> в аспекте государства, Империи». – Г. П. Федотов. Певец империи и свободы. Нью-Йорк, 1952. С. 244. Г. П. Федотов хорошо называет отношение Пушкина к Империи эросом («аполлинический эрос Империи»), а к свободе – этосом («этос свободы»).

Тревожить вечный сон Петра!

Россия оказывается «неколебимой», стихия – побежденной и не умиренной, Петр, живущий в своем творении, – вечно спящим. На месте чудесного перерождения оказываются «вражда и плен», и тем самым угроза столкновения и мести. Так, при внешней непрерывности «Вступления» точка зрения резко меняется: вступает тема Евгения с ее двумя враждующими началами.

Итак, «Вступление» представляет экспозицию главного конфликта и излагает *тему 1*, тему Петра. Напомним ее смысловые мотивы: *свет, чудесность, праздничность, живая, разумная, стройная стихийность*. Ее словесное воплощение – высокое лирическое слово.

III. Развитие конфликта в повествовательных частях

Тема Петра в своей смысловой цельности остается за пределами повествования МВ, в бурной идиллии «Вступления». Но все ее мотивы в странном и однообразном искажении появляются в частях первой и второй.

Свет превращается в неестественное пламя сквозь тьму, огонь сквозь воду:

Еще *кипели* злобно волны,

Как бы *под ними тлел огонь...*

(и почти также – о Евгении:

По сердцу *пламень* пробежал,
Вскипела кровь.

и о Кумире:

Мгновенно гневом *возгоря...*)

или «бледный свет» луны ненастного дня:

И бледный день уж настает,
Ужасный день!

И озарен луною бледной...

Чудесность превращается в страшное разрушительное чудо, Божий гнев: как там Петербург чудесно «вознесся» из болот – так здесь он не менее чудесно «всплывает» из воды:

И всплыл Петрополь, как тритон,
По пояс в воду погружен.

Стихийность, подвижность превращается в темную стихию, конвульсивное метание воды (и Евгения) или механическое (погоня Кумира) движение.

Стройность оказывается оградами и оковами:

Плеская шумною волной
В края своей ограды стройной —

ср. ограды «Вступления» как некий наряд и украшение («В гранит оделася Нева»). Решетка из орнаментальной пре-
вращается в тюремную:

Стеснилась грудь его. Чело
К решетке хладной прилегло.

Разумность – в скудоумную рациональность «города» и в страшное прояснение безумия («Прояснились в нем страшно мысли»), «Великие думы» – в «ужасные думы» («дум великих полн» – «ужасных дум Безмолвно полон»).

Тема Петра, изложенная во «Вступлении», не забыта в повествовательных частях. Она искажена, погружена во тьму – вернее, увидена глазами тьмы. Она просвечивает в двупольярной теме Евгения и на том, и на другом полюсе. Сигнал напоминания о ней – лирическое слово на фоне прозаизирующих или иронических слов, которыми ведется тема Евгения⁵⁶.

⁵⁶ Прозаизмы МВ – прежде всего семантические прозаизмы, то есть употребление слов в их бытовом, однозначном, нестилевом значении: что ведь есть Такие праздные счастливыцы, Ума недалнего, ленивыцы, Которым жизнь куда легка (монолог Евгения). Ср. другое, поэтическое употребление того же слова: Или во сне Он это видит? Иль вся нашаИ жизнь ничто, как сон пустой... Семантические

В повествовательных частях МВ действует двойной композиционный принцип: сюжетный и лирический. Сюжетная последовательность МВ, движение событий, облеченных в слова, хорошо описана⁵⁷. Совсем не описана лирическая

прозаизмы лежат в основе темы Евгения – так же, как тема Петра тяготеет к патетическому слову.

⁵⁷ См. анализ ритмической повторности сцен «выхода из себя»: а) Петербург из болот, б) Нева из берегов, в) Евгений, и контрастного к ним мотива неподвижности Кумира. Конфронтацию этих двух мотивов дает кульминационная сцена погони. – А. К. Жолковский. К описанию смысла... С. 5–7. Само столкновение подвижного (живого) и неподвижного (мертвого) Жолковский справедливо считает основным инвариантом поэтического мира Пушкина (там же). Такая конкретизация этого контраста, как в МВ: внезапное оживление неживого, обнаружение одушевленности неодушевленного, – широко разыграна у Пушкина. Нужно заметить, что «оживление» – больше чем излюбленный сюжетный ход или психологический прием. Так, в МВ «оживает» само повествование, от равнодушно-иронического рассказа (первый монолог Евгения) внезапно возвращаясь к патетической лирике «Вступления» (сцены: Евгений на льве, Евгений перед Кумиром). Так оживают и другие повествования, начатые иронически и внутрилитературно: умерший анекдот оживает как реальное событие («Пиковая дама», «Гости съезжались на дачу»); из маски, иронического «типа», выходит живое лицо (Онегин, Гринев, Германн и многие еще персонажи); из иронического слова – лирическое (отступление о «ножках») и т. д. Такое оживление, одушевление, их внезапное появление там, где предполагалось мертвое и неодушевленное, – не архисюжет, а *архиявление* пушкинского мира, поэтического мира, само возникновение которого описывается таким же образом («Но лишь божественный глагол... Душа поэта встрепенется»). Смысл и оценка этого явления меняются до противоположности: от ужаса оживающих покойников («Прибежали в избу дети») до восторга вдохновения и благодати. В пушкинском переложении великопостной молитвы Ефрема Сирина («Отцы пустынники...») самая заметная из немногих словесных замен – финальное «оживи» вместо «даруй» (возможно, бессознательная компенсация другой значительной замены: «Владыко дней моих» вместо «живота моего»). Значительность этой замены усилена ее компо-

