

Алла Арлетт Антонюк
Духовные путешествия героев
А. С. Пушкина

Очерки по мифопоэтике. Часть I



Алла Антонюк

**Духовные путешествия
героев А. С. Пушкина. Очерки
по мифопоэтике. Часть I**

«Издательские решения»

Антонюк А. А.

Духовные путешествия героев А. С. Пушкина. Очерки по мифопоэтике. Часть I / А. А. Антонюк — «Издательские решения»,

ISBN 978-5-44-835541-7

Известно, как Голливуд занят поиском сюжетов в залежах мировых мифов. Пушкинское «Еще страшней, еще чуднее...» относит нас к «Алисе» Кэрролла, а современного зрителя к фильмам Тима Бёртона об Алисе, путешествующей в иных мирах и возвращающейся, как и Татьяна из своего сна, с важным посланием. «Кто там, в малиновом берете?». — Нет это не Алиса Тима Бёртона, а пушкинская Татьяна «с послем испанским говорит». Исследуя мифопоэтику Пушкина, можно сказать, что он поистине был Тимом Бёртоном своей эпохи.

ISBN 978-5-44-835541-7

© Антонюк А. А.
© Издательские решения

Содержание

Путь Героя в сакральный центр Вселенной	6
«Таинственный венок»	7
Картины «шабашей» и «адских видений»	17
Тема «ночного пути»	26
Сюжет о «запоздалом путнике»	29
«Адские видения»	36
Дьявольская иерархия «преисподней»	40
I. Падшие ангелы	42
II. «Ангелы князя Тьмы»	45
1. «Мелкий» бес	46
2. «Важный» бес	47
3. Бесы (падшие ангелы) в мире людей	50
4. Бесы-искусители	51
Конец ознакомительного фрагмента.	54

Духовные путешествия героев А. С. Пушкина Очерки по мифопоэтике. Часть I Алла Арлетт Антонюк

*Он меж печатными строками
Читал духовными глазами...
«Евгений Онегин» (9: XXXVI)*

Tout y parlerait à l'âme en secret
Sa douce langue natale.
C. Baudelaire. «Invitation au voyage»

Все говорит в тиши на языке души,
Единственном, достойном пониманья.
*Ш. Бодлер. «Приглашение к Путешествию»
(Перевод И. Озеровой)*

© Алла Арлетт Антонюк, 2016

ISBN 978-5-4483-5541-7

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

Путь Героя в сакральный центр Вселенной



Рисунок Нади Рушевой

Вас непрестанно змий зовет
К себе, к таинственному древу...
«Евгений Онегин» (7: XXVII)

«Таинственный венок»

Обратно-симметричное отражение свадебного обряда в обряде похоронном

«Жиды с лягушкою венчают...»
«Гусар» 1833

Чем ближе к 30-м годам, тем острее в произведениях Пушкина передается ощущение трагической неустроенности жизни. Он начинает грезить чуть ли не образами Апокалипсиса, проявляя роковое, глубинно апокалиптическое чувство русской истории. Разъярённая природная стихия, нарисованная им в «Медном всаднике», – подобна кипящему аду. Сама фигура его Медного всадника сродни всадникам Апокалипсиса, а картины с изображением ада в его многочисленных набросках можно было бы сравнить с «фламандскими картинами в стиле Рубенса страшного суда» (С. П. Шевырёв).

Вместе с романтическим началом в его произведения очень серьезно входит тема мирового зла. Как на картинах Рембрандта или Босха, всё чаще появляются в его произведениях изображения «ночного» потустороннего мира, населённого странными существами, – то ли реальными, то ли кажущимися: все эти кишачие своим многообразием монстры, совмещающие в одном образе человеческое и звериное, живое и мертвенное, органическое и неорганическое. Инфернальный отблеск (притом, именно в его дантовском колорите) становится неотъемлемой частью многих его ирреалистических сцен. Почему все эти устрашающие своей противоестественностью (или смешающие пародийной реальностью) безобразные монстры так тревожили воображение Пушкина и заставляли его вновь и вновь возвращаться к ним от произведения к произведению? В чём суть этих немыслимых изображений? И каково происхождение всех этих пушкинских сцен «шабашей» и «адских видений»?

Отвечая на эти и многие другие вопросы, необходимо вспомнить в очередной раз источники подобных пушкинских сцен, которые, конечно же, были самые разнообразные и, в итоге, почти всегда имели западноевропейское происхождение. Безусловно, это «Божественная Комедия» Данте и вся романтическая литература начала XVIII века с её лучшими представителями («британской музы небылицы» или, по определению В. В. Набокова, «музыка лиры Альбиона в галльской транспонировке»). Без сомнения, Пушкин и сам читал все те «тайные тома», которые затем мы находим под подушкой у Татьяны (Третья глава «Евгения Онегина», IX – XII). Среди других источников, конечно же, необходимо назвать Откровение Иоанна Богослова (Апокалипсис), не исключая живопись и иконографию средних веков с их ожиданием конца света. Наконец, источниками определенно были и русские оперные постановки разных лет, виденные Пушкиным на сценах Москвы и С.-Петербурга.

Казалось бы, всё так ясно. Однако стоит внимательнее присмотреться к подобным пушкинским сценам. Например, классическую сцену сборов ведьмы на шабаш и описание самого шабаша мы встречаем в стихотворении 1833 года «Гусар»:¹

(А ночь была тюрьмы черней,
А на дворе шумела буря,)

И слышу: кумушка моя

¹ *Везде далее в цитатах и стихах выделено курсивом – нами. (А.-А.А.)

С печи тихохонько прыгнула,
Слегка обшарила меня,
Присела к печке, уголь вздула

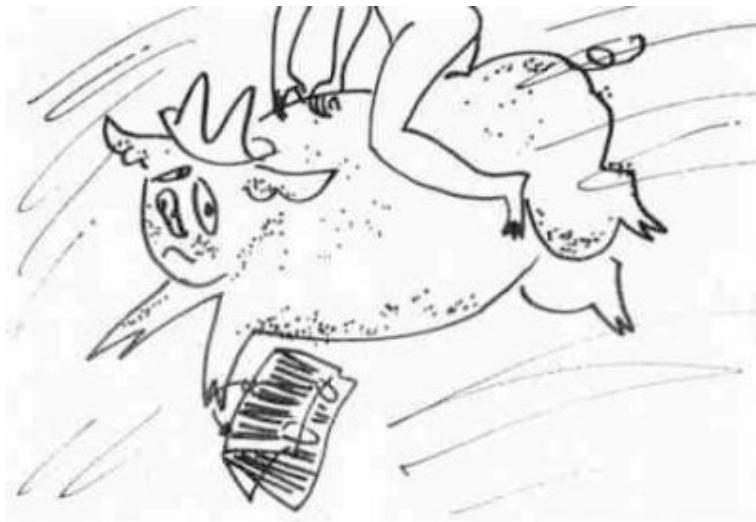


Рисунок Нади Рушевой

И свечку тонкую зажгла,
Да в уголок пошла со свечкой,
Там с полки скляночку взяла
И, сев на веник перед печкой,

Разделась донага, потом
Из склянки три раза хлебнула,
И вдруг на венике верхом
Взвилась в трубу – и улизнула.

«Гусар» (1833)

Подобное описание сцены можно встретить ещё в средневековой литературе, например, в книге средневекового автора Жана Бодена «О бесовской одержимости колдуний» («La monomanie des sorciers», 1580), в которой автор подробно исследует полёты ведьм на шабаш, а также имевшие место договоры человека с Дьяволом. В книге Жана Бодена можно найти схожий с пушкинским эпизод: «Ночью она встала и, затеплив свечу, взяла склянку и натерла себе тело салом; затем прошептала какие-то словеса и понеслась на шабаш».²

У Пушкина сцена «шабаша ведьм» в «Гусаре» (1833) представлена глазами героя – бывшего гусара. Она происходит на горе, совершенно так, как к тому времени сложилась традиция описания подобных сцен в мировой художественной литературе. С другой стороны, в этой пушкинской *сцене шабаша*, так же как и в его стихотворении «Бесы» (1830), мы находим изображение некоего своеобразного *обряда*, представленного как *венчание*:

² Современник Пушкина французский поэт Алоизиус Бертран (1807—1841) взял эти строки из книги Ж. Бодена эпиграфом к своему стихотворению, которое у него так и называется «Сборы на шабаш». Это стихотворение было опубликовано только после смерти поэта – в 1842 году. (Бертран Алоизиус. «Гаспар из тьмы. Фантазии в манере Рембрандта и Калло», М., «Наука», 1981; из серии «Литературные памятники»).

Гляжу: гора. На той горе
Кипят котлы; поют, играют,
Свистят и в мерзостной игре
Жида с лягушкою венчают.³

«Гусар» (1833)

В сцене из «Бесов», также как и в «Гусаре», тоже обнаруживаются вдруг архаические ритуальные мотивы: мы можем видеть и там некое шествие злых духов: то ли свадебное («Ведьму ль замуж выдают?»), то ли похоронное («Домового ли хоронят...?»):

Вижу: духи собралися
Средь белеющих равнин.
Бесконечны, безобразны,
В мутной месяца игре
Закружились бесы разны,
Будто листья в ноябре...
Сколько их! Куда их гонят?
Что так жалобно поют?
Домового ли хоронят,
Ведьму ль замуж выдают?

«Бесы», 1830

В обеих сценах явно прослеживается какая-то общая фольклорно-мифологическая традиция, запечатлевшая, в свою очередь, неосознанное отражение некоего древнего обряда. Если проанализировать и другие схожие пушкинские эпизоды, где запечатлены эти «адские сборища» и «шабашы ведьм», мы непременно найдем в них обрядовую сцену (иногда трагедийного, иногда шутовского обряда), но это всегда будет сцена праздника, связанного со *свадьбой (венчанием), похоронами или именинами*...

С этой точки зрения пушкинские сцены «шабашей» и шествий с их бесовскими плясками («мерзостной игрой») и пением («что так жалобно поют?») вполне поддаются структурированию. В них вполне можно выделить их общие признаки художественного построения.

Во-первых, сцены даны Пушкиным в восприятии его героя – *героя в пути. Мифологема «пути»* (ночного путешествия) – ключевая в этих сценах. Герой – ночной путник (либо путник на ночлеге, как в «Гусаре»), а его рассказ об открытии «нечистой силы» начинается, как правило, словами «вижу», «слышу» или «гляжу» (что так напоминает латинское изречение «Veni, vedi, vici» – «Пришёл, увидел, победил»): «*Вижу*: духи собралися...» («Бесы»); «И *слышу*... кумушка моя... сев на веник перед печкой...», «*Гляжу*... кипят котлы...» («Гусар») – и далее обычно у Пушкина идёт описание самого бесовского обряда.

Во-вторых, можно заметить также, что пушкинские *сцены шабашей* происходят, как правило, в непогоду. Обязательное упоминание в них о неистовстве стихий делает восприятие героем этих сцен (и окружающего мира вообще) неотделимым от жизни этих стихий. Например, похороны домового в «Бесах» (которые в то же время есть свадьба-венчание

³ Образ «вечного жида» – Агасфера, которому в смерти отказано, встречается в предании, которое рассказывает о иерусалимском сапожнике, еврее Агасфере, ударившем Христа, шедшего на казнь, и наказанного за это мучительным бессмертием и вековечным скитанием.

ведьмы) происходят посреди занесённой вьюгой дороги: «вьюга мне слипает очи; все дороги занесло». Волшебные приготовления ведьмы на шабаш в «Гусаре» также сопровождаются бурей («А ночь была тюрьмы черней, а на дворе шумела буря»), впрочем, как и сцена из рассказа Сомова «Киевские ведьмы», которую исследователь В. В. Данилов вообще считал непосредственным источником пушкинского «Гусара».

В подобных сценах у Пушкина мы находим совершенно интуитивное вникание художника в архаические ходы фольклорно-мифологической фантазии. Такое *восприятие себя в пространстве*, как у пушкинского героя в «Бесах», – над оврагом-пропастью, словно на краю преисподней, – а также его особое *восприятие себя во времени* – на грани дня и ночи – роднит подобное описание с чисто мифическим построением.

В-третьих, этот некий обряд, описываемый Пушкиным, сходный с древним ритуалом (как правило, уходящим своими корнями к одному из обрядов ряда *инициаций*), воспринимается пушкинским героем таким образом, что принимается им за противоположный, то есть, по сути, это *обряд-перевёртыш*, обряд с обратным знаком, как бы дающий «обратный ход» истории (то ли хоронят, то ли замуж выдают?). Эти таинственные ходы мифологической фантазии пронизывают и главы «Евгения Онегина». Состояние Татьяны накануне праздника Рождества определено ритуалами святочных гаданий, которые обычно связаны для русского сознания со свадьбой и свадебным обрядом, однако, странные фантасмагории, которые нарисовал Татьяне ее святочный сон, скорее напоминали ей о «больших похоронах». Снова, как и в «Бесах», в восприятии героини прослеживается какое-то раздвоение наблюдаемой картины обряда:

За дверью крик и звон стакана
Как на *больших похоронах*.

«Евгений Онегин» (5:ХVі)

В этом *особом приёме изображения* прослеживается у Пушкина скрытое метафорическое единство различных по своей сути обрядов. Такое раздвоение в восприятии героя наблюдаемого обряда отражает, в конечном итоге, *дуальность мира* и относит нас к древнему способу изображения, повторяемому здесь Пушкиным на высоте современного ему повествовательного искусства.

Пушкин и сам не лишён был дуалистического представления о мире, в его размышлениях в «Евгении Онегине» часто можно заметить высказывания, построенные с помощью художественной антиномии «жизнь-смерть», «увядание-возрождение», как это высказывание лирического героя:

...с природой оживленной
Сближаем думою смущенной
Мы увяданье наших лет,
Которым возрожденья нет?

«Евгений Онегин» (7:ІІІ)

Сама влюбленность Татьяны обрисована Пушкиным также в мифопоэтическом ключе – там снова метафорические образы, запечатлевшие противопоставление: мёртвого «зерна» – с одной стороны, и «весны» как силы, возрождающей к жизни, – с другой:

Пришла пора, она влюбилась.
Так в землю падшее зерно
Весны огнем оживлено.

«Евгений Онегин» (3: VII)

В конечном итоге, духовность – это и есть рецептор потустороннего «зерна», из которого и вырастает потом и любовь, и зрелость, и сама жизнь, и творчество.

Дуалистическое понимание мира, уходящее корнями к древним ритуалам и древним «прамифам» («То были тайные преданья //Сердечной, темной старины»), было свойственно не только Пушкину, но и другим его современникам и литературным предшественникам. Вспомним эпиграф из Державина, который Пушкин взял к одной из глав своего «Дубровского»: «Где стол был яств, там гроб стоял». В строчках Державина, как и во всём замысле самого пушкинского «Дубровского», присутствует неременная для архаичного сюжета фигура обратно-симметричного восприятия ритуала, что так роднит подобное художественное восприятие с мифом – одним из самых древних способов изображения мира. И миф («тайное преданье»), и ритуал «темной старины» («простонародной старины») были связаны, в свою очередь, с реальными эпизодами жизни и смерти человека.

