

**А.О.Панич**

**«МЕДНЫЙ ВСАДНИК»**

**А.С.ПУШКИНА:**

**ОТ МИФА К ВЫМЫСЛУ**



**ДОНЕЦКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ**

**ДОНЕЦКИЙ ГУМАНИТАРНЫЙ ИНСТИТУТ ДонГУ**

**А.О.Панич**

**«МЕДНЫЙ ВСАДНИК»**

**А.С.ПУШКИНА:**

**ОТ МИФА К ВЫМЫСЛУ**

**Донецк, 1998**

**ББК Ш43(4РОС)5\*8 Пушкин А.С. 4\*8**

**П 16**

Рецензенты: доктор филологических наук, профессор М.М.Гиршман  
доктор филологических наук В.Я.Звиняцковский  
кандидат филологических наук, доцент Л.П.Квашина

Ответственный за выпуск: доктор филологических наук,  
профессор В.В.Федоров

*Печатается по решению совета Донецкого гуманитарного института  
Донецкого государственного университета, протокол № 5 от 29 августа 1998  
года.*

**ПАНИЧ А.О.**

**П 16** «Медный всадник» А.С.Пушкина: от мифа к вымыслу.  
Донецк: ДонГИ, 1998. - 96 с.

**ББК Ш43(4РОС)5\*8 Пушкин А.С. 4\*8**

© А.О.Панич, 1998.

## СОДЕРЖАНИЕ

	<u>Стр.</u>
<b>Глава 1. «Над самой бездной...»</b>	<b>5-41</b>
(Бог и человек в художественном мире повести).	
<b>Глава 2. «I cóż się stanie z kaskadą tyraństwa?»</b>	<b>42-53</b>
(«Медный всадник» как реплика в поэтическом диалоге).	
<b>Глава 3. «Печален будет мой рассказ»</b>	<b>54-93</b>
(«Медный всадник» как художественное целое).	
<b>SUMMARY</b>	<b>94-95</b>

---

*Эта небольшая книжка появилась на свет почти неожиданно для автора: она просто «выросла» из первоначально задуманной статьи о библейских и дантовских цитатах в пушкинской повести. Расшифровка цитат, однако, потребовала продолжения - в первую очередь благодаря заинтересованной реакции со стороны первых читателей рукописи. Пользуясь случаем, автор хотел бы поблагодарить здесь своих коллег: доктора филологических наук В.В.Федорова, кандидатов филологических наук Л.П.Квашину, О.А.Орлову, Л.А.Мироненко, преподавателей В.В.Бондаренко, Б.Я.Клепалова, С.В.Кочеткова, других преподавателей и студентов Донецкого гуманитарного института ДонГУ, в творческом общении с которыми возникали изложенные здесь наблюдения и идеи. Особая благодарность адресована доктору филологических наук, профессору М.М.Гириману, которого автору посчастливилось в течение многих лет называть своим учителем.*

# Глава 1. «Над самой бездной...»

## (Бог и человек в художественном мире повести).

Библиография работ о «Медном всаднике» исчисляется десятками, если не сотнями наименований. Poleмика вокруг этого едва ли не самого «загадочного» пушкинского произведения не утихает десятилетиями. И однако, при всем различии занимаемых пушкиноведами позиций, в подавляющем большинстве известных нам исследований прослеживается одна и та же поразительная закономерность. Художественный мир пушкинской повести, воссоздаваемый исследователями, почти во всех случаях оказывается миром... без Бога.

Конечно, прямые упоминания имени Божьего в тексте «Медного всадника» не ускользают (да и не могут ускользнуть) от внимания интерпретаторов - от «Божьей стихии» наводнения и до заключительных строчек повести. Но проблема заключается в том, что эти упоминания до сих пор еще не оказывали серьезного влияния на трактовку смысла всего пушкинского произведения.

Долгое время интерпретаторы «Медного всадника» делились на два противоборствующих лагеря: сторонников «государственной» и «гуманистической» интерпретации повести.<sup>1</sup> Однако уже из самой этой классификации видно, что в обоих случаях центром внимания исследователей оказывалось одно только противостояние Петра и Евгения, т.е. «государства» и «личности». Вопрос заключался лишь в том, «кто же из них прав». Позднейшие исследования добавили к этой схеме еще и версию о «трагической неразрешимости»<sup>2</sup> - либо, наоборот, о гармоничном разрешении<sup>3</sup> - того же самого конфликта, а также предположение о водной «стихии» (скорее природной, чем Божьей) как о самостоятельной «третьей» силе, участвующей в описанных событиях.<sup>4</sup> Иных предположений, касающихся смысла повести как целого, нам,

---

<sup>1</sup> Обзор и классификацию точек зрения на смысл пушкинской повести см. в работах: Макаровская Г.В. «Медный всадник»: Итоги и проблемы изучения. Саратов, 1978; Боров Ю.Б. Искусство интерпретации и оценки: Опыт прочтения «Медного всадника». М., 1981; Осповат А.Л., Тименчик Р.Д. «Печальную повесть сохранить...». М., 1985; Архангельский А.Н. Стихотворная повесть А.С.Пушкина «Медный всадник». М., 1990.

<sup>2</sup> Архангельский А.Н. Ук. соч., с. 5.

<sup>3</sup> См.: Боров Ю.Б. Искусство интерпретации и оценки: Опыт прочтения «Медного всадника». М., 1981. С. 387-389.

<sup>4</sup> См., например: Альми И.Л. Образ стихии в поэме «Медный всадник» // Болдинские чтения. Горький, 1979. С. 16-27; Макогоненко Г.П. Тема Петербурга у Пушкина и Гоголя // Макогоненко Г.П. Избранные работы. Л., 1987. С. 552-553; Эпштейн М. Фауст и Петр на берегу моря // Эпштейн М. Парадоксы новизны. М., 1988. С. 48-54; Кожин В.В. Русская литература и термин «критический реализм» // Кожин В.В. Размышления о русской литературе. М., 1991. С. 480-481.

за единичными исключениями, разыскать не удалось. «Бога нет!»... и мир повести, созданной пушкинским гением, выглядит в описании большинства пушкинистов ошеломляюще «атеистичным».

Сразу оговоримся: в настоящей работе нас не занимает вопрос непосредственно о мировоззрении Пушкина. Poleмика по этому поводу также идет давно, и размах мнений простирается от полного отрицания до безоговорочного утверждения пушкинской религиозности. «А.С.Пушкин - атеист, - утверждает, например, В.А.Малинин. - Он не мог не быть им - и в силу полученного воспитания, образования, и в силу поэтической деятельности, реалистической в своей основе».<sup>5</sup> Столь же категорично звучат и противоположные утверждения: так, по убеждению Митрополита Антония (Храповицкого), в своем творчестве «Пушкин сказался не только как православный христианин, но и как русский человек, которого наиболее любимая молитва, повторяемая в Церкви с многочисленными земными поклонами, была любимой молитвой Пушкина».<sup>6</sup> При этом биографические свидетельства о жизни поэта, в том числе и его собственные высказывания, дают основания для обоих предположений.<sup>7</sup> Однако нам нужно прежде всего разграничить между собой три проблемы: мировоззрение поэта (как «биографической личности»), мировоззрение самого исследователя, и, наконец, законы созданного поэтом художественного мира, видение которых не должно (в идеале) зависеть от того, трактует ли их атеист или верующий. В противном случае мы рискуем вместо Пушкина услышать разве что себя самих, что вряд ли можно признать достойной целью литературоведческого разыскания.

Именно в последнем аспекте - т.е. в аспекте собственно творчества - мы готовы настаивать, что художественный мир «Медного всадника» не может быть понят без ощущения постоянного присутствия в нем Бога - и притом именно Бога христианской Церкви.

В других областях пушкинистики уже известен опыт радикального переосмысления отдельных пушкинских произведений после открытия в них «трансцендентного» измерения. Сколь плоской и неправдоподобной кажется,

---

<sup>5</sup> Малинин В.А. Пушкин как мыслитель. Красноярск, 1990. С. 63. Добавим, что, кроме ряда советских исследователей, такой же точки зрения придерживался и Р.О.Якобсон, которого вряд ли можно упрекнуть в излишней «идеологизированности» подхода к пушкинскому творчеству. По мнению Р.О.Якобсона, Пушкин безусловно «не верил в Бога», хотя его творчество, независимо от намерений поэта, и было «насыщено символикой ортодоксальной церкви» (Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. С. 173).

<sup>6</sup> См.: Митрополит Антоний. О Пушкине. М., 1991. С. 23. Речь идет о великопостной молитве св. Ефрема Сирина и о тесно связанном с ней стихотворении Пушкина «Отцы пустынники и жены непорочны...».

<sup>7</sup> В том числе и для первого, которое сегодня многим может показаться уже едва ли не одиозным. Так, в широко известном отрывке из письма В.К.Кюхельбекеру (?), написанного в Одессе предположительно в апреле-мае 1824 года, Пушкин замечает, что «берет уроки чистого афеизма» у некоего англичанина, и что «афеизм» - «система не столь утешительная, как обыкновенно думают, но к несчастью более всего правдоподобная». Разумеется, в советское время эта цитата пользовалась большой популярностью. См.: Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: в 10 т. Изд. 4-е. Л., 1979. Т. 10. С. 70.

например, социологическая трактовка пушкинского «Бориса...» после блестящего анализа В.С.Непомнящего, убедительно раскрывшего тот диалог человека «с Миром и Истиной», на котором строятся, по сути, все художественные законы этой трагедии!<sup>8</sup> «Освоив шекспировскую систему, ориентированную *антропоцентрически*, имеющую точку отсчета внутри *отдельного лица*, - утверждает В.С.Непомнящий, - Пушкин придал ей новый масштаб, развернул эту систему в космос человеческого бытия, а точку отсчета превратил, если можно так сказать, в некую *линию*, в ось, проходящую через совесть отдельного лица, через сверхличную совесть Народа и уходящую в ту трансцендентную реальность, которая у Шекспира сказывалась в словах и показывалась в призраках».<sup>9</sup> Не менее значимую - а точнее, решающую - роль играет «трансцендентное» измерение и в «маленьких трагедиях», и к пониманию этого обстоятельства также начинает приближаться современная пушкинистика.<sup>10</sup> К сожалению, в работах о «Медном всаднике» эта проблематика пока ещё остается почти нераскрытой.

Кажется, единственным исследователем, попытавшимся рассмотреть «Медный всадник» как целое именно в ключе «трансцендентной» проблематики, оказался В.В.Федоров.<sup>11</sup> Его книга, вышедшая ничтожно малым тиражом и ставшая библиографической редкостью даже по месту своего издания (в Донецком государственном университете), предлагает столь оригинальную трактовку пушкинской повести, что на ней стоит остановиться подробнее.

В.В.Федоров рассматривает «Медного всадника» в контексте собственных представлений о природе бытия вообще - для чего в первой части книги им

---

<sup>8</sup> См.: Непомнящий В.С. «Наименее понятый жанр» // Непомнящий В.С. Поэзия и судьба: Над страницами духовной биографии Пушкина. М., 1984. - С. 261-308. О «трансцендентном» измерении художественного мира Пушкина в целом, см. также: Непомнящий В.С. Феномен Пушкина и исторический жребий России // Московский пушкинист. III. М., 1996. С. 6-61.

<sup>9</sup> Непомнящий В.С. Поэзия и судьба, с. 285-286.

<sup>10</sup> Как и следовало ожидать, здесь тоже приходится прежде всего сослаться на В.С.Непомнящего. В послесловии к составленной им антологии работ о «Моцарте и Сальери» В.С.Непомнящий пишет: «Общая и ключевая коллизия «маленьких трагедий» - отношения человека (героя) с образом Божьим в нем» (Непомнящий В.С. Из заметок составителя при подготовке этой книги // «Моцарт и Сальери», трагедия Пушкина: Движение во времени. М., 1997. С. 854). Интересные соображения на ту же тему можно найти и в статье А.А.Белого, а также в работах пушкинистов начала века - о. С.Булгакова, Д.Дарского, Н.Лернера и др. (см. в том же издании с. 92-131, 733-765). Кроме того, упомянем работу, пока ещё не вошедшую в оборот сегодняшнего пушкиноведения: в ныне завершаемом дипломном сочинении студентка Донецкого гуманитарного института ДонГУ Ю.Манько убедительно показывает, что именно «диалог человека с Небом», а точнее - развитие этого диалога в системе отношений «человек-Небо-земля-преисподняя», является подлинной основой внутреннего единства и «сквозной» логики всего этого пушкинского цикла. В качестве научного руководителя, автор настоящей работы знаком с сочинением Ю.Манько по рукописи.

<sup>11</sup> Федоров В.В. Поэтический мир и творческое бытие. Донецк, 1994.

разворачивается целая самобытная история Мироздания. «В Начале было Слово», и Слово было человечеством как единым субъектом бытия, - пишет В.В.Федоров. - Затем Слово-человечество преобразовалось в язык-народ. О причинах мы можем только догадываться, основывая наши предположения на характере тех событий, которые описываются в Евангелии». <sup>12</sup> Это преобразование «Слова-человечества» в «язык-народ» представляет собой первую «ступень» в трансформации мира. При этом «язык-народ не сменил слово, а стал иноформой его бытия». <sup>13</sup> Таким образом, во-первых, Слово как таковое оказывается «первично не только относительно Земли как космического тела, но и всего космического космоса»; <sup>14</sup> во-вторых же, именно в языке и через язык человек осуществляет себя в наивысшем бытийном статусе. Далее, «язык-народ», в свою очередь, преобразуется «в природу и собственно человека», по отношению к которым «народ» предстает как «творящая форма, возобновляющая их существование». <sup>15</sup> В результате этой двойной трансформации человек и становится «субъектом жизни, т.е. природной формы бытия». <sup>16</sup>

Естественно, что следующий вопрос - возможно ли возвращение от этой раздвоенности на «природу» и «собственно человека» к первоначальному всепорождающему единству. Такое возвращение, считает В.В.Федоров, осуществляется... в *высказывании*, которое по определению «может осуществиться только в сфере, организованной законами языка, т.е. в сфере бытия народа». <sup>17</sup> Автор высказывания выступает при этом как демиург, буквально «творящий мир Словом», а «каждый акт высказывания воспроизводит событие преобразования народа (как единого субъекта бытия) в природу и собственно человека» - в результате чего «законы языка как законы бытия автора (...) преобразуются в природные (=сюжетные) и собственно языковые (=фабульные) закономерности, преобразуя автора в сюжетного и фабульного персонажей (...) они же, в свою очередь, определяются относительно автора как иноформы его бытия». <sup>18</sup>

Наконец, автор поэтического высказывания отличается от автора высказывания вообще (т.е. «прозаического» высказывания) тем, что этот последний «осуществляется законами языка», тогда как «Поэт осуществляется благодатным Словом». <sup>19</sup> Таким образом, поэт в этой своеобразной «филологонтологии» оказывается «высшей инстанцией в мироздании: он получает полномочия создавать (пересоздавать) законы языка, быть (в

---

<sup>12</sup> Там же, с. 18.

<sup>13</sup> Там же, с. 19.

<sup>14</sup> Там же, с. 21.

<sup>15</sup> Там же, с. 22-23.

<sup>16</sup> Там же (выделено автором - А.П.).

<sup>17</sup> Там же, с. 31.

<sup>18</sup> Там же, с. 33.

<sup>19</sup> Там же, с. 48.



известном смысле) творцом народа».<sup>20</sup> Автор прозаического высказывания выступает по отношению к поэту как демиург «второго порядка»: он также творит мир словом, но одновременно и подвергается «воздействию со стороны Слова как своей внутренней формы», а также и оказывает на Слово некое обратное влияние.<sup>21</sup>

Сколь причудливыми ни показались бы эти теоретические построения, однако они позволили В.В.Федорову интересно и неожиданно подойти к интересующему нас пушкинскому тексту (анализу «Медного всадника» полностью посвящена вторая часть книги). В пушкинской повести В.В.Федоров обнаруживает всю ту иерархию и последовательность смены форм словесного бытия, о которой речь шла в теоретическом разделе его работы. Единственным подлинным «персонажем» анализа, с этой точки зрения, оказывается «Пушкин-Поэт», творящий своим поэтическим Словом мир (во всяком случае, мир произведения); однако «его бытие осуществляется опосредованно», так что «опосредствованный» характер получает и весь дальнейший анализ.<sup>22</sup>

Персонажи пушкинской повести, с точки зрения В.В.Федорова, относятся к ее автору так, как вообще соотносится автор «прозаического» высказывания с автором высказывания «поэтического» (см. выше). Поэтому каждый из них, в свою очередь, не только творит пушкинским Словом, но и словом творит, т.е. именно в акте говорения изменяет «состояние мира». Так, Петр изменяет состояние мира своим высказыванием «Отсель грозить мы будем шведу (...) Все флаги в гости будут к нам, / И запируем на просторе».<sup>23</sup> Петром, как автором высказывания, создается особый «сюжетный персонаж»: город, который существует согласно особым, не природным, а «государственным» закономерностям. В результате в месте, подвергнутом преобразованию, природная жизнь уступает место жизни «государственно-природной».

В свою очередь, творит Словом мир и пушкинский Евгений, появление которого в повести также начинается с развернутого высказывания. Однако его высказыванием творится иной, собственно природный мир, мир «родовой жизни», который связывает с миром государственным разве только «местечко», о котором мечтает Евгений. Таким образом, в повести разворачивается противостояние «государственно-природной» и «природно-государственной» жизни как двух различных модусов «языкового бытия». И если порождением «языкового бытия» Петра является созданный им город, то порождением и «первым деянием» Евгения как «субъекта языкового бытия» является наводнение, или «бунт» Невы.<sup>24</sup> В результате «Петрополь-Нева» превращается

---

<sup>20</sup> Там же, с. 49.

<sup>21</sup> Там же.

<sup>22</sup> Там же, с. 52.

<sup>23</sup> Там же, с. 54.

<sup>24</sup> Там же, с. 66.

в «Неву-Петрополь». Однако у этого «злого бедствия» есть и положительная цель, и она становится очевидной, если вспомнить, что содержанием высказывания Евгения является любовь, которая выступает вообще высшей силой, бытующей в Слове. Поэтому Евгений, как автор высказывания, не только обращает Петра в себя, но и становится, в итоге, субъектом поэтического бытия, «совпадая, таким образом, с Пушкиным-автором. В точке этого совпадения поэма завершается».<sup>25</sup> «Источник жизни» - Евгений - «зарыт в бесплодную почву, что совершенно исключает возрождение». Однако оно и «не нужно»: с появлением на свет пушкинской поэмы «произошло окончательное жизненное событие, цель жизни достигнута, и ее дление утрачивает смысл».<sup>26</sup>

Притом что эта трактовка в целом кажется нам не только весьма фантастичной, но и очень далекой по духу от собственно пушкинского творчества, у нее есть и ряд несомненных достоинств. Одним из них является тезис о том, что пушкинский Петр (в отличие, на наш взгляд, от Евгения) действительно «творит мир словом» - или, во всяком случае, *претендует* во Вступлении к повести на акт такого творения. Соображения на этот счет В.В.Федорова мы могли бы подкрепить еще одним фактом, который известен всем пушкиноведам, но при этом до сих пор ещё не оценен ими как значимый: именно, тем, что во Вступлении Петр дважды обозначается у Пушкина местоимением «он» *с большой буквы*.<sup>27</sup>

Этот, в общем-то, беспрецедентный случай представляет собой несомненное кощунство с точки зрения не только христианской веры, но и христианской культуры - поскольку во всех текстах, созданных в русле этой культурной традиции, употребление местоимения третьего лица с большой буквы допустимо лишь по отношению к одному Лицу, Единому в Трех Лицах. По отношению к человеку такое словоупотребление, в нормальной ситуации, совершенно неприемлемо. В пушкинском же тексте дважды употребленное повествователем «Он» для обозначения Петра не может не привести нас к выводу, аналогичному тому, к которому (хотя и по другим причинам) пришел В.В.Федоров: Петр у Пушкина претендует не более и не менее чем на повторный акт сотворения мира, т.е. стремится выступить, в своей «земной» ситуации, в роли самого Бога, «Творца неба и земли». Именно поэтому картина, описанная в первых строках пушкинского Вступления, поразительно напоминает... описанный в Библии акт сотворения мира! Скажем точнее: основание Петром города как бы «воспроизводит» ситуацию *первых трех дней творения*, когда Бог отделяет свет от тьмы, твердь от воды и создает сушу.

---

<sup>25</sup> Там же, с. 76.

<sup>26</sup> Там же, с. 87.

<sup>27</sup> Насколько нам известно, единственным исследователем «Медного всадника», обратившим внимание на особую значимость этого «Он», является Н.П.Анциферов, работа которого была впервые опубликована в 1924 году. Однако трактовка и этой детали, и пушкинской повести в целом у Н.П.Анциферова кажется нам совершенно неприемлемой (хотя и по своему объяснимой). К позиции Н.П.Анциферова нам ещё предстоит вернуться в дальнейшем.

- 1 В начале сотворил Бог небо и землю.
- 2 Земля же была безвидна и пуста, и тьма над бездною; и Дух Божий носился над водою.
- 3 И сказал Бог: да будет свет. И стал свет.
- 4 И увидел Бог свет, что он хорош; и отделил Бог свет от тьмы.
- 5 И назвал Бог свет днем, а тьму ночью. И был вечер, и было утро; день первый.
- 6 И сказал Бог: да будет твердь посреди воды, и да отделяет она воду от воды. (И стало так.)
- 7 И создал Бог твердь; и отделил воду, которая под твердью, от воды, которая над твердью. И стало так.
- 8 И назвал Бог твердь небом. (И увидел Бог, что это хорошо.) И был вечер, и было утро; день второй.
- 9 И сказал Бог: да соберется вода, которая под небом, в одно место, и да явится суша. И стало так. (И собралась вода под небом в свои места, и явилась суша.)

Параллель, конечно, неполна, хотя она и не может (и не должна!) быть полной (некоторые расхождения здесь принципиальны, и о них ещё пойдет речь ниже). И все же, наряду с сугубо «посюсторонними» государственно-политическими мотивами и сугубо «реалистическим» колоритом местности («чернели избы здесь и там»), деяние Петра явно выходит за рамки исключительно «земной» истории. Петр действительно изменяет «состояние мира» - но, помимо конкретного результата, здесь значим и сам факт деяния, в котором человеком «пересоздается» (а значит - *не принимается*) мир, сотворенный Богом. Ситуацию эту нельзя определить иначе как богоборчество; и она имеет свое развитие.<sup>30</sup> С момента, на котором мы оборвали цитату из

<sup>28</sup> Библия цитируется в синодальном переводе по изданию: Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. Брюссель, 1989.

<sup>29</sup> «Медный всадник» цитируется по изданию: Пушкин А.С. Медный всадник (серия «Литературные памятники»). Л., 1978.

<sup>30</sup> В дополнение к очевидным переключкам между процитированным текстами, обратим внимание на деталь, которая в Библии появится несколько позже (впервые - в описании шестого дня творения): это именование Богом Себя *во множественном числе*. Стоит

На берегу пустынных волн  
Стоял Он, дум великих полн,  
И вдаль глядел. Пред ним широко  
Река неслася; бедный челн  
По ней стремился одиноко.  
По мшистым, топким берегам  
Чернели избы здесь и там,  
Приют убогого чухонца;  
И лес, неведомый лучам  
В тумане спрятанного солнца,  
Кругом шумел.

И думал Он:  
Отсель грозить мы будем шведу.  
Здесь будет город заложен  
На зло надменному соседу.  
Природой здесь нам суждено  
В Европу прорубить окно,  
Ногою твердой стать при море.  
Сюда по новым им волнам  
Все флаги в гости будут к нам  
И запируем на просторе.

Прошло сто лет, и юный град,  
Полночных стран краса и диво,  
Из тьмы лесов, из топи блат  
Вознесся пышно, горделиво...

Вступления, в Петербурге «Медного всадника» возникает четкий ритм *смены света и тьмы* - и этот ритм таков, что, в сочетании с сюжетом повести, он позволяет нам продолжить нашу (или всё-таки пушкинскую?) рискованную аналогию.

Если в первых строках Вступления царит полумрак («лес, неведомый лучам / В тумане спрятанного солнца»), то теперь Петербург заливают светом - да таким ярким, что «перед младшею столицей *померкла* старая Москва». <sup>31</sup> Притом что источник света подчеркнуто *нигде не указан* («блеск *безлунный*», «пишу, читаю *без лампы*»), свет льётся практически непрерывно, так что «одна заря сменить другую / Спешит, дав ночи полчаса». Светом исполнено всё - от девичьих лиц («девичьи лица ярче роз») до балов («и блеск и шум и говор балов») и от пунша («пунша пламень голубой») до армейских шлемов («сиянье этих шапок медных»). Несколько странным диссонансом в этом всеобщем сиянии кажется лишь появляющийся в конце дым («твоей твердыни дым и гром»), но в целом этот этап «творения» Петра, кажется, удастся на славу.

Нужно ли напоминать, что именно на *четвертый* день Бог создает светила для отделения дня от ночи?

14 И сказал Бог: да будут светила на тверди небесной, (для освещения земли, и) для отделения дня от ночи, и для знамений, и времен, и дней, и годов; 15 и да будут они светильниками на тверди небесной, чтобы светить на землю. И стало так. 16 И создал Бог два светила великие: светило большее, для управления днем, и светило меньшее, для управления ночью, и звезды; 17 и поставил их Бог на тверди небесной, чтобы светить на землю, 18 и управлять днем и ночью, и отделять свет от тьмы. И увидел Бог, что *это* хорошо. 19 И был вечер, и было утро: день четвертый.

