

ЧУДЕСНОЕ В ТВОРЧЕСТВЕ ПУШКИНА

DOI 10.34685/HI.2026.22.72.002

Казин Александр Леонидович,
доктор философских наук, профессор,
Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург)
Email: alkazin@yandex.ru

Аннотация. *Статья посвящена рассмотрению категории чудесного как одной из ключевых структур пушкинского поэтического мира. Автор последовательно проводит различие между чудесным, таинственным и потусторонним в поэзии и прозе Пушкина, в его поэмах, романе, повестях и сказках, что имеет существенное значение для понимания ценностно-смыслового строения пушкинианы. Как православный русский поэт, Пушкин разделяет – и во многом даже противопоставляет – указанные смысловые образования. Чудо и чудесное у него от Бога («мороз и солнце – день чудесный!»), таинственное коренится в промежуточном экзистенциальном слое творения («ужо, строитель чудотворный!»); наконец, потустороннее имеет явно демоническую природу (вся сюжетика «Пиковой дамы»). В последнем счете, взаимоотношения указанной триады выстраиваются Пушкиным как ступени восхождения человека к Творцу или отказа от него.*

Ключевые слова: *Пушкин, русская литература, христианство, реальное и ирреальное, иерархия бытия, онтология образа.*

Пушкин есть чудо – это знают все. Но в каком именно смысле? Чудес на свете много. Можно сказать, что само бытие чудесно от начала до конца – иначе его просто не было бы. Согласно философской формулировке А. Ф. Loseva, *чудо есть совпадение случайно протекающей эмпирической истории с ее идеальным заданием* [1, с. 150]. Чудо – именно даровое, а не трудовое и вымученное; оно дается по любви, а не по принуждению, от избытка, а не от недостатка. Однако чудеса бывают и ложными, темными (магия). Наряду с божественно-чудесным, в космосе Пушкина можно найти непостижимое, непознаваемое, неуловимое, фантастическое, даже потустороннее – в общем, *таинственное* [2]. Попробуем, в интересах эстетико-мировоззренческой истины, сопоставить их между собой. В этом плане я разделил бы творчество Пушкина на три больших периода – вольнодумную молодость («Свободы сеятель пустынный»), духовную зрелость («Евгений Онегин», маленькие трагедии) и, наконец, вершину его пути – «Капитанскую дочку», «Медный всадник», каменноостровский цикл стихов. Остановимся сначала на первом периоде.

* * *

Одним из ранних произведений, которые обращают на себя внимание в связи с нашей темой, является пресловутая «Гавриилиада». В связи с недоказанностью принадлежности этого текста юному Пушкину (он лично отрекся от авторства на следствии, а оригинала якобы написанного им по этому поводу письма к Государю не обнаружено), оставим его разбор в стороне. Единственное, что можно заметить здесь относительно этой местами кощунственной поэмы – это её принадлежность к просвещенческому мирознанию вольтеровского типа. Автор явно вдохновлялся ироническими смысловыми ходами «Орлеанской девственницы» и прочими уроками «умного афеизма» в поэзии и прозе, так что вся фантазмагория «Гавриилиады» есть не более чем словесная игра с тем, с чем играть, вообще говоря, не стоит. Даже если это «прекрасная шалость», по определению П.А. Вяземского.

Гораздо более характерной и заслуживающей внимания представляется поэма «Руслан и Людмила» (1818–1820). Достаточно заметить, что поэма эта включается в современных изданиях в круг православного чтения, хотя поначалу критики также нашли в ней излишние вольности, в том числе эротические, и немало «простонародных», низовых выражений. В сущности, в этом нет ничего

удивительного: недавний лицеист, юный гений, полагающий, что ему всё позволено и всё доступно, и только что прочитавший «запоем» 8 томов «Истории» Карамзина, решил написать поэтическую сказку на материале русских былин, соединив в одно целое народное предание, фольклорную повесть о Еруслане Лазаревиче, «Неистового Роланда» Ариосто и «Двенадцать спящих дев» В.А. Жуковского. Почти вся сказка – кроме города Киева и фигуры князя Владимира – состоит из *таинственного*, от нападения Черномора на молодых в первую брачную ночь, через встречу Руслана с волшебником Финном (и через его посредство с ведьмой Наиной), сражение с «мертвой» Головой, овладение богатырским мечом, вероломную гибель и последующее воскрешение живой водой, наконец, финальную победу над Черномором и освобождение древней русской столицы от окруживших её печенегов. Особенно значимо в данной поэме «Вступление», написанное несколько позже, но фактически раскрывающее её авторский замысел. Дело не том, что сказку эту рассказывает автору ученый кот (на то и сказка) – дело в том, *что темные силы зла в этой сказке радикально побеждены, причем побеждены именно светлой русской силой*: «Смирись, покорствуй русской силе, неси меня к моей Людмиле» – требует у колдуна торжествующий Руслан. Властные мировые энергии здесь явно на стороне нашего воина, так что в итоге главный злодей помилован и взят на службу во дворец на должность шута, молодые счастливо соединились, и всё закончилось наилучшим образом, так что автору в самом деле ничего другого не остается, как сидеть под дубом со златой цепью, слушать кота и мед-пиво пить, как и полагается поэту.

