

## ИКОНОЛОГИЯ ПРЕОБРАЖЕНИЯ В ПРОРОКЕ А. С. ПУШКИНА

Олег Комков

(Москва)

Исследование христианской семиотики в русской культуре невозможно без обращения к художественным произведениям, подобным пушкинскому *Пророку*. Замечание Ю. М. Лотмана о том, что одно лишь стихотворение *Отцы пустынноики и жены непорочны...* «могло бы дать материал для солидной монографии»,<sup>1</sup> в полной мере применимо и в отношении *Пророка*. Однако, дело касается здесь далеко не одной только семиотики, и спектр интерпретативного существования текста значительно расширяется при подходе к его истолкованию с учетом исконной мистериальности православной картины мира, в которой конструируется смысл этого текста. *Пророк* поистине принадлежит к тем избранным жемчужинам мировой литературы и духовной культуры в целом, тайна воздействия которых навсегда останется сокрытой для глаза, привыкшего воспринимать лишь материально-чувственные формы и неспособного проникать сквозь завесу условностей земной реальности в мир высших созидательных энергий – энергий духа. «Внешнее обличие искусства, – и его осязаемая „материя“, и то, что обычно называют „формой“ этой материи, – все это есть лишь верная риза Главного, Сказуемого, Предмета, т. е. прорекающейся живой тайны», – писал И. А. Ильин.<sup>2</sup> Духовная глубина подлинного шедевра может быть постигнута только при условии сознательно-волевого стремления пройти вместе с автором и по возможности ощутить все перипетии пути от предслышания «прорекающегося» к его воплощению, от восприятия – к творению. Именно такой путь есть единственно возможное средство осмысления не только природы удивительного процесса личностно-нравственного перерождения, раскрытого Пушкиным, но и всего своеобразия христианского мировидения, с поразительной яркостью представляющего перед нами в *Пророке*.

Большинство исследователей, занимающихся анализом религиозных аспектов творчества Пушкина, справедливо ставят *Пророка* в центр духовного самоосмысления великого поэта. Стихотворение написано осенью 1826

---

<sup>1</sup> Цит. по: И. А. Есаулов. *Категория соборности в русской литературе*. Петрозаводск, 1995. С. 47. См. в этой связи статью В. Лепехина с построчным комментарием к этому стихотворению (В. Лепехин «*Отцы пустынноики и жены непорочны...*» (*Опыт построчного комментария*) // А. С. Пушкин: путь к Православию. М., 1996. С. 253–259).

<sup>2</sup> И. А. Ильин. *Одинокий художник: статьи, речи, лекции*. М., 1993. С. 246.

года, в тяжелейший для Пушкина период. Только что совершилась казнь пяти декабристов – среди которых было двое близких друзей Пушкина – а самого его император Николай I вызвал к себе во дворец для отнюдь не праздной беседы. Именно в это время, как отмечает И. М. Андреев, Пушкин начинает с особенной глубиной вчитываться в Библию.<sup>3</sup> Вдохновленный библейской поэзией, он создает произведение, в котором выходит в выражении идеи поэтического призвания далеко за рамки своих собственных переживаний, далеко за пределы всей своей эпохи.

В числе источников стихотворения И. Ю. Юрьева, помимо традиционно указываемой 6-й главы *Книги Исаяи*, называет также некоторые главы из *Книги Иеремии*, к которой «восходят образы трепетного сердца, лукавого языка, огненного глагола»,<sup>4</sup> *Книги Иезекииля* и псалмы Давида.<sup>5</sup> При этом с литературоведческой точки зрения отношение между пушкинским текстом и текстами источников понимается как художественная преемственность: *Пророк* представляет собой сюжетную разработку с использованием характерной образности.<sup>6</sup> Приняв это определение в качестве отправного пункта для рассуждения, христианская интерпретация поэтики должна идти дальше, обнаруживая собственно пророческую и провидческую стороны творения, вместившего в себя неместимое.

Б. А. Васильев в книге *Духовный путь Пушкина* отмечал: «Когда Пушкин писал это стихотворение, образ пророка в его сознании был тесно связан с представлением о национальном поэте. В посланиях этого года Пушкин часто называет себя пророком. И все же созданный им образ далеко вышел за рамки изображения вдохновенного поэта, а вдохновение пророка вышло за границу творческого вдохновения и поднялось до такой высоты, на которой природа ветхого человека, „тлеющего в похотях“, подвергается благодатному преображению».<sup>7</sup> Общепринятое осмысление *Пророка* как отражения идеи вырвавшегося на свободу поэтического призвания глубоко справедливо. Однако, вне христианской интерпретации, вне семиотики преображения оно не позволяет установить связь между собственной идеей и формой ее воплощения, не позволяет выявить ту силу, благодаря которой образ «вышел за рамки изображения вдохновенного поэта».

<sup>3</sup> См.: И. М. Андреев. *А. С. Пушкин. (Основные особенности личности и творчества гениального поэта)* // А. С. Пушкин: путь к Православию. М., 1996. С. 45.

<sup>4</sup> См.: И. Ю. Юрьева. *Пушкин и христианство*. М., 1998. С. 145.

<sup>5</sup> См. там же. С. 143–144.

<sup>6</sup> См. там же. С. 261.

<sup>7</sup> Б. А. Васильев. *Духовный путь Пушкина*. М., 1994. С. 104–105.

Почему так близки для Пушкина понятия *поэт* и *пророк*? Типологическая параллель здесь вполне очевидна: мысль о Боговдохновенности художественного творчества, как известно, впервые с достаточной концептуальной отчетливостью выявляется в эстетике Возрождения, одновременно сохраняя связь со средневековой сакральной традицией и окрашиваясь при этом в характерные индивидуалистические и артистические тона,<sup>8</sup> а впоследствии обретает как бы вторую жизнь в романтическом мировоззрении. Тогда и возникает образ поэта-пророка, задача которого – внимать Божественному откровению и воплотить это откровение в своем поэтическом творчестве. Профессор А. Н. Горбунов, исследуя поэзию английских романтиков (С. Т. Кольриджа, У. Блейка), говорит о концепции поэта как пророка-визионера, который зрит видения, воспринимает нечто недоступное простым смертным. За полвека до Пушкина у английских авторов (и особенно у Блейка) образ библейского, ветхозаветного пророка переосмысливается в метафору, служащую целям выражения задач творческой деятельности.<sup>9</sup> Интерпретация сакральной природы художественного творчества приобретает в романтизме крайне субъективистскую форму: здесь фактически обожещается человеческое воображение.<sup>10</sup> Православный иконописец не преображает мир по своему усмотрению, но являет преображение как цель духовной жизни; для того, чтобы постичь «изнутри» горний мир, от него требуется внутренняя духовная чистота, приближенность к духовному совершенству. В романтизме, смешавшем представления разных эпох в нерасчлененном виде, этот мотив собственного духовного очищения художника просматривается с большим трудом, он сильно размыт. Художник-романтик творит сам, творит свой собственный мир; художественный дар есть первая основа и единственный критерий истины. Ясно, что при таком понимании появляется целый ряд проблем, среди которых наибольшей социально-эстетической остротой выделяется проблема ответственности: какую ответственность и перед кем несет художник, стремящийся воздействовать на человеческое сознание, руководствуясь своим воображением, которому приписана Божественная сила, и кто может поручиться за то, что этот художник действительно несет в мир счастье и радость? Разумеется, такой проблемы не могло быть в канониче-

<sup>8</sup> Это проявление противоречивости эстетики Ренессанса было исчерпывающе показано А. Ф. Лосевым (ср., напр., его анализ эстетики Николая Кузанского (см.: А. Ф. Лосев. *Эстетика Возрождения. Исторический смысл эстетики Возрождения*. М., 1998. С. 310–314, 317–321) и М. Фичино (С. 337, 341–342)).