В городе, созданном Петром, «светила», как легко заметить, отсутствуют - и в этом отношении «творение» Петра оказывается прямо противоположно Божьему творению (что также, конечно, не случайно). Но свет, тем не менее, именно теперь возникает здесь в избытке. Затем - начиная с упомянутого «дыма!» - образы света вдруг напроць исчезают, и на смену петербургскому «дню» приходит петербургская «ночь»:

Над *омраченным* Петроградом  
Дышал ноябрь осенним хладом.  
Плеская шумною волной  
В края своей ограды стройной,  
Нева металась, как больной  
В своей постеле беспокойной.

---

сравнить библейское «сотворим человека по образу Нашему» (Быт. 1,26) с пушкинским «Отсель грозить мы будем шведу (...) И запируем на просторе». Настаивать на обязательной параллели этих цитат в данном случае невозможно (хотя контекст этому и благоприятствует), однако из текста повести не следует и никакого другого четкого ответа на вопрос, о каком же «мы» думает пушкинский Петр.

<sup>31</sup> Во всех цитатах из Пушкина курсив наш - А.П.

Уж было поздно и темно;  
Сердито бился дождь в окно,  
И ветер дул, печально воя.

Обратим внимание, что Евгению, мечтающему в эту ночь о своей будущей семейной жизни, приходит на ум странное предчувствие: «... с Парашей будет он / *Дни на два, на три* разлучен». Откуда такая точность и сбывается ли это предчувствие? На наш взгляд, ответ на этот вопрос возникнет в конце концов сам собой; пока же мы лишь констатируем тот несомненный факт, что следующий петербургский «день», в отличие от предыдущего, оказывается ужасен («ужасный день!»). В этот день в дело вновь вступает водная «стихия», и Нева восстает против города наводнением.

Нужно ли и на этот раз напоминать, что именно к воде вновь обращается Бог на *пятый* день своего творения?

**20** И сказал Бог: да произведет вода пресмыкающихся, душу живую; и птицы да полетят над землею, по тверди небесной. (И стало так.) **21** И сотворил Бог рыб больших и всякую душу животных пресмыкающихся, которых произвела вода, по роду их, и всякую птицу пернатую по роду ее. И увидел Бог, что *это* хорошо. **22** И благословил их Бог, говоря: плодитесь и размножайтесь, и наполняйте воды в морях, и птицы да размножаются на земле. **23** И был вечер, и было утро: день пятый.

Как видим, «творение» Петра и на этом этапе продолжает вторить Божьему творению - хотя теперь уже вновь созданный мир явно выходит из-под контроля своего земного создателя. Более того: созидание очевидно оборачивается здесь в разрушение, гармония - в дисгармонию, творение - в *антитворение*. Одним словом, творение Петра *не удаётся*. Можно добавить, что, на наш взгляд, не случайно именно здесь в повести возникает специфический ряд *порожденных водою* «животных» образов (Нева-«зверь», Нева-«конь»): эта деталь дополнительно усиливает ту параллель с библейской историей творения, которая, как мы видим, представляет собой устойчивый фон сюжета пушкинской повести.

«Ужасный день» заканчивается безумием Евгения, после чего, наконец, «ночная мгла / На город трепетный сошла». Однако ночь оказывается предельной краткой, и вскоре наступает следующий - по нашему предположению, уже шестой - день петербургского «творения».

В Библии *шестой* день - день сотворения «зверей земных» и сотворения человека:

**24** И сказал Бог: да произведет земля душу живую по роду ее, скотов, и гадов, и зверей земных по роду их. И стало так. **25** И создал Бог зверей земных по роду их, и скот по роду его, и всех гадов земных по роду их. И увидел Бог, что *это* хорошо.

**26** И сказал Бог: сотворим человека по образу Нашему (и) по подобию Нашему; и да владычествуют они над рыбами морскими, и над птицами небесными, (и над зверями,) и над

скотом, и над всею землею, и над всеми гадами, пресмыкающимися по земле. 27 И сотворил Бог человека по образу Своему, по образу Божию сотворил его; мужчину и женщину сотворил их.

В Петербурге же в этот «шестой» день все, кажется, возвращается на прежний лад («в порядок прежний все вошло»). И все же именно в этот день в созданном Петром городе действительно появляется совершенно новый житель, не похожий ни на кого из прежних: «... *ни зверь, ни человек*, ни то ни сё, ни житель света, ни призрак мертвый...». Вот венец творения Петрова, человек, поистине «созданный» городом и его основателем, а не просто обитающий в нем! Именно здесь богоборческий план «творения» проваливается окончательно.

Этот предпоследний в повести «дневной» эпизод, в противоположность предшествующему ночному, оказывается хронологически самым продолжительным: единый по световой характеристике, он захватывает, по крайней мере, год жизни Евгения - от *ноябрьского* наводнения до поры, когда «*Дни лета / Клонились к осени*». Затем в повести вновь наступает ночь, причем эта ночь - ночь встречи обезумевшего Евгения со своим державным «творцом» - оказывается самой темной и мрачной из всех описанных в произведении («...возвышался / Во мраке медною главою»; «ужасен он в окрестной мгле»; «глаза подернулись туманом», «он мрачен стал»).<sup>32</sup> Лишь в конце этой последней в повести «ночной» сцены *впервые* появляется явственно обозначенное светило - луна - образуя как бы симметрию с «дымом», замыкающим собой наиболее яркую из «дневных» сцен повести. Характерно, что с этого момента ни одного маркированного обозначения света или мрака в повести больше не появится. «Творение» Петра так или иначе завершилось, хотя читатель вряд ли ожидает услышать из уст Медного всадника что-нибудь вроде «и вот, хорошо весьма» (Быт. 1,31).

Впрочем, весь этот рассмотренный выше смысловой ряд представляет собой лишь одну из образных линий, порожденных богоборчеством пушкинского героя. Мы утверждаем, что обезумевший Евгений есть специфическое порождение Петербурга и, в этом качестве, может рассматриваться двояко: и как неудачная попытка создания в новом городе «нового человека», и одновременно - как закономерный реальный итог «творения» Петра, в точности соответствующий действительно созданному Петром городу.

---

<sup>32</sup> Нельзя не упомянуть и ещё об одной существенной детали: именно в этой кульминационной сцене Петр в третий и последний раз называется повествователем в соответствии с христианскими канонами именованя Бога: «... Он узнал / И место, где потоп играл, (...) И львов, и площадь, и *Того*, / Кто неподвижно возвышался / Во мраке медною главою...». Если в следующей строчке («Того, чьей волей роковой...») большая буква в местоимении может быть мотивирована ещё и законами поэтического правописания, то в выделенном нами фрагменте принципиальность большой буквы несомненна. Мотив обожествления Петра, возникший во Вступлении, получает здесь, как видим, своё логическое завершение.

Однако доказать этот последний тезис мы сможем лишь в том случае, если обратимся теперь к характеристикам того места, которое созданный Петром город занимает в созданном не Петром, а истинным Богом мире - в рамках, разумеется, художественного мира пушкинской повести.

Начать разговор о действительном местонахождении описанного в «Медном всаднике» Петербурга нам хотелось бы с сопоставления некоторых черт пушкинской повести и «Божественной комедии» Данте. О литературных взаимоотношениях Пушкина и Данте, в том числе и непосредственно в связи с текстом «Медного всадника», писали многие авторитетные исследователи, в том числе Ю.М.Лотман, М.П.Алексеев, Д.Д.Благой, И.Бэлза.<sup>33</sup> Но и после их трудов некоторые переключки пушкинского и дантовского текстов остаются пока нераспознанными. Причем это именно те переключки, которые, на наш взгляд, являются решающими для сопоставления двух великих произведений не только на уровне отдельных образов и мотивов, но и на уровне художественных миров в целом.

Вернемся ещё раз к картине, описанной в первых строках пушкинского Вступления. Как мы уже отмечали, параллель этой картины «сотворения» Петербурга и библейской картины сотворения мира Богом оказывается существенно неполной: удивительно точно совпадая в одних моментах (изначальная позиция творящего «над водами», местоимение «Он», отделение «воды под твердью» от «воды над твердью», а затем создание «суши»), эти картины не менее отчетливо расходятся в других. И, пожалуй, наиболее значимое из этих расхождений (помимо таких деталей местного колорита, как «чернеющие избы») касается *первого* дня Божественного творения. В первый день Бог создает свет и отделяет свет от тьмы (Быт. 1,3-5). Петр же творит в полумраке:

*Чернели избы здесь и там,  
Приют убогого чухонца;  
И лес, неведомый лучам  
В тумане спрятанного солнца,  
Кругом шумел.*

Сколь значима и сколь принципиальна эта картина лесного полумрака? На наш взгляд, её важность можно оценить уже и опираясь на последующую смену «картин света» и «картин мрака» в повести: здесь всё неслучайно, как неслучайно и то, что творение изначально *не удаётся* Петру именно в тех моментах, которые непосредственно связаны со светом. Чрезвычайно важно, что пушкинский Петр, создавая посреди вод новую «сушу», при этом *не создаёт свет, не отделяет свет от тьмы, и не создаёт светила*, которые до

---

<sup>33</sup> См.: Алексеев М.П. Пушкин и мировая литература. Л., 1987. С. 129-132, 424-427; Благой Д.Д. Gran' Padre (Пушкин и Данте) // Благой Д.Д. Душа в заветной лире. М., 1979. С. 113-172; Бэлза И. Дантовские отзвуки «Медного всадника» // Дантовские чтения. 1982. М., 1982. С. 170-182; Лотман Ю.М. К проблеме «Данте и Пушкин» // Лотман Ю.М. Пушкин. СПб, 1995. С. 332-335.

последней ночи *отсутствуют* в созданном им городе. Как видим, петербургское небо в повести значительно отличается по своим свойствам от Неба истинного: более того, оно представляет собой *преграду*, отделяющую землю и воду Петербурга от созданных Богом светил, которые расположены *над* этой специфической петербургской «твердью». В результате лишь испускаемый невидимыми светилами свет («заря», «утра луч») в большей или меньшей степени доходит до жителей новой столицы.

Однако важность картины «сумрачного» леса станет нам еще более очевидной, если мы вспомним, что именно с такой картины начинается первая песнь дантовского «Ада». Более того, в первых девяти терцинах «Божественной комедии» обнаруживаются сразу два мотива, повторяющихся в начальных строках пушкинского Вступления. Одним из них является *скрытый от света лес*; другим - угрожающая человеку *водная стихия*, которая, кстати, сравнивается у Данте с тем же самым «сумрачным лесом»:

**Inferno. Canto I.**<sup>34</sup>

**Перевод М.Л.Лозинского:**<sup>35</sup>

Nel mezzo del cammin di nostra vita  
mi ritrovai per una selva oscura  
3 che la diritta via era smarrita

1 Земную жизнь пройдя до половины,  
Я очутился в сумрачном лесу,  
Утратив правый путь во тьме долины.

.....

.....

E come quei che con lena offanata  
uscito fuor del pelago alla riva  
24 si volge all'acqua perigliosa e guata,  
così l'amino mio, ch'ancor fuggiva,  
si volse a retro a rimirar lo passo  
27 che non lascio già mai persona viva.

22 И словно тот, кто, тяжело дыша,  
На берег выйдя из пучины пенной,  
Глядит назад, где волны бьют, страша,  
25 Так и мой дух, бегущий и смятенный,  
Вспять обернулся, озирая путь,  
Всех уводящий к смерти предреченной.

Даниеле Матталия специально отмечает в своем комментарии, что образ «сумрачного леса» («una selva oscura») имеет у Данте принципиальное значение прежде всего именно как *негативная световая характеристика* - например, в сравнении с двумя первыми терцинами первой песни «Рая».<sup>36</sup> Свет, в конечном итоге, возможен только как свет Божественный (это не касается разве только «отсветов» адского пламени); отсутствие же света есть первый шаг в сторону Ада. Вряд ли эта основополагающая для Данте (как, впрочем, и для христианской традиции в целом) символика света и тьмы ускользнула от внимания Пушкина - который, как убедительно показывает Д.Д.Благой, не только свободно читал Данте на языке оригинала, но и пользовался

<sup>34</sup> Текст Данте цитируется по изданию: Dante Alighieri. La Divina Commedia a cura di Daniele Mattalia. L.1. Inferno. Milano, 1986. Отличительной особенностью данного издания является великолепный построчный комментарий Даниеле Матталия: комментарий этот столь подробен, что его объем во много раз превышает объем самого дантовского текста.

<sup>35</sup> Перевод М.Л.Лозинского цитируется по изданию: Данте Алигьери. Божественная комедия. Минск, 1987.

<sup>36</sup> Op.cit., p. 7.



имевшимися у него французскими переводами Арто, Дешампа, а также ставшим уже тогда библиографической редкостью переводом Гранжье и аббата Нойона.<sup>37</sup>

Что же касается второго процитированного фрагмента, то мы могли бы дополнить здесь перевод М.Л.Лозинского другим замечанием Д.Матталия: по его мнению, дантовское «lo passo» - путь (точнее, *проход*) - употребляется здесь как синекдоха с обобщающим значением «лес в целом» («lo passo - la selva»). Поэтому подстрочный перевод второго из приведенных нами фрагментов мог бы выглядеть следующим образом: «И как тот, кто, тяжело дыша / выходит прочь [из воды] на океанский берег, / оборачиваясь к опасным и устрашающим водам, / так и моя душа, опять спасаясь бегством, / повернулась вспять, чтобы вновь посмотреть на [лесной] проход [= лес], / из которого уже никогда не выйти живому [= который никогда уже не отпустит живущего]».<sup>38</sup>

Эти «опасные и устрашающие воды» («acqua perigliosa e guata»), несомненно, отразятся в дальнейших описаниях пушкинской Невы - так что и здесь литературное наследование Данте в пушкинской повести мы готовы считать вполне достоверным фактом. Ю.М.Лотман уже обращал внимание на то, что именно к тексту Данте - а именно, к шестой песни «Чистилища» - восходит образ Невы, которая «металась как больной / В своей постели беспокойной».<sup>39</sup> Со своей стороны, мы можем добавить, что не менее важная (а пожалуй, даже более принципиальная) параллель может быть проведена между пушкинским описанием Невы и некоторыми фрагментами описания рек дантовского Ада.

Как известно, в структуре дантовского Ада вообще имеется целая «система» рек, перетекающих одна в другую и меняющих из круга в круг свои свойства (а также, разумеется, и свои названия). В данном случае нам нет необходимости добираться до ледяного Коцита, в котором (девятый круг Ада) казнится сам Сатана; достаточно ограничиться упоминанием Ахеронта (Acheronte, что переводится с греческого как «река скорби»), болота Стикса (Stige, от греческого «ненавистный») и, наконец, кровавой реки - жгучего Флегетона (Flegetonte, от греческого «жгучий»).

---

<sup>37</sup> См.: Благой Д.Д. Душа в заветной лире. М., 1979. С. 148-151; Благой Д.Д. Данте в сознании и творчестве Пушкина // Историко-филологические исследования. М., 1967. С. 238. Характерно уже то, что в библиотеке Пушкина, помимо итальянского издания, сохранились *разные* французские переводы Данте: естественно предположить, что Пушкин, блестящий знаток французского, сравнивал эти переводы между собой и с дантовским оригиналом. Таким образом, текст «Божественной комедии» был досконально известен Пушкину и пользовался постоянным вниманием поэта, по крайней мере, с 1829 года.

<sup>38</sup> Здесь и далее подстрочный перевод Данте выполнен нами с опорой на комментарий Даниеле Матталия. Cf.: op.cit., p. 11-12.

<sup>39</sup> См.: Лотман Ю.М. К проблеме «Данте и Пушкин» // Лотман Ю.М. Пушкин. СПб, 1995. С. 333-334.

Что касается Ахерона (или Ахеронта), который у Данте отделяет «берег живых» от «берега мертвых», то соответствующая сцена «Ада» произвольно приходит на ум, когда

Евгений смотрит: видит лодку;  
Он к ней бежит как на находку,  
Он перевозчика зовет -  
И перевозчик беззаботный  
Его за гривенник охотно  
Через волны страшные везет.

В пушкинистике уже отмечалось, что правый берег Невы, на который перевозчик переправляет Евгения, оказывается у Пушкина буквально «берегом мертвых», ибо Евгений действительно не встречает там *ни одной живой души*, - так что пушкинская Нева очевидно сближается здесь с Ахеронтом, а «беззаботный перевозчик» оказывается никем иным, как... Хароном, переправляющим души к месту вечных мук в третьей песни дантовского Ада.<sup>40</sup> Но самое интересное ждет нас дальше. В сцене петербургского наводнения у Пушкина дважды возникает мотив, который достоин специального и подробного комментария. Это мотив *кипения* реки, напавшей на город:

Нева вздувалась и ревела,  
Котлом клокоча и клубясь,  
И вдруг, как зверь остервенясь,  
На город кинулась.

.....

Но торжеством победы полны,  
Еще кипели злобно волны,  
Как бы под ними тлел огонь...

Огонь, располагающийся *под* водой и как бы «разогревающий» ее снизу, доводя до «кипения» - образ слишком оригинальный и редкий, чтобы можно было счесть случайным следующее обстоятельство: именно мотив *постепенного сближения воды и огня* представляет собой сквозную тему в описании пятого, шестого и седьмого кругов дантовского Ада (песни VIII - XII).

В пятом круге Данте и его провожатый Вергилий пересекают болото Стикса (опять-таки на лодке), встречая по пути *погруженных в поток* грешников (в этом круге Ада казнятся *гневные*):

---

<sup>40</sup> См.: Боров Ю.Б. Искусство интерпретации и оценки: Опыт прочтения «Медного всадника». М., 1981. С. 160-161. К сожалению, Ю.Б.Боров допускает досадную неточность, сравнивая пушкинскую Неву именно в этой сцене с Ахеронтом и Стиксом одновременно; кроме того, исследователь не связывает открытую им пушкинскую аллюзию на адские реки с текстом «Божественной комедии» Данте - что, на наш взгляд, является моментом принципиальным.

### Inferno. Canto VII.

### Перевод М.Л.Лозинского:

- Tosto che 'l duca e iu nel legno fui,  
segando se ne va l'antica prora  
30 dell'acqua più che non suol con altrui  
Mentre noi corravam la morta gora  
dinanzi mi si fece, un pien di fango,  
33 e disse: "Chi se tu che vieni anzi ora?"
- 28 Чуть в лодке поместились вождь и я,  
Помчался древний струг, и так глубоко  
Не рассекалась ни пред кем струя.  
31 Посередине мертвого потока  
Мне встретился один; весь в грязь одет,  
Он молвил: «кто ты, что пришел до срока?»

Пока перед нами только «вода». Но именно *под* этой водой - в городе Дит, в следующем, шестом круге - горит адский огонь, терзающий *еретиков*:

### Inferno. Canto IX.

### Перевод М.Л.Лозинского:

- che tra gli avelli fiamme erano sparte,  
per le quali eran sì del tutto accesi<sup>41</sup>  
120 che ferro più non chiede verun'arte
- 118 Затем что здесь меж ям ползли огни,  
Так их каля, как в пламени горнила  
Железо не калилось искони.

Как видим, в пятом и шестом кругах вода и огонь существуют у Данте порознь, как бы «по соседству», доставляя соответствующим грешникам разные по характеру мучения. Однако в седьмом круге (здесь казнятся *насильники*) огонь и вода, наконец, соединяются (при этом вода превращается в *кровь*) и возникает именно тот образ *кипящей реки*, который мы считаем уже прямым и непосредственным литературным источником пушкинского текста:

### Inferno. Canto XII.

### Перевод М.Л.Лозинского:

- Ma ficca li occhi a valle, che s'appaia  
la riviera del sangue in la qual bolle  
48 qual che per violenza in altrui noccia  
.....  
Or ci movemmo con la scorta fida  
lungo la proda del bollor vermiglio  
102 dove i bolliti facieno alte strida  
.....  
Poco più oltre il Centauro s'affisse  
sovr'una gente che 'nfino alla gola  
117 pareo che di quel bulicame uscisse.  
.....  
Così a più a più si facea basso  
que sangue, ci che cocea par li piedi;  
126 e quindi fu del focco il nostro pesso.  
"Si come tu da questa patre viedi  
129 lo bulicame che sempre si scema"  
disse 'l Centauro, "voglio che tu credi  
che da quest'altra a più a più giù prema
- 46 Но посмотри: вот, окаймив откос,  
Течет поток кровавый, сожигая  
Тех, кто насилье ближнему принес  
.....  
100 Вдоль берега, над алым кипятком,  
Вожатый нас повел без прекословий.  
Был страшен крик варившихся живьем  
.....  
115 Потом мы подошли к неотдаленной  
Толпе людей, где каждый был покрыт  
По горло этой влагой раскаленной  
.....  
124 За пядью пядь, спадал волноворот,  
И под конец он обжигал лишь ноги;  
И здесь мы реку пересекли вброд.  
127 «Как до сих пор, всю эту часть дороги, -  
Сказал кентавр, - мелеет кипяток,  
Так, дальше, снова под уклон отлогий  
Уходит дно, и пучится поток

<sup>41</sup> «Del tutto accesi» - раскаленный полностью, до предела.

«Bollor vermiglio» (алый кипяток); «la riviera del sangue in la qual bolle / qual che per violenza in altrui possia» (берег [потока] крови, в которой кипят [= «кипятятся»] все те, кто вредил ближнему путем насилия); «bulicame» (горячий, кипящий источник); «sangue, ci che cosea par li piedi» (кровь... обжигающая ноги) - весь этот насыщенный ряд метафор не может не броситься в глаза каждому читающему двенадцатую песнь «Ада». Трудно себе представить, чтобы столь яркий и повторяющийся мотив ускользнул и от внимания Пушкина. И хотя, по свидетельству М.П.Алексеева, названия адских рек во времена Пушкина «превратились уже в своего рода поэтические штампы»,<sup>42</sup> в данном случае речь явно идет о более тесном и направленном взаимодействии: не с «топикой Ада» вообще, но конкретно с дантовским текстом. Любопытно, что мотив «кипения» Невы устойчиво повторяется практически во всех пушкинских вариантах и черновых набросках к «Медному всаднику»:

Но бурным морем от залива  
Уже гонимая Нева  
Она бродила и кипела

.....

Еще кипели гневно волны  
[Еще] под ними тлел огонь

.....

И пуше пуше свирепела  
Приподымалась и ревела  
Котлом клокоча и клубясь

.....

Еще под ними тлел огонь<sup>43</sup>

Пушкин, как видим, варьирует здесь *способы* описания возмущенной реки; однако сам мотив кипения и «подводного» огня введен Пушкиным в текст сразу и, конечно, совершенно сознательно. Более того, в черновых набросках этот момент даже усилен (может быть, усилен до *чрезмерной*, для Пушкина, узнаваемости?) по отношению к окончательному тексту повести («Еще под ними тлел огонь...»). Таким образом, вывод о том, что Пушкина в период работы над «Медным всадником» «интересовали» реки дантовского Ада вообще и описания пятого-седьмого кругов Ада в особенности, не кажется нам чрезмерной натяжкой.

Но ведь как раз в пятом, шестом и седьмом кругах дантовского Ада караются именно те преступления, в которых повинен Петр «Медного всадника»!<sup>44</sup> Действительно: Петр «Медного всадника» *гневен* («...грозного царя / Мгновенно гневом возгоря / Лицо тихонько обращалось...»); он действует как

<sup>42</sup> Алексеев М.П. Пушкин и мировая литература. Л., 1987. С. 441.

<sup>43</sup> См.: Пушкин А.С. Медный всадник. Л., 1978. С. 66,69,74,75, 84,85.

<sup>44</sup> Само собой разумеется, что речь здесь идет только о герое конкретного пушкинского произведения. Мы не хотим этим сказать ничего ни о биографическом Петре, ни даже, допустим, о Петре пушкинской «Полтавы», созданном в иной период творчества и представляющем иные стороны пушкинского отношения к личности царя-преобразователя.

*еретик-богоборец*; наконец, результат творения Петра - *насилие* над природой вообще и человеческой природой в особенности (Евгений - «*ни зверь, ни человек*»), т.е. именно существо, *лишенное* какой бы то ни было созданной Богом природы). Косвенно справедливость этой параллели подтверждается ещё и тем, что «вменять» Петру «Медного всадника» пороки, за которые казняются грешники в других кругах дантовского Ада, кажется, нет никаких оснований.<sup>45</sup>

На наш взгляд, сказанного достаточно, чтобы убедиться: inferнальный, и притом именно дантовский, колорит является неотъемлемой составной частью пушкинской повести, так что без его учета не может быть понят здесь и смысл всего художественного целого. На этом фоне неожиданный оттенок получают и другие давно известные детали пушкинского текста: например, фраза о том, что «... В тот грозный год / *Покойный царь* еще Россией / Со славой правил». Для сравнения скажем, например, что в произведениях Гоголя такой речевой оборот не показался бы случайным или нейтральным ни одному современному исследователю. (Достаточно сослаться на уже хорошо откомментированную сцену рождения Акакия Акакиевича, в которой ребенка производит на свет «покойница матушка», она же «родильница» и она же «старуха»<sup>46</sup>).

