

Валентин НЕПОМНЯЩИЙ

Под небом голубым

«Пророк» и его автор. К истории отношений



198

Первым наброском этой довольно объемистой работы была статья «Дар. Заметки о духовной биографии Пушкина», напечатанная десять лет назад в «Новом мире» (1989, № 6); фрагменты этой статьи сохранены в нынешнем составе работы. В свою очередь, она составляет лишь часть большого замысла, носящего рабочее название «Лирика Пушкина как единый контекст» и имеющего целью рассмотреть лирическое творчество поэта как сплошное, связанное динамическое целое: процесс, являющийся в слове духовную биографию автора.

В настоящей публикации опущена глава, почти без изменений воспроизводящая текст, напечатанный в «Новом мире» и имеющий в значительной мере публицистический характер. Полностью работа печатается в моей книге «Пушкин. Русская картина мира», выходящей в настоящем году в издательстве ИМЛИ РАН «Наследие».

В.Н.

Зимой 1987 года мне позвонила незнакомая женщина. Сначала робко извинилась, потом сказала, что она не москвичка, из Псковской области, и очень просит, если нетрудно, о встрече на несколько минут: ей необходимо задать мне очень важный вопрос — о Пушкине. Хорошо, сказал я, приходите, и подумал, что это студентка или учительница.

Она пришла и, размотав с головы толстый серый платок, повязанный поверх черной шубейки, оказалась молодой, круглолицей, светло-русой, голубоглазой и необыкновенно привлекательной; на мгновение в моем воображении возник портрет Авдотьи Панаевой, но тут же исчез: здесь не было этой гордости, этого сознания неотразимости, а взгляд — такой чистый, светлый взгляд сегодня редко встретишь.

Она села на диван, положив руки на колени, как девочка. Я спросил, откуда она. Оказалось, из села в Опочечком районе. Нет, она не учительница и не студентка, к филологии и литературе отношения не имеет. Ко мне обратилась потому, что прочла в «Новом мире» «Пророка», держала в руках мою книгу.

Я видел, что она волнуется; дело заключалось вот в чем: она хотела спросить, существуют ли точные, документальные, неопровержимые доказательства того, что именно Пушкину принадлежит (тут меня словно в сердце стукнуло) я как-то сразу догадался, что она имеет в виду «Гавриилиада».

Я зачем-то сообщил ей о своей проницательности. Это не очень задержало ее внимание, она ждала ответа.

Как ей хотелось услышать, что доказательства нет!

Я рассказал ей, что они есть. Рассказывал и чувствовал себя человеком — бываю такие, — в котором самое противное то, что он всем всегда говорит правду. Я стал утешать ее — объяснять, что он тогда был просто мальчишкой в «этой теме», что «это» для него было вроде как греческий миф, с которым делай, что хочешь, говорил о воспитании, о среде, о состоянии умов, — все это она слушала внимательно, но как-то понуро, и тень не сбегала с лица. Я рассказал, что раскаяние его было искренним и, по всему судя, началось задолго до разбирательства «дела» об анонимной богухольной поэме; что, быть может, не в последнюю очередь стыд мешал ему признаться перед чиновниками (другое дело — царь); что он потом всю жизнь не мог забыть своего проступка, раздражался и краснел, когда упоминали, а тем более хвалили поэму; что след этих переживаний идет через многие его произведения, свидетельствуя о свободном, никем не вынужденном покаянии.

В конце концов мне, кажется, удалось немного заглянуть перед ней его вину; она посветлела — и так горячо и трогательно благодарилась, словно я помог ей в жизни.

Стесняясь отнимать у меня время, она начала собираться, заматывать свой платок. Уезжать ей нужно было завтра утром; у нее были увесистые сумки — наверное, с продуктами, она ведь приехала в Москву из деревни. Сколько времени она потратила на то, чтобы разыскать мой телефон, дозвониться, добраться со своими сумками? Мне неловко рассказывать об этом, как будто я залезаю в чужую душу, — но и оставить эту встречу при себе тоже не могу. Когда она, еще раз поблагодарив, с легкими поклонами и пожеланиями всякого добра ушла, мне в сердце словно ударила волна праздничной радости, надежды, благодарности и веры — и вместе с тем тонкой и смутной тревогой, что в дальнейшем не раз заставляла оглянуться на этот разговор и в конце концов прямо на середине писания вот этой работы (слабый проблеск замысла которой мелькнул тридцать с лишком лет назад) неожиданно изменила ее, казалось бы, прочно сложившийся план.