<sup>9</sup> См.: А. Н. Горбунов. *«Духовная жажда» и визионерство (Пророк в поэзии английских романтиков)*. М., 1999. Машинопись.

<sup>10</sup> См. там же.

ском религиозном искусстве, – разрешение же ее в искусстве светском возможно только при сознательной ориентации на идеал. Это разрешение и было дано Пушкиным в его творчестве, и начало новому этапу его художественного мышления было положено в идее *Пророка*: развивая романтическую формулу,<sup>11</sup> Пушкин наполняет ее иным, неромантическим содержанием. Фундаментальная культурная значимость *Пророка* определяется тем, что этот текст задает философско-эстетическое направление, впервые со времени средневекового сознания постулирующее приоритет ортодоксальных религиозных ценностей.

Можно утверждать, что пушкинский *Пророк* совмещает в себе два контекста понимания: *романтический*, хорошо вписывающийся в атмосферу эпохи и хорошо в ней воспринимаемый, и – более глубинный и всеобъемлющий – *православный*, в котором осуществляется преодоление романтической апостасийной зыбкости. Судить об этом можно по целому ряду признаков. Во-первых, у Пушкина нет и намека на обожествление вдохновения; собственно говоря, на том этапе своего религиозного развития, когда был написан *Пророк*, Пушкин уже не мог руководствоваться этой идеей, не мог ее принимать – вспомним, что *Пророку* предшествовали *Подражания Корану*, в которых Пушкин поднялся к осмыслению общечеловеческих, общекультурных ценностей, отраженных в мировой религии, хотя и на материале ислама.<sup>12</sup> Во-вторых, весьма характерно, что в *Пророке* чрезвычайно ослаблен момент визионерства, что само по себе свидетельствует о принципиально иной культурно-эстетической ориентации, нежели та, которая породила образ романтического поэта-пророка. Речь идет не только о проблеме вдохновения как таковой, но, прежде всего, о процессе преображения грешной личности под воздействием Божественной благодати в лице Серафима, посланного Бо-

<sup>11</sup> Приводим авторитетное суждение А. Н. Горбунова: «На наш взгляд, „Пророк“ очень хорошо вписывается в контекст романтизма. Это стихотворение не о библейском пророке, но о поэте и задачах творчества. В отличие от библейской книги, место действия у Пушкина – не Храм Соломона, но некая мрачная пустыня, а „духовная жажда“, которой томится герой, – это не жажда богообщения, как у ветхозаветных пророков, а скорее жажда поэтического вдохновения, этого самого „божественного глагола“, который в близком по времени стихотворении „Поэт“ [...] призывает героя к словесному жертвоприношению. [...] Таким образом, Пушкин необычайно высоко поднимает задачи поэта, приравнивая их к задачам древних пророков, но не отождествляя их. И это полностью отвечает духу романтического мировосприятия» (там же).

<sup>12</sup> Как отмечает Б. А. Васильев в связи с *Подражаниями Корану*, Пушкин выбрал из этой священной книги ключевые «догматические и религиозно-нравственные темы, причем именно те, которые перекликаются с христианством» (см.: Б. А. Васильев. Цит. произв. С. 97); при этом характерно, что уже в этом произведении ощутимо понимание пророческого характера поэтического служения в художественном воплощении (см. там же), которое формулируется в *Пророке* (ср. там же. С. 105–107).

гом, – это мотив, вводящий сознание читателя с первых строк непосредственно в православную систему ценностей и категорий. Интерпретируя произведение в контексте ортодоксальной религиозной мистериальности, мы подчеркиваем важность этих аспектов, раскрывающих пушкинскую оппозицию романтической религиозности и художественное освоение феноменов, хранимых коллективным сознанием Церкви и «коллективным бессознательным» народа.

Идейное средоточие стихотворения воплощено в трех главных образах. Образ Пророка раскрывается в эмоционально–динамическом аспекте, путем метафорического описания трансформаций, претерпеваемых грешным человеком, удостоенным снисхождения Божественной благодати. Образ Серафима, носителя и проводника этой благодати, создается посредством перечисления производимых им действий. Образ Бога, появляющийся в конце стихотворения, передается через речь. При всей лаконичности характеристик этих образов и их взаимодействий, в них с удивительной точностью и тонкостью словоупотребления выражена буквально вся совокупность особенностей художественного, церковного и бытового сознания христианской культуры, что позволяет говорить о существовании в пушкинском тексте смыслового пласта, по природе своей не укладывающегося в устоявшиеся формальные схемы описания. Ключом к хранилищу многовековой духовной традиции для Пушкина стало прежде всего его гениальное проникновение в самую сущность феномена образности.

Гений Пушкина в своем творении объединяет мысль и образ – образ во всей его иконической глубине и непостижимости. Повторим, что иконическое понимание здесь имеет мало общего с семиологическим структуризмом XX века, основанным на кодах восприятия,<sup>13</sup> – это понимание, определяемое духовной традицией бытования иконы как произведения литургического искусства и соотносимое со святоотеческой практикой созерцания от образа к Первообразу, которая была в неприкосновенности сохранена именно в восточно-христианской культурной среде благодаря плодотворному развитию идей исихазма. Проблема преображения ставится в художественной реальности *Пророка* именно на основе интуитивного осмысления феномена иконы, из которого мы и предлагаем исходить в анализе текста.

Создание Пушкиным образа Пророка феноменологически представляет собой воплощение анагогического пути, символически запечатлевая не что иное, как раскрытие в человеке образа Божия, его чистой духовной сущ-

---

<sup>13</sup> См., в частности: У. Эко. *Отсутствующая структура. Введение в семиологию*. СПб., 1998. С. 126.

ности, – так что преображенная личность достигает именно того духовного состояния, когда становится возможным творчество по Божественному образцу. При этом и в событийно-сюжетном, динамическом аспекте, и в аспекте статико-изобразительном текст удивительно напоминает «клеименную» иконографическую композицию, когда каждый этап продолжительного по времени или количеству эпизодов события отражается в виде отдельного изображения (*клейма*) на общем пространстве иконы. Образ Пророка – это образ, разворачивающийся во времени, и, вместе с тем, изначально целостный, как центральное изображение «клеименной» иконы. «Клеименный» принцип (так же, как и принцип обратной перспективы) может быть осмыслен как форма выражения эйдетически-целостного бытования образа (события) в сознании молящегося: в частности, изображенное в клеймах житие святого в сакральном ключе может видеться собственно как путь восхождения к духовной реальности, в которой пребывает святой. Подобное представление как внешнего, так и внутрилличностного процесса в пушкинской художественной трактовке библейского мотива являет собой нечто большее, чем поэтическая разработка сюжета, – это есть проникновение в специфику мировосприятия древней культуры. Разумеется, мы не имеем здесь в виду прямую аналогию с иконой как мистико-литургическим предметом и объектом почитания, – речь идет о категориальном тождестве, – однако, метафорическое использование терминов иконной композиции при комментировании текста произведения дает возможность четкого выявления реалий православного этико-эстетического сознания в *Пророке. Духовной жаждою томим, / В пустыне мрачной я влачился, / И шестикрылый Серафим / На перепутье мне явился.*<sup>14</sup>

Перед нами первый эпизод композиции и первый этап духовного действия. С поразительным мастерством Пушкиным почти визуально изображено состояние духовной жажды среди мертвого окружения мрачной пустыни, где человек влачится в бессилии, как червь, сознавая свою жалкость, беспомощность и греховность. В этой психологической атмосфере подавленности происходит феномен *явления*, связывающий реальный и ирреальный планы бытия.