композиция – движение слов, развитие семантических мотивов. Оба композиционные принципа при этом очень существенны для МВ: поэма в большей степени «прозаична» и в большей степени «лирична», чем ее жанровые предшественники⁵⁸. И событийный сюжет ее и одновременно словесная композиция напряженней и сами по себе, и в своем взаимодействии. Стиховые связи усложняют сюжет: каждый резкий перерыв в событийном ряду сопровождается стиховой увязкой – новая сцена начинается со второй половины разорванного стиха:

зиционным местом: слово «оживи» оказывается венцом молитвы. Второе воззвание перенесено в конец и осмысливается как положительный итог исполнения двух отрицательных (I: Дух праздности, уныния, любоначалия и празднословия не даждь ми и II: Даруй ми зрети моя прегрешения и не осуждати брата моего), причем Пушкин сочинительную связь внутри третьего возвания превращает в подчинительную: Но дай мне зреть мои, о Боже, прегрешенья, Да брат мой от меня не примет осужденья — ускоряя тем движение к желаемой развязке, к «оживлению». Знаменательное переосмысление молитвы, по признанию поэта, самой любимой и самой действенной для него («Всех чаще мне она приходит на уста и падшего *живит*»).

⁵⁸ Исключение – «Домик в Коломне», где столь же острое столкновение «поэзии» и «прозы» решено иначе. Величественное рассуждение-вступление (но пародированно «ни о чем») и повествование, пародирующее и сюжеты определенного рода, и саму ценность событийности, связаны между собой отрицательным присутствием лиричности. Лирическое скорбное молчание – *basso ostinato* под двумя разными попытками насмешливой, трезво прозаической болтовни. Внутри рассуждения, внутри рассказа, внутри слова это лирическое молчание не вмешивается, и только вдруг звучит в своей чистоте (воспоминание о «гордой даме»), ни с чем в поэме не перекликаясь – и снова уходит в глубину. Такое построение счастливее, чем попытка метизации поэзии и прозы в МВ.

И вдруг, ударя в лоб рукою,
Захохотал.
Ночная мгла
На город трепетный сошла... —

или строкой, рифмующейся со стихами законченного отрезка:

Спешат разбойники домой,
Добычу на пути роняя.

Вода сбыла и мостовая
Открылась, и Евгений мой...

Подхват словесных мотивов усиливает сюжетные иронические рифмы: «И внуки нас похоронят» (конец мечтаний Евгения) – «Гроба с размытого кладбища» (сцена наводнения) – «Наводненье <...> занесло Домишко ветхий <...> У порога Нашли безумца моего <...> Похоронили ради Бога» (финал). Так ироническим и трагическим образом сбываются мечты героя.

Словарь МВ компактен, ключевые слова неоднократно повторяются, метафорические ряды неслучайны – все это стягивает внимание к развитию нескольких семантических мотивов, таких, как мотив *света* в теме Петра и *тьмы* в теме Евгения.

Тьма наступает сразу же с началом рассказа:

Над омраченным Петроградом —

свет «Вступления» погас. Второй раз он гаснет в сцене по-
мрачения Евгения:

Захохотал.

Ночная мгла

На город трепетный сошла.

В этой тьме и происходят события поэмы. В нее погружен и Всадник: «И прямо в *темной* вышине Над огражденною скалою Кумир...», «Кто неподвижно возвышался *Во мраке* медною главой». «Ужасен он в окрестной *мгле*». Евгений неосознанно для себя образом связан с Петровской темой: «в минувши времена» его имя «*блистало*». Отголоски первой темы проходят и решительно заключаются: «Но ныне *светом* и молвой Оно забыто». Смутная родословная связь героя с «блеском» зеркально подобна связи сияющей столицы «Вступления» с тьмой нищего побережья: «Полнощных стран краса и диво Из тьмы лесов».

Мотив *тьмы* развивается как ход событий в судьбе Евгения: «И полон *сумрачной* заботы», «Он скоро *свету* Стал чужд», «Ни то ни се, ни житель *света*», «Как обуянный силой *черной*». Конечно, во всех этих словах свет — *lumen* только колеблющийся семантический оттенок, но он явен и под-
держан настойчивым проведением в разных метафорах. И

вот что важно: этот мотив *тьмы* не закреплен за персонажем. Он начат до появления Евгения, составляет саму атмосферу событий («Уж было поздно и темно», «Мрачно было») и продолжается и после смерти героя. Такова же судьба и ведущего эпитета Евгения – «бедный». Здесь мы подходим к важному следствию словесного, надсюжетного построения МВ: оно разрушает персонажное единство героя и создает другое единство, которое и шире, и уже персонажа: шире, поскольку включает не только его, и уже, поскольку каждый «персонаж» не входит в него целиком. Три «больших» персонажа: Кумир, Евгений и наводнение – мнимые образные единства. Особенно это ясно в образе наводнения, описанном метафорами разных рядов, ведущих к разным внеперсонажным линиям поэмы.