«Как скучны статьи Катенина!» — сказал умирающий Василий Львович Пушкин, когда увидел у своей постели племянника. После чего

племянник «вышел из комнаты, чтобы (так передает Вяземский. — В.Н.) дать дяде умереть исторически».

Живо представляю, как потрясенного Пушкина тихо, на цыпочках прямо-таки выносит за дверь, у него лицо человека, не знающего, смеяться или плакать.

Однако что-то коробит. Человек умирает, а тут...

Ведь не наплыв противоречивых чувств заставляет племянника покинуть комнату. Тут кое-что посильнее любых эмоций человечности: нагло топчущий все на своем пути бесхуждожества, это чудовище, заставляющее известную породу людей обливаться слезами над вымыслом и цепким взглядом наблюдать особенно выразительные черты живой, невымышленной агонии. Слова, сказанные литератором, оказываются важнее жалости к умирающему человеку, важнее даже приличий. Тут ни до чего: сотворяется образ — умирающий литератор; все прочее немедленно тушется, иссякает.

«Пушкин был, однако же, — тактично застывает Вяземский (тоже, значит, чувствует!), — очень тронут всем этим зрелищем и во все время вел себя как нельзя приличнее». Ну, и то хорошо.

Менее чем через месяц, уже из Болдина, Пушкин в веселую минуту пишет Плетневу: «Около меня колера морбус. Знаешь ли, что это за зверь? того и гляди, что забежит он и в Болдино, да всех нас перекусает — того и гляди, что к дяде Василию отправлюсь, а ты и пиши мою биографию. Бедный дядя Василий! — знаешь ли его последние слова? (Рассказывает. — В.Н.)...Каково? вот что значит умереть честным воином, на ците, le cri de guerre a la bouche!»

Итак, «Нестор Арзамаса. В боях воспитанный поэт... Защитник вкуса, грозный Вот» («арзамасское» прозвище Василия Львовича; стихи — лицейские) запечатлены в привычном со времен лица и «Арзамаса» ореоле ироикомической доблести, овеянной славой древних («на ците»). И что бы еще ли говорил «бедный дядя» на смертном одре, «последними словами» его отныне будут вот эти, декретированные Пушкиным, про Катенина и его скучные статьи, все прочее никому неинтересно. Образ сотворен, и притом самого излюбленного Пушкиным сорта: образ-анекдот, образ-слух, образ-миф — и условный, и опирающийся на абсолютно безусловную реальность, ибо выражающий основной пафос жизни В.Л.Пушкина — литературного бойца и вообще литератора по преимуществу. Встань на минуту из гроба автор «Опасного соседа», сам не последний шутник в литературе, он первым делом расцеловал бы нашего поэта за остроумие, за оказанные воинские почести, за верность словесности — а легкомыслие простил бы.

Что бы тот ответил? Наверное, отшутился бы.

Отношение его к смерти выглядит странным по сравнению со многими современниками. Чаще всего это отношение спокойное или равнодушное (в юности — легкомысленное, вообще свойственное возрасту). «Когда дело дошло до барьера, — вспоминал Липранди, — к нему он являлся холодным как лед... подобной натуре, как у Пушкина в таких случаях, я встречал очень немногих».

О казни декабристов: «...повешенные повешены; но каторга 120 друзей, братьев, товарищей ужасна. Каково? «Повешенные повешены», и — мимо, к более важному «но...»

О недавнем кумире: «...тебе грустно по Байроне, а я так рад его смерти...», потому-то и потому то — речь идет о творческой эволюции Байрона... Так что же — коли развивался не так, то... туда ему и дорога, что ли?

Кто-то назвал Грузию врагом нашей литературы — она лишила нас Грибоедова; так что же, без запинки отвечает Пушкин, ведь Грибоедов сделал свое дело, он уже написал «Горе от ума»...

«Ох, тетенька! ох, Анна Львовна, Василья Львовича сестра!» — милая шутка, сочинена на досуге вместе с Дельвигом, названием — «Элегия на смерть Анны Львовны».

Все это нельзя списать на молодость — она уже позади; к тому же молодость глядит мимо смерти, скользит по ней взглядом; а он смотрит ей прямо в лицо.

