

# Введение в художественный мир Пушкина

Лекция учителю и ученику\*



Валентин  
Непомнящий,  
доктор  
филологических наук,  
председатель  
Пушкинской комиссии  
ИМЛИ РАН,  
награжден медалью  
А.С. Пушкина

**В.С. Непомнящий — несомненно, самый авторитетный учёный-пушкинист нашего времени. Первые статьи учёного, увидевшие свет в шестидесятые годы, привлекли внимание точной постановкой нравственных вопросов, редких для тогдашней пушкинистики.**

**С тех пор труды В.С. Непомнящего — постоянные спутники учителей-словесников, с благодарностью принявших книги «Поэзия и судьба» и «Пушкин. Русская картина мира».**

**Без книг Непомнящего невозможно представить современный пушкинский урок.**

**Лекция В.С. Непомнящего «Введение в художественный мир Пушкина» предназначена учителю и ученику...**

О Пушкине известно так много, как, может быть, ни о ком из великих писателей и мало о ком из великих людей вообще. Но остаётся прав Достоевский: «Пушкин... бесспорно, унёс с собою в гроб некоторую великую тайну». Причина не в том, что, наряду с нашим знанием о Пушкине, остаётся множество пробелов, загадок и секретов. Разгаданная загадка, раскрытый секрет исчезают как таковые; тайна остаётся тайной даже тогда, когда мы созерцаем её лицом к лицу. Тайна — это не количество, а качество, не сумма и сложность, а целостность и простота. В тайну невозможно проникнуть, ею можно только проникнуться, и это уже проблема не учёная, а духовная. В сущности, любая простая истина заключает в себе тайну.

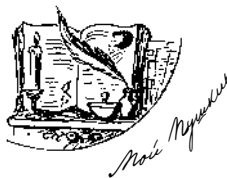
Тайна Пушкина проявляется, в частности, в том, что в нём необыкновенно много очевидного и простого — такого, что культурный наблюдатель улавливает, что называется, невооружённым глазом.

При всей этой универсальности о Пушкине можно сказать его же словами: «Там русский дух, там Русью пахнет». Пушкин наиболее полно и всесторонне выразил Россию — во всем объёме душевного и духовного склада её, включающего самое, казалось бы, несовместимое: безудержную страстность — и «верховную трезвость ума» (Гоголь), безбрежную широту — и тончайшее изящество, стремительность — и созерцательность, «разгулье удалое» — и «сердечную тоску», «покой» — и «волю», земную крепость — и «духовную жажду», гордость — и тихое смирение, простодушие — и тысячелетнюю мудрость, пиришественность — и аскетизм... И ни одно из названных качеств Пушкина не «выпирает», всё слито в единый, целостный, гармонически устроенный мир.

Будучи единственным в мире «классиком», который для своего народа остаётся не достоянием истории, а в полной мере живым явлением, Пушкин в то

\*

Публикуется  
в сокращении.



же время есть, в определённом смысле, национальный миф, то есть выражение глубинных знаний и представлений народа о бытии; в сознании людей он порой рождался со знаменитыми героями мифологии, литературы, народной сказки и даже анекдота — оставаясь в то же время гигантским, величественным образом. При всём этом он — конкретная личность, единственная, неповторимая, не похожая ни на кого, кроме себя, личность живого человека, к которому и с которым у каждого могут быть, как в жизни, свои личные отношения.

В то же время с ним у нас связано представление о некоем человеческом идеале — не непогрешимости или святости, но жизненной полноты, в которой самые разные, может быть и противоположные, свойства и черты личности чудесным образом дополняют и уравнивают друг друга, в которой всё необходимо и нет ничего лишнего, всё на своих местах, исполнено жизни, свободы, творческой энергии.