Явление есть фундаментальный догматико-эстетический факт христианской культуры, определяющий реальность и принципы освоения трансцендентного; вне этого факта по сути невозможно подлинное осуществление религии. В анализе пушкинской интерпретации необходимо формулировать ти-

---

<sup>14</sup> Здесь и далее текст *Пророка* цитируется по изданию: А. С. Пушкин. *Полное собрание сочинений*. М.–Л., 1937–1949. Т. 3. С. 30–31.

пологическое различие в ситуациях использованного поэтом сакрального текста и его художественного претворения. Перед пророком Исаией, видение которого, описанное в Библии, Пушкин берет как мотив к созданию стихотворения, словно разверзаются небеса, и пророк зрит престол Божий, озаренный ослепительным светом и служащих ангелов: «И бысть в лето, в неже умре Озия царь, видех Господа сидяща на престоле высоце и превознесенне, и исполнь дом славы Его. И серафими стояху окрест его, шесть крил единому и шесть крил другому: и двема убо покрываху лица своя, двема же покрываху ноги своя и двема летаху» (Ис. 6:1,2). А в *Книге Иезекииля* ветхозаветная ситуация формулируется в еще более полной конкретике: «И бысть в тридесатое лето, в четвертый месяц, в пятый день месяца, и аз бых посреде пленения при реце Ховар: и отверзошася небеса, и видех видения Божия» (Иез. 1:1) (курсив мой – О. К.). В отличие от первоисточников, Пушкин дает в *Пророке* не видение, но именно явление, *ипостасную* смысловую структуру. Принципиальная значимость этого факта в отношении исследуемого мотива раскрывается со всей очевидностью при обращении к истории эстетики, знающей следующую типологическую линию, связанную с ревелативной ситуацией (ситуацией откровения): собственно видения ветхозаветных персонажей, жанр «видений» западноевропейской духовной литературы, возникающий с XIII века, и, наконец, романтическое визионерство. Причем если видения древнееврейских пророков представляли собой прозрения в Божественный мир в условиях культуры, не знавшей Боговоплощения, а следовательно, и вообще ипостасной эстетики, то видения средневековые и возрожденческие появляются в христианской среде и связываются с индивидуалистически понимаемым мистическим экстазом,<sup>15</sup> а романтики претворяют этот тип на но-

<sup>15</sup> А. Ф. Лосев писал: «Поскольку теоретическая эстетика этого века (имеется в виду эпоха Проторенессанса – О. К.) все больше и больше приходит к понятию формы как внутренне и внешне насыщенной индивидуальности, еще не отшедшей от абсолютных идеалов средневековья, но уже отличимой по своей яркости и своеобразию, постольку и в литературе XIII в. тоже бросается в глаза эта новая индивидуальность, то более духовная, то более светская» (А. Ф. Лосев. Цит. произв. С. 197). В частности, в предвозрожденческих видениях развивается то, что Лосев называет имманентно-субъективной эстетикой, смесью аллегории и символизма, в которой господствуют натуралистические, иногда «вплоть до отвращения», образы (например, многочисленные примеры экзальтации в письмах католической святой Катерины Сиенской (1347–1380), использование рыцарского обихода в передаче религиозной образности у Доменико Кавалька (1270–1342) и т. п.) (см. там же. С. 235–239; ср. также характеристику «мистических полетов» св. Кatalины (Катерины) Сиенской, приводимую в работе испанского историка А. Уэрги (А. Huerга. *Santa Catalina de Siena, precursora de Santa Teresa* // Cuadernos de Investigación Histórica 10. Publicación del seminario «Cisneros» de la Fundación Universitaria Española. Madrid, 1986. P. 209–210). Этот имманентизм в смысле крайнего натурализма характеризуется полным отсутствием святоотеческой категории ипостаси, о которой пойдет речь в связи

вом историческом витке. Пушкинская художественная ситуация стоит, конечно же, гораздо ближе к первоначальной, библейской; однако то, что в иудейской культуре было уделом избранных провозвестников истины – созерцание недоступной простым смертным реальности, – в *Пророке* гипостазирована в соответствии с иконическим принципом: Серафим является в актуальной, посюсторонней действительности, сохраняя при этом качества бесплотной духоносности и символически знаменуя бытование трансцендентного в имманентном, т. е. Божественной благодати в мире.

Поэтически переводя ветхозаветную ситуацию видения в имманентно-ипостасный контекст и тем самым закладывая иконический фундамент своей художественной реальности,<sup>16</sup> Пушкин рисует непосредственный контакт человека с Серафимом, существом из иного мира, стоящим в иерархии небесных сил наиболее близко к Богу, пребывающим в немеркнущем свете Его славы и воплощающим собой священный трепет,<sup>17</sup> – факт поистине уни-

с *Пророком* и которая предполагает символизм, духоносность и восхождение от имманентного к трансцендентному.

<sup>16</sup> С. Н. Булгаков писал в связи с понятием религиозно-художественного канона о видениях и видениях, различая «как видения, т. е. определенного содержания „образы” („изводы”) икон, так и видения, т. е. определенные типы и способы трактовки изображения» (см.: С. Н. Булгаков. *Икона и иконопочитание. Догматический очерк.* М., 1996. С. 92); это – несколько иная терминология, отличная от той, о которой шла речь выше, но также иллюстрирующая сущность ипостасной структуры, реализованной в *Пророке*.

<sup>17</sup> Г. Дьяченко в своем Полном церковно-славянском словаре приводит толкование епископа Петра на Книгу Исаии, согласно которому шесть крыльев серафимов символизируют высшие духовные способности: первые крылья «знаменуют страх Божий, сознание своего ничтожества пред Творцом» как «чувство высших существ» и святых; вторая пара крыльев «суть крылья сознания своей слабости и несовершенств своих пред лицом Владыки»; третья пара «знаменует возможность и готовность перенестись, по воле Владыки мира, всюду, куда направит Он своего посланного» (Свящ. Г. Дьяченко (сост.). *Полный церковно-славянский словарь: В 2 тт.* М., 1998. Т. 2. С. 592). В этой связи рассуждения А. С. Позова о «серафизме» Пушкина едва ли можно трактовать как эмоциональное и терминологическое излишество. У Позова читаем: «Поэзия „священного ужаса”, или серафическая поэзия, занимает самое высокое место в творческом наследии Пушкина. [...] Пушкин сделал страх Божий, священный ужас, источником поэзии. В самом серафическом из всех своих произведений, в „Пророке”, Пушкин показал новое таинство, не предусмотренное святоотеческим и аскетическим богословием и школьным катехизисом, восьмое таинство сверх семи церковных таинств, – таинство пророческого посвящения. [...] Он обретает серафическое, ангельское знание, обновленные и восстановленные чувства и универсальное внутреннее чувство, дающее ему внимать внутренней гармонии миров... [...] Тема священного ужаса становится глубочайшей и интимнейшей в пушкинской лирике. [...] здесь у Пушкина обнаруживается родство поэзии и философии, их онтологическая связь, их синтез. Созерцается сама вещь в ее первозданности, а не явление, не образ и подобие...» (А. С. Позов. *Метафизика Пушкина.* М., 1998. С. 234–236). Хотя нельзя безоговорочно распространять все сказанное на личность Пушкина, очевидно, что сотериологическая архи-



кальный в истории религиозной эстетики<sup>18</sup> и сопоставимый только с символическими изображениями Евхаристии на основе 6-го стиха 6-й главы *Книги Исаии* (подробнее об этом – ниже, в комментариях к соответствующему эпизоду), как, например, в росписи собора Донского монастыря в Москве. Происходящее у Пушкина преобразование личности в результате такого непосредственного контакта символически представлено в действиях Серафима над телом Пророка.