Шествие как *свадебный путь* невесты, которое по своему описанию и своей метафоре напоминает одновременно *церемонию похорон*, мы можем встретить, например, у предшественника Пушкина – писателя Богдановича И. Ф., в его поэме «Душенька»:

В сей *путь*, короткий или дальний,
Устроен был царем *порядок погребальный*.
Шестнадцать человек несли вокруг свечи
При самом свете дня, подобно как в ночи;
Шестнадцать человек с печальною музыкой,
Унывный пели стих в протяжности великой;
Шестнадцать человек, немного тех позадь,
Несли хрустальную кровать,
В которой Душенька любила почивать;
.....
Потом в параде шел жрецов усатых полк,
Стихи Оракула неся перед собою.
.....
За ними шел сигклит и всяк высокий чин;
Впоследок ехала печальна колесница,
В которой с дочерью сидела мать-царица.
У ног ее стоял серебряный кувшин;
То был *плачевный урн*, какой старинны греки
Давали в дар, когда *прощались с кем навеки*.
Отец со ближними у колесницы шел,
Богов прося о всяком благе,
И, предавая судьбам расправу царских дел,
Свободно на пути вздыхал при каждом шаге.
.....
Иные хлипали, *другие громко выли*,
Не ведая, куда везут и дочь и мать;
Другие же по виду мнили,
Что Душеньку везут живую погребать.

Богданович И. Ф. «Душенька» (1778)⁴

Как и в «Бесах» Пушкина («Домового ли хоронят, //Ведьму ль замуж выдают?»), здесь у Богдановича, предшественника Пушкина, в его описании *свадебного шествия* можно обнаружить обрядность, скорее напоминающую «порядок погребальный» – то есть, похороны. Здесь свадебный обряд в зеркально-перевернутом виде копирует обряд похоронный. Такое изображение можно наблюдать обычно в фольклорно-мифологической традиции. Фольклорный перевертыш «свадьба-похороны» звучит, например, в погребальных плачах, где умершего называют женихом, обвенчанным с сырой землёй, а невесту венчают с «тесовой домовиной», то есть с гробом. Невеста-смерть – также чрезвычайно распространенный фольклорный образ, восходящий к древним ритуалам инициации, которые были проникнуты идеей испытания героя «временной смертью». Свадьба – это также типичное изображение на древних саркофагах, а древние брачные боги – это те же боги смерти.

У Богдановича, хрустальная кровать вызывает в памяти хрустальный гроб, который в этой же связи мы можем встретить и у Пушкина в «Сказке о Мертвой царевне». Как и у Пушкина, у Богдановича здесь явно прослеживается отражение архетипического обряда свадебного шествия, в котором одновременно можно найти и те элементы, которые исторически затем станут элементами похоронной обрядности: невесту ведут при факелах, а брачная постель скорее уподоблена смертному ложу. В эпизоде у Богдановича также: при свете дня «несли вокруг свечи», «с печальной музыкой, //Унывный пели стих». К этому же ряду можно добавить пушкинские строки из описания деревенского свадебного обряда в «Евгении Онегине»:

«Да как же ты венчалась, няня?»

.....

Мне с плачем косу расплели,

Да с пеньем в церковь повели. (3: XVIII)

Впоследствии, действительно, свадебное шествие вокруг алтаря станет аналогичным погребальному, а новобрачным будут покровительствовать те же самые боги, что и в древности новопреставленным.

С таким обратно-симметричным отражением свадебного обряда в обряде похоронном, но на другом стилистическом уровне, мы можем встретиться еще в одном произведении Пушкина – в его повести «Гробовщик».

На вывеске похоронной лавки гробовщика Адриана Прохорова, как ни странно это для сегодняшнего современного читателя, можно было видеть – «дородного» ... Амура, сына Афродиты, богини любви: «Над воротами возвысилась вывеска, изображающая дородного Амура с опрокинутым факелом в руке».

В этом пушкинском эпизоде появление Амура на похоронной вывеске объяснить очень сложно, если не рассматривать его как архаичного Амура, который когда-то осмыслялся древней мифологической традицией не только как покровитель влюблённых, но и, одно-

⁴ «Свадебный путь» Татьяны в Москву «на «ярмарку невест» обставлен у Пушкина схожей процессией, сопровождаемой «прощальным плачем». В качестве эквивалента *хрустальной кровати* Богдановича, у Пушкина мы найдём *перину*. Если в свадебной процессии Душеньки, которая ехала в «печальной колеснице», обыгрывается цифра «16» («шестнадцать человек несли ...свечи» и т. п.), что связано, очевидно, с 16-летием Душеньки, то в «возок боярский» Лариных было впряжено 18 лошадей – скорее всего, это также аллюзия 18-ти Татьянинных лет: Обоз обычный, три кибитки Везут домашние пожитки, Кастрюльки, стулья, сундуки, Варенье в банках, тюфяки, Перины, клетки с петухами, Горшки, тазы et cetera, Ну, много всякого добра. И вот в избе между слугами Поднялся шум, прощальный плач: Ведут на двор осьмнадцать кляч, В возок боярский их впрягают. Сбежалась челядь у ворот Прощаться с бари. И вот Уселись, и возок почтенный, Скользя, ползет за ворота. «Евгений Онегин» (7:XXXI – XXXII)

временно, как фигура молодого демона-разрушителя, который, пользуясь луком и стрелами, собственно, набирал жертвы для своей матери Афродиты (Венеры). Стрельба из лука вообще символизирует в древней традиции акт, в котором всегда участвует иррациональная рука и иррациональная сила. Упоминание Пушкиным в «Гробовщике» о фигуре архаичного Амура (Купидона, Эроса) снова уводит нас в «опрокинутость» метафор древней обрядности.

Древний Амур (в греческой мифологии – Купидон, сын Венеры), как и «дородный Амур» Пушкина, имел своими атрибутами не только стрелы и лук, но и факел для освещения пути в преисподнюю.

С подобным загадочным эпизодом у Пушкина, в котором «Черт прибежал амуров с целым роем» и в котором сразу из-под венца его герои попадают прямо в Ад, мы встречаемся в его ранней, написанной в вольтерианском духе, поэме «Монах» (1813), где демон (бес) – «дух нечистый ада», также набирает себе жертв нечистыми способами – провоцируя только что обвенчанную в церкви пару молодых на целую цепочку грехопадений и забирает их с собой в Ад:

...Двух молодых венчал перед налоем.
Черт прибежал амуров с целым роем,
И вдруг дьячок на крылосе всхрапел,
Поп замолчал – на девицу глядел,
А девица на дьякона глядела.
У жениха кровь сильно закипела,
А бес всех их к себе же в ад повел.

«Монах» (1813)

В интерпретации древнего мифа физическая любовь в образе Эроса (или Эрота) – это собственно всегда есть та же смерть, только под видом обольщения. И Эрос как дух смерти служит черту среди других «амуров с целым роем». И в других сценах с инфернальной окрашенностью мы не раз ещё встретимся у Пушкина с такой своеобразной *метафорой смерти-невесты*.⁵

Откуда же первоначально могли возникнуть у Пушкина эти видения шестивий по ноуменальному миру, какое предстает перед нами, например, в «Бесах»? Из каких источников конкретно черпал он мотивы для создания своего поэтического сюжета о таинственной встрече «запоздалого путника» с видениями других миров как матрицы рисуемой им картины мира?

Безусловно, отголоски свадебного шествия Богдановича в «Душеньке», имеющего массу архетипических признаков, получили свою интерпретацию и у Пушкина. Эта архетипическая тема нашла у него своё отражение даже в «Евгении Онегине», где во вставном эпизоде песни девушек, собирающих ягоды в саду Ларинской усадьбы, мы также можем встретить описание некоего архаичного обряда, своими определенными признаками схожего ещё и с древним обрядом *майского праздника*.

Широко известна связь древнего майского праздника с цветением и плодородием, а также с приурочением его к посеву и жатве. У Богдановича в эпизоде шествия мы встречаем, например, упоминание о забрасывании невесты цветами:

⁵ Христу приписывают слова о том, что в ожидании вечности *всякий должен бодрствовать и держать свою лампаду зажжённой, как для свадебной процессии*, так как хотя царство Бога и сильнее царства Сатаны, последнее будет существовать вплоть до его, спасителя, пришествия. Дату же пришествия знает только сам Отец, который никому не открывал эту тайну: ни Сыну, ни ангелам. (Матфей, XXIV, 36; Марк, VIII, 32). Царство Божие будет для всех такой же неожиданностью, какой для Лота и Ноя стали поразившие их катастрофы.

Иные по пути сорили
Пред нею ветви и цветы,
Другие тут же гимны пели,
Прилично славя красоты.

Богданович И. Ф. «Душенька» (1778)

У Пушкина Татьяна слышит исполнение обрядовой песни в тот самый момент, когда она – здесь же в саду – в священном страхе и трепете ожидает встречи с Онегиным (в конечном итоге, «Мечтая с ним когда-нибудь //Свершить смиренный жизни путь!» (гл. 8):

Как заманим молодца,
Как завидим издали,
Разбежимтесь, милые,
Закидаем вишеньем,
Вишеньем, малиною,
Красною смородиной.

«Евгений Онегин» (3:XXXIX)

В майском обряде, равно как в обряде свадебном и похоронном, майского царя и царицу (жениха и невесту) подружки невесты венчали, возлагая венок, или закидывали ветвями и цветами. У Пушкина в исполняемой девушками песне можно слышать, собственно, игровую хороводную, обычно сопровождавшую свадебные игры, в которых девушки призывали закидать «заманенного молодца» «вишеньем» – цветами вишни.

Венок (венец), его возложение (или же эквивалент этого действия – забрасывание, закидывание цветами) устойчиво прослеживался и существует ещё до сих пор не только в свадебной, но и в похоронной обрядности.

Более того, как указывает О. М. Фрейденберг, в майских обрядах, всегда прослеживается метафоричность «пола» и «поля» – как омонимичность влечения полов (страсти) и созревания плодов («страсти плодов», по определению Плутарха). Эту же метафорику мы можем проследить и у Пушкина, когда он рисует «страсти» Татьяны: «...она мечтой // Стремится к жизни полевой, // К своим цветам, ... //И в сумрак липовых аллей, //Туда, где он являлся ей» (7:ЛП). Ср. также: «Закидаем вишеньем, //Вишеньем, малиною, //Красною смородиной» («Евгений Онегин»; 3:XXXIX).

Эту же метафору страстей на «жизненных браздах» («пола» и «поля», «жизни» и «жатвы») мы встречаем у Пушкина и в главе Второй «Евгения Онегина»:

Увы! на жизненных браздах
Мгновенной жатвой поколенья
По тайной воле провиденья
Восходят, зреют и падут;
Другие им вослед идут... (2: XXXVIII)

Не только в древних майских обрядах, но и в христианских мифах крестная жизнь и смерть архаичного божества метафорично представлена «страстью деревьев и плодов» (созревание и жатва). Вспомним библейское яблоко – плод, который вкушает Ева, и библейскую сцену, происходящую под этим деревом. Упоминание об этой сцене мы найдем и у Пушкина в «Евгении Онегине»:

О люди!
.....
Вас непрестанно змий зовет
К себе, к таинственному древу...

«Евгений Онегин» (7: XXVII)

Древняя метафоричность «страстей дерев и плодов» проявлялась не только в *обряде венчания* невесты, на которую возлагали венок. В архаичной сцене *смерти божества* мы также можем обнаружить подобную метафору. Не случайна всегда кончина божества именно на кресте. Архаичные корни смерти на кресте – в смерти самого дерева и смерти на древе. При этом на божество также возлагали венок (лавровый или его метафорическую противоположность – терновый). Метафору, связанную с терновым венком, можно встретить у Пушкина при упоминании о казни Христа:

...Владыку, *тернием венчанного* колючим...

«Мирская власть»; 1836

Тема венка (венца) получает контрапунктное звучание у Пушкина, появляясь часто не только при упоминании о венчании брачующихся, но и при упоминании о смерти и погребении героев, например, при упоминании о смерти Дмитрия Ларина, отца Татьяны – главы семейства Лариных:

И отворились наконец
Перед супругом двери гроба,
И новый он *приял венец*.

«Евгений Онегин» (2: XXXVI)

Тема «венка (венца)» обыгрывается Пушкиным также и в главе Седьмой «Евгения Онегина» в связи с упоминанием о смерти Ленского и описанием его могилы, находившейся у двух сосен, на ветвях которых качался «таинственный венок» («две сосны» – также архетипический образ, возможно, восходящий к двум кедром на Синае):

..... ранний ветерок
Над этой урной смиренной
Качал *таинственный венок*.

«Евгений Онегин» (7: VII)

За описанием могилы Ленского, здесь же, в следующей строфе, мы найдем у Пушкина ещё один – противоположный похоронному – обряд венчания, и под венцом – Ольгу, венчающуюся пред алтарём с новым женихом:

Улан любим ее душою...
И вот уж с ним пред алтарем
Она стыдливо *под венцом*
Стоит с поникшей головою.

«Евгений Онегин» (7: VIII. IX. X)

Такое контрапунктно выстроенное чередование эпизодов свадьбы и похорон является сюжетообразующим у Пушкина не только в «Евгении Онегине», но и в других его произ-

ведениях. В «Гробовщике», например, за описанием *свадьбы-юбилея* сапожника Шульца сразу же следует *сцена похорон* купчихи Трюхиной. При этом обе сцены обставлены сходными обрядовыми элементами. Сцена свадьбы сапожника Шульца («Хозяин нежно поцеловал свежее лицо сорокалетней своей подруги, и гости шумно выпили здоровье доброй Луизы») имеет некоторый параллелизм в последующем эпизоде похорон, где дано описание другой «невесты» – новопреставленной купчихи Трюхиной («еще не обезображенной глением»), возлежащей на столе («как дань, готовая земле»): «Все окна также были открыты; свечи горели; священники читали молитвы».

Архетипический мотив свадьбы, «завуалированной» под похоронную процессию, как мы это видели у Богдановича в «Душеньке», можно было встретить в русской литературе как приём ещё задолго до Пушкина. Но куда же пролегал этот путь архаичной невесты в сопровождении многочисленной процессии?

Чтобы ответить на этот вопрос, потребуется реконструировать этот древний эпизод, а для этого необходимо снова обратиться к Богдановичу, у которого об этом совершенно определенно сказано, что это было – шествие «за тридевять земель», т. е., в *тридевятое царство*, – которое, собственно, и есть преисподняя (некий перифраз Рая во всём его обратно-метафорическом единстве с Адом):

Уже, чрез несколько недель,
Проехали они *за тридевять земель*.

Богданович И. Ф. «Душенька» (1778)

У Пушкина *свадебный путь духов* среди мрачной долины, который мелькает в «Бесах» (1830), скорее всего также пролегает где-то в пограничной зоне, на подступах к пространству потустороннему. Венчание в «Гусаре» («Жида с лягушкою венчают») – это, с одной стороны, какой-то его индивидуальный миф о венчании ведьмы (лягушки) и Вечного жида (вечного скитальца, обречённого на муки бессмертия). С другой стороны, как известно, Царевна-Лягушка – это заколдованная принцесса, персонификация женской красоты (души), обречённой на существование в лягушачьей шкуре (шагреновой коже).

В фольклорно-мифологической традиции Душа (Психея) спрятана в безобразную оболочку, именно с той целью, чтобы отпугнуть Смерть и, введя её в заблуждение, выиграть таким образом битву с ней, а также отвести её от претензий на жениха, ведь Смерть, на самом деле, – претендент на жениха на любой свадьбе.

В этом древнем сюжете есть место также древнему *мотиву законспирированности жениха*.⁶ В нём обман всегда инициирован именно с той целью, чтобы получить возможность невесте воссоединиться непременно только с предназначенным ей женихом.

В этом древнем мифе есть также отражение глубинного осмысления жизни как венчания *смерти и бессмертия*. А «таинственный венок» («новый венец») – это то таинство, которое символизирует тонкую связь (венчание) *жизни и смерти* как своеобразное путешествие «через тернии к звездам».