Главное же вот что. Ему и живого человека

нетрудно представить умершим: «Придет ужасный час... твои небесны очи Покроются, мой друг, туманом вечной ночи...» Что же он будет делать, если это случится? Вот что: «В обитель скорбную сойду я за тобой И сяду близ тебя, печальный и немой, У милых ног твоих — себе их на колена Сложу — и буду ждать печально... но чего? Чтоб силою... мечтания моего...» — перо его спотыкается, останавливается, наконец, немеет; набросок — 1823 года, того периода, когда он отчаянно мечется между «ничтожеством» (небытием) и бессмертием души. Тут и обнаруживается впервые как-то детская вера в «силу мечтания» и жажда *воззвать* к умершему.

В 1830 году в Болдине, когда он шутит о дяде, эта жажда доходит чуть ли не до визионерства: «Я тень зову, я жду... Ко мне, мой друг, сюда, сюда! Явьсь... Приди... сюда, сюда!» Ткань «Заклинания» трепещет от этих ударов, кажется, слова прорвут дыры, и там что-то проглянет, что-то случится, ибо она у него и в самом деле не совсем мертва, — так сильна связь их душ.

Тогда же обращение к другой женщине — «Прощание». «В последний раз» дерзая «мысленно ласкать» ее образ, он тут же произносит: «Уж ты для своего поэта Могильным сумраком одета, И для тебя твой друг угас». И дальше: «Как овдовевшая супруга», — уславливаясь, что отныне они друг для друга — мертвые. То есть сам нежно, но твердо рвет сердечные, духовные связи, расстается глубоко, до конца, *до смерти*. Стало быть, смерть для него бывает и в жизни. Запомним.

Теперь обратимся назад — к знаменитой элегии 1826 года.

**Под небом голубым страны своей родной
Она томилась, увядала...
Увяла наконец, и верно надо мной
Младая тень уже летала;
Но недоступная черта меж нами есть.
Напрасно чувство возбуждал я:
Из равнодушных уст я слышал смерти
Весть,
И равнодушно ей внимал я.
Так вот кого любил я пламенной душой
С таким тяжелым напряженьем,
С такою нежною, томительной тоской,
С таким безумством и мученьем!
Где муки, где любовь? Увы, в душе моей
Для бедной, легковерной тени,
Для сладкой памяти невозвратимых дней
Не нахожу ни слез, ни пени.**

Не правда ли, она так же, если не более, *жива*, чем это будет в «Заклинании»? «...и верно... уже летала» — повергает в трепет категорической достоверностью факта (только задним числом постигнутого: я еще не знал, а она *верно уже летала!*) — факта присутствия живой «младой», «бедной» и не условно поэтической «легковерной тени», нет — *легковерной тени* — легковерной потому, что она уже бывала, уже веяла над ним, а он, даже узнав об этом, не только не возмал, нет, даже и не почувствовал ничего, кроме равнодушия.

Объясняли: он, мол, тогда же узнал о казни декабристов — до возлюбленной ли тут? Здесь помимо морального безразличия любопытный принцип позитивистской методологии: все в произведении выводить из окружающих текст обстоятельств, а от самого текста держать себя подальше.

Ну, а если заглянуть все-таки в текст? — есть же в нем, наверное, свой порядок, логика, постройка, связи смыслов...

Кстати — насчет пушкинских лирических построений. Их порядка, связности, внутренней иерархии. Внимание к этому предмету в пушкиноведении не очень распространено, скорее наоборот. Чаще всего стихотворение воспринимается как лирический гул, из которого можно извлечь те или иные фрагменты и составить из них композицию, — отвечающую моим представлениям о смысле этого гула, — меняя и порядок, и связи, и внутреннюю иерархию текста. Логика, алгоритм пушкинской постройки остаются в стороне. В результате элегия «Под небом голубым...» чаще всего понимается как отражение, или рассмотрение, некоего психологического парадокса — и все. Или как ламентация по поводу непрочности наших чувств — и все. В обоих случаях стихотворение

превращается в горестное «axl», в художественное междометие.

Если же отнестись к пушкинским стихам как к *постройкам*, можно увидеть бездну необыкновенно важных вещей.