Итак, не отождествляя пушкинского Пророка с ветхозаветным, мы в то же время памятуем и о преодолении в этом образе романтической модели, – у Пушкина мы имеем иной, канонический путь утоления духовной жажды. В первоначальной редакции *Пророка* первая строка звучала как «Великой скорбию томим»,<sup>19</sup> очевидно, буквально отражая психологическое состояние Пушкина во время написания стихотворения. Позднее вносится значительная поправка, придавшая произведению с первой же сцены «несравненно большую глубину. Духовная жажда, почти забытая современным человеком, побуждала говорить древнееврейских пророков. Ее имел в виду Христос, когда беседовал у колодца с самарянкой... Об этой „духовной жажде“ Пушкин громко сказал в окончательной редакции „Пророка“ (1828)».<sup>20</sup> Духовная жажда есть прежде всего волевое стремление – но стремление, протекающее в отягощающем мраке. Явление Высшего мира, Высшей благодати знаменует собой преддверие качественно нового этапа духовного бытия личности – просветление психологически довлеющей темной цветовой палитры и начало очищения, пробуждения Первообраза посредством *чудодействия*.

Чудодействие составляет второй, центральный уровень, или «клеймо», композиции, формирования образа Пророка, – «клеймо», которое можно обозначить непосредственно как *преображение*. «Чудо – диалектический синтез двух планов личности, когда она целиком и насквозь выполняет на себе лежащее в глубине ее исторического развития задание первообраза», –

сема, объединяющая понятия священного ужаса (реализованного, в частности, в серафическом символизме), очищения чувств, а также сокрушенного сердца и покаяния, является единственно возможной основой феноменологической интерпретации художественных текстов Пушкина, трактующих религиозную тематику, – если, конечно, мы ориентированы на символическое прочтение пушкинских образов, без которого все подобные рассуждения теряют смысл. Ср. известные строки *Стансов* (1830), в которых Пушкин сжато эксплицирует интуицию *Пророка*: *И внемлет арфе Серафима / В священном ужасе поэт* (А. С. Пушкин. Цит. произв. Т. 3. С. 212.) (выделено мной – О. К.).

<sup>18</sup> На этот аспект любезно обратила наше внимание М. М. Лоевская.

<sup>19</sup> См.: Б. А. Васильев. Цит. произв. С. 108.

<sup>20</sup> Там же. С. 108–109.

писал А. Ф. Лосев.<sup>21</sup> Испытывая преобразующее воздействие Свыше, выраженное в тексте пронизанными библейским символизмом метафорами, личность освобождается от материально-психической обусловленности земного мира и, оставаясь в его рамках, обретает свойства мира иного, необходимые для несения пророческой миссии – миссии провозвестника Истины.

Чудодействие также осуществляется в несколько этапов, в основе каждого из которых лежит определенная «телесная» метафора. Сначала преобразованию подвергаются глаза: *Перстами легкими как сон / Моих зениц коснулся он. / Отверзлись вещи зеницы, / Как у испуганной орлицы.*

Сила чудодействия, гениально переданная одним лишь словом *коснулся* (*легкие персты* как признак духоносности), метонимически распространяется с органов зрения на всю душевную сферу человека, открывая возможности и для духовного самоанализа, и для духовного видения окружающего. «Светоподательна светильника сущим во тьме неразумия, прежде гоняй Тя Павел, богоразумнаго гласа силу внуши и душевную быстроту уясни; сице и мене темныя зеницы душевныя просвети», – так выражено моление о чуде в Акафисте Иисусу Сладчайшему.<sup>22</sup> Понятие *вещий*, трактованное Пушкиным в контексте внезапного озарения и противопоставленное душевному неведению, в сущности, несет в себе глубочайший смысл наличия в мире великого, трансцендентного Знания, разлитого во всем, даже в самых, казалось бы, приземленных, бытовых, малозначительных вещах, а, следовательно, доступного каждому при условии истинно духовного стремления. Но лишь силою благодати в личности Пророка одним прикосновением Серафима разрушаются плотские преграды на пути этого стремления к видению и *ведению* человеческой души, судьбы, истории.

Орел (орлица) в христианской культуре является не только аллегорией зрения и символом евангелиста Иоанна, но, продолжая древнейшие мифопоэтические представления, олицетворяет также Божественную любовь, молодость, бодрость духа, обновление («Благослови, душе моя, Господа, и не забывай всех воздаяний Его [...] исполняющего во благих желание твое: обновится яко орля юность твоя» (Пс. 102:2,5) и поэтому занимает значительное место в средневековой символике крещения и воскресения.

В том же смысле преобразование касается и двух других органов чувств – ушей и языка. Вообще характерно, что используемые Пушкиным «телесные» метафоры происходят непосредственно из православной художественной традиции. Метафоры прозрения и обострения слуха, основывающиеся на

<sup>21</sup> А. Ф. Лосев. *Философия. Мифология. Культура*. М., 1991. С. 144.

<sup>22</sup> *Православный молитвослов и псалтирь*. М., 1997. С. 72.

евангельских и апостольских образах, типичны для огромного количества православных богослужебных и житийных текстов. «Трепещут ми уди, всеми бо сотворих вину: очима взираяй, ушима слышай, языком злая глаголяй, всего себе геенне предавай; душе моя грешная, сего ли восхотела еси?» – скорбит автор Покаянного канона.<sup>23</sup> В соответствии с христианской художественной традицией осмысления психологии греха<sup>24</sup> Пушкин, следуя религиозно–эстетическому канону, воссоздает катарсическое движение от мрака, обезвоженности, уныния и безысходного томления падшего в пустыне к пламенному образу Пророка. *Моих ушей коснулся он, – / И их наполнил шум и звон...*

Гениальная острота пушкинского языкового чутья проявилась здесь в употреблении слова *шум* для обозначения неких неземных звуков.<sup>25</sup> Смысловая насыщенность эпизода неизбежно теряется вне православного канонического контекста, в котором единственно бытует эстетически и богословски значимый прецедент – повествование апостола Луки о дне Пятидесятницы: «И егда скончавашеся дние Пятидесятницы, беша вси апостоли единомудушно вкупе. И бысть внезапно с небесе шум, яко носиму дыханию бурну, и исполни весь дом, идеже бяху седяще: и явишася им разделени языки яко огненни, седе же на едином коемждо их» (Деян. 2:1,2) (курсив мой – О. К.).<sup>26</sup> В тексте Деяний изображается ситуация *новозаветного откровения*, снисхождения благодати, отличающаяся от откровений ветхозаветных яркими ипостасными элементами: Святой Дух сходит на апостолов в виде огненных языков, и сопровождается это явление небесным шумом «дыхания бурна», – в то время как даже грандиозное видение пророка Иезекииля с отверзающимися небесами разворачивается в потустороннем безмолвии. Апостол Лука описывает явление Божественной силы в земной действительности,<sup>27</sup> – и в пушкинском *Пророке* события, происходящие с героем, посюсторонни. Высшее мистическое откровение впереди, – а до той поры Пушкин на новом уровне апеллирует к иконическому восприятию, воплощая трансцендентное в зримо–слы-

<sup>23</sup> Там же. С. 39.