Поэма «Руслан и Людмила» стала первым опытом Пушкина в области сказочно-таинственного. Если воспользоваться традиционным для христианства трехчастным делением мира на сакральный, человеческий и демонический, то в «Руслане и Людмиле» мы отмечаем легкое касание пушкинской лиры к потустороннему, оказывающемуся здесь, в общем, не таким уж страшным, отчасти даже комическим (чихающая Голова и пр.). Пожалуй, только история Финна и Наины отчасти выделяется из этого круга – по причине противоборства в ней любви (миросозидающей силы) и черной магии заклятия. Однако и седые колдуны, со всей их секретной наукой, бессильны перед любовью: вынужденная любовь оборачивается пародией на саму себя (дряхлая старушка вместо красавицы), мгновенно переходя в ненависть. В дальнейшем духовный опыт Пушкина, конечно, расширился – в том числе в области таинственного и потустороннего, однако его первая сказка вполне может служить камертоном, метафизическим ключом к построенному им духовно-художественному космосу, часть которого, по попущению Бога и самого автора, предоставлена онтологии зла.

* * *

Следующим шагом в интересующей нас сфере будет великий реалистический роман в стихах «Евгений Онегин». Именно этим произведением, законченным в 1831 году, знаменуется зрелый, ценностно отрефлексированный этап творчества Пушкина. Казалось бы, реализм как метод по определению не предполагает потустороннего, никаких «гостей из ничто». Однако русский реализм, что в литературе, что в живописи – это скорее псевдоним особого рода духовной практики, превращенная форма религиозного сознания. Задача такого реализма – не «типический характер в типических обстоятельствах», а обнаружение замысла Творца о человеке и России. «Евгений Онегин» – как раз об этом, при всем том, что он и «энциклопедия русской жизни», и даже просто любовная история, love story, если сказать по-простому. В другом месте я уже писал о том, что в принципе это роман о христианском восхождении героев, Онегина и Татьяны, идущих путями любви-страдания, любви-испытания, и становящихся к концу повествования совсем другими людьми, чем в первых двух главах (он – дитя Летнего сада, она – обожательница «французских обманов»). Однако есть в этих путях и различия, ярко выраженный персонализм судьбы. Не случайно «снится чудный сон Татьяне». Опустим детали это сна, начиная с медведя, уносящего девушку в лес, и кончая описанием явно inferнальных персонажей в хижине, вроде полу-журавля и полу-кота.

XIX

И страшно ей: и торопливо
Татьяна силится бежать:
Нельзя никак; нетерпеливо
Метаясь, хочет закричать:
Не может; дверь толкнул Евгений:
И взорам адских привидений

Явилась дева; ярый смех
Раздался дико; очи всех,
Копыта, хоботы кривые,
Хвосты хохлатые, клыки,
Усы, кровавы языки,
Рога и пальцы костяные,
Всё указывает на нее,
И все кричат: мое! мое!

XX

Мое! – сказал Евгений грозно,
И шайка вся сокрылась вдруг;
Осталась во тьме морозной.
Младая дева с ним сам-друг;
Онегин тихо увлекает
Татьяну в угол и слагает
Ее на шаткую скамью
И клонит голову свою
К ней на плечо; вдруг Ольга входит,
За нею Ленский; свет блеснул;
Онегин руку замахнул,
И дико он очами бродит,
И незваных гостей бранит;
Татьяна чуть жива лежит.

XXI

Спор громче, громче; вдруг Евгений
Хватает длинный нож, и вмиг
Повержен Ленский; страшно тени
Сгустились; нестерпимый крик
Раздался... хижина шатнулась...
И Таня в ужасе проснулась...

Конечно, сон этот – своего рода магический кристалл, содержащий в зерне, в стяжении фабульно-сюжетную структуру первой половины романа. Однако он имеет и более глубокий смысл – он обнаруживает скрытую, двойственную природу Онегина, который оказывается не только предводителем шайки оборотней, но и готов немедленно обладать Татьяной как пленницей, одновременно убивая ножом своего лучшего друга. Разумеется, это всего лишь сон, но сон вещий. Этого ещё не было в реальном времени, но уже готовилось в иных мирах, и последующая духовная работа автора романа и его главной героини и заключается в том, чтобы предотвратить или, по меньшей мере, смягчить предначертанный кем-то недобрым зигзаг судьбы дорогих ему людей, её недолжную бифуркацию. В конце концов, им обоим – поэту и его героине – это удастся, хотя предотвратить гибель Ленского уже невозможно: «несчастной жертвой Ленский пал». Подчеркну, что это слова самого Онегина, который *кается* в своём преступлении перед любимой. Но поздно. Татьяна «другому отдана и будет век ему верна».