И хотя творческая индивидуальность Пушкина «неуловима», одно определение всё же существует. Стоит сказать: *солнечный гений*, — и имени можно не называть, это приложимо только к Пушкину. Разумеется, в литературе немало радостных произведений и жизнелюбивых художников, немало шедевров и писателей, которые, изображая зло жизни, отвергают его и утверждают добро. Пушкин ничего не «отвергает» и не «утверждает»; но ни у кого больше не найдём мы — при столь плотной концентрации трагизма в изображении жизни — столь мощной солнечной энергии, источаемой вот этим самым художественным изображением. Здесь Пушкин решительно выделяется из всей литературы европейского Нового времени, насчитывающей тысячелетие.

В чём тут дело?

Основной темой европейской литературы — да и всей культуры — было трагическое противоречие между величием человека, его разума и духа, царственностью его положения в природе — и неблагополучием, катастрофичностью его реального бытия. Собственно, великая эта культура и возникла как выражение потрясённости загадкой, которую можно назвать *парадоксом человека*.

Пушкин отнёсся к этому парадоксу иначе, чем вскормившая его культура. В этом причина (одна из главных, если не главная) его единственности, его — решимся на противоречие тому, что сказано несколько выше, — *своеобразия*, которое, однако, имеет совсем особый, выходящий за пределы литературы характер.

Чтобы уяснить это, надо иметь соответствующий фон и масштаб.

\* \* \*

Общеизвестна феноменальная пушкинская точность: ни одного слова нельзя заметить иным или переставить на другое место. Вероятно, поэтому в начале нашего века одного исследователя<sup>1</sup> привели в недоумение знаменитые строки «Осени»:

*Октябрь уже наступил; уже роцца отфыркивает  
Последние листы с наших своих ветвей...*

Указывая на «невозможность что-либо отряхнуть с нагих ветвей», исследователь причислил эти стихи к «неясным». Конечно, «яснее» и точнее было бы сказать о ветвях, на каждой из которых сохранилось два, три, несколько листочков. Однако такая точность уничтожила бы живой и эстетически полнокровный образ. Да и в бытовой речи, говоря об обнажающейся осенью роцце, мы вряд ли будем говорить о количестве листьев и скажем, наверное, о голых или почти голых ветвях, то есть предпочтём выразиться «неточно». Пушкин пользуется для создания художественного образа обычным бытовым зрением, приблизительно фиксирующим некоторую очевидность.

С точки зрения рациональной, логической, выходит парадокс. Фактически точное определение, указывающее на количество листьев, не создаёт истины образа, а впечатляющий



<sup>1</sup> А. Тамашева — автор обзора «осенних мотивов» у Пушкина / Пушкинист. Вып. II. Пг., 1916.



Портрет А.С. Пушкина.  
Худ. О. Кшпренский. 1827

образ — листья, падающие с *нагих* ветвей, — неточен, не отвечает «фактам». Где же вся истина, полная и исчерпывающая? Выходит, что она непостижима: мы можем её наблюдать, созерцать «бытовым» зрением, но овладеть ею логически, рационально не можем. Полная истина не вмещается ни в нашу логику, ни в наше слово: находясь совсем рядом, лицом к лицу с нами, доступная созерцанию, она в то же время находится словно в заколдованном пространстве.

Но Пушкин и не пытается в это пространство проникнуть. Подчиняясь предстоящей ему тайне, он лишь обозначает «заколдованное» пространство истины доступными ему координатами: двумя «неполными» и «неточными» определениями, которые к тому же состоят в парадоксальных отношениях, отрицая друг друга; в результате получается живая картина, которую мы можем увидеть внутренним взором: образ облетающих деревьев, полностью отвечающий истине — как художественной, так и фактической. Не «овладевая» истиной рассудочно и словесно, не проникая в неё рационально, мы проникаемся ею, попадаем в поле её тяготения, в её таинственное пространство.

