

Валентин НЕПОМНЯЩИЙ

# Под небом голубым

«Пророк» и его автор. К истории отношений

56-00-99

\*\*\*

Собрав теперь вместе разнообразные равнодушия к смерти — своей ли, чужой, поэтического кумира, повешенных, возлюбленной, — легкомысленные шуточки, граничащие с кощунством, надежды на оживляющую «силу мечтания», страстные призывы, обращенные туда, можно найти всему этому общий знаменатель. Он, конечно, есть. Это не идея или убеждение, а *чувство*, во всей суверенности и специфике этого понятия, — чувство, могущее быть выражено им только художественно, что и происходит, — чувство, говорящее, что смерти, в сущности, нет. То есть она, конечно, существует, но — лишь в горизонтальном, физическом мире и имеет, стало быть, частичное, условное бытие; это лишь «ночлег» («Телега жизни»); это — граница, или черта, которая непреодолима физически, но может быть проницаема духовно. Чувство это намекает: человек, полагающийся в физической смерти абсолютный конец, сам уже не совсем жив; оно говорит: предасть мертвых погребать своих мертвецов.

Тут мне обязательно скажут (если уже не сказали): нельзя же так буквально толковать поэтическое чувство и то, что является всего лишь художественным образом... Подобное снисходительное мнение о «художественности», о том, что она не столько *выражает*, сколько *замещает* правду, встречается особенно часто, по моим наблюдениям, как раз у людей, изучение «художественности» сделавших своей профессией. В ответ им повторю сказанное В.С. Соловьевым о том «раздвоении между мыслью и чувством, которым с прошлого века и до последнего времени страдает большинство художников и поэтов. Простоудно принимая механическое мировоззрение за всеначальное и единственно научное, а потому несомненное, веря ему на слово, эти служители красоты не верят в свое дело. Как художники они передают нам жизнь и душу природы, но при этом в уме своем убеждены, что она безжизненна и бездушна, что их чувство и вдохновение их обманывают, — что красота есть субъективная иллюзия. А на самом деле иллюзия только в том, что отражение ходячих мнений на поверхности их сознания принимается ими за нечто более достоверное, чем та истина, которая открывается в глубине их собственного поэтического чувства».

Художественный образ — не Евклидова реальность, он сверхдостоверен и именно потому кажется «условным» с точки зрения Евклидовой логики; отсюда и «раздвоение между мыслью и чувством». «Поэт, — говорит современный поэт, — как и всякий человек, живущий сердцем и умом, всю жизнь колеблется между «да» и «нет», между верой и неверием. Но поэт, может быть, чаще других ощущает себя орудием высших сил: он и сам пишет, и кто-то как будто подсказывает ему, водит его рукой. Как писал Баратынский, «дарование есть поручение». Что касается Пушкина, то существует прямое, без всякого «художества» и очень горькое собственное его свидетельство такого «раздвоения». Это знаменитый отрывок письма об «уроках чистого афеизма» (от апреля — первой половины мая 1824 года). Обычно этот отрывок привлекают у нас как раз для доказательства чистого афеизма (хотя в таком случае зачем «уроки»?); в другой своей работе я уже пытался прочесть его, обращая внимание на моменты, всеми обойденные, кроме (как я узнал позже) С.Л. Франка, проделавшего сходный анализ полвека назад, поэтому сошлюсь на него: «Своего наставника в атеизме «англичина, глухого философа» он (Пушкин). — *В.Н.* называет «единственным умным афеем, которого я еще встретил», а о своем мировоззрении он отзывается: «Система не столь утешительная, как обыкновенно думают, но, к несчастью, более всего правдоподобная» (Выделено С.Франком. — *В.Н.*). Сердце Пушкина влеклось, очевидно, уже в то время к совсем иному мировоззрению. «Несчастье», о котором пишет Пушкин, в том, что «неутешительную» систему приходится принимать — она, как сказал бы Соловьев, отвечает механическому мировоззрению как «всенаучному и единственно научному, а потому несомненному». Видно, как Пушкин, явно считающий свой «афеизм» не очень чистым», отчаянно ищет истину, пусть хоть «неутешительную», но чтобы это была *доказанная истина*.

