

«голос вольности Новгорода», говорит всегда от имени «Великого Новгорода»: «Не почти хвастовством, когда я скажу тебе, что и бояться нечего. Мы уж привыкли к таким суматохам; они веселят сердце вольного Новгорода» (1 : 212). Однако, когда на чаше весов оказывается судьба города и его жителей, Буслай готов отказаться от всего во имя их. «Народный силлогизм истории», как его понимал Н. Полевой, изначально оказывается вне категории временной изменчивости, он тесно связан с традиционными, веками складывающимися взглядами и обычаями. Буслай не верит в возможность каких-либо перемен в мире. Последующие события докажут его неправоту и ограниченность понимания истории, но писатель все равно поэтизирует образ народного героя-защитника, который может пожертвовать своей жизнью ради жителей Новгорода. Это уже патриотизм иного рода. Основой его является не желание превосходства над другой нацией или мифологизация образа правителя, но истинно народное представление о высшей свободе духа, скрепляющее между собой отдельные эпохи и события. Современники писателя называли эту позицию писателя «ограниченной», лишенной понимания логики развития исторического процесса. Но в этом «народном силлогизме» истории было большее – желание понять русского человека, новгородца в данном случае, изнутри, в его идеальном измерении, перед которым на второй план может отойти даже историческая правда.

Таким образом, «размытость» границ патриотической идеи в творчестве романтиков приводила к тому, что она объединяла самые разные ее «оттенки». Далеко не всегда писатели задумывались над тем, что вызов как отличительное свойство их героев может быть бессодержательным и даже пагубным, что волюнтаризм мысли не может привести к единению общества, скорее речь может идти об идеологическом расколе. «Корректирующим» вектором для многих из них на пути познания национальной идеи становился фольклор, мудрость, заключенная в нем народным самосознанием.

Библиографический список

1. Полевой Н. А. Повести Ивана Гудошника. В 2 ч. СПб., 1843. Ч. 1.
2. Предслава и Добрыня: Исторические повести русских романтиков. М., 1986.

А. А. Белый

Пушкинская комиссия ИМЛИ РАН

ПРОБЛЕМАТИКА ВЕРЫ В «МАЛЕНЬКИХ ТРАГЕДИЯХ» А. С. ПУШКИНА

В истории двухвековой традиции *понимания* творчества Пушкина выделяют два основных русла. Первое, именуемое «леонтьевским», объединяет точки зрения, исходящие из парадигмы «пышного языческого гения». В ее пределах творчество Пушкина мыслится как чисто светское, религиозная компонента если

и учитывается, то только на уровне европейской мифологии. Таким был Пушкин для Леонтьева. Не забудем, что в глазах Леонтьева надрывное православие Достоевского выглядело всего лишь «розовым христианством». Пушкина надо понимать как чистого поэта, увлеченного поэзией самой по себе, ее «пышностью», заимствованной у самой земной жизни.

Второе связывают с именем Семена Франка, сделавшего первую попытку серьезного рассмотрения религиозности Пушкина (3 : 144).

В критической литературе действительно идет давняя борьба между пониманием Пушкина как атеиста и как христианина. Борьба странная, ибо обе стороны оперируют практически одним и тем же внешним материалом – прямыми цитатами из стихов, художественной или публицистической прозы и писем. Если в пользу Пушкина-атеиста говорит многое (начиная с французского языка и литературы на нем, почитания Вольтера, энциклопедистов и т. п.), то в пользу христианина обычно приводятся цитаты из Библии, «Пророк» или переложение молитвы Ефрема Сирина. При этом основные пушкинские произведения «большой формы» остаются, как правило, вне рамок охвата темы, как будто Пушкин в основном массиве своего творчества то ли забывал, то ли решал какие-то проблемы, не связанные с религией.

В силу определенных исторических причин «светское» толкование получило больше шансов на научное рассмотрение, чем религиозное. Последнее смогло громко заявить о себе лишь в постсоветские годы. Они принесли и новое утверждение, заключающееся в том, что для Пушкина не было противоречия между языческим и христианским, они взаимопроникали: языческое «просвечивало» сквозь христианское и наоборот. Такая «синтетическая» позиция свидетельствует о полной глухоте ее авторов к религиозной проблематике. Она не заслуживала бы упоминания, если бы не была отражением коренной характеристики современной ситуации. Разговоры о ней идут давно, но не имели проекции на пушкинское творчество.