Встречается, к примеру, любопытная особенность: то, что является главным, по смыслу ключевым, порой проскальзывает в общей фабуле высказывания незаметно, сглаживаясь в ней, что называется, заподлицо. В своем месте этой книги мне удалось, надеюсь, показать, что повествовательная фабула II главы «Онегина» организована таким образом, что центрального эпизода — строфы о Татьяне — может как бы и не быть: рассказ до и после них великолепно обходится без Татьяны, словно ее и нет. Или история с посланием «В Сибирь»: ходило более двадцати списков стихотворения, но в некоторых было не четыре строфы, а всего три — то есть после слов «...Разбудит бодрость и веселье. Придет желанная пора» сразу шло «Оковы тяжкие падут...» и прочее; самая лиричная строфа, «Любовь и дружество до вас Дойдут сквозь мрачные затворы, Как в ваши каторжные норы Доходит мой свободный глас», исчезла, выпала под «прямым углом» чисто «гражданского» зренья; в остальных же списках она неприкаянно маялась, меняя свое место: в одних на третьем, в других на втором. Она воспринималась как излишне «личная» в столь «общественном» контексте. А между тем ее лиризм и есть та материя, в которой воплощено самое главное *сообщение*: надежда на амнистию, вынесенная автором из приватного разговора с новым императором, и весть о том, что его, автора, «любовь и дружество» не сидят сложа руки.

Иначе говоря, лирически центральный момент порой как бы утаивает свою семантическую центральность. На самом деле таким моментом в «линейный» контекст вводится новое измерение, требующее от нас поднять голову и посмотреть, откуда берутся желуди.

Такой случай представляет собой и наша элегия.

Сначала говорится, что она, верно, уже была тут, «уже летала». Потом — о «недоступной черте», о равнодушии. Говорю о его трепете, недоумении, ужасе. Отвечают: ничего особенного; любил, а потом разлюбил, и вот теперь напрасно чувство возбуждает, — печально, конечно, но с кем не бывает, вот об этом и элегия, и зачем усложнять.

Ну что ж, дело и впрямь обычное; только стоило ли автору в таком случае столько распыляться? если обычное? Можно ведь было и покороче:

**Под небом голубым страны своей родной
Она томилась, увядала...
Увяла наконец, и верно надо мной
Младая тень уже летала;
Но недоступная черта меж нами есть.
Напрасно чувство возбуждал я:
Из равнодушных уст я слышал смерти
Весть,
И равнодушно ей внимал я.
Где муки, где любовь? Увы, в душе моей
Для бедной, легковерной тени,
Для сладкой памяти невозвратимых дней
Не нахожу ни слез, ни пени.**

Вот так совсем хорошо; во всяком случае, благополучно укладывается в печальную и без усложнений формулу «любил, а потом разлюбил», — и притом без малейшего остатка! То есть, при определенном понимании элегии, под известным углом зрения на нее, текст Пушкина может быть сокращен на целую строфу и при этом ничего, в сущности, не потеряет! — как если бы строфа была приятной, но необязательной деталью всего этого художества.

Но стоит лишь пожелать услышать не лирический гул, а — что человек хочет сказать, стоит лишь попытаться понять, зачем он это пишет и почему именно так пишет, а не иначе как-нибудь, — как тут же эта *лишняя* строфа оглушит:

Так вот кого любил я пламенной душой...

Что это?!

Что означают слова: «Так вот кого...»? Ведь мы говорим так, когда узнаем о ком-то нечто, заставляющее изменить свое отноше-



ние к этому человеку, свой взгляд на него, нечто неожиданное, может быть страшное: так вот кто это!

Если нужен пример — вот он, по времени совсем рядом. Как нарочно.

“Из Ариостова *Orlando furioso*” (“Пред рыцарем блещит водами”) — единственный переведенный Пушкиным отрывок прославленной итальянской поэмы. Зачем-то понадобилось перевести эпизод, в конце которого Орланд узнает, из надписи на камне пещеры, об измене Анжелики и в ужасе не может поверить:

**...Два, три раза, и пять, и шесть
Он хочет надпись перечесть;
Несчастный силится напрасно
Сказать, что нет того, что есть.
Он правду видит, видит ясно,
И нестерпимая тоска,
Как бы холодная рука,
Сжимает сердце в нем ужасно,
И наконец на свой позор
Вперил он равнодушный взор.
Готов он в горести безгласной
Лишиться чувств, оставить свет.
Ах, верьте мне, что муки нет,
Подобной муке сей ужасной.
На грудь опершись бородой,
Склонив чело, убитый, бледный,
Найти не может рыцарь бедный
Ни вопля, ни слезы одной.**