Метафорический ряд «больного», «просящего» («Нева металась, как больной»; «И бьась об гладкие ступени, Как челобитчик») связывает воду с линией «жертв», к которым принадлежит и Евгений средних эпизодов. Метафорический ряд «зверя», «разбойника» («И вдруг, как зверь, остервенясь, На город кинулась»; «Злые волны, Как воры, лезут в окна», «Невой ограбленный подвал»; «Боясь погони, утомленны, Спешат разбойники домой, Добычу на пути роняя»; «К решеткам кинулись каналы») – связан с Евгением фазы бунта (ср. полное совпадение начала наводнения в последнем примере и начала бунта Евгения: «Его чело к решетке хладной прилегло»). Нужно заметить, что Нева опережа-

ет и прямо предвещает судьбу героя: ее метафорическая болезнь, бунт, страх погони происходят задолго до реальных происшествий и поступков Евгения. Но наводнение – зеркало не только Евгения. Метафорический ряд «войны» и «победы» (с характерным образом коня): «Но, торжеством победы полны, Еще кипели злобно волны» (ср. «волн – полн» – первая рифма поэмы); «И тяжело Нева дышала, Как с битвы прибежавший конь» – ведет к Петру, Петру-полководцу «Полтавы»: вот почти прямая цитата: «Швед, русский – колет, рубит, режет. Бой барабанный, клики, скрежет, Гром пушек, топот, ржанье, стон» – (о воде) «Так злодей <...> в село ворвавшись, ломит, режет, Крушит и грабит; вопли, скрежет, Насилье, брань, тревога, вой!...». Военными метафорами описаны разрушения наводнения: «Как будто в поле боевом, Тела валяются».

Евгений тоже резко меняется. В первой фазе (до трагедии) он принадлежит иронической линии «обыденного порядка, убогого быта». Это иронический, сугубо прозаичный герой, вернее, антигерой:

Что мог бы Бог ему прибавить
Ума и денег.

В эту ироническую, почти сатирическую линию входят генералы, городской «народ», граф Хвостов, чиновник, посещающий остров в финале. Вторая фаза Евгения – от первого

столкновения с Кумиром до второго – фаза жертвы. В линию жертвы входит Нева до наводнения и, вероятно, «покойный царь»⁵⁹. Третья, короткая фаза бунта героя в словесном плане дублирует бунт воды.

Меняется и Кумир. Он не появляется без Евгения и каждый раз оказывается его увеличительным зеркалом: в первом столкновении – зеркалом его оцепенения, во втором – ужаса («Ужасен он в окрестной мгле» – ср.: «Ужасных дум Безмолвно полон», «... его смятенный ум Против ужасных потрясений Не устоял») и «оживления» («По сердцу пламень пробежал» – «Мгновенно гневом возгоря»).

Итак, можно выделить такие линии повествования внутри темы Евгения:

1. а) иронически поданный убогий порядок (жертва стихии),
б) страшный «роковой» порядок.
2. Темная обреченная стихия (жертва порядка).

Эти группы с изменчивым составом персонажей сталкиваются в разных противопоставлениях. Евгений – сначала жертва стихии, потом – жертва порядка. В кульминационной сцене первой части (царь на балконе) «Божий гнев» несет стихия перед лицом бессильной власти, в кульминационной

⁵⁹ Из-за тесноты словесных связей в МВ в густой сетке их отношений образ «острова» кажется неслучайным (ср. «остров» финала). См. сцену «царь на балконе»: «дворец Казался островом печальным». К этому острову можно добавить «светлые глаза» царя и заметное выделение события его смерти («Покойный царь еще Россией...»).

сцене второй части «Божий гнев» – сама власть, мстящая бессильному бунтовщику. В обеих сценах патетична жертва. Жертве принадлежит лирическое слово: афоризм «покойного царя», два косвенных вопроса Евгения («Иль вся наша и жизнь ничто» – в первой части и «Не так ли ты над самой бездной На высоте, уздой железной Россию вздернул на дыбы?»). Сильной стороне принадлежит молчание, рев зверя, косноязычный визг («Ужо тебе!») или «тяжело-звонкое скаканье». Но иначе и быть не может, пока мы в пушкинском мире, где «слабый всегда прав»⁶⁰. Но главное в том, что при всех столкновениях противоположных начал мы находимся внутри *одной* темы, темы Евгения, и в позициях «слабости» и «силы» сменяют друг друга ее контрастные составные. Гармонической антитезе «ужасен – прекрасен», в теме Божией стихии здесь находится соответствие антитезе «медный – бедный». *Медный*, постоянный эпитет Всадника, имеет рифму-антитезу в Евгении *бедном*. Евгений – «бедный» на всем протяжении поэмы. Его бедность, как медь – не свойство, а строительный материал образа. История столкновения этих эпитетов многое объясняет в авторской позиции.

В одической, однозначной речи «Вступления» «бедность» – «бедный челн», «убогий чухонец» – отчетливо уравнена с сиротством: «печальный пасынок природы». Эта

⁶⁰ Анна Ахматова. О Пушкине. Л., 1977. С. 190. Впрочем, такой «правоты жертвы» Пушкин лишает Кавказ, Польшу, «неразумных хазар»... – как искренний, увы, певец российского империализма.