Дело в том, что современному человеку нет дела до того, язычник Пушкин или христианин. Само противопоставление лишено жизни в силу удаленности от проблем, волнующих людей здесь и сейчас. Это безразличие можно было бы отписать на счет длительного насильственного атеизма советского периода. Но ситуация много сложнее. Процесс вытеснения религии за пределы фактической жизни (секуляризация, обмирщение и пр.) начался достаточно давно. В пушкинское время он набирал силу, а в советское время завершился тем, что исчезла сама «культура веры». За редкими исключениями сейчас едва ли кто способен думать, что высшая цель человеческого существования сверхъестественна, что она подразумевает не телесное благо, но счастье души, которое достигается лишь в стремлении к Господу. Если обесценился опыт веры, то взгляд на Пушкина через увеличительное стекло христианства увидит только хорошо известный набор религиозных штампов или «синтез» несовместимых мироотношений.

Что могло бы быть альтернативой этим паллиативам и вернуть смысл проблеме религиозности Пушкина? Не игра на цитатах, а обнаружение внутренних линий творчества, его скрытой динамики, обусловленной переживанием какой-то пропасти, преодоление которой привело бы Пушкина к опоре на христианс-

кую традицию. Заметим, что тот же Семен Франк, разбираясь в религиозности Пушкина, вынужден был признать, что этот гений пришел к религии интеллектуальным путем.

Для выявления этой скрытой динамики мы выберем цикл маленьких трагедий. Обратим внимание на их близость к форме сократического диалога. Все они антагонистичны, построены на столкновении двух героев с резко различными жизненными, точнее – философскими позициями. Принципиально важно для нашего выбора, что в последней пьесе «Пир во время чумы» одним из героев становится не имеющий собственного имени Священник. Появление этой, чрезвычайно редкой у Пушкина фигуры ставит весь цикл под знак религиозной проблематики. В чем состоят ее основные положения, мы и попытаемся выяснить (1).

Что представляет собой первая пьеса цикла – «Скупой рыцарь»? В самом общем приближении – столкновение разных представлений о жизни Барона и его сына. Суть пьесы – в столкновении идей, представляемых этой парой. Мы достаточно хорошо понимаем, чего хочет Альбер, чье отношение к жизни целиком определяется традициями рыцарского этоса. Гораздо труднее с Бароном. Он был рыцарем, но стал кем-то другим: скупость несовместима с рыцарством, т. е. с той самой традицией, которая естественна не только для Альбера, но и для Герцога. Именно к ее ценностям Герцог пытается вернуть Барона.

Инакость Барона, несовпадение его с привычными чертами рыцарского образа составляют непреодолимую трудность в идентификации героя. Эта трудность принципиальная, зафиксированная автором в оксюморонном названии пьесы. Вместо Рыцаря предлагались разные варианты: маниакального скупца, ростовщика, даже тамплиера. Ни один из «прототипов» не отвечает «двусоставности» образа. Нечто существенное позволяет увидеть лишь версия, называющая Барона бесцельным накопителем денег (2 : 115.). Важна именно бесцельность, которая на философском языке называется «автономностью», замкнутостью всей сферы действия на самое себя, на собственную цель, не считающаяся с общепринятым общественным статусом этой цели. Цель денег – деньги, подобно тому, как, по выражению Пушкина, «цель поэзии – поэзия». И мы можем назвать Барона Поэтом, а Альбера – человеком «рода», ничего об этой автономии не знающим. Кстати, и поэзия ни в те времена, ни потом не котиновалась как высокая добродетель.

В пьесе еще нет религии, но есть момент, задающий «вектор», к ней направленный.