Сходство перевода — сделанного, в общем, с замечательной точностью, — с элегией разительно, оно не могло остаться незамеченным, но почти не осмыслено. Два момента сходства видны как на ладони: “Вперил он равнодушный взор” — “И равнодушно ей внимал я”; “Найти не может... Ни вопля, ни слезы одной” — “Не нахожу ни слез, ни пени”. Есть и третий момент — вся гамма чувств Орланда буквально вопиет: “Так вот кого любил я...”. Эти слова, будто “пропущенные” у Ариосто, — всплывают в элегии, как раз в той “лишней” ее строфе, которая может быть “пропущена” при поверхностном чтении, но представляет собою, по-видимому, лирический центр элегии, ее сердце и тайну. Ведь именно эти слова означают тот *новый взгляд на нее, то новое знание о ней*, которые поражают автора элегии, как Орланда; как если бы автор узнал, например, подобно рыцарю, что она его предала, ему изменила, его оставила. “Так вот кого любил я...”

Но он узнал о другом; он узнал, что она оставила его — оставив жизнь. Ситуации, что и говорить, разные. Почему же реакции так схожи? И что это за новый взгляд и новое знание, окаменяющие его Орландовым равнодушием?

Я говорю: “окаменяющие”, — но этого образа у Пушкина нет: ни в переводе, ни в элегии. А вот в оригинале Ариосто он есть; и здесь единственная явная вольность, которую позволил себе переводчик. У Ариосто говорится:

**Наконец глазами и мыслями
Установил он на камень, сам подобный
равнодушному камню.**

Пушкин оба “камня” устранил и сказал вот так:

**И наконец на свой позор
Вперил он равнодушный взор.**

Это чрезвычайно странно, особенно на фоне общей точности перевода. Пушкин снова вытаскивает наружу то, что в оригинале может лишь подразумеваться, откровенно *меняя текст* оригинала.

Иначе говоря, в перевод из Ариосто, явно вкраплена *личная лирика*.

Вообще говоря, Пушкин, как правило, для того и переводит, чтобы высказаться самому. Но здесь, повторяю, при общей точности переделка выглядит кричаще. Переводчик передает Орланду некое собственное чувство, которое он называет чувством *позора*. И это происходит в том как раз месте перевода, который непосредственно переключается — темой “равнодушия” — с элегией “Под небом голубым...”

В итоге картина получается такая:

**Несчастный силится напрасно
Сказать, что нет того, что есть
Он правду видит, видит ясно,
И нестерпимая тоска,
Как бы холодная рука,
Сжимает сердце в нем ужасно,
И наконец на свой позор
Вперил он равнодушный взор.
Готов он в горести безгласной
Лишиться чувств, оставить свет.
Ах, верьте мне, что муки нет...
Найти не может рыцарь бедный
Ни вопля, ни слезы одной**

Напрасно чувство возбуждал я...

*Из равнодушных уст я слышал
смерти весть,*

*И равнодушно ей внимал я.
Так вот кого любил я пламенной душой...*

Не нахожу ни слез, ни пени.

Совпадения — порой текстуральные — основных мотивов и общность всего хода очевидны. Перевод и элегия проникают друг в друга, образующийся сегмент разрастается чуть ли не на всю окружность. Он включает по меньшей

мере пять мотивов:

— равнодушие;
— “напрасные” попытки обмануть себя (“Сказать, что нет того, что есть” — “Напрасно чувство возбуждал я”);
— отсутствие слез;
— новое знание о ней и связанные с этим мука и недоумение;

— наконец, “позор”, скрыто присутствующий в элегии (предательское равнодушие былого страстного любовника), но по имени названный в переводе (у Ариосто и намека на такое нет).

В сущности, элегия и перевод образуют единый контекст.

Необходимо подчеркнуть то, что, собственно, разумеется само собой, но при разборе стихов Пушкина часто забывается. Элегия, конечно, не могла быть написана сразу, в момент известия о смерти; она не есть первая непосредственная реакция, она — *рефлексия над реакцией*, отделенная каким-то временем: не “отражение” испытанных чувств, а постижение их. Вероятно, для этого и оказался нужен перевод, где описывается чужой — Орланда, — но сходный опыт: такое переживание, в котором — и равнодушие, и потрясение.

Возможно даже, что здесь — движение души понять (или простить?) себя, уподобившись Орланду: ведь его равнодушие — не следствие каменной толстокожести, напротив! — вот и оправдание.