Наконец, необходимо добавить, что в сцене наводнения картина дантовского Ада распространяется в какой-то степени и на всех петербургских обитателей. Напомним, что у Данте в пятом и седьмом кругах Ада наказание грешников предполагает в том числе именно их обязательное «погружение» в воды адской реки (болото Стикса или кровавый поток Флегетона); более того, в седьмом кругу толпы кентавров специально снуют вдоль кипящей реки, «стреляя тех, кто, по своим грехам, / Всплывет не в меру из волны кровавой». Хотя одновременно - и с не меньшим основанием - сцену петербургского наводнения можно уподобить и библейской картине Великого Потопа (Быт. 7, 11-24), а также, в какой-то степени, и картине Страшного Суда (на это особенно наталкивает «обратное движение» гробов, плывущих «с размытого кладбища»<sup>47</sup>). Все эти образные ряды накладываются друг на друга, образуя сложный и многослойный колорит пушкинского повествования.

---

<sup>45</sup> Напомним, что во втором круге дантовского Ада находятся сладострастники; в третьем - чревоугодники; в четвертом - скупцы и расточители; в восьмом круге казняются обманщики (те, кто обманул недоверившихся) и, наконец, в девятом - предатели (те, кто обманул доверившихся). Каждый последующий грех, по Данте, более тяжок, чем предыдущий.

<sup>46</sup> Подробный анализ этой сцены и вообще всей «инфернальной» проблематики «Шинели» см., в частности, в монографии австралийского исследователя Лоуренса М. О'Тула: O'Toole L.M. Structure, style and interpretation in the Russian short story. New Haven; London, 1981. P. 27-60.

<sup>47</sup> Возможно, здесь стоит вспомнить Откровение Святого Иоанна Богослова: «Тогда отдало море мертвых, бывших в нем, и смерть и ад отдали мертвых, которые были в них; и судим был каждый по делам своим. И смерть и ад были повержены в озеро огненное» (Откр. 20,13-14).

И однако было бы грубой ошибкой заключать на основании всего сказанного, что Петербург однозначно предстает у Пушкина сугубо inferнальным, «адским» городом. Трактую все вышеприведенные аллюзии, нам необходимо прежде всего учитывать особую пушкинскую технику изображения земных «проекций» Священной Истории, когда некое земное событие, не переставая быть земным и «посюсторонним», в то же время вступает в целую систему «перекличек» и внутреннего родства с реалиями Неба (либо реалиями преисподней).

Приведем в этой связи один любопытный пример из текста пушкинского «Бориса...». Всем хорошо известна сцена «Девичье поле. Новодевичий монастырь», в которой народ ожидает решения Бориса о принятии царского венца. Нас интересует в этой сцене безымянная баба с ребенком, которая сперва успокаивает своего младенца, а затем довольно жестоко заставляет его же плакать:

Б а б а (с ребенком).

Агу! не плачь, не плачь; вот бука, бука  
Тебя возьмет! агу, агу! не плачь!

.....

Б а б а (с ребенком).

Ну, что ж? как надо плакать,  
Так и затих! вот я тебя! вот бука!  
Плачь, баловень!

*(Бросает его об землю. Ребенок пищит.)*

Ну, то-то же.

Кажется, до сих пор еще ни в одном из комментариев к «Борису Годунову» (не исключая и комментарий к академическому изданию Б.В.Томашевского и изданную отдельной книгой работу Б.П.Городецкого<sup>48</sup>) не было отмечено, что в цитируемой сцене Пушкин явно воспроизводит мотивы своего раннего (1818 года) стихотворения «Сказки. Noel»:

Ура! в Россию скачет  
Кочующий деспот.  
Спаситель горько плачет,  
За ним и весь народ.  
Мария в хлопотах Спасителя страшает:  
«Не плачь, дитя, не плачь, сударь:  
Вот бука, бука - русский царь!»  
Царь входит и вещает:

---

<sup>48</sup> См.: Городецкий Б.П. Трагедия А.С.Пушкина «Борис Годунов»: Комментарий. Л., 1969.

Как видим, не только словесно-образное, но и ситуативное сходство в этих двух фрагментах совершенно разительно (в трагедии баба в окружении мужиков ждет как раз *появления царя*, т.е. Бориса, который непосредственно после этого «входит и вещает» о своей согласии принять царство). Однако делать из этого вывод, что сами Мария и Христос присутствуют в пьесе «под видом» бабы с ребенком, было бы, конечно, крайне опрометчиво. Скорее можно сказать иное: жизнь Спасителя так же *продолжается* в пушкинском младенце из «Бориса...» (а жизнь Марии - в простой русской бабе), как в самом Борисе продолжается история царя Ирода, и как вообще для Пушкина *история государства Российского есть несомненное продолжение Священной Истории* (в этой установке Пушкин - автор «Бориса...» наследует не столько даже Карамзину, сколько Авраамию Палицыну и другим летописцам XVII века<sup>49</sup>).

Только с учетом этой автоцитаты мы можем полностью и по достоинству оценить всю глубину реплики юродивого: «нельзя молиться за царя Ирода - Богородица не велит». Ведь пушкинская баба с ребенком хоть и не молится сама, однако *принимает участие* в дважды кощунственном народном молении: во-первых, потому что речь идет о «нарекании владыкой цареубийцы», а во-вторых, потому что народ *молится*, стоя на коленях не перед Богом, а *перед самим этим цареубийцей* («Ах, смилуйся, отец наш! властвуй нами! / Будь наш отец, наш царь!»). Таким образом, в контексте этого эпизода сходство между бабой с младенцем и Марией со Спасителем из стихотворения 1818 года необходимо как напоминание, что земная история *не замыкается* в её «земных» пределах.

С другой стороны, подобное сходство возможно и между «негативными» персонажами земной и Священной Истории, и именно так строятся отношения между царем Иродом и пушкинским Борисом. Причем особенно важно, что размеры этого сходства у Пушкина в какой-то степени зависят *от самого героя*, вступающего в подобные взаимоотношения с «трансцендентной» (точнее, Божественной) реальностью! Так, Борис может изменить степень своего уподобления с царем Иродом в сцене «Царская дума», когда перед ним открывается выбор: либо «всенародно признаться в своем грехе» (и тем самым «спасти Москву и Россию от нашествия»), либо «оберечь себя» (и тем самым «погубить свою душу и отдать Россию на растерзание захватчикам»).<sup>50</sup> Но и у народа (включая, разумеется, и «бабу с ребенком») есть возможность приблизить русскую «земную» историю к подлинным ценностям Истории

---

<sup>49</sup> Ср.: Повесть како отомсти Всевидящее Око Христос Борису Годунову пролитие неповинные крови новаго своего страстотерпца благовернаго царевича Дмитрея Угличского // О, русская земля! М., 1982. С. 153-170.

<sup>50</sup> Непомнящий В.С. Поэзия и судьба: Над страницами духовной биографии Пушкина. М., 1984. - С. 293-294.

Священной - и народ реализует эту возможность в финале трагедии, что и отражено у Пушкина знаменитой ремаркой «народ безмолвствует».<sup>51</sup>

Возвращаясь к «Медному всаднику», мы можем теперь сделать предположение о том, что между Петербургом этой повести и преисподней (в том числе дантовским Адом) существуют такие же отношения *сходства*, какие мы наблюдаем между фигурами царя Ирода и царя Бориса в пушкинской трагедии. Петербург не есть «сама преисподняя», но он *близок* преисподней, и что самое интересное - степень этой близости, на наш взгляд, может *меняться* (и меняется!) по ходу развития действия в повести.

Ю.Манько (её студенческая работа упоминалась выше) принадлежит интересное наблюдение над художественным пространством пушкинских «маленьких трагедий»: практически во всех произведениях цикла, помимо Неба, земли и преисподней, присутствует еще один, четвертый, пространственный «уровень», расположенный *между* землей и собственно Адом. В «Скупом рыцаре» это *подвал* с сокровищами; в «Моцарте и Сальери» - уровень «праха, песка и пыли» (несомненно, что *змея* и *человек*, в том числе и в качестве двух «ликков» Сальери, обитают в двух различных типах пространства); наконец, в «Каменном госте» это довольно странное место, в котором пребывает Дон Гуан в период своего изгнания:

#### Д о н   Г у а н

Слуга покорный! Я *едва-едва*  
*Не умер там* со скуки. Что за люди,  
Что за земля! *А небо?.. точный дым.*

На наш взгляд, в подобном же месте - *между землей и преисподней*, т.е. определенно *ниже* уровня земли - находится и созданный Петром город, о чем есть недвусмысленное свидетельство в тексте повести: в последней ночной сцене, когда Евгений узнает

Того, чьей волей роковой  
*Под морем* город основался...<sup>52</sup>

<sup>51</sup> Комментарий к этой ремарке Пушкина см. у М.П. Алексеева (Алексеев М.П. Ремарка Пушкина «Народ безмолвствует» // Алексеев М.П. Пушкин: Сравнительно-исторические исследования. Л., 1984. С. 221-252) и у В.С.Непомнящего (ук. соч., с. 296-297).

<sup>52</sup> Стоит заметить, что мотив Петербурга как *подводного города* получил затем свое развитие в русской поэзии XIX века. Так, в 1847 году М.Дмитриев напишет стихотворение «Подводный город», в котором будет отчетливо воспроизведен весь соответствующий комплекс мотивов «Медного всадника». В центре этого стихотворения - *рыбак*, который, вместе со своим челном, фигурирует в начальных и заключительных строках пушкинской повести (у М.Дмитриева: «Молча на воду спускает / Лодку ветхую рыбака»); Петербург же здесь уже окончательно и бесповоротно уходит под воду, так что и само имя этого города оказывается позабыто. Особенно примечателен для нас ответ рыбака на вопрос его малолетнего сына о причинах подобной катастрофы: «Богатырь его построил; / Топь костями он забутил, / *Только с Богом как ни спорил, / Бог его перемудрил!*». Текст стихотворения М.Дмитриева см. в сб.: Петербург в русской поэзии. Л., 1988. С. 148-150. Комментарий к стихотворению М.Дмитриева в контексте развития «петербургского мифа» см. у Ю.М.Лотмана: Лотман Ю.М. Симво-



С другой стороны, столь же недвусмысленно звучит в повести и мотив возможного *перемещения* Петербурга *по вертикали*:

И всплыл Петрополь как Тритон,  
По пояс в воду погружен.

Как видим, Петербург в пушкинской повести способен и «всплывать», т.е. приближаться к свету, и уходить во тьму, в «подводные» глубины - иными словами, способен *становиться* и земным, и адским городом.<sup>53</sup> Забегая вперед, скажем, что именно эта двойственность, неопределенность придает особую «открытость» финалу повести: с гибелью Евгения история Петербурга не заканчивается и судьба его ещё может быть *перерешена*. Что же касается Евгения, то теперь мы с бóльшим основанием можем вернуться к высказанному ранее тезису: безумный Евгений, как существо особого рода, в точности соответствует Петербургу, как он создан в повести его державным основателем. Воспроизведем ещё раз уже цитировавшуюся нами характеристику пушкинского героя, обратив на этот раз особое внимание на её заключительные строки:

И так он свой несчастный век  
Влачил, ни зверь ни человек,  
Ни то ни сё, *ни житель света,*  
*Ни призрак мертвый...*

Это совершенно особое промежуточное положение героя между «светом» и миром мертвых полностью совпадает с промежуточным («во мраке») положением города. Забегая чуть вперед, скажем, что именно после окончательного отпадения героя от *света* (вспомним ещё сказанное чуть ранее «Он скоро *свету* / *Стал чужд*») для Евгения как раз и *проясняется* истинный смысл окружающего. Не случайно в сцене решающей встречи двух центральных героев повести «голос» Евгения и «голос» повествователя в описании памятника Петру, на наш взгляд, в какой-то момент полностью совпадают:

Ужасен он в окрестной мгле!  
Какая дума на челе!  
Какая сила в нем сокрыта!  
А в сем коне какой огонь!  
Куда ты скачешь, гордый конь,  
И где опустишь ты копыта?

Впрочем, совпадение «голосов» оказывается весьма кратковременным. Пушкинский герой здесь как бы «вбирает» в себя все страшные противоречия

---

лика Петербурга и проблемы семиотики города // Семиотика города и городской культуры: Петербург. Тарту, 1984 (серия «Труды по знаковым системам», вып. XVIII).

<sup>53</sup> Ср. тот же мотив перемещения города по вертикали во Вступлении: «... юный град, / полнощных стран краса и диво, / Из тьмы лесов, из топи блат / *Вознесся* пышно, горделиво».

города - и не выдерживает этого гигантского груза. Ю.Б.Борев очень убедительно пишет о том, что в «бунте» Евгения соединяются, с одной стороны, ясное осознание ситуации («прояснились в нем страшно мысли»), воспоминания о прошлом, превозмогание страха, а с другой - помешательство, необузданный гнев, душевная боль и «безысходное исступление».<sup>54</sup> К этой характеристике мы могли бы добавить лишь одну деталь, однако такую, которая, на наш взгляд, имеет принципиальное значение: это несомненная *одержимость Евгения бесом*, к которой, в сущности, и сводится всё его «безумство».

Не случайно безумие Евгения начинается с того, что

... полон сумрачной заботы,  
Все ходит, ходит он кругом,  
*Толкует громко сам собою -*  
И вдруг, ударя в лоб рукою,  
*Захохотал.*

Эти характеристики «безумия» были вполне узнаваемы для читателя времен Пушкина, как узнаваемы они и вообще для всякого, кто знаком с Евангелием и православной культурной традицией. Так, способность «толковать» с самим собою в этой традиции воспринимается прежде всего как следствие *внутренней раздвоенности*, которая, в свою очередь, неизбежно возникает именно тогда, когда бес вселяется в человека:

27 Когда же вышел Он на берег, встретил Его один человек из города, одержимый бесами с давнего времени, и в одежду не одевавшийся, и живший не в доме, а в гробах. 28 Он, увидев Иисуса, вскричал, пал перед Ним, и громким голосом сказал: что Тебе до меня, Иисус, Сын Бога Всевышнего? умоляю Тебя, не мучь меня. (...) 30 Иисус спросил его: как тебе имя? Он сказал: «легион»; потому что много бесов вошло в него. (Лк. 8)

Кстати говоря, *бездомность* также традиционно выступает вполне узнаваемой приметой одержимости бесом, что и в нашем случае нельзя не принять во внимание. Не забудем о том, что Евгений, подобно библейскому бесноватому, тоже живет «не в доме» (туда он не возвращается), и, кроме того, так же «не одевается» в одежду («одежда ветхая на нем / Рвалась и тлела»). Что же касается «хохота», то связь между смехом (особенно *хохотом*) и бесовщиной в православной традиции общеизвестна. К примеру, в «Повести о Савве Грудцыне» образ *смеющегося беса* (которым, опять-таки, одержим центральный герой) проходит практически через все повествование:

---

<sup>54</sup> См.: Борев Ю.Б. Ук. соч., с. 291. Заметим, что «необузданный гнев» Евгения явно перекликается со столь же «необузданным» гневом Петра, о котором шла речь выше. Впрочем, в исследуемом нами контексте взаимоотношений Петра и Евгения этого, конечно, следовало ожидать.

Вопросив же Савва беса, глаголя: Повеждь ми, брате мой, где обитаеши, да увем дом твой. Бес же, *возсмеяся*, рече ему: «Аз убо особаго дому не имею, но где прилучится, тамо и ночью».<sup>55</sup>

Этот фрагмент из популярной повести, созданной в конце XVII или в начале XVIII века (и, конечно же, известной Пушкину), не только воспроизводит традиционный семантический комплекс «бесовство-бездомность», но и прямо адресует читателя к тому «запрету на смех», который, с опорой на известные святоотеческие тексты (в частности, на поучение св. Иоанна Златоуста «О шутках»<sup>56</sup>), всегда доминировал в русской православной традиции. «Не подлежит сомнению, - замечает А.М.Панченко, - что в культуре, так или иначе связанной с русской церковью, этот запрет имел место и играл большую роль».<sup>57</sup>

Если же у читателя до сих пор ещё остались какие-то сомнения относительно природы безумства пушкинского Евгения, то они окончательно развеются при ближайшем рассмотрении сцены решающей встречи Евгения с Медным всадником. По мере приближения к Петру, в Евгении действительно *проясняются* мысли<sup>58</sup> и одновременно... усиливаются все признаки одержимости бесом. Более того - ясность видения подлинной (трансцендентной) природы окружающего мира дается Евгению именно ценой максимального «впитывания» в себя тумана, мрака и прочих характеристик inferнальной обстановки «града Петрова»:

Глаза подернулись туманом,  
По сердцу пламень пробежал,  
Вскипела кровь. Он мрачен стал  
Пред горделивым истуканом.  
И, зубы стиснув, пальцы сжав,  
Как обуянный силой черной,  
«Добро, строитель чудотворный! -  
Шепнул он, злобно задрожав, -  
Ужо тебе!..»

Насыщенность аллюзиями на близость ада (в том числе дантовского - ср. «вскипела кровь» и «*sangue in la qual bolle...*»), бесовский морок и вообще одержимость бесом в этом фрагменте столь велика, что, думается, даже не нуждается в дальнейших комментариях (чего стоит одно только «зубы

<sup>55</sup> Повесть о Савве Грудцыне // Хрестоматия по древней русской литературе. М., 1955. С. 405.

<sup>56</sup> См.: Иже во святых отца нашего Иоанна архиепископа Константина града Златоустаго избранные творения: Собрание поучений. Книга вторая. М., 1993 (репринт издания 1887 г.). С. 174-177.

<sup>57</sup> Лихачев Д.С., Панченко А.М., Поньрко Н.В. Смех в Древней Руси. Л., 1984. С. 123.

<sup>58</sup> В.Я.Брюсов очень точно замечает, что это «прояснение» - с учетом эпитета «страшно» - есть «не столько возврат к здравому сознанию, сколько некоторое прозрение». См.: Брюсов В.Я. Медный всадник // Брюсов В.Я. Соч., в 2 т. Т.2. М., 1987. С. 181.

стиснув», явно отсылающее читателя к устойчивому библейскому образу *зубовного скрежета!*<sup>59</sup>). Осознав это, мы приходим к парадоксальному выводу о том, что традиционно признаваемый «бунт» Евгения против Петра в интересующем нас контексте описывается совсем другими категориями: *бес* «изнутри» Евгения воззвал к *идолу* (Петр - «кумир на бронзовом коне») - последний же, услышав «голос» себе подобного, *разгневался* и отозвался на зов.

Другое дело, что Евгений, как человек, больше своей «одержимости» и сам страдает от нее столь же сильно, что и Савва Грудцын или же библейский «бесноватый»:

И с той поры, когда случалось  
Идти той площадью ему,  
В его лице изображалось  
Смятенье. К сердцу своему  
Он прижимал поспешно руку,  
Как бы его смиряя муку...

Однако Евгений - и не безвинная «жертва» обстоятельств, как легко было бы подумать (и как много лет утверждали сторонники «гуманистической» концепции повести). Как в «Борисе...» трагическую вину делят между собой народ и правитель (ведь народ молился за избрание «царя Ирода» на русский престол!), так и в «Медном всаднике» оба центральных героя несут свою долю трагической вины за происходящее с «градом Петровым». Исходное «нарушение» состояния мира, конечно, инициируется Петром; однако у создаваемого им онтологического разрыва есть (как это принято у Пушкина) и «посюсторонняя», *историческая* проекция - а это имеет уже непосредственное отношение к Евгению. Давно отмечено, что имя Евгений в переводе с греческого означает «благородный», как отмечено и то, что пушкинский герой

Живет в Коломне; где-то служит,  
Дичится знатных и не тужит  
Ни о почюющей родне,  
Ни о забытой старине.

И при этом, кажется, ещё никто не обращал внимание на то, какое же кричащее противоречие существует между этими двумя фактами! «Благородный» герой *отказывается* от своего рода - и тем самым, во-первых, создает в бытии некий *исторический разрыв* (следствие, как мы сказали, созданного Петром онтологического разрыва), а во-вторых, именно поэтому оказывается всецело во власти сегодняшних, ныне происходящих событий. Вот почему «местечко», которое Евгений мечтает получить в государственном Петербурге,

---

<sup>59</sup> «11 Говорю же вам, что многие придут с востока и запада и возлягут с Авраамом, Исааком и Иаковом в Царстве Небесном; 12 а сыны царства извержены будут во тьму внешнюю; там будет плач и скрежет зубов» (Мф. 8). См. также Мф. 13,42; 22,13; 24,51; 25,30; Лк. 13,28.

приобретает для него не только обыденно-материальное, но и «экзистенциальное» значение; крушение же надежд на государство влечет за собой утрату и своего дома и вообще своего места в бытии.

Таким образом, при всей важности мотива одержимости бесом, история Евгения представляет собой ещё и очередную версию сюжета на тему «Не сотвори себе кумира».<sup>60</sup> Утратив свое подлинное (и обусловленное *родом*) «место» в истории, Евгений уповает на государство, город и его основателя, и при этом ропщет на Бога («...что мог бы Бог ему прибавить / Ума и денег»). Вот почему в сцене наводнения, когда «народ / Зрит Божий гнев и казни ждет», Евгений, сидя на льве, устремляет свои взоры именно на медного «кумира» - который, между прочим, обращен «спиной» не только к Евгению, но и к уже строящемуся в то время новому Исаакиевскому собору.<sup>61</sup> (У Евгения, сидящего на льве, этот собор остается слева и скрыт из поля зрения за левым крылом дома Лобанова-Ростовского).

Кстати, самый факт поклонения Евгения Петру как своему языческому «кумиру» отмечали многие, в том числе столь разные исследователи, как В.Я.Брюсов и Д.С.Мережковский. Первый из них писал о том, что именно «в кумире» Евгений «внезапно признает виновника своих несчастий»;<sup>62</sup> второй пошел ещё дальше и заявил, что в бунте Евгения «червь земли» возмущается «против своего Бога» - имея в виду под «Богом» (с большой буквы!) как раз не Бога, а именно... Петра.<sup>63</sup> И однако ни тот ни другой исследователь не обратил внимание на то, какая бездна кощунства скрывается и в подобном «кумиротворчестве» пушкинского героя, и в подобных ценностно «нейтральных» его описаниях! На наш взгляд, весь строй пушкинской повести ведет к однозначному выводу о том, что для её автора такая черта поведения героя - при всем возможном сочувствии к страданиям Евгения - отчетливо осознавалась как тяжкий *грех язычества*, в основе которого лежит преступление против второй заповеди. Более того: как мы увидим, именно это прегрешение Евгения оказывается тем поворотным пунктом, осмысление которого позволяет увидеть все события повести в их истинном свете.<sup>64</sup>

Ещё одним проявлением того же «богоборчества» со стороны уже не Петра, а Евгения, является кощунственная мысль о том, что

---

<sup>60</sup> Исх. 20,4; Второзак. 5,8.

<sup>61</sup> Прежде, ещё до установки памятника Петру, на этом месте было возведено здание «старого» Исаакиевского собора, построенное по проекту архитектора А.Ринальди. См.: Каганович А. «Медный всадник»: история создания монумента. Л., 1975. С. 49, 101.

<sup>62</sup> Брюсов В.Я. Ук. соч., с. 181.

<sup>63</sup> См.: Мережковский Д. Пушкин // Пушкин в русской философской критике: Конец XIX - первая половина XX в. М., 1990. С. 144.

<sup>64</sup> И наоборот: непонимание (или игнорирование) истинного смысла отношения Евгения к Петру чревато полным искажением смысла пушкинской повести в целом. Примеры такого искажения также будут приведены нами ниже.

... вся наша  
И жизнь ничто, как сон пустой,  
Насмешка неба над землей

Этот бунт (на этот раз действительно бунт!) против неба со стороны Евгения удивительно напоминает аналогичный бунт другого пушкинского героя:

Все говорят: нет правды на земле.  
Но правды нет - и выше.

.....

О небо!  
Где ж правота...

Очевидно, что Евгений не более, чем Сальери, прав в этой своей попытке предъявить небу (а не *себе самому*) некий род морального счета. Истинное Небо не «смеётся» над человеком - чего не скажешь о «сумрачном небе» города, созданного Петром (еще раз повторим, что, на наш взгляд, это то же самое небо, под которым обитает и Дон Гуан в период своего изгнания из Мадрида). Единственное - не оправдание, но *объяснение* этого подлинного бунта героя «петербургской повести» мы можем найти в том мифологическом ореоле, который действительно вот уже сто лет (к моменту создания «Медного всадника») окружал и Петра и весь созданный им город.

Особая и даже уникальная «мифогенность» Петербурга уже многократно становилась предметом самых серьёзных научных исследований. С самого момента своего основания и *именования* («Город Святого Петра», «Город Камня Святого»,<sup>65</sup> «Святой город Петра» - апостола *либо* императора<sup>66</sup>) новая российская столица с беспрецедентной силой ворвалась в устойчивый круг и русских и общеевропейских культурных представлений о взаимоотношении земной и Священной Истории. Претензии, заявленные городом и его основателем, были невероятно высоки: так, у Москвы при этом «перехватывалась» идея третьего Рима<sup>67</sup>, а непосредственно у Ватикана - геральдический мотив «ключей от Рая» (которые в данном случае служили к открытию не столько Царствия Небесного, сколько европейской цивилизации).<sup>68</sup> «Утопический опыт создания России будущего»<sup>69</sup> сочетался

---

<sup>65</sup> См.: Лебедев Г. Рим и Петербург: археология урбанизма и субстанция вечного города // Метафизика Петербурга. СПб, 1993. С. 53.

