

Валентин НЕПОМНЯЩИЙ

Под небом голубым

«Пророк» и его автор. К истории отношения



XIV «АНЧАР»

В традиционном представлении «Анчар» — художественно-философский образ мирового зла, столь же впечатляющий и злобный, сколь и отвлеченный, то есть нечто такое, чего у Пушкина никогда не бывало, тем более в лирике. В качестве стихотворения лирического «Анчар», насколько помнится, не рассматривался никогда. Думается, это просто потому, что лиризм здесь слишком глубокого свойства; единственное свидетельство лиризма, и весьма откровенное — об этом речь впереди, — автором из белого текста убрано.

Начнем издали. Со стихотворения (1829), которое, как потом увидим, не могло бы появиться, не будь «Анчара», принадлежащее уже Пушкину *поздному*.

**Кавказ подо мною. Один в вышине
Стою над снегами у края стремнины.
Орел, с отдаленной поднявшись вершины,
Парит неподвижно со мной наравне.**

Далее предстает — с невероятной высоты (когда орел, даже «поднявшись» с вершины, все равно лишь «со мной наравне») — картина мира, предстает в вертикальном, так сказать, разрезе. Это само по себе необычайно важно для понимания позднего Пушкина, но сейчас главное другое. Исходное положение стихотворения — одиночество героя, одиночество надмирное, планетарного масштаба, и без малейшего призыва романтизма (ср. сходную «мизансцену» в «Кавказском пленнике»). И вот это одиночество повторяет (не семантически, а структурно) ситуацию «Анчара»:

**В пустыне чахлой и скупой,
На почве, зноем раскаленной,
Анчар, как грозный часовой,
Стоит — один во всей вселенной.**

Проведенная параллель преследует сейчас лишь одну цель. Тема одиночества у Пушкина, разумеется, не нова — в частности, в лирике последних лет, тех, о которых здесь идет речь. От одиночества страдал автор «Безвирия» (1817), который «видит с ужасом, что в свете он один, И мощная к нему рука с дарами мира Не простирается из-за пределов мира»; в «Пророке» герой тоже одинок — но рука из-за пределов мира к нему простирается; в «Воспоминании» — муки нового одиночества, но более жестокого и принятого сознательно, ибо исключая прощанье о помощи; наконец, автор стихотворения «Дар напрасный, дар случайный» одинок окончательно и почти агрессивно перед лицом «враждебной власти», «возвращая» его к бессмысленному существованию.

Разные степени одиночества объединены одной общей чертой: страдательностью. Одиночество — причина страданий, в том числе и тех, что сопровождают процесс преображения в «Пророке».

В «Анчаре» главный «персонаж» неслыханно одинок: он «один во всей вселенной». Но это одиночество не страдательное, а причиняющее страдания; не претерпевающего зла, а источника или орудия зла. Это у Пушкина впервые. Пушкин впервые от переживания одиночества обращается к метафизике одиночества, к онтологии одиночества — не пропущенной через человеческое переживание. Оттого и появляется *дерево*.

Было, однако, стихотворение, где, при очевиднейших поводах к самому мучительному переживанию героя, описания *страданий* нет ни в одной строке — есть «только факты»: «вырвал... язык», «грудь рассек мечом...» и так далее. В «Пророке» — сплошная метафизика, а ее переживание душу сотрясающее, автор целиком передает нам. То же происходит в «Анчаре» — только еще более глубоко, с меньшим участием наших столь трепетных эмоций. Можно даже сказать: здесь переживает более наш дух, чем душа.

Теперь пора сопоставить «Анчар» с «Пророком».

Перекличка начинается с первых же строк: «В пустыне мрачной — В пустыне чахлой и скупой».

Дальше: «Духовной жаждою томим» — «Природа жаждущих степей».

Томимый духовной жаждою герой *влачит* ся в мрачной пустыне. Порожденное природой жаждущих степей дерево *яда стоит* в чахлой и скупой пустыне.

Жажда духа вызывает явление серафима; жажда естества, «природы» — явление древа смерти.

Подробному описанию в «Пророке» сверхъестественного преображения плоти героя, сходного с умерщвлением, соответствует подробное описание «естественной» смертности анчара.