О том, что такая потребность в истине, жажда избавиться от «раздвоения» существовала издавна, говорит написанное еще восемнадцатилетним лицезном стихотворение «Безверие», где, рисуя душевные муки

«отпадшего от веры, «собою страждущего» человека, он все эти переживания вмещает в формулу: «Ум ищет Божества, а сердце не находит» — и требует «снисхожденья», а не порицания.

Герой стихотворения нигде не исходит из того, что отсутствует сам предмет веры, что «Божества», которого «ум ищет», не существует объективно, — все время говорит лишь о том, что его «сердце не находит». А близко к финалу — прямая речь, посвященная вождельной, но недостижимой мечте: «С одной лишь верою повергнуться пред Богом!» Таким образом, название концептуально точно: стихи не о безбожии, а о безверии.

Все это у нас привычно списывали на «заданную тему» (выпускной экзамен 1817 года), тем самым видя в стихах акт лицемерия (что, впрочем, никого не беспокоило); внешние обстоятельства снова впереди текста. Но что в таком случае мешало изобразить законченного безбожника и осудить его? — лицемерить так лицемерить. Однако Пушкин выбирает более лирический и, видимо, отвечающий требованиям совести ракурс; объемность и драматизм стихов связаны с этической позицией. Но еще важнее другое: созданная в юношеском стихотворении духовная ситуация будет в точности повторена зрелым поэтом в элегии «Под небом голубым...». Разница лишь в предмете: в «Безверии» это «Божество», в элегии — «младая тень»; но отношения совпадают совершенно. «Божество» в «Безверии» явно существует в действительности — его *как бы нет* только для «несчастливого», который «Безумно погасил отрадный сердцу свет»; «младая тень» в элегии тоже несомненно существует, но *ее как бы нет* для автора, который воздвиг в своей душе «недоступную черту» равнодушия. «Недоступная черта», собственно, и есть причина терзаний героя «Безверия», к которому «мощная... рука с дарами мира не простирается *из-за пределов мира*...». Отсюда — если автор элегии равнодушен, то и герой «Безверия» — «Холодный ко всему и чуждый к умиленью». Наконец, «толстовская» по своему аналитизму деталь элегии — «Напрасно чувство возбуждал я» — есть не что иное, как свернутое, сплюсненное, но адекватное воспроизведение центральной формулы «Безверия»: «Ум ищет... а сердце не находит».

Можно утверждать, что перед нами вырисовалась одна из главных коллизий духовной жизни Пушкина — притом то и дело сознательно объективируемая и остро переживаемая. Она состоит в том, что пользуясь определениями В.С. Соловьева — «поэтическое чувство», достигая известной «глубины», неизменно обнаруживает в этой глубине таинственное свойство, постоянно атакуемое с «поверхности... сознания», но неистребимое, хоть и не находящее никаких «доказательств», кроме как в себе же самом.

Вера, по одному из определений ап. Павла (Евр. 11, 1), есть уверенность в невидимом. Свойство, обнаруживаемое в глубинах духа поэта его «поэтическим чувством», в точности соответствует такому определению; так, в «Безверии» «невидимое» есть «Божество», в элегии «Под небом голубым...» и в «Заклинании» — это бессмертная душа.

Думается, формула «Ум ищет Божества, а сердце не находит» не есть целиком пушкинская мысль (в дневнике под 9 апреля 1821 года почти такая же мысль отмечается как убеждение Пестеля), а скорее максима в духе западного XVIII века (не случайно в дневнике она дана на французском), выдержанная в рационалистически-просветительском духе и построенная на довольно грубых в данном случае абстракциях «ума» и «сердца». Духовная сущность «раздвоения» более понятна, если обратиться к категориям души и духа. Душа человека «ищет» — или не ищет, находит — или «не находит» — то, что

духу известно отроду, по его божественному происхождению.