На этом принципе парадокса — когда нам даются лишь некоторые «противолежачие» границы пространства истины — пространства тайны, — построено всё стихотворение «Осень»:

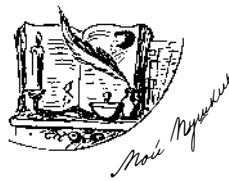
*Ужели так пора! окей огарованке,  
Приютка мне твоих прощальных краса —  
Люблю я пыльное природы увиданье...*

Образ очерчивается, «обводится» определениями, каждое из которых не смыкается с другим, не дополняет другое, а резко другому противовесит. «Контур» получается прерывистым, пунктирным, равновесие — неустойчивым, качающимся, пространство — подвижным, мерцающим, незамкнутым и — втягивающим в себя. Истина — очевидная, но снова «непостижная уму», не названная «точно» никаким словом, но явленная, — овладевает нами.

Вряд ли можно найти другое стихотворение, которое было бы одновременно столь смиренным и столь страстным, умиротворяющим и пронзающим, как «Я вас любил; любовь ещё быть может...»; мы никогда не сможем ни назвать, ни даже для себя решить окончательно, что же преобладает, что выражается здесь в итоге: подавляемая ревность или самоотвержение, понимание или обида, горечь нецененного и потому затухающего чувства или его скрытое пламя, «любил» или «люблю». Мы в силовом поле, образуемом «разнозаряженными» реальностями, которые противостоят и взаимодействуют, борются и ведут диалог, в результате чего мы проникаемся истиной, созерцаем её прекрасную непостижимость.

Противостоянием злого и доброго художественно создаётся пространство личности, имеющее иррациональную глубину. Оказывается, что Пушкин, не умаляя зла, творимого героями, в то же время сочувствует им.

Однако здесь не то сочувствие, что знакомо нам по греческой трагедии, представлявшей человека жертвой Рока; не скорбь Гамлета над несчастной человеческой участью. В судьбах героев Пушкина нет фатальной неотвратимости, в мире Пушкина нет зла, которое совершалось бы по «роковым» причинам, по склонности характеров, — будь то смерть Графини в «Пиковой Даме», или предательство Князя («Русалка»), или отравление Моцарта. Зло всегда обусловлено — наводнение ли это (результат горделивого произвола Петра, воздвигшего город в опасном месте, «под морем», «назло» не только «надменному соседу», но и самой природе) или иное стихийное бедствие («Бог насылал на землю нашу глад», — говорит царь Борис, втайне зная, за что). Зло всегда имеет свой «резон» и творится людьми сознательно, с вполне постижимыми целями, по свободному выбору. И делают этот выбор у Пушкина личности яркие, характеры могучие; в них есть



качества, противоположные их преступлению; сквозь мрак их деяний различима печать человеческой силы и красоты, высокого духа; ещё немного — и о них можно было бы сказать словами Гамлета: «Что за мастерское создание человек!»... Но к ним же применимы слова Татьяны: «Как с вашим сердцем и умом Быть чувства мелкого рабом?»

Понять «механизм» этого противоречия, составляющего суть пушкинских «злодеев», нередко пытались через анализ их психологии. Пушкин и в самом деле несравненный знаток человеческой души — но он не «психологический» писатель: то, что называется психологизмом — анализ душевных состояний, описание их, — не является его художественной целью.

Пушкин идёт иным путём. Он не делает душу героя объектом анализа, предметом разъятия и изучения, как что-то чужое себе; не входит в «потёмки» души со светильником своего понимания и истолкования, не посягает на её недра. Точка зрения Пушкина помещается «снаружи» героя — так сказать, в другой перспективе. Смиряться перед тайной человеческой души, он всматривается в то очевидное и простое, что доступно (вспомним листья, падающие с «нагих» ветвей) обычному «житейскому» взгляду. Он наблюдает в человеке то, что находится на поверхности, на свету, то, что выражает *внутреннее* в человеке *внешним образом*, общеизвестным и общеузнаваемым; он не доискивается в герое черт, которые лежат глубоко, а обращает внимание на те, что делают этого человека сопоставимым с другими.