метафизическая бедность переходит в славу и сияние Невы. В растворенной светом картине военной столицы медь несет блеск природной и бранной славы России: «Лоскутья сих знамен победных, Сиянье шапок этих медных». Естествен и чудесен этот скачок из нищеты в сиянье, конфликта эпитетов нет. Евгений входит в поэму со своей бедностью: «О чем же думал он? О том, Что был он беден». Характер этой бедности Пушкин недвусмысленно уточняет: «Что мог бы Бог ему прибавить *Ума и денег*». Затем эта прозаическая «бедность» овеществляется и совершает страшное движение по невским волнам: «Пожитки бледной нищеты <...> плывут по улицам». Евгений во время катастрофы становится бедным по-другому: «Он страшился, бедный, Не за себя». Эпитет деконкретизируется, становится эмоциональным очерком фигуры. Этой «бедности» (несчастья) противостоят: подчеркнуто материальный бронзовый конь Кумира – и «бедность» прежнего Евгения, уже саркастически предметная в картине оправившегося от беды города: «Сбираясь свой убыток важный На ближнем выместить». Здесь эпитет Евгения приобретает полновесный, лирический смысл: «Но бедный, бедный мой Евгений! Увы! его смятенный ум Против ужасных потрясений Не устоял». И последнее трагическое сопоставление с медью:

За ним несется Всадник Медный
На звонко-скачущем коне;

И во всю ночь, безумец бедный
Куда стопы ни обращал,
За ним повсюду Всадник Медный
С тяжелым топотом скакал.

«Бедный» (страдающий) замкнут в смежных строфах двойной медью: медью отражения петровской славы («озарен луною <...> на звонко-скачущем коне») и превращенным в медь, грубо материализованным деспотом помраченного рассудка. Наконец, бедность, венчающая поэму, – посмертная бедность Евгения: «Причалит с неводом туда Рыбак, на ловле запоздалый, И бедный ужин свой варит». Трудно не подумать, что на свое место вернулся из «Вступления» «финский рыболов, Печальный пасынок природы». Круг замкнулся. Все сущее опять покрыли воды⁶¹.

Тема Петра остается нетронутой разрушительной борьбой внутри темы Евгения. Ее искаженные отражения появляются и в той, и в другой составляющей этой темы, «оживляя» их в «слабой» позиции до глубокой, почти личной лирической скорби, а в «сильной» – до лирического величественного ужаса.

Скажем, наконец, что весь неразрешимый конфликт повествования, конфликт «побежденной стихии» и «таинственного закона» представляется нам теньвым конфликтом; персонажи «печального рассказа» – тенями образов

⁶¹ Так что фантазия Подростка Достоевского, подхваченная символистами, только обостряет уже намеченную в МВ развязку.

«Вступления» и могут быть названы так: «тень царя» и «тень поэта».

IV. Тень поэта

То, что Кумир – тень Петра, ясно из самого текста поэмы. А присутствие тени поэта в Евгении удостоверяют черновые редакции и близко связанные с МВ замыслы: «Езерский», «Родословная моего героя», «Моя родословная», импровизация из «Египетских ночей» («Поэт идет. Открыты вежды...»). Видно, как по ходу работы и сужения замысла герой удаляется от автора, как удаляется сам автор от текста (уничтожение лирических отступлений – о судьбе дворянства, о свободе вдохновения). Ядром расходящихся замыслов, кажется, можно считать «судьбу потомка мятежного рода», получающую и автобиографический, и персонажный оборот: ср. «С Петром мой пращур не поладил» («Моя родословная»); «При императоре Петре...» (обрыв родословной в «Езерском» и «Родословной моего героя»); «Люблю встречать их имена в двух-трех строках Карамзина» («Езерский»); «И под пером Карамзина в родных преданьях прозвучало» (МВ). Можно предложить такую схему разветвления замысла:



В обеих линиях, в автобиографической, и персонажной, возникает сходный конфликт: *Поэт и Царь* – и, соответственно, *Бедняк и Властелин*. И там, и здесь стоит проблема «независимости и чести» в ее «поэтическом» и «прозаическом» повороте.

Осколки близости Евгения автору рассыпаны и в окончательной редакции МВ. Это «мечты поэта» (первоначально прямая цитата лирического отступления «Евгения Онегина»: «щей горшок да сам большой»). Ср. также переключку мечты героя: «И внуки нас похоронят» с мотивом «отеческих гробов» в поздней лирике). На месте отношений типа Автор – Онегин остается слабая связь Евгения с «бедным поэтом»: «Его пустынный уголок Отдал внаймы, как вышел срок, Хозяин бедному поэту». Многие мотивы темы Евгения оказываются сниженными отражениями мотивов

вов поздней лирики Пушкина: мотив «приюта», «уголка» – «обитель», «заоблачная келья» («Пора, мой друг, пора!...», «Монастырь на Кавказе»); мотив бедности – «О бедность! Затвердил я наконец...»; мотив безумия – «Не дай мне Бог сойти с ума...». Наконец, загадочным и уже не сниженным образом совпадает «остров» смерти героя и «остров мечты» Пушкина: «Сюда порою приплывает Отважный северный рыбак <...> Сюда погода волновая Заносит утлый мой челнок»⁶².

Судьба Евгения – судьба бессловесной тени поэта, ее страдание, бунт и поражение. Поэт: славит, благодарит, восхищается. Тень Поэта: грозит, проклинает, сомневается.

Действия Кумира – действия тени пушкинского Петра (конечно, Петра художественных произведений, а не исторических трудов Пушкина). Царь: милует, дарит, ободряет. Тень Царя: мстит, отбирает, подавляет.