Вера дана Пушкину — как вообще человеческому духу — изначально, как дар, то есть даром, ни за что. Душа — которая, по слову другого поэта, «обязана трудиться» — должна распознать этот дар, возделывать его собственным усилием. Любимый дар, любой талант, если он не распознан, не возделан, не применяется по назначению, часто ведет к трагическим, безобразным и разрушительным странностям поведения. Есть вера угнетаемая и деформируемая и потому сказывающаяся в сниженных, профанных формах, которые тем причудливее и даже предосудительнее, чем сильнее прирожденный дар веры. Отсюда все «странности» поведения, житейского и поэтического, — от кощунства над смертью до кощунства над самим предметом веры, — оставившие обильные следы в поэзии лицейской и начала 1820-х годов; здесь мы и находим истоки «Гавриилиады».

\*\*\*

«Россия, в лице Пушкина, создавшего «Гавриилиаду», пережила Ренессанс», — писал В.Ходасевич: «...из всех оттенков его атеизма тот, который проявился в «Гавриилиаде», — самый слабый и безопасный по существу, хотя, конечно, самый резкий по форме. Чтобы быть опасным, он слишком легок, весел и неприкровен. Он беззаботен — и недомоничен. Жало его неглубоко и неядовито»; «...я бы сказал, что это есть подлинный дух Ренессанса».

Под «духом Ренессанса» Ходасевич разумеет «нужное сияние любви к миру, к земле... умиление перед жизнью и красотой», проявившиеся в пушкинской поэме и побуждающие «спросить: разве не религиозна самая эта любовь?». Но ведь качества, тут перечисленные, свойственны — и именно религиозно свойственны — и «Песни Песней», и Давидовым псалмам, и Иоанну Дамаскину, и безымянному иконописцу (по преданию — ап.Луке) Владимирской Божьей Матери, и Андрею Рублеву, а вовсе не только Ренессансу. Ходасевич под так понимаемым «подлинным духом» Ренессанса не подразумевает ли скорее *формы* — живописные, пышные, пиришественно-плотские, — в которых действительно выразились чувства «любви к миру, к земле»? Впрочем, Рафаэль, скажем, совсем не пышен, скорее даже аскетичен по своему, тем не менее он носитель подлинного «ренессансного духа»; более того, именно в Рафаэле (а до него в Леонардо) этот «дух» как *верование* нашел свое исчерпывающее воплощение, притом концептуальное. От ранних флорентийских мадонн до Сикстинской, этого несравненно апофеоза подвига (но не в духе беззаветной веры и высокого смирения, а в духе героического самопожертвования, предвещающего романтизм), искусство Рафаэля воплощает евангельскую тему в таких решениях, которые, в сущности, ставят под сомнение акт, являющийся с христианской точки зрения центральным событием истории и краеугольным камнем вероисповедания, а именно *добровольную* крестную смерть Сына Человеческого во искупление грехов людей. И представляет этот акт как жертву в лучшем случае вынужденную или как гордое противостояние безликой силе, родственной античному Року. Из художественного мира ренессансной картины вытеснялась идея бого-человеческой природы Христа и его божественного назначения, а образующую пустоту заполнял ужас физической смерти, преодолеваемый не столько верой, сколько героикой *долга*. Воскресение и бессмертие души, по существу, отменялись; Сын Божий превращался в обыкновенного мальчика; *образ*, который должен был говорить о вечной жизни, напоминал о власти смерти; исподволь разваливалось все здание