В результате преображения плоти герой «Пророка» с трепетом внимает, сразу и вдруг,

все мироздание. Результат действия анчара — трепет всей живой плоти, всего мироздания перед источником зла.

«Бога глас» оживает лежащего «как труп» героя и дает ему новую жизнь. «Властный взгляд» князя дает повеление, обрекающее живого человека стать трупом.

Бог посылает к человеку шестикрылого серафима, человек посылает пророчествовать — князь посылает к анчару раба. Шестикрылый серафим вырывает язык героя, извлекает трепетное сердце — раб извлекает из анчара отраву.

Герой «Пророка» по велению Бога должен двинуться из пустыни к людям, нести им глагол правды, — «бедный раб» по велению «непобедимого владыки» несет из пустыни предназначенную для «соседей» смертную смолу.

Посылая героя обходить «моря и земли», Бог велит ему исполнить Его волю; «владыка» *рассылает* в «чуждые пределы стрелы, *напитанные* отравой».

Соответствия многочисленны, очевидны и имеют сквозной характер. В то же время в «Анчаре» соответствия — смещенные и как бы перепутанные. С героем «Пророка» соотносится то анчар, стоящий в пустыне, то раб, несущий вместо жгучего глагола смертную смолу, то опять анчар, из которого не сердце извлекается, а яд, то стрелы, рассылаемые владыкой. Раб соотносится то с серафимом, посланцем Бога, то с героем «Пророка», то с теми же стрелами. Князь — то с Богом, то с распространяющим смерть анчаром. Линии то совпадают, то пересекаются: «образ входит в образ» и «предмет сечет предмет» (Пастернак), причем блуждание соответствий происходит и внутри «Анчара». Бедный раб дублирует облик древа смерти: у того с ветвей «ядовит, стекает дождь», «Яд каплет сквозь его кору, к *полудню* растопясь от зною», — у этого, вернувшегося «к утру», «пот по бледному челу *струился* холодными ручьями»; но и господин похож на анчар: принеся смертную смолу, раб умирает у ног князя, князь ядом напивается стрелы — и отравы словно повторяет свой путь от корней — ног — к ветвям — стрелам.

Одним словом, отношения между «Пророком» и «Анчаром» построены как отношения двух разных миров, из которых второй представляет собой сдвинутое, смещенное, смятое подобие первого.

Это прослеживается и в соотношении фабул. В «Пророке» фабула имеет вектор и развивается по восходящей: от «владыки» — к «Восстанью...», от «духовной жажды» к пророческому дару, от томления к призыванию. Собственно, вся фабула есть единое действие Бога, в котором каждая ступень выше предыдущей, а все завершается открытым финалом, устремляющим к высокой цели.

В «Анчаре» фабула замкнута. Финал — *напитанные* ядом стрелы — смыкается с началом — *напоенными* ядом ветвями и корнями. Действие князя есть повторение действия «природы», напоившей древо ядом. Движение отсутствует. Единое действие Бога расплывается на одинаковые действия «природы» и «человека». «Природа» и «человек» делят между собой функции Бога.

Отсюда и различие двух миров. Если в «Пророке» основное измерение — вертикальное (Бог — серафим — «я»), если мир «Пророка» сферичен, объемлен («я» — центр сотворенной вселенной, а вокруг все на своих местах: горнее и долнее, физическое и метафизическое, «гады морские» — «ангелы», «подводный ход» — «горный... полет», и так далее), то в «Анчаре» все горизонтально. Вертикали — лишь чисто физические: анчар *стоит* в плоской пустыне, по нему *стекает* ядовитый дождь; *вверх* — «туча», но ее движение горизонтально, как и у «вихря черного»; одна «блуждает», другой «бежит» и «мчится». Все расположено на плоскости: древо смерти, непобедимый владыка и совершающий путь между ними раб. Иерархической разницы нет: древо и князь совершенно сходны по функции: оба сеют смерть. Иерархии нет нигде, это подчеркнуто: «Но человека человек...», — зато есть земная субординация, озаменован-

ная физической вертикалью: «бедный раб» умирает «у ног Непобедимого владыки», — пародия на: «Как труп... я лежал, И Бога глас ко мне *воззвал*: Восстань...». В «Пророке» то, что похоже на убийство, приводит к новой жизни, и на «восстающего» возлагается *послушание* (не случайно в «Памятнике»: «Веленью Божию... будь послушна»), — фабула «Пророка» вертикальна. В «Анчаре» она сплюснута в горизонтальную: убийственное поручение («*послушно* в путь потек») приводит к новой смерти, и только смерти, и ценой гибели одного смерть («*послушавшие* стрелы») распространяется дальше.