<sup>66</sup> См.: Тульчинский Г. Город-испытание // Метафизика Петербурга. СПб, 1993. С. 151.

<sup>67</sup> См.: Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Отзвуки концепции «Москва - третий Рим» в идеологии Петра Первого: К проблеме средневековой традиции в культуре барокко // Художественный язык средневековья. М., 1982. С. 236-249.

<sup>68</sup> См.: Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Ук. соч., с. 239-240; Тульчинский Г. Ук. соч., с. 151.

<sup>69</sup> Лотман Ю.М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Семиотика города и городской культуры: Петербург. Тарту, 1984 (серия «Труды по знаковым системам», вып. XVIII). С. 36.

при этом с «космогонической мифологией»,<sup>70</sup> а «апостолическое самоназвание Невской столицы (Град Святого Петра) вполне язычески отождествилось с именем Государя-Пантократора («Град Петров») и органически сплелось с символикой Камня («Петр») в её соборно-православных коннотациях («На камне сем созижду Церковь Мою» [Матф. 16,18]).<sup>71</sup> Но, пожалуй, самая интересная для нас деталь всей этой сложной игры историческими смыслами заключалась в том, что новая столица утверждалась на новом принципе соотношения государственного (земного) и священного (небесного) оснований российской истории.

«Подлинность Петербурга как нового Рима состоит в том, что святость в нем не главенствует, а подчинена государственности, - констатируют Ю.М.Лотман и Б.А.Успенский. - Государственная служба превращается в служение Отечеству и одновременно ведущее к спасению души поклонение Богу. Молитва сама по себе, в отрыве от «службы», представляется Петру ханжеством, а государственная служба - единственной подлинной молитвой». <sup>72</sup> Естественным следствием такой «обожествленной государственности»<sup>73</sup> стала «сакрализация императора Петра», которая «началась ещё при его жизни и имела глубокие корни в идеологии петровской государственности». <sup>74</sup>

С другой стороны, понятно, что подобная дерзость претензий на создание *нового земного центра Священной Истории* не могла не вызвать в русской православной культуре и обратной реакции - когда та же духовная символика начинала применяться к «Петрову творению» уже с обратным знаком. Во-первых, Петербург мог быть соотнесен не только с Римом «вечным», но и с Римом «невечным, обреченным» (Константинополем), что позволяло увидеть в его бытии не «воплощение Разума», а «зловещий маскарад Антихриста». <sup>75</sup> Во-вторых, если считать, что третий Рим - это все-таки Москва, то можно было прийти и к выводу о том, что «Петербурга нет вообще, что он имеет только кажущееся бытие, «мнится» и минет как наваждение». <sup>76</sup>

Для комментаторов «Медного всадника» особый интерес может представить свидетельство Ю.М.Лотмана о том, что эта двойственность прочтения «петербургского мифа» находила свое выражение в том числе и в переосмыслении символики скульптурной группы интересующего нас памятника Петру. Так, «в традиции барочной символики змея под копытом фальконетовского всадника - тривиальная аллегория зависти, вражды и препятствий, чинимых Петру внешними врагами и внутренними противниками реформы. Однако в контексте хорошо знакомых русской аудитории пророчеств

---

<sup>70</sup> Исупов К.Г. Историческая мистика Петербурга // Метафизика Петербурга. СПб, 1993. С. 66.

<sup>71</sup> Исупов К.Г. Ук. соч., с. 66.

<sup>72</sup> Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Ук. соч., с. 241.

<sup>73</sup> Там же.

<sup>74</sup> Там же, с. 244.

<sup>75</sup> См.: Лотман Ю.М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города, с. 34.

<sup>76</sup> Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Ук. соч., с. 246.

Мефодия Патарского образ этот получал иное - зловещее - прочтение. «Днесь уже погибель наша приближается <...> якоже рече патриарх Иаков: «Видех, рече, змию лежащу при пути и хапающу коня за пята, и сяде на заднюю ногу и ждах избавления от Бога». Т. <от> Конь есть весь мир, а пята последние дни, а змия есть антихрист <...> он же начнет хапати, рекше блазнити злыми своими делы, знамения и чудеса учнет мечты своими творити пред всеми: горам повелит на место преходити (ср.: «Гора содвинулась, и место пременя...»). В таком контексте конь, всадник и змей уже не противостоят друг другу, а вместе составляют детали знамения конца света, змей же из второстепенного символа становится главным персонажем группы. Не случайно в порожденной фальконе-товским памятником культурной традиции змёю будет отведена, вероятно, не предвиденная скульптором роль».<sup>77</sup>

Остается только пожалеть, что весь это богатейший культурный контекст никогда ещё не учитывался по-настоящему в анализах пушкинской повести. Скорее можно утверждать иное: «мифологический ореол», окружающий фигуру «Медного всадника», оказался настолько мощным, что раз за разом - порой даже не будучи осознан исследователем - оказывал *искажающее* воздействие на попытки интерпретации пушкинского произведения.

Помимо уже упоминавшихся работ В.Я.Брюсова и Д.С.Мережковского, здесь стоит обратить особое внимание на исследование Н.П.Анциферова «Быль и миф Петербурга», впервые опубликованное в 1924 году. Вторая часть этой работы, полностью посвященная пушкинскому «Медному всаднику», озаглавлена автором весьма примечательно: «Миф о «строителе чудотворном»».<sup>78</sup> Таким образом, Н.П.Анциферов - в отличие, например, от В.Я.Брюсова - стремился освоить «мифологизм» повести как раз предельно сознательно. Основываясь на глубоких рассуждениях о мифе Вячеслава Иванова, Н.П.Анциферов привлекает затем для анализа пушкинской повести чрезвычайно широкий культурный материал: историю восприятия Петра как реформатора и как антихриста, различные версии ближневосточного мифа о потопе, подробные описания памятника Петру и окружающего его архитектурного ансамбля. Более того: именно в работе Н.П.Анциферова содержится единственная известная нам попытка текстуально сопоставить (хотя бы в самом общем виде) первые строки пушкинского «Вступления» с начальными строками Книги Бытия («Земля была безвидна и пуста, И тьма была над бездной, И Дух Божий носился над водами»)<sup>79</sup>.

<sup>77</sup> Лотман Ю.М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города, с. 34-35.

<sup>78</sup> Анциферов Н.П. Быль и миф Петербурга. Пг., 1924. С. 49-85.

<sup>79</sup> Там же, с. 66. В самое последнее время эту попытку повторила и Марина Новикова в своей книге «Пушкинский космос: Языческая и христианская традиции в творчестве Пушкина» (М, 1995). Однако у М.Новиковой параллель пушкинского Вступления с Библией выглядит ещё более «проходным» моментом, чем у Н.П.Анциферова, и даже вынесена из основного авторского текста в примечание к одной из глав работы. См.: Новикова М. Ук. соч., с. 286.



И однако единственное, чего не хватает всем этим рассуждениям Н.П.Анциферова - это... христианства, осмысленного не как один из многих используемых Пушкиным «культурных мифов», а как тот духовный и культурный контекст, без которого невозможно представить себе основополагающие характеристики художественного мира пушкинской повести! Впрочем, «антихристианская» установка реализуется Н.П.Анциферовым не только последовательно, но и вполне сознательно. «Почва христианской культуры и эпоха, освещенная холодным светом исторического знания, не могли благоприятствовать созданию храма и культа основателя Петербурга»,<sup>80</sup> - признает Н.П.Анциферов. Однако следы «древних обычаев» все же остаются: в частности, Н.П.Анциферов указывает на традиционный для языческих верований культ «дома основателя» города,<sup>81</sup> и, кроме того, на «языческую традицию празднования дня рождения города».<sup>82</sup> С точки зрения исследователя, именно эти традиции творчески восприняли воспевшие Петра и его деяния Пушкин и Батюшков: «Вдохновленные древней религией, они облекли Петра в священный покров «основателя города». Ритмом своей речи, своими образами они явили нам основателя Петербурга озаренным божественным светом».<sup>83</sup>

Таким образом, как справедливо замечает И.В.Немировский, в концепции Н.П.Анциферова Библия предстает как всего только «творческая модель, по которой Пушкин строит мир своей повести».<sup>84</sup> Однако, сделав этот вывод, И.В.Немировский повторяет затем то же утверждение уже от собственного имени: на его взгляд, Библия «действительно оказывается» для Пушкина не более чем «творческой моделью».<sup>85</sup> Общий вывод И.В.Немировского сводится к тому, что «в отношении «Медного всадника» было бы неправильно говорить о конкретных библейских источниках поэмы, речь может идти лишь об ориентации на культурную модель, условно называемую эсхатологической».<sup>86</sup>

Как нам кажется, уже и приведенные выше наблюдения над текстом «Медного всадника» не позволяют нам согласиться с подобной оценкой духовных и культурных ориентиров пушкинской повести. Но попытка «ахристианского» или «антихристианского» прочтения этого произведения чревата, на наш взгляд, и более серьезными последствиями: наряду с «непопаданием» в предполагаемый центр пушкинского художественного мира, мы можем наблюдать и случаи куда более драматического попадания *не в центр* этого

---

<sup>80</sup> Анциферов Н.П. Ук. соч., с. 56.

<sup>81</sup> Там же.

<sup>82</sup> Анциферов Н.П. Душа Петербурга. М., 1922. С. 66.

<sup>83</sup> Там же, с. 67.

<sup>84</sup> Немировский И.В. Библейская тема в «Медном всаднике» // Русская литература. 1990. № 3. С. 3.

<sup>85</sup> Там же, с. 9.

<sup>86</sup> Там же. Хотелось бы отметить, что этот, на наш взгляд, ошибочный вывод не снижает общего благоприятного впечатления, производимого работой И.В.Немировского. В частности, именно в этой работе приводится богатый фактический материал, свидетельствующий о постоянном интересе Пушкина к Библии, и особенно в период его работы над «Медным всадником». См.: ук. соч., с. 10 и др.

мира - отчего силы, изображенные с жестко очерченной дистанцией в мире Пушкина, вырываются на простор (и получают полную власть) в сочинении его интерпретатора.

Именно поэтому языческая, в основе своей, энергия «кумиротворчества» - от которой, на наш взгляд, однозначно дистанцируется автор «Медного всадника» - в концепции Н.П.Анциферова как бы «захлестывает» её автора, причем в качестве главного «создателя кумира» в этой концепции предстает уже... *сам Пушкин*, изображающий своего державного героя! «Пушкин творил миф о герое, призванном провидением основать город» - утверждает Н.П.Анциферов. - «В этой петербургской мистрии четыре действующих лица: Петр - заменяющийся позднее Медным Всадником, творческий и охраняющий дух - Космократор; Нева - водная стихия, безликий хаос. Петербург - сотворенный мир. Все действующие лица старого мифа. Наряду с ними выведено новое лицо, созданное проблемой о человеке-самоцели - Евгений - жертва, постоянно приносимая историей во имя неведомых ей целей коллективного сверхличного начала».<sup>87</sup>

В тех же «кумироутверждающих» тонах проводится Н.П.Анциферовым и упомянутая нами параллель между «сотворением Петербурга» и библейской картиной сотворения мира: «Кто Он, начертанный с большой буквы? Не названо. Так говорят о том, чье имя не приемлется всуе. Пред нами дух творящий из небытия, чудесною волей преодолено сопротивление стихий. «Да будет свет; и стал свет». Свершилось чудо творения. Возник новый мир - Петербург».<sup>88</sup>

Образ «Пушкина-мифотворца» вообще был достаточно популярен в пушкинистике первой трети нашего столетия (к нему обращался, например, и Р.О.Якобсон в своей работе «Статуя в поэтической мифологии Пушкина»)<sup>89</sup> Но время от времени этот тезис (в скрытой или открытой форме) появлялся и в более поздних работах. Так, стоит сравнить приводимые нами высказывания Н.П.Анциферова с цитируемыми ранее рассуждениями В.В.Федорова: на наш взгляд, энергия «мифо-» и «кумиро-творчества», господствует и там, хотя «мифологизм» В.В.Федорова кажется нам существенно менее укорененным в подлинном мифологическом прошлом и русской и европейской культуры. Кроме того, совсем недавно был обнародован ещё один вариант применения той же идеи к «Медному всаднику»: М.Новикова в упоминавшейся книге «Пушкинский космос...» также утверждает, что «Медный всадник» «завязывает действие на почве истории - заканчивает его на площади мифа», так что «Петербургский Миф (вслед за А.Ахматовой, М.Новикова пишет оба слова с большой буквы - А.П.) - вот самая глубокая и справедливая формула для жанра «Медного всадника».<sup>90</sup>

<sup>87</sup> Анциферов Н.П. Быль и миф Петербурга. Пг., 1924. С. 64-65 (разрядка Н.П.Анциферова - А.П.).

<sup>88</sup> Там же, с. 67.

<sup>89</sup> Якобсон Р. Статуя в поэтической мифологии Пушкина // Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. С. 145-180. К позиции Р.О.Якобсона мы ещё вернемся в дальнейшем.

<sup>90</sup> См.: Новикова М. Ук. соч., с. 15, 45-46. Нельзя не отметить, что Марина Новикова, предлагая указанную формулу для определения *жанра* «Медного всадника», вступает в

Как нам кажется, все подобные рассуждения могут быть уместны лишь в одном случае: если и сама Библия будет признана нами лишь «одним из» доступных поэту и читателю мифов - либо, ещё радикальнее, неким пассивным материалом для пушкинского «вторичного мифотворчества». Оставив в стороне личные убеждения названных исследователей, мы зададимся только одним встречным вопросом: насколько был бы приемлем такой подход к Священной Истории *с точки зрения самого Пушкина*? Ответ, на наш взгляд, очевиден - и базируется он, повторим ещё раз, не на биографических свидетельствах, а именно на анализе «устоев» художественного мира исследуемого нами пушкинского произведения.

Впрочем, в художественном мире «Медного всадника», конечно, присутствует - и даже играет важнейшую роль! - и та «мифо-языческая» точка зрения, которую столь разных исследователи приняли за «результатирующий» итог всего созданного поэтом художественного целого. Именно так смотрит на Петра пушкинский Евгений; с другой стороны, восторг почитателя «кумира» слышится и в словах пушкинского повествователя, непосредственно следующих за исходным описанием петербургской «космогонии» («Люблю тебя, Петра творенье...» и т.д.). Поэтому столь заманчиво выглядит перспектива включить какие-то аспекты этой позиции непосредственно в итог художественного целого повести - опираясь либо на пушкинский гимн Петербургу (как поступает Н.П.Анциферов), либо на оценку Петра как абсолютно полноправного, в своих пределах, творца (к чему склоняется В.В.Федоров), либо же на сам по себе пушкинский «миф о губительной статуе» (тезис Р.О.Якобсона).

Иной раз влияние данной позиции оказывается настолько сильно, что полностью переворачивает весь изображенный в повести трансцендентный план «с ног на голову» - так что царь Петр оказывается истинным воплощением апостола Петра (и как основателя христианского Рима и как основы, на которой Христос создает самоё Церковь), а наводнение трактуется как «бунт» злых космических сил, противостоящих Петру-демиургу. Подобную версию прочтения «Медного всадника» предложил не так давно Б.М.Гаспаров, также обративший внимание на то, что именно «акт сотворения мира» является «мифологическим подтекстом» начальных строк пушкинского Вступления.<sup>91</sup> С точки зрения Б.М.Гаспарова, нет, по-видимому, ничего кощунственного в том, что «решение Петра основать Город (его имя так же скрыто за вселенской

---

прямую полемику с самим... Пушкиным, который дал своему произведению «самое глубокое и справедливое» с *его* точки зрения определение «петербургская повесть». Выбирая между «Мифом» и «повестью», мы однозначно предпочитаем (в качестве жанрового определения) последнее - поскольку в любых подобных спорах позиция автора вообще (и Пушкина в частности) имеет для нас преимущество *ex definitio*. Впрочем, к вопросу о родо-жанровых характеристиках «Медного всадника» мы также ещё обратимся в третьей главе этой работы.

<sup>91</sup> См.: Гаспаров Б.М. Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка. Wien, 1992. С. 287.

анонимностью, как и имя его творца) принимает характер сотворения божественного космоса»<sup>92</sup> - даже при том что «в самом акте божественного творения» обнаруживается «соприсутствие стихийной демонической силы»<sup>93</sup>; в то же время, характеристика наводнения как «апокалиптической казни» не мешает Б.М.Гаспарову видеть в нем же и «мифологический антипод» акта божественного творения, который представляет собой опять-таки «демоническая сила восставшей стихии».<sup>94</sup> Соответственно, повесть как целое и здесь предстает в качестве новой версии пушкинского «профетического мифа», изображающей «мифологическую картину торжества космоса над хаосом», в которой «сакральная сила представлена (...) в статичном образе незыблемого порядка - «вечного сна».<sup>95</sup>

Притом что сама проблематика «Медного всадника» в перечисленных выше работах отражена, на наш взгляд, более адекватно, чем в подавляющем большинстве пушкиноведческих исследований, предлагаемая в них трактовка смысла повести как целого не кажется нам приемлемой по многим причинам: и потому, что пушкинская повесть имеет совсем иное по своей тональности окончание («... труп безумца моего / Похоронили *ради Бога*»), а также и потому, что позиция пушкинского повествователя на протяжении повести претерпевает, на наш взгляд, существеннейшую эволюцию, которую вместе с повествователем может пройти и пушкинский читатель (от *оды* к *эпитафии*, от *поклонения* и *славословия* к *покаянию* и т.д.).

Кроме того, Пушкину не было нужды создавать никакой «петербургский миф» (и тем более «Петербургский Миф») по той простой причине, что к моменту создания «Медного всадника» этот миф уже существовал, и даже имел свою столетнюю историю («основоположником» этого мифа, т.е. подлинным *мифотворцем*, был в данном случае, конечно, Петр). В произведении же Пушкина этот миф, на наш взгляд, и не «воссоздан» и не «пересоздан», а глубоко и точно *изображен* с учетом всей исторической конкретности описываемого явления. Конечно же, именно в этом историческом контексте находит свое объяснение изображенное Пушкиным поклонение Евгения монументу Петра как своему языческому «кумиру». Но Пушкин, безусловно учитывая существующий мифологический «ореол» памятника Петру, идет, на наш взгляд, и дальше в раскрытии его многослойной культурной символики.

Интересным подспорьем для наших рассуждений может послужить тот факт, что в тексте повести змей - третий персонаж скульптурной группы - *не упомянут ни единожды*. На первый взгляд, это выглядит скорее как препятствие, не позволяющее применить к пушкинской «версии» памятника всю ту культурную символику этого монумента, о которой столь подробно

---

<sup>92</sup> Там же.

<sup>93</sup> Там же, с. 316.

<sup>94</sup> Там же, с. 291.

<sup>95</sup> Там же, с. 296, 297.

писал Ю.М.Лотман. Вероятнее всего, именно по этой причине не только негативные коннотации образа змеи (и памятника в целом), но и самый факт отсутствия змеи в тексте «Медного всадника», как правило, попросту не замечались пушкиноведами. Насколько нам известно, из всех комментаторов повести один только Р.Д.Тименчик оценил возможную многозначительность этой необычной «фигуры умолчания»:

«Но в пушкинской поэме змеи нет. Почему автор «Медного всадника» отказался от этого мотива (в другой раз, в эпиграмме «Лук звенит, стрела трепещет...», он, наоборот, примыслил пораженное чудовище к статуе Аполлона с луком) - это еще предстоит объяснить пушкиноведам. Может быть, потому, что, как полагал Г.П.Федотов, роль антагониста Петра Пушкин передал водной стихии? Как бы то ни было, Пушкин «подправил» здесь замысел французского скульптора, затушевал деталь бронзовой группы».<sup>96</sup>

Но ведь, с одной стороны, как мы могли убедиться, «водная стихия» в «Медном всаднике» представляет собой отнюдь не самостоятельную «природную» силу, а орудие Божьего гнева - о чем прямо и недвусмысленно сказано в тексте повести. С другой же стороны, именно в этом контексте было бы чрезвычайно странно, если бы Пушкин просто «забыл» о наличии на пьедестале змеи (со всей прекрасно известной ему противоречивой культурной символикой этого образа), или же сознательно «проигнорировал» («подправил») этот аспект изображаемой им скульптурной группы.

На наш взгляд, разгадкой здесь может послужить именно слово «кумир», употребленное Пушкиным для описания Медного всадника и в первом, и во втором описании:

Над возмущенною Невою  
Сидит с простертою рукою  
Кумир на бронзовом коне

.....

Кругом подножия кумира  
Безумец бедный обошел  
И взоры дикие навел  
На лик державца полумира.

Не подлежит сомнению, что Пушкин адресовал здесь читателя прежде всего к библейскому контексту, и вполне конкретно - ко второй заповеди, данной Моисею Богом. Но внимательный читатель мог и продолжить поиски, и самостоятельно воссоздать «недостающие звенья» - тем более что события Священной Истории были в достаточной степени «на слуху» и ассоциация с ними не представляла собой (как это стало позднее) сколько-нибудь серьезной проблемы.

А.Н.Архангельский уже попытался воспроизвести эту логику пушкинского образа, сославшись при этом на тот эпизод Книги Исхода, в котором евреи

---

<sup>96</sup> Осповат А.Л., Тименчик Р.Д. «Печальную повесть сохранить...». М., 1985. С. 139.

поклоняются золотому тельцу (Исх. 32,1-4).<sup>97</sup> На наш взгляд, ход мысли исследователя совершенно верен, однако избранная им аналогия крайне неточна. Да в ней и нет необходимости, ибо в том же Пятикнижии Моисеевом, в Книге Чисел, содержится гораздо более близкий и актуальный для нас образ. Мы имеем в виду... *медного змея*, которого Моисей сделал по наущению Божьему для защиты еврейского народа от очередной, Богом же ниспосланной казни:

4 От горы Ор отправились они путем Чермного моря, чтобы миновать землю Едома. И стал малодушествовать народ на пути. 5 И говорил народ против Бога и против Моисея: зачем вы вывели нас из Египта, чтобы умереть (нам) в пустыне? ибо здесь нет ни хлеба, ни воды, и душе нашей опротивела эта негодная пища. 6 И послал Господь на народ ядовитых змеев, которые жалили народ, и умерло множество народа из (сынов) Израилевых. 7 И пришел народ к Моисею и сказал: согрешили мы, что говорили против Господа и против тебя; помолись Господу, чтоб Он удалил от нас змеев. И помолился Моисей (Господу) о народе. 8 И сказал Господь Моисею: сделай себе (медного) змея и выставь его на знамя, и (если ужалит змей какого-нибудь человека), ужаленный, взглянув на него, останется жив. 9 И сделал Моисей медного змея и выставил его на знамя, и когда змей ужалил человека, он, взглянув на медного змея, оставался жив. (Числ., 21).<sup>98</sup>

Дальнейшая история этого медного змея поразительна для нас тем, что этот змей, в конце концов, также превращается в... *кумира*, в предмет идолопоклонства со стороны сынов Израилевых, после чего его, наконец, уничтожает Езекия:

В третий год Осии, сына Илы, царя Израильского, воцарился Езекия, сын Ахаза, царя Иудейского. 2 Двадцати пяти лет был он, когда воцарился, и двадцать девять лет царствовал он в Иерусалиме; имя матери его Ави, дочь Захарии. 3 И делал он угодное в очах Господних во всем так, как делал Давид, отец его. 4 Он отменил высоты, разбил статуи, срубил дубраву и истребил медного змея, которого сделал Моисей; потому что до самых тех дней сыны Израилевы кадили ему и называли его Нехуштан. На Господа, Бога Израилева, уповал он; и такого, как он, не было между всеми царями Иудейскими и после него и прежде него. 6 И прилепился он к Господу, и не отступал он Него, и соблюдал заповеди Его, какие заповедал Господь Моисею. (4 Цар., 18).

---

<sup>97</sup> Архангельский А.Н. Стихотворная повесть А.С.Пушкина «Медный всадник». М., 1990. С. 22.

<sup>98</sup> Предположение о связи библейского «медного змея» с пушкинским «Медным всадником» уже высказывалось Е.С.Хаевым, а затем, со ссылкой на него, И.В.Немировским. К сожалению, в обоих случаях исследователи ограничились лишь кратким упоминанием о наличии в Библии «медного змея» и не проследили всю историю этого библейского образа - не только по Книге Чисел, но и по Четвертой Книге Царств. Между тем, именно завершающая часть истории «медного змея» кажется нам наиболее актуальной для понимания контекста пушкинской повести. Ср.: Хаев Е.С. Эпитет «медный» в поэме «Медный всадник» // Временник пушкинской комиссии. 1981. Л., 1985. С. 182; Немировский И.В. Библейская тема в «Медном всаднике» // Русская литература. 1990. № 3. С. 9.

Безусловно, мы не можем доказывать, что именно Пушкину первому пришел в голову этот поворот в прочтении символики «фальконетова монумента». С доказательствами, построенными на «непрямых» цитатах, вообще нужно быть очень осторожными: так, крайне соблазнительно предполагать, но вряд ли реально доказывать, например, что Пушкиным в изображении Петра учитывалась и хвалебная песнь Мариам по поводу низвержения в Чермное море преследующего евреев фараонова войска:

Пойте Господу; ибо высоко превознесся Он, коня и всадника его ввергнул в море (Исх. 15,21).

Конечно, нам сразу вспоминается известный пушкинский рисунок 1829 года, изображающий на пьедестале *коня и змею без всадника* - т.е. без Петра - да еще и с непонятной трещиной в постаменте.<sup>99</sup> Однако тут мы уже вступаем в область догадок и ассоциаций, которые не могут быть ни однозначно подтверждены, ни однозначно опровергнуты. Что же касается *медного змея*, то здесь, думается, ситуация иная. Пушкин не мог не сознавать, что внимательного читателя насторожит как раз факт *отсутствия* змеи в описании всем известного памятника; точно так же не мог он и просто «выпустить» этот момент как несущественный (ср. змею на упомянутом рисунке в пушкинской рукописи). Словом же «кумир» Пушкин задавал читателю достаточно четкое направление дальнейшего поиска. Более того - без учета приведенного нами библейского контекста читателю повести было бы вообще непонятно, как, на каком основании бронзовый монумент превращается по ходу действия в *кумира*. Ответ следовало искать в Библии, где *медный змей*, созданный по слову Божьему, оказывается уничтожен, поскольку он стал объектом преступления заповеди:

4 Не делай себе кумира и никакого изображения того, что на небе вверху, и что на земле внизу, и что в воде ниже земли. 5 Не поклоняйся им и не служи им; ибо Я Господь, Бог твой, Бог ревнитель, наказывающий детей за вину отцов до третьего и четвертого *рода*, ненавидящих Меня, 6 и творящий милость до тысячи родов любящим Меня и соблюдающим заповеди Мои (Исх. 20).

Таким образом, мы можем с уверенностью заключить, что змея в пушкинской повести отнюдь не «отсутствует», хотя способ ее присутствия непрост и чрезвычайно своеобразен. Более того: в известном смысле, именно «через змею» увиден здесь и весь монумент в целом (т.е. рассмотренный как

---

<sup>99</sup> Воспроизведение этого пушкинского рисунка см., например, у Ю.Б.Борева (ук. соч., с. 128-129). Ю.Б.Борев допускает здесь некоторую неточность, приводя указанную иллюстрацию в качестве рисунка «со страницы рукописи «Медного всадника»: на самом деле рисунок содержится в рукописи поэмы «Тазит», работа над которой шла на протяжении 1829-1830 годов. Впрочем, кардинально сути дела это не меняет.

«кумир», в том числе и кумир Евгения). Мы имеем здесь в виду и смысловое, внутреннее видение, и даже... чисто физическую точку зрения на памятник, как он изображен в повести.

Ю.Б.Борев уже обращал внимание на то, насколько важно представить себе последовательность «кругового обзора» памятника в сцене, когда «кругом подножия кумира / Безумец бедный обошел».<sup>100</sup> К этому наблюдению мы можем добавить, что не менее важно представлять себе и тот ракурс, в котором монумент Петра видится Евгению в сцене наводнения - т.е. с его позиции у центрального портика дома Лобанова-Ростовского. Если смотреть на Неву от Исаакиевского собора, то памятник Петру окажется прямо перед нами, а дом Лобанова-Ростовского - справа (ближе к Адмиралтейству). Соответственно, по отношению к Евгению, сидящему на льве, памятник Петру будет находиться *впереди и слева*, т.е. окажется доступен обзору *сзади и справа*. На наш взгляд, факт этот достаточно важен - ибо именно с этой точки "кругового обзора" змея в составе скульптурной группы *оказывается на переднем плане* и просто не может остаться незамеченной (при взгляде на памятник слева змея видна значительно хуже, а при фронтальном обзоре она не видна вовсе). Кроме того, именно в этом ракурсе у зрителя создается впечатление, что всадник не сидит, а *стоит* на стременах («стоит с простертою рукою / Кумир на бронзовом коне»), а голова его - при том, что всадник обращен к смотрящему спиной - как бы *оборачивается* в сторону зрителя (не отсюда ли во второй части повести «лицо тихонько *обращалось*»?).

Таким образом, «увидеть» памятник глазами Евгения, сидящего на льве, и «не увидеть» при этом змею было совершенно невозможно - тем более что в те времена площадь еще не была, как сейчас, засажена деревьями, затрудняющими подобный обзор (напомним, что в те времена здесь традиционно проходили войсковые парады и смотры).<sup>101</sup> Для нас несомненно, что эта особенность видения памятника непосредственно реализована в пушкинском тексте; но вполне вероятно и то, что Пушкин сознательно учитывал читательский опыт знания Петербурга и использовал этот ракурс описания как еще одну подсказку из многих подлежащих «расшифровке» в тексте повести.

Теперь мы, пожалуй, можем подвести некоторые итоги. Евгений - петербургский житель, оторвавшийся, не без помощи Петра, от родовых, исторических и бытийных корней - трагически погибает. Что же остается? Прежде всего, остается картина, бывшая и до Петра («...иногда / Причалит с неводом туда / Рыбак на лодке запоздалый»). С другой стороны, остается и город, все же уцелевший (пока?) от Божьего гнева. Наконец, остается и до сих

<sup>100</sup> См.: Борев Ю.Б. Ук. соч., с. 163-166.

<sup>101</sup> Н.В.Измайлов специально указывает, что деревья на площади были впервые посажены только в конце XIX века. См.: Пушкин А.С. Медный всадник (серия «Литературные памятники»). Л., 1978. С. 267.



пор не замеченный пушкинистами *бедный поэт*, который играет в повести важнейшую роль всестороннего наследника *бедного* же Евгения: во-первых, по месту проживания (поэт занимает «уголок» Евгения после того, как «вышел срок» найма), а во-вторых - также и по роду занятий (ср. «Евгений тут вздохнул сердечно / И размечтался *как поэт*»), причем эпизодическая «поэтичность» Евгения здесь не только «унаследована», но и развита, т.е. выведена на уровень основной профессиональной принадлежности нового героя.

Каков смысл этой, казалось бы, столь прозрачной картины? Как нам кажется, для ответа на этот вопрос необходимо вновь обратиться к *художественному целому* пушкинской повести.

Но сначала - ещё об одном поэте.

## Глава 2. «I cóż się stanie z kaskadą tyraństwa?»

### («Медный всадник» как реплика в поэтическом диалоге).

Уже неоднократно отмечалось, что пушкинская повесть, при относительно небольшом объеме текста, поражает обилием поэтических аллюзий, скрытых и открытых цитат, переключек - в том числе и с другими пушкинскими произведениями. Многие из этих переключек заслуживают отдельного комментария, который не входит здесь в нашу задачу. К их числу относится, например, многозначительная и довольно злая автоцитата из «Полтавы» в описании ужасов петербургского наводнения:

#### «Полтава»:

.....  
Швед, русский - колет, рубит, режет.  
Бой барабанный, крики, скрежет,  
Гром пушек, топот, ржанье, стон  
И смерть, и ад со всех сторон.

#### «Медный всадник»:

.....  
... Так злодей,  
С свирепой шайкою своей  
В село ворвавшись, ломит, режет,  
Крушит и грабит; вопли, скрежет,  
Насилье, брань, тревога, вой!

Параллель эта, на наш взгляд, может быть осмыслена лишь в контексте проблемы изменения отношений Пушкина к Петру на разных этапах творчества поэта - что, безусловно, требует специального анализа. И однако, на фоне почти необозримого количества цитат и аллюзий, в повести ясно выделяются те поэтические переключки, которые названы самим автором, так сказать, «поименно». Помимо безымянного поэта, о котором уже шла речь выше, в повести и авторских примечаниях к ней упоминаются: В.Г.Рубан - малоизвестный поэт второй половины XVIII века; князь П.А.Вяземский; граф Д.И.Хвостов; Адам Мицкевич (дважды).

Каждое из этих упоминаний по-своему значительно; однако функционально они неоднородны. Так, П.А.Вяземский и Д.И.Хвостов упоминаются, как это ни парадоксально, в едином контексте «одического» отношения к Петербургу - что, на наш взгляд, позволяет говорить о сознательном *снижении* Пушкиным этой стилистической линии от Вступления (где дается ссылка на воспевающее Петербург стихотворение П.А.Вяземского, посвященное графине Е.М.Завадовской) ко второй части повести (где уже достаточно иронически упоминается сочинение графа Хвостова «Послание к N.N. О наводнении Петрополя, бывшем 1824 года 7 ноября»).<sup>102</sup> Можно предположить, что для этого снижения собственно и понадобилась Пушкину ссылка на Д.И.Хвостова, удивившая многих своей кажущейся неуместностью: эффект этот вполне оправдан, если

<sup>102</sup> См.: Пушкин А.С.. Медный всадник. Л., 1978. С. 125-126, 266-269.

воспринять его не как авторский недосмотр, а как необходимое звено в пушкинском изображении *спектра позиций*, возможных по отношению к описанным в повести событиям.

Что же касается В.Г.Рубана и А.Мицкевича, то эта пара составляет второй «поэтический ряд» в повести, причем здесь дело не обошлось и без некоторой литературной мистификации.

Суть проблемы в том, что русский читатель, на момент написания и предполагавшегося издания «Медного всадника» (в 1833-34 г.г.), не имел возможности познакомиться с упоминаемым Пушкиным циклом Адама Мицкевича «Ustęp» («Отрывок»), дополняющим собой третью часть его незаконченной поэмы «Dzjady». Весь этот цикл, в составе четвертого тома парижского собрания сочинений Мицкевича 1832 года, был в то время *запрещен ко ввозу в Россию* и самому Пушкину доставлен лишь частным образом его приятелем С.А.Соболевским.<sup>103</sup> Для того, чтобы в такой ситуации указывать на два стихотворения из цикла «Ustęp» как на *необходимый* читателю литературный контекст пушкинской повести, поэту безусловно нужны были особые основания - а также и особые меры предосторожности.

Одной из таких мер и послужила, на наш взгляд, отсылка через Мицкевича «транзитом» к русскому поэту екатерининских времен, у которого якобы и было заимствовано Мицкевичем его описание пресловутого памятника. Действительно, в примечании Мицкевича к *одной из строчек* его стихотворения «Pomnik Piotra Wielkiego» («Памятник Петра Великого») содержится упоминание о том, что «этот стих переведен из одного русского поэта, имени которого я не помню».<sup>104</sup> Но это замечание Мицкевича ни в коем случае не могло быть понято (в том числе и Пушкиным) так, что тем самым у Рубана заимствовалось и всё дальнейшее описание - тем более что общий тон его у Мицкевича был *прямо противоположен* рубановскому.<sup>105</sup> Таким образом, ссылка на В.Г.Рубана (фамилию которого Пушкин заботливо восстанавливает) должна была, по видимому, сыграть роль «громоотвода», позволяющего сохранить принципиально важную для Пушкина ссылку на Мицкевича вопреки строжайшему цензурному запрету даже на ввоз его последних сочинений.

А запрещать, конечно, было за что. Как известно, вся третья часть «Дзядов» была посвящена трагедии польской молодежи в Вильно, лучшие представители которой были брошены в тюрьмы, а затем казнены либо сосланы в Сибирь за истинное или мнимое участие в антиправительственном заговоре с целью освобождения Польши. Естественно, что представители русского правительства, во главе с сенатором Н.Н.Новосильцевым, были изображены Мицкевичем со всей ненавистью и презрением поэта к этим палачам польского народа. И вот, в дополнение к описанию вильненских событий, Мицкевичем

---

<sup>103</sup> См. там же, с. 137-138.

<sup>104</sup> См. там же, с. 270.

<sup>105</sup> В этом легко убедиться, прочитав восьмистишие В.Г.Рубана, которое полностью приводится в комментарии Н.В.Измайлова. См.: Пушкин А.С. Медный всадник..., с. 270.

публикуется цикл стихотворений о поездке поэта в Россию - в Петербург, в самое сердце империи, из которого исходит и содеянное в Вильне зло. Неразрывная связь «Отрывка» с третьей частью «Дзядов» была подчеркнута самим Мицкевичем в первом же стихотворении цикла «Droga do Rosji» («Дорога в Россию»). В финале этого стихотворения поэтом описывается загадочная кибитка, в которой жандармы везут в Петербург уже знакомых читателю «Дзядов» героев:

**Droga do Rosji**<sup>106</sup>

.....  
A wszyscy - patrz-no, jakie oczy śmiałe!  
Myślałem, że to pierwsze carstwa pany,  
Że jenerały, albo szambelany -  
Patrz, oni wszyscy - to są chłopcy małe.  
Co to ma znaczyć, gdzie ta zgraja leci?  
Jakiegoś króla podejrzane dzieci.»  
Tak z sobą cicho dowódcy gadali -  
Kibitka prosto do stolicy wali.

**Перевод В.Левика:**<sup>107</sup>

.....  
Но кто ж эти люди? Как держатся смело!  
Сверкают их очи, отвагой горя.  
Вельможи ль они? Камергеры царя?  
Нет, мальчики, дети! Так в чем же тут дело?  
Иль принцы они, и король, их отец,  
Дерзнул покуситься на царский венец?» -  
Так, строя догадки, начальство дивилось;  
Кибитка меж тем в Петербург уносилась.

В этом контексте и были написаны два стихотворения, к которым адресует своего читателя Пушкин в примечаниях к «Медному всаднику».<sup>108</sup>

Первая из пушкинских ссылок касается стихотворения «Oleszkiewicz», в котором Мицкевичем описывается «день, предшествовавший Петербургскому наводнению». Об этой переключке уже писали многие, и особенно интересно - Ю.Б.Борев и Н.Я.Эйдельман;<sup>109</sup> однако и к их наблюдениям нам в данном случае есть что добавить. Мы хотели бы, в частности, обратить внимание на мотив «петербургского Стикса», который прямо заявлен в тексте Мицкевича именно в описании «дня, предшествующего наводнению» - т.е. уже в экспозиции стихотворения, до того, как в тексте появятся его основные герои:

---

<sup>106</sup> Тексты Мицкевича цитируются по изданию: Mickiewicz A. Dziady. Część III. Łódź, 1929. S. 131-160.

<sup>107</sup> Переводы В.Левика цитируются по изданию: Мицкевич А. Стихотворения. Поэмы. М., 1968 (серия «Библиотека всемирной литературы»). С. 403-433.

<sup>108</sup> Нужно заметить, что переключка «Медного всадника» с третьей частью «Дзядов» имеет и свою предысторию: так, по мнению Б.М.Гаспарова, цикл «Ustęp», в свою очередь, представляет собой ответ на известные стихотворения Пушкина 1831 года («Клеветникам России», «Бородинская годовщина» и др.), в которых содержится весьма резкий отклик на события нового польского восстания (см.: Гаспаров Б.М. Ук. соч., с. 297-302). Однако рассмотрение этой предыстории и неизбежно возникающего при этом вопроса об эволюции пушкинского отношения к польской проблеме не входит в задачи настоящей работы.

<sup>109</sup> См.: Борев Ю.Б. Ук. соч., с. 175-185; Эйдельман Н.Я. Пушкин: из биографии и творчества. 1826-1837. М., 1987. С. 260-284.

### Oleszkiewicz

.....  
I dym rzekami po ulicach płynął  
Zmieszany z parą ciepłą i wilgotną.  
Śnieg zaczął topnieć i nim wieczor minął,  
Oblewał bruki rzeką Stygu błotną.

### Перевод В.Левика:

.....  
И, в испареньях теплых растворясь,  
Покрыл столицу белой завесой.  
Снег начал таять. В темноте белесой  
На улицах, как Стикс, чернела грязь.

Подстрочный перевод и в этом случае поможет нам лучше представить себе все тонкости открывшейся Пушкину картины: «И дым реками плыл по улицам, / Смешанный с теплым и сырым туманом. / Снег начал таять, и прежде чем прошел вечер / Залил мостовые болотной рекой Стикса».<sup>110</sup> Как мы успели убедиться, Пушкин не оставляет этот фрагмент без внимания - однако, отвечая Мицкевичу, он и развивает, и в то же время «прячет» мотив «петербургского Стикса», переводя параллель с адской рекой (и даже адскими реками) с уровня «прямых» соотнесений на уровень образов и мотивов, адресующих читателя, помимо Мицкевича, непосредственно к Данте.

Что же касается второго стихотворения, отсылку к которому содержит пятое и последнее примечание к «Медному всаднику», то речь идет о стихотворении «Pomnik Piotra Wielkiego» («Памятник Петра Великого»), одним из двух героев которого является... сам Пушкин!<sup>111</sup> Именно *монолог Пушкина, обращенный к Петру* - т.е. как раз к «Медному всаднику» - занимает большую часть стихотворения Мицкевича, включая и заключительные, наиболее «ударные» для Мицкевича строки:

### Pomnik Piotra Wielkiego

.....  
Od wieku stoi, skacze, lecz nie spada,  
Jako lecąca z granitów kaskada,  
Gdy, ścięta mrozem, nad przepaścią zwiśnie;  
Lecz, skoro słońce swobody zabyśnie,  
I wiatr zachodni ogrzeje te państwa,  
I cóż się stanie z kaskadą tyraństwa?

### Перевод В.Левика:

.....  
Так водопад из недр гранитных скал  
Исторгнется и, скованный морозом,  
Висит над бездной, обратившись в лед.  
Но если солнце вольности блеснет  
И с запада весна придет к России -  
Что станет с водопадом тирании?

У Мицкевича в оригинале итоговая мысль выражена даже не условным, а утвердительным оборотом: «Но *скоро* заблестит солнце свободы, / И западный ветер согреет эти владения, / И что же [тогда] станет с водопадом тирании?». Мицкевич абсолютно уверен в близости наступления этой счастливой для Польши минуты. Но эта деталь для нас пока несущественна. Главное же, что

<sup>110</sup> Здесь и далее подстрочный перевод наш - А.П.

<sup>111</sup> Точнее, безымянный «русский поэт», встречающийся у памятника Петру со своим «польским собратом» Однако ни у Пушкина и ни у кого из читателей не могло возникнуть сомнений в том, что «встречаются» здесь именно Пушкин с Мицкевичем . См.: Эйдельман Н.Я. Ук. соч., с. 267.

Пушкин, как автор «Медного всадника», всем своим произведением как бы отвечает на вопрос, заданный... Пушкиным же как героем стихотворения Мицкевича!

Ситуация ответа «самому себе» строилась Пушкиным, конечно, совершенно сознательно - для чего ему и необходимо было во что бы то ни стало сохранить в примечании к повести ссылку на описание, якобы «заимствованное» Мицкевичем у Рубана. И ответ этот, на наш взгляд, оказывается у Пушкина достаточно многослойным.

Во-первых, Пушкин очевидно воспроизводит в «Медном всаднике» саму ситуацию, описанную в стихотворении Мицкевича. Но на месте Пушкина оказывается *Евгений* - в прошлом способный мечтать «как поэт», а ныне «обуянный силой черной». Монолог же, произносимый Пушкиным у Мицкевича, в «Медном всаднике» преломляется дважды: ситуативно и кратко - в прямой речи героя («Добро, строитель чудотворный! (...) Ужо тебе!»), а более развернуто - в сливающейся, на краткий миг, с сознанием героя речи повествователя, в которой воспроизводятся все основные мотивы «монолога Пушкина» из стихотворения Мицкевича («Куда ты скачешь, гордый конь...» - и т.д.). В результате, как метко замечает Н.Я.Эйдельман, на «свой» вопрос Пушкин отвечает - «вопросом же».<sup>112</sup>

Правда, ни у Пушкина, ни у Мицкевича этим вопросом дело ещё не заканчивается. У Пушкина после заданного вопроса повествование продолжается - и, следовательно, вопрос «размыкается» в художественный мир повести как целого (где, конечно, и следует искать на него подлинный ответ). У Мицкевича же вопрос, поставленный в финале стихотворения «Памятник Петра Великого», размыкается прежде всего в художественное целое цикла «Ustę» как особого «русского» дополнения к поэме «Дзяды».

Этот «диалог контекстов» - поэтический цикл Мицкевича и повесть Пушкина - естественным образом развивает и дополняет «диалог цитат», имевший для Пушкина столь принципиальное значение. При чтении «Медного всадника» «Ustę» постоянно возникает в памяти как значимый фон, способный порой существенно скорректировать наше впечатление от пушкинского текста. Так обстоит дело, например, все с той же «одой Петербургу» во Вступлении, которая приобретает неожиданные оттенки при сопоставлении с входящим в цикл «Ustę» стихотворением «Przegląd wojska» («Смотр войска»). Стихотворение это представляет собой то ядовитое и ироническое, то горькое и даже трагическое описание войскового смотра, после которого на плацу остаются «случайные» жертвы: сбившийся с ноги и «ошарашенный» тесаком солдат, раздавленный пушечным колесом артиллерист, раненый кавалерист-поляк, попавший под копыта эскадрона, наконец - офицерский денщик, замерзший на плацу насмерть в ожидании забывшего про него господина.

---

<sup>112</sup> Эйдельман Н.Я. Ук. соч., с. 276.

Каково-то было Пушкину, перед глазами которого лежали эти горькие строки, воспевать *тот же самый* плац и такой же войсковой смотр в своем Вступлении:

Люблю воинственную живость  
Потешных Марсовых полей,  
Пехотных ратей и коней  
Однообразную красоту  
В их стройно зыблемом строю...

И однако сомневаться в искренности этой любви к «творению Петра» у нас также нет никаких оснований. Тем поразительнее кажется пушкинская способность «вместить» в себя одновременно и эту любовь, и весь явный и скрытый трагизм существования столь любимого им города!

В других случаях пушкинские строки звучат, напротив, как осознанное несогласие с какими-то мотивами, содержащимися в цикле Мицкевича. Это касается, в частности, Александра I, отношение к которому со стороны Пушкина было вряд ли проще, чем пушкинское отношение к Петру. У Мицкевича этот царь предстает в достаточно драматическом облике правителя, к которому Всевышний не единожды посылал ангела, но который в конце концов обратился к злу и попал во власть сатанинского начала:

#### Oleszkiewicz

.....  
On tak zły nie był dawniej. Był człowiekiem,  
Powoli wreszcie zszedł aż na tyrana;  
Anioły pańskie uszły, a on z wiekiem  
Coraz to głębiej wpadł w moc szatana.

#### Перевод В.Левика:

.....  
И был ты чужд и злобе и гордыне,  
Но низко пал, тиранство возлюбя,  
Твой ангел отступился от тебя,  
И стал добычей дьявола ты ныне.

В оригинале мысль Мицкевича звучит ещё более остро: «Он не был так склонен к злу прежде. Был человеком, / Но постепенно пал, превратившись в тирана; / Ангелы господни ушли, а он со временем / Все глубже попадал во власть дьявола». Александр I для Мицкевича - тиран, а тиран значит - «не человек».

У Пушкина же, напротив, Александр I изображается не просто как «человек», но и - по контрасту с Петром - как истинный монарх, обладающий и подлинно монаршьей мудростью и подлинно христианским смирением:

... В тот грозный год  
Покойный царь ещё Россией  
Со славой правил. На балкон,  
Печален, смутен вышел он  
И молвил: «С Божией стихией  
Царям не совладать».

Впрочем, подобные моменты, при всей их важности и актуальности, кажутся частностями по сравнению с главным вопросом всего этого поэтического диалога: вопросом о судьбе Петербурга и судьбе всей России.

Н.Я.Эйдельман, проанализировав, как решается этот вопрос в цикле Мицкевича, пришел к выводу, что польский поэт, в конечном счете, выносит «отрицательный, суровый приговор» и всему «этому городу» и всей «этой цивилизации».<sup>113</sup> На наш взгляд, дело обстоит сложнее - именно потому, что оценки «города» и «цивилизации» у Мицкевича оказываются принципиально нетождественными.

Собственно говоря, по отношению к самой российской цивилизации - т.е. стране и её народу - Мицкевич в цикле «Ustęp» не высказывает как раз никаких негативных оценок. Более того, в определенном смысле оценки здесь и вообще невозможны, ибо Россия предстает у Мицкевича как до сих пор ещё полудикая страна, судьба которой пока не определена историей. Причем неопределенность эта оказывается прежде всего «трансцендентного» характера: речь идет о *несделанном (и потому ещё предстоящем) выборе между Богом и дьяволом*. «Tabula rasa» - вот, пожалуй, самое точное определение того, какой предстаёт у Мицкевича русская заснеженная равнина:

#### Droga do Rosji

.....  
Kraina pusta, biała i otwarta,  
Jak zgotowana do pisania karta -  
Czyż na niej pisać będzie palec boski  
I, ludzi dobrych używczy za głoski,  
Czyliż tu skreśli prawdę świętej wiary,  
Że miłość rządzi plemieniem człowieczem,  
Że trofeami świata są - ofiary?  
Czyli też Boga nieprzyjaciel stary  
Przyjdzie i w księżde tej wyrwie mieczem,  
Że ród człowieczy ma być w więzy kuty,  
Że trofeami ludzkości są - knuty?

#### Перевод В.Левика:

.....  
Чужая, глухая, нагая страна -  
Бела, как пустая страница, она.  
И божий ли перст начертает на ней  
Рассказ о деяниях добрых людей,  
Поведает правду о вере священной,  
О жертвах для общего блага, о том,  
Что свет и любовь управляют вселенной?  
Иль Бога завистник и враг дерзновенный  
На этой странице напишет клинком,  
Что люди умнеют в цепях да в остроге,  
Что плети ведут их по верной дороге?

Как видим, вопрос о том, какой *станет* эта страна - и окажется ли она во власти Бога или его «старого противника» («Boga nieprzyjaciel stary») - остается для Мицкевича полностью открытым. То же и люди - сильные и здоровые телом, они несут в себе ещё не оформившийся дух, которому лишь предстоит выбрать себе путь и направление:

---

<sup>113</sup> Там же.



### **Droga do Rosji**

.....  
Tu oczy ludzi, jak mjąsta tej ziemi,  
Wielkie i czyste; i nigdy zgiełk duszy  
Niezwykłym ruchem żrenic nie poruszy -  
Nigdy ich długa żałość nie zaciemi.  
Z daleka patrząc - wspaniałe, przeludne;  
Wszedłszy do środka - puste i bezлюдne.  
Ciało tych ludzi, jak gruba tkanica,  
W której zimuje dusza-gąsiennica,  
Nim sobie piersi do lotu wyrobi,  
Skrzydła wyprzędzie, wytcze i ozdobi;  
Ale, gdy słońce wolności zaświeci,  
Jakież z powłoki tej owad wyleci:  
Czy motyl jasny wzniesie się nad ziemię,  
Czy ćma wypadnie, brudne nocy plemię?

### **Перевод В.Левика:**

.....  
Здесь очи людей - точно их города,  
Огромны и чисты. И, чуждый смятенью,  
Их взор не покроется влажною тенью,  
В нем грусть сострадания мелькнет без следа.  
Глядишь на них издали - яркие и чудны,  
А в глубь их заглянешь - пусты и безлюдны.  
И тело людей этих - грубый кокон,  
Хранит несозревшую бабочку он,  
Чьи крылья еще не покрылись узором,  
Не могут взлететь над цветущим простором.  
Когда же свободы заря заблестит, -  
Дневная ли бабочка к солнцу взлетит,  
В бескрайнюю даль свой полет устремляя,  
Иль мрака создание - совка ночная?

По мере приближения к Петербургу, эта неопределенность, конечно, полностью исчезает. В Петербурге истинно человеческими у Мицкевича оказываются прежде всего поляки - и вновь прибывшие, и уже давно обитающие в российской столице (имеется в виду польский художник, масон и мистик Юзеф Олешкевич, постоянно проживавший в Петербурге с 1810 года). А кроме них - лишь немногие «русские друзья», среди которых, конечно, оказывается и Пушкин, - тот самый «поэт русского народа», в котором Мицкевич признаёт и истинного собрата и достойного собеседника. Остальные жители Петербурга у Мицкевича в лучшем случае заслуживают лишь жалости - как тот замерзший в ожидании барина денщик, верность которого, по сути, есть всего лишь героизм рабства:

### **Przegląd wojska**

.....  
O biedny chłopie! Zacóż mi łza płynie  
I serce bije, myśląc o twym czynie?  
Ach, żal mi ciebie, biedny Słowianinie!  
Biedny narodzie, żal mi twojej doli!  
Jeden znasz tylko heroizm: niewoli.

### **Перевод В.Левика:**

.....  
Несчастный ты мужик! Слеза течет  
При мысли о тебе, и сердце бьется...  
Славянский, обездоленный народ!  
Как жаль тебя, как жаль твоей мне доли!  
Твой героизм - лишь героизм неволи.

Как видим, силой, калечащей не только тела, но и души людей (как русских, так и поляков), предстаёт у Мицкевича не российская «цивилизация», а *имперское государство*, плодом деятельности которого является, в частности, и основанный среди болот город. Вот почему в заключительном стихотворении цикла «Do przyjaciół moskali» («К русским друзьям»<sup>114</sup>), при всей его горечи, у

<sup>114</sup> Более точный перевод - «К друзьям-московитам». Последнее слово выбрано Мицкевичем, конечно, не случайно: на наш взгляд, в нем прежде всего важен оттенок противопоставления Москвы и Петербурга, имевшего для Мицкевича достаточно принципиальный смысл.

Мицкевича звучит совершенно ясная надежда на обновление и освобождение не только Польши, но и всей России:

**Do przyjaciół moskali**

.....  
Teraz na świat wylewam ten kielich trucizny.  
Żrąca jest i paląca mojej gorzkiej mowy  
Gorycz, wyssana ze krwi i łez mej ojczyzny...  
Niech żyje i pali - nie was, lecz wasze okowy!

Kto z was podniesie skargę, dla mnie jego skarga  
Będzie, jak psa szczekanie, który tak się wdrowy,  
Do cierpliwie i długo noczonej obroży,  
Że wkońcu gotów kąsać rękę, co ja targa.

С другой стороны, оценка Петербурга как имперской столицы действительно звучит у Мицкевича своего рода поэтическим приговором:

**Petersburg**

.....  
U architektów sławne jest przysłowie,  
Że ludzi ręką był Rzym budowany,  
A Wenecję stawiali bogowie -  
Ale, kto widział Petersburg, ten powie,  
Że budowały go chyba szatany.

Дополняя перевод В.Левика, заметим, что Петербург у Мицкевича на самом деле не удостоивается даже сомнительной «чести» быть построенным лично Сатаной, т.е. самим прародителем зла. Петербург здесь строят его мелкие подручные - «szatany» (иными словами, черти или бесы). Но как бы то ни было, а inferнальность города (в отличие от всей страны) у Мицкевича как раз несомненна. Именно так мотивируются те мрачные пророчества, которые Мицкевич вкладывает в уста Олешкевича в кульминационном стихотворении цикла; именно в этом контексте возникает здесь, наконец, и мотив петербургского наводнения. Наводнение предсказывается Олешкевичем, причем библейский контекст этого предсказания назван столь отчетливо, что не заметить его попросту невозможно:

**Oleszkiewicz**

.....  
Malarz tymczasem wstał, pisma swe złożył  
I rzekł, jak gdyby rozmawiając z sobą:  
«Kto jutra dożył, wielkich cudów dożył,  
Będzie to druga, nie ostatnią próbą;  
Pan wstrząśnie szczeble assurskiego tronu,  
Pan wstrząśnie grunty miasta Babilonu;  
Lecz trzecią widzieć, Panie, nie daj czasu!»

**Перевод В.Левика:**

.....  
Теперь всю боль и желчь, всю горечь дум моих  
Спешу я вылить в мир из этой скорбной чаши.  
Слезами родины пускай язвит мой стих,  
Пусть, разъедая, жжет - не вас, но цепи ваши.

А если кто из вас ответит мне хулой,  
Я лишь одно скажу: так лает пес дворовый  
И рвется искусать, любя ошейник свой,  
Те руки, что ярмо сорвать с него готовы.

**Перевод В.Левика:**

.....  
У зодчих поговорка есть одна:  
Рим создан человеческой рукою,  
Венеция богами создана;  
Но каждый согласился бы со мною,  
Что Петербург построил сатана.

**Перевод В.Левика:**

.....  
Тут чародей захлопнул книгу, встал,  
Сложил листки и, глядя вдаль, сказал:  
«С восходом солнца день чудес настанет,  
Вслед за второю третья кара грянет.  
Господь низверг Ассура древний трон,  
Господь низверг развратный Вавилон,  
Но третьей пусть мои не узрят очи».

.....  
«Słyszcie... Tam!.. Wichry... już wytknęły głowy  
Z polarnych lodów, jak morskie straszydła...  
Już sobie z chmury porobili skrzydła,  
Wsiedli na fale, zdjęli jej okowy...  
Słyszcie... Już morską otchłań rozchelznana  
Wierzga i gryzie lodowe wędzidła

.....  
Я слышу: словно чудища морские,  
Выходят вихри из полярных льдов.  
Борей уж волны воздымать готов  
И поднял крылья - тучи грозовые,  
И хлябь морская пути порвала,  
И ледяные гложет удила

К сожалению, перевод В.Левика в данном случае не передает все принципиально важные для нас оттенки смысла первого из двух процитированных фрагментов. Поэтому мы вновь обратимся к подстрочнику: «Художник тем временем встал, сложил свои записи / И сказал, как если бы он размышлял сам с собою: / «Кто дожил до утра, дожил до великих чудес, / Это будет второе, [но] не последнее испытание; / Господь потряс ступени ассиурского трона, / Господь потряс землю города Вавилона; / Но увидеть третье [испытание] не приведи [мне], Господи!».

Таким образом, наводнение, грозящее Петербургу, ассоциируется у Мицкевича именно со «второй» карой Господней, которая обрушивается на Вавилон (а не с третьей, время которой ещё не настало). Источник очевиден: речь идет прежде всего о Книге Пророка Исаии, в которой пророчится гибель Вавилона как места пленения народа Израиля.

22 И восстану на них, говорит Господь Саваоф, и истреблю имя Вавилона и весь остаток, и сына и внука, говорит Господь. 23 И сделаю его владением ежей и болотом, и вымету его метлою истребительною, говорит Господь Саваоф. 24 С клятвою говорит Господь Саваоф: как Я помыслил, так и будет; как Я определил, так и состоится, 25 чтобы сокрушить Ассира в земле Моей и растоптать его на горах Моих; и спадет с них ярмо его, и снимется бремя его с рамен их. (...)

31 Рыдайте, ворота! вой голосом, город! Распадешься ты, вся земля Филистимская; ибо от севера дым идет, и нет отсталого в полчищах их (Ис. 14).

Как видим, Мицкевич - а точнее, его герой - цитирует ветхозаветное пророчество чрезвычайно точно, не упуская порой даже мельчайших деталей (кара, например, в обоих случаях приходит в город именно с севера). У читателя, следовательно, не могло остаться никаких сомнений и относительно того, какие события должны последовать *за* постигшей Вавилон карой:

8 Так говорит Господь: во время благоприятное Я услышал Тебя, и в день спасения помог Тебе; и Я буду охранять Тебя, и сделаю Тебя заветом народа, чтобы восстановить землю, чтобы возратить наследникам наследия опустошенные, 9 сказать узникам: «выходите», и тем, которые во тьме: «покажитесь». Они при дорогах будут пасти, и по всем холмам будут пажити их. 10 Не будут терпеть голода и жажды, и не поразит их зной и солнце; ибо Милующий их будет вести их, и приведет их к источникам вод. 11 И все горы Мои сделаю путем, и дороги Мои будут подняты. 12 Вот, одни придут издалека; и вот, одни от севера и моря, а другие из земли Синим. 13 Радуйтесь, небеса, и веселись, земля, и

восклищайте, горы, от радости: ибо утешил Господь народ Свой и помиловал страдальцев Своих (Ис. 49).

Только теперь мы, пожалуй, можем оценить по достоинству пророчество Олешкевича, подводющее итог не только циклу «Ustep», но и всей поэме «Дзяды»! Речь идет ни более ни менее как о *возвращении избранного народа в землю обетованную* - после вавилонского пленения, ставшего наказанием Господним за грехи Израиля. Остается лишь добавить, что связь с Петербургом здесь легко и недвусмысленно прочитывалась сквозь призму Откровения Святого Иоанна Богослова, в котором Рим - тогдашний имперский владыка земли Израиля - неоднократно именовался Вавилоном именно с опорой на Книгу Пророка Исаии:

1 После сего я увидел иного Ангела, сходящего с неба и имеющего власть великую. Земля осветилась от славы его. 2 И воскликнул он сильно, громким голосом говоря: пал, пал Вавилон, великая блудница, сделался жилищем бесов и пристанищем всякому нечистому духу (...)

**21** И один сильный Ангел взял камень, подобный большому жернову, и поверг в море, говоря: с таким стремлением повержен будет Вавилон, великий город, и уже не будет его (Откр. 18).

Теперь, пожалуй, уже все точки над «i» можно считать расставленными. Петербург - «новый Рим», тезис этот был известен Мицкевичу не хуже чем Пушкину; следовательно, «новый Рим» может быть переосмыслен и как «новый Вавилон», из плена которого в конце концов возвратятся не только герои «Дзядов», но и весь польский народ, над которым вновь исполнится библейское пророчество. Петербург же, как новый Вавилон, ждет участь камня («город Петра!»), низвергнутого Ангелом в море: в этом и заключается истинный смысл грядущего наводнения.

Что же касается третьей кары, время которой ещё не настало, то речь здесь, конечно же, идет о другом фрагменте Откровения, в котором описывается появление трех Ангелов суда:

**6** И увидел я другого Ангела, летящего по середине неба, который имел вечное Евангелие, чтобы благовествовать живущим на земле и всякому племени и колону и языку и народу; **7** и говорил он громким голосом: убийтесь Бога и воздайте Ему славу, ибо наступил час суда Его; и поклонитесь Сотворившему небо и землю, и море и источники вод.

**8** И другой Ангел следовал за ним, говоря: пал, пал Вавилон, город великий, потому что он яростным вином блуда своего напоил все народы.

**9** И третий Ангел последовал за ними, говоря громким голосом: кто поклоняется зверю и образу его и принимает начертание на чело свое или на руку свою, **10** тот будет пить вино ярости Божией, вино цельное, приготовленное в чаше гнева Его, и будет мучим в огне и сере пред святыми Ангелами и перед Агнцем; **11** и дым мучения их будет восходить во веки веков, и не будут иметь покоя ни днем ни ночью поклоняющиеся зверю и образу его и принимающие начертание имени его (Откр. 14).

Именно после этого явления ангелов суда наступает «время жатвы» (Откр. 14,15), совершается окончательный суд Божий над Вавилоном (Откр. 17-18) и

наступает торжество Мессии (Откр. 19). Но эти последние времена, согласно пророчеству Олешкевича, ещё не настали - и не приведи Господи увидеть воочию их совершение.

Вот с какой поэтической символикой пришлось иметь дело Пушкину, создающему «Медный всадник» в качестве ответа на упомянутые им в примечании «прекрасные стихи» Мицкевича! Тяжесть обвинения Петербургу, выдвинутого в «Олешкевиче», была огромной; игнорировать весь этот ряд библейских аллюзий у Пушкина не было, конечно, никакой возможности. Ответом русского поэта польскому могла стать лишь ещё более глубокая, ещё более пронизательная картина, в которой позиция Мицкевича была бы включена в состав более сложного художественного целого - однако целого, увиденного на этот раз «изнутри» самой русской жизни.

В первой главе этой работы мы, по существу, уже начали реконструкцию того, как в этом случае мог прозвучать ответ Пушкина - автора «Медного всадника». В частности, чрезвычайно значимо, что Петербург у Пушкина создан все-таки *не* сатаной, хотя и *не без участия* сатаны - как всякий вообще акт богоборчества. Эта двойственность оценки Петербурга, как мы уже говорили, принципиально важна для Пушкина: способный *перемещаться по вертикали*, Петербург «Медного всадника» действительно может быть устремлен вниз, к глубинам ада - но может быть устремлен и вверх, к свету. Как видим, Пушкин сохраняет для Петербурга ту самую перспективу ещё не совершившегося *выбора* между Богом и дьяволом, которую Мицкевич признает за Россией в целом, но только не за её имперской столицей.

Таким образом, разница между взглядами Пушкина и Мицкевича на судьбы России заключается, на наш взгляд, совершенно не в том, что «Мицкевич хоть и спрашивает, но не верит» - а «Пушкин спрашивает и верит».<sup>115</sup> Верят в обновление России, как мы могли убедиться, они оба, но вот *основания* для веры у поэтов оказываются разные.

Для Мицкевича таким основанием, в конечном итоге, оказываются «солнце свободы» и «западный ветер», которые и растопят, рано или поздно, «водопад тирании». Для Пушкина - *внутренние* силы обновления, связанные с осознанием истинного положения дел «земной» истории в контексте истории Священной и, затем, с *покаянным* обращением к истинному Богу, в котором только и может быть найдено спасение. При этом и для Петербурга сохраняется исторический шанс не повторить судьбу древнего Вавилона и отождествляемого с ним языческого Рима.

На этой-то основе, способной поистине объединить и примирить петербургского «бедного поэта» с польским поэтическим гением, и создается Пушкиным художественное целое «Медного всадника».

---

<sup>115</sup> Эйдельман Н.Я. Ук. соч., с. 276.

## Глава 3. «Печален будет мой рассказ»

### («Медный всадник» как художественное целое).

При ближайшем знакомстве с богатой литературой о «Медном всаднике» не один раз приходится удивляться неравномерности интереса пушкиноведов к различным аспектам проблематики, связанной с этой пушкинской повестью. Уделив огромное внимание *сюжету и конфликту*, пушкинисты почти выпустили из поля зрения, например, даже проблему *времени и пространства* в данном произведении. Точно так же единицами приходится исчислять работы, посвященные особенностям *художественного целого* пушкинской повести: на уровне *родо-жанровых характеристик, субъектной организации и типа художественности произведения*.

Между тем без обращения к этим проблемам невозможно серьезно говорить о *художественной концепции* Пушкина - т.е. собственно об «ответе» поэта на все те вопросы, о которых мы вели речь выше.

Даже в определениях жанра «Медного всадника» существует характерная разногласия: одни пушкиноведы (вслед за автором) именуют произведение «повестью», другие предпочитают более широкий и более привычный термин «поэма», а М.Новикова, как мы помним, вообще предложила в качестве жанрового определения идею создаваемого Пушкиным «Петербургского Мифа». При этом выбор термина, как правило, осуществляется интуитивно - или, по крайней мере, никак не обосновывается исследователями.

Заметным исключением на этом фоне является работа Э.И.Худошиной, посвященная анализу «Медного всадника» в ряду других родственных ему именно по жанровому признаку пушкинских произведений.<sup>116</sup> Э.И.Худошина, в частности, убедительно показывает, что определения «поэма» и «повесть» в данном случае не исключают, а скорее дополняют друг друга, точно отражая своей жанровой двойственностью *родовую* характеристику и «Медного всадника», и других *лиро-эпических* произведений Пушкина. «Конструктивный принцип романтической поэмы», восходящий к байроновскому прообразу, не исключал, а как раз *предполагал* ту установку на «истинность», «правдивость» описанного происшествия, которая прежде всего ассоциировалась с определением «повесть» у читателя времен Пушкина.<sup>117</sup> При этом такое определение хорошо согласовывалась и со значением слова «повесть», которое

---

<sup>116</sup> Худошина Э.И. Жанр стихотворной повести в творчестве А.С.Пушкина. Новосибирск, 1987.

<sup>117</sup> См.: Худошина Э.И. Ук. соч., с. 13-16, 18-23.

литература XIX века унаследовала от древнерусской литературы.<sup>118</sup> В результате именно жанр «стихотворной повести» давал Пушкину максимальную широту маневра между эпической объективностью общей картины и целым спектром её «лирических истолкований».<sup>119</sup>

С этой точки зрения легко объясняется, например, та игра «точками зрения» целых «готовых» лирических жанров, которую легко наблюдать читателю «Медного всадника» (в первую очередь жанром *оды*, представляющим в повести не только первоначальную «тему Петра», но и культуру русского классицизма, а также жанром *идиллии*, связанном с первоначальной «темой Евгения» и культурой русского сентиментализма). Можно согласиться с Э.И.Худошиной и в том, что все «лирические истолкования», включая сюда и «точку зрения» повествователя, объемлются у Пушкина неким «объективным, эпическим сознанием»,<sup>120</sup> которое и является подлинным центром всего созданного поэтом художественного целого.

К этой совершенно справедливой, на наш взгляд, характеристике двойственной родовой природы «Медного всадника» мы могли бы добавить, что именно «фон» эпической объективности позволяет повествователю не просто воспроизводить различные (в том числе «лирические» по происхождению) точки зрения на происходящее, но и выстраивать смену этих точек зрения в качестве значимой для читателя смысловой последовательности.

Действительно, только подвижностью «точки зрения» повествователя мы можем объяснить те кажущиеся противоречия, которые возникают при «любовом» прочтении пушкинского текста. Как согласуются ода «граду Петрову» и признание «была ужасная пора»? как связаны между собой утверждение кажущегося всемогущества государства (всадник «в неколебимой вышине») и несомненное сочувствие к трагедии «маленького человека»? - эти вопросы волнуют читателей и интерпретаторов Пушкина в течение многих десятилетий. Не претендуя, разумеется, на окончательный ответ, мы всё же можем заметить, что указанные противоречия «снимаются» в том случае, если принять, что точка зрения повествователя оказывается у Пушкина подвержена изменениям не только на «физическом» уровне описания, но и непосредственно на уровне смысла.

Что касается подвижности «позиции изображения» в физическом пространстве повести, то наблюдение за ней не представляет собой серьезной проблемы. Достаточно взять, например, знаменитый фрагмент из «Вступления»:

Люблю тебя, Петра творенье,

---

<sup>118</sup> Там же, с. 27

<sup>119</sup> Там же, с. 66.

<sup>120</sup> Там же, с. 66.

Люблю твой строгий, стройный вид,  
Невы державное течение,  
Береговой ее гранит,  
Твоих оград узор чугунный,  
Твоих задумчивых ночей  
Прозрачный сумрак, блеск безлунный,  
Когда я в комнате моей  
Пишу, читаю без лампы,  
И ясны спящие громады  
Пустынных улиц, и светла  
Адмиралтейская игла,  
И не пуская тьму ночную  
На золотые небеса,  
Одна заря сменить другую  
Спешит, дав ночи полчаса.

Какой «полет» по пространству Петербурга заключен в этих пушкинских строках! Взгляд повествователя «скользит» по Неве и её мостовым, обращается к ночному - но светлому! - петербургскому небу, «заглядывает» в комнату, вновь «взмывает» над городом, охватывая пустынные улицы и адмиралтейскую иглу, и, наконец, обращается вновь к «золотым небесам», освещенным утренней зарей.

Точно так же, на наш взгляд, можно говорить и о смысловой динамике позиции повествователя - включая сюда и ту смену жанровых «ключей» повествования, о которой мы уже упоминали выше. При этом, скажем, «одическое» отношение к Петербургу (со стороны повествователя, цитируемого Пушкиным Вяземского и даже графа Хвостова) не «отменяется» и не «опровергается», а скорее *вбирается* повествователем в состав более сложного жанрового и смыслового целого: земная любовь к «творению Петра» должна быть высказана хотя бы для того, чтобы «земной» и «мистический» планы истории города были соотнесены во всей их полноте, без какого бы то ни было упрощения итоговой картины.

Кроме того, позиция повествователя «Медного всадника» оказывается динамичной в ещё одном существенном отношении: именно, в плане *меняющейся дистанции* между повествователем и центральным героем повести. Последовательный анализ всех эпизодов повести с участием Евгения позволяет сделать вывод, что *все они построены по одному и тому же принципу*, сопоставимому с только что процитированным «полетом» повествователя в физическом пространстве города.

Первая часть повести начинается с описания города и уже «беспокойной» Невы («Над омраченным Петроградом...»). Затем появляется герой, причем его



начальное представление строится по замкнутому кругу: возвращение домой - имя - род - отношение героя к роду - и вновь возвращение в исходную точку («Итак, домой пришел, Евгений...»). Этот исходный «круг» описания героя, на наш взгляд, функционально подобен Вступлению в описании города. Затем, с этой дважды повторенной точки, начинается первый подлинный «контакт» повествователя с героем, который имеет несколько четко выделенных стадий развития:

- (1) внешнее описание («Стряхнул шинель, разделся, лег...»);
- (2) описание мыслей героя в третьем лице («О чем же думал он? / О том...»);
- (3) описание мыслей героя в форме несобственно-прямой речи («Жениться? Ну... зачем же нет?...»);
- (4) прямая речь героя («Пройдет, быть может, год, другой...»);
- (5) вновь описание мыслей героя в третьем лице («Так он мечтал...»);
- (6) вновь внешнее описание («Сонны очи / Он наконец закрыл...»).

Интересно заметить, что сон героя, которым заканчивается это первое описание, оказывается не единственным в повести (ср.: «Его терзал какой-то сон...»). Интересно и другое: финал мечтаний Евгения, по сути, совпадает с финалом всей повести («внуки нас похоронят» - «похоронили ради Бога»). *«Поэтическая мечта»* героя оказывается пророческой, хотя сбывается она совсем не так, как об этом мечталось самому Евгению. Однако эти сближения, как и многие другие в произведении, лишь фиксируются, но не осознаются повествователем. Точно так же им, конечно, не осознается и та «логика», по которой развертываются его контакты с героем. Тем не менее, эта логика явно имеет место и неуклонно повторяется в дальнейшем.

С момента упоминания о первом сне Евгения повествователь надолго оставляет своего героя. Взгляд его обращается к городу, в котором бушует наводнение. Затем в картину общего бедствия вновь «вбрасывается» Евгений - без какой-либо мотивировки его присутствия именно «на площади Петровой». И опять возникает та же (хотя и несколько сокращенная) последовательность фаз описания, о которой шла речь выше:

- (1) внешнее описание («Сидел недвижимый, страшно бледный / Евгений...»);
- (2) описание мыслей героя в третьем лице («Он страшился, бедный, / Не за себя...»);
- (3) описание мыслей героя в форме несобственно-прямой речи («...иль вся наша / И жизнь ничто, как сон пустой...»);
- (4) вновь внешнее описание («И он, как будто околдован...»).

Эта последовательность и есть то, что мы условно называем «подлетами» повествователя к герою повести. Изображение героя строится как постепенное проникновение «вглубь» его сознания - с разной степенью глубины в разных ситуациях и с непременным «обратным» движением в заключительной фазе описания.

Проверим это наблюдение на материале второй части повести, в которой также присутствуют два развернутых контакта повествователя с героем.

Вторая часть, так же как и первая, начинается с описания Невы, однако находящейся уже не в начальной, а в заключительной фазе своего «возмущения». После этого в повести вновь возникает Евгений:

- (1) внешнее описание («Евгений мой / Спешит, душою замирая...»);
- (2) описание мыслей героя в третьем лице («Глядит, / Узнать не может...»);
- (3) описание мыслей героя в форме несобственно-прямой речи («Были здесь ворота, / Снесло их, видно. Где же дом?...»);
- (4) вновь описание мыслей героя в третьем лице, переходящее во внешнее описание («И полон сумрачной заботы / Все ходит, ходит он кругом...»).

Затем, как и в первой части, взгляд повествователя обращается на Петербург, и потом опять, уже в четвертый раз, возвращается к Евгению. В этом четвертом описании последовательность фаз контакта с героем оказывается максимально полной - такой же, как и в первом случае:

- (1) внешнее описание («Но бедный, бедный мой Евгений...»);
- (2) описание мыслей героя в третьем лице («Ужасных дум / Безмолвно полон, он скитался...» - «Прояснились / В нем страшно мысли...»);
- (3) описание мыслей героя в форме несобственно-прямой речи («Куда ты скачешь, гордый конь...»);
- (4) прямая речь героя («Добро, строитель чудотворный!...»);
- (5) вновь описание мыслей героя в третьем лице («Показалось / Ему, что грозного царя, / Мгновенно гневом возгоря, / Лицо тихонько обращалось...»);
- (6) вновь внешнее описание («И он по площади пустой / Бежит и слышит...» - «Смущенных глаз не подымал / И шел сторонкой...»).

Как видим, последовательность и логика этих «прикосновений» к герою строго выдерживается на протяжении всей повести. При этом только в *начале* каждого из описаний (кроме второго) повествователь определяет героя притяжательными местоимениями: «Мы будем *нашего* героя / Звать этим именем...» - «Евгений *мой* / Спешит, душою замирая...» - «Но бедный, бедный

*мой* Евгений...». Это, на наш взгляд, ключевое слово («наш» и затем «мой») является как бы камертоном и гарантией внутреннего контакта повествователя с изображаемым им персонажем. Поэтому вряд ли можно считать случайным, что в последний раз именно это слово звучит в заключительном кратком (уже даже без имени!) упоминании о герое в повести: «Нашли безумца *моего*, / И тут же хладный труп его / Похоронили ради Бога».

Это обращение к герою в заключительных строках повести мы рассматриваем как *пятое*, намеченное словом «мой», но сюжетно несостоявшееся его описание. Контакт с героем оказывается продолжен здесь не *сюжетно*, а *повествовательно* - как реализованный актом создания повести в целом. Герой оказывается *воплощен* как «мой», и именно этот факт просветляет и уравнивает беспросветную, казалось бы, картину захоронения его «хладного трупа» (почему, кстати, мы и полагаем возможным считать этот заключительный аккорд типологически родственным жанру *эпитафии*). Кстати, не забудем, что именно на Евгении прервался его *род* - то самое «прозванье» героя, которое блистало «в минувши времена» «и под пером Карамзина / В родных преданьях прозвучало». Единственной формой продолжения жизни и героя и всего его древнего рода оказывается... *повесть!* Жизнь продолжается искусством; но искусство вновь обращается к жизни - т.е. к читателю - и таким образом и этот круг замыкается. Жизнь вновь возвращается к себе - но возвращается уже просветлённой эпической мудростью автора повести и *отчасти* понятой её повествователем.

Именно при таком понимании финала повести можно ответить на вопрос, какое отношение имеет занявший «уголок» Евгения «бедный поэт» к происшествию на «малом острове», описание которого как бы в миниатюре воспроизводит все культурные характеристики изображенного в повести города. Действительно: этот остров посещает «бедный рыбак» - по-видимому, тот самый, который обитал на невских берегах ещё до основания города («Где прежде финский рыболов...»); но на этот же остров заглядывает и «чиновник», представляющий от имени утверждённой на берегах Невы российской державы. На этом же острове оказывается и «домишко» - как последнее материальное свидетельство постигшего город несчастья (в самом городе, напомним, уже на следующий день после наводнения «в порядок прежний все вошло»). Растительности на острове нет никакой («не взросло / Там ни былинки»); однако сам домик выглядит над водою «как черный куст». Короче говоря, перед нами максимально сжатая картина уже знакомого нам «промежуточного» существования - в том числе и между «природой» и «цивилизацией», но также между ныне существующим Петербургом и... Богом, имя которого оказывается *последним* словом, звучащим в повести.

Однако этот смысловой ряд должен быть не только изображен, но и осознан - или, точнее сказать, дополнен изображением таких тенденций в самой

изображенной жизни, которые в конечном итоге способны привести её к полному *самоосознанию*. Вот почему история жизни Евгения - последнего в роду - была бы неполной без упоминания о его поэтическом (хотя уже и не кровном) наследнике! Функция «бедного поэта», с этой точки зрения, вполне исчерпывается тем, что он *есть* - и потому читателю вовсе не нужно знать, что́ это за поэт и каковы его поэтические творения. Это как бы исходная «поэтическая точка» самоосознания жизни, максимально близкая к Евгению (и его способности мечтать «как поэт»), но и способная развернуть из себя «голоса» всех других поэтов и поэтических жанров, вносящих каждый свою лепту в осмысление петербургской и всей вообще российской действительности.

И однако, все представленные в повести «точки зрения», включая и точку зрения повествователя, принципиально не исчерпывают всей глубины событий, изображенных в повести. С этой точки зрения мы могли бы сказать, что *лирический повествователь* представляет собой у Пушкина лишь «самосознающую часть» повествователя эпического. Последний в повести не «рефлектирует», а непосредственно *воплощает*; основной итог его деятельности заключается в том, что персонаж, сюжетно «оторванный» от изображенной действительности, оказывается художественно «вписан» в неё так, как на холсте герой бывает «вписан» в картину, и как настенная фреска бывает «вписана» в пространство храма.

Однако можно ли говорить о какой-либо «концепции», если не высказанной прямо, то хотя бы непосредственно *воплощенной* сознанием этого эпического повествователя? Свою точку зрения на этот вопрос предлагает Э.И.Худошина; однако в данном случае вывод исследовательницы не кажется нам вполне убедительным. По её мнению, «эпическое сознание» вообще «не может быть сознанием одного человека», так что оно реализуется у Пушкина только в качестве *абсолютно нейтрального* сознания «свидетеля», полностью свободного от какой бы то ни было «концептуальности»: «рассказываю, потому что «услышал», потому что это - «было».<sup>121</sup> Соответственно, итоговая точка зрения «Медного всадника» определяется как принципиально «неопределенная точка зрения на предмет», которая и является собственно «точкой зрения жанра»; она не является «правильной» или «неправильной», потому что само понятие правильности на этом уровне неприменимо.<sup>122</sup>

На наш взгляд, эти рассуждения Э.И.Худошиной свидетельствуют сразу о двух существенных моментах: во-первых, о том, что «точка зрения жанра» в «Медном всаднике» действительно совпадает, в конечном итоге, с «нейтральной» точкой зрения эпического сознания (здесь мы с исследова-

---

<sup>121</sup> Ук. соч., с 66.

<sup>122</sup> Там же, с. 73.

тельницей полностью согласны); но во-вторых, также и о том, что «точка зрения жанра» все-таки не может быть воспринята непосредственно как точка зрения *художественного целого* произведения - ни вообще в литературе новейшего времени (т.е. XIX и XX столетий), ни в нашем конкретном случае. Их отождествление приводит Э.И.Худошину к представлению о мире пушкинской повести как о своеобразном «хоре без дирижера»: перед нами возникает как будто бы полностью открытый диалог «точек зрения», представляющий «саму жизнь» во всей её непосредственности. Однако что же тогда делает жанр *жанром*, а искусство - искусством?

Можно, конечно, предполагать, что изображаемой художником жизни «имманентно» присуща некая эстетическая (и даже жанровая) значимость, так что «сама жизнь» как раз и является для художника высшей целью и идеалом его художественных устремлений. Однако эта точка зрения в истории культуры является достаточно специфической, и к ней восприимчива отнюдь не любая художественная система. Скажем определеннее: ориентация на «саму жизнь» как на эстетический идеал характерна, на наш взгляд, в первую очередь для культуры Просвещения - русского в меньшей и западноевропейского в большей степени.<sup>123</sup>

Детально обосновывать этот тезис в настоящей работе у нас, конечно, нет никакой возможности. Но мы все же упомянем несколько характерных примеров. В частности, именно в западноевропейской литературе XVIII века впервые появляются симпатичные и наивные герои, воспринимающие художественный вымысел как историю непосредственно «из жизни» (капрал Трим у Стерна, Партридж у Филдинга и др.; кроме того, вольтеровский Простодушный столь же наивно и трогательно реагирует и на прочитанное им Евангелие). С другой стороны, именно такое восприятие искусства приветствуется писателями и критиками того времени: так, например, для Дидро высшей похвалой Ричардсону является... поклон, переданный героям Ричардсона через Дидро одной его французской приятельницей.<sup>124</sup>

---

<sup>123</sup> Необходимо оговорить, что мы здесь и далее понимаем под Просвещением определенный этап развития европейской культуры Нового времени, который в Западной Европе приходится на XVIII столетие. Это понимание, традиционное для отечественной культурологии, не является единственно возможным. Иная точка зрения - и притом более близкая к самосознанию самих просветителей XVIII века - заключается в том, что Просвещение - это некоторый тип мышления, характеризующий становление *всей* европейской культуры, начиная с периода античности. Наиболее подробно эта точка зрения изложена в работе Т.Адорно и М.Хоркхаймера «Диалектика Просвещения»; то же понимание Просвещения развивает в своих московских лекциях и Юрген Хабермас, с рассуждениями которого читатель может теперь познакомиться и в русском переводе. См.: Adorno Th.W., Horkheimer M. *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt a/M., 1969; Хабермас Ю. Демократия. Разум. Нравственность. М., 1992.

<sup>124</sup> См.: Дидро Д. Эстетика и литературная критика. М., 1976. С. 309.

Эта тенденция в художественной культуре XVIII века вполне понятна и объяснима как первое проявление чувства исторической исчерпанности всей вообще культуры «риторического» типа. Жизнь «как она есть» (и в первую очередь жизнь отдельно взятого частного индивида) впервые в истории культуры осмысливается здесь как ценность, стоящая выше не только всех существующих норм и правил (науки, морали, религии и т.д.), но и выше всех «готовых» эстетических принципов и способов её изображения в искусстве. Тут-то и обнаруживается, что «сама жизнь» может стать для художника не только объектом изображения, но и абсолютной художественной ценностью, так что именно *слияние с жизнью* представляет собой специфическую «сверхзадачу» искусства. “Красота зданий и площадей”, - утверждает Дидро в предисловии к “Отцу семейства”, - трогает меньше, чем “куча навоза, на которой играют голые ребятишки”, а “пучки колосьев, пробивающиеся сквозь расщелины стен фермы”, вызывают большее художественное наслаждение, чем колоннада.<sup>125</sup>

Кстати, именно с этой эстетической установкой связано и тотальное «размывание» в культуре XVIII века всех известных ещё со времен античности *литературных жанров*. М.М.Бахтин писал в этой связи о своеобразном «жанровом критицизме», сопровождавшем “романизацию” литературных жанров, наблюдаемую «особенно сильно и ярко» именно «со второй половины XVIII века».<sup>126</sup> На власть над автором, каждый раз заново и «изнутри» формировавшим теперь художественное целое, претендовали, по выражению Филдинга, уже не “правила Горация”, а его - писателя - “собственное перо”.<sup>127</sup> “Писатель, - метко замечал по этому поводу В.Б.Шкловский, - учился писать так, как птица учится летать, но он летел в новом воздухе, и хотел осознать то, что происходит, отодвигая в сторону старые навыки в искусстве”.<sup>128</sup>

«Умеренный» вариант этой эстетической установки наиболее развернуто представлен, на наш взгляд, именно у Дидро, который, например, рекомендует актерам следующий способ создания полноценной *иллюзии жизненности*: актеру на сцене рекомендуется играть так, «точно занавес не поднимался».<sup>129</sup> Однако логичен и следующий шаг, который совершает в том же направлении Руссо: если жизнь превосходит искусство и в эстетическом и в нравственном отношении, то в принципе именно из нравственных соображений следовало

---

<sup>125</sup> Дидро Д. Избранные произведения. М., 1951. С. 146.

<sup>126</sup> Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С.450.

<sup>127</sup> Филдинг Г. История Тома Джонса, найденыша. М., 1973. С. 29, 351.

<sup>128</sup> Шкловский В.Б. Художественная проза: размышления и разборы. М., 1959. С. 298.

<sup>129</sup> Дидро Д. Эстетика и литературная критика. М., 1976. С. 256. Эта идея создания на сцене “как бы жизни”, игры на сцене “как если бы” занавес не поднимался, не может не напомнить нам знаменитое кантовское “als ob” - установку практического разума на истину, “как если бы” (“als ob”) она была доказана теоретическим разумом. Один и тот же типичный для просветительского сознания ход мысли ясно прослеживается здесь в рассуждениях обоих великих современников - немецкого и французского.

бы... уничтожить вообще всякое искусство! Суждение Руссо очень напоминает здесь известное изречение арабского завоевателя о Коране и Александрийской библиотеке: если книги «поддерживают нравственные правила светского общества - они излишни, а если борются с этими правилами - они бесполезны».<sup>130</sup>

Таким образом, ко временам Пушкина эта эстетическая и культурная установка успела не только развиться, но и дойти до своего кризиса и даже до полного самоотрицания - а также произвести из себя, в качестве «своего другого», эстетические принципы европейского романтизма. Естественно предположить, что такой способ отношения «искусства» к «жизни», в качестве культурного опыта, входит как составная часть в систему пушкинского художественного видения; однако же трудно ожидать, чтобы именно к ней и свелось, в конечном итоге, всё эстетическое своеобразие пушкинского творчества.

Таким образом, мы совершенно согласны, что Пушкин учитывал установку современного ему читателя на восприятие «повести» как абсолютно достоверного происшествия - и, кроме того, стремился представить описанные в повести события как явление, смысл которого не «сводится» ни к одной из представленных в повести личностных и жанровых «точек зрения». Но, с другой стороны, сам принцип отбора и построения этих событий уже представлял собой некую художественную концепцию - только не «персонифицированную», а непосредственно воплощенную в строении художественного целого пушкинской повести. Иными словами, мы не можем не учитывать тот факт, что «Медный всадник» представляет собой жанрово определённое и эстетически завершённое целое - и в этом плане его эстетические устои качественно отличны от установок литературы второй половины XVIII века, в которой, по мере «размыкания» произведения непосредственно в жизнь, все чаще возникала ситуация либо формального авторского завершения («Юлия или Новая Элоиза»), либо даже сознательного и принципиального незавершения («Жизнь и мнения Тристрама Шенди...»), опыт Дидро с «Побочным сыном», сыгранным на глазах автора прототипами этой пьесы, и др.).

Другой вопрос - с каких позиций осуществляется у Пушкина это эстетическое «завершение» конкретно в случае «Медного всадника». Однако этот-то вопрос нам и предстоит выяснить в дальнейшем. Во всяком случае, пушкинский «протеизм» не означает для нас ни художественной «безликости», ни сознательного отказа от своих убеждений со стороны автора произведения.

Кроме того, восприятие пушкинской повести исключительно под знаком установки «рассказываю, потому что это - было» ведет к целому ряду других парадоксов, остающихся, на наш взгляд, открытыми в сегодняшнем

---

<sup>130</sup> Руссо Ж.-Ж. Юлия, или Новая Элоиза. М., 1968. С. 728.

пушкиноведении. В частности, следует ли читателю, исходя из этого принципа, воспринимать как «быль» - так сказать, эмпирический факт - ночную погоню Медного всадника за Евгением? Ответив «да», мы вынужденно получаем... тот самый тезис о «Пушкине-мифотворце», который мы уже упоминали в первой главе нашей работы.

Поскольку этот тезис, как уже говорилось, не кажется нам приемлемым, мы попробуем взамен его выдвинуть иное предположение. На наш взгляд, смысл ночной погони не должен меняться для читателя ни в случае, если он принимает описанное событие за «факт», ни если он воспринимает происходящее как «вымысел», т.е. плод воображения автора. Определяется же этот смысл не как «правда факта», изображенного в произведении, а как *правда сущности отношений*, имеющих место в действительности и раскрываемых этим художественным фактом.

С этой точки зрения, задаваться вопросом, «действительно» ли фальконетов монумент гонялся за Евгением по ночному Петербургу, столь же бессмысленно, как спорить о том, «действительно» ли отравил *пушкинский* Сальери *пушкинского же* Моцарта, и «действительно» ли *пушкинский* Борис приказал резать *пушкинского* царевича Дмитрия. Все указанные факты как художественные и изображенные у Пушкина не подлежат сомнению; однако крайне сомнительна ценность «прямого» сопоставления этих художественных фактов с соответствующими историческими эпизодами. Стоит напомнить здесь известную реплику Пушкина в ответ за критическое замечание М.П.Погодина о том, что Борис Годунов, будучи судим судом современной Уголовной палаты, был бы за недостаточностью улик «оставлен только в подозрении, и подозрении слабом». На полях этого погодинского текста Пушкин пишет: «Это глупость. *Уголовная Палата* не судит мертвых царей *по существующим ныне законам*. Судит их история, ибо на царей и на мертвых нет иного суда».<sup>131</sup> «Исторический» Борис, таким образом, не совпадает для Пушкина с «биографическим» Борисом, и как раз *первый* из них является центральным героем пушкинской трагедии.<sup>132</sup>

Именно в этом ключе, на наш взгляд, может быть осмыслен и пушкинский мотив *оживающей статуи*, к развитию которого относится и интересующая нас сцена из «Медного всадника». Р.О.Якобсон, подробно проанализировавший развитие этого мотива в своей работе, опять-таки характеризует его как «пушкинский *миф* о губительной статуе»<sup>133</sup> - причем без какого-либо

<sup>131</sup> Подробнее об этой полемике Пушкина с Погодиным см.: Филиппова Н.Ф. «Борис Годунов» А.С.Пушкина. М., 1984. С. 26-29.

<sup>132</sup> О сложной динамике взаимоотношений между *персонажами* пушкинской трагедии и их *историческими ролями* см.: Непомнящий В.С. «Наименее понятый жанр» // Непомнящий В.С. Поэзия и судьба: Над страницами духовной биографии Пушкина. М., 1984. - С. 261-308.

<sup>133</sup> Якобсон Р. Статуя в поэтической мифологии Пушкина // Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. С. 161.



объяснения того, почему именно слово «миф» кажется здесь исследователю наиболее удачным определением. Почему же именно «миф», а не «вымысел» (фантазия, плод воображения и проч.)? Вопрос этот достаточно принципиален для понимания художественности «Медного всадника» и потому заслуживает здесь дополнительного обсуждения.

Интересный материал для наших размышлений мы можем найти в недавней статье В.М.Марковича «Чудесное в интимной и политической лирике Пушкина».<sup>134</sup> Анализируя статус «чудесного» в русской культуре начала XIX века вообще и пушкинской лирике в частности, В.М.Маркович приходит к выводу о специфической функции чудесного у Пушкина как реализации «способности поэта-пророка проникать в невидимую для всех подспудную связь вещей, открывая миру неизвестные возможности его преобразования».<sup>135</sup> Мы готовы согласиться с В.М.Марковичем в том, что при обращенности в *будущее* такая позиция порождает своеобразный «*поэтический утопизм*» в лирике Пушкина;<sup>136</sup> однако при обращенности в *прошлое* «утопическая» функция, на наш взгляд, уступает место функции *аналитической*. «Ожившая» статуя есть, с этой точки зрения, не «факт жизни», в который читатель должен поверить как в безусловную истину, а *способ сделать видимой* всё ту же «невидимую для всех подспудную связь вещей», которую открывает пронизательный взор поэта. Ведь и сам Р.О.Якобсон очень убедительно пишет о том, что у Пушкина «образ ожившей статуи вызывает в сознании противоположный образ *омертвевших людей*»<sup>137</sup> - так что подвижность статуи есть, по сути, лишь «овнешненное» движение из мира мертвых навстречу человеку, движущемуся (порой даже того не сознавая) в мир мертвых из мира живых. «Мертвый хватает живого»: на наш взгляд, именно эту мысль своего современника Гегеля Пушкин выразил с потрясающей, и притом именно *образной* (а не мифологической) убедительностью - в «Медном всаднике», «Золотом петушке», а также, разумеется, в «Гробовщике» и «Каменном госте» (в последних двух случаях метафора реализовалась в художественном тексте совершенно буквально).

Можно ли считать такой способ изображения чудесного разновидностью «поэтической мифологии»? Ответ на этот вопрос зависит в первую очередь от того, что же мы, собственно, понимаем под мифом. «Миф должен быть взят как *миф*, без сведения его на то, что не есть он сам»<sup>138</sup> - к этому совету крупнейшего российского специалиста по мифологии, на наш взгляд, стоит прислушаться и

---

<sup>134</sup> Маркович В.М. Чудесное в интимной и политической лирике Пушкина // Маркович В.М. Пушкин и Лермонтов в истории русской литературы. СПб, 1997. С. 66-94.

<sup>135</sup> Маркович В.М. Ук. соч., с. 84.

<sup>136</sup> См.: там же, с. 74, 83-84, 88-92.

<sup>137</sup> Якобсон Р. Ук. соч., с. 150.

<sup>138</sup> Лосев А.Ф. Диалектика мифа // Лосев А.Ф. Из ранних произведений. М., 1990. С. 395.

тем, кто пытается вести речь о «поэтической мифологии» в творчестве Пушкина.

Прибегая в данном вопросе к авторитету А.Ф.Лосева, мы должны прежде всего заметить, что этот исследователь понимает миф, кажется, предельно широко и разносторонне. Миф лежит в основе всякой науки, которая, хотя и «не рождается из мифа», но «всегда мифологична»;<sup>139</sup> миф лежит в основе нашего повседневного опыта, поскольку «все вещи нашего обыденного опыта - мифичны»;<sup>140</sup> миф не есть религия, но никакая религия (включая сюда, конечно, и христианство) опять-таки невозможна без мифологии;<sup>141</sup> миф, наконец, лежит в основе существования личности, поскольку и «всякая личность мифична».<sup>142</sup> Финальный вывод А.Ф.Лосева заключается в том, что единственно возможная полностью адекватная себе картина мира - это «абсолютная мифология»,<sup>143</sup> описанию которой и посвящена заключительная часть цитируемой нами работы.

И однако, именно такое широкое понимание позволяет А.Ф.Лосеву весьма точно ответить на вопрос, *чем не является миф* - или же, напротив, *что не является мифом*.

Первое и главное негативное определение всякого мифа заключается в том, что миф, рассмотренный с точки зрения его внутренней природы, ни в коем случае не является вымыслом. Напротив, «миф есть (для мифического сознания, конечно) наивысшая по своей конкретности, максимально интенсивная и в величайшей мере напряженная реальность».<sup>144</sup> Более того: в нем даже «никогда не может быть поставлено и вопроса о том, реальны или нет соответствующие мифические явления».<sup>145</sup> Именно в этой плоскости А.Ф.Лосев обнаруживает принципиальнейшее различие между мифологией и *искусством*.

Для характеристики этого различия А.Ф.Лосеву оказывается необходимо ввести оппозицию аллегории и символа. Аллегория, с его точки зрения, «есть, прежде всего, некая *выразительная* форма, форма *выражения*»<sup>146</sup> - в том смысле, что аллегория всегда строится на как угодно понятии *различии* внутреннего и внешнего, выражающего и выражаемого. Символ, напротив, есть абсолютное и реальное *тождество* внутреннего и внешнего («идеи» и «вещи»)<sup>147</sup>. Так вот, искусство, взятое в отношении к *самому себе*, с этой точки

---

<sup>139</sup> Там же, с. 407.

<sup>140</sup> Там же, с. 464.

<sup>141</sup> Там же, с. 450, 488.

<sup>142</sup> Там же, с. 461.

<sup>143</sup> Там же, с. 582.

<sup>144</sup> Там же, с. 396.

<sup>145</sup> Там же, с. 412.

<sup>146</sup> Там же, с. 422 (курсив А.Ф.Лосева - А.П.).

<sup>147</sup> Там же, с. 428.

зрения, безусловно символично.<sup>148</sup> Но в отношении к жизни искусство всегда «аллегорично» - по крайней мере постольку, поскольку мы вообще отличаем *художественную реальность* от реальности жизненной. Таким образом, «с точки зрения чисто поэтической совершенно не существует вопрос, соответствует ли пушкинский Годунов историческому Годунову или нет».<sup>149</sup> С другой стороны, столь же несомненно, что и «миф не есть поэтическое произведение».<sup>150</sup>

Конечно, ссылкой на все эти рассуждения наш вопрос нисколько не исчерпывается. Ведь, с одной стороны, миф может быть *изобразен* в поэтическом произведении и может быть непосредственно *воспринят* нами как поэтический вымысел (другой вопрос, насколько такое восприятие согласуется с внутренней природой мифа). С другой стороны, и поэтический вымысел может быть *воспринят* нами как миф - или же может *выдавать* себя за таковой. Стало быть, главный вопрос для нас по-прежнему заключается в том, какое отношение искусства к реальности соответствует именно эстетике Пушкина.

Частично ответ на этот вопрос мы можем найти уже и в цитированном выше высказывании Пушкина по поводу критических замечаний М.П.Погодина. Но есть, разумеется, и другие свидетельства. И одно из самых существенных - та важнейшая роль, которую Пушкин в самых разных своих произведениях совершенно сознательно отдает *художественному вымыслу*.

Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать;  
И ведаю, мне будут наслажденья  
Меж горестей, забот и тревоженья:  
Порой опять гармонией упьюсь,  
*Над вымыслом слезами обольюсь,*  
И может быть - на мой закат печальный  
Блеснет любовь улыбкою прощальной.

Можно ли, помня эти пушкинские строки и не греша против истины, всерьез говорить о пушкинской «поэтической мифологии» - т.е. о поэтическом *отрицании вымысла*, поэтическом *утверждении сплошной и абсолютной невымышленной реальности*? При такой постановке вопроса ответ, наконец, становится очевиден. Мифологические образы и мифологический способ мировосприятия служат частым объектом изображения в творчестве Пушкина; однако это как раз тот случай, когда искусство все-таки «не требует» признания своих творений непосредственно «за действительность». Скажем точнее: истинными в эстетике Пушкина являются *отношения* и «связи вещей»,

---

<sup>148</sup> Там же, с. 429.

<sup>149</sup> Там же, с. 449.

<sup>150</sup> Там же, с. 444.

сущность которых раскрывается поэтическими образами - но *не сами эти образы*. И, как это ни парадоксально, именно эта необходимая для искусства дистанция между «выражающим» и «выражаемым» дает поэту возможность осознать переход от факта к вымыслу как движение «от реального к реальнейшему»! Именно эта логика, на наш взгляд, раскрывает внутреннюю связь между пушкинскими образами *поэта* и *пророка*.<sup>151</sup> Мифология же в условиях культуры нового времени сначала стремится, как всегда, *отождествить* эти образы - а затем, столкнувшись с невозможностью их полного отождествления, пытается оставить себе прежде всего пророка, отводя на второй план поэта. Это и пытались, на наш взгляд, проделать с пушкинским творчеством (порой и сами того не сознавая) некоторые его интерпретаторы.

Впрочем, у подобного подхода к пушкинскому творчеству есть и некоторое (пускай ложно понятое) *историческое* основание. Разговор об этом основании требует от нас продолжения нашего культурологического комментария к «Медному всаднику».

Тезис В.В.Виноградова о «мышлении стилями» как специфическом свойстве пушкинской эпохи вообще и самого Пушкина в особенности давно уже стал «общим местом» многих пушкиноведческих исследований. Присоединяясь к этому тезису, мы, однако, можем заметить, что «мышление стилями» есть не что иное как «филологическая редукция» (а также и поэтическое преломление) *мышления культурами*. Именно соотносимые друг с другом культурные установки стояли за «большими стилями» (стилями культурных эпох), которые искусство XIX века восприняло как обладающие сразу и абсолютной (в истории) и относительной (в отношении друг к другу) художественной значимостью. Таким образом, весь рассмотренный нами «хор точек зрения» в «Медном всаднике» может быть воспринят именно как *хор культурных позиций*, в каждой из которых есть своя «правда», и которые все (хотя и с разной степенью критичности) «вбираются» в единую *картину мира*, представленную автором повести.

Из всех комментаторов «Медного всадника» наиболее последовательно попытался воссоздать эту логику «мышления культурами» Ю.Б.Борев. С его точки зрения, в итоге всего многостороннего анализа «Медного всадника» можно говорить о трех «пластах смысла», которые сосуществуют и «накладываются» друг на друга в пушкинском произведении.

Первый из них - «классицистический»: «личность (частное) должна быть подчинена государству (общему), общее господствует над частным, державные интересы возвышаются над индивидуальными». Отсюда, как легко догадаться, проистекает и «государственная» версия трактовки смысла всей повести; однако

---

<sup>151</sup> В «Медном всаднике» характер взаимоотношений «поэта» и «пророка» на сюжетном уровне намечен, в частности, тем «пророческим» характером поэтической мечты Евгения, о котором мы упоминали выше.

это уровень наиболее «поверхностный» и он лишь «обманывает» «слишком доверчивого и неглубокого читателя».<sup>152</sup>

Второй уровень - «романтический»: с одной стороны, «властвование гордой и одинокой фигуры «державца полумира» над дикой стихией, над «толпой» и над жалкими посредственностями»; с другой - «борьба за новую жизнь и преобразование общества» дает не только «ряд прямых, благостно-положительных», но и «ряд обратных, пагубно-отрицательных результатов».<sup>153</sup> В рамках этой формулировки можно получить как «романтическую» (отличную от классицистической) апологию личности Петра, так и (при известном акцентировании последней части) первые ростки «гуманистической» концепции повести.

Наконец, третий и «самый глубинный», по Ю.Б.Бореву, слой пушкинского смысла - «реалистический»: «личность и социальна и самоценна. Ее судьба неотделима от судьбы государства. Только через «частное», во имя личности (а не вопреки и не за счет нее!) может развиваться «всеобщее» и торжествовать государственность».<sup>154</sup> Как можно понять, в данном случае истинно «третья» версия усматривается не в «трагической неразрешимости» конфликта (что было бы, согласно этой логике, всего лишь вариантом на тему «романтического» прочтения), а в перспективе возможного «примирения» государства и личности - однако примирения, разумеется, именно (и только) в плане земной, «посюсторонней» истории.

Предлагаемая Ю.Б.Боревым схема выглядит вполне убедительно; к тому же она довольно изящно использует гегелевский принцип «диалектической триады» (реалистическое искусство как бы «снимает» здесь не только оппозицию государства и личности, но заодно и оппозицию между искусством классицистическим и романтическим). И все же у этой схемы есть свои уязвимые стороны.

Первый и главный недостаток подобной схематической последовательности («классицизм - романтизм - реализм») заключается, на наш взгляд, в том, что здесь полностью выпускается такое историческое звено как эстетика - и в целом культура - Просвещения. Этим недостатком вообще хронически страдают культурологические штудии, выполненные филологами (исключения здесь, конечно, есть, но они крайне редки). Причина, как нам кажется, заключена в том, что Просвещение - в отличие от культуры XVII или рубежа XVIII/XIX столетий - не выработало своего собственного ясно различимого «литературного направления». Более того: именно художественная культура Просвещения стала средоточием ломки - или, пожалуй, скорее *размывания* - каких бы то ни

---

<sup>152</sup> Борев Ю.Б. Ук. соч., с. 386.

<sup>153</sup> Там же, с. 387.

<sup>154</sup> Там же.

было литературных направлений. Для филолога, привыкшего к мышлению сформированными стилями, картина художественной жизни XVIII века все время оказывается как бы «не в фокусе», она не поддается привычной строгости филологических определений (между тем как в действительности именно эта «размытость» эстетической ориентации как раз и составляет основу подлинного художественного своеобразия данной эпохи). Поэтому так соблазнительно бывает вовсе «перескочить» через Просвещение, протянув ниточку художественных направлений от классицизма непосредственно к романтизму (и создав, таким образом, логику, которая в действительности не имела места).

Между тем культурный опыт Просвещения учитывать просто необходимо - хотя бы потому, что без обращения к этому опыту мы не поймем и логику дальнейшего развития художественной культуры на рубеже XVIII/XIX столетий. Не поймем мы, в частности, и генезис (и подлинный смысл) многих культурных реалий, входящих в художественный мир «Медного всадника».

С одной стороны, именно культуре Просвещения принадлежит идея создания *идиллии частной жизни*, которая стремится изолироваться от жизни всеобщей. В Западной Европе этот опыт «самоизоляции» протекал, конечно, более успешно и имел гораздо более радикальные культурные последствия; однако и в российской культуре второй половины XVIII века подобные попытки имели место. Раскрывая этот несомненный пласт культурной биографии пушкинского героя, мы не можем не вспомнить, в частности, ещё об одном хорошо известном в русской литературе *Евгении*:

Блажен, кто менее зависит от людей,  
Свободен от долгов и от хлопот приказных,  
Не ищет при дворе ни злата, ни честей  
И чужд сует разнообразных!

Зачем же в Петрополь на вольну ехать страсть,  
С пространства в тесноту, с свободы за затворы,  
Под бремя роскоши, богатств, сирен под власть  
И пред вельможей пышны взоры?

Возможно ли сравнять что с вольностью златой,  
С уединением и тишиной на Званке?  
Довольство, здравие, согласие с женой,  
Покой мне нужен - дней в останке.

Этот фрагмент из державинского послания «Евгению. Жизнь Званская», адресованного епископу Евгению Болховитинову, столь близок мечтаниям пушкинского Евгения - и по стилистике, и по общей культурной установке - что

на их более детальном сопоставлении даже нет смысла останавливаться. Более того: нам даже неважно, осознавал ли Пушкин эту связь между своим героем и адресатом державинской лирики, и повлияла ли эта связь на выбор имени героя пушкинской повести. Главное, что сама культурная установка на максимальную изоляцию идиллической частной жизни от жизни государственной была и прекрасно известной Пушкину и легко узнаваемой для пушкинского читателя.

Впрочем, в силу специфических особенностей национального культурного развития, в России эта установка чаще всего воспринималась как *тищетная* - что, в частности, нашло свое отражение и в сюжете «Медного всадника». Самоизоляция частной жизни оказывается здесь во всяком случае *невозможна* (желательна ли она - это уже другой вопрос, который заслуживает отдельного рассмотрения).

С другой стороны, Просвещению же принадлежит и попытка восстановления ренессансной идеи тотального *преобразования мира* - в данном случае представленная чаще всего как идеал созданной руками человека «окультуренной природы» (сад Кандида, сад Юлии де Вольмар и проч.). С этой точки зрения Петр сыграл в глазах Западной Европы роль уникального «неофита Просвещения», стремящегося превратить Россию едва ли не в идеальное просветительское «царство разума». (Позднее «эстафету» Петра подхватила, разумеется, и Екатерина, вызывавшая у французских просветителей едва ли не больше интереса, чем кто-либо другой из европейских «просвещенных монархов»). Не случайно именно к преобразованиям Петра обращалась затем западноевропейская культура уже начала XIX века, чтобы критически осмыслить и даже «изжить» преобразовательский пафос человека Просвещения.<sup>155</sup>

Однако ещё больший интерес представляет для нас уникальная позиция, которую занимает в культуре Просвещения *мифологическое мышление*. Характерно, что Ю.М.Лотман и З.Г.Минц, в одной из своих работ указавшие на искусство XVIII века как на «пик демифологизации»,<sup>156</sup> в другой работе именуют тот же культурный период «исключительно мифогенной эпохой».<sup>157</sup> Действительно, Просвещение «очистило» образ человека от мифологического ореола, сформировавшегося вокруг него исторически. Но именно поэтому Просвещение, в свою очередь, оказалось чревато новым и уже совершенно

---

<sup>155</sup> В частности, история основания Петербурга, вероятно, оказала самое непосредственное влияние на замысел последней части гетевского «Фауста», создававшейся практически одновременно с написанием «Медного всадника». См.: Эккерман И.П. Разговоры с Гете. Ереван, 1988. С. 318-319; Эпштейн М. Фауст на берегу моря // Вопросы литературы. 1991. № 6. С. 96.

<sup>156</sup> Лотман Ю.М., Минц З.Г. Образы природных стихий в русской литературе (Пушкин - Достоевский - Блок) // Лотман Ю.М. Пушкин. СПб, 1995. С. 815.

<sup>157</sup> Лотман Ю.М., Минц З.Г. Литература и мифология // Семиотика культуры. Труды по знаковым системам. Вып. XII. Тарту, 1981. С. 37.

сознательным «вторичным» мифотворчеством. Начинается всё с малого: так, Вольтер ограничивает свои рассуждения о религии в “Задиге” всего лишь всеобщим примирением на почве классического деизма;<sup>158</sup> однако наиболее значимым в контексте дальнейшего развития просветительских культурных установок здесь оказалось само признание *объективности религиозно-культурных различий*. В результате собственная вера впервые становится для человека Просвещения предметом не только сознательного отношения, но и сознательного *выбора*, и даже *рационального пересоздания*. Не случайно такую известность получил впоследствии 22-й стих из «Послания к автору книги о трех лжецах» того же Вольтера.

Стих этот в русском переводе известен практически всем и каждому, в том числе и тем, кто никогда в жизни не открывал Вольтера; однако в известной нам отечественной литературе он во всех случаях цитируется обособленно, в полном отрыве от контекста вольтеровской мысли - отчего подлинный смысл высказывания Вольтера существенно «модернизируется». Мы попробуем восстановить этот досадный пробел и прежде всего процитируем достаточно репрезентативный фрагмент французского оригинала:

Si les cieux, dépouillés de son empreinte auguste,  
Pouvaient cesser jamais de le manifester,  
*Si DIEU n'existait pas, il faudrait l'inventer.*  
Que le sage l'annonce, et que les rois le craignent.  
Rois, si vous m'opprimez, si vos grandeurs dédaignent  
Les pleurs de l'innocent, que vous faites couler,  
Mon vendeur est au ciel; apprenez à trembler.  
Tel est au moins le fruit d'une utile croyance.

Mais toi, raisonneur faux, dont la triste imprudence  
Dans le chemin du crime ose les rassurer,  
De tes beaux arguments quel fruit peux-tu tirer?  
Tes enfants à ta voix seront-ils plus dociles?  
Tes amis au besoin plus surs et plus utiles?  
Ta femme plus honnête? et ton nouveau fermier,  
Pour ne pas croire en DIEU, va-t-il mieux te payer?..  
Ah! laissons aux humains la crainte et l'espérance.

Tu m'objectes en vain l'hypocrite insolence  
De ces fiers charlatans aux honneurs élevés

.....

---

<sup>158</sup> См.: Вольтер. Орлеанская девственница. Магомет. Философские повести. М., 1971. С. 355-358.



Mais de ce fanatisme ennemi formidable,  
J'ai fait adorer DIEU, quand j'ai vaincu le diable.<sup>159</sup>

Подстрочный перевод этого фрагмента может выглядеть следующим образом:

«Если бы небеса, эти скорлупки, лишенные печати его величия, / могли навсегда прекратить свидетельствовать о нем, / *если бы Бога не было, его следовало бы выдумать.* / Пусть мудрец свидетельствует о нем, и пусть короли страшатся его. / Короли, если вы притесняете меня, если ваше величие пренебрегает / слезами невинного, которые вы заставляете литься, / [то знайте, что] мой мститель на небесах; так трепещите же перед ним. / Таков наименьший из плодов полезной веры. /

Но ты, лживый болтун, чье жалкое бесстыдство / решает успокоить их на пути преступления, / какие плоды ты можешь извлечь из своих прекрасных аргументов? / Твои дети будут ли от твоего голоса более послушными? / Будут ли твои друзья более верными и полезными [тебе]? / Твоя жена [будет ли] более честной? И твой фермер, / перестав верить в Бога, будет ли теперь лучше тебе платить? / Ах! Оставим человечеству страх и надежду. /

Ты клянешься мне напрасно в своей лицемерной дерзости / ложной честью этих гордых шарлатанов (...) Но, враждебный этому фанатизму, / я возлюбил Бога, когда победил дьявола.»<sup>160</sup>

Как видим, «выдумывание» Бога у Вольтера предстает ещё только как полемическое допущение для совершенно невероятной умозрительной ситуации, способной возникнуть лишь в этой опровергаемой им апологии «грубого атеизма без духа и без философии» (*un athéisme grossier, sans esprit et sans philosophie* - этими словами сам Вольтер определяет сущность критикуемой им книги в авторском примечании к тексту «Послания...»<sup>161</sup>). Однако на смену Вольтеру пришли куда более прагматичные «выдумщики»: от французских якобинцев (с их культом «Верховного существа», насаждавшимся в Париже со всем азартом просветительского «преобразовательства») и до русских «богостроителей» включительно. Наиболее радикальные из просветителей именно в этот период пришли к тотальному отрицанию христианства и почти неизбежному после этого «рукотворному» восстановлению своеобразно понятого язычества.

---

<sup>159</sup> Voltaire. Epître XCVII. A l'auteur du livre des *trois imposteurs* // Oeuvres complètes de Voltaire. Tome treizième. Epîtres. A Gotha. Chez Charles-Guillaume Ettinger, Libraire. 1785. P. 227. Курсив в приводимой цитате принадлежит нам (так выделен пресловутый 22-й стих «Послания...»), а написание некоторых слов изменено нами согласно требованиям современной французской грамматики.

<sup>160</sup> Перевод выполнен при содействии доцента кафедры мировой литературы и классической филологии ДонГУ Л.А.Мироненко, которой автор настоящей работы выражает искреннюю признательность за помощь.

<sup>161</sup> Ibid, p. 226.

Сегодняшнему русскому читателю эта логика знакома прежде всего по культурной ситуации в России начала XX века, «столпы» которой, по выражению Н.Я.Мандельштам, «либо отказывались от христианства, либо пытались реформировать его собственными силами, делая прививки античности, язычества, национальных перунов или доморощенных изобретений».<sup>162</sup> Однако у Пушкина и его современников перед глазами был столь же яркий пример деятелей Великой французской революции, антихристианский пафос которых был, пожалуй, не менее радикальным. Вот что писал, например, небезызвестный маркиз де Сад в изданном в 1795 году романе «Философия в будуаре»:

Для того, чтобы выяснить степень пригодности христианства для республики, нам необходимо внимательно изучить нелепые догмы и страшные таинства, чудовищные обряды и немыслимую мораль этой несносной религии. Неужели вы искренне верите, будто я позволю, чтобы надо мной господствовали мнения человека, которого я мгновение назад видел коленопреклоненным перед этим идиотом, Христовым священником? Нет, безусловно, нет! Ведь презренный христианин, в силу своих низменных потребностей, всегда будет склоняться в душе к жестокостям старого режима. Раз он способен верить религиозным глупостям, а мы теперь знаем, насколько они отвратительны, то этот человек теряет право быть ментором и участвовать в законотворчестве. В самом деле, для нас он не более чем раб предрассудков и суеверий (...)

Но если уж и считать какую-либо веру необходимой, то лучше всего подражать древним римлянам, когда почитаемыми объектами веры становились подвиги и страсти, достойные героев. Подобные кумиры возвышали душу, воспаляя ее; более того, они сообщали человеку добродетели, присущие почитаемому кумиру (...)

Так перестанем же считать, будто вера полезна людям. Дайте нам справедливые законы, а мы уж как-нибудь да сумеем обойтись и без веры. Впрочем, некоторые уверяют, что народу все-таки необходима какая-нибудь религия, которая должна сдерживать его, занимать его внимание. В добрый час! В этом случае мы ждем от вас той веры, которая подходит свободным людям. Итак, возвратите нам языческих богов.<sup>163</sup>

Мы не располагаем данными о том, было ли знакомо Пушкину именно это сочинение маркиза де Сада. Однако *круг идей*, столь ярко и экспрессивно выраженных в цитируемом нами сочинении, Пушкину был знаком вне всяких сомнений. Художественная реакция Пушкина на эти идеи нам известна: как «возвышает душу» кумир, какие «добродетели» и какую «свободу» приносит человеку его почитание, читатель Пушкина мог со всей ясностью увидеть на примере «кумира на бронзовом коне» и боготворящего его героя «Медного

---

<sup>162</sup> Мандельштам Н.Я. Вторая книга. М., 1990. С. 42. Можно добавить, что типологически именно к этому культурному течению мы относим интерпретацию «Медного всадника» в книге Н.П.Анциферова, о которой шла речь выше.

<sup>163</sup> Маркиз де Сад Д.А.Ф. Философия в будуаре. Тереза-философ. Минск, 1992. С. 147-151.

всадника». Таким образом, мы считаем, что указанный нами культурный контекст был совершенно сознательно использован - и критически переосмыслен - Пушкиным в процессе создания повести. Провал «творения» Петра в повести, с этой точки зрения, есть не что иное как крушение просветительской идеи создания новой «окультуренной природы» - в виде и нового, выстроенного на «пустом месте» города, и адекватного городу «нового человека», и неизбежно вытекающей отсюда попытки утверждения новой (а по сути как раз очень старой) религии языческого толка. Пушкин, однако, со всей очевидностью показывает, что «свято место пусто не бывает» - ни в историческом (род Евгения, «финский рыболов» и проч.), ни тем более в трансцендентном его измерении.

Впрочем, разговор о «вторичной мифологизации» не исчерпывается даже и этими характеристиками культурных особенностей XVIII века. Дело в том, что «мифогенность» Просвещения была вполне адекватно осознана и в полной мере подхвачена романтиками - представителями следующей за Просвещением культурной генерации. Изначально романтик ощущает себя именно тем «новым человеком», о котором мечтали просветители (в этом смысле он, как и следовало ожидать, является истинным наследником своих ближайших культурных предшественников). Поскольку, однако, «новым человеком» романтик ощущает прежде всего *себя*, то и миф о «человеке вообще» превращается в сознании романтика в *миф о самом себе* - точнее сказать, о своём творческом «Я» и творимом этим «Я» мифологически-поэтическом мире.<sup>164</sup>

«Сущность поэзии, - пишет Ф.Шлегель, - заключается в мифологии и мистериях древних».<sup>165</sup> Правда, в современном искусстве мифология пока отсутствует, и в этом его основной недостаток по сравнению с шедеврами античности. Но недостаток это исправимый, ибо хотя мы и «не имеем мифологии», но «мы близки к тому, чтобы её создать».<sup>166</sup> Аналогичным образом рассуждает и Новалис, касаясь проблемы поэтического перевода: «Перевод бывает или грамматическим, или же он изменяет произведение, или же он претворяет произведение в миф. Мифотворческие переводы суть переводы в самом высоком смысле».<sup>167</sup>

---

<sup>164</sup> Здесь очень трудно удержаться от параллели с учением Фихте, которым именно в это время была впервые заявлена философская система, полностью базирующаяся на понятии «Ich» («Я») и именно из этого «Ich» выведившая понятие обо всех объектах окружающего «Я» мира. Однако детальное сопоставление художественной культуры с европейской философией рубежа XVIII/XIX веков не входит в задачи этой работы. С другой стороны, у ранних романтиков «Я» в некоторых случаях заменяется и на столь же мифологическое «Мы» - что, конечно, сути дела в принципе не меняет.

<sup>165</sup> Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 61.

<sup>166</sup> Там же, с. 63.

<sup>167</sup> Там же, с. 105.

«Мифология и поэзия едины и неразделимы» - заключает Ф.Шлегель.<sup>168</sup> С этой точки зрения мы могли бы утверждать, что именно *произведение как миф* является идеалом романтического искусства. Парадоксальным образом, именно в этой точке сходятся «фантастика» и специфический «реализм» в творчестве романтиков. Художественный образ, стремящийся *стать мифом, выдающий* себя за миф, необходимо должен быть содержать в себе именно ту установку на абсолютную *достоверность* изображения, о которой, применительно к романтической поэме, так убедительно пишет Э.И.Худошина. Само собой разумеется, что этот способ обоснования достоверности изображения к реализму как пост-романтическому направлению в искусстве XIX века имеет весьма косвенное отношение. Вообще не стоит забывать, что «реальностью» так или иначе «клянется» всякое искусство; другой вопрос - *как* оно это делает. Во всяком случае, от романтической художественной установки, со всеми её компонентами, Пушкин дистанцируется так же несомненно, как и от просветительской - хотя и учитывает, как мы говорили, соответствующий опыт читательского «ожидания». Проблема заключается лишь в том, что же дает ему основу для утверждения подобной дистанции.

Между прочим, стоит обратить внимание на то, что как раз в «Медном всаднике» следование «правде факта» заявлено вовсе не так категорически, как это можно представить себе по рассуждениям Э.И.Худошиной. Скорее наоборот: степень буквального соответствия «историческому факту» достаточно четко *ограничена* Пушкиным! «Происшествие, описанное в сей повести, - уведомляет автор, - *основано* на истине. Любопытные могут справиться с известием, составленным В.Н.Берхом». Для «любопытных» и сказано: степень соответствия пушкинского «вымысла» буквально понятой «истине» есть степень совпадения повести с хроникой, опубликованной В.Н.Берхом - и представляющей собой, кстати сказать, всего лишь перепечатку (с небольшими дополнениями) статьи о наводнении Ф.В.Булгарина.<sup>169</sup> Остальное в повести не является «истиной» - опять же, с точки зрения любителей воспринимать повесть как полностью достоверный рассказ об «истинном происшествии». Истина здесь иная, не сводимая ни к истине «хроники», ни к истинности «поэтического мифа» романтиков («рассказываю, потому что это - было», каким бы невероятным ни показалось вам изложение<sup>170</sup>).

Естественно было бы заявить, что пушкинское понимание художественной истины, не совпадая ни с просветительским ни с романтическим, в действительности является реалистическим. Но тогда что такое реализм? Этот

---

<sup>168</sup> Там же, с. 63. Добавим, что аналогичные высказывания легко найти и у Шеллинга и у других поэтов-романтиков; однако мы, конечно, не ставим перед собой цели дать исчерпывающую подборку цитат по этому достаточно изученному вопросу.

<sup>169</sup> См.: Пушкин А.С. Медный всадник (серия «Литературные памятники»). Л., 1978. С. 105.

<sup>170</sup> Ср.: Худошина Э.И. Ук. соч., с. 25.

вопрос, который поначалу кажется «детским», обнаруживает тем больше коварