



«...И ВИЖДЬ, И ВНЕМЛИ...»

Валентин НЕПОМНЯЩИЙ

Под небом голубым

«Пророк» и его автор. К истории отношений



Событие повешения и ссылки «друзей, братьев, товарищей», обрушившиеся на поэта летом 1826 года, преследовало его всю остальную жизнь как проклятие. Об этом много написано, но роль события в *собственно духовной жизни* Пушкина почти не тронута, масштабы такой роли не уяснены.

Это был разлом во внутреннем бытии, в том числе в представлении о собственной судьбе. Две чаши весов колебались, то перевешивая друг друга, то пребывая в неустойчивом, тревожном равновесии.

На одной — чувство вины, невольной, но неизбежной и невыносимой, перед теми друзьями, с кем он, по справедливости, по «составу преступления», должен был бы разделить их вину и их участь, если не смертную (хотя вспомним его многочисленные виселицы), то каторжную, — но не разделил. Тот факт, что идейно он давно не с ними, вины не облегчал — наоборот: оказавшись исторически «умнее» их, он словно бы им изменил.

На другой — упорное, повелительное сознание, что так произошло не случайно, что здесь не «судьба» (названная им в этом же году «огромной обаятельной, которой дана полная воля»), а — промысел («святое провидение»), что так было для чего-то нужно. Иными словами — давнее сознание своего особого призвания, необычности своего гения, его «таинственной» (о чем будет сказано в «Арионе») предназначенности. Но это опять-таки несколько не умаляло чувства вины, а может, и обостряло.

Одним словом — сознание своей промыслительной избранности связалось, на фоне трагедии декабрьского бунта, с попыткой для его совести, с сознанием вины.

(Вины избранности? Вины гения?)

Но случилось это не сразу.

«Бывают странные сближения», — скажет он о «Графе Нулине», написанном в дни событий на Сенатской площади, куда он едва не «букнулся» лично. Следующее странное сближение случилось спустя несколько месяцев, летом 1826 года, когда он одновременно «Услышал» о смерти пятерых декабристов и женщины, его возлюбленной «во дни былые».

Одно из этих известий его, в момент получения, потрясло, наполнив «великой скорбью», а другое — нет. Но этому другому посвящена элегия, полная «великой скорби». А о первом не написано ничего: автор будто ринулся, но гений не пустил, у него были другие планы.

Автор ринулся прежде всего в сторону общественной, гражданской скорби, с другой же стороны, возник страх за собственную судьбу, нежелание «охмелиться», говоря его словами, в чужом пиру (поскольку от движения он внутренне отошел). В этой сумятице внешних реакций он не сразу обратился к *духовной* сути страшного события, не сразу приметил, что на пороге — пожизненная пытка совести, «великая скорбь» о своей вине уцелевшего (еще не знал точно — уцелеет ли), отошедшего, изменившего.

Но его гений, его дар все расслышал и все приметил сразу. «Гражданская» реакция на смерть «друзей, братьев, товарищей» лирически не состоялась, растворилась в его готовности смотреть «на трагедию взглядом Шекспира» (Дельвигу, начало февраля 1826), — а реакция духовная, совестная, отгесненная чувствами «общественными», клубилась в интуиции, мучила неосознанностью, невысказанностью, неоформленностью.

И вдруг она нашла форму — форму вопроса, имеющего совсем другой предмет, но точно так же обращенного к совести и чувству вины: их смертью он потрясен — но ведь и она, которую он любил, тоже умерла — *отчего же к этой смерти он равнодушен?*

И он «букнулся» в глубины собственной души и нашел там то, о чем написана элегия, *заместившая*, выходит, отклик на их смерть. «Великая скорбь», обретя свой изначальный, истинный — *духовный* — характер, выплилась в боль совести, в бесслезное рыдание виновного перед «легковой тенью», отошедшего, изменившего ей! Не без смысла, видно, запись об обеих смертях — их и ее — нашла себе место как раз на том листке, где записана элегия: то ли эпиграф к ней, то ли приращение.

И вот после этого появился «Пророк» — второе стихотворение, *заместившее* отклик на их смерть.

По С.Л.Франку, отношение Пушкина к своему гению как к чуду, божественному дару, — одно из двух главных оснований глубокой внутренней религиозности поэта. Другое основание — такое же пушкинское отношение к любви: она для него — как и «вдохновение» — «признак Бога» («Разговор книгопродавца с поэтом»). В элегии и «Пророке» оба основания представлены в предельной, до страдания, выраженности: в элегии — как богооставленность, в «Пророке» — как богоприсутствие.