«Пророк» — это фабула жизни, отсюда его открытый финал. Фабула «Анчара» замкнута, это фабула смерти. Объемный, иерархически устроенный мир «Пророка» спроецирован в «Анчаре» на плоскость и образует на ней порочный круг. Метафизические координаты сменяются физическими, верх и низ совмещаются, все оказывается «рядом», сдвигается, перемешивается, пересекается. «Анчар» — это плоский, *лежащий* мир, поистине воплощенная формула Иоанна Богослова «весь мир лежит во зле» (1 Иоан., 5,19). Другой образ такого мира — у того же апостола, в Апокалипсисе, где мы встречаем мотивы, ставшие у Пушкина в лирике этих годов центральными, и где словно бы предугадан даже способ изображения Пушкиным такого мира: «...и вот конь бледный, и на нем всадник, которому имя «смерть»; и ад следовал за ним... И звезды небесные пали на землю... И небо скрылось, свившись как *свиток*; и всякая гора и остров *сдвинулись* с мест своих...» (Откр., 6, 8, 13–14). Мир «Анчара» — *сдвинутый*, скрученный, сплюснутый мир «Пророка», мир готовый к гибели, чреватый смертью.

Ключевое слово «Пророка» — Бог, оно звучит в его конце. Ключевое слово «Анчара» звучит в начале: «природа». Мир «Анчара» написан как мир сплошной «природы», где Богу места не оставлено.

В «Пророке» то, чего человек не может сделать сам, делает Бог, и в этом — движение и жизнь. В «Анчаре» князь может делать то же, что делает «природа»; дерево и человек — одинаково «природные» явления, имеющие одинаковую функцию — сеять смерть. Смерть есть конечное свойство «природы», тогда как свойство Бога — жизнь. Бытие в «Анчаре» лишено божественности, а значит, лишено для человека и жизни. Мир сплошной «природы» есть мир смерти: где нет места Богу, нет *его* и человеку. Жизнь человека в таком мире — недоразумение, поистине.

Дар напрасный, дар случайный

Так обнаруживается в «Анчаре» *лиризм*. «Анчар» — рефлексия поэта над своим стихотворением о даре напрасном, взгляд на природу своего бунта.

«Дар напрасный...» был отречением от «Пророка», опровержением «Пророка», бегством от него.

«Анчар» — ответ автору «Пророка» автору стихотворения «Дар напрасный, дар случайный».

Вот (гласит эта отповедь), вот я показываю тебе мир, из которого возникают такие стихи, как твой «Дар напрасный»: это мир сплошной смерти, сплошного зла, и ты сам — гражданин этого мира. Если бы из стихотворения о даре мог возникнуть реальный мир, он был бы таков, как в «Анчаре»; ты стал бы демиургом мира, недостойного существовать, пародии на мир Божий. Пусть этого не случилось, пусть стихи о даре напрасном остались стихами — но в них ты признал, что «правды нет — и выше», что нет ничего, кроме неправды, кроме «враждебной власти». И, значит, ты, «мира-то Божьего» не дриемлющий в своем стихотворении, *этот мир зла — принял*, и принял по своей воле. Ты принял мировое зло как последнюю истину, неправду принял как правду. Тем самым ты стал соучастником в торжестве мировой неправды и пособником враждебной власти зла. Благодаря таким, как ты, мир, изображенный в «Анчаре», существует реально. Ибо взгляд на жизнь как на дар напрасный и случайный, на мир

как на сплошное зло — сам есть зло, есть кощунство, умножающее зло в мире. Тебе не на кого пенять, анчар — в твоей душе.