Но оправдание — дело “человеческое, слишком человеческое”, а потому не поэтическое. Не дело гения. Человек может остановиться на оправдании, а творческий гений — нет, он идет дальше, идет мимо оправдания, вплоть даже до “позора”.

Человек и хотел бы, может, приравнять смерть былой возлюбленной к ее измене — весьма даже поэтично, — но творческий гений и на поэтичности не задерживается, идет сквозь нее, к правде переживания как она есть. Человек хочет “выйти из положения”, выглядящего сомнительно, — гений стремится понять саму природу положения: в чем его сомнительность, его “позор”.

Два стремления — гения и его обладателя — складываются друг на друга, переплетаются; и поэтому переплетаются элегия и перевод, взаимоотражаясь и обмениваясь мотивами, словами, определениями: так, ощущение “позора” есть у автора элегии, но появляется это слово не в ней, а в переводе; “так вот кого любил я” мог бы сказать Орланд, но говорит это автор элегии о себе, а к чему говорит — не очень понятно.

Но на фоне сходства, переплетения, чуть ли не путаницы, все ярче проступает простое различие. Орланд равнодушен оттого, что потрясен, а автор элегии потрясен тем, что равнодушен.

То есть — Орланд чист, а автор элегии — нет. Ибо причина потрясения и равнодушия Орланда — вне его, а у автора элегии она — внутри, в нем самом; отсюда и “позор”, и потрясение.

Но если такова разница — отчего же путаница? Чем обособлены переплетения элегии и перевода? Ведь сами ситуации несопоставимы: одна — изменила, другая — умерла! Одна — жива, другая...

Но вот в том-то и дело, что другая — тоже жива. Он сам это сказал. Он даже почти уверен, что она была здесь. “Младая тень уже летала. Уже летала — только он не “внимал”. Он “внимал” лишь “смерти весть”, лишь это, а не незримое веяние ее тени, оказалось для него действительным и внятными. Иначе говоря, не живая душа предстала ему, а женщина во плоти, которую он страстно любил, только теперь мертвая.

В таком случае понятно, что значит “Так вот кого любил я...” *Так вот что я любил...* Взгляд на труп.

Здесь у этого ощущения огромный объем. Ища его границ, нахожу с одного края — “Сцену из Фауста” с мучительным, близким к самоистязанию, анализом:

**На жертву прихоти моей
Гляжу, упившись наслаждением,
С неодолимым отвращеньем...**

и дальше “жертва прихоти” сравнивается, конечно, с трупом.

А с другого края — заукойная стихира: “Плачу и рыдаю, егда помышляю смерть, и вижу во гробех лежащую, по образу Божию созданную нашу красоту, безобразну, и бесславну, не имущу вида...”

Расстояние между “Сценой...” и стихирой не обозримо — но лишь по житейским меркам. По духовным — иначе. И там, и там — протест духа против смерти, безобразящей и бесславящей “по образу Божию созданную нашу красоту”. Разница в том, что Фауст, со своей “прихотью”, со своим “наслаждением”, оказывается непосредственно причастен смерти, ее безобразию и бесславью, оказывается заодно с ней, оттого дальше и сравнивается с гробителем и убийцей. Это говорит ему Мефистофель. Он говорит Фаусту правду, и тот, не выдержав пытки, его прогоняет. Прогоняет, однако, не сразу после ужасных и циничных слов об “ободранном теле” зарезанного “нищего”, о “продажной красе” и “разврате” — это Фауст еще вынес, — а после следующих слов:

**Потом из этого всего
Одно ты вывел заключение**

Фауст.

**Сокройся, адское творенье,
Беги от взора моего!**

Мефистофель не договорил, и Фауст знает — чего именно тот не договорил, и страшится услышать это. Из всего контекста яствует, что он боится собственной мысли, *любви нет*, — это красивая выдумка, мечта, а есть лишь “наслаждение” телом.

Если же так — и в самом деле в пору “Все утопить”...

История постижения Пушкиным того, что такое любовь, история драматическая, длительная, полная трагических сомнений в том, способен ли он на истинную любовь, то есть такую, которая захватывает все существо (в то время как его существо “захвачено” Музой), история, и породившая, как я убежден, лирический миф об “угаенной любви” (который есть не что иное как жажда истинной любви), — эта история требует отдельного, шаг за шагом, уяснения. “Сцена из Фауста” (1825) — один из самых отчаянных ее шагов. Элегия “Под небом голубым...” — не менее, если не более, отчаянный момент в стремлении постигнуть, что же такое настоящая — то есть не чреватая смертью — любовь.