В элегии — беспощадно пристальный анализ состояния собственной души, с ее любовью, анализ, обнаруживающий для автора, на какой «позорно» низкой духовной ступени он, с этой своей любовью, находится.

В «Пророке» — последовательное описание беспощадной операции (В. Турбин когда-то сравнил ее с казнью), цель которой — преобразить влачащееся в «пустыне мрачной» и томимое «духовной жаждою» человеческое существо, поднять его на новую духовную ступень.

Операция эта, кстати, начинается со слуха:

И внял я неба содроганье,

И горный ангелов полет...

«Ангелов полета» он до этого не «внимал» (ведь «ангел» у него то же, что и «тень»: «Две тени милые, два данные судьбой Мне ангела во дни былые» — «Воспоминание», 1828, черн.), — в элегии он «внимал» лишь «смерти весть», а как «младая тень» над ним летала, не слышал.

В элегии «недоступная черта» между ним и «тенью», между ним и «ангелами», — это власть страсти над любовью, плоти над духом, он упирается в эту глухую стенку, в тупик, жаждет перешагнуть («Напрасно чувство возбуждал я») и не может.

В «Пророке» «недоступная черта» преодолена с той стороны: в ответ на его «духовную жажду» ангел, серафим нисходит к нему (не этим ли «опытом» будут вдохновлены полные надежды призывания «сюда, сюда!» в «Заклинании»?), нисходит — и через кровавые муки преображает грешную, глухую, празднословную и лукавую *плоть*; в эту плоть — власть которой превращает, в элегии, «пламенную душу» в «равнодушное» существо, едва ли не живой труп, — водвигает угля, «пылающий огнем», и *плоть* лежит «как труп», чтобы после смертных мук восстать, по гласу Бога, обновленной и одухотворенной.

«Поэт — издали заводит речь». Написанный автором «Гавриилиады», «Пророк» может быть соотнесен не только, как это принято, с Исаией и другими ветхозаветными книгами, но и с главой 9 «Деяний апостолов». Гонитель Христа Савл был ослеп «светом с неба», «упал на землю», услышал неба укоряющий голос, а потом повеление: «*встань и иди*», — и узнал, что он, Савл, для Господа «есть Мой избранный сосуд, чтобы возвещать имя Мое пред народами» («...обходя моря и земли...» — словно формула дальнейшей судьбы апостола Павла: «Глаголом жгши...» — тоже именно о нем могло бы быть сказано). И все это произошло с Савлом *на пути* («Пророк»: «на перепутье»; VI глава «Онегина»: «Пускаюсь ныне в новый путь»). «Поэта — далеко заводит речь».

Все, что будет происходить дальше, говорит о том, что, написав «Пророка», он еще не вполне отдал себе отчет в том, что, собственно, он написал. (Ничего удивительного в том нет: любому даже просто хорошему поэту такое знакомо; кому незнакомо — тот не поэт).

То есть, он, конечно, понимал, что написанное — это нечто грандиозное и, может быть, неслыханное («Памятники», скажем, писали многие поэты, и он напишет, но тут совсем другое); он ощущал гигантский *общий смысл* своего озарения: впервые его давнее восприятие своего собственного дара как чего-то перерастающего пределы привычного понимания поэзии в качестве «словесности», облеклось в адекватную форму, язык, образный масштаб: «с л о в о» было «найденно», и это было главное, что он ощутил сразу. Но то был, повторяю, лишь самый общий смысл сказанного. Ему только предстояло понять, что произошло в его жизни с появлением «Пророка» и, главное, в какое тяжелое положение он, написав эти стихи, себя поставил.

Происходит почти невероятное: его, ссыльного, тесно связанного с заговорщиками, осужденными, казненными, сосланными, вызывает к себе недавно коронованный новый император, только что казнивший и сославший их, ведет с ним долгую и милостивую конфиденциальную беседу, закончившуюся своего рода джентльменским соглашением о сотрудничестве не благо Отечества; в обществе его носят на руках и чуть ли не тоже коронуют; он как на крыльях, пишет стансы «В надежде славы и добра», где без тени смущения и на глазах всего общества учит самодержца, как надо тому жить, что делать, кому

подражать и как следует вести себя с побежденным противником; посылает каторжанам стихи, в которую через голову правительства обещает амнистию, намекая, что имеет на это основания; одним словом, находится в эйфории и соответственно ведет себя.

Основания для этого были, и притом — если иметь в виду его внимание к «странным сближениям» и вере в неслучайность всего с ним происходящего — едва ли не мистического характера.