Как бы то ни было, дивный сон оказался пророческим. С одной стороны, он явил Татьяне душевный изъясн «ветхого» Онегина, а с другой – направил её любовь к нему во *спасение* Евгения и самой Татьяны, предвосхитил преображение (метанойю) обоих в духовно более высоких существ. Так, несмотря на свой сугубо таинственный и даже потусторонний вид, сон Татьяны оказывается чуть ли не ключевым идейным символом романа. Нечистая сила служит здесь преодолению самой себя в любовном усилии человеческого духа. Фантастическая коллизия ранней волшебной сказки (побежденный злой карла в котомке русского витязя) подтверждается реализмом русской жизни, хотя Пушкин и подчеркивает, что Татьяна – это милый идеал, оказывающийся, тем не менее, сильнее всей нечисти, вместе взятой. А осужденный на одиночество Онегин идет странствовать – искать самого себя и Бога.

Разумеется, не следует думать, что духовное и творческое возрастание Пушкина происходило как бы само собой, по ровной непрерывной линии, не требуя от него никаких усилий. Существует немало критических работ, где Пушкину лично и его творчеству вообще приписываются самые невероятные, «немыслимые» грани и качества, от субстанционального язычества, как у Гершензона [3], до субстанционального эротизма, как у Синявского [4]. Как говорится, каждый смотрит со своей колокольни. Но вот есть свидетельства самого поэта, с которыми не поспоришь, и которые приоткрывают нам его собственное отношение к тому, что можно назвать таинственным в тварном мире, конкретно говоря – бесовским.

Бесы

Мчатся тучи, выются тучи;
Невидимкою луна
Освещает снег летучий;
Мутно небо, ночь мутна.
Еду, еду в чистом поле;
Колокольчик дин-дин-дин.
Страшно, страшно поневоле
Средь неведомых равнин!

"Эй, пошел, ямщик!" – "Нет мочи:
Коням, барин, тяжело,
Вьюга мне слипает очи,
Все дороги занесло;
Хоть убей, следа не видно;
Сбились мы. Что делать нам!
В поле бес нас водит, видно,
Да кружит по сторонам.

Посмотри: вон, вон играет,
Дует, плюет на меня,
Вон – теперь в овраг толкает
Одичалого коня;
Там верстою небывалой
Он торчал передо мной,
Там сверкнул он искрой малой
И пропал во тьме пустой".

Мчатся тучи, выются тучи,
Невидимкою луна
Освещает снег летучий;
Мутно небо, ночь мутна.
Сил нам нет кружиться доле;
Колокольчик вдруг умолк;
Кони стали... "Что там в поле?" –
"Кто их знает? пень иль волк?"

Вьюга злится, вьюга плачет,
Кони чуткие храпят,
Вот уж он далече скачет;
Лишь глаза во мгле горят;
Кони снова понеслись;
Колокольчик дин-дин-дин...
Видю: духи собрались
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?

Мчатся тучи, вьются тучи;
Невидимкою луна
Освещает снег летучий;
Мутно небо, ночь мутна.
Мчатся бесы рой за роем
В беспредельной вышине,
Визгом жалобным и воем
Надрывая сердце мне...

Страшное стихотворение. Это не наваждение, не кажимость – это бесовидение посреди бесконечной снежной равнины, особая форма «инферноскопии» бури. Она надрывает сердце человеку, она хочет его гибели посреди снегов. Потустороннее здесь персонифицировано – тут и домового хоронят, и ведьму замуж выдают. Трудно дается Пушкину путешествие по зимней России, хотя относится это стихотворение к 1829 году, то есть к зрелому периоду его жизни и творчества, когда поэт уже внутренне готов к встрече с областью безобразных духов. Уже почти закончен «Евгений Онегин», и «Борис Годунов» – центральные произведения среднего периода, свидетельствующие о рождении в лице Пушкина мощного бойца с дьяволиадой. Ещё раньше, в 1828 году, Пушкин высоко оценил духовную помощь, оказанную ему в его невидимой брани московским митрополитом Филаретом (Дроздовым), присутствовавшим, между прочим, вместе в Г.Р. Державиным, на том знаменитом экзамене в Лицее, где юный выпускник впервые читал свои «Воспоминания в Царском. селе». Ознакомившись с «экзистенциальной жалобой» Пушкина – «Дар напрасный, дар случайный, жизнь, зачем ты мне дана?», пастырь Церкви ответил ему такими стихами:

Не напрасно, не случайно
Жизнь от Бога нам дана,
Не без воли Бога тайной
И на казнь осуждена.

Сам я своенравной властью
Зло из темных бездн воззвал,
Сам наполнил душу страстью,
Ум сомненьем взволновал.