Наиболее же сопоставимым и общим, а также и наиболее очевидным, в каждом человеке являются его действия и поступки, то есть его *поведение*, доступное нам во внешнем выражении, — будь то деяние практического характера, или воплощённое в слове, или проявленное каким-либо образом чувства<sup>2</sup>, и пр. Сообщаются, конечно, и мысли героев, и не высказанные в словах чувства, и внутренние монологи, но всё это занимает у Пушкина довольно скромное место, появляется при крайней необходимости, подчиняется очень сходным принципам сопоставимости, выразимости, аскетической простоты.

В результате там, где у другого писателя могли бы быть целые абзацы, а то и страницы блестящего анализа или описания, мельчайшие детали, тончайшие нюансы, — у Пушкина несколько слов. «Ух, тяжело!.. дай дух переведу... Я чувствовал: вся кровь моя в лицо Мне кинулась и тяжело опускалась...» «Германн глядел в щёлку. Лизавета Ивановна прошла мимо его. Германн услышал её торопливые шаги по ступеням её лестницы. В сердце его отозвалось нечто похожее на угрызение совести и снова умолкло. Он окаменел». Дон Гуан, увидев, что Статуя Командора кивнула головой, говорит всего лишь: «О Боже!» и «Уйдём».

Есть разные пути к достижению художником сопереживания читателя, у Пушкина они тоже бывают различны, но в основе у него — как раз наличие «пустоты» в том месте, где у других писателей — психологический анализ, описание, подробности и нюансы. Прикоснувшись к тайне личности, проявляющей себя вовне на языке поступков (общем для всего человечества, от злодея до праведника), попав в напряжённое «поле», где пульсирует и прекрасное, и ужасное, причастное и «красе вселенной», и «квинтэссенции праха», встав на эту твёрдо очерченную почву, мы обнаруживаем, что и детали, и нюансы здесь есть, но — не «заданные» нам автором, а возникшие сами, возникшие у нас в процессе нашего личного вживания в обстоятельства героя — вживания, для которого автор, так сказать, «оставил место». Сопереживая герою, мы таким образом и его постигаем, и спускаемся в «потёмки» собственной души, получая тем самым возможность познать самих себя, и притом не в мелких, случайных, суетных, проскальзывающих мимо сознания обстоятельствах и проявлениях, не в частных масштабах нашей личной отдельности от иных людей, а в заданном гением масштабе *проблемы человека*. Каждый из нас невольно акцентирует в пределах темы или ситуации, «заданной» Пушкиным, разные варианты и оттенки — и так проявляется неисчерпаемая многозначность Пушкина, в которой сама жизнь, в том числе — и наша жизнь, наша личность.

Отсюда и многочисленные разногласия относительно того, что Пушкин «хотел сказать» тем или иным произведением или образом. Пушкин ничего не «хочет сказать», он вообще не столько «говорит» о тайне бытия, мира, человека, сколько предьявляет нам

<sup>2</sup>

Например, чувство, выраженное в простом физическом движении: «Он молча медленно склонился И с камня на траву свалился» («Цыганы»); «Она вскрикнула: «Ай, не он! не он!» — и упала без памяти. Свидетели устремили на меня испуганные глаза. Я повернулся, вышел из церкви без всякого пренятствия, бросился в кибитку и закричал: «Пошёл!» («Метель»). Пушкин придавал большое значение изображению, как он говорил, «физических движений страстей». Этим было, кстати, положено основание реализма на русской сцене: краеугольный камень системы Станиславского — «метод физических действий».

её. Каждым сюжетом, каждым образом предьявляется нам не только художественная, но прежде всего человеческая проблема, которую мы должны *лично* решить; а уж каждый смотрит в это «волшебное зеркальце» по-своему, каждый судит, размышляет, выносит оценки в пределах своих понятий.