Но такое стремление есть стремление религиозное, познание любви есть богопознание, жажда истинной любви — духовная жажда. Любовь не просто связана с верой, любовь есть *вера в действитель*.

И в элегии тема любви есть тема веры: ведь он не слышал и не знал, как летала над ним младая тень, — он в это верит, и безусловно верит; в данном случае это прежде всего тема веры в наличие иного мира, невидимого. И с этим связано величайшее духовное напряжение элегии как лирического процесса. В ней приходят в непосредственное, как говорится, жесткое, соприкосновение *здесь и там*. Это любимые слова Жуковского — можно сказать, из его поэтического символа веры. В элегии Пушкина *здесь и там* не символичны, это реальность, осязаемая перстами души, и она причиняет боль, ибо персты натываются на “недоступную черту” — черту между живым и мертвым: *так вот кого любил я!*... “Где муки, где любовь?”

Обычно толкуют о “парадоксе”: мол, любил с такой страстью, а о смерти узнал с равнодушием, — как странно!

Может быть, даже наверняка, он и сам чувствовал “парадокс” и странности. Но для его гения ни парадокса, ни странности нет. Объясняя его чувства, гений говорит:

**Так вот кого любил я пламенной душой
С таким тяжелым напряженьем,
С такою нежной, томительной тоской,
С таким безумством и мученьем!**

Из всех определений той любви гений выбирает (кроме одного-единственного “нежную”) сплошь *отрицательные*, связанные не со здоровьем и живительным, а с болезненным и смертельным. Может ли быть столь безысходно мрачной характеристика истинной любви, в ее полноте, радости, жизненной силе? “Тяжелое напряженье” в родстве с совсем другим — с “неодолимым отвращеньем” (“Сцена из Фауста”), с “тяжелым умилением”, которое появится в VII главе “Онегина”:

**Как грустно мне твое явленье,
Весна, весна, пора любви!
(Вариант: Как тяжко мне твое явленье)**

**С каким тяжелым умилением
Я наслаждаюсь дуновением
В лицо мне веющей весны...**

**Все, что ликует и блещит,
Наводит скуку и томленье...**

(А дальше будет: “...весной я болен; Кровь бродит; чувства, ум тоскою стеснены...” — “Осень”, 1833). Комплексом отрицательных ощущений сопровождается определенное плотское состояние (“Кровь бродит”), которое чем дальше, тем яснее осознается как нездоровое (“болен”), враждебное, мешающее жить и творить, отызывающее смертельным.

В сущности, описание страсти к ней данное в элегии, есть каталог черт самодовлеющей чувственности, в обиходе на каждом шагу самозванно присваивающей имя “любви”.

И тогда, в самом деле, никакого парадокса — любил страстно, а к смерти отнесся равнодушно — нет; связь здесь не парадоксальная, а прямая: чем сильнее власть чувственности над духом, тем естественнее равнодушие, когда “объект” исчезает как чувственный; с глаз долой — из сердца вон. Вот она, “недоступная черта”.

Пастернак мечтал написать “восемь строк о свойствах страсти”. В шестнадцать пушкинских строках явлено одно лишь свойство одной страсти, страсти чисто плотской: свойство превращать живое в мертвое. Ведь автор элегии только что говорил о “младой тени”, и тут же выходит, что он равнодушен — и не к камню какому-нибудь или, в самом деле, к трупу (на трупе он как раз взирал с ужасом: “Так вот кого...” — нет, он равнодушен к ней, к этой тени, к живой душе. В физической жизни она умерла лишь физически, лишь телом; в его “пламенной душе” она умерла совсем; вот в чем “позор”.

В обыденном, нижнем, душевном плане он, подобно Фаусту, еще склонен отождествлять страсть с любовью и недоумевать (вроде нас): как же так, было тяжелое напряженье, нежная, томительная тоска, было безумство, было мученье — одним словом, *любовь!* — а теперь ничего? Но в высшем, духовном плане он, точнее его гений, чувствует другое: что же это бы-

ла за любовь, столь брэнная, столь просто исчезающая? *Так вот как любил я...*

Так чувствует его гений, слышит его интуиция (пока он сам недоумевает и содрогается над “парадоксом”, ищет ответа и обращается за помощью к Ариосто), — и оттого элегию наполняет боль и жалость к ней, “бедной, легкой тени”, что доверчиво летала над ним. Вся элегия — сплошное рыдание по ней и по себе: ее живая душа, младая тень, и его “пламенная душа”, оказывается, ничем не связаны... Он рыдает о том, что не может рыдать над ней.