Вспомнись мне, забвенный мною!
Просияй сквозь сумрак дум, –
И созиждется Тобою
Сердце чисто, светел ум!

Духовно-онтологические опоры у Пушкина и Филарета одинаковы, только это и создает творческое напряжение между ними. Мир есть Божье творение, и вместе с тем мир сей во зле лежит. Такова парадоксальная логика верующего разума, с позиции которого обращается к поэту пастырь Церкви, и которая, если вчитаться в «Дар напрасный...», является имманентной логикой самого Пушкина – иначе ему не на что было бы жаловаться и не к кому свою жалобу обращать. Более того, Филарет видит в приведенных пушкинских строках глубинный вероисповедный путь (эк-стазис) самого их автора, полностью следуя в этом древним отцам: «Праведно гнев посещает высокомудрствующий о себе ум, т.е. оставление его, или попущение ему потерпеть нападки от демонов, чтобы он пришел через это в чувство естественной своей немощи и в сознание покрывающей его и все доброе в нем совершающей Божьей силы, смирил себя» [5]. Не знаю, читал ли Пушкин «Подвижническое слово» учителя Церкви

седьмого века св. Максима Исповедника, но его ответ Филарету доказывает, что он любил – вопреки любой бесовщине – божий мир, и всегда готов был открыться радости и покаянию:

В часы забав иль праздной скуки,
Бывало, лире я моей
Вверял изнеженные звуки
Безумства, лени и страстей.

Но и тогда струны лукавой
Невольно звон я прерывал,
Когда твой голос величавый
Меня внезапно поражал.

Я лил потоки слез нежданных,
И ранам совести моей
Твоих речей благоуханных
Отраден чистый был елей.

И ныне с высоты духовной
Мне руку простираешь ты,
И силой кроткой и любовной
Смиряешь буйные мечты.

Твоим огнем душа палима
Отвергла мрак земных сует,
И внемлет арфе серафима
В священном ужасе поэт.

Добавить к этому признанию по существу нечего, разве что обратить внимание на икону известного современного иконописца Зинона, где Пушкин изображен исповедующимся перед митрополитом Филаретом.

* * *

Обратимся теперь к двум маленьким трагедиям Пушкина – «Моцарту и Сальери» и «Каменному гостю». Обе они написаны в 1830 году, то есть уже после вышеприведенной заочной переписки автора с московским митрополитом. Дальнейшее творчество Пушкина получило в этой переписке своего рода духовное напутствие в борьбе с потусторонним. А противники у Пушкина с годами становились всё достойнее – и в драматургии, и в поэзии, и в прозе.

Основная идейная коллизия «Моцарта и Сальери» хорошо известна: «Нет правды на земле, но правды нет – и выше». Вся сквозная линия (внутренний монолог) Сальери – это не только зависть к Моцарту, но и обвинение Бога в неверности и несправедливости, позволившей «гуляке праздному» обладать незаслуженным талантом. Но вот кто такой таинственный черный человек, являющийся Моцарту, причем его замечали и другие люди, так что это не просто видение (галлюцинация) Моцарта? В отличном фильме М. Формана «Амадей» являющийся Моцарту заказчик Реквиема имеет явное сходство с отцом композитора, но этот момент позволительно отнести к отзвукам фрейдистской трактовки отношений отца и сына. Гораздо существеннее то, что в тексте Пушкина прочитывается скрытая связь Сальери с этой загадочной фигурой, причем именно по линии смерти, точнее, убийства великого композитора, задуманного Сальери. Не случайно будущий убийца немедленно отвлекает Моцарта от мыслей об этом «госте из ниоткуда», предлагая выпить бутылку шампанского или перечесать «Женитьбу Фигаро». Почему Сальери может судить о том, кого не видел, и даже предлагать свои лукавые рецепты избавления от темного незнакомца?

Очевидно, дело в *метафизической близости* Сальери и черного человека как *носителей смерти* в перспективе главного героя. Оба упомянутых персонажа делают одно дело – уничтожают гения, которого Бог «в макушку поцеловал». Свой своего видит издали – даже если это «далеко» уходит в потустороннее, причем в данном случае явно демоническое, богоборческое. И черный человек, и

Сальери хотят разрушить замысел Творца, в лице Моцарта, подарившего земному миру несколько райских песен.

Что же в состоянии противопоставить Моцарт-Пушкин этим козням ада? Как и всюду, этой силой оказывается у него (у них) сила любви к Свету, первичного относительно любой тьмы. Моцарт пишет Реквием – но это не музыка смерти, а музыка жизни, вернее, сверхжизни, превышающей наличное физическое существование и делающей шаг в божественное бессмертие. «Ты Моцарт Бог, и сам того не знаешь» – тут Сальери прав. Вернее, не совсем прав, хотя Моцарт отвечает на это сравнение шуткой. Каждый гений знает о своей избранности – иначе он бы не творил. Сальери стремится утвердить именно демоническое начало в гении – на иное как посланник преисподней он не согласен (его «последняя надежда» в этом плане – Микельанджело Боунаротти). Однако Пушкин, как великий поэт, «по себе знает», что гений и злодейство в христианской вселенной несовместны – и предсмертный Реквием Моцарта, направленный в вечность, это подтверждает. В отличие от романтиков и раннего Шеллинга, Пушкин отвергает «отрицательную потенцию» в Боге, то есть внутреннюю драму Творца. «Моцарт и Сальери» – об этом».