Вопль Барона «А по какому праву?» адресован Богу, сделавшему человека смертным. Из-за неминувости смерти Барон не может удержать «богатство» в своих руках. Ранее на подобный возглас никто бы не осмелился, ибо Бог представлялся единственной высшей силой. Но Барон осмелился, он протестует против «несправедливости» смерти. Возможность протеста напрямую связана с феноменом автономии, ибо последняя имеет собственную высшую силу как объект поклонения. В пьесе Пушкина этот объект заявлен в самом общем виде – как «золото», т. е. любая высшая ценность, которой может быть искусство, красота, справедливость и пр. Появление иного, чем Бог, объекта поклонения стало чрезвычайно

важным явлением общей жизни, ибо оно влечет за собой появление этики, конкурирующей с христианской (традиционной). Выпадение Барона из норм рыцарской добродетели, его жестокость, упорное сопротивление миротворческим усилиям Герцога определяются именно этой новой этикой, народившейся в пределах старой и отделившейся от нее.

Новая этика оказывается в антагонистических отношениях со старой. Тем самым задана задача выбора между ними. Каков выбор Пушкина? На это указывает финал пьесы. А им является «итоговое» восклицание «Ужасный век, ужасные сердца!» Выбор невозможен, ибо нет критерия, на основании которого он может быть сделан.

Правда, внезапная кончина Барона, не подготовленная ничем, наводит на мысль, что для нее у Пушкина была «модель» – библейская притча о богатом человеке, где богач, мысливший увеличить доходы от собранного обильного урожая, внезапно поражается ударом свыше. Таков конец того, «кто не в Бога богатеет». Но прямых указаний на эту притчу в пьесе нет. Обратим внимание, что в «Борисе Годунове» ситуация была аналогичной в смысле трудности нравственной оценки деяния Годунова. Там Пушкин ввел лицо эпизодическое – Юродивого – и от его имени произнес приговор царю. В «Скупом рыцаре» подобной фигуры Пушкин не вводит, тем самым ясно показывая, что если не принимать априори религиозную точку зрения, то решения нравственной проблематики нет.

Вторая пьеса цикла – «Моцарт и Сальери». Здесь, как и в первой, речь идет о «богатстве»: оба участника – великие музыканты, для обоих в музыке сконцентрирован высший смысл существования. Противоречия между ними быть не может. На уровне «специальности» его действительно нет: оба называют друг друга «богами». Но взаимопризнательность, взаимоуважение как раз и показывают, что причина конфликта между ними лежит не в профессиональной сфере, а в этике. Как ни странно, но Сальери сильнее чувствует (и защищает перед собственной совестью) автономность музыки, существование ограничений, диктующие адептам музыки такого ранга определенные «правила жизни». Самым сильным из них, не позволяющим отговориться (пресловутой «завистью») от логики Сальери, является тезис о жизни «по справедливости». Он уже прозвучал в возгласе Барона («А по какому праву?»), здесь же достигает силы прямого отрицания справедливости у Неба. Логика тут ясная до прямолинейности: если Бог «забыл» свои обязанности, то человек может напомнить ему о них, т. е. взять дело справедливости в свои руки.

Отметим, что и в этой пьесе у Пушкина нет аргументов против логики автономии. Опротестовать Сальери он не может и делает эмоциональный выбор, играя на всемирной известности Моцарта: никакая логика, никакая философия, ведущая к убийству Моцарта, не может быть верна.

Этот аргумент достаточен для широкого читателя. Но он не весьма убедителен в глазах тех, кто ищет обусловленности текста скрытым ходом авторской мысли, объяснения тем «мизансценам», которые «простым» сюжетом не требуются. К их числу, безусловно, относится знаменитая «шутка Моцарта», помещенная автором в самый центр пьесы. Что поучительного заключает в себе ис-

тория со стариком-скрипачом, чтобы Моцарт мог улыбнуться (и даже захохотать), слушая скрипача, а Сальери – остаться равнодушным и даже оскорбленным в лучших чувствах?

Шутка Моцарта рождается от перемены угла зрения, на которую Сальери не способен. Она раскрывается из предположения, что Моцарт в старике увидел... себя? Ведь старик играет по-своему хорошо, но и как-то искажая произведение в присутствии Моцарта – *создателя* этой музыки: он, Моцарт, так же несовершенен перед лицом Создателя, так же искажает его творение, как старик – творение Моцарта? Увидев себя в старике, он увидел, и как смешна претензия на гениальность с точки зрения «горнего мира». Поэтому, когда позже Сальери выскажет ему высшую похвалу гению:

Ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь.