<sup>24</sup> Ср. комментарии А. С. Позова со ссылками на авву Дорофея (А. С. Позов. Цит. произв. С. 232).

<sup>25</sup> В церковнославянской семантике *шум* равняется по значению понятию *звук* вообще (см.: *Полный церковно–славянский словарь*. Т. 2. С. 837).

<sup>26</sup> См. также службу Пятидесятницы (стихиры на хвалитех, глас 4).

<sup>27</sup> Говоря о явлении Святого Духа, необходимо отметить некоторую долю условности и сослаться на слова С. Н. Булгакова об отсутствии прямого изображения Третьей Ипостаси Божества, иконы Святого Духа. Булгаков задает вопрос: не значит ли это, «что откровение Святого Духа – не в дарах Его, но в самой Ипостаси и принадлежит лишь будущему веку?» (С. Н. Булгаков. *Икона и иконопочитание*. С. 117). Тем не менее, можно сказать, что в символизме текста Деяний мы имеем, по сути, словесную икону.

шимых формах своей художественной реальности, базирующейся на канонических принципах. Для сравнения можно указать на Изборник 1076 года, в котором сказано, что человек должен восходить к духовной полноте, «уши уклоняя от слышания зла, а „умными” – открыто прилетая к шумению святых словес»<sup>28</sup> (курсив мой – О. К.). Мы не утверждаем здесь факта прямого заимствования из канонических текстов (хотя непосредственное бытование библейских образов и метафор в сознании Пушкина подтверждается многочисленными свидетельствами), но формулируем сферу смыслов, объективно существующую в мистериальном религиозном контексте.

Характерно, что в этой сфере смыслов, возникающей за рассматриваемым пушкинским эпизодом, сосредоточены развиваемые далее в композиции *Пророка* мотивы *огня и дара слова*, слитые воедино, как и в изображении священного события у Луки, – тем самым выявляется философская многослойность пушкинской интерпретации: романтический импульс, тема жажды вдохновения, облекаясь в религиозном претворении в ветхозаветную канву, затрагивает в своей динамике новозаветный семантический комплекс и предстает как художественная реализация многотысячелетней духовной неразрывности иудео-христианской традиции.

Прежде чем неземные звуки контрастно сменяются мистическим безмолвием, перед нами возникает еще одна картина: *И внял я неба содроганье, / И горний ангелов полет, / И гад морских подводный ход, / И дольней лозы прозябанье.*

Эти четыре строки в композиционном отношении могут быть представлены как отдельное «клеймо» в рамках развития эпизода преображения. «Клеймо», в котором ощутимо воплощена одна из основополагающих в христианской мифопоэтике антитеза горнего и дольнего, производит непостижимый эффект осознания величия, глубины, широты, объема и полноты Вселенной. «Неизмерьна небесная высота, ни испытана преисподняя глубина», – так начинается свое *Слово о расслабленном* Кирилл Туровский.<sup>29</sup> Соединяя несоединимое, Пушкин рисует целостную картину духовно-эмоционального состояния переживания результата преображения – дара ведения. Изобразительная сила этой картины стилистически определяется характерным для домонгольского периода развития древнерусской литературы феноменом, названным Д. С. Лихачевым «эстетикой дистанций». «Чтобы быть эстетиче-

<sup>28</sup> Цит по: Ю. Малков. *Тема иконопочитания в древнерусской литературе XI – XIII веков* // Альфа и Омега. Ученые записки Общества для распространения Священного Писания в России. № 1 (12). М., 1997. С. 320.

<sup>29</sup> Цит по: *Слово о полку Игореве: Древнерусский текст*. (Пер., сост., вступ. ст. Д. С. Лихачева.) М., 1984. С. 20.

ски ценным, – пишет Лихачев, – явление должно было быть представлено в громадной перспективе, с далекого расстояния, как бы «с птичьего полета».<sup>30</sup> «Эстетика дистанций» может быть выявлена и в изобразительном искусстве (собственно, сам по себе «клеяменный» принцип служит одной из форм выражения временных дистанций), поскольку представляет собой не столько стиль, сколько каноническую особенность восприятия, которую можно определить как эйдетику–суммарный принцип. В пушкинской картине духовного преобразования чисто пространственное противопоставление содержит в себе еще и антитезу трансцендентного и имманентного миров, что с наибольшей наглядностью передается именно в иконописной традиции. Если в своем творческом историческом «всеведении» древнерусские авторы способны были объять события на огромных географических расстояниях, в состоянии пророческого ведения человек духовным взором и духовным слухом охватывает реалии и земного, и небесного миров. Это состояние ведения есть не что иное, как видение в смысле С. Н. Булгакова и А. С. Позова<sup>31</sup> – эйдетическое созерцание целостного смысла бытия, данного православному художнику-пророку в отчетливо зримых формах. За «клеямом» ведения следует продолжение чудодействия: *И он к устам моим приник, / И вырвал грешный мой язык, / И празднословный и лукавый, / И жало мудрыя змеи / В уста замершие мои / Вложил десницею кровавой.*

В рамках развития центральной темы преобразования Пушкин силою своего дара проникает во внутренний мир каждого отдельно взятого человека, обращая внимание на явления, забытые и подавленные в своей естественности: греховность, праздность, лукавство, хитрость, ложь, лицемерие и другие характеристики, в которых заключается смертельная опасность человеческого языка и которые используются людьми сплошь и рядом. Не случайно здесь противопоставленное языку жало змеи. Характерная для Востока метафора со змеей, отсутствующая в непосредственных источниках стихотворения, оправданно употреблена в целях усиления образного эффекта, ибо «жало мудрыя змеи» может жалить лишь для того, чтобы нести эту мудрость – а истинная мудрость, истинная правда, истинная благодать, посланная ради излечения душ в мир, отравленный грехом, действительно жалит, действительно не может пройти безболезненно, как не может даже самый искусный хирург безболезненно удалить пораженный внутренний орган. *И он мне грудь рассек мечом, / И сердце трепетное вынул / И уголь, пылающий огнем, / Во грудь отверстую водвинул.*

<sup>30</sup> Там же.

<sup>31</sup> См.: А. С. Позов. Цит. произв. С. 219.

Еще одно удивительно точное пушкинское выражение – «трепетное сердце». Это сердце, отнюдь не переполненное трепета перед Высшим, но переполненное страстями. Духовное и нравственное омертвление человеческой души в Книге Иезекииля передано образом каменного сердца (Иез. 36:26). Пушкин усиливает контраст между человеческим сердцем и углем, пылающим очистительным пламенем, вводя аффективную характеристику «трепета». Смысл этой характеристики может быть разъяснен, в частности, обращением к толкованию профессора Якимова на Книгу Исаии, на которое ссылается Г. Дьяченко: в словах Исаии «Сердце мое заблуждает» (Ис. 21:4) выражается не что иное, как страстное трепетание, т. е. «сердце делает такие частые удары, что заметным остается только трепетание сердца, „блуждание” его».<sup>32</sup> Таким образом, удаление последнего больного органа завершает процесс чудодействия, окончательно открывая все пути для проведения в мир и попадания в души людей Божественной благодати.