Это высшее “я” человека рыдает над низшим, это скорбит о нас Царство Божие, что *внутри нас есть*, скорбит Бог, который есть любовь. Элегия не говорит этого, она это *являет* — клубящаяся стихия мышления чувства, вихрь духовных ощущений, для самого автора покамест лишь отчасти постижимых.

Устремления духа слишком часто невнятны душе, и чувства свои мы нередко толкуем превратно. Так случится с Онегиным в VIII главе романа: ведь он поистине любит Татьяну, его “душе настало пробужденье”, — но свое собственное чувство к ней он еще не постиг; судя по его письму, он продолжает понимать и расценивать это чувство в привычном плане “страсти нежной” — оттого Татьяна и называет его “чувства мелкого рабом”. Что такое любовь — это ему, может быть, объяснит последний разговор с Татьяной.

И высший план элегии “Под небом голубым...” в котором гений автора, его дух уже постигает, “от противного”, истинную сущность любви, — самому автору еще предстоит лирически осваивать. Вот почему у элегии будет продолжение, в котором автор ждет то же, что может быть, ждет Онегина за пределами романа. А именно: в “Заклинании”, через четыре года, ему откроется высший, духовный план той любви, которая в элегии явилась лишь в натуральном естестве низшего, душевного бытия. Там он осмыслит свое чувство по-другому, он будет звать ее — “Явись... Приди...” — перелететь через “недоступную черту” *физическое*: там этой черты, в сущности, нет, отсюда — свобода и уверенность взывания, открытость финала, как распахнутость объятий: вот-вот явится.

Не будет в “Заклинании” и мотива чувственности, подменяющей любовь. Ведь он зовет ее “не для того”, чтобы *овладеть* миром невидимым на своей, так сказать, территории, но совсем для другого:

“Хочу сказать, что все люблю я...”

Того же, кому видится в “Заклинании” декантского толка эротизм, спросу: не случилось ли переживать или видеть объятия и целули горячо любящих друг друга людей после казавшейся безнадежной или просто очень очень долгой разлуки — войны, болезни с угрозой смерти, тюрьмы, ссоры или разрыва? В эти мгновения счастья, поистине причастные вечности, не божественный разврат эрос, чуждый всякого телесного эротизма, нисходит на людей, будь то стосковавшиеся супруги, даже просто любящие друзья? Что же сказать про мечту о свидании с теми, кого от нас отделяет *черта, недоступная для земной, преходящей чувственности*, но бессильная перед любовью? Кто не верит в высший, божественный эрос, тот толкует об изощренной некрофильской чувственности “Заклинания”.

Всуже это можно понять: уж слишком остро сочетание мертвенного, холодного, лунного, сине-фиолетового колорита с трепетом и пламенностью взывания. Но прислушайтесь: “явись, возлюбленная тень... *Искажена последней мукой*. ...Иль как ужасное виденье...”, — он готов на все теперь, лишь бы заглядеть *то* равнодушие, *тот* отстраненный, отчужденный взгляд на мертвую плоть: “Так вот кого любил я...”: он готов встретить ее любовью — лишь бы сказать, что тогда он ошибся, что “все люблю я”. А посреди этих взываний:

**Не для того, что иногда
Сомненьем мучусь...**

Каким сомненьем, в чем? Сама необъясненность слова говорит о том, что оно и так должно быть понятно: “сомнение”, без дополнений и определений, есть, в сущности, термин; *религиозное сомнение*: есть ли Бог? есть ли жизнь там? есть ли бессмертие души? — все то, что мучило его в лирике начала 20-х годов (“Надежды сладостной младенчески дыша”, “Ты, сердцу непонятный мрак” и др.). Он просит *ее* ответить на эти вопросы — любимым явлением, любим образом:

Мне все равно: сюда, сюда!

Вопрос о любви снова оказывается един с вопросом веры. Следующий шаг он сделает в “Для берегов отчизны дальней”.

**(Продолжение публикации
фрагментов из книги В.Непомнящего
— в следующих номерах)**