Таков ответ. Вспомним разъяснения, которые Мефистофель дает Фаусту относительно природы его увлечения Гретхен; там такой же диалог с собой. «Анчар» — лирика в той же мере, как и «Сцена из Фауста». И метаморфозы, что претерпевает в «Анчаре» созданная в «Пророке» картина мира — когда с героем «Пророка» соотносится то анчар, то раб, то стрелы, а то и князь, эти стрелы рассылающий (слово поэта не раз уподоблено у Пушкина стреле), — эти метаморфозы имеют лирическую природу: и древо яда, и князь, и раб, и стрелы — все это не что иное как смятые, изувеченные осколки авторского «я» «Пророка». В «Анчаре» «я» «Пророка» размножилось, раздробилось, исчезло — ибо в мире вне Бога не может быть никакого «я».

Обращусь теперь к тому авторскому свидетельству о лиризме «Анчара», которое упоминалось выше. В рукописи стихотворения имеется эпиграф — цитата из Кольриджа. Он гласит:

«Это — ядовитое дерево, которое, будучи пронзено до сердцевины, плачет только ядовитыми слезами».

При публикации эпиграф снят. Почти наверняка — снят (говоря словами автора) «по причинам, важным для него, а не для публики». Снят потому, что явственным образом интимен, пожалуй, даже исповедален. Название произведения Кольриджа не указывается, а оно важно. Это — трагедия, она называется «Remorse», то есть «Раскаяние», а лучше — «Угрызения совести». У автора «Анчара» есть стихотворение, которое могло бы называться в точности так же, если бы не называлось «Воспоминание». Эпиграф может служить метафорой того состояния души, какое и дано в «Воспоминании»: душа поистине «пронзена до сердцевины», в ней «горят... Змеи сердечной угрызенья» (мотив яда), есть и «слезы», которые, при том безысходном самоистязании, каким является в этих стихах *раскаяние*, вপুর и ядовитыми назвать; а последовавший за «Воспоминанием» «Дар напрасный...» — что это как не ядовитая слеза?

Основы сюжета трагедии Кольриджа — отношения двух братьев. Действие (оно относится к эпохе после изгнания Испании от владычества мавров) начинается возвращением старшего, дон Альвара, из изгнания в родную Гранаду. Младший брат, Оррорио, злоумышлял против старшего, но дон Альвар, вернувшись, не хочет творить возмездие, которого требует его преданный оруженосец. Помни, говорит дон Альвар, я его брат, поистине глубоко оскорбленный, но все же брат! — Да ведь это, отвечает оруженосец, делает его вину еще чернее! — Тем нужнее, возмущает дон Альвар, чтобы я разбудил в нем угрызения совести. Угрызения совести, говорит слуга, таковы, каково сердце, в котором они пробуждаются. Если оно мягко, то способно к истинному раскаянию, но если оно гордо и мрачно, то это — *ядовитое дерево, которое, будучи пронзено до сердцевины, плачет только ядовитыми слезами!*

Поставив последние слова в эпиграф, Пушкин тем самым уподобляет свой анчар сердцу «гордому и мрачному», раскаяние которого ядовито. Чье же это сердце? Странно было бы думать, что имеется в виду кто-то *другой* (ведь «Анчар» не эпиграмма), а не сам автор жестокого, но бездрагического раскаяния в «Воспоминании» и «гордого и мрачного» стихотворения о даре напрасном.

Если это так, то надо дополнить пересказ диалога. Дон Альвар не хочет карать брата, «не сделав никакой попытки спасти его...». Вот эту самую жизнь, которую он замыслил отнять, он сам же однажды спас от свирепого потопла...». Теперь, говорит дон Альвар, «я должен спасти его от него самого».

Спаси от него самого... Вот, кажется, ключевой мотив. Не являются ли отношения двух братьев подобием отношений поэта с самим собой? Не «злоумышлял» ли автор «Воспоминания» против автора «Пророка», не умышлял ли «отнять жизнь» у него в стихах, где жизнь

(Продолжение.)

Начало в №№19-20, 21,22, 23)



"Анчаре" прямо назван начальным и одновременно центральным момент трагической истории всего человечества, осознанный теперь и как факт личной биографии.

Мы увидим это, сопоставив вторые строфы двух стихотворений: "Дар напрасный..." и "Анчар".