За последние два года с ним произошел внутренний поворот, духовный, творческий и политический, связанный в первую очередь с «Борисом Годуновым» и онегинскими главами; в частности, работая над трагедией (где, кстати, Романовы названы «отечества надеждой», и это не только тактический шаг опального, жаждущего прощения автора, но и маркировка замысла: исследовать как раз ту эпоху, что предшествует воцарению нынешней династии с ее собственной более чем непростой историей), — работая над трагедией, погружаясь в поток российской истории, постигая дух ее, он совершает поворот к монархизму, окончательно избавляется от революционистской психологии и идеологии, — вот откуда его готовность «условливаться» с правительством не как с врагом, а как с законной властью, и отсюда же — его поведение с императором, соединяющее трезвость вассала с достоинством дворянина.

Далее. Автор «Андрея Шенье», он назвал себя пророком, узнав о смерти Александра, — но до того, через — три-четыре месяца после «Андрея Шенье», он простил Александру «неправое гоненье», и это случилось в стихотворении с датой 19 октября: день в день за месяц до таганрогского события 19 ноября, — и тем он словно напропорочил себе прощение от преемника Александра.

В VI главе романа он прощается с Ленским, в котором воплощена «юность легкая моя», и готовится в какой-то «новый путь», о чем сказано будет в заключительных строках главы, — и вот прошла жизнь кончается, и новый царь заключает с ним, поэтом, союз.

Он и в самом деле на новом пути; словно за ним следят и его ведут. И на вершине всего — «Пророк», где путь ему указывает Бог. Все сходится.

Но странно: в лирических стихах первых лет свободы ничего такого нет — совсем наоборот. Нарастает глубоко меланхолическая — говоря мягко — доминанта. В «Зимней дороге», которую он пишет, ненадолго возвратясь в Михайловское, все бесконечно грустно, переходящее и непрочно. Единственное пятно живого света («...Завтра, Нина...» и проч.), едва возникнув, тут же исчезает в ночном сумраке, волнистом тумане — будто мелькнуло на миг чужое теплое окно, и снова: «Грустно, Нина: путь мой скучен...» (это между «...обходя моря и земли» и «Пускаюсь ныне в новый путь»). «Колокольчик однозвучный Утомительно гремит»: «скуЧной», «пеЧальные», «навстреЧу», «ЗвуЧно», «полноЧь», «разЗлуЧит» — все шепот, в котором тонет зов; и, снова повторенное в финале «одноЗвучен» одним тоскливым шепотом-звонком сменяет «шум и звон» «Пророка».

Другие, хладные мечты. Другие строгие заботы, — напишет он вскоре в окончании VI главы романа. И словно с комом в горле: «Дай оглянуться...». Здесь, в «Зимней дороге», он пытается «оглянуться»: «Что-то слышится родное... То разгулье удалое, То сердечная тоска...», — это то, с чем бы надо проститься, как с Ленским; ведь он «Познал... новую печаль», новую тоску, «Другие, хладные мечты». «Чем ближе к небу, тем холоднее», говаривал Дельвиг. После «Пророка» становится холоднее.

Следует набросок о еще одном пути:

**В еврейской хижине лампада
В одном углу бедня горит,
Перед лампадою старик
Читает библию. Седые
На книгу падают власы.**

**На колокольне городской
Бьет полночь. — Вдруг рукой тяжелой
Стучатся к ним. Семья вздрогнула.**

**И входит незнакомый странник.
В его руке дорожный посох.**

Снова дорога, снова звон. Часы бьют полночь, и в это нехорошее время на пороге дома появляется человек, который «видел Христа, несущего крест, и издевался»; осужденный за это на бессмертие до Второго пришествия, он тяготится жизнью: «не смерть, жизнь ужасна». Так излагал свой замысел поэмы о Вечном Жиде поэт, несколько лет назад «издевавшийся» над Благовещением и непорочным зачатием, переводя евангельский рассказ в координаты античной мифологии.

(Другой долгожитель новозаветного предания, Симеон, переводя книгу Исаии, не поверил словам «Се, Дева во чреве примет», решил в переводе «Деву» заменить «женой», и за это должен был жить до тех пор, пока не увидит Деву и не примет на руки Младенца; его «Ныне отпускаешь» — благодарность за милость и прощение, за возможность узреть исполнение пророчества, которым пренебрег, за окончание земного бытия. «Гавриилиада» связана с евангельской историей непорочного зачатия, «Пророк» — с книгой Исаии, которую перевел Симеон Богоприимец).