Как это происходит — тому немало примеров в самих пушкинских произведениях. Герою поэмы «Цыганы» Алеко, горожанину, бежавшему от «неволи душных городов» и в поисках свободы приставшему к табору, мудрый старый цыган объясняет, что «не всегда мила свобода Тому, кто к неге приучён», что свобода нелёгкая вещь, — и в подтверждение рассказывает о горькой участи Овидия, высланного из Рима в эти свободные, но скудные и дикие края. Выслушав рассказ, Алеко горестно восклицает, как бы обращаясь к тени прославленного поэта:

*Так вот свобода твоих сынов,  
О Рим, о Фролкайк державы! ..  
Невзвеш любви, невзвеш богов,  
Скажи мне, что такое слава?*



Вопрос, конечно, справедливый (старик цыган даже не помнит имени Овидия), но куда более важно другое: старик хотел рассказать о том, что такое свобода, но Алеко не услышал этого. Только и говорящий о свободе, только её, по его словам, и жаждущий, Алеко, выслушав рассказ, думает не о свободе, а о славе. И тем самым выказывает своё — быть может, неосознанное — истинное стремление: стремление не к свободе, а к славе и первенствованию; свою главную страсть: не свободолобие, а себялюбие, — что подтверждается потом убийством Земфиры. Нехитрая история становится зеркалом души героя: реакция его на рассказ, выраженная в слове, отзывается затем в поступке.

Дистанция между словом и делом для Пушкина вообще исчезающе мала. Оттого и говорил он, по свидетельству Гоголя, что «слова поэта суть уже его дела». И наше восприятие «слов поэта», наши суждения о Пушкине, его слове, его мире, его героях тесно связаны с нашим внутренним миром. «Мой Пушкин» есть прежде всего мой автопортрет. Восприятие пушкинского слова, образа — немыслимое, понятно, вне восприятия эстетического — есть, по существу, акт духовный, осуществляемый каждым в пределах своих представлений о поведении и человеческих ценностях, в конечном счёте в меру требовательности каждого к себе как человеку.

В ином случае — когда мы подходим к Пушкину как явлению «чисто художественному», призванному лишь удовлетворять наши интеллектуальные, эмоциональные, эстетические потребности и интересы, — все описываемые свойства его воспринимаются иначе. В частности, совсем по-другому трактуется его способность быть нашим «зеркалом»: он представляется художником, не имеющим, так сказать, своего мнения, пассивно отражающим всё что угодно, стоящим по ту сторону добра и зла, — в конечном счёте пустым; а многозначность его образов, их универсальность, обращённость ко всем, к каждому предстаёт неким духовным «плюрализмом», сущность которого в том, что единой для всех Истины не существует: сколько людей, столько и истин.

Такой вариант понимания тоже предусмотрен Пушкиным.

Глядя на пишущего летопись Пимена, Григорий Отрепьев сравнивает его с чиновником, который

*Спокойно зрнит на правый и виновный,  
Добру и злу внимая равнодушно,  
Не ведай ни зрелости, ни гнева.*



Но ведь всё иначе; ни тени равнодушия к добру и злу нет ни в рассказе Пимена, ни в восклицании, которым заканчивается этот рассказ:

*О страшное, невышакное горе!  
Прогневали мы Бога, согрешили,  
Властного себе царевича  
Мы нарекли.*

Это голос личной и народной совести, вопль ужаса, в котором призыв к покаянию перед Богом. И летопись свою Пимен составляет в качестве исторического, нравственно-го, религиозного урока:

*Да ведают потомки православный  
Земли родной мимувидно судьбу,  
Своих царей великий поминают  
За их труды, да славу, да добро,  
А за грехи, да темные деянья  
Спасителя смиренно умоляют.*

Вовсе не «спокойно» «зрит» Пимен «на правых и виновных»; и за грешников молится, испытывая к ним «жалость», в которой ему отказывает Гришка. Будущий Самозванец ничего не понимает в человеке, с которым живёт в одной келье как с духовным руководителем и о котором так легкомысленно судит. Пимен не «равнодушен», он — *нелицеприятен*, потому и чётко отделяет «труды», «славу» и «добро» от «грехов» и «тёмных деяний», — но «Спасителя... умоляет» за всех, более всего за грешников.