христианского вероучения, вся его система ценностей, иерархия горнего и дольного. Нет сомнения, что Рафаэль был убежденным христианином. Однако убеждение и верование — разные вещи; и если убеждения принадлежат лично художнику, то талант, дар его говорит от имени верования, в этом и разница между тем, что хочет сказать художник, и тем, что у него «сказывается». «Подлинный дух» Ренессанса, его мировоззренческое кредо состоит не в «любви к миру, к земле» и «умилении перед красотой» (это лишь качества, а не дух) — он состоит в веровании, что *человеческое может быть мерой божественного*. Не небо сходило на землю, а земля проецировала себя на небо. Икона, «окно в мир горний», стала картиной — зеркалом мира дольного и тленного. То, что не умещалось в зеркале, оказывалось лишним, вытеснялось в область абстрактно-спекулятивную у философов, в сферу мифа и аллегорий у художников. Величавые движения, которыми ренессансные мадонны заслоняли младенца Христа от опасности, исходящей от младенца Иоанна, тем самым незаметно превращая божеское в человеческое, со временем преемственно сменялись размашистым издевательством Эвариста Парни над самой идеей божественного, мифологически-карикатурно воплощенной в его «Войне богов».

Поставив «Гавриилиаду» рядом с этим яростным памфлетом против христианства — одним из непосредственных литературных образов пушкинской поэмы, — нетрудно увидеть, какая пропасть отделяет кощунственную выходку Пушкина от просветительского манифеста Парни. Старательно наследуя пародийное начало от «Войны богов», Пушкин «не дотягивает» до ее идеологичности; у него выходит комическая сказка. И как почти в каждой сказке, тут возможны подстановки, подмены персонажей. Перед нами «модель» (сказка, собственно, всегда «модель») некоего соблазнительного события, героями которого могут быть кто угодно: хоть архангел, хоть «затянутый... адьютант». В дальнейшем Пушкин таким же образом «смоделирует» в «Графе Нулине» событие римской истории. Одним словом, то, что у Парни является *содержанием* — а именно сознательная дискредитация святых христианской веры, — Пушкин

(Продолжение. Начало в №19-20)



ным берется только как форма. Это, безусловно, кощунство, но такое, поверхностность которого не просто неприкрыта, а прямо очевидна. Иначе говоря, это игра. И действуют в ней соответственно не лица (в "Войне богов" пародийное изображение Лиц Троицы мыслится как разоблачение догматов с позиции "разума"), а маски или ряженые, разыгрывающие пародию на сюжет Благовещения — своего рода "мистерио-буфф", типологически связанную со средневековым карнавалом.

Конечно, автор "Гавриилиады" здесь совершенно ни при чем: он оглядывается не на средневековье, а на Вольтера и Парни, во многом обводя их прописки; но в отличие от них святыня для него, в общем, безразлична и привлекается лишь как материал для фантазии или тема для вариации. (Неудивительно поэтому, что под именем "царя небес" выступает, в сущности, Зевс, а под маской Гавриила — Гермес). Вопрос о святине, ее подлинности или ложности для него пока вообще всерьез не стоит. Он не выдает зеркало за окно — он резвится, отвернувшись от окна. И это коренным образом отличает дух "Гавриилиады" от духа Ренессанса — духа секуляризации святыни изнутри самого о ней понятия.

Эта внутренняя отчужденность от святыни, принимаемой лишь как "тема" или "материал", дает ему безграничную свободу: он безобразничает всюду, можно сказать, соп атоге (с увлечением); следуя за своими учителями атеизма и литературной эротики, он может сделать с образом героини все, что способно подкачать его "французское" воспитание, — но эффект получается довольно неожиданный. Соблазняемая у нас на глазах героиня удивительным образом оказывается вне сферы глумления и кощунства, вне иронии и пародии, вызывая скорее улыбку, с которой мы глядим на ребенка, не разумеющего ни иронии, ни прямой насмешки. Соблазнение касается лишь ее тела, но не души, по-прежнему наивной, — отсюда и юмор, окрашивающий ее образ и клонящийся к некоторым местам поэмы к бытовой стилистике "Графа Нулина" и "Домка в Коломне".