Кто меня враждебной властью
Из ничтожества воззвал,
Душу мне наполнил страстью,
Ум сомненьем взволновал

Природа жаждущих степей
Его в день гнева породила
И зеленую мертвую ветвей
И корни ядом напоила.

Вопрос – ответ: почти полный синтаксический параллелизм. Но ответ – не только ответ. В нем еще и оценка вопроса, который сам по себе кощунствен, ибо порожден логикой падшего мира. В ответ на обвинение "власти" во враждебности – напоминание о дне гнева.

Эти слова обычно означают конец времен, Страшный суд. Но здесь имеется в виду не будущее, а прошлое, не конец, а начало времен, – тот день, когда возникло древо яда: день, когда была преступлена первая по времени заповедь, когда вместо Бога послушали сатану ("будете как боги" – Быт., 3, 5; ср. пародирование Бога князем в "Анчаре"), вместо Отца вняли "природе" ("И увидела жена, что дерево хорошо для пищи, и что оно приятно для глаз и вожделенно" – Быт., 3, 6; ср.: "Природа жаждущих степей"), – и так возник падший мир, покорный власти "природы", лежащий во зле, сплюснутый и изуродованный настолько, что благая воля Творца может быть в нем представлена и осмыслена как "враждебная власть".

В "Анчаре" посреди этого мира растет "дерево смерти", необоротное отражение "древа жизни", растущего посреди Эдема. "Дерево яда" – делает Пушкин сноску к названию стихотворения – как будто это не ясно из самого контекста. Но он делает это примечание, открыто рифмуя "Анчар" с библейским рассказом о грехопадении.

Этот мотив уже мелькал: в черновом продолжении "Воспоминания" был ведь "пламенный меч" из того же библейского рассказа. Но это был лишь мотив, и он скорее служил замыслу, чем строил его. В "Анчаре" событие грехопадения впервые становится в центре, играя, осмелюсь сказать, методологическую роль. Эта тема строит новый взгляд Пушкина на окружающий мир и на себя: картина мира строится в свете события грехопадения. Раньше у Пушкина такого не было, "Анчар" начинается новый этап.

Однако вряд ли автор "Анчара" забыл, что в самый первый раз о грехопадении у него было рассказано в центральном эпизоде кощунственной поэмы молодости, рассказано бесом, и притом в самых привлекательных красках; рассказано так, что Творец представлен не чем иным как "враждебной властью".

Теперь два упоминания о дне гнева встретились. Перебеленный автограф "Анчара" датирован автором 9 ноября 1828 года; за месяц до этого было написано письмо с признанием в авторстве "Гавриилиады", и дело было закончено.

Через какие-то недели он впервые видит женщину, о которой, оказывается, и шла речь когда-то в ерическом, но одновременно и молитвенном, финале "Гавриилиады".

И важный брак с любезною женою
Пред алтарем меня соединит.

Поистине – дар и жизнь составляют одно пространство).

...Но что такое "ветвь с увядшими листьями", которую принес бедный раб вместе со "смертною смолой"? (О эти клейкие листочки!) Ветвь в руках – символ примирения и добра, призыв к миру и милосердию, напоминание о человечности человека. Что значит "с увядшими листьями"? Мертвая, не годная быть таким символом? Или – уже не ядовитая?

А родной брат этой ветви – да и клейких листочков тоже «Цветок засохший, безуханный» (ведь он пишется одновременно с "Анчаром")? Что это – жалость к эфемерному, исчезающему навсегда, безвозвратно? «И жив ли тот, и та жива ли?»; «Или, не радуясь возврату Погибших осенью листов, Мы помним горькую утрату, Внимая новый шум лесов?» (это из того самого места VII главы «Онегина», где ему тяжела «Весна, весна, пора любви»).

Или, напротив, такая щемящая нежность к отцветшему и уходящему, к живущим и отжившим, – бессмертия, может быть, залог? Может быть, эфемерность и единственность "того" и "той" – это и есть доступное нам выражение их вечности? Ведь в этих стихах, в их нежности и любви, они такие эфемерные, так живы – неужели у Бога они мертвы? Не может быть.

Иначе в мире, открывшемся как мир падший, жить теперь было бы невозможно.