И беспощаден он не к Борису (слово «царевича» — всего лишь констатация, всего лишь правда) — он беспощаден в *самообвинении*: «Прогневали мы Бога, согрешили... Мы нарекли».

Это беспристрастие, эту правду будущий Лже-Димитрий, «вор» и узурпатор московского престола, и принимает за «равнодушие». Потому что для него-то, Гришки, воистину правды нет, это понятие для него лишь орудие в честолюбивых замыслах: ведь в восклицании Пимена он не слышит *полной* правды — но только ту её часть, что ему, Гришке, на руку: обвинение Борису. Своим восприятием рассказа Пимена, пониманием выслушанного слова правды Гришка рисует свой истинный портрет.

Вот так пристрастно и частично понимается иными толкователями и пушкинская объективность.

«Борис Годунов» очень много значил в творческой судьбе Пушкина, и поэт отдавал себе в этом отчёт, считая трагедию переломным моментом в своей жизни. Сцену с Пименом он опубликовал отдельно, задолго до выхода в свет всей трагедии — и был крайне огорчён реакцией критики, которая, вроде Гришки, ничего в Пимене не поняла. Образ старика-летописца, инока, созданный двадцатипятилетним поэтом, который ещё недавно считал себя атеистом, был для него необычайно важен и до-



«Борис Годунов». Илл. В. Фаворского



рог, был своего рода творческим «символом веры» художника, исповедующего правду и объективность в качестве художественного принципа.

Пушкин, конечно, не Пимен, а светский человек послепетровской эпохи, отмеченный многими её чертами. Эпоха эта усвоила систему воззрений, перенятых у европейского «века Просвещения», у философии рационализма, материализма, атеизма, и передала их юному Пушкину. Его раннее творчество было во многом безотчётным исканием «неведомого Бога» человеком, воспитывавшимся, по существу, в неведении Бога. Поисками этими руководила интуиция, а она — пользуясь словами из «Гамлета» (в переводе Б. Пастернака) — есть «собственное место» *веры*.

Обращаясь в своей трагедии к допетровской России, Пушкин находит там тип глубоко верующего человека, который видит и оценивает всё происходящее в жизни не со своей пристрастной «точки зрения», а в беспристрастном свете Божьей правды; человека, который и сам грех понимает как отступление от этой правды, от её света, во тьму. Слово Пимена, которого Гришка считает равнодушным к добру и злу, есть слово света, огненное слово правды о народном грехе, о своём грехе. Такое слово могущественно вне зависимости от того, кто как его истолкует, — здесь у Пушкина поистине сама Высшая правда вмешивается в дела людей. Григорий ложно понял слово инока — но именно в силу этого оно, вне ведома Пимена, подвигает молодого честолюбца на замысел выдать себя за убитого Димитрия, делает его «бичом Божьим». В результате глухоты Григория слово правды становится искрой Божьего гнева, свет его превращается в пожар Смуты, пламя которого осветит наконец — в финале трагедии — безмолвствующему в ужасе народу картину его греха.

Здесь центральный момент наших рассуждений. Словами Пимена установлена у Пушкина «точка отсчёта» в изображении человека и его поведения в мире — Высшая правда, правда Бога, сотворившего человека и предназначившего его не для «тёмных деяний».

Нет смысла сейчас рассуждать о том, сознательно ли, убеждённо или интуитивно-безотчётно исходит сам Пушкин из наличия Высшей правды как всеохватывающей реальности; можно говорить лишь о том, что именно при такой «точке отсчёта», в такой «перспективе» получают своё объяснение особенности и свойства пушкинских художественных построений.