Легенда Поэта и легенда Петра составляют нетрагическую лучезарную область пушкинского мира. Среди обнаруженных Р. Д. Кайлем в разных масках пар «поэта и властителя», «царя и Божией стихии» недостает этой пары. Кроме «Александрийского столпа», у Пушкина есть и «огромный памятник» Петра, нерукотворный и нематериальный, как и памятник Поэта. И «земная власть» может быть вдохновен-

⁶² ПСС, III, 344. Образ острова в этом стихотворении в связи с декабристской темой у Пушкина трактует Ахматова: Пушкин и Невское взморье. – Анна Ахматова. Указ. соч. С. 148–161. ПСС, III, 344.

ной, как «Божия гроза». Между Поэтом и Царем в этой паре – полное согласие: Петр осенен государственным вдохновением, как поэт – стихотворным (вспомним описание создания Петрограда, начатое, между прочим, «На берегу пустынных волн», то есть там, куда бежит к приношению священной жертвы поэт); Петр свободен, как поэт («révolution incarnée»), и послушен воле природы, («Природой здесь нам суждено»); наконец, Петр делает то, к чему призывает поэт (милость к падшим): любимая ситуация изображения Петра – пир-прощение, помилование врагов и виноватых («Полтава», «Над Невою резво вьются...» и др.). Одическое обращение к Петербургу во «Вступлении» – знак этого союза (кстати, автор вписывает себя в картину града Петрова: «Когда я в комнате моей...»).

Действие же МВ помещено в теневую область жизни, в область безысходного конфликта и обоюдной мести, в трагическую тень союза власти и вдохновения, закона и свободы, Царя и Поэта. Первая область реальна в том поэтическом смысле, который Пушкин назвал «нас возвышающим обманом», в вечности и чудном мгновении. Вторая реальна, как «заржавая трубка» Бахчисарайского фонтана, как «тьма низких истин». В первой реальности Пушкин часто сомневается; в чем он не сомневается никогда – это в том, что она дороже.

Власть счастья

«Сказка о золотом петушке»

Александра Пушкина⁶³

В Прологе «Золотого петушка» появляется главное его действующее лицо, Звездочет. Это знак: все, что мы увидим, будет происходить в ином мире:

Негде, в тридевятом царстве,
В тридесятом государстве —

в сказке. Это значит: где-то близко к самой сердцевине поэзии, к самому «правильному» искусству. «Сказка есть как бы канон поэзии. Все поэтическое должно быть сказочным», сказал Новалис.

В самом деле, стихия сказки освещает самые драматичные, тревожные, мрачные сочинения просто в силу того, что они принадлежат искусству. Само вещество искусства — звук, цвет, жест, свободное слово — похоже на волшебные предметы в сказках: на золотые яблоки, волшебные дудки, говорящие деревья. Похожи тем, что обладают необъяснимым богатством. Один мазок красного у Рембрандта, ком-

⁶³ Вступительное слово на Международном оперном фестивале «Bregenzer Festspiele». Брегенц (Австрия), 20 июля 2000 года.

бинация трех звуков в начале моцартовского «Юпитера» – и этой щепотки художественного вещества хватает поколениям и поколениям!

С другой стороны, волшебная сказка – самый чистый и «формальный» поэтический жанр – часто превращается в иносказание совсем иной, философской или политической реальности:

Сказка ложь, да в ней намек!
Добрым молодцам урок,

как завершает действие нашей оперы Звездочет. Легко предсказать, что такое обращение со сказкой особенно часто случается там, где свобода художественного высказывания затруднена, где под покровом «выдумки для детей» автор собирается сообщить совсем недозволенную вещь для взрослых. Где требуется обойти «чуткую цензуру».

Сказки Пушкина (в общем-то для каждого ребенка в России первая встреча с поэзией происходит именно в них) в целом не таковы. Упоение красотой языка, его гармонией и игрой, сменой тонких настроений и полным отсутствием дидактики – это то, что мы запоминаем навсегда вместе со стихами его сказок. Прежде всего это сказка о слове, драгоценном, как те орешки в золотой коже с ядрами из изумруда, которые в одной из этих сказок грызет белочка; о соединении слов, о волшебном ритме, о глубине созвучий и тонком

диссонансе:

В синем небе звезды блещут,
В синем море волны плещут...

У пушкинских сказок не только *happy end*: у них и, можно сказать, *happy beginning*. Все их действие разворачивается в мире счастья, и рассказывает их как будто не человек, а сам язык.

«Петушок», последняя и печальная сказка Пушкина, исключение в этом ряду. Она иносказательна, политична, автобиографична⁶⁴. В ней есть «намек» или «намекки». Тем более это относится к тому образу, который сказка приобрела в чтении Римского-Корсакова⁶⁵. И реакция цензуры не заставила себя ждать: привкус политической сатиры был опознан. Пушкинский текст был опубликован с цензурными сокращениями, опера Римского-Корсакова не допущена к постановке.

Римский-Корсаков взялся за пушкинского «Золотого пе-

⁶⁴ Это единственная сказка Пушкина, сюжет которой не фольклорен, а литературен: он взят из «Сказок Альгамбры» Вашингтона Ирвинга, и его экзотичность бросается в глаза. Я имею в виду не столько внешний восточный колорит, но прежде всего – центральное место, которое принадлежит в сюжете магии, что в целом чуждо пушкинскому миру.