* * *

В следующей маленькой трагедии – «Каменном госте» – дело снова идет о жизни и смерти, как и полагается в данном жанре, только на этот раз посланцем смерти (если не самой смертью) выступает не черный человек, а человек каменный – статуя убитого Дон Гуаном на поединке Командора. Покоритель женских сердец и воин Дон Гуан встречает Дону Анну на могиле покойного мужа, влюбляется в неё, назначает ей свидание, и тут же с вызовом приглашает на это свидание статую Командора – и смущенно замечает, что статуя в ответ как будто кивнула головой. Такова завязка этой заgrabной истории, но нас в данном случае интересуют не «тайны гроба роковые», а отношение к ним персонажей драмы, и, не в последнюю очередь, самого автора.

В центре событий, разумеется, Дон Гуан. Этот легендарный герой «бродячего сюжета», в отличие от реального Моцарта, имел ко временам Пушкина по меньшей мере двухвековую историю в качестве действующего лица европейской драматургии – прежде всего у Тирсо де Молина и Мольера (XVII век). В первом случае он выступал к качестве испанского гранда-«сверхчеловека», стремящегося к славе, во втором – персонажем скорее авантюрного типа.

У Пушкина мы встречаемся с иным Дон Гуаном – человеком немалых внутренних достоинств. Он не просто ловелас, не пропускающий ни одной юбки. Во-первых, он поэт: именно на слова Дон Гуана поёт песню прекрасная Лаура в окружении своих поклонников. Во-вторых, он поэт в любви, ищущий свой абсолютный идеал, своего рода «вечную женственность», если воспользоваться образом Гёте. Подобно Фаусту, Дон Гуан ищет свою прекрасную Елену – и, наконец, обретает её в лице Доны Анны, вдовы убитого им противника. Если Моцарт – это гений музыки, то Дон Гуан у Пушкина – это *гений высокого эроса*, особенно если помнить о том, что «и любовь – мелодия». Кроме того, Дон Гуан – воин, во всяком случае, смелый дуэлянт, не дрогнувшей рукой сражающий любого соперника (что и происходит очередной раз в доме Лауры). В этом плане возникает известная параллель... с Евгением Онегиным, который ведь тоже оказался убийцей Ленского, полюбил идеальную женщину, и в финале – заслужил наказание одиночеством. Более того, А. Ахматова в своем исследовании о «Каменном госте» доказывает, что в этой трагедии «Пушкин карает самого себя — молодого, беспечного и грешного, а тема заgrabной ревности (т. е. боязни ее) звучит так же громко, как и тема возмездия» [6]. Вот здесь возникают вопросы, в том числе таинственные.

Прежде всего, обратим внимание, что возмездие в облике Каменного Гостя настигает Дон Гуана в момент наивысшего любовного переживания, проще говоря, в момент счастья. Бывший страстный любовник просит у Анны только поцелуй – «холодный, мирный», и получает его – перед гибелью от пожатия каменной десницы. В последние минуты своей жизни Дон Гуан преобразается, он ищет души, а не только тела Анны, в этот момент их *соединяет нечто более высокое, чем только телесная страсть*. И тут возмездие – за что? Рискну предположить, что дело идет не столько о заgrabной ревности, сколько о наказании за *вызов Статуи, за само обращение к потустороннему миру*. Экзистенциальное преобразование Дон Гуана пришло слишком поздно, чтобы спасти его от кары со стороны демона, явившегося на это раз в виде мраморного истукана. Дон Гуан *не принес покаяния перед Богом* – его просветление произошло только на человеческом уровне. Ангел-хранитель не успел

его спасти – в отличие от Пушкина, покаявшегося в своих грехах перед пастырем Церкви. Как следует из логики событий, Дон Гуан не заслужил земного счастья, его посмертная участь решается в темном мире – в отличие от автора трагедии, которому принадлежит признание: «В вопросе счастья я атеист, я не верую в него» [7], и который, однако, после женитьбы на любимой Наташе переменял своё мнение: «Я счастлив... Это состояние для меня так ново, что кажется, я переродился» [8]. «Самоказнь» Пушкина – ни в литературе, ни в жизни – не состоялась, он построил свою семью как «малую церковь», и Бог простил его.