Моцарт позволяет себе открытую иронию

Ба! право? может быть...

Но божество мое проголодалось.

С шуткой Моцарта обнажается готовность Пушкина к выбору, ибо основа «философии» Моцарта – религиозная. Она противопоставлена нерелигиозной, которая угадывается по «парольным» словам. К числу таковых относится слово «польза», маркирующее просветительскую философию, «которой XVIII век дал свое имя». В следующей пьесе и появится в качестве главного героя самый яркий, самый представительный тип, порожденный процессом десакрализации мира – Дон Жуан. В Дон Гуане, герое «Каменного гостя», немало пушкинского, т. е. воспитанника Вольтера. Это типичный либертин, освободивший свой разум от оков религии, свои влечения – от оков морали, но обладающий безусловной самостоятельностью в жизненной ориентации. С этим героем и происходит совершенно необычная (по тем временам) метаморфоза – он преображается.

«Каменный гость» представляется уникальным явлением мировой литературы – единственным цельным художественным произведением, в котором показан свободный, не сопровождаемый душевным надрывом, переход человека от неверия к вере.

Продуманностью такого поворота сюжета обусловлено появление в пьесе сцены, которой нет ни в одной из многочисленных переработках известной легенды: это воспоминание Дон Гуана об Инезе.

...Странную приятность

Я находил в ее печальном взоре

И помертвелых губах. ...

.....

...мало было

В ней истинно прекрасного. Глаза,

Одни глаза. Да взгляд ... такого взгляда

Уж никогда я не встречал. ...

Глаза как центр изображения – характерная особенность изображения лица в иконописном каноне (символ вечной жизни). «Печальный взгляд» и «помертве-

лые губы» – признаки скорби. Синий цвет означает божественность. На иконах Богоматерь часто пишется в синем мафории. Многочисленность подобных деталей обнаруживает довление подсознанию Гуана иного, «истинно прекрасного» образа. Другими словами, в чувстве к Инезе проявляется ощущение идеала, предвещающее переход Гуана «к максиме его святости».

Пушкинский герой приблизился к живому переживанию того, о чем говорит человеку религия. В его языке вновь обрели силу девальвированные ранее понятия:

Вас люблю, люблю я добродетель
И в первый раз пред ней
Дрожащие колена преклоняю.

Итак, перелом в душе Дон Гуана имеет свою внутреннюю подоплеку, свою историю, связанную со стремлением к «истинно прекрасному». Нетрудно заметить, что «истинно прекрасное» – словесный инвариант моцартовского «единого прекрасного». Финал «Моцарта и Сальери» открывал тему, развернутую в «Каменном госте». Крах злого в Дон Гуане («на совести усталой много зла») тесно сопряжен со способностью к сильному переживанию красоты в искусстве, раскрывающей ему источник прекрасного и нравственно должного.

Вот этот переродившийся герой и встречается со Священником в последней пьесе цикла – «Пире во время чумы». Этого столкновения не могло не быть, ибо, придя к вере, лирический герой пушкинских драм остается человеком своего века, а тем самым разделяет главный интерес Нового времени – интерес к «земному», земной жизни. Для церкви же эта жизнь – временная, не настоящая: «царство мое не от мира сего». Священник входит и сразу, не пытаясь даже вникнуть в ситуацию, начинает говорить. Указанием возраста Пушкиным дано понять, что слова, с которыми Священник обратится к молодым людям, родились не вчера и не сегодня, не зависят от времени и безразличны к нему. Это значит, что ему и не надо было что-либо слышать и видеть, достаточно самого факта «пира».