Ходасевич справедливо объясняет все это "богомольным благоговением Пушкина перед святыей красотой" — чувством, в котором С.Л. Франк видел прежде всего оттенок природного религиозного преклонения перед божественным эросом, нисходящим на землю в облике красоты. А поскольку у Пушкина где "святыей красоты", там и святыей правды, то происходит самое, быть может, удивительное и непредвиденное. Посреди откровенно бутафорских фигур, пародийных масок, на фоне стилистики то условно литературной, то ренессансно-пышной, то гобеленной, героиня глядится как живое яблоко, вставленное в натюрморт, — совершенно живая, исполненная очарования, женственности и простодушия. Перед нами не пародия на лицо евангельского рассказа, а просто совсем другое лицо, милая тезка.

Если это и похоже на Ренессанс, то на ранний: не случайно "Гавриилиаду" связывают со второй новеллой четвертого дня "Декамерона" Боккаччо (о прокаженнике, выдавшем себя за архангела Гавриила) — произведения хоть и фривольного, но еще не затронутого десакрализирующими мотивами.

Ренессансный художник, пища "церковную" картину, проходит сквозь святыню как через неощутимую воздушную среду; русский поэт, надевая бесовскую маску, натывается на нечто, кощунству не поддающееся. Дар обнаруживающий связь с национальной духовной традицией и *соприродность* "тайному" верованию автора, ограничивает бесчинство "убеждений".

Тем лучше для русского читателя; "Гавриилиада" "соблазнит" его только если он к этому уже хорошо подготовлен.

И тем хуже для автора. Все, что у него "не получилось" в его надругательстве над религиозной и народной святыей — образом Богоматери, — не получилось вопреки его стараниям. В отличие от Рафаэля он изрекает хулу вопреки глухому голосу совести, в итоге не позволившему ему осквернить героиню. Если как произведение "Гавриилиада" есть продукт исторических, культурных и иных внеличных факторов, то как поступок и намерение она целиком на совести автора. Тем более что поступок этот преследует определенную личную цель, которая связана с главной темой поэмы.

Выше уже говорилось, что происходящая в сюжете вакханалия касается только тела героини, ее *плоти*, над которой и одерживается "победа".

*Мощество плоти* — основная тема "Гавриилиады", та сила, перед которой бессильно все и вся — от повелителя вселенной до самой чистой и невинной девушки. Это — то, про что написана кощунственная поэма и ради чего использована в ней священный сюжет. Здесь — личный интерес молодого автора с его "необузданными страстями" и, мягко говоря, беспорядочной жизнью. Профанация святыни совершается не только сознательно, но и небескорытно.

Впрочем, корысть эта особого свойства: нравственного. Автор испытывает смутную неловкость за эту свою беспорядочную жизнь — и обращается, как к высшему авторитету, к нравам античных богов, только имена дает им библейские. Мол, если те, кто там, прodelьвают такие штуки, что спрашивать с нас грешных? То есть, ему хочется оправдаться; в финале же — о котором ниже — он едва ли не кается и, кажется, намерен исправляться.

Это очень важно. Пушкин никогда не был способен путать черное с белым, нарушать иерархию верха и низа (отсюда отмечаемая Ходасевичем "недемоничность"). У него есть чувство греха, иначе называемое совестью. Совесть в какой-то степени и есть побудитель замысла этого, так и хочется сказать "молодежного", произведения — и она же принесена ему в жертву.

О внутренних противоречиях автора поэмы внятно говорит ее завершение. Рядом с продолжающимся мальчишескими выходками ("Аминь, аминь! Чем кончу я рассказы?") появляются интонации серьезные, глубоко лирические и... чуть ли не заискивающие. Крупо набедокурив и еще не отдышавшись, он начинает просить прощения: "Раскаяться мое благослови!" (хотя тут же снова ерничает: "Не то пойду молиться сатане") — и вдруг, мгновенно сменив тон, заговаривает о том времени, когда "важный брак с любезною женою Пред алтарем меня соединит". Готовясь к будущему Дому, он не только то знает, что грешен, но и то, что как аукнется, так и откликнется. Тут-то и рождается самое замечательное в этой поэме — финал: «Даруй ты мне беспечность и смиренность, Даруй ты мне терпенье вновь и вновь, Спокойный сон, в супруге уверенье, В семействе мир и к ближнему любовь!» — финал, который вот что напоминает: "Дух же

совершенно стихийно: в верхних этажах сознания, то есть в "убеждениях", используемый им сюжет не более чем "предрассудок", входящий в официальную идеологию российского "самовластья".