Отметим также, что этот ракурс видения многоплановой иконичности произведения, как и все другие, соотносится со свойствами эстетического сознания древней эпохи, среди которых особой яркостью в данном контексте выделяется бытование антропогонической мифопоэтики в таком искусстве, как богослужбное пение. Как уже говорилось, древняя теория богослужбного пения рассматривала тело и личность человека как инструмент духа, требующий правильной настройки. Творческая сфера личности здесь предстает в качестве Высшего орудия почти в телесной конкретике, как *сосуд*, вмещающий – или, может быть, не вполне вмещающий – благодать откровения; при этом «вмещаемое» ассоциируется с эманационной природой образа, так как речь идет о пении – искусстве дыхания, искусстве не сочиненной, но услышанной Свыше пневматической интонации. Топос сосуда в метафорическом изображении душевно-духовных взаимодействий (еще в более «телесном» обличье, нежели образ музыкального инструмента) составляет организационный центр пушкинских композиций чудодействия в *Пророке*: Серафим «физически» вкладывает в человеческое тело «содержимое» из мира духа.

В связи с метафорикой телесного преобразования в *Пророке* обратимся для сравнения к любопытному анализу М. И. Лекомцевой образа тела в *Похвальном слове Кирилу-Философу* Климента Охридского, одном из первых памятников славянской письменности. Климент Охридский начинает прославление Кирила-Философа с атрибутов «человека внешнего» (уста, лицо, очи, зеницы, руки, персты) и переходит затем к образу «человека внутреннего» (язык, нутро, душа), пользуясь риторической фигурой *Gradatio*, передаю-

<sup>32</sup> *Полный церковно-славянский словарь*. Т. 2. С. 592.

щей возрастание степени приближения к Богу, Богопознания.<sup>33</sup> Иллюстрируя свою интерпретацию, в частности, примерами из антропологии Григория Нисского, а также проводя параллели со средневековой иконографией, Лecomцева показывает, как в тексте Климента Охридского происходит восхождение от тела плотского к телу духовному (образу Божию), собственно и являющемуся объектом прославления, ибо только «тело духовное обладает потенциалом творческого созидания».<sup>34</sup> Подводя итог анализу пушкинских композиций преобразования, можно говорить об определенном структурном сходстве. В основе выбора и последовательности атрибутов целостного человеческого образа в анаagogическом восхождении у Пушкина также лежит принцип возрастания духовной реальности, движения от внешних, гипостазированных форм (глаз, ушей) через преобразование языка (с его полисемантическими свойствами – как телесным, так и духовным значениями) к внутреннему, душевному облику (сердце как семантический эквивалент душевной сферы), и от этого преобразования всего телесно–душевного состава – к духовной области, «умному» чувству Божественного первообраза, объединяющему семантику *света (огня)* и *слова (глагола)*. «И бысть в сердцах моих яко огонь горящ, палящ в костех моих...» (Иер. 20:9).

В этом духовном контексте образ рассекающего человеческую грудь меча, употребленный Пушкиным, вряд ли может ввести читателя в заблуждение своим ложным «натурализмом». Развивая мотив, запечатленный в символическом библейском тексте, Пушкин создает реальность, полностью адекватную оригиналу, т. е. реальность также символическую, в которой оружие Серафима не может быть осмыслено иначе, как *меч духовный*. Сам факт, что это оружие становится атрибутом не Херувима, поставленного Богом на страже Рая после изгнания оттуда человека (что было бы традиционно), но именно Серафима, лишённого этого атрибута в традиционной иконографии,<sup>35</sup> – указывает на невозможность натуралистического прочтения. Предлагаемая Пушкиным иконография допускает изображение меча в руках Серафима в понимании, раздвигающем ветхозаветные границы первоисточника, – в том понимании, в котором меч символически входит, например, в состав священнического облачения, знаменуя оружие духовной брани, молитву. У Пушкина нет и не может быть никакой чувственной экзальтации на этом уровне его

<sup>33</sup> См.: М. И. Лecomцева. *Образ тела или gradatio в «Похвальном слове Кирилу–Философу» Климента Охридского* // Лотмановский сборник. Т. 2. М., 1997. С. 48–53.

<sup>34</sup> Там же. С. 55.

<sup>35</sup> Об иконографии ангелов в мировом изобразительном искусстве см., в частности, любопытную статью П. Пруны (P. Pruna. *A propòsit dels àngels en la pintura* // Reial Academia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi. Butlletí III. Barcelona, 1989. P. 165–183).

своеобразного Gradatio, где раскрытие и преобразование «внутреннего человека» осуществляется духовными средствами, отображенными в материальной иконографической атрибутике, и картина пронизана от начала и до конца торжественным безмолвием, лаконически эксплицируемым, как мы увидим, в финале.

Образ горящего угля в символической архитектонике текста непосредственно предвосхищает кульминацию преобразования. Этот образ, как отмечает архимандрит Ефрем (Лэш), «является общим для всех богослужебных текстов, хотя чаще он встречается в текстах Евхаристии. Греческое слово, переводимое как „лжица“, которая употребляется для причащения верных, на самом деле обозначает пару клещей с прямой аллюзией на видение прор. Исайи»<sup>36</sup> («И послан бысть ко мне един от серафимов, и в руке своей имяше уголь горящъ, его же клещами взят от олтаря...») (Ис. 6:6). «Угль, пылающий огнем», связывает развернутыми метафорическими коннотациями два эпизода чудодействия – эпизод с устами и эпизод с сердцем: «Се прикоснуся устам моим, и отымет беззакония моя, и грехи моя очистит», – такие слова произносит священник по Причащению.<sup>37</sup>

Еще одна композиционно значимая символическая нить, пронизывающая все пространство текста, выявляется в поэтике цветообозначения. Изобразительный центр преобразования в отношении палитры красок составляет красный цвет, переданный двумя эпитетами, раскрывающими две его смысловые стороны: в сочетании кровавая десница красный как цвет крови соотносится с символикой мученичества; пылающий уголь выводит на первый план топос огня, в котором красный цвет знаменует контраст с цветовой гаммой самого начального «клейма», емко воплощенной в строке «В пустыне мрачной я влачился». Цветовая динамика, наряду с динамикой событийной, олицетворяет катарсис своими выразительными средствами, достигая апогея традиционной иконографической экспрессии в картине, предшествующей явлению заключительного образа. Огонь в груди Пророка просвещает мглу пустыни блистанием преображенного духовного естества. Одно из наиболее ярких проявлений подобного контраста можно наблюдать на палехской иконе «Илья Пророк с житием и огненным восхождением», где облако пламени, в котором возносится на небеса Илия, словно высвечивает расположенные под ним на черном фоне «клейменные» эпизоды жития пророка.<sup>38</sup>

<sup>36</sup> Архимандрит Ефрем (Лэш). *Исследуйте Писания // Альфа и Омега. Ученые записки Общества для распространения Священного Писания в России. № 1 (12). М., 1997. С. 56.*

<sup>37</sup> *Божественная Литургия. Для приходских храмов и духовных школ. М., 1995. С. 35.*