Метафора «пира», однако, двойственна. С одной стороны, это пир в прямом смысле, т. е. автор говорит нам, что дела пирующих вполне в порядке. Но вместе с тем это тот пир, при котором каждый знает, что «когда соберут со стола, уже другого ему не накроют» (В. А. Жуковский). Молодые люди «явились на жизненный пир», «пируют за трапезой жизни», «гостят на празднике жизни». «Пир» и «чума» – экспрессивные образы, фразеологические синонимы «жизни» и «смерти». А отсюда следует, что Священник осуждает не поведение данной частной группы людей, а «дух века», осуждает с позиций, для этого века уже архаичных.

Вальсингам не осуждает Священника, но отказывается за ним следовать. Показательно, что в числе главных причин неповиновения властному голосу Священника фигурирует «сознание беззаконья моего». Придя к вере, герой сохраняет свою «автономию», т. е. собственную жизненную позицию.

Но и Священник не осуждает Вальсингама – заблудшего в грехе человека – за его неповиновение. Для Священника не может быть двух правд. Уйти с пира со словами «Прости, мой сын» он мог лишь в том случае, если поверил, что и для Вальсингама есть лишь одна правда.

Далее текст этой маленькой трагедии помочь нам не может. Объяснение терпимости Священника надо искать в контексте тех религиозных идей, которые мог слышать Пушкин. В частности, он мог знать православную трактовку положения об «исхождении Св. Духа только от Отца» (4 : 75). Оно не позволяет священнику навязывать свое понимание истины мирянину, является основой духовной самостоятельности верующего. Из него, можно думать, исходил митрополит Филарет (которого некоторые пушкинисты считают прообразом пушкинского Священника), когда учил, что «если ты усвоил себе веру сердцем, <...> то вследствие сего надлежит по слову апостольскому веселиться Христу верою в сердце, то есть внести в него **свою** благодать, **свой** свет, силу и жизнь, **свое** мудрование, любовь и добродетель» (4 : 59, выделено мною. – А. Б.). «Свое мудрование» отстаивал Вальсингам, и Священник (говоря словами архимандрита Федора) «остерегся посягнуть на права и власть, принадлежащие в отношении к умам и сердцам самому небесному Отцу» (4 : 76). Только в этом случае он мог «оставить» Вальсингама, уравниваться с ним в сыновстве перед единым Отцом, ибо «один бо есть отец ваш, Иже на небесах».

Священник уходит. Пир продолжается, как свидетельствует ремарка. Заметим – не возобновляется, а продолжается, ибо «пир» есть жизнь. Но, оставшись на «пиру», Вальсингам не обращается к веселью, а пребывает в глубокой задумчивости.

Проблема, мучительная для Вальсингама, обнажила трудность самой религиозной ситуации. Не во власти Священника ее разрешить – это прерогатива Церкви. Если Вальсингам прав, если любовь, радость в этой жизни не противоречат воле Отца, чьим даром и является жизнь человека, то для этой «бренной» жизни должен существовать идеал, санкционирующий, освящающий и любовь, и радость, и деятельность, движимую страстями. Но религиозная традиция говорит лишь об одном идеале, и он аскетичен, устремляет человека прочь от этого мира. Или идеал двойственен, и есть его другая ипостась, не сформулированная еще в слове церковном, обращенном к «миру».

В начале XX века, когда «новое религиозное сознание» выдвинет вопросы оправдания земного бытия, будет выдвинуто и положение, что «новозаветный идеал жизни не единичен, а двойственен. Быть может, гораздо правильнее и истиннее было бы мыслить и утверждать, что новозаветный идеал тройственен, по образу трех Лиц Пресвятой троицы» (4 : 47). Через три четверти века после Пушкина русская религиозно-философская мысль только приступит к решению проблемы, с которой один на один он оставил своего героя.

Библиографический список

1. Подробную интерпретацию «маленьких трагедий» см. в моей книге: *Белый А. А. «Я понять тебя хочу...»* М., 1995; или на сайте: white.narod.ru
2. *Аникин А. В.* Из реально-исторического комментария к «Скупому рыцарю» // *Временник пушкинской комиссии.* Вып. 23. Л., 1989.
3. *Бочаров С.* Из истории понимания Пушкина. Пушкин и теоретико-литературная мысль. М., 1999.
4. *Русские духовные писатели.* Архимандрит Федор (А. М. Бухарев). О духовных потребностях жизни. М., 1991.