XIV ПОЗДНИЙ ПУШКИН

Начало самостоятельного творческого пу-

ти его я отношу к 1816 году ("Желание"). Стало быть, весь путь – двадцать лет.

В самой сердцевине этого срока и находится двухлетний период (осень 1826 – осень 1828) жесточайшего духовного кризиса: "Пророк" – "Воспоминание" и "Дар напрасный..." – "Анчар". В этом кризисе родился поздний Пушкин.

Одна из главных черт этого поэта – эсхатологический элемент. Не прямо, не тематически, а – тонально, в настрое, в угле зрения. Проявляется некая суровая трезвость во взгляде на мир и на себя ("спокоен и угрюм"). Порой какая-то даже холодноватая созерцательность, "изучающая" отстраненность: ну, ка, мол, посмотрим, где это я...

Кавказ подо мною. Один в вышине...

Вертикальный, как уже было сказано, разрез мира; почти космический масштаб: люди "гнездятся", овцы "ползают". Все – в порядке, все – устроено, все – на своих местах; только вот в самой бездне, в "ущелье", – Терек играет как зверь, хаос шевелится "в клетке железной" всего этого порядка и устройства: антипод и антитеза "неба содроганью" в "Пророке"; и в этом тоже – свой порядок...

"Обвал" – тоже картина мира, но – в динамике и звуке. Порядок на мгновение нарушается, становится как будто легче и удобнее для тех, кто "гнездится" и "ползает".

И путь по нем широкий шел,
И конь скакал, и влекся вол,
И своего верблюда вел
Степной купец... –

но через мгновение же все становится как было, как изначально устроено:

Где ныне мчитесь лишь Эол,
Небес жилец.

Везде – дух орлиной высоты, взгляд гостя, у которого свои мерки, своя система отсчета, другой масштаб. "Делибан": "Посмотрите! каковы?" (ведь я же вам говорил: не надо!), – как о бессмысленной, хоть и азартной наблюдаемой, детской возне. Это словно обо всех нас, от Адама, и во всей трагикомической брешности.

И, наконец, "Монастырь на Казбеке" с его бегством из "ущелья" в "соседство Бога", с необъявленной (хотя, впрочем, упомянут "ковчег") темой спасения от потопа – о чем шла речь в самом начале этих заметок.

Здесь же – "прощальная" тематика: и "Брожу ли я...", и переводы из Соути: "Медок" (где возвращение домой настойчиво видится в плане "Мы близимся к началу своему", в плане заката), "Еще одной высокой важной песни" (где он собирается "повесить" "сморкнувшую лиру" – ср. "Еще одно, последнее сказанье" Пимена, собирающего "погасить лампаду"), и, наконец, "Родрик" с его темой спасения души, отказа от мира, и с примыкающим заголовком "Чудный сон мне Бог послал", с чисто евангельской трактовкой смерти. И "Чем чаще празднует Лицей" ("И мнитесь, очередь за мной..."), и "мой закат печальный" (ср. в "Медоке" – "Садится солнце"). Все эти предчувствия надо осмыслить не просто в привычном биографически-психологическом плане: все это личный обертон общего эсхатологического мотива, мотива конечности земного бытия как такового. Он звучит все сильнее: в сказках о рыбаке и рыбке и о золотом петушке, в "Страннике", в "Анджело", в "Медном всаднике" наконец.

Что до "Медного всадника", который уже, кажется, растворился, расточился в интерпретациях социального, политического, исторического, психологического и пр. рода, то, думаю, его нерастворимого ядра – или, может быть, точнее, зерна, откуда поэма растет, в котором ее онтология, – не увидеть без того же "Анчара". Начать хоть с начала:

В пустыне чахлой и скупой

Анчар, как грозный часовой,
Стоит – один

На берегу пустынных волн
Стоял он.....

"Отсель грозить мы будем..."
"Стоял Он..." – то есть "непобедимый вла-

дыка", а кто же еще?

Дальше:

Природа жаждущих степей
Его в день гнева породила....