⁶⁵ Так, например, неожиданно сатирически звучат у Корсакова характерно русские мотивы. Но политическая мотивация такого обращения с фольклором достаточно прозрачна: имеется в виду псевдофольклорная стилизация императорского двора и вообще официоза предвоенных лет, казенный à la Russe.

тушка», обладая репутацией мастера музыкальной сказки⁶⁶ – в том смысле сказки, с которого мы начали. Стихия этого праздничного «инога мира» (что для Римского-Корсакова совпадало с «восточным») окружает в опере Шемаханскую царицу. Ее голосом поет сказка. Это образ, близкий Шехерезаде или Лелю из его «Снегурочки»: магия древнего, природного и женственного. Магия самой сказки, «канона искусства», овладевающая любым тираном: свирепым ханом Шахрияром или грубо-комическим царем Додоном. Зловещая двусмысленность пушкинской царицы здесь исчезает. Звездочет и царица представляют собой у Римского-Корсакова Сказочника и саму Сказку. Остальные персонажи – призраки в их руках. В этом-то и состояла недопустимость его сочинения: политическая недопустимость. Оперу поняли как «урок царям», как музыкальную расправу над властью, над претензиями самодержавия. Самая неограниченная земная власть (а Додон у Корсакова – беззаконный царь) временна и тем самым иллюзорна. Над этой властью есть другая власть, напоминает «Золотой петушок»: власть Сказочника, то есть власть искусства, которому принадлежит последний суд над реальностью. В другом тоне, в другом жанре мы слышим нечто очень близкое словам Гельдерлина: «Чему остаться, скажут поэты».

Я позволю себе несколько углубиться в пушкинский сю-

⁶⁶ И, среди других своих сказок, уже написав оперу на пушкинскую «Сказку о царе Салтане».

жет, который и сложнее, и печальнее, чем оперный. Воскрешенный Римским-Корсаковым Звездочет «весь, как лебедь, поседелый», у Пушкина погибает; все сказочное – сверкающее, звенящее, белоснежное – исчезает, как призрак, как наваждение:

А царица вдруг пропала,
Будто вовсе не бывало.

Действие кончается полным затмением. Погибли или исчезли все его участники, один за другим. Апофеоз пушкинских «счастливых концов» – сцена всеобщего прощения:

Царь для радости такой
Отпустил всех трех домой —

здесь невозможен: прощать больше некому, победителя нет. Тишина и страшный смех царицы в финале оставляют нас с общим впечатлением какого-то зловещего предсказания – кому оно? Зная события пушкинской жизни, мы можем сказать: это его вещей страшный сон. «Намек» и «урок» *пушкинской* сказки не так однозначны, как указание власти ее места. Этот урок обращен и к художнику. И звучит он приблизительно так: берегись близости к власти! Или так: от судьбы не уйдешь!

Исходя из пушкинского мира как целого, мы знаем: Звездочет – художник, в каком-то смысле сам Пушкин. Худож-

ник, поэт у Пушкина – не эстетический деятель в позднем понимании: это представитель какой-то иной власти, другой мудрости и силы, «любимец богов», кудесник, пророк. Одна из таких пушкинских метаморфоз поэта – юродивый в «Борисе Годунове». Обычно у Пушкина этот вещий поэт является в паре с земным властителем. Их встреча представляет собой поединок – поединок земной власти и неземного дара. Здесь это царь Дадон⁶⁷. В других случаях это непобедимый князь Олег, самодержец Борис... Поэт несет в себе знание о собственной свободе в мире; две возможности подчинить себе человека, которыми располагает власть, устрашение и подкуп, для него призрачны: ему не нужно ничего из того, что может предложить тиран, – и он не боится ничего из того, чем тот ему грозит:

Волхвы не боятся могучих владык, —
А княжеский дар им не нужен.

Власть же этой свободы от себя не признает. Больше того: она исходит из невозможности существования такой свободы в мире: каждый чего-то боится и чего-то хочет, и это рычаги ее силы.

Волю первую твою
Я исполню, как мою,

⁶⁷ Персонаж в опере Римского-Корсакова – царь Додон. У Пушкина он – царь Дадон.

обещает Царь Дадон отплатить за волшебный дар, за вещь петушка. Этот поединок власти и дара у Пушкина неизменно кончается победой дара. Можно увидеть в этом реванш за то унижение, в котором самому Пушкину пришлось прожить жизнь. Можно увидеть эпизод той общеевропейской борьбы за автономию искусства, за творческую свободу человека, которую вели и европейские современники Пушкина: Гете, Шиллер...

Но, быть может, потому, что в российских условиях художник был несвободен от политической власти больше, чем где-нибудь, феноменология отношений власти и дара у Пушкина описана с особой глубиной. В чем, как видно из всех его сюжетов, заключена слабость тирана? В его неспособности знать *будущее* – и, следовательно, в его неспособности знать *настоящее*, поскольку оно обращено к будущему. Князь Олег хочет знать, что происходит на самом деле – и потому спрашивает о будущем:

Скажи мне, кудесник, любимец богов,
Что сбудется в жизни со мною?