⁶ У Богдановича в сцене свадебного шествия, воспринимаемого в качестве похоронной процессии, также звучит этот древний *мотив*. У Пушкина этот мотив о законспирированности жениха, предназначенного Деве Марии, должен был бы прозвучать в «Гавриилиаде», однако, он там отсутствует. Выпадение этого важного мотива и соответствующего архаичного эпизода придаёт сюжету фривольное содержание «Гавриилиаде» Пушкина.

Картины «шабашей» и «адских видений» Фантазии Пушкина в манере Данте и Гёте

~~Морщины змеи — и смех —~~
~~Смех — и смех — и смех —~~
Среду восторженную — и под милою
Не ново — и старая евангелия.
Кто-то зово сугубе порою

И стиснул дружбу от змеиных
Трибуне «молитвы» божьей,
Мне евангелия и б. ил. ил.
Да нежеле, а не беззастенчиво.



«В Геенне праздник...»
«Наброски» 1821

Ещё Набоков В. В. заметил, что пейзажи Онегинских и Ларинских усадеб – прототипические и представляют собой некую «экскурсию по антропоморфическим парадизам». Пейзажи пушкинских холмов и рощиц, многочисленных идиллических ручьёв, лепечущих или бьющих ключом (Набоков, с. 215), – есть ничто иное как снятая Пушкиным карта странствий по некоему ноуменальному миру. И как заметил Набоков, пейзажи представляют собой, например, идеализированную Аркадию (Эдем) – место пребывания Бога Жизни и Смерти, – картины которых были усвоены Пушкиным, скорее всего, по мнению Набокова, из Вергилия и Горация.

Если в ноуменальном мире есть некое «чудное царство», уготованное от создания мира для избранных, – в виде Райской долины, то есть там и другая, противостоящая ей местность, – долина под названием Геенна. Следуя топонимике древних мифов, Раю и Геенне нет ни начала, ни конца. Однако, их отделяет друг от друга непроходимая бездна. Противопоставление сияющего Эдема с его нежными ангелами – мраку адской бездны мы можем видеть у Пушкина в стихотворении «Ангел» (1827):

В дверях эдема ангел нежный
Главой поникшею сиял,
А демон мрачный и мятежный
Над адской бездною летал.

«Ангел» (1827)

В этом неотделимом Раю от Ада изображении – мы видим у Пушкина некий образ Преисподней, место обитания ангелов и демонов, духов Света и Тьмы, Жизни и Смерти (Любви и Ненависти). Пушкин вобрал все традиции изображения Преисподней как сакрального места Вселенной – от фольклорно-мифологической, античной и раннехристианской до романтических представлений о ней. Все эти традиции своеобразно переплелись в его творчестве, постепенно эволюционируя и трансформируясь от произведения к произведению.

Как место обитания античных богов – некую чудесную долину – мы можем видеть у Пушкина в поэме «Монах» во сне святого монаха. Поэма была написана молодым Пушкиным в 1813 и издана в 1826 году, включенная в сборник стихов как баллада:

Казалось ему, что средь долины,
Между цветов, стоит под миртом он,
Вокруг него сатиров, фавнов сонм.
Иной, смеясь, льет в кубок пенны вины;
Зеленый плющ на черных волосах,
И виноград на голове висящий,
И легкий фирз у ног его лежащий,
Всё говорит, что вечно юный Вакх,
Веселья бог, сатира покровитель.
Другой, надув пастушечью свирель,
Поет любовь, и сердца повелитель
Одушевлял его веселу трель.
Под липами там пляшут хороводом
Толпы детей, и юношей, и дев.

«Монах» (1813)

Долина с названием Геенна, лежавшая к западу от Иерусалима, где в различные эпохи предавались культу огня, обратилась со временем в некоего рода клоаку. В раннехристианских представлениях, как и у Данте, – это уже мрачная нечистая долина, подземная бездна, пылающая огнём, в котором горят неудостоенные Царства Божия, и эту участь с ними разделяет Сатана и дьяволы (мятежные ангелы). У Пушкина, например, в Геенне эту участь разделяет также душа Иуды, отданная на пожирание голодным монстрам:

Диявол прилетел,
....., взвился с своей добычей смрадной
И бросил труп живой в гортань геенны гладной...

«Подражание италиянскому» (1836)

Эти строки написаны Пушкиным в 1836 году, но еще в 1821 он в своих многочисленных набросках также пытается перенести в Геенну события задуманной им, но так и не осуществлённой поэмы. И у него там, как и у Матвея,⁷ также будет плач и скрежет зубов мучеников:

Где, / грешника / внимая стон,
Ужасный сатана хохочет...

«Наброски» (1821)

По древней традиции изображения, посреди этого мира мрака и мучений, там внутри есть также некий сияющий замкнутый чертог – Царство Божие. «Запоздалый путник», оказавшись на развилке дорог, имеет возможность попасть туда, если устремлён к нему всеми своими помыслами. Или же он рискует свалиться в Геенну, очутившись неожиданно там на «празднике огня»:

Кипят котлы; поют, играют.
Свистят

«Гусар» (1833)

В момент, когда герой появляется там, – там всегда праздник: гуляние или застолье («В Геенне праздник...»). Пушкинская Татьяна во «Сне», пройдя свой путь во тьме зимней лесной дороги, попадает неожиданно в «шалаш» (само пушкинское название «шалаш» напоминает вигвам древних ритуалов), где тут же оказывается на «пиру чудовищ». Сцена с Онегиным «на пиру» в кругу чудовищ – совершенно соответствует тем представлениям, какие существовали об обитателях потустороннего мира уже в античности. На античных могильных плитах можно было часто встретить изображение трапезы мёртвых, и сам мёртвый в этой сцене представлялся *пирующим* (как об этом можно читать в работах О. М. Фрейденаберг). По этим законам древних представлений об обитателях «царства мёртвых» развивается у Пушкина мифологизированный образ Онегина-вампира во «Сне Татьяны». Мы наблюдаем его на *пиру демонов*, которые празднуют очередную отвоёванную душу. Он сидит за столом, уставленном яствами и питьём, в окружении монстров, – совсем как на могильных древних плитах, где можно было видеть изображение мертвеца во время трапезы в кругу семьи и прислужников:

⁷ Евангелие от Матвея, V, 22; III, 12; X, 28; XIII, 40, 42, 50; XVIII, 8; XXIV, 51; XXIV, 30.

Онегин за столом сидит...

.....
Он знак подаст: и все хлопочут;
Он пьет: все пьют и все кричат;

.....
Так, он хозяин, это ясно.

«Евгений Онегин» (5: XII – XIII)

В этой «сцене пира», как и на античных культовых изображениях, у Пушкина мы также найдём следы жертвоприношений и присутствие голов животных («Один в рогах с собачьей мордой, другой с петушьей головой»). Значение и смысл изображений этих трапез на могильных плитах раскрыт очень давно. Еще Фрице (в 1896 году), назвавший подобную трапезу «трапезой тайной вечери», писал, что уже давно «никто не рассматривает такую сцену на саркофаге как просто семейную трапезу, без отношения её к «загробному миру».

Один из возможных ответов на вопрос, откуда Пушкин черпал мотивы своего сюжета о «запоздалом путнике», который буквально попадал в мир Иной с «корабля» на «бал», можно обнаружить у Пушкина, например, в Первой главе «Евгения Онегина», где он говорит о сценах из балета Дидло, схожих с его собственными демоническими сценами:

Еще амуры, черти, змеи
На сцене скачут и шумят...

«Евгений Онегин» (I: XXII)

Эта коротенькая пушкинская зарисовка сцены балета, данная им от лица лирического героя (человека, довольно высоко стоящего над миром мифов и сказок), невольно вскрывает и генезис его собственного литературного феномена. Отголоски этих плясок чертей, виденные Онегиным в опере (I: XXII), мы слышим затем в Пятой главе во «Сне Татьяны» – в картине увиденного ею «шабаша» монстров:

Лай, хохот, пенье, свист и хлоп,
Людская молвь и конский топ!

«Евгений Онегин» (5: XII)

На примере «Евгения Онегина» можно видеть, как вставки с подобными сценами «шабашей» постоянно перекликаются у Пушкина даже в рамках одного произведения.

Безусловно, как и герой Онегин, сам Пушкин ещё в молодости видел и балеты Дидло, и «Русалку» Даргомыжского, и возможно демонические образы этих оперных сцен (вместе с представлениями, почерпнутыми из романтической литературы), немало будоражили его воображение (как и воображение его современников).

Исследователи, которые задавались вопросом о том, каким образом зарождались у Пушкина подобные фантазии, всегда находили их источник в книге Жермены де Сталь. Во Второй части своей книги «О Германии» французская писательница, пересказывая роман Иоганна Гёте «Фауст», описывает *сцену Вальпургиевой ночи*, в которой разгульные силы зла творят свои немыслимые обряды. Догадка о происхождении пушкинских *сцен «шабашей»* из фантазий Гёте – всегда подтверждалась разными исследователями в ходе их литературоведческого анализа эпизодов. При этом постепенно вызревавший замысел о докторе *Фаусте* самого Пушкина действительно в в последствии реализовался у него множеством поэтических набросков и рисунков.

Так в «Набросках к замыслу о Фаусте» (1821) Пушкин изображает сцену подготовки бала у Сатаны в аду:

Сегодня бал у Сатаны —
На именины мызваны —
Смотри, как эти два бесенка
Усердно жарят поросенка,
А этот бес — как важен он,
Как чинно выметает вон,
Опилки, серу, пыль и кости.
— Скажи мне, скоро ль будут гости?

«Наброски к замыслу о Фаусте» (1821)

На связь между этой пушкинской сценой и *сценой Вальпургиевой ночи* из «Фауста» Гёте указал в свое время В. М. Жирмунский. Он назвал «Фауста» возможным общим источником сразу для нескольких пушкинских *сцен шабашей*.

Ю. М. Лотман также связывал с книгой госпожи Ж. де Сталь (с её пересказом гётевской сцены) создание Пушкиным его немислимой *сцены шабаша* во «Сне Татьяны»:

За дверью крик и звон стакана
Как на больших похоронах <...>
..... за столом
Сидят чудовища кругом:
Один в рогах с собачьей мордой,
Другой с петушьей головой,
Здесь ведьма с козьей бородой,
Тут остов чопорный и гордый,
Там карла с хвостиком, а вот
Полужуравль и полукот.
Еще страшней, еще чуднее
Вот рак верхом на пауке,
Вот череп на гусяной шее
Вертится в красном колпаке,
Вот мельница вприсядку пляшет
И крыльями трещит и машет...

«Евгений Онегин» (5: XII)

С одной стороны, эта пушкинская *сцена шабаша* (1821) явно имеет связь со *сценой Вальпургиевой ночи* из «Фауста» И. Гёте. С другой стороны, изображенная в довольно архаичной традиции как некий обряд свадьба-похороны (такой своеобразный обряд-перевёртыш), она имеет, на наш взгляд, свою длительную историю художественного переосмысления в произведениях других авторов — не только предшественников, но и последователей Пушкина. Если В. В. Данилов считал рассказ О. Сомова «Киевские ведьмы» (1833) непосредственным источником пушкинского «Гусара», то можно сказать и обратное — что пушкинская сцена из «Сна Татьяны» оказала большое влияние на О. Сомова при создании им его *сцены шабаша* в «Киевских ведьмах» (1833), которую он создаёт гораздо позже, чем Пушкин свою сцену во «Сне Татьяны» (1825). Это взаимовлияние прослеживается очень чётко уже при самом поверхностном текстовом сопоставлении этих двух сцен Сомова и Пушкина.

Так пушкинская «шайка вся» перекечевала на шабаш Сомова как «вся эта шайка». Эта сознательная или неосознанная инверсия Сомова – нарочито подчеркнутый прием, который у него методически выдержан затем во всем описании *шабаша киевских ведьм на Лысой горе* — в полном соответствии с подобным описанием у Пушкина во «Сне Татьяны».

Например, у Сомова образ предводителя, восседающего на помосте в виде «пребольшого медведя с двойною обезьяньей мордой, козлиными рогами, змеиным хвостом, ежовою щетиной по всему телу, с руками остова и кошачьими когтями на пальцах» — есть ничто иное как собрание пушкинских деталей из портретов его многочисленной нечисти под предводительством демона и вампира Онегина. Пушкинское чудовище «в рогах с собачьей мордой» трансформировалось у Сомова в чудовище «с двойною обезьяньей мордой, козлиными рогами».

Зловещее окружение Онегина за столом — «ведьма с козьей бородой» и «остов чопорный и гордый» — также нашли своё продолжение у Сомова в описании окружения его Демона-медведя: «Вокруг него, поодаль от площадки кипел целый базар ведьм, колдунов, упырей, оборотней, леших, водяных, домовых и всяких чуд невиданных и неслыханных» (шабаш «киевских ведьм» у Сомова).

Вот описание плясок «нечисти» у Пушкина во «Сне Татьяны»:

Там карла с хвостиком, а вот
Полужуравль и полукот.
.....
Вот мельница вприсядку пляшет
И крыльями трещит и машет...

«Евгений Онегин» (5: XII)

И подобное же пушкинскому описанию мы находим у Сомова: «Долговязые лешие пускались вприсядку с карликами домовым»; «Тут вереница старых, сморщенных как гриб ведьм водила журавля, приплясывая».

Сам описательный приём Пушкина «Здесь ведьма... //Тут остов...»; «Там карла... // Вот мельница...» — также перекечевал в повесть Сомова: «Там великан жид... //«Далее лешие...// «Тут вереница ведьм...».

И также как у Пушкина —

Лай, хохот, пенье, свист и хлоп,
Людская молвь и конский топ!

«Евгений Онегин» (5: XII)

— описание картины шабаша у Сомова завершается упоминанием о неистовой какофонии: «Крик, гам, топот, возня, пронзительный скрип и свисты адских гудков и сопелок, пенье и визг чертенят и ведьм».

Такое морфологическое сравнение художественных деталей в описании дьявольских персонажей у Пушкина и Сомова наводит на мысль о явных реминисценциях, хотя не исключён, конечно, и какой-нибудь другой — общий единый источник происхождения этих двух сцен.

Если посмотреть на подобные сцены с точки зрения древнего мифа, уходящего корнями в древние ритуалы, то они явно восходят к зооморфному карнавалу или же архаичному эпизоду *пира* по поводу конца всемирного потопа. В «Приключениях Алисы в Стране чудес» (1865), которая изначально называлась как «Приключения Алисы под землей» («Alice's Adventures under ground»), Льюис Кэрролл разыгрывает, например, сцену

праздника, который разворачивается с участием всех живых тварей, спасшихся и вышедших сухими из воды после «потопа», разразившегося из-за потока Алисиных слез, – сцена, которая также явно восходит к зооморфному карнавалу и архаичной сцене праздника по поводу конца потопа.

Творческая мысль Пушкина заново переосмысливала не только мифологические ходы архаических сюжетов, но и творчество готовых литературных форм. Кроме фольклорно-мифологических и литературных источников у Пушкина явно можно обнаружить также и оперные источники его сцен «шабашей». Пушкин и сам в этом признавался, что оперное искусство оказывало на него немалое воздействие. Доказательством тому служит также внимательное прочтение некоторых его строк из «Евгения Онегина». Например, строки, предшествующие «Письму Татьяны», – мы найдём в них признание Пушкина о существовании ещё одного источника его сцен «шабашей». На этот раз речь идет о масонской опере Карла-М. фон Вебера «Der Freishütz» или, как называет её сам Пушкин, «Фрейшиц» («Волшебный стрелок», скорее «Вольный стрелок»), которая впервые была исполнена в Париже в 1824 году и сразу стала очень модной в России.