Тема жажды смерти будет продолжена в следующем 1827 году в «Трех ключах» («В степи мирской, печальной и безбрежной»; ср. пустынный и печальный пейзаж «Зимней дороги»). С христианской фразеологией («В степи мирской») соседствуют античные образы: «кастальский ключ» и «ключ забвенья», родной брат Леты, реки забвенья, текущей по ту сторону жизни; этот «холодный ключ» «слаще всех жар сердца утоллит» — после «Пророка», где «сердцем» стал «угль, пылающий огнем».

В «Арионе», написанном почти в годовщину казни, вариация на тему античного мифа помогает обрести такую поэтическую формулу его причастности к исторической драме последних лет, которая лишена мучительной для него и соблазнительной для окружающих противоречивости, — и в то же время по-иному оборачивает тему смерти: «таинственный певец» не подлежит общей участи в «лоне волн», жизнь его не ему принадлежит, и остается не сетовать, а благодарно недоумевать, суша влажную ризу на солнце.

И тут же следует, на ту же тему спасения, новая вариация, но в совсем ином материале, на ином языке, помеченном церковнославянскими: «Акафист Е.Н.Карамзиной», где автор, оставая в стороне тему «певца», смиренно сравнивает себя просто с «пловцом» (ср. «Погиб и кормщик, и пловец»), спасшимся по милосердию «Провиденья» и несущим дар благодарственной хвалы «Святой Владычице» — Пречистой Деве; тяготение к этому образу стало с некоторого времени неотъемлемой слабостью автора.

Изложение одного и того же комплекса переживаний параллельно, в двух разных культурных языках, настойчиво ведет к вопросу: не приходила ли ему в голову, на слух, в поэтическое воображение богатейшая рифма поэтики Бытия, образуемая созвучием античного мифа и книги Священного писания: челн — и корабль; «вихор шумный» и возвышающий Господом «крепкий ветер»; «гроза» и «великая буря», сделавшаяся на море; погибающий в волнах человек; дельфин и кит; «таинственный певец» Арион и избранный Господом пророк Иона? «И сказал Господь киту, и он изверг Иону на сушу» (Иона, 2, 11) — «На берег выброшен грозою...».

Но, рифмуясь, две судьбы обнаруживают свою разность. У Ариона (пушкинского), что называлось, все в порядке: он как до «грозы», так и после, поет одни и те же «гимны» (в плане биографии автора имеется в виду гражданская позиция). У Ионы совсем иначе: «...встань, иди в Ниневию, город великий, и проповедай в нем...» (Иона, 1, 2), — сказал ему Господь («Встань, пророк... И, обходя моря и земли, Глаголом жги...», — велел, без всяких гражданских заданий, «Бога глас» в «Пророке»). Но Иона не пошел: «И встал Иона, чтобы бежать в Фарсис от лица Господня» (Иона, 1, 3), — и вот тогда-то разразилась на море буря. А когда Иона по молитве своей был спасен — «было слово Господне к Ионе вторично: встань, иди в Ни-

Продолжение. Начало см. в №№19-20, 21



невию, город великий, и проповедей в ней, что Я повелел тебе" (Иона, 3, 1-2). Рифма бытия слово прямо окликает его.

Появляется "Ангел" — будто во исполнение просьбы Жуковского, написавшего когда-то, прочитав "Демона": "Прощай, чертик, будь ангелом". Образ Ангела изумительно проникновенен, в духе Рублева. Но "герой" стихов — Демон: ему дано явление Истины (которого ждет, терзаясь бессмертием, Вечный Жид; которое дано было Ионе; которые узрел Симеон; которому посвящено стихотворение о явлении шестикрылого ангела поэту), мир его поколеблен — хоть и не разрушен до конца.

Вся эта лирика 1827 года — единый и трепещущий клубок, и в нем — "Поэт" ("Пока не требует поэта"), где автор выходит к прямому диалогу с собственным "Пророком".

Это — иной взгляд на дело поэта, другая концепция поэзии, ее разовьет "серебряный век".

Перекликаются некоторые внешние черты: "пустыня мрачная" — "суетный свет", "ничтожные" дети "мира".

"Бога глас" — "божественный глагол"; "испуганная орлица" — "пробудившийся орел"; но внутри все различно.