Так, и в «Золотом петушке» слабость Дадона состоит в его неспособности предвидеть нападение противника: в этом он и ищет помощи у кудесника. Это, собственно, вечная и всеобщая слабость человека, сама *conditio humana*: неведение будущего. Носитель власти, в других отношениях поста-

вивший себя над человеческим, в этом отношении остается таким же слепцом. В парадоксе человека, взявшего на себя нечеловеческие полномочия и при этом остающегося не более чем человеком, и состоит драма власти, тем более грозная, чем неограниченная сама власть. Она всегда под угрозой будущего и настоящего. Окончательное всевластие предполагает знание будущего. Властитель готов любым путем заполучить его: и первый путь, который приходит ему в голову, – магический, как обычно. Царь (и вообще земная власть) хочет быть магом – или по меньшей мере иметь мага в своем распоряжении. При этом – на своих условиях. И в этом заключено особое, уже удвоенное неведение власти. Она не знает, к какой силе обращается. У магического мира свои законы, и это очень жесткие, механические законы. Сюжет «Золотого петушка» у Пушкина показывает механику магического: месть волшебного мира за попытку его эксплуатировать.

Однако тема вдохновения у Пушкина обычно не имеет ничего общего с магией. «Золотой петушок» во многих отношениях пародирует его вечный сюжет Поэта и Царя: Царь Дадон – слабый, теряющий силу владыка; Звездочет – скопец (скопец у Пушкина обычно не художник, а критик) и тоже «слабый» волшебник (царь здесь оказывается в силах убить прорицателя, что невозможно представить в других пушкинских сюжетах); Шамаханская царица – сомнительная тень «прекрасной девы», которой у Пушкина обычно пред-

ставлена Муза, вдохновение. Состязание двух стариков за эту «девицу» выглядит мрачным гротеском.

И зачем *тебе* девица? —

разумно спрашивает Дадон. Его самого можно спросить о том же. Волшебник и Царь, Певец и Тиран – привычная тема классического искусства. Дуэль власти как персонифицированного насилия – и свободного дара, вдохновения, происходящего из неведомых, не учитываемых властью инстанций, – не исчерпанный историей сюжет. Можно вспомнить эпизод из судебного процесса над Иосифом Бродским, когда официальный Союз писателей выдал справку о том, что Бродский «поэтом не является», а судья ставит вопрос: «Откуда вы вообще решили, что вы поэт?» и замечательный по своей простоте ответ Бродского: «Я думаю, это решает Бог».

В отношении искусства «классическое» самовластие могло реализовать свои возможности лишь на последнем этапе создания: запретить публикацию, то есть помешать тому, чтобы сочинение встретилось с миром. Она могла распоряжаться автором – человеком и его сочинением. Но замысел, «наука тайная», вдохновение – сюда ее возможности не простирались. Здесь при любом деспотизме сохранялось то, что Блок назвал «тайной (то есть таинственной) свободой». Лишить себя такой свободы мог только сам автор.

Великий русский лирик XX века Александр Блок в сво-

ей Пушкинской речи, вероятно, первым заговорил о зловещей новой возможности власти: вмешаться в самые источники вдохновения, в тот момент, когда поэт «вслушивается в родной хаос» и «приводит его в строй». В коммунистической России 1921 года было, казалось, очевидно: речь идет об идеологии, о власти нового типа, идеологически обоснованной. Однако история нашей страны показала, что власть идеологии, исказившая сознание множества и множества людей, тем не менее оказалась не в силах исполнить предвещания Блока: источники творчества остались вне ее досягания. Великие создания свободного искусства, музыки, словесности, живописи, созданные в ситуации идеологического террора, доказывают это. Правда, за «тайную свободу» пришлось платить дорого, как никогда: и часто жизнью. Можно вспомнить мученическую судьбу наших лучших художников. Верность свободному (вовсе не политически ангажированному – случай Мандельштама) искусству стала гражданским и едва ли не религиозным подвигом. Он был бы немислим без той тайной и молчаливой поддержки, которой общество сопровождало художника. Быть может, свободное искусство никогда не было так насущно необходимо и дорого человеку, как в эпоху этого гонения на культуру. Именно здесь оно открыло свою далеко не «чисто эстетическую», спасительную силу.

И вот теперь мы слышим о кризисе искусства – и даже о «смерти искусства» – в мире, где тема власти в ее классиче-

ском варианте как будто уходит на задний план. Об этом говорят сами художники – в либеральной цивилизации, которая служит образцом и для тех областей, где вполне реальны старинные отношения власти и человека! И хотя мы в России прекрасно знаем эти отношения, и никто не поручится, что нас не ждут новые рецидивы идеологической власти, и какая-нибудь новая цензура всегда наготове – и тем не менее, в общем историческом моменте все это представляется анахронизмом. В новой либеральной цивилизации авторов не приговаривают к смерти за стихотворение или холст и вряд ли серьезно отнесутся к таким суевериям, как волшебная сила искусства (а то, что называли «магией», «наук-кой тайной», теперь благополучно вписано в структуру общества, в его маргинальные зоны и никак не является соперником «реальной» власти: оно представляет собой одну из разновидностей потребления, потребление «таинственного» и «сверхъестественного»). Кажется, личное самовыражение (в том числе, артистическое) никогда еще не было так мало ограничено, никогда так не поощрялось. И в этом-то обществе искусство само заявляет о своей смерти!