\* \* \*

Исследователи трагедии «Моцарт и Сальери» уделяют много сил рассмотрению Сальери как личности и как типа, анализу его психологии, его пути к преступлению; всё это важно и интересно, но для исследователя порой чревато дурной бесконечностью, поскольку каждый вносит в ситуацию собственные нюансы. Важнее другое — самое начало трагедии, где Пушкин, по своему обыкновению, берёт, что называется, быка за рога:

*Все говорят: нет правды на земле;  
Но правды нет — и выше. Дьявол мнит  
Так это ясно, как frostalk гамма.*

Оказывается, для преступления нужно не так много: *всего лишь отвергнуть существование правды* «на земле» и «выше». Выбор между добром и злом есть выбор между верой в Высшую правду и неверием в неё. Произнеся свои первые слова, Сальери готов к убийству.

Это значит, что всякое преступление имеет своим прообразом «сюжет», который в пушкинском творчестве не очень заметен только потому, что не лежит на поверхности, а присутствует в глубине: акт грехопадения, когда человек поверил не Богу, а сатане. Сальери — жертва демонической идеи, состоящей в том, что мир устроен Богом — если Бог вооб-



ще существует — дурно, несправедливо, неправильно и что, стало быть, «ошибку» следует исправить; это и сделал в своё время первоубийца Каин, обвинив перед тем Бога в несправедливости. Уверовав в эту идею, Сальери тоже убивает. Другого пути к преступлению нет: преступление — это окольный и ложный путь сделать мир лучше, чем он сделан, — хотя бы для одного меня. Преступление — это всегда отвержение Высшей правды во имя устройства, пользы, удобства («для меня» или «для всех» — разница не имеет значения).

Но когда такой акт совершается, с пушкинскими героями происходит нечто причиняющее им крайнее неудобство, нечто странное и противоестественное. Они не испытывают радости от достижения цели. Разрушив иерархию ценностей, перевернув её вверх ногами, они лишаются спокойствия, мечутся, испытывают страх, подходя порой к грани безумия. Не веруя в правду, которая «выше», отвергнув правду, которая «на земле», они выстроили другой мир, в котором и в самом деле — говоря словами булгаковского героя — «ничего нет», то есть получили то, во что уверовали: «по вере вашей да будет вам» (Мф. 9, 29). Против ожиданий, это стало их катастрофой.

Отсюда — и наше сострадание к ним, и неравнодушные к их добрым свойствам, и ощущение их человеческой значительности. Ведь тот мир неправды и хаоса, в который они пали, должен был бы устраивать их, казаться им удобным, как мутная вода для рыбака, — если бы в них самих не было Правды, которую они преступили; и вот они бьются, как рыбы, выброшенные на песок. Сквозь тёмный мир преступных помыслов, идей и деяний, из недоступной тайны человеческой души через всё ужасное мерцает свет прекрасного, который есть там потому, что правда есть и выше. Это отражение в душе солнечного света Божьей правды есть совесть, «генетическая память» человечества о своём божественном происхождении.

Совесть — не только свет Правды, но и её открытый огонь. «Пожарный огонь их дома истребил», — говорит Борис о народе; но посланное Богом бедствие не пробудило в людях, избравших на трон царевича, сознание вины — и тогда пожаром Смуты оборачивается слово совести, сказанное Пименом, искра правды, брошенная им простоудушно в жаждущую славы и власти душу будущего самозванца. «Как язвой моровой Душа стогорит», — жалуется Борис. «...Живей горят во мне Змеи сердечной угрызенья» («Воспоминание»). «Глаголом жги сердца людей», — велит поэту «Бога глас». Солнце Правды отражается в человеческой душе, но душа — не мёртвая, холодная Луна, и от мощного света она горит тем невыносимее, чем она темнее.

Человек оказывается в замкнутом кругу истинного, не мифического «парадокса человека»: человека *падшего*, поправшего своё высокое предназначение — и страдающего от того, что он ещё сохраняет в себе образ и подобие Бога.

Собственно, парадокс человека в том, что, имея совесть, человек порой не хочет расстаться с миром неправды. Несмотря ни на что, этот мир всё же в какой-то степени удобен — прежде всего своею темнотой, где всё перемешано и неразлично; где что возможно, то и позволительно.