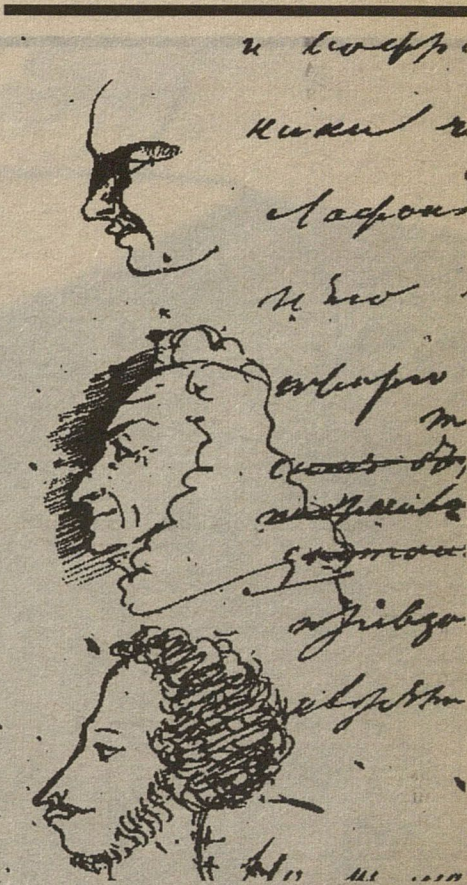
К соседям в чуждые пределы.

"Отсель грозить....."
Назло надменному соседу
Природой здесь нам суждено...."

К нему ни птица не летит,
Ни тигр найдет.....

...Толпой со всех концов земли
К богатым пристаям стремятся...

С горизонтальным "порядком" лежащего мира соотносится роскошный порядок земного града, который "пышно, горделиво" "воз-



несся": творение "непобедимого владыки", который всего лишь продолжает природу, делая одно с ней дело ("Природой... суждено"), однако претендует быть подобием Творца, то есть "С Божией стихией... совладеть", подчинив ее себе.

Можно, вероятно, продолжать и дальше по деталям и частностям, но лучше сразу обратиться к зерну.

Прояснились
В нем страшные мысли. Он узнал
И место, где потоп играл...
.....и того,
Кто неподвижно возвышался
Во мраке медною главой,
Того, чьей волей роковой
Под морем город основался...

Город основался под морем? Но ведь: "Господня – земля и что наполняет ее, вселенная и все живущее в ней; Ибо Он основал ее на морях и на реках утвердил ее" (Пс. 23, 1–2), – а не под морем!

"Кто взойдет на гору Господню, или кто станет на святом месте Его? Тот, у кого руки неповинны и сердце чисто... Тот получит благословение от Господа и милость от Бога Спасителя своего" (там же, 3–4).

И прямо в темной вышине
Над огражденною скалою
Кумир с простертою рукою
Сидел на бронзовом коне.

"Медный всадник" – это мир "Анчара", явленный в действительности: мир, где все на оборот. Человек, руководимый лишь "природой", взмог на гору Господню и стал на святом месте Его, чтобы ту же "природу" насильствовать.

И получается как в "Обвале": сначала все изумительно – и "юный град", и "со всех концов земли", одним словом: "И путь по нем широкий шел..." – но потом... Потом – то, что написал когда-то один лицеист – в шутку:

Ведь в мрачный ад дорога широка.
(Монах, 1813)

"И вот, конь бледный, и на нем всадник, которому имя смерть; и ад следовал за ним" (Откр. 6, 8):

И озарен луною бледной,
Простерши руку в вышине,
За ним несется всадник медный
На звонко скачущем коне.

Думал ли он о чем-либо подобном, когда в письме к А. И. Тургеневу (7 мая 1821, Кишинев) назвал, шутя, "сочинением во вкусе Апокалипсиса" свою "Гавриилиаду"? Уж верно нет. Но был ли бы "Медный всадник" без "Гавриилиады"? – вот вопрос. Во всяком случае, убежден, что "Медного всадника", как и всего того, что мы называем "поздний Пушкин", не было бы без "Анчара", созданного тогда, когда шло дело о кощунственной юношеской поэме, когда прозвучал к нему голос "из бури" (Иов, 40, 1). Создав "Анчар", он, в сущности, был уже готов к тому диалогу, который предстоял ему спустя год с лишним, когда ему ответили – но уже не из бури.

Продолжение в следующих номерах