Представляя «Письмо Татьяны», Пушкин просит читателя сжалиться над его якобы несовершенным переводом из французского романа и называет свой перевод «разыгранный Фрейшиц руками робких учениц» (то есть, несовершенный ученический опыт перевода мирового шедевра):

.....Но вот
Неполный слабый перевод,
С живой картины список бледный,
Или разыгранный «Фрейшиц»
Руками робких учениц.

«Евгений Онегин» (3: XXXI)

Оперу «Волшебный стрелок» («Der Freishütz») разыгрывали как-то раз в присутствии Пушкина в доме Вяземских в Одессе – жена Вяземского и графиня Воронцова, которых Пушкин и называет здесь «робкими ученицами». Скромно характеризуя свой метод как «бледное» подражание западному источнику («с живой картины список бледный»), Пушкин одновременно открывает нам, внимательным читателям, источник своих собственных фантазий. Либретто этой знаменитой оперы вполне могло послужить ему этим источником, но совсем далеко не «бледных» сцен, а скорее даже наоборот, беспредельно поражающих своим «вчувствованием» и «горячечным воображением» (Анненков).

Сама опера с её магическими сценами и магической музыкой являла непревзойденный образец зловещей таинственности. Духи, скелеты, чудовищные животные, наводящие страх (весь набор «нечисти», который видим мы и у Пушкина во «Сне Татьяны» (1825), а затем в «Бесах» (1830) и «Гусаре» (1833), можно было видеть и на сцене этой оперы К.-М. фон Вебера (1824), где героиня Агата, дочь лесничего, также как и Татьяна в своём сне, подверглась искушениям злодея и колдуна Каспара, продавшего душу злему демону. Одна из сцен оперы происходит, например, в овраге (пропасти). Здесь герой, настоящий суженый Агаты по имени Макс, наущениями Каспара заманённый в Волчий овраг, встречается с демоном и становится свидетелем страшного ритуала бесовских сил, наводящих на него настоящий ужас.

Пушкин, сам принимавший участие в музицировании оперных партий «Фрейшиц» («Der Freishütz») или же просто присутствовавший при таковом в доме Вяземских, также вполне мог испытывать при этом настоящее «вчувствование» в сюжет и перенести

затем свои ощущения в описание сна Татьяны, настигнутой в ночном пути «бесовской игрой». В подобных сценах у Пушкина не обошлось, конечно, без оперных реминисценций.

В художественном изображении Пушкиным inferнальных сцен можно заметить также явное влияние *сцен дантовского ада* или сцен, подобных *сценам на кухне ведьмы* у Гёте. Так у Пушкина часто можно обнаружить сцену, в которой жертв варят на адской кухне «у адского огня», в кипящих котлах или крутят на вертеле:

Бесенок, под себя поджав свое копыто,
Крутил ростовщика у адского огня.

«И дале мыпошли...» (1824)

– Что горит во мгле?

Что кипит в котле?

– Фауст, ха-ха-ха,

Посмотри – уха,

Погляди – цари.

О вари, вари!..

.....

– Но где же грешников варят?

Все тихо.

– Там, гораздо дале.

«Наброски к замыслу о Фаусте» (1821)

Описание Ада как огромной кухни или трапезной, в которой дьяволы предстают как повара и едоки, а души умерших как кушанья редкого приготовления, встречается часто в апокрифах. У Пушкина отголоски таких архаичных представлений можно обнаружить, например, в «Подражании италиянскому» (1836), где Ад предстает в образе «геенны голодной» (голодной), а также в «Гусаре» в сцене шабаша, куда герой прибывает без всякого приглашения, и ведьма, боясь за его судьбу, предупреждает его об опасности, так как он может быть съеден демонами:

....кто звал тебя, пострел?

Тебя съедят!...

«Гусар» (1833)

Представления об Аде как об адской кухне складывались у Пушкина не без влияния гётевской сцены «Ведьмина кухня», с которой к тому времени он мог вполне познакомиться (в пересказе госпожи Ж. де Сталь в ее книге «О Германии»).

По замечанию Ю. М. Лотман, с гётевской сценой «Ведьмина кухня» связан еще такой пушкинский образ, как «полужуравль и полукот». В одной из глав у Гёте действительно упоминается *«eine Meereskatze»* – дословно в переводе «полуобезьяна-полукошка». Мадам де Сталь так дословно и переводит, она пишет: «Мефистофель приводит Фауста к ведьме, под началом у которой находятся разные звери – полуобезьяны и полукоты» (ч. II, гл. 23). Набоков В. В. же уточняет, что гётевское *«eine Meereskatze»* в переводе с немецкого означает не «полуобезьяна-полукот», а «мартышка». То есть, у Пушкина «полукот» – это всего лишь обыкновенная калька, дословный перевод *«Meereskatze»* с немецкого на французский, на котором, скорее всего, Пушкин и читал книгу Ж. де Сталь. Это, впрочем, только лишний

раз подтверждает как совершенно верный указанный Ю. М. Лотман источник пушкинской сцены «шабаша» во «Сне Татьяны».

Тема «ночного пути»

«Кони стали...»
«Бесы» (1830)

Запутывающее начало, наваждение, как мы могли видеть это у Пушкина, всегда связано с *мотивом дороги*, который является одним из структурных компонентов, объединяющих все пушкинские сцены встречи с невидимыми духами и их весельем на «шабаше». Олицетворяя силы зла, метафизическая сущность которых всегда напрямую связана с потусторонностью, Пушкин пытается добраться до сути самого этого зла и познать его природу. Рисуя inferнальные сцены, он апеллирует не только к гётевской манере. Его сцены восходят, как мы это могли видеть, и к фантазиям Данте Алигьери, и к Откровению Иоанна Богослова. Не только его стихотворение 1824 года «И дале мы пошли...» является реминисценцией дантовского «Ада» («Божественная комедия»). Отголоски фантазий Данте мы найдем и в его стихотворении «Бесы» (1830), и во «Сне Татьяны». Безусловно, у Пушкина в его сценах находит также свое яркое отражение и принцип романтического двоемирия.

Мало кто сейчас читает его *образ дороги* как масонскую аллегория о странствиях и *приключениях души человеческой* (богини Астреи в Золотом веке). Картины *ночного пути* по засыпанным снегом пустынным и бесконечным русским равнинам мы встречаем у Пушкина во многих его стихах: «Телега жизни» (1823), «Зимний вечер» (1825), «Зимняя дорога» (1825), «Элегия» (1830), «Ответ анониму» (1830), «Дорожные жалобы» (1830) Пушкинская пространственно-моторная символика этих стихов придаёт физическому движению героя в пространстве значение *жизненного пути*. При более пристальном рассмотрении эта тема оказывается чуть ли не ведущей в его творчестве 20-х—30-х годов. Это, конечно, не просто индивидуальный стиль Пушкина или его личное мировоззрение, а скорее масонская философия истории, орденовая эсхатология, имевшая отражение ещё в тяжеловесной поэзии позднего русского барокко Державина и других русских поэтов с их «гиероглифическим» стилем, прошедшим через школу европейского классицизма и философию Просвещения. Но со временем *мотив дороги* приобретает у Пушкина всё более широкий смысл – смысл *духовного пути*.

Вводя этот образ-символ, он нагружает его религиозно-нравственным подтекстом: пушкинский герой пытается найти в себе высшие внутренние силы и чувства, понять самого себя и усовершенствоваться. Отсюда и повторяемая аллегория *ночного путника*, странника, идущего сквозь испытания и познание мира к некой высокой истине. Но это также и мотив *дьявольского пути*, мотив лунной дороги, мотив истинного и ложного пути, связанный с нравственным выбором человека.

Тема *странствия души* находит у Пушкина своё воплощение и внутреннее развитие и во «Сне Татьяны» (1825), и в стихотворении «Бесы» (1830), где она осложняется, как мы видели, фантастическими мотивами бесовских сил, настигших «запоздалого путника» в час «шабаша». Переосмысливая этот сюжет о «запоздалом путнике», подвергшемся вмешательству в его судьбу дьявольской силы, Пушкин поддерживает и фольклорно-мифологическую, и романтическую традицию, и масонскую эсхатологию, и философию странствия души. И благодаря сопряжению разных философий в его произведениях открывается их второй, глубокий пласт.

Мотивы архетипичных сюжетов у Пушкина, выделенные нами в ходе небольших реконструкций, вполне находят также своё совпадение с основными мотивами *мифа о героическом путешествии*. Бесконечно повторяющийся из произведения в произведение пушкинский сюжет о «запоздалом путнике» легко накладывается на сетку этого архаичного мифа,

ещё называемого в литературоведении «мономифом» (или универсальным «мифом о путешествии»).

Обоснованием *мономифа как вечного сюжета* мы обязаны Джозефу Кэмпбеллу, который, проанализировав множество мифов, в 1949 году в своей книге «Тысячеликий герой» выделил составляющие мифотворчества и раскрыл значение многочисленных метафор, которые в нём проявляются. Кэмпбелл показал, как *мономиф* повторяется на разных художественных уровнях в культурах разных времён и народов. Сохранявший в готовых формах своеобразные представления человека об испытаниях его жизнью и судьбой, этот миф, словно матрица, всегда был актуален для Пушкина, как и для многих поколений человечества вообще (в слове, в музыке и в самых различных видах идеологии). Пушкин с удивительной настойчивостью и последовательностью прорабатывает этот миф в совершенно несовместимых разнородных и разнотилевых художественных пластах своего творчества.

Герой мономифа подвергается коренному преобразованию в ряде необычных испытаний и, в конце концов, воссоединяется вновь со своим сообществом, но уже в новой для него роли. Так же как и Герой Пушкина, по своей воле или под действием какой-то внешней силы («Всевышней волею Зевеса»), он часто оставляет свою привычную среду и отправляется в Путь:

.....молодой повеса,
Летя в пыли на почтовых,
Всевышней волею Зевеса...

«Евгений Онегин» (I; I)

Прибегая к своей необычайной художественной интуиции, Пушкин находит крайне необходимым для себя этот довольно архаичный сюжет о «путнике», отправляющемся в свое авантюрное приключение. Из строчек выше мы видим, что даже такого своего героя, как Онегин, он олицетворяет с героем мономифа. Его Онегин также «пускается в путь» «по тайной воле провиденья» – «всевышней волею Зевеса» (бога Зевса).

В сюжете мономифа воспроизводится всегда одна и та же ритуальная последовательность архетипических актов: нисхождение#возвращение героя или же его смерть#воскрешение в результате прохождения через потусторонние миры – то, что мы называем мифологемой и то, что Кэмпбелл назвал *схемой универсального мономифа* (либо картой странствий героя). Архаичный сюжет о «путнике» («запоздалом путнике») отсылает читателя, таким образом, к древним представлениям человечества о потустороннем мире.

В пушкинском «запоздалом путнике», совершающем ночное путешествие, каким мы видим его, например, во «Сне Татьяны» (1825), совершенно не трудно обнаружить его идентификацию с универсальным героем, символически проходящим через *нисхождение и возвращение*, через всевозможные трансформации и, наконец, созревающим для принятия новой социальной роли и культурной миссии («Кто там в малиновом берете// С послем испанским говорит?»; «Уже ль та самая Татьяна?»)

Разработку архаического сюжета мы встретим во множестве его произведений, порой совершенно различных по своей стилистической окраске.

Нужно конечно оговориться, что если в «Женихе» (1825) и «Гусаре» (1833) сюжет скорее предполагает работу художника по технике, целью которой было лишь разрешить вопросы ремесла, то во «Сне Татьяны» (1825) и в «Бесах» (1830), создавая свои «живые картины» «шабашей» и «пиров чудовищ», Пушкин решает важнейшую художественную задачу – воплощение глобальной идеи испытания героя и в этом он смыкается с мировым «мономифом».

Говоря о генезисе пушкинской сцены во «Сне Татьяны», можно сказать, что она, восходя к архетипическому изображению «загробного мира», возможно, не связана ни общим по происхождению источником, ни заимствованием. Мы видели уже, что параллельные явления в литературе, фольклоре и искусстве могут происходить и иными путями. Одинаковые формы сюжетов, восходящих к мифам и обрядам, могут иметь одинаковый генезис и просто из человеческой психики, которая на известной стадии развития всегда равно проявляется у разных народов и в их творчестве.

Тема, однако, здесь остаётся всё та же – странствие человеческой души-Психеи, её любовь и возвышение, прикосновение к светлой вечной тайне мира и неспособность сохранить это тайное знание и следовать ему, приводящее к падению и потере «света». Но что особенно важно для нас, читателей Пушкина, что именно здесь, в подобных сценах, кроются возможности духовного возрождения человека.

Пушкин решает важнейшую художественную задачу – воплощение глобальной идеи испытания героя судьбой, которое он аллегорически рисует прохождением через иное (инфернальное) пространство.

Как же герой попадает в это пространство?

Сюжет о «запоздалом путнике»

И было поздно...
«Жених» (1825)

Мотив «запоздалого путника», который мы так часто находим у Пушкина, был достаточно распространён и любим западными романтиками. Ко многим своим произведениям с инфернальной окраской сюжета, в том числе и к «Медному всаднику» (1833), Пушкин мог бы сделать эпиграфом переведённую в 1818 году В. Жуковским балладу Гёте «Лесной царь»:

Кто скачет, кто мчится под холодной мглой?
Ездок запоздалый, с ним сын молодой...
.....
Ездок погоняет, ездок доскакал...
В руках его мертвый младенец лежал.

И. Гёте «Лесной царь», 1782
(Пер. В. Жуковского, 1818)

Не та же ли метафора «дороги домой» в ночи, осложнённая инфернальными мотивами, находит своё место и у Пушкина? Не только в «Бесах» (1830), но затем и в «Медном всаднике» (1833) – в озарении мертвенного лунного света показано фантасмагорическое «тяжёло-звонкое скаканье» за спиной героя – зловещее преследование его инфернальной силой – всадником на бронзовом коне:

И, озарен луною бледной,
Простерши руку в вышине,
За ним несется Всадник Медный
На звонко-скачущем коне;
И во всю ночь безумец бедный,
Куда стопы ни обращал,
За ним повсюду Всадник Медный
С тяжелым топотом скакал.

«Медный всадник» (1833)

У Гёте в речах его Ольхового короля – царя водно-лесных стихий и дьявола в «тёмной короне» («лесной царь» в переводе Жуковского) – мы слышим соблазняющие путника речи: «Веселого много в моей стороне: //Цветы бирюзовы, жемчужны струи; //Из золота слиты чертоги мои» (пер. Жуковского). Не те же ли соблазняющие картины некоего чудного подводного царства слышим мы затем и в пушкинской оде Петербургу, городу на воде: «По оживленным берегам //Громады стройные теснятся //Дворцов и башен; //... ///Мосты повисли над водами; //Темно-зелеными садами...». При этом Пушкин передаёт какое-то особое единство *царя* Петра с его градом, ставшим действительно неким *подводным* (болотным) *царством* во время наводнения. В момент описания разгула водной стихии на Неве Пушкин вдруг действительно неожиданно упоминает мифическое существо (сродни гётевскому Ольховому королю – властителю речной и прибрежной стихии), только названному здесь у Пушкина Тритоном:

И всплыл Петрополь, как тритон,
По пояс в воду погружён.