<sup>38</sup> См.: *Palekh. Icon Painting. Moscow, 1994. P. 43.*



Преображение совершилось. Однако, переродившийся образ еще не явлен миру в том виде, в каком он призван осуществить «задание первообраза». Для этого мало действия одного Серафима как простого носителя Господней воли. Для этого необходима *инициация* Свыше – и Пушкин вводит в композицию финальный эпизод, воплощая его в «клейме», инициационный смысл которого с особой полнотой раскрывается термином *откровение* в его окончательном, завершающем понимании. *Как труп в пустыне я лежал, / И Бога глас ко мне воззвал: / «Восстань, Пророк, и виждь, и внемли, / Исполнись волею Моей, / И, обходя моря и земли, / Глаголом жги сердца людей».*

До сих пор речь шла о явлении и действиях Серафима. Теперь же мы слышим глас самого Бога – глас, низвергавшийся с небес всякий раз, когда для исполнения Его воли требовалось самое что ни на есть высшее подтверждение, глас, действительно рождавший пророков, – и глас этот, после «шума и звона», сопровождавших снисхождение благодати, звучит в священном безмолвии. В изобразительном аспекте основная выразительная сила заключительного эпизода сосредоточена в его первой строке: *Как труп в пустыне я лежал*, перекликающейся во внутреннем развитии символического тематизма с присутствовавшими в описании чудодействия «замершими устами». Потрясающая художественная верность в употреблении слова *труп* для характеристики образа в картине Господнего откровения выявляется как прямым указанием на подтекст воскрешения, широко распространенного в качестве метафоры духовного прозрения и очищения в христианской гимнографии («Видя вдовицу зельне плачущую, Господи, якоже тогда умилиосердився, сына ея на погребение несома воскресил еси: сие и о мне умилиосердися, Человечколюбче, и грехами умерщвленную мою душу воскреси, зовущую: Аллилуиа»),<sup>39</sup> так и путем соотнесения пушкинского видения с еще одной группой особенностей иконописной интерпретации образности. Среди этих особенностей Е. Н. Трубецкой выделял характерное проявление аскетических («скорбных») мотивов русской иконописи через неподвижность образов, преисполненных духовного подъема и внимающих Божественному откровению в противовес «двигательной активности» фигур людей, изображенных в безблагодатном или «доблагодатном состоянии», как на новгородских иконах Преображения Господня (неподвижность Спасителя, Моисея и Илии и «физический аффект» апостолов, охваченных ужасом) или в образе «Видения Иоанна Лествичника» («стремительное падение вверх ногами грешников, сорвавшихся с лестницы, ведущей в рай»)<sup>40</sup> Образ трупа, лежащего в пустыне, в своей

<sup>39</sup> *Православный молитвослов и Псалтирь*. С. 65.

<sup>40</sup> См.: Е. Н. Трубецкой. *Три очерка о русской иконе*. Новосибирск, 1991. С. 18–19.

ошеломляющей лаконичности едва ли не с большей силой воплощает пафос благоговейного ужаса твари, вмещающей Богу. Здесь перед нами феномен, к которому вслед за А. С. Позовым можно оправданно применить аскетический термин *исихия*, – безмолвие, являющееся условием полноты Богообщения, анагогического восхождения к Свету, осуществляемого вне пространственно-временных и чувственно-страстных связей; экстаз, данный не в качестве экзальтации, но в ортодоксальной трактовке – как выход к постижению трансцендентного смысла в покое и неподвижности; впервые – без патетики и преувеличений – художественно сформулированная *исихия творчества*, понимаемого как стяжание, усвоение и поэтическое выражение Высшей благодати.<sup>41</sup> В этом отношении заключительный эпизод *Пророка* следует рассматривать как иконически завершенное воплощение ситуации откровения, основанное на древних художественных нормах отражения Божественного чудодействия и личностного катарсиса, перерождения чувств, необходимого, в пушкинской трактовке, для достижения творческой исихии.

Важнейшим поэтическим элементом, посредством которого в *Пророке* осуществляется приближение сознания читателя к восприятию этих художественных норм, служит, безусловно, языковая стилистика. Слова *влачить-ся, персты, зеницы, горный, дольний, десница, восстань, виждь, вмемли, глагол*, определяемые, как правило, холодно-нейтральным термином *славянизмы*, несут в себе сильнейший духовный заряд именно в условиях языковой ситуации позднего времени. Звучность, яркость, красота и торжественность этого уходящего своими корнями в древность языка неразрывно связаны с религиозной традицией вне зависимости от богословской проблематики и идеологических влияний. По словам Е. М. Верещагина, лишь церковнославянский язык «неповрежденно сохранил национальную русскую (по происхождению православную) духовность».<sup>42</sup> На протяжении сотен лет язык впи-

---

<sup>41</sup> Характерно, что о поэзии как обусловленном Свыше акте, воплощении «мысли Бога» говорил еще Данте (см.: А. Ф. Лосев. *Эстетика Возрождения*. С. 201). Однако в силу сложной специфики эпохи Проторенессанса в творчестве Данте, при всей теоцентричной мистериальности (см. там же. С. 202–207), не могло идти речи о реализации понятия исихии; смысловые структуры творческих достижений Данте и Пушкина, несмотря на общий, как у большинства европейских гениев, эстетический архиконтекст – христианский неоплатонизм, – конструируются в различных духовных направлениях: здесь уместны сравнения, но едва ли допустимы аналогии.

<sup>42</sup> Е. М. Верещагин. *Церковнославянская словесность как средство духовного возрождения русского народа* // Вестник духовного просвещения. № 1. М., 1994. С. 97. В семиотическом освещении характерные аспекты функционирования церковнославянского языка в истории русской культуры даны, в частности, Б. А. Успенским (см.: Б. А. Успенский. *Краткий очерк истории русского литературного языка (XI – XIX вв.)*. М, 1994. С. 42–53).

тывал в себя христианскую веру так же, как и сам народ, являвшийся его носителем. Причем, как указывает Д. С. Лихачев, «церковно–славянский язык объединял культуру не только по горизонтали, но и по вертикали: культуру прошедших столетий и культуру нового времени, делая понятными высокие духовные ценности, которыми жива была Русь первых семи веков своего существования».<sup>43</sup>

Церковнославянский язык – как отражение и хранилище глубинных содержаний души – обладает огромной мощью воздействия на сознание. В *Пророке* употребление церковнославянских слов выступает как единственно возможный вариант выражения нужного содержания. Чудодействие ангела не может быть передано иначе как словами, само звучание, сам интонационный облик которых восходят к освященным временем текстам. Коснувшись перстами человеческих зениц, Серафим *отверзает* их для постижения Божественной мудрости, подобно тому как в поэзии псалмов замкнутые немощью греха человеческие уста отверзаются для славословия: «Господи, устне мои отверзеши, и уста моя возвестят хвалу Твою» (Пс. 50:17). Божие откровение не может быть озвучено иначе как в громогласных церковнославянских императивах *восстань, виждь, внемли* («Слыши, Дщи, и виждь, и приклони ухо Твое...») (Пс. 44:11). Господь не говорит – Он *глаголет*, и Пророк должен обрести именно силу *глагола*, олицетворенного прежде жалом змеи. В соотношении русского слова *язык* и церковнославянского *глагол* проявляется очередное скрытое звено глубинной символической динамики пушкинской композиции: язык, как отмечалось выше, обладает двойственной семантикой – это и сосуд мудрости, и в то же время подверженный греху орган; глагол, приближающийся по значению к Слову-Логосу, есть феномен Божественного происхождения, обладавший в средневековой культуре неразрывной знако-

---

<sup>43</sup> Д. С. Лихачев. *Русский язык в богослужении и в богословской мысли* // Русское возрождение. № 69–70. 1997 (II–III). М., 1997. С. 43. Вызывает удивление появившееся недавно в научной литературе мнение, что церковнославянский язык следовало бы вытеснить из церковного употребления еще в конце XV века, потворствуя новгородским вольнодумческим тенденциям и открывая дорогу для развития «разговорного» языка (см.: А. В. Исаченко. *Если бы в конце XV века Новгород одержал победу над Москвой. (Об одном несостоявшемся варианте истории русского языка)* // Вестник РАН. 1998. Т. 68. № 11. С. 973). Необходимо понимать, что без церковнославянского языка (по сей день продолжающего полноценно функционировать и эволюционировать в качестве языка гимнографии) весь пласт русской церковной и аскетической культуры ушел бы в небытие – ведь даже на современном «развитом» русском литературном языке «литургическая поэзия и даже догматическое богословие не находят себе полного или даже сколько–нибудь удовлетворительного выражения» (В. М. Верещагин. Цит. произв. С. 98). Именно этим определялась неизбежность существования так называемого периода диглоссии в русской культуре.