* * *

Самое «потустороннее» произведение Пушкина, вероятно, «Пиковая дама» (1834). Таинственное начинается уже в эпитафии: «Пиковая дама означает тайную недоброжелательность». Во втором эпитафии автор даже просит Бога простить его персонажей-картежников за то дело, которым они занимаются «в ненастные дни», доверяя карте собственную честь и жизнь. Носителем главной тайны является, конечно, старая графиня, открывающая Германну секрет трех карт, обманывающая его и приходящая к нему после смерти. Её «трансгуманистическая» природа очевидна – она прямая наследница великосветского колдуна графа Сен-Жермена, который «выдавал себя за изобретателя жизненного эликсира, философского камня, и прочая».

Однако с центральным персонажем повести дело обстоит сложнее. Мало того, что Германн характеризуется как человека с профилем Наполеона и душой Мефистофеля, как существо, у которого «нет никаких нравственных правил и ничего святого» (эпитафия к IV главе повести) – на похоронах старой графини один из присутствующих (близкий родственник усопшей) намекает, что Германн ещё и побочный сын покойницы, что мгновенно меняет топику рассказа, переводя его в план наследственного рока [9]. Недаром Германну кажется, что убитая им старуха насмешливо подмигнула ему из гроба.

Так или иначе, в «Пиковой даме» мы имеем как бы сдвоенное представительство тьмы – инженера Германна и – возможно – его тайной матери, при том, что инфернальное их родство несомненно. Наряду с этим, он расчетлив и рационален, как и полагается немцу – поистине дьявольское сочетание. В сущности, он хочет стать магом, то есть заставить трансцендентные силы служить человеческим целям. Вообще, если присмотреться, почти все действующие лица этой повести (за исключением, пожалуй, Лизы) оказываются причастны той или иной разновидности демонизма, не говоря уже о «вечном жиде» Сен-Жермене, с которого фактически и началась вся цепочка событий в реальном времени. Не говоря уже о том, что сама карточная игра есть пограничная ситуация, дерзкая сшибка с судьбой, то есть искушение Создателя.

Таким образом, в «Пиковой даме» доведена до предела, если позволено так выразиться, степень демоничности происходящего. По сути, читатель встречается здесь с *пушкинским изображением ада*, как он явлен в начале XIX столетия от рождества Христова в России на уровне светского круга, о представителях которого даже священник говорит с осторожностью (ср. его речь после отпевания о «мирном успении праведницы»). Тем не менее, все «заклинатели рока» получают по заслугам: Германн сходит с ума, а графиня после смерти становится то ли живым трупом, то ли привидением в виде белой женщины с шаркающей походкой. «Что так жалобно поют? Домового ли хоронят, ведьму ль замуж выдают?».

Зло поражено – иначе Пушкин не был бы Пушкиным. Именно так следует понимать слова из дневника Блока: «Пушкин "аполлонический" полетел в бездну, столкнутый туда рукой Чайковского – мага и музыканта, а Лермонтов, сам когда-то побывавший в бездне, встал над ней и окостенел в магии и кричит Пушкину: "Добро, строитель!" [10] Аполлоновское у Пушкина – это ясность положения Солнца на небе, даже малое затмение которого в наличном мире ведет к разрушению базовых структур бытия, к падению в бездну, к безумию. Лермонтов падал в эту бездну и с трудом поднимался, Чайковский романтически истолковал мистический сюжет в своей опере с опорой на одну из фабульных линий «Писем русского путешественника» Н.М. Карамзина [11]. Только Пушкин выдержал прямой взгляд бездны, откуда явился ему новый, сатанинский Орест, поднявший руку на собственную мать-ведьму. Древний Орест, как известно, был оправдан Афиной. Пушкин судил его другим судом – судом Бога-победителя смерти и ада.

В заключение статьи рассмотрим в интересующем нас аспекте поэму Пушкина «Медный всадник». По времени она написана несколько раньше «Пиковой дамы», в 1833 году, но по существу содержит в себе *синтез темы таинственного* в его творчестве, понятого как *борьба демонического с божественным началом в человеке*. Впоследствии Достоевский скажет: «здесь дьявол с Богом борется, а поле битвы – сердца людей». Именно так и происходит в поэме, только сердце человека здесь расширено до пределов русской истории, более того, является её собирательной силой, её аттрактором. Это в равной мере касается обоих главных героев поэмы – великого императора (и живого, и медного), и бедного чиновника, сходящего после наводнения с ума.

Вспомним её хрестоматийное начало:

На берегу пустынных волн
Стоял он, дум великих полн,
И вдаль глядел...