Но дар не позволил довести кощунство до уровня французских образцов. В дальнейшем у него немало попыток как-то исправить, что натворил, "извиниться", отмыться, покаяться: не отсюда ли все его арии, эти почти идеальные женщины, в которых главное — чистота и верность?

Так или иначе, появление "Гавриилиады" объясняется прежде всего причиной глубоко личной, в конечном счете духовной. Проблемой для него стала власть плоти, сила земного притяжения.

Но сила низа начинает быть проблемой и тяготить, когда пробуждается влечение кверху. Он может еще не отдавать себе в этом отчета — но идет 1821 год; скоро начнется "кризис 20-х годов", кризис мировоззрения. И, кажется, первые зарницы грозы блеснули в кощунственной поэме.

\*\*\*

Во второй половине 20-х годов появляется упоминавшаяся выше тема: "Весна, весна, пора любви, Как тяжело мне твое явленье". Это — про обожаемую поэтами пору вдохновения, роз и соловьев.

В третьей главе "Онегина" он самое любимое и возвышенное из своих созданий, Татьяну, подверг испытанию той страшной силой, перед которой не устояла героиня "Гавриилиады", — попытке "волшебным ядом желаний", ожиданием "блаженства темного", сотрясающим все существо.

Через два года — пятая глава: кошмарный сон, происходящий "карнавалом", на святки, в крещенский сочельник, чудища, собравшиеся на свой шабаш, кричат, указывая на чистую девушку: "мое! мое!" — странно думать, что при этом была забыта "Гавриилиада", где претенденты на невинную "добычу", ряженые, маскированные, оспаривали ее (до драки) друг у друга; а если так, то богохульная поэма отзывается тут как пережитое автором бесовское наваждение.

В этом году и появляется элегия "Под небом голубым...", где смерть — реальность посюсторонняя, обретающаяся здесь, в жизни. Смерть опознается им в собственном равнодушии к "младой тени" — равнодушии, тождественном отрицанию ее бытия. Смерть как явление жизни он находит, таким образом, в собственной "пламенной душе", догадываясь, что небытие ("ничтожество", по-пушкински) начинается для человека там, где властвует не бессмертный дух, а смертная плоть; и что раз он, страстно любивший ее во плоти, равнодушен к ее живой душе, то выходит, что мертва не она, а он, что смерть — не в ней, умершей, а в нем, живом, что не она, а он — *труп*...

Пусть не покажется жесткой метафора: она не мне принадлежит, а Пушкину, и им самим применена к себе. Правда, он сделал это значительно позже. Вспоминая в начале VIII главы "Онегина" историю своих отношений с Музой (сначала он ее, "вакханочку", "привел На шум пиров" — а потом уже она его "водила слушать... Хвалебный гимн Отцу миров"), — вспоминая об этом, он говорит:

Как часто по скалам Кавказа  
Она Ленору при луне  
Со мной скакала на коне...

На эту Ленору если и обращали внимание, то лишь как на эмблему "эпохи романтизма" в творчестве Пушкина. Но все-таки — зачем именно Ленора?

Затем, что героиня знаменитой баллады скачет на коне, вместе с мертвым женихом. Муза-Ленора вывезла его, мертвого душой, из смерти — и повела слушать "хвалебный гимн". Еще через несколько лет, в 1835 году, в варианте "...Вновь я посетил", повторяется то же самое: Муза, "Поэзия как Ангел утешитель Спасла меня, и я воскрес душой"; воскресшим он называет то, что было мертвым).