вой связью с живописным образом, так что «соборный опыт православного богообщения равно адекватно воплощался и в „звучащей” молитве – словом, и в молитве „беззвучной” [...] через посредство иконного образа». <sup>44</sup> Собственно, сам образ Бога – образ, физически недоступный для воспроизведения, – который Пушкин дерзает ввести в текст, воспринимается только в слове, в глаголе, реализуясь именно как Логос. Эта образно-словесная художественная философия, усвоенная пушкинской интуицией, вылилась в лаконически-отточенные изобразительные формы *Пророка*, среди которых славянизмы представляют собой нечто большее, чем стилистические характеристики. Можно утверждать, что посредством славянизмов в *Пророке* достигается реальная связь эпох, связь форм мирозерцания.

П. А. Флоренский в своем *Иконостасе* писал о метафизике материалов, используемых в качестве средств выражения в различных видах искусства: в частности, о характерных для западноевропейской католической культуры звуке органа и масляной краске, связанных своей чувственно-материальной «плотностью», о метафизике поверхности в изобразительных искусствах (противопоставление податливого, «зыблющегося» холста в станковой живописи неподвижности и «онтологичности» доски в иконописи) и некоторых других эстетически значимых аспектах. <sup>45</sup> Признавая принципиальную правоту Флоренского в формулировании оппозиции чувственного и пневматического, выраженной в материале, мы вполне можем применить эту оппозицию в нашем случае к материалу поэзии – языку, – и феноменологически пушкинское словоупотребление в *Пророке* предстанет ярким воплощением духовного начала на лексическом уровне, восходящем к сакральной книжной традиции; это сопоставление яснее иллюстрирует суть проводимой нами параллели между иконописными изобразительными средствами и образностью пушкинского текста – параллели не буквальной, но смысловой: перед нами внутреннее семантическое и семиотическое единство двух потоков освященной древности – словесного и живописного. В русской культуре позднего времени одним из основных носителей пневматической интонации является именно церковнославянский язык, через который сознание как бы переходит из одной эпохи в другую, из сиюминутной суеты в вечность, вбирая вековой опыт литургической детерминированности жизненного цикла, утраченный с началом диктата возрожденческого психо- и антропоцентризма. Славянизмы пушкинского *Пророка* оказываются, таким образом, в числе редких примеров исключительного творческого прозрения, раздвигающего границы времени.

<sup>44</sup> Ю. Малков. Цит. произв. С. 322.

<sup>45</sup> См.: П. А. Флоренский. *Сочинения в 4 т.* М., 1994–1999. Т. 2. С. 473–479.

Во всеохватывающей иконической символичности пушкинский образ Пророка богословски запечатлел не только микро- и макрокосмическое восхождение от плоти к духу, но и саму природу процесса творения вообще. Художник, поэт как личность творящая, формующая реальность посредством образа, есть орудие Божественного откровения, так же как пророк, устами которого глаголет к народам Господь. Исихастское учение в своей эволюции раскрыло творчество как основное проявление образа Божия в человеке через синергию уподобления,<sup>46</sup> явив свои художественные вершины в ликах *преподобных*. Пушкин, с небывалой ясностью узревший эту духовную динамику, впервые претворил свое озарение в иконической реальности *Пророка*. Средоточием же этой реальности становится у Пушкина идея очищения от греха как необходимого условия творчества по Божественному образцу: не говоря об аскетическом искусстве, Пушкин, тем не менее, вводит в русскую художественную культуру XIX века именно христианскую, святоотеческую психологию личности,<sup>47</sup> являя в ипостаси Пророка, как в иконописных изображениях, сияющий образ Божий. Не в этом ли основа гоголевского понимания «очищенной красоты» русской души, воплощенной Пушкиным? Не в этом ли начало пути художественного преображения жизни на религиозных ценностных принципах, которым проследует сам Гоголь и который станет фундаментом православной эстетической мысли? Не в этом ли стремлении к очищению от греха и есть ключ к осмыслению неразрывности русской духовно-художественной традиции?

Годом позже написания *Пророка* Пушкин воспроизведет свои образно-символические прозрения в стихотворении «Поэт» (1827): *Но лишь божественный глагол / До слуха чуткого коснется, / Душа поэта встрепенется, / Как пробудившийся орел.*<sup>48</sup> А спустя чуть менее века А. А. Блок охарактеризует имя *поэт* как «символ высокого, подлинного искусства, преобразующего своим вещим словом хаос жизни в стройный космос»,<sup>49</sup> и увидит в пушкинском понимании художника «нового человека, призванного участвовать своим даром в *преобразовании* действительности и человеческой души»<sup>50</sup>

<sup>46</sup> См.: Игумен Иоанн (Экономцев). *Православие. Византия. Россия*. М., 1992. С. 186.

<sup>47</sup> Позднее Пушкин даст не только непревзойденные образцы молитвенной лирики, но и поразительный по глубине драматический анализ взаимоотношения психологии творчества и психологии греха – трагедию *Моцарт и Сальери*, в которой пушкинская концепция творчества развивается по линии противостояния греху.

<sup>48</sup> А. С. Пушкин. *Собрание сочинений в 15 т.* М., 1998. Т. 3. С. 195.

<sup>49</sup> А. П. Забровский. *Освоение пушкинского наследия русской литературой XIX–XX вв.* // Теория и практика преподавания русской словесности. Сборник научно-методических статей. Вып. 2. М., 1996. С. 129.

<sup>50</sup> Там же.

(курсив мой – О. К.). Идея *преображающего созидания*, в своей необъятной полноте явленная Пушкиным как квинтэссенция духовной жизни, обретет свежую почву для прорастания в условиях падшей доли культуры. Но традиция художественного и философского осмысления природы и роли творчества, категорий поэтичности и собственно образа уйдет своими формами далеко от Пушкина, от поэзии и от христианских нравственных и эстетических основ тысячелетней восточнославянской цивилизации.

Вместе с тем, в период широких и многословных дискуссий по поводу духовного возрождения России символическая интерпретация пушкинского *Пророка* как культурного феномена, вместившего, подобно вечному искусству иконописи, опыт осмысления незыблемых духовных принципов, позволяет глубоко воспринять неразрывно бытующую на всех уровнях человеческого сознания аксиологическую и эмпирическую преемственность, восходящую сквозь бесчисленные исторические драмы к эпохе младенчески целомудренного (целостного и мудрого) мироощущения, столь необходимого теперь нашему больному обществу.