Совесть побуждает Сальери после ухода Моцарта заново вслушаться в его реплику о гении и злодействе — и, вспомнив легенду о преступлении Микеланджело, в ужасе предположить:

*...или это сказка  
Тупой, бессмысленной толпы, и не был  
Убийцей создатель Ватикана?*

Это страшный вопрос. До сих пор поведение Сальери было поведением богоборца, стремящегося, отвергнув правду «выше», утвердить свою «правду». И вот ему приходит в голову: а вдруг правда есть?



Что в этом вопросе? Только ли отчаянный страх остаться без удобной «сказки», где злодейство — для гения естественное занятие, где не место «неким херувимам», где всё так, будто правды и в самом деле нет? Или это — очищающий «священный ужас» при звуках «арфы серафима» (о котором в том же году писал Пушкин в стихотворении «В часы забав иль праздной скуки»)? Голос ли это «чада праха», у которого *сорвалось*, провалился замысел, — или «Бога глас», раздавшийся в падшей, но сохранившей всё же богоподобие человеческой душе?

Тут не «простая гамма», тут снова — поле тайны и драмы человеческого духа, «тут дьявол с Богом борется, а поле битвы — сердца людей» (Достоевский).

Напряжение этого поля — напряжение между сердцем и совестью человека, с одной стороны, и безблагодатным, корыстным стремлением выпытать у «мироустройства» его «загадку»: есть ли некий «секрет», позволяющий преступать грань между добром и злом, между гением и злодейством? Нет ли «закона», который санкционирует попрание образа Божия в человеке? Существуют ли «три карты», помогающие «вынудить клад у очарованной фортуны»?

Последние слова Сальери, слова о Бонаротти, нагруженные всею внутренней драмой человека, попытавшегося поставить на место Бога себя, свой разум и интерес, а в результате цепенеющего перед простым для веры, но неразрешимым для рассудка вопросом: так есть ли правда или её нет? — всё это объективно символизирует судьбу новоевропейской культуры.

Эта культура богата прозрениями своих гениев, высокими религиозными и нравственными устремлениями, «великими борцами за человечество» (Л. Шестов); и всё же общий пафос её — рациональный и интеллектуальный. Он определяется тем, что наличие Высшей правды для этой культуры — в основном не столько *факт*, сколько *проблема*. Эта культура не столько верует в наличие Высшей правды и переживает извращение её в падшем мире — хотя и верует, и переживает, — сколько утверждает *своё понимание* правды «на земле» и изучает вопрос о правде, которая «выше».

Идеальной же предпосылкой для того и другого является *само наличие падшего мира*, где царят мрак, зло и неразбериха «относительности». Падший мир — лаборатория и строительная площадка новоевропейской культуры; поэтому культура эта — невольна, в силу своей природы, несмотря на все устремления гениев — крепко держится за «видимую неправду жизни», за её трагизм и ужас, эту вечную почву, на которой произрастают цветы искусства и чудеса цивилизации. Более того, культура эта чем дальше, тем всё больше увлекается этим трагизмом и ужасом, всё упорнее эстетизирует то и другое как некую подлинную, последнюю правду о человеке и мире.

У Пушкина мир выглядит не менее ужасающим, но отношение к нему — другое. Оно выражено в покаянии монаха-летописца: «Прогневали мы Бога, согрешили...» Пимен смотрит на наш мир «снаружи», с точки зрения Высшей реальности не как «мечты», а как Дакота — такого, который доступен только вере. Именно неверие и породило Смуту — так же как грехопадение породило падший мир. Покаяние Пимена напоминает о существовании другого мира, который был изначально предназначен для человека и утерян им, отчего существование человечества превратилось в смуту. Этот другой мир не нуждается ни в каком совершенствовании, ибо он совершенен, — человек лишь может в него вернуться, верой и духовным усилием восстановить в себе соответствие попранному Замыслу.



«Моцарт и Сальери».  
Илл. В. Фаворского