В "Пророке" герой томим в пустыне "духовной жаждою" — в "Поэте" "малодушно погружен" в заботы суетного света. Там — однократное и необратимое преобразование в пророка; здесь — многократный, так сказать регулярным порядком, пифический транс; там — Единый Бог, здесь — Аполлон; там поэт-пророк посылается к людям, здесь — бежит от людей; там — очищение и одухотворение раз и навсегда; здесь — равные права высоко и низкого на душу поэта, их натуральный "паритет". Наконец, в отличие от Пророка, в "Поэте" от поэта никакой личной жертвы не требуется: единственное лишение, которому он подвергается, — расставание с "забавами мира" и "заботами суетного света", от которых он, впрочем, и сам "тоскует"; во всяком случае, ни о каких муках пророческого служения речи нет. Испуганная орлица превращается в "пробудившегося орла", ветхозаветно-евангельское представление о душе как сущности женственной, в ее отношении к Богу, сменяется античным, горделиво-мужественным.

Все это, вообще говоря, чистая правда — правда *естества* поэта; перед нами — *природная* сущность поэтического дара как способности воспринимать и оформлять стихи бытия (ср. "О назначении поэта" Блока), и эта природная правда общезначима, относится к *любому* поэту. Оттого, может быть, и изложение ведется не в первом, как обычно, а принципиально (как заметила И.Сурат) в третьем лице: "он".

Но в "Пророке" речь шла вовсе не о *любом* поэте, а об *этом*, обозначенном как "я", — *только о нем одном*; и о некоей его особой, не как у "любого" поэта, миссии: оттого природные способности и были заменены сверхприродными.

И вот теперь этот поэт особого рода оглядывается на гильдию "поэтов вообще", от которых их дело особенных жертв не требует.

Противостояние "Пророка" продолжает перевод из Шенне "Близ мест, где царствует Венеция златая". Он полон перекличек с окружающими стихами на темы удела и жизненного пути: "На море жизненном..." (ср. "...моря и земли", "В степи мирской, печальной и безбрежной", "Арион", "Акаист..."), "тайные стихи" (ср. "тайственный певец") и пр. Но "тайные стихи" "без отрыва утешно я пою", всего лишь "для забавы. Без дальних умышлов...", словно это беспечный лицейский "мудрец", никому ничем не обязанный, поющий ни для кого, ни для чего — для себя, а никакой не пророк.

И черновой — точный, соответствующий французскому оригиналу — вариант "Бога полн" (ср. "Исполнил волею Моей") заменяется: "И тихой думы полн..."

И почти тут же раздается другой голос:

**Блажен в златом кругу вельмож
Пиит, внимаемый царями...**
**Он украшает их пиры
И внемлет умные хвалы,**

**Меж тем за тяжкими дверями,
Теснясь у черного крыльца,
Народ, гоняемый слугами,
Поодаль слушает певца.**

Словно встрепенулась, отверзла очи испуганная орлица.

Как раз к этому времени относятся его попытки жениться, устроить семью, обрести очаг, Дом, осознаваемый им как святая. В 1826 году он сватался к Софье Пушкиной, с 1827-го увлечен Ек.Ушаковой, в будущем 1828-м будет предлагать руку и сердце Анне Олениной, в конце года увидит Наталью Гончарову. А параллельно — с азартом и какой-то яростью догуживает и проматывает остатки холостой жизни, словно стремясь впрок насытить все свои страсти, все стихийное и темное, словно страшась оставить для будущего брака даже клочок прежней "гибельной свободы". Размышляя над устной повестью "Уединенный домик на Васильевском", Ахматова говорит о периоде, когда происходит "некое осознание своей жизни как падения (карты, девки, гульба), которое, если не спасет какая-нибудь Вера, кончится безумием", когда "исследователю грозит опасность заблудиться в прелестном цветнике избранных, когда Оленина и Закревская совпадают по времени, Пушкин хвастает своей победой у

Керн (в печально знаменитом даже у неведомых письме к Соболевскому.— В.Н.), несомненно как-то связан с Хитрово (которая на 16 лет старше его.— В.Н.) и тогда же соперничал с Мицкевичем у Собаньской. И все это только в Петербурге... Все эти "мгновенные" страсти не могли у человека с характером Пушкина протекать безболезненно.

Один из памятников этого периода — жанровая картинка "Сводня грустно за столом", навевающая ассоциации с "малыми голландцами", а сама навеванная визитом в дом терпимости известной Софьи Остафьевны и, соответственно, не ограничивающая себя в печатных выражениях. Вещица эта блистательно забавна, а одно место, — главное, — просто уморительно:

**Сводня бедной гость в ответ:
"Нет, не беспокойтесь,
Мне охоты что-то нет,
Девушки, не бойтесь".**

Это не просто смешно — здесь вся соль картинки, обманывающей живописно подготовленное читательское ожидание. Гость, "хороший человек", который у "девушек", "как дома", нынче пришел совсем не за тем, за чем сюда ходят, нынче ему *охоты что-то нет* — просто заглянул, видно, на огонек, как бывает, когда некуда себя деть. И забавная картинка оканчивается тоскливо. Вот вроде бы и все.