«Медный всадник» (1833)

Возникающая затем в поэме линия Евгения, бедного жителя этого города, включает мотив «ночного пути» и встречу на этом пути с демоническим существом – ожившей статуей. Здесь сюжет осложняется также фольклорным мотивом «поиска утраченной невесты» и отправлением за ней в путешествие «по ту сторону» реки Невы, собственно, переосмысленное Пушкиным как схождение в потусторонность.

В «Гробовщике» (1830) также в своеобразной аллегории, построенной на развёртывании языкового тропа «жизненный путь», мы видим в фантастической сцене «Сна» позднее возвращение домой гробовщика Адриана Прохорова, до самой полуночи обустроивавшего похороны купчихи Трюхиной, и последующее за ним явление «ночных гостей» – мертвецов, в чьих ужасающих объятиях он затем оказывается. Сюжет «Гробовщика» можно также рассматривать как своеобразное развёртывание темы «ночного пути», содержащее мотив «запоздалого путника». Заглянув в потусторонность, пушкинский Гробовщик видит себя там со стороны – погребённым под грудой мертвецов. Сравнивая мотивы повести «Гробовщик» (1830) со стихотворением «Элегия» (1830), Петрунина Н. Н., например, обнаружила в них черты общего художественного замысла: «Жизненный путь, с которого гробовщик в меру своего разумения окидывает взглядом прожитое, даёт ему оценку, обретая в мире земной повседневности силы для будущего существования, вызывает в памяти завершённую днём ранее «Гробовщика» «Элегию, герой которой также предстает на некой жизненной грани, подводя итоги минувшего и, поднявшись над настоящим, *возрождается* для новой жизни».

Действительно, у Пушкина речь идёт чуть ли не о «возрождении» героя, о тех силах, которые во сне он получает для своего будущего существования через пережитый в этом сне катарсис. Для нас интересно уже то, что герой оказывается на «некой жизненной грани», позволяющей подводить своеобразный итог его жизни (хотя и отмеченный необычными обстоятельствами – встречей с инфернальными силами).

В своём подробном исследовании Петрунина Н. Н. также указала на связь «Гробовщика» с «Бесами». Она увидела в «Гробовщике» «то же ощущение надрывающей сердце тоски, ту же отчужденность от мира и то же *одиночество среди враждебных стихий*, которые определяют и эмоциональный строй „Бесов“, только выраженные по-своему, на уровне сознания гробовщика Адриана Прохорова, преодолевающего настроения *обида на всё живое и разъединённости с ним*».

К этим сравнениям Петруниной Н. Н. нужно только добавить также, что эта же тема своеобразно реализовалась у Пушкина ещё в 1825 году во «Сне Татьяны» в «Евгении Онегине», где также можно обнаружить вариации всё той же темы «ночного пути» и «запоздалого путника» – здесь также Татьяна, застигнута в пути непогодой и разгулявшимися силами «зла». Принадлежащие к разным жанрам и разным стилевым уровням, написанные с разными художественными задачами и в разных эмоциональных ключах, бесконечные переключки этого сюжета о «запоздалом путнике» очень сближают все эти пушкинские произведения. Этот сюжет сращивает в единство такие, казалось бы, различные пушкинские произведения, как «Бесы» и «Сон Татьяны», которые на самом деле взаимопересекаются и частично взаимоналагаются. Такие переключки сюжета образуют по-своему мощное поле, которое позволяет творчеству Пушкина существовать как единое целостное художественное полотно.

Никто из исследователей не делал ещё сравнительного анализа сцен «Бесов» и «Сна Татьяны», а между тем, именно при таком рассмотрении «Сна» – как развития всё той же «темы пути» и Путника, застигнутого тёмными силами в ночи, и может быть понят этот сон.

И в том и другом произведении мы можем обнаружить у Пушкина восходящие к *мифопоэтическому сознанию* знаки сакрального, которые дают возможность исследовать пушкинские образы и мотивы в мифопоэтическом ключе.

Нельзя не заметить в названных пушкинских эпизодах наличие тех особых маркеров, которые показывают преодоление героями границы миров: это и медиаторы-хроносы (ночь, сумерки, полночь, непогода, время больших праздников); это медиаторы-локативы (конец дороги, речка, ручей, овраг, мостик), медиаторы-агентивы (конь, кот, медведь). Нельзя не заметить, например, что условия продвижения путника в «Бесах» и продвижение Татьяны по снежному лесу во «Сне» – обставлены совершенно особыми сходными обстоятельствами:

Во-первых, ночь и непогода, все дороги заметены вьюгой, метелями, снежные просторы едва освещены луной, и тут на пути возникают эти фантастические картины «адских привидений».

Татьяна «идет по *снеговой поляне*, печальной *мглой* окружена», и путник в «Бесах» говорит о себе: «Еду, еду в *чистом поле*», «Мутно небо, ночь *мутна*». Перед Татьяной – лес, «... сквозь вершины... Сияет луч светил *ночных*»; перед путником из «Бесов» – «неведомые равнины»; «...невидимкою луна освещает снег *летучий*». И в том и в другом произведении почти на молекулярном текстовом уровне мы встречаемся с описанием, которое, собственно, является топосом потустороннего мира.

Во-вторых, оба путника в *состоянии тупика*: «Дороги нет, кусты, стремнины Метелью все занесены, Глубоко в снег погружены»⁸ («Сон Татьяны»); «Вьюга мне слипает очи, все *дороги занесло*» («Бесы»). Здесь сходства исчерпывающе воплощают повторяющиеся характеристические особенности мотива пушкинского сюжета о «запоздалом путнике».

В-третьих, и тут и там слово «*страшно*» психологически мотивирует возникающие затем фантастические образы: «*Страшно, страшно* поневоле средь белеющих равнин» («Бесы»). И это же ощущение безысходности и страха – у Татьяны: «И *страшно* ей; и торопливо Татьяна силится бежать». Невольный страх у Татьяны вызывают увиденные ею в шалаше чудовища: «Еще *страшней*, еще чуднее...» (строчка, по замечанию Набокова, так напоминающая строку из «Приключений Алисы в Стране чудес», которые первоначально были задуманы, как мы это упоминали, как *путешествие под землей*). Пушкинское «страшно поневоле» и «ещё страшней, еще чуднее» точно передают суть традиционных интуиций страха, неразрывно связанных с мифологическим мировосприятием последовательного преодоления порогов мифической дороги.

Весь комплекс этих же мотивов прослеживается также в написанном Пушкиным незадолго до «Сна Татьяны», в этом же году, стихотворении «Жених» (1825), где героиня рассказывает о своём «запоздалом» путешествии по лесу («И было *поздно*»), в котором она, сбившись с пути («с тропинки сбилась я»), оказывается за гранью реальности и попадает во власть демонической личности разбойника:

«Мне снилось, – говорит она, —
Зашла я в *лес дремучий*,
И было *поздно*; чуть луна
Светила из-за тучи;

⁸ Ср. У Богдановича в «Душеньке»: Вручают все её <Душеньку> хранителям-богам, Ведут на высоту по камням и пескам, Где знака нет дороги.

*С тропинки сбилась я: в глуши
Не слышно было ни души.»*

«Жених» (1825)

При всем этом как не назвать еще одну литературную параллель, в которой *тема жизненного пути* находит также аллегорическое звучание, – это начало «Божественной комедии» Данте:

*Земную жизнь пройдя до половины,
Я очутился в сумрачном лесу,
Утратив правый путь во тьме долины.
Каков он был, о как произнесу,
Тот дикий лес, дремучий и грозный
Чей давний ужас в памяти несусь!
Не помню сам, как я вошел туда.
Настолько сон меня опутал ложью,
Когда я сбился с верного следа.*

*Данте А. «Божественная комедия»
(перев. М. Лозинского)*

Невозможно не заметить, насколько «Сон Татьяны» психологически соотносится с началом «Божественной комедии» Данте. Осмелимся даже предположить, что под его сильным влиянием он и был создан, ведь известно, что Пушкин несколько раз перечитывал «сурового Данта». Создаётся даже впечатление, что Пушкин намеренно стремился к этому сходству. Эта литературная параллель объясняет символический смысл пути Татьяны через лес и говорит об архетипичности пушкинского сюжета, ставшего основой не только «Сна Татьяны», но и «Сна Наташи» в «Женихе» (оба «Сна» восходят также в свою очередь ко «Сну Светланы» из баллады Жуковского «Светлана», из которой Пушкин берет эпиграф к своей Пятой главе «Евгения Онегина»). Все эти сравнения лишь показывают универсальность мифа, включающего мотивы «ночного пути» и сюжет о «запоздалом путнике».⁹

Достоверно известно также, что Пушкин перечитывал бессмертную «Божественную Комедию» незадолго до написания стихотворения «Бесы» (1830), и пушкинист Д. Д. Благой, указавший на это, сделал одно поразительное открытие. До него никто не замечал, что образы «Бесов», закружившихся «*будто листья в ноябре*», мчащихся «*рой за роем*», – есть ничто иное как реминисценция из Данте – стихи 25–48 «Ада» с его сонмом душ, которые оглашают всё вокруг своими воплями, стонами, нескончаемым плачем и жалобными криками. В доказательство своей мысли Благой приводит уникальную строку из «Божественной Комедии» в переводе, сделанном в прозе Ф. Фан-Димом, наиболее точно передающей подлинник (перевод параллельно содержит также и итальянский оригинал):

Учитель, чьи это души,

⁹ В балладе Пушкина «Жених» мы найдем также отголоски древнегреческого мифа о разбойнике Прокрусте, который орудовал в Аттике (в те времена, когда боги вершили судьбы людей на Олимпе). Злой разбойник подстерегал путников на дороге между Афинами и Мегарой и путём обмана заманивал их к себе домой, где совершал свои демонические преступления, отрубая части тела своих жертв (ср. у Пушкина в «Женихе»: «Злодей девицу губит, ей праву руку рубит»). В доме разбойника Прокруста для гостей было изготовлено два ложа. Одно – большое, на которое он укладывал небольших ростом людей, и, чтобы путник точно соответствовал размеру кровати, он бил его молотом и растягивал ему суставы. Второе, куда он укладывал высоких ростом людей, – было маленьким, при этом не помещавшиеся на это ложе части тела он отрубал топором. Греческий герой Тесей, победив разбойника, поступил с ним так же, как тот поступал со своими пленниками. За свои злодеяния Прокрусту пришлось самому лечь на своё же ложе.

так страшно терзаемые мрачным ураганом?

(Данте А. «Ад»)

У Пушкина в «Бесах» находим явные текстуальные переключки с дантовским «Адом»:

Сколько их? Куда их гонят?

Что так жалобно поют?

(Пушкин «Бесы», 1830)

О том, что картины «Ада» из «Божественной Комедии» повлияли на создание «Бесов», говорят в особенности первоначальные варианты пушкинского стиха. У Данте мы всё время видим *тени* умерших грешников, гонимых бесами. В окончательном же тексте у Пушкина – самих этих бесов:

Вижу: бесы собралися

Средь белеющих равнин...

(Пушкин «Бесы», 1830)

Но сначала видения ямщика описывались у Пушкина совсем по Данте: «Али мертвых черти гонят...», «Мчатся, вьются *тени* разны» (как видно, не «бесы», а «тени»).

Совпадает даже несколько неожиданное пушкинское сравнение снежных хлопьев – «бесов» с дантовским осенним листопадом, которое находит соответствие в Третьей песне «Ада» (III: 109—115), где с падающими с ветвей осенними листьями у Данте сравниваются души умерших, гонимые в Ад бесом Хароном: «А бес Харон сзывает стаю грешных...// ... И гонит их, и бьет веслом неспешных. ...// Так сев Адама, на беду рожденный,// Кидался вниз...»:

Как листья сыплются в осенней мгле,

За строем строй...

(А. Данте. «Ад», III:112, перев. М. Лозинского)

Ср. у Пушкина:

Закружились бесы разны,

Будто листья в ноябре...

(Пушкин А. С. «Бесы»)

Литературный источник, вдохновивший Пушкина на создание его inferнальных сцен в «Бесах», говорит о небанальности пушкинского замысла, о силе и глубине внутренних переживаний его героя.

Подобная параллель указывает ещё и на то, что в «Бесах» тема «запоздалого путника», оказавшегося во власти зловещих сил, и, соответственно, на грани двух миров, смыкается с другой темой – темой путешествия (нисхождения) в Ад и его испытаниями. Это как раз тот мотив, который Данте развивает в «Божественной комедии» («Земную жизнь пройдя до половины...»). Это те испытания, которые ждали и Христа, когда он три дня шёл в Ад, как это описано в Библии. Это то, что прошёл Орфей, спускаясь в Ад за Эвридикой. И это то, что мы видим в стихотворении Пушкина 1832 года «И дале мы пошли...», которое, с одной стороны, является реминисценцией из «Божественной комедии» Данте, с другой стороны, рисует путешествие самого Пушкина, где он сам становится героем, нисходящим в Ад. Как

правило, сюжет о «запоздалом путнике» у Пушкина всегда идейно тесно смыкается с темой «нисхождения в Ад», являясь также одним из его мотивов.

Что даёт, в конечном итоге, Пушкину обращение к этой теме и к этому сюжету?

В пушкинской реминисценции из Данте – стихотворении 1832 года «И дале мы пошли...» – герой (сам Пушкин), созерцая «мелких грешников» в Аду, видит там и себя самого («и я узрел себя в подвале»). Увидев, таким образом, себя на кругах Ада, он подвержен глубоким переживаниям:

И, камень приподняв за медное кольцо,
Сошли мы вниз – и я узрел себя в подвале.

.....
Я издали глядел – смущением томим.

«И дале мы пошли...» (1832)

Картина видения себя в Аду – это видение собственной смерти. Что пробуждает эта картина? Какие духовные прозрения даёт она в ряду общей концепции *путешествия героя*? Когда герой находится на определенном уровне своего жизненного пути и достигает каких-либо высот, когда он «духовной жаждою томим»¹⁰ («когда возвышенные чувства, свобода, слава и любовь и вдохновенные искусства так сильно волновали кровь...»), сама мысль о смерти недопустима. И речь идёт даже не о физической смерти. Тем более, недопустима мысль о реинкарнации.

Выйдя с кругов и, следовательно, родившись заново, придётся ведь в земной жизни заново проходить все «круги», то есть всё начинать сначала, а, значит, снова оказаться среди мелких и «злых», какими оказываются существа земные, каким был, например, при жизни виденный Пушкиным ростовщик, горевший в Аду:

«...Одно стяжание имел всегда в предмете,
Жир должников своих сосал сей злой старик
И их безжалостно крутил на вашем свете.»

«И дале мы пошли...» (1832)

Захочется ли после этого видения снова окунаться туда, в этот чан «жаровни серной»? Как всегда, Пушкин не даёт прямого ответа, закончив сцену «дантовских видений» «смущением томим» и тем самым снова захлопывает крышку своей «шкатулки Пандоры». Но мы, любители «духовных» путешествий, способны отправиться с героем дальше и найти ответ на этот вопрос у другой героини – Татьяны в «Евгении Онегине»: «...пышность эта, //Постылой жизни мишура, //... //Сейчас отдать я рада //Всю эту ветошь маскарада, //Весь этот блеск, и шум, и чад //... //За наше бедное жилище...» (8:XLVI). Это поразительное высказывание Татьяны с его явным «адским» определением «чад» словно выдает прошлое героини – ее пребывание на этих кругах, прошедшую затем испытание «адамом» и успешно вышедшую из него.