Великих дум не бывает без участия сердца. Это не мелкие расчеты о приобретении болотистого куска земли – это чертёж будущего России, ведущего страну к встрече в новым метаисторическим соперником. «Здесь будет город заложен на зло надменному соседу» – вот что прозревает Петр и в настоящем, и в будущем. И когда он говорит о природе, которой суждено нам в Европу прорубить окно, он имеет в виду не столько географию, сколько геополитику, выражающую, в конечном счете, скрытое взаимоотношение сакральных цивилизационных идей – России и Запада. В эпоху Пушкина, как и в эпоху Петра, таких слов не употребляли, но *великая дума* императора была именно об этом: с кем будет русское сердце и русское дело? Первое, разумеется, важнее: «Где сокровище твоё, там и сердце твоё будет». Во всей мировой литературе не много, вероятно, найдется столь величественных и искренних гимнов подвигу властителя, поднявшему свою страну на дыбы – не ради наживы-завоевания, а ради утверждения Третьего Рима, пусть в форме внешне западнической петербургской империи. «Европа нам нужна на несколько десятков лет, а потом мы повернемся к ней задом» – этот апокриф, наверное, был известен Пушкину. «Люблю тебя, Петра творенье, люблю твой строгий, стройный вид, Невы державное течение, береговой её гранит» – здесь «аполлонизм» поэта достигает своего пика, здесь Пушкин всем сердцем с делом Петра, здесь он целиком на стороне русской истории и русского царства.

А что же кумир на бронзовом коне, гонящийся за маленьким человеком?

В начале XIX века, точнее, 13 октября 1806 года, знаменитый германский диалектик Гегель, тогдашний лидер европейских интеллектуалов, увидев, как Наполеон, этот воплощенный «мировой дух», въезжает на белом коне победителем в город Иену, записал, что император, сидя на лошади, «простирается над миром и господствует над ним» [12]. Потом с этим наполеоновским духом будут бороться и Толстой, и Достоевский – первый в описании Бородинского сражения, второй – через преступление и наказание Родиона Раскольникова. Медный всадник у Пушкина – это не узурпатор власти, положивший, ради самоутверждения, сотни тысяч людей по всей Европе. И это не вставший из гроба мертвец, и не черный человек потустороннего мира – это видение обезумевшего от горя юноши, потерявшего свою любимую, унесенную волной, которая, «как зверь остервенясь, на город кинулась». «Со стихией царям не совладать», – замечает наследник Петра и победитель Наполеона, император Александр Первый, выйдя на балкон Зимнего дворца. Кумир на бронзовом коне – это символ мирового хаоса, вселенской энтропии как порождения демонического сегмента сущего, враждебного и Богу и человеку, будь то царь или тронувшийся умом молодой влюбленный. В отличие от мелких бесов (вроде того же Германа), пытающихся заклясть рок лично для себя, Петр выступает в поэме именно как «мощный властелин судьбы», в союзе с самим Творцом, а не в заговоре с его темным противником. И вина Евгения здесь в том, что он попытался, вольно или невольно, своей угрозой опровергнуть глубинное движение истории: «Добро, строитель чудотворный! Ужо тебе!».

История творения трагична в принципе, и для её спасения – в том числе для спасения того же Евгения – потребовалась крестная жертва Христа. Конечно, в личности Петра был демонический элемент, как есть он вообще в каждом человеке, способном на титанические свершения. Но дума Петра, его почти

сверхчеловеческая энергия были направлены, в конечном счете, к тому, чтобы русская сила преодолела наполеоновский соблазн, зародившийся в эпоху Ренессанса и Просвещения в Европе – соблазн превращения божьего мира в собственность, в товар (прагматический «постав» твари, по слову Хайдеггера). Тяжелый топот статуи – это оборотная сторона любого человеческого деяния в падшем бытии, и Пушкин вовсе не отождествляет образ строителя чудотворного с привидевшимся безумному Евгению грозным истуканом. «Куда ты скачешь, гордый конь, и где опустишь ты копыта?» – вот основной вопрос, заданный поэтом царю. И одическое вступление к поэме кончается авторским призывом к прощению и взаимному покаянию, казалось бы, непримиримых врагов:

Красуйся, град Петров, и стой
Неколебимо как Россия,
Да умирится же с тобой
И побежденная стихия;
Вражду и плен старинный свой
Пусть волны финские забудут
И тщетной злобою не будут
Тревожить вечный сон Петра!

* * *

Завершая статью, заметим, что мы, разумеется, не ставили своей целью исчерпать обозначенную в заглавии тему. Она, как и всё, что касается творчества и личности Пушкина, огромна: мы выделили только некоторые её аспекты. В частности, мы не коснулись здесь пушкинских сказок зрелого периода, где господствует *чудесное*: это предмет другой работы [13].

В качестве основного вывода из проделанного исследования подчеркнем отсутствие у Пушкина потустороннего как такового, в его онтологической необъяснимости и субстанциональности. Как православный поэт и писатель-мыслитель, Пушкин трактует потустороннее как *темное демоническое*, противопоставляя его *светлому божественному* и охраняя по возможности от него человеческое. Прав С. Золян, когда пишет, что соприкосновение с магическим обычно не приносит героям Пушкина ничего хорошего» [14]. Горизонт пушкинской музыки светел, *центром его является первичный Логос (софийность) тварного бытия*. Если в его вселенной появлялись инфернальные существа и силы, они находили в ней свой конец. «А нынче – погляди в окно: под голубыми небесами великолепными коврами, блестя на солнце, снег лежит...». Как сказал бы И. А. Ильин, Пушкин видел мир в божьем луче, у него была своя «ангелоскопия», в отличие, например, от его современников Байрона или Лермонтова, с их углубленным «демоноведением». Пушкин – это Россия, выраженная в слове.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Лосев, А. Ф. Диалектика мифа // Лосев, А. Ф. Философия. Мифология. Культура. – Москва : Политиздат, 1991. – С. 150.