Но "неохота" зазвучит иначе, если вспомнить еще раз тот набросок, что приводился в связи с элегией "Под небом голубым...", — он относится к этому же году:

**Весна, весна, пора любви,
Как грустно мне твое явленье.**

**Как чудно сердцу наслажденье...
Все, что ликует и блещет,
Наводит скуку и томленье.**

Признание "Мне охоты что-то нет" представляется травестийным, пародийным вариантом этих строк.

В нашем контексте это и само по себе значительно — но как раз тут контекст может быть внутренне расширен. К жанровой картинке по времени вплотную примыкает другой опус: "Рефутация господина Беранжера" — тоже шутка, но уже не из частной жизни, а в государственно-патриотическом духе: роскошная стилизация военного фольклора, грубого солдатского юмора, "разгуля удалого", для которого невелика разница между посещением борделя воспитанным человеком и визитом русских войск в Париж. Казалось бы, сверх временного соседства, две эти выходящие ничто существенное не объединяет, кроме яркой колоритности и юмора, да еще откровенной и функциональной нецензурщины, — но дело оборачивается иначе в виду VII онегинской главы.

Ведь, как напоминалось в своем месте, набросок "Весна, весна, пора любви" превратился во II строфу этой главы и определил тональность ее более чем печального *начала*. Что же касается ее экскентрического *финала*: "Благослови мой долгий труд. О ты, эпическая муза... Хотя поздно, а вступленье есть", — то подчеркнутая шутливость ("Я классицизму отдал честь") здесь не более чем шутка, ибо правды в этом финале гораздо больше, чем пародии. В VII главе сюжет романа выходит на совсем новый уровень, обнаруживает и в самом деле эпический масштаб: сквозь историю частных лиц просвечивает тема судеб России — об этом явственнее всего говорит роль и место в главе образа Наполеона, темы двенадцатого года, пожара Москвы, — судеб, в которые вплетается судьба Татьяны. Весь этот исторический план присутствует в "Рефутации...", которая, стало быть, находится в таком же пародийно-травестийном отношении к "эпическому" плану VII главы, заявленному в ее финале, как картинка из частной жизни "Сводня..." — к лирической теме, введенной одною из начальных ее строф.

Это лишний раз говорит о том, что параллельные прямые у Пушкина, как правило, где-то пересекаются и что лирика периода, о котором идет речь, составляет тесное единство, где самое внутреннее и интимное неотделимо от внешнего и сверхличного.

Впечатляющий пример — стихотворение, возникшее — если следовать академической традиции — между "Ангелом" и наброском "Весна, весна, пора любви". Это — "Какая ночь! Мороз трескучий", — вещь, содержащая не характерные вообще для Пушкина черты жестокого натурализма:

**Мучений свежий след кругом:
Где труп, разрушенный срамахом,
Где столп, где вилы; там котлы,
Остывшей полные смолы;
Здесь опрокинутая плаха;
Торчат железные зубцы,
С костями груди пепла тлеют,
На колыях, скорчась, мертвецы
Оцепенелые чернеют...**

Через кровавую, после массовой казни, площадь Москвы беспечно скачет "на свиданье" царский опричник, "крошечник молодой", накануне участвовавший в истязаниях и убийствах; успокаивая испугавшегося виселицы с трупами коня ("Но борзый конь под плетью бьется, Храпит, и фыркает, и рвется Назад..." — ср. в VI главе "Онегина": "Почуя мертвого, храпит И быются кони..."), он весело уговаривает его:

"...Чего боишься? Что с тобой?"

**Не мы ли здесь вчера скакали,
Не мы ли яростно топтали,
Усердной местью горя,
Лихих изменников царя?
Не их ли кровию омыты
Твои булатные копыты!
Теперь ужель их не узнал?.."**

И, преодолев сопротивление коня, "Спешит, летит он на свиданье, В его груди кипит желанье", он по трупам скачет дальше — "удалое", полное сил и похоти молодое животное, для которого трупы и кровь — не препятствие для "желанья" и "свиданья", азарт зверского убийства и любовная страсть — едва ли не одно и то же. Тут с особенной выразительностью звучит "яростно топтали", обнаруживающее, в этом контексте, призыв то-го значения, которое слово "топтать" имеет в крестьянском употреблении, на птичнике.