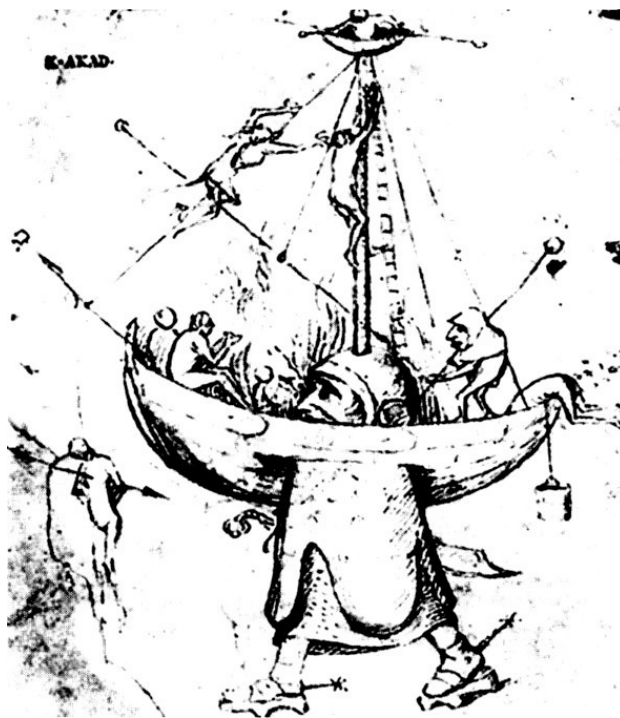
Когда герой, оказавшись на «некой жизненной грани», выходит на «ту сторону», где он, как в зеркальном отражении (поскольку «ноуменальный» мир перевернут), видит всю его нелепость, всю тухлость («Тогда услышал я (о диво!) запах скверный, как будто тухлое разбилось яйцо»), он понимает, что никуда ему не деться, а придётся «внять» людским воплям («Порыв отчаянья я **внял** в их вопле диком»). Ничего не поделаешь, а придётся «прозреть» и идти спасителем в этот мир, как пушкинский поэт-пророк («Восстань, пророк, и виждь,

¹⁰ Адам Мицкевич скажет, что в этой строчке «слышится томление по бесконечности».

и внемли»), как Ленский для своей возлюбленной («буду ей спаситель...»), или бедный Евгений в „Медном всаднике“. Придётся помогать людям (и, как выяснилось, это и делает пушкинский гробовщик Андриан Прохоров). Но для этого надо сначала „заблудиться“ или спуститься вглубь пропасти, или влачиться „в пустыне мрачной“. Здесь своя теория Эйнштейна: чем выше взлетаешь, тем ниже приходится затем падать в „пропасть“, – и русская пословица об этом же говорит. А когда человек прошёл эту „пустыню“, он с удовольствием затем входит в этот „ад“, и всё там освещает своей любовью («...я **внял**»). Отсюда и возникает пушкинская тема «влюбленного беса». И путешествию этому нет конца:

И чувствует путник и силу, и радость;
В крови заиграла воскресшая младость;
Святые восторги наполнили грудь:
И с богом он дале пускается в путь.

«Подражание Корану», IX (1824)



Фрагмент гравюры И. Босха

«Адские видения»

Наполнение мифа современным содержанием

Когда становится ясно, что «Сон Татьяны» с его картиной «шабаша», в которой бесовские силы впервые были выписаны Пушкиным с такой жуткой фантастичностью, – совсем не простое отражение народных суеверий, то интересно ещё раз перечитать его черновые наброски, где мы находим следующее описание:

Иной в рогах с медвежьей мордой;
другой с мышьиной головой, с хвостом,
с козлячьей головой,
там шевелится хобот гордый;
там крысы лапки...

Набоков В. В. назвал эти картины «босховским собранием», заметив таким образом, как и Боцяновский В. Ф., что такое изображение чудовищ напоминает картину Иеронима Босха «Искушение св. Антония» («С.-Петербургские ведомости»; 1866, №139). Если вспомнить, что Босх творил на исходе средневековья в страшную эпоху политической напряженности, когда по всей Европе зажигались костры инквизиции, а виселица и колесо становились необходимым архитектурным элементом городской площади и органической частью деревенского пейзажа (вспомним также дыбу и виселицу на рисунках самого Пушкина в рукописи «Полтавы»), то становится ясно, что «Сон Татьяны» связан ещё и с той исторической ситуацией, когда он создавался (1825).

Во времена Босха, на исходе средневековья, идея о приближающемся конце мира определила и особый круг чтения мыслящих людей: это были, также как и во времена Пушкина, библейские пророчества, Апокалипсис Иоанна Богослова, любимого ученика Христа, учения древних мистиков, по которым ученые-богословы искали точной даты конца мира и страшного суда. Кроме «Откровения св. Иоанна» (Апокалипсис) популярным чтением также была «Божественная Комедия» Данте (к которой Боттичелли в 1491—1497 гг. сделал всемирно известные иллюстрации страшных видений дантовского ада).

Непредсказуемая логика потаённых мыслей Пушкина приводит и его к чтению Апокалипсиса и «Божественной Комедии». Мы видели не раз, как своеобразно Пушкин переосмысливал дантовскую идею нисхождения (восхождения) в Ад.

Благой Д. был уверен, что при всей фантастичности (мифологичности) пушкинских «Бесов» (1830) эти образы были всё же реальны и наполнены глубоким общественно-политическим содержанием. Как показывает исследование И. Винницкого, Жуковский также в это же время зашифровывает представления о современной политической реальности в сюжетах античной литературы и средневековых баллад.

Этот вывод смыкается также с выводом А. Тархова, который считал, что нельзя «отказывать пушкинскому созданию – „Сну Татьяны“ – в историческом содержании и видеть в нём только отражение народных суеверий». Этому он приводит ряд своих доказательств: «Гёте, используя в „Фаусте“ народную мифологию, наполнил её современным содержанием, Катенин, создавая вслед за Жуковским (и в споре с ним) русскую балладу, пишет „Наташу“, где жених оказывается мёртвым потому, что погиб на Бородинском поле, а Бородинское сражение происходит в день именин героини (26 августа – Натальин день)». Далее Тархов представляет ещё ряд доказательств того, каким образом сам Пушкин даёт понять, что Пятая глава его романа не столь чужда историческому и политическому содержанию.

Из дневниковых записей самого Пушкина мы узнаём, что он вступил в кишинёвскую масонскую ложу «Овидий» 4 мая 1821 года. О какой-либо его активности, участии в мистических исканиях – мало что известно. Но Пушкин, скорее всего, хорошо разбирался во всех мистериях тайных обществ и в первоисточниках масонских легенд, большинство из которых было сочинено не только под влиянием иудейских религиозных мифов, но и имело своё происхождение из литературных источников. Пушкин сам пережил в это время увлечение мистической *темой заговора дьяволов* через всеобщее увлечение его поколения книгой Дж. Мильтона «Потерянный рай» (1667), со всем романтическим демонизмом представившей Сатану и его Ангелов в Аду.

Не только иудейский бог Яхве (его имя вписывалось внутри иудейско-сионистского и важнейшего масонского символа – шестиконечной звезды Давида, которая обладает якобы тайной магической силой), но и сам Сатана стал для масонов «Великим Архитектором Вселенной», а члены тайных масонских обществ – его «вольными каменщиками».

У Мильтона Сатана пробуждает легионы, находившиеся в оцепенении и беспамятстве после их низвержения с Небес. Неисчислимые, они поднимаются, строятся в боевые порядки; главные их вожди носят имена известных идолов. Из бездны мрака по воле «чудесного архитектора» возникает Пандемониум – чертог Сатаны. Сатана обращается к соратникам, утешает их, повелевая собрать общий совет. Адские вельможи восседают там и совещаются. Князя Ада беседуют о несчастном своём положении. Сатана призывает восстать и мстить. Соратники соглашаются с ним:

О падший Херувим! Но знай, к Добру
Стремиться мы не станем с этих пор.
Мы будем счастливы, творя лишь Зло,
Его державной воле вопреки.
И если Провидением своим
Он в нашем Зле зерно Добра взрастит,
Мы извратить должны благой исход,
В Его Добре источник Зла сыскав.

Д. Милтон. «Потерянный рай» (1667)

Вельзевул, Пифон, Велиал, Асмодей, Мерезин, Аббадон, Астарот, Маммон, Азazel – хорошо известные Пушкину имена дьяволов-аристократов из поэмы Мильтона, поддержавших Сатану в его мятеже против Бога. Небезопасная игра в ассоциации с бесами проникла в литературные круги и стала даже некой культурной традицией. Раевский ассоциировался у поколения с Демоном, героем одноимённого стихотворения Пушкина, а Асмодей¹¹ – стало прозвищем Вяземского в кругу общества арзамасских литераторов, которое он носил даже после роспуска этого общества. В 1820-е годы Пушкин обычно так и обращался к приятелю в своих письмах. Одно из них от 19 августа 1823 начинается почти также, как его «Сцена из Фауста» (1825): «Мне скучно, милый Асмодей...» (XIII, 66).

В самом устройстве масонских лож было много общего с устройством владений Сатаны, северного князя Ада. Многоступенчатость иерархии масонских лож напоминала многоступенчатое устройство Ада с его девятью кругами и правителями в каждом круге. Девять кругов соответствовали, собственно, траектории падения Сатаны в бездну. Как и свита Сатаны, братья-каменщики имели верховное правление, имели степени и чины, и действовали на едином основании. В рассказе Сомова «Киевские ведьмы» (1833) в сцене тайного сборища монстров на Лысой горе, мы уже встречались с описанием президиума

¹¹ Мстительный дьявол Ада, каратель злодеяний.

тайного собрания «нечисти». В этом эпизоде, скорее всего, пародируется многоступенчатость тайного ордена: «Посреди площадки стояли подмостки о семи ступенях, покрытые черным сукном. На них сидел пребольшой медведь...».

Мы знаем, что, начавшись как некая литературная игра в демонов-мятежников, эта опасная забава, распространившаяся в северной столице, а затем и по всей России, названная Пушкиным завезённой из-за моря «модной болезнью» («Сцена из Фауста», 1825), закончилась выступлением её жертвенных игроков на Сенатской площади.

Глубоко переосмысливая истинные и мнимые цели заговорщиков, а также некоторые итоги Французской революции конца XVIII века, Пушкин выстрадал и сформировал свою собственную, отличную от масонской позицию в этом процессе. Он выступил против «единомыслия» братьев-масонов, чем вызвал их гнев. Зная конец легенды о мятежных ангелах, Пушкин выступал даже с некой пророческой миссией, как и Нерей И. Гёте:

Улисса остерёг я наперёд
О том, что он к Циклопу попадёт
И предсказал плененье у Цирцеи
Но стал ли он от этого умнее?

И. Гёте «Фауст» (Акт II)

Свое отношение к членам тайных обществ, в которые его усердно завлекали братья-масоны, и отношение ко всему происходившему накануне выхода декабристов на Сенатскую площадь Пушкин выразил в стихотворении «Андре Шенье» (1825):

На низком поприще с презренными бойцами!
Мне ль было управлять строптивыми конями
И круто напрягать бессильные бразды?

«Андре Шенье» (1825)

Пушкин не был услышан в некоем своем предостережении и даже подвергся гонениям. В письме из Михайловского от 13—15 сентября 1825 года Пушкин в ответ на рассуждения Вяземского об отсутствии в России общественного мнения пишет: «Не демонструй, Асмодей: мысли твои об общем мнении, о суеде гонения и страдальчества (положим) справедливы, — но помилуй... это моя религия; я уже не фанатик, но всё ещё набожен» (XIII, 226).

Надо было обладать огромной смелостью, чтобы бросить вызов «вольным каменщикам», поскольку в их рядах числился даже сам А. Х. Бенкендорф, глава III отделения канцелярии Его императорского Величества. Справедливо отмечают, что «масоны мстили жестоко и наверняка, и немало людей, столкнувшись с ними, погибли загадочной смертью» (Шишков).

Тема разгула тайных зловещих сил появляется снова у Пушкина в 1833 году в стихотворении «Гусар», которое возникает у него как некий «римейк» к рассказу Сомова «Киевские ведьмы» (1833). Через восемь лет после «Сна Татьяны» снова у Пушкина возникает сцена с описанием шабаша монстров. Зачем было Пушкину в один и тот же год вместе с Сомовым создавать своего «Гусара», произведение, очень сходное по своему сюжету с «Киевскими ведьмами»? Пушкинская сцена шабаша в «Гусаре» явно возникает как некая аллюзия вновь вспыхнувшей угрозы мести масонов?

Герой рассказа Сомова, открыв страшную тайну принадлежности своей любимой к клану ведьм и упырей, бесславно погибает. В отличие от рассказа Сомова, герой Пушкина, гусар и краснобай, став свидетелем подобной зловещей тайной мистерии, остаётся жив.

Возможно, действительно, создание «Гусара» (1833) необходимо было Пушкину как создание некой литературной аллюзии происходивших в действительности событий. При этом нужно понимать, что это только одна из возможных причин изображения Пушкиным потусторонних сил, вмешивающихся в судьбу героя. Поиск же этих причин бесконечен, как глубоко и бесконечно само творчество Пушкина.

Дьявольская иерархия «преисподней»

Про злых духов и про девиц...
«Евгений Онегин» (3:XVII)

Вспомним, как Татьяна, пытаясь определить сущность Онегина, ищет для него подходящее слово и мыслит при этом образами ада и рая, абсолютизирующими добро и зло. При этом она перебирает в уме всю «иерархию» преисподней:

Кто ты, мой *ангел* ли хранитель,
Или коварный *искуситель*...

(гл. 2, XXXI)

Созданье ада иль небес,
Сей *ангел*, сей *надменный бес*,
Что ж он? Ужели подражанье,
Ничтожный *призрак*...

(гл. 6, XXIV)

Сам Пушкин в конце романа вторит своей героине, в очередной раз представляя перед нами всю антологию образов, имеющих происхождение от *Inferno* (Ад): «Несносно (согласитесь в том) // Между людей благоразумных // Прослыть притворным чудачком, // Или печальным сумасбродом, // Иль *сатаническим* уродом, // Иль даже *демоном* моим.»

Как и в самых разных культурах, здесь у Пушкина уже можно обнаружить все специфические вариации inferнальных образов, имеющих самую разную природу, – от фольклорно-мифологической до литературной, и связанные с ними мотивы Ада и Рая как примеры мощных универсальных архетипов, конкретные формы которых у него, конечно, различаются от произведения к произведению. В целом же в его произведениях представлена вся «иерархия» преисподней: от самого мелкого беса, – к «волшебному демону» до «сатанического уродца» – Сатаны (другими словами, «закружились бесы разны»).

На существование стихийной пушкинской демонологии впервые обратил внимание ещё Н. О. Лернер в 1935 году: «С демоном, в самом широком и глубоком „гёте-байроновском“ понимании, у нашего поэта были долгие и серьёзные счёты. Он знал обаяние „волшебного демона, лживого, но прекрасного“, который „не верил любви, свободе, на жизнь насмешливо глядел“, – и когда наш поэт говорил о нём, ему было не до смеха. Но весёлый рассказчик „Гусара“ и „Балды“ знал бытового, простонародного чорта, безобидного и скорее даже обижаемого на каждом шагу, и этот бедняга, поистине „*rauivre diable*“ („бедняжка чёрт“ – *пер. мой* – А.-А.А.), доставил ему немало весёлых минут».

Приведённая цитата – одна из первых в литературоведении попыток представить «иерархию» inferнального мира в произведениях Пушкина. При всём нескончаемом «роевании» и «кишении» его демонов, можно, однако, различить в этой огромной пушкинской антологии «Царства Тьмы» определенный порядок и строгую иерархию – некую подчинённость этих образов:

– Так вот детей земных изгнанье?
Какой порядок и молчанье!
Какой огромный сводов ряд.