«А совпадение случайно протекающей эмпирической истории личности с ее идеальным заданием и есть чудо».

[2] Подробный анализ соотношения этих категорий см.: Сурикова, А. С. Потустороннее в западной культуре. – Санкт-Петербург : Петрополис, 2021.

[3] Гершензон, М. Мудрость Пушкина. – Москва : Книгоизд-во писателей в Москве, 1919. – 230 с.

[4] Терц, А. (Синяевский А.Д.) Прогулки с Пушкиным. – Москва : Глобулиус ЭНАС, 2005. –112 с.

[5] Максим Исповедник. Умозрительные и деятельные главы, выбранные из семисот глав «Греческого Добролюбия» // Добролюбие : В 5 т. Т. 3. – Москва : Изд-во Сретен. монаст., 2010. – С. 269.

[6] Ахматова, А. А. «Каменный гость» Пушкина // Пушкин : Исследования и материалы : Т. 2. – Москва ; Ленинград : Изд-во АН СССР, 1958. – С. 195.

[7] Пушкин, А. С. Полное собрание сочинений : В 17 т. Т. 14. – Москва : Изд-во АН СССР, 1941. – С. 123, 419.

[8] Там же. С. 154–155.

[9] Гудимова, С. А. Мифологическая структура «Пиковой дамы» А.С. Пушкина и П.И. Чайковского // Вестник культурологии. – 2019. – № 2(89). – С. 73–82.

[10] Блок, А. А. Собрание сочинений : В 8 т. Т. 8. – Москва ; Ленинград : Худож. лит., 1963. –С. 150.

[11] Подробнее об этом: *Климовицкий, А. И.* «Пиковая дама» Чайковского: Культурная память и культурные предчувствия // Россия – Европа: Контакты музыкальных культур : Сб. науч. трудов. – Санкт-Петербург : РИИИ, 1994. – С. 221-274.

[12] Письмо Гегеля Нитхаммеру от 13 октября 1806 года: «Самого императора – эту мировую душу – я увидел, когда он выезжал на коне... Поистине испытываешь удивительное чувство, созерцая такую личность, которая, находясь здесь, в этом месте, восседая на коне охватывает весь мир и властвует над ним». – Цит. по: *Гегель, Г. В. Ф.* Работы разных лет : В 2 т. Т. 2. – Москва : Мысль, 1971. – С. 255.

[13] *Казин, А. Л.* Пушкин и чудо // *Казин, А. Л.* Россия и мировая культура. – Санкт-Петербург : СПбУКиТ, 2004. – 269 с.

[14] *Золян, С.* Магическое у Пушкина – семантика и поэтика (магия рукописи) // Лотмановский сборник. Вып. 4. – Москва : ОГИ, 2014. – С. 180–189.

MIRACULOUS IN PUSHKIN'S WORK

Kazin Alexander Leonidovich,
D. in Philosophy, Full professor,
Russian Institute of Art History (Saint-Petersburg)

Abstract. *The article is devoted to the consideration of the category of the miraculous as one of the key structures of Pushkin's poetic world. The author consistently distinguishes between the miraculous, mysterious and otherworldly in Pushkin's poetry and prose, in his poems, novels, novellas and fairy tales, which is essential for understanding the value-semantic structure of Pushkin. As an Orthodox Russian poet, Pushkin shares – and in many ways even opposes – these semantic formations. He has a miracle and a miraculous from God ("Cold frost and sunshine: day of wonder!"), the mysterious is rooted in the intermediate existential layer of creation ("oh, the miraculous builder!"); finally, the otherworldly has a clearly demonic nature (the whole plot of "The Queen of Spades"). In the final analysis, the relationship of this triad is built by Pushkin as a step of man's ascent to the Creator or rejection of him.*

Keywords: *Pushkin, Russian literature, Christianity, real and unreal, hierarchy of being, ontology of the image.*

© Казин А.Л., текст, 2026
Статья поступила в редакцию 27.11.2025.
Публикуется в авторской редакции.

Ссылка на статью:

Казин, А. Л. Чудесное в творчестве Пушкина. – DOI 10.34685/ИИ.2026.22.72.002. – Текст : электронный // Культурологический журнал. – 2026. – № 1(63). – С. 18-28. – URL: http://cr-journal.ru/rus/journals/737.html&j_id=67.