Слишком просто было бы заключить (как это делают до-вольно многие), что отсутствие гонений, отсутствие власти, враждебной свободному творчеству, отсутствие полярного напряжения и создает эту тягу к тепловой творческой смер-ти. Но мне представляется, что дело не в уходе власти со сцены, а в том, что она принимает другую, еще не слишком

опознанную форму – и как раз в этой форме она оказывается в силах проникнуть туда, куда не мог проникнуть классический и идеологический деспотизм. Безличная власть, у которой как будто нет носителей, которая не прибегает к явному насилию. Но, видимо, она еще более несовместима с присутствием вдохновенного творчества. Как попытаться назвать ее? Власть потребительского принципа, как давно принято? Но в ней есть другой, и быть может, более существенный мотив: это власть всеобщей изоляции, изоляции и защиты от другого, которая кончается самочувствием герметического одиночества, непроницаемости нашего существования для чего бы то ни было Другого. Изоляция социума в мире, человека в социуме... «Крепости цивилизации» (П. Тиллих) должны охранять общество и человека от стихийных сил природы, человека от человека и т. п. Кажется, они начинают исполнять свое назначение слишком хорошо, и охранные стены превращаются в тюремные. Принцип надежности и безопасности, *safety* – принцип избежания несчастья, защиты от вторжения других начал, утверждение некоей абсолютной независимости как предел. Независимости человека как такового, как он понимается: прежде всего, как *homo faber*. Человек, противопоставленный миру как субъект объекту, властвующий над объектом, постигающий его и употребляющий в своих целях. Человек, овладевающий внечеловеческим – в том числе в самом себе (собственной областью бессознательного в психологии, собственной наслед-

ственностью в генной инженерии).

И эта крепость, построенная против всего непредвиденного и нежелательного, оборачивается тюрьмой. Успокоенность и порядок – отсутствием жизни. Оказывается, что удаление вопиющего зла – еще не благо. Скука и развлечение – плоды этой «гарантированности», *safety* (в общем-то, не менее иллюзорной, чем власть царя Дадона). Мы непрерывно слышим о глубочайшем кризисе общения – во время неслыханных возможностей общения. И странно ли? Ведь реальное общение невозможно без самоотдачи его участников, а это уже переходит границы «надежности и безопасности», «независимости», *safety*.

Новейшее искусство и новейшая мысль необыкновенно чувствительны к власти. Они обнаруживают ее присутствие всюду: в трагедии Расина и в бытовом суеверии, в традиционной педагогике и в самом языке... Власть – едва ли не центральная тема новейшей мысли: поиски властных структур, сопротивление им, освобождение от власти (от власти идеологий, мифов, символов – деконструкция, демифологизация и т. п.), от любой зависимости.

Новейшее постмодернистское искусство сплошь социализировано. Оно целиком обращено к структурам, которые может только пародировать, разрушать, показывать их мертвый характер. Оно пародирует культ производительности, оно играет мнимостью тиражированных вещей, отношений и т. п. и т. п... Оно попало в рамки герметически замкнутого

общества. Его герой и автор – фатально замкнутый человек. Мы не слышим голоса Другого, который и составлял существо искусства и того опыта, который оно сообщает, и ничто не сообщает его проще и полнее.

Этот опыт – возвращаясь к нашему началу – опыт сказки: не борьбы за освобождение – а уже наличной, каким-то необъяснимым образом обретенной освобожденности. Ее знак – триумф: блеск, звон, ликование. Как писал обреченный на гибель Мандельштам:

И пред самой кончиною мира
Будут жаворонки звенеть.

Но если современный художник будет делать то же, что мандельштамовский жаворонок, скорее всего, в нем заподозрят отсутствие совести и человечности. С тотально-социализированной точки зрения обращение искусства к другому, к звону и блеску, будет описано как эскапизм, как побег от реальных тем и проблем. В действительности же, по-моему, это и есть самая актуальная – и гражданская в том числе – задача искусства: разгерметизирование общества, истории, человека, пробивание окна в глухой стене нашей цивилизации – *вида на мир*. Вида на счастье, а не на избегание несчастья.

Мотив принадлежности чему бы то ни было – рискованная тема после тоталитаристского злоупотребления «об-

щим». И кто больше, чем в России, это понимает! Искусство и мысль отстаивают человеческое право на независимость – но есть и другая, и глубочайшая потребность человека: быть причастным, принадлежать чему-то, в чем он видит собственное исполнение, собственное будущее.

То, что мы называем счастьем, – не удовольствием, не комфортом, а именно тем живейшим и острейшим состоянием, которое часто выражается самым парадоксальным образом – в слезах («слезы счастья душат грудь», Блок; «В слезах от счастья отстою», Пастернак), связано с забвением себя, с покиданием собственных границ, с соприкосновением с чем-то бесконечно превосходящим твою данность, с чем-то нескончаемо, навсегда новым (а человек «как он есть» для себя редко нов). Это может случиться в общении: с собственной глубиной, с другим, с прекрасным созданием, с природой, с миром. Тиран не может дать этого – и цивилизация не может. Но только это и есть настоящая власть: власть счастья, которую человек не только «признает», как все другие власти, но которой он хочет.

Искусству дан этот дар, который власть принимает за магический, и потому ее отношения к художнику превращаются в спор о власти. Но художник, или человек, переживающий вдохновение, свое или чужое, как настаивает Пушкин, «тайно свободен» от власти тирана не потому, что сам он всевластен и автономен, а потому что он послушен другой власти:

Правдив и свободен их вещей язык
И с волей небесною дружен.

Мы слишком привыкли думать об искусстве как о выражении или изживании разнообразных травм и комплексов, как о критике зла и лжи. Можно вспомнить и о другом, счастливом искусстве, которое рождается не из боли и ущербности, а из полноты бытия, как об этом сказано в старинном изречении: «От полноты сердца глаголют уста».

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.