«Наброски к замыслу о Фаусте» (1821)

Попытаемся и мы как-то структурировать эту стихийно сложившуюся пушкинскую демонологию, чтобы увидеть, наконец, в этих несметных толпищах «бесов» их своеобразие и различие, определить затем их роль и место в идейных замыслах самого Пушкина.

«Мелкий бес», «важный» бес («надменный бес») и сам Сатана являются героями его «Набросков к замыслу о Фаусте» (1821). Ведьма-кумушка – героиня баллады «Гусар». Бес Мефистофель – в «Сценах из Фауста» (1825). Бес, запутывающий дорогу, и бесы-изгои – в стихотворении «Бесы». Демон – «дух сомненья, дух отрицанья» – в стихотворении «Ангел». Злобный гений – в стихотворении «Демон»; «влюбленный» бес – герой стихотворения «Ангел» и отрывка под названием «В Геенне ...». Жид, повенчанный с лягушкой, – в «Гусаре»; жид («бес в балахоне») – из ещё одного незаконченного замысла. А также «мертвецы» и призраки «Гробовщика», сама Смерть – в «Набросках к замыслу о Фаусте» (1821), etc.

Хотя все три силы – и Сатана, и демоны, и бесы – являются выражением одного и того же принципа зла, у Пушкина всё же можно проследить между ними чёткую «иерархию», в соответствии с которой он и распределяет их роли.

Итак, те inferнальные существа, которые населяют «царство Тьмы» у Пушкина, это:

I. Падшие ангелы Бесы-изгои

*Восстал духов крылатый легион...
«Гавриилиада» (1821)*

По преданиям Ветхого Завета задолго до сотворения Богом земли и людей Ангел Люцифер в своей непомерной гордыне восстал против Царя Царей и вовлёл в свой мятеж десятую часть Ангелов, но был вместе с ними низринут Богом с Небес в Преисподнюю, в область крошечной Тьмы и Хаоса, и с этого момента получил прозвище – Сатана. С тех пор он ведёт непримиримую борьбу с Богом и его твореньем – человеком, отрицая его значимость в мире:

*Мефистофель:
Творенье не годится никуда.*

*И. Гёте. «Фауст»
(Пер. Б. Пастернака)*

Чтобы доказать эту мысль, бес не гнушается ничем: он выступает перед Богом в качестве клеветника на человека и человечество, а перед человеком – в качестве клеветника на Бога, следуя своей конечной цели – забрать душу человека с собой в Ад.

В русских народных легендах также происхождение бесов всегда связывалось с *ветхозаветным мифом о падших ангелах*. В них черти – это бесы-изгои, проклятые Богом. Они – падшие ангелы, уставшие славить Бога и низринутые им с небес. У Пушкина в «Сказке о попе и о работнике его Балде» (1831) это также – «проклятое племя», представленное семейством во главе со «старым Бесом», «супостатом» («Экого послали супостата!»).¹²

Идея о *падших ангелах* получила особенное своё развитие в книге Еноха и была общепринятой также и среди апостолов. Она принималась даже самим Иисусом. Пушкин, знакомый с *мифом о падших ангелах* не только по Ветхому Завету и русским народным легендам, мог унаследовать его метафорику, как мы уже говорили, и из литературного источника – через поэму Джона Мильтона «Потерянный рай», многочисленные цитаты из которой он сам приводил в своей статье «О Мильтоне и Шатобриановом переводе „Потерянного рая“».

Цельный образ как таковой самого Люцифера отсутствует у Пушкина и лишь отдельными деталями разбросан по многочисленным его произведениям. Однако дух мятежа, непокорности, столь выразительно и сочувственно представленные Мильтоном в образе Сатаны, восхищали романтика Пушкина. В своей статье о Мильтоне он писал, что тот «повествовал о *духе адском*, прикованном в пламени мстительном цепями диамантовыми; о времени, девять раз наделившем смертных днями и ночами в продолжение его падения; о зримой тьме вечных темниц и пламенеющем океане, в котором плавали *падшие ангелы*».

Романтик Пушкин восхищался переводом Шатобриана и одновременно самим героем Мильтона: «...гремевший его голос начал речь **князя демонов**: «Что нам до поля нашей небесной битвы? ужели всё для нас погибло? Мы всё сохранили, и волю непреклонную,

¹² Супостат – старое русское слово, обозначающее *противника, врага, недруга* и даже *дьявола* (др.-рус. – супостать, враг; ст.-слав. с#постать – от греч. πολέμιος, #ντίπαλος, σύμμαχος, #πεναντίος). Произшло из двух частей: приставки «су», обозначающей противоположное действие или явление (например, мрак – сумрак) и глагола «стоять» – т.е. противостоять – противостоящий.

и дух мести ненасытимой, и ненависть бесконечную, и мужество непреодолимое, ужели это не победа?»

Пушкин, как это отметил Н. О. Лернер, знал обаяние «волшебного демона, лживого, но прекрасного». Некий лукавый демон «навек соединил» его существование со своим, после чего, как пишет Пушкин: «Я стал взирать его глазами <...> // С его неясными словами // Моя душа звучала в лад». Но такое романтическое отношение Пушкина к силам Зла, конечно, не является абсолютным его приятием. Для *романтического демонизма* типично раскрытие положительных черт во внешне отрицательном образе

И Мильтон не избежал противоречия, испытывая силу обаяния «духа адского», найдя, однако, формальное решение конфликту Добра и Зла в своей поэме: у него Сатана и силы Ада окончательно посрамлены, побеждены и повергнуты во прах. Однако главное впечатление от мильтоновской поэмы определялось в кругу Пушкина не развязкой и не финалом, а вершинными моментами действия, и к числу их, несомненно, принадлежали сцены, выражавшие дух восстания.

Гордыня, однако, справедливо считается первичным грехом в мире. А путь к *мудрости*, одной из возвышенных *добродетелей*, устроен так, что может работать не иначе, как посредством *изгнания*. Поэтому *тема изгнания*, связанная с падением ангелов, лейтмотивом проходит через всё творчество Пушкина.

Бес «запутывающий», «кружащий» по дорогам («Бесы», 1830);

Тему «отпадения бесов» можно обнаружить у Пушкина и в его лирико-философском шедевре «Бесы» (1830). Кроме беса, запутывающего *запоздалому путнику* дорогу, мы увидим здесь «в беспредельной вышине» целый рой демонов, «покинувших поле небесной битвы», и представших здесь у Пушкина совершенно неприкаянными изгоями:

Сколько их! куда их *гонят*?
Что так жалобно поют?

«Бесы» (1830)

Как и в ветхозаветном мифе, здесь у Пушкина мы видим бывших непокорных ангелов сброшенными с небес (с «беспредельной вышины»). И предстают они не традиционными исчадиями ада, и не окутанные клубами серного дыма, а скорее, собратями самого «запоздалого путника» по его злосчастной судьбе:

Мчатся бесы рой за роем
В беспредельной вышине,
Визгом жалобным и воем
Надрывая сердце мне.

«Бесы» (1830)

По народным легендам, когда бывшие ангелы падали — кто в воду, кто в лес, кто в поле, они превращались затем в духов отдельных урочищ («Вижу: *духи* собралися...»). Здесь у Пушкина в «Бесах» (1830), «среди белеющих равнин», мы видим одного из таких духов — запутывающего путнику дорогу.

Здесь же в «Бесах» у Пушкина мы можем встретиться ещё с одним бесом, обернувшимся столпом, — верстою на дороге. По всевозможным поверьям, действительно, помимо органических форм, дьявол имеет способность обращаться в неорганические формы. В «Бесах» мы тоже можем видеть его превращение и его различные трансформации, рисующие бытие беса призрачным и непостоянным:

«Там *верстою* небывалой
Он торчал передо мной;
Там сверкнул он *искрой* малой
И пропал во тьме пустой».

«Бесы» (1830)

Бес, легко оборачивающийся в любые неорганические формы, также легко может воплощаться. Он – олицетворение запутывающего начала («заблуждения») и может обернуться любой враждебной человеку стихией. Согласно признаниям ведьм, которые можно встретить в демонологиях, дьявол часто являлся им, например, в образе вихря. Нечто подобное – беса, кружащего, как вихрь, – мы встречаем и у Пушкина:

В поле бес нас водит, видно
Да *кружит* по сторонам.

«Бесы», 1830

Бес действует здесь у Пушкина как проводник на границе двух реальностей, сначала сбивая путника с дороги, а затем направляя его по «своему» пути и указывая свою – якобы «правильную» – дорогу. Обычно это непростая траектория, скорее напоминающая скрипичный ключ или розетку с девятью кругами («девять раз наделяющая смертных днями и ночами» в продолжение их пути по некой траектории падения-восхождения) – из тех, что сам Пушкин так любил чертить на листах своих рукописей.

Пушкинская *сцена встречи «запоздалого путника»* с адскими изгнанниками «среди белеющих равнин» преобразуется в сложную сцену двойного трансуровневого перемещения: с одной стороны, это восхождение героя-путника в некие пределы в сопровождении запутывающего беса; с другой стороны, – это одновременно происходящая картина *отпадения бесов*, очевидно, в результате их изгнания. Сложное и философски объёмное мышление Пушкина перерабатывает здесь глубинные пласты художественного наследия – как фольклорно-мифопоэтического, так и литературного.

В конечном итоге, изгнание бесов на землю, которое мы тут предположительно видим у Пушкина, – есть такой усложнённый Пушкиным фольклорно-мифологический перевёртыш, своеобразно рисующий понимание смерти (жизни) как смены миров.

Трансуровневые перемещения героев как составная часть пушкинских *инфернальных сцен* происходят часто именно в тот момент, когда гений Пушкина пытается художественно разрешить важнейшую гуманистическую задачу – показать некие изменения, происходящие в душе его героя. Именно в таком аспекте Пушкин-гуманист говорит о соотношении в мире Добра и Зла, Света и Тьмы.

II. «Ангелы князя Тьмы» **Черти, бесы, демоны на службе у Сатаны**

*Что делать – я служу,
За вами – слушаю, гляжу.
«Наброски к замыслу о Фаусте» (1821)*

Как можно было это видеть у Д. Мильтона в его поэме «Потерянный рай», Сатана сплотил вокруг себя демонов-аристократов, чтобы те помогали ему в осуществлении своих мстительных «подвигов», а также в управлении Царством Тьмы. Их имена хорошо были известны пушкинскому окружению. Существовало также множество других мифопоэтических традиций именовать воинов Сатаны в зависимости от того, какие принципы зла они осуществляли.

У Данте в Песнях XXI – XXII «Ада» мы видим целую армию бесов, которые становятся проводниками Данте и Вергилия в Круге Восьмом, где «нет пути» (ср. у Пушкина во «Сне Татьяны» – «дороги нет»), так как обрушен шестой мост, построенный дьяволом:

Как злобен облик их и взгляд каленый.
Нагнув багор, бес бесу говорил:
«Что, если бы его пощупать с тыла?»
Тот отвечал: «Вот, вот, да так, чтоб взвыл!»
Но демон, тот, который вышел было,
Чтоб разговор с вождем моим вести,
Его окликнул: «Тише, Тормошило!»
Потом сказал нам: «Дальше не пройти
Вам этим гребнем; и пытаться бесплодно:
Шестой обрушен мост, и **нет пути**».

*Данте А. «Ад» Песнь XXI
Пер. с итал. Лозинского М.*

Старший дьявол призывает всю свою армию на подмогу путешественникам Данте и Вергилию в их опасном путешествии: «Не бойтесь их, идите с ними смело». При этом каждого из бесов можно узнать по его боевому характеру – по тем кличкам, которыми они, словно псы, прозваны в Аду, и которыми их называет старший дьявол:

«Эй, Косокрыл, и ты, Старик, в поход! —
Он начал говорить. – И ты, Собака;
А Борода десятником пойдет.
В придачу к ним Дракон и Забияка,
Клыкастый Боров и Собачий Зуд,
Да Рыжик лютый, да еще Кривляка».

*Данте А. «Ад» Песнь XXI
Пер. с итал. Лозинского М.*

«Рыжик Лютый, да ещё Кривляка» – узнаются также в другой свите – в свите Воланда (своеобразно трансформировавшиеся в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» в кривляку Коровьева и рыжего Азazelло).

У Гете в «Фаусте» при знакомстве с чертом Мефистофелем Фауст задает ему вопрос, к какой ипостаси его причислять и выказывает при этом свои довольно обширные познания в области иерархического устройства армии Сатаны:

Фауст:
Мушиный царь, обманщик, враг, обидчик,
Смотря как каждого из вас зовут:
Ты кто?

И. Гёте. «Фауст»
(Пер. Б. Пастернака)

В различных произведениях Пушкина мы также найдём многочисленные сцены, которые дают представление о том, как устроена «адская» иерархия.

1. «Мелкий» бес или «бесёнок» (мелкий чин)

«Я мелким бесом извивался...»
«Сцена из Фауста» (1825)

Они заняты приготовлениями к шабашам и празднествам в Аду, им отведена роль исполнения заклятия, приготовления пищи демона. «Бесёнок» чаще всего сидит на адской кухне у жаровни («карантинный страж курил жаровней серной»), он играет с вертелом, весело крутя свою жертву:

Смотри, как эти два бесёнка
Усердно жарят поросёнка...

«Наброски к замыслу о Фаусте» (1821)

Здесь у Пушкина они, скорее, – домашние бесенята, чем метафизические бесы. Однако и они, прислуживая, исполняют адские пытки над грешниками:

Бесёнок, под себя поджав своё копыто,
Крутил ростовщика у адского огня.

«И дале мы пошли...» (1824)

Жизнь мелких чертей проходит в постоянном состязании и состязательной игре. Они проводят также время за картами, играя со Смертью, которая их всё время обыгрывает:

– Эй, смерть! Ты, право, сплутовала.
– Молчи! ты глуп и молодёнок.
Уж не тебе меня ловить.

«Наброски к замыслу о Фаусте» (1821)

Эта же ситуация повторяется в «Сказке о попе и о работнике его Балде» (1830), где мелкому бесу поручена важная миссия – уйти от расплаты с человеком. Для исполнения коварных испытаний, придуманных для чертей Балдой, мелкому бесу услужливости и проворства не занимать. Но хитрости ему явно не хватает, и он проигрывает человеку:

Ты, бесенок, еще молоденок,
Со мною тягаться слабенец...

«Сказка о попе...» (1830)

В «Сказке о попе и о работнике его Балде» (1830) черти живут в морских пучинах и, чтобы получить с чертей оброк, герой Балда находит их на берегу моря, в безднах которого они обитают, поджидая, очевидно, души утопленников:

Вынырнул подосланный бесенок,
Замяукал он, как *голодный* котенок...

«Сказка о попе...» (1830)

Когда в «Сцене из Фауста» (1825) Мефистофель говорит Фаусту о том, что он «мелким бесом извивался», он также имеет в виду свой услужливый характер и проворность:

Я мелким бесом извивался,
Развеселить тебя старался.

«Сцена из Фауста» (1825)

Но часто в борьбе с человеком за обладание его душой как «мелкому», так и «старому бесу» бывает нелегко добиться своей цели.

2. «Важный» бес (имеющий большой чин)

«...сей надменный бес...»
«Евгений Онегин» (гл. 6, XXIV)

«Важному» бесу, очевидно, вверен «порядок» в пределах Ада:

А этот бес – как *важен* он,
Как *чинно* выметает вон
Опилки, серу, пыль и кости.