Это написано, как и "Арион", в непосредственном соседстве с годовщиной казни декабристов (виселица — центральный эпизод), написано поэтом, который, избежав наказания, облаканный тем, кто казнил и сослал "лихих изменников царя", вкушает радости жизни на свободе и в славе, светские удовольствия, волочится за женщинами, в "прелестном цветнике" которых исследователь может заблудиться, — и все это в то время, когда "друзья, братья, товарищи" влчат кандалы во глубине сибирских руд и минул лишь год со дня повешения.

Через некоторое время — прелестный набросок "в народном духе" "Всем красны боярские конюшни". Тут ни площади, ни казни — просто "младой конюх" скачет каждую ночь "К красной деве в гости...", — и после этого

**Конь не тих, весь в мыле, жаром пышет,
С морды каплет кровавая пена...**

Коллизия "любовь — кровь", грянувшая при получении известий о казни декабристов и о смерти любимой некогда женщины, продолжается; "эротическая" и "гражданская" темы по-прежнему связаны одним лирическим контекстом.

Ничего странного в этом нет: ведь это Пушкин в свое время осмелился, вразрез с декабристской идеологией, соединить "общее" и "частное".

Но в нас горит еще желанье

**Мы ждем с томленьем упованья
Минуты вольности святой,
Как ждет любовник молодой
Минуты верного свиданья.**

Теперь — как эхо:

**Смешит, летит он на свиданье,
В его груди кипит желанье...**

Власть плотского естества, представшая в элегии "Под небом голубым..." как власть смерти — и отмененная в "Пророке" во имя высокого призвания, в ответ на духовную жажду, — обретает в этом *всаднике на коне* уже апокалиптический образ; она вторгается в тему общественных бурь и кровопролитий и в то же время сохраняет связь с образом насильника, грабителя и убийцы, который в "Сцене из Фауста" "бранит ободранное тело" ("...топтали... лихих изменников царя..."). "Интимное" сплетается с "гражданским" в кровотокающей ком.

Жизнь создает всему этому подходящий фон. Из всех ударов, которые она наносит посреди радостей свободной жизни, самый тяжкий — не дело об "Андре Шенне", истолкованном как сочувственный отклик "на 14 декабря", не иные притеснения, которым вовсе не помешало "соглашение" с государем, а кампания общественной клеветы по поводу "Стансов" "В надежде славы и добра", написанных как "программа" и поучение молодому царю, а обществом прочитанных (включая близких людей) бездумно и трусливо и потому расцененных как лезть и лицемерие, как измена либеральным идеалам, поворот флюгера. Триумфатор и автор "Пророка" чувствует себя, может быть, одиноким как никогда: с большой высоты больнее падать.

Клевета тем ужаснее, что никакой порок не внушает ему большего отвращения, чем измена (именно в это время обдумывается и пишется "Полтава", самая патриотическая и государственническая его поэма, где образ *изменника* рисуется почти сплошь черным — прием, почти отсутствующий у Пушкина). Клевета — проявление психологии толпы, не понимающей, что он не изменил, а изменился, не предал убеждения молодости, а вырос из них. Ему стал чужд декабристский либерализм западничской закваски; его умеренный, но твердый монархизм, его позиция "либерального консерватизма" (Вяземский, сказавший это много позже) во многом предвосхищают славянофильские воззрения, и это не случайность или власть внешних обстоятельств, а органическое следствие его внутреннего развития. С молодых лет, с уже напоминавшего послания к Чаадаеву, он не мыслит "общее" и "частное" раздельно, в нем зреет идея единства "судьбы человеческой" и "судьбы народной" в ее чисто русском понимании. Повинуясь этой идее — а скорее чувству — национального единства, он вышел из стана "друзей, братьев, товарищей", чтобы оказаться между двумя станами. Словно провидя, за двадцать лет до "Коммунистического манифеста", наступление эры "классовых битв", надвигающейся на Европу, он мечтает о роли миротворца, помогающего сблизиться царю и дворянству, дворянству и народу, установить и упорить *классовый мир* в России.

Однако, делая это, становясь между станами, он ведь не по воздуху перелетел — он перешагнул через "судьбы человеческие", судьбы мертвых и живых, отделился от побежденных и приблизился к победившим — таковы были условия истории, заставившей-таки *общее* возобладать в этом случае над *частным*, "народное" над "человеческим". Но его совесть, для которой народное и человеческое, общее и частное едины, взбунтовалась против истории. В послании "В Сибирь", в "Арионе", в "Друзьям" он, твердо придерживаясь новых своих воззрений, в то же время пытается найти какую-то точку равновесия между собой нынешним и собой прежним, то лезвие, на котором можно удержать в единстве новую гражданскую позицию, прежние человеческие идеалы. Как тонка и деликатна эта материя, доказывает-ся тем, что верность человеческим идеалам у нас сплось и рядом толковалась и толкуется как "верность идеалам декабризма", то есть опять же под "прямым углом" чисто идеологического взгляда, породившего клевету, которая приписывала "Стансам" лживость, посланию "В Сибирь" — смысл прокламации, "Ариону" — рефлексы декабристской идеологии, "Друзьям" — тактическое лицемерие, а всему вместе — комплекс дворушничества, или, как выражались "научно", *сложность* позиции.

Но его совесть жаждала ясности. И, отвергая клевету, она была беспощаднее чужих мнений: читая лирику 1827–1828 годов, трудно уклониться от впечатления, что поэт преследует его собственный образ, увиденный глазами тех "друзей", которые обвиняют его в измене, что какая-то жестокая сила то и дело заставляет его с содроганием оглядываться на кривое зеркало, отражающее искаженный, чужой и все же чем-то знакомый лик.

Эту трагическую двусмысленность положения и самоочувствия можно было бы счесть — принимая во внимание чистоту его собственных помыслов — грубой и бессмысленной игрой судьбы, злобой шуткой истории — если бы не одно обстоятельство, которое в нашем контексте является самым существенным. Бунт совести ведет к восстановлению памяти, он быстро *разрастается* за пределы "гражданской" темы — подобно тому, как реакция на известие о казни сыграла роль в появлении элегии "Под небом голубым...", замесившей отклик на казнь. Другими словами, ощущение пятна на совести гражданской расплывается на всю предшествующую *частную* жизнь.

В лирике этих двух лет бродят, словно продолжая элегию, мотивы "тени", или призрака, или трупа, мотивы смерти — сопровождаемая притом мотивом *вины* — измены, греха, чуть ли не причастности к смерти.

Это было в стихотворении об опричнике — которое бросит свой ответ и на стихи о "младом конюхе" с его ночными свиданиями. Это будет в "Не пой, красавица, при мне", где проплывут "Черты далекой, бедной девы" (ср. "...бедной, легкой, легкой тени"), ее "призрак милый, роковой", который, "Тебя увидев, забываю" (опять как в элегии: с глаз долой — из сердца вон). Это отзовется в переложении шотландской баллады "Ворон к ворону летит", где "хозяйка молодая" изменяет побежденному, убитому богатырю с другим — верно, с победившим "недругом". Это мелькнуло умышленно в стихах о сводне и даст свою вариацию в "Клеопатре" ("Чертог сиял, Гремели хором"), где любовь и смерть уже в открытую предполагают и едва ли не замечают друг друга. Это воплотится, конечно, в предательстве Князя ("Русалка") и, наконец, — ночным кошмаром в "Утопленнике", где непогребенный мертвец каждый год является мужику, чтобы напоминать об измене христианскому долгу. (Спустя несколько лет подобная же тема будет повернута иначе: "Но отшельник, чьи останки Он усердно скоронил, За него перед Все-вышним Засушился в небесах", — "Родрик", 1835).

В "простонародной сказке" (подзаголовок "Утопленника") трудно пройти мимо одной детали, поданной с изощренной небрежностью и потому едва ли заметной, но если заметить — приводящей в содрогание. Мужик, открыв окно, видит мертвеца:

**С бороды вода струится,
Взор открыт и недвижим.
Все в нем страшно онемело,
Опустились руки вниз,
И в распухнувшее тело
Раки черные впились.**

В ком все "страшно онемело"? У кого "Опустились руки вниз"? О мертвом так не говорят! Это только подлец, убийца, предатель Мосальский в финале "Годунова" мог ляннуть:

"Мы видели их *мертвые трупы*!" Онеметь всем телом, руки опустить может только живой — от страха. Значит, в описание мертвеца встроено описание ошалевшего от ужаса мужика — а дальше (всего через запятую) опять мертвец с его "распухнувшим телом" и впились раками, — и уже не разберешь, что поистине труп — мертвый или живой. Как в элегии "Под небом голубым..."

Одним словом, в годы после "Пророка" идет ревизия всей собственной прошлой жизни. О том, что это действительно так, говорит датированное 19 мая 1828 года "Воспоминание".

Продолжение в следующих номерах