Собственная мертвая душа — это как раз коллизия элегии "Под небом голубым...", определяемая, однако, с такою жесткостью лишь тогда, когда элегия далеко позади. В самой элегии автор слишком еще внутри этой коллизии, чтобы дать ей столь прямое название. "Под небом голубым..." — своего рода сон Татьяны; Татьяна проживает, чувствует, знает во сне то, "название" чего безуспешно ищет у Мартына Задеки; то, что ей только еще предстоит осмыслить в VII главе: "И начинаю понемногу Моя Татьяна понимать (Теперь яснее, слава Богу)...", — и подвести итог: "Ужели слово найдено?"

Вот так и он, говоря о Леноре, находит "слово", определяющее, для него самого, то состояние собственной души, которое он наблюдал в элегии "Под небом голубым..."

В том же наброске "...Вновь я посетил", где говорится о воскресении души, он напишет: "...здесь меня таинственным цитом Святое providенье осенило" (ср. "Хвалеб-

ный гимн Отцу миров"). Место, где это произошло, указано: Михайловское, где написана элегия "Под небом голубым...", а затем — "Пророк".

Связь между этими стихотворениями оказывается неожиданно тесна.

Есть предание: молодой послушник прибежал к старцу и с трепетом поведал, что такой-то брат во Христе видит ангелов. Что ж, отвечал старец, это не великое диво, больше бы дивился я тому, кто видит свои грехи.

В элегии "Под небом голубым..." поэт оказывается близко к подобному диву. Пусть он еще не может найти *слово*, подвести итог тому, что открывает ему собственный гений в беспощадном исследовании состояния его души, — однако главное ему так же очевидно, как Татьяне в ее сне об Онегине: зрелище своего катастрофического духовного недостойства, наводящее на образ "позора" (перевод из Ариосто), вызывающее неумышленные ассоциации со смертью, чреватое образом труп.

Увидеть такое в себе — это надо осмелиться. Порождая элегию способность и готовность увидеть свой "позор", взглянуть столь прямо в лицо своему низшему "я" — высочайший взлет души. Это, может, и в самом деле больше диво, чем видеть ангелов.

Впрочем, будет и это: через месяц с лишним появится "шестикрылый серафим".

"Пророк" назревал в напряженном внутреннем процессе, начало ведущем еще из лицейских вещей (в том числе "Безверия"), включающем "Гавриилиаду" и мятующуюся лирику 20-х годов о смерти и бессмертии, историко-религиозную концепцию "Бориса Годунова", онегинские главы, — из этого ряда наиболее непосредственно, ближе всего по времени предшествует "Пророку" именно наша элегия, где собственная "пламенная душа" предстает автору поистине "пустыней мрачной" и где поистине нестерпимо томление "духовной жаждою". В чисто личном смысле "Пророк" — эманация элегии, порожденный ею порыв и прорыв.

Здесь пора вспомнить о моменте, выше оставленном в стороне. Как напоминалось выше, "равнодушие" автора элегии было принято выводить из тогда же полученного известия о казни декабристов ("личное", так сказать, перевешено "общественным"). А с этим известием связывали замысел "Пророка" (точнее, единственную дошедшую до нас строку-вариант "Великой скорбию томим"). Тем самым элегия и "Пророк" виделись в совсем разных рядах, мысли об их связи не возникало.

Но все дело в том, откуда смотреть. Да, то, что "Пророк" был замышлен как прямой отклик на казнь, более чем вероятно. Однако настоящая лирика не повинуется плану, заданному первым импульсом, — это точно выражено Цветаевой: "Поэт — издадека заводит речь. Поэта — далеко заводит речь". И Пушкин-лирик вышел из того возраста, когда мог — точнее, думал, что может — "привести" Музу туда, куда ему хочется. Пусть стихотворение было задумано под впечатлением вести о казни; но в эту сторону оно не пошло, в этом поле жить не захотело. "Великую скорбь" сменила "духовная жажда".



(Продолжение в следующих номерах)