«Наброски к замыслу о Фаусте» (1821)

Рисуя подобный персонаж, Пушкин наделяет его обычно всеми присущими бесу деталями: смердящим дыханием, «смердящими когтями», копытами, рогами и хвостом, огненными крыльями, сверкающими глазами, а также материальными атрибутами – железными вилами и чугунными ядрами:

И вот пред ним с *рогами* и с *хвостом*,
Как серый волк, щетиной весь покрытый,
Как добрый конь с *подкованным копытом*,
Предстал Молок,
Вращал *глаза*, как *фонари* в ночи.

«Монах» (1813)

И бесы, раскалив как жар чугун ядра,

Пустили вниз его *смердящими когтями*.

«И дале мы пошли ... » (1824)

И в тот же час смекнул и догадался,
Что в *когти* он нечистого попался.

«Монах» (1813)

Там бесы, радуясь и плеща, на *рога*
Прияли с хохотом всемирного врага.

«Подражание итальянскому» (1836)

В обычаях у Пушкина также представлять беса именно через его «сверкающий» глаз. Так, в «Бесах» ямщик всё время видит бегающие огоньки его глаз:

«... Там *сверкнул он искрой* малой
И пропал во тьме пустой».

«Бесы» (1830)

Передавая своё ощущение испытываемого наваждения, лирический герой «Бесов» (1830) отчётливо видит зловещего беса именно через его горящие глаза:

Вот уж он далече скачет;
Лишь *глаза во мгле горят*.

«Бесы» (1830)

В изображении *беса с горящим взором* Пушкин во многом поддерживает традицию, идущую от Данте, у которого в «Божественной комедии» мы можем встретить подобное же изображение беса Харона:

А бес Харон сзывает стаю грешных,
Вращая *взор, как уголья в золе*,
И гонит их и бьёт веслом неспешных.

«Ад», (III, 109)

Следуя Данте, Пушкин находит подобное же описание не только для беса в «Монахе» («Вращал *глаза, как фонари* в ночи»), но также его Онегин-вампир во «Сне Татьяны» достаивается подобной портретной детали:

И дико он *очами* бродит.

«Евгений Онегин» (5:XX)

О том, как Пушкин представлял себе «исчадий ада», можно судить также по рисунку, опубликованному А. Эфросом, который находился у Пушкина среди черновиков «Бориса Годунова» и датируемый 1825 годом. Этот рисунок Пушкина содержит изображение целой компании чертей в согбенной позе. По замечанию Лернера, черти напоминают здесь знаменитых химер парижского собора Notre Dame, и возможно, представляют иллюстрацию к сказке о Балде: «В середине – толстый матёрый чорт. Его тучность забавно оттеняется

худобой остальных, горестно поднявших лапы кверху... напоминают чахлах отоцалых кузнечиков. У троих, сидящих по правую руку толстяка, длинное тонкое рыльце, оканчивающееся хоботком вроде мушиного.»

Традиция метафорического обыгрывания нашествия чертей в виде нашествия кузнечиков идёт ещё от образов Апокалипсиса Иоанна Богослова. У Пушкина мы также встречаемся с подобной метафорой – сравнением чертей с «ватагой муравьиной» или же с «черным роем». Через это новое найденное Пушкиным сравнение просвечивает его мысль о нескончаемости зла и бесконечном его многообразии. Борьба со злом также бесконечна – сметая с пути одного «монстра», мы тут же наталкиваемся на целый «рой» других:

Тогда я демонов увидел черный рой,
Подобный издали ватаге муравьиной —
И бесы тешились проклятою игрой.

«И дале мы пошли...» (1824)

Данте в своё время принёс в обитель мертвых своё восприятие жизни как вечного неумного движения. Там воеет адский вихрь, кружа души сладострастников в густом мраке (2-й круг ада). Бегут по адскому кругу насильники с такой быстротой, что ноги их кажутся крылами. Текут двойным встречным потоком обольстители и сводники. Мечется снежная вьюга, пляшет огненный дождь, клокочет река Флегетон и, воя, обрушивается на дно Преисподней. Как и дантовские картины, пушкинские *картины Ада* рисуют несметные полчища «воинов зла». Пушкин словно подхватывает этот вихревой поток дантовской адской бездны в своём стихотворении «Бесы» (1830):

Бесконечны, безобразны,
В мутной месяца игре
Закружились бесы разны...

«Бесы» (1830)

«Роение» бесов часто связано, например, в Святом Писании, так же как и в «Откровении» Иоанна Богослова, с конкретным числом – «7»:

Мария, называемая Магдалиною,
из которой вышли семь бесов...

«Евангелие от Луки» (8; 2)

Тогда идет и берет с собою семь других духов,
злейших себя, и, войдя, живут там, —
и бывает для человека того последнее хуже
первого.

«Евангелие от Луки» (11; 26)

Семь бесов – это бесовская пародия («бесовская игра») на семь даров (семь ипостасей) Святого Духа (Ис. 11; 2 – 4). Ср., например: «семь святых Ангелов, которые возносят молитвы святых и восходят пред славу Святого» (Тов. 12; 15).

Сатана, присвоив себе число «7», подобным образом пародирует образ «семи духов» – «благодать семи духов, находящихся перед престолом Его», образ, который мы встречаем, например, у Иоанна Богослова (Апокалипсис; 1; 4).

Семь бесов, таким образом, – есть скрытая метафора антагонистических различий, отражение того антагонизма, который существует между полнотой излияния божественной благодати – в иоанновском *образе даров Святого Духа* – и зла, которое заносчиво претендует на равнобожественное существование. «Дьявол – обезьяна Бога» – не случайно назван так средневековыми демонологами, поскольку присвоил себе все божественные регалии.

Что касается до общего числа демонов («Сколько их!»), то самые разные средневековые исследователи в этом вопросе часто не согласны между собой, и можно сказать лишь одно, что это число должно быть очень велико, превышая сотни миллионов.

У Пушкина мы не раз обнаружим вслед за Данте картины ужасного «кишения», «рое-ния» адских созданий, берущих себе на подмогу ещё по семь бесов каждый и налетающих затем на жертву ещё одним несметным роем. Вслед за ними обрушивается ещё и ещё сильнейший порыв несметных полчищ сил зла, помноженных ещё раз на семь:

Черт прибежал амуров с целым *роем*...

«Монах» (1813)

И вдруг *толпой все черти* поднялись,
По воздуху на крыльях понеслись...

«Монах» (1813)

Тогда *других чертей нетерпеливый рой*
За жертвой кинулся с ужасными словами.

«И дале мы пошли...» (1824)

Мчатся *бесы рой* за *роем*...

(«Бесы»; 1830)

Читая эти строчки сегодня, можно предположить, что переживая кризис середины жизни, Пушкин и сам бы мог вслед за Данте написать русскую «Божественную комедию» или переложить Апокалипсис (что, очевидно, предпринимал в своё время его учитель Державин):

И спотыкнулся мой Державин
Апокалипсис преложить...

«Тень Фонвизина» (1815)

3. Бесы (падшие ангелы) в мире людей «Уединённый домик на Васильевском»

С падшими ангелами, поселившимися среди людей, мы можем встретиться у Пушкина в одном из его замыслов, записанных за ним Титовым, когда Пушкин рассказал однажды эту историю собравшимся гостям. В этой жуткой истории мы снова встречаемся с многоликостью представителей тёмных сил, которые правят свой бал не только в *малом*, но и в *большом свете*, каким является в повести некий петербургский салон графини И., который падшие

ангелы там образовали. Мы можем видеть их тут олицетворяющими силы зла – от страшного рогатого существа до человека с привлекательной внешностью.

Герой повести Павел во время первого своего посещения салона отмечает про себя странный внешний облик гостей, мало согласующийся с современной модой. Несколько пожилых людей «отличались высокими париками, шароварами огромной ширины и не скидывали перчаток весь вечер» (с. 134). Не совсем обычные наряды бесов были призваны всего лишь скрыть за высокими париками, перчатками и широкими шароварами их рога, когти и длинные хвосты. Они стремились скрыть свою бесовскую сущность, но та всё же проступала за их личинами. Прозвище одного из посетителей – «косоногий» – заставляет вспомнить о происхождении традиционной хромоты у бесов – вследствие «сокрушительного падения всего сонма бесов с неба» (Словарь славянской мифологии, 1995, с. 313).

В этой повести, записанной со слов Пушкина и опубликованной Титовым как «Уединенный домик на Васильевском», бесы вершат, в конце концов, свою чёрную мессу. Однажды в салоне некий *мелкий бес* является Павлу в облике высокого мужчины и, прервав его разговор с графиней И., заманивает в темные закоулки Петербурга. Сам бесследно исчезая, бес бросает героя в объятия некого *таинственного извозчика*, который тут же вдруг возникает перед Павлом в темноте ночи.

Путь героя (его духовный путь), как известно, отражается в пути трансцендентальном. И у Пушкина здесь некий *мистический извозчик* управляет этой дорогой. Очевидно, это образ самой Смерти, которая «страшно оскалив челюсти», приобретает «лицо мертвого остова» и уносит героя в свои пределы (с. 140).

4. Бесы-искусители

*Неистоимой клеветой
Он провиденье искушал...
«Демон» (1823)*

Демон не случайно встаёт на пути «запоздалого путника». Демон-искуситель пытается отвести человека от *духовного пути*. В контексте раннехристианской антропологии человек уподоблялся «дому» или «сосуду», предназначенному для обитания в нём высших духовных сущностей. В человеке-сосуде, человеке-доме должен обитать Бог; однако человек сам даёт в себе место дьяволу. Бесы, в силу своего греха, лишённые места в мире – доме Божественного бытия – пытаются найти «дом» в человеке. В этой антропологической метафорике чрезвычайно важен своеобразный запрет на пустоту. Человек-сосуд-дом в принципе не может быть пуст: как только он оказывается пустым, его наполняет одна из стремящихся к нему сил – Добро или Зло, Бог или Дьявол.

В «Новом Завете» Дьявол (Сатана) искушает самого Христа. Этот сюжет Дж. Милтон развивает в романе «Возвращенный Рай» (1671), где дух зла искушает Христа всеми мирскими благами, доступными человеку, предлагая ему власть, могущество, богатство, но, конечно же, всё это за счёт отказа от добродетели. Христос отвергает все эти блага во имя добра, истины и справедливости.

Очевидно, что бес-искуситель ведёт свои корни от ветхозаветного Змия, того самого, о котором в «Евгении Онегине» сказано:

О люди! Все похожи вы
На прародительницу Эву:
Что вам дано, то не влечет,
Вас непрестанно змий зовет

К себе, к таинственному древу...

«Евгений Онегин» (7: XXVII)

Библия дала символические обобщающие образы борьбы Добра и Зла в фигурах Бога и Сатаны, антагонизм которых выражает идею борьбы, как явление всеобщего, космического масштаба.

Отголоски этой борьбы и этого непримиримого антагонизма («грозы ада битвы») мы не раз встречаем у Пушкина в его самых разных произведениях на самых разных художественных и стилистических уровнях.

Бес Молок. У раннего Пушкина многие мотивы этой борьбы обыгрываются явно пародийно.

Монах
Забормотал над ним слова молитвы
И был готов на *грозы ада битвы*.

«Монах» (1813)

Песнь III; «Пойманный бес»

Мы можем видеть эту иронию в его ранней поэме «Монах» (1813) – легенде о монахе и бесе, в которой борьба Бога и Сатаны отражена на уровне бытия обычного монаха по имени Панкратий («Что делает теперь седой Панкратий? // Что делает и *враг его косматый?*»).

Основу сюжета поэмы составляет искушение, которому бес подвергает монаха. В бесовском мире соблазн святого или монаха ценится гораздо выше, чем самое величайшее зло, произведённое им в обществе мирских людей. Об этом свидетельствуют многие христианские жития и средневековые легенды, например, сказание о власти Соломона, запечатывавшего бесов в сосуды, а также шедевры мировых полотен, такие как «Искушение Святого Антония» И. Босха. У Пушкина ирония, часто переходящая в сарказм, становится неким приёмом полемики с гетевской концепцией воина зла как «духа отрицания». Вслед за Данте, однако, Пушкин называет главы своей баллады «Песнями»:

Нечистый дух весь день был на работе
И весь в жару, в грязи, в пыли и поте
Предупредить спешил восход луны.

«Монах» (1813)

Песнь III; «Пойманный бес»

Мировой мотив о *заключённом бесе* находит у юного Пушкина выражение в борьбе монаха с бесом и попыткой его заточить в бутылку, что, в свою очередь, восходит к легенде о Соломоне. Если бес может вселиться только в человека, уподобившегося пустому сосуду, то царь Соломон (как и пушкинский монах Панкратий), борется с бесом обратным способом – пытается засадить его в пустую бутылку.

У Пушкина этот мотив разработан ещё глубже, чем в древней легенде о Соломоне. Известен, например, автопортрет Пушкина, где он изображён в монашеском клобуке, в виде монаха, которого чёрт дразнит своим высунутым языком. Но монах-Пушкин только смеётся над бесом, поскольку знает какое-то никому не ведомое средство, как его победить.¹³

¹³ В «Божественной комедии» Данте А. есть также сцена с высунутым языком как бесовским жестом, а также ответным жестом беса, и в этой бесовской игре, обыгрывающей человеческий верх и низ, прослеживается глумление бесов над высоким (в противоположность низкому): «Тут бесы двинулись на левый вал, // Но каждый, в тайный знак, главе отряда // Сперва язык сквозь зубы показал, // И тот трубу изобразил из зада». (Песнь XXI, стр. 136—139) Пер. с итал. Лозинского М.

Бес-искуситель назван в поэме Пушкина *Молоком*, возможно из-за созвучности с Молохом, одним из падших ангелов и приспешников Сатаны. Справедливо полагают, что имя это пришло в поэму Пушкина из «Потерянного рая» («Paradise Lost», 1667) Дж. Мильтона, где среди ангелов восставшего воинства Сатаны мы видим херувима Молоха, о котором упоминается как о коварном соблазнителе царя Соломона, заставившего его почитать себя наравне с Царем Царей:¹⁴

Он сердце Соломона смог растлить,
И царь прельщенный капище ему
Напротив Храма Божьего воздвиг.

Д. Милтон. «Потерянный рай», кн. II; (1667)

В поэме Пушкина *бес Молок* также предстаёт соблазнителем и растлителем монаха, но в образе, значительно сниженном и скорее преломлённом через русское фольклорное сознание (в целом, через призму русского национального самосознания).

У Мильтона Молох предстаёт величественным воином и мятежником, хотя и признаётся, что не может похвалиться коварством: «Козни строить не мастак». Он призывает открыто выступить против войск Предвечного, отказавшись от коварства и мщения: «Стою за бой открытый!» (Книга II).

У Пушкина же бес Молок – незадачливый чёрт, который способен лишь на мелкие козни, и вся его «деятельность» – лишь иллюзии и морок, напускаемые безуспешно на монаха. Бес Молок искушает его плотскими соблазнами, то внушая ему сладострастный сон с фавнами и пастушками на пиру (очевидно, подозревая внутренний ропот его подавляемой послушанием плоти), то предстаёт перед ним виденьем – в виде женской юбки. Он морочит монаха своими превращениями и всё время ускользает от него.

¹⁴ Однако, возможно, что происхождение имени беса Молока у Пушкина идёт от фольклорной традиции и является некой аллюзией старинного названия беса, охранявшего кормящую мать и младенца от злых духов, или же беса, входящего в человека посредством наговора на молоке, так как по своему звучанию имя это сходно также с Молохом, бесом-пожирателем младенцев. В народной демонологии можно также встретить свидетельства того, что дьявол (при помощи ведьм) похищает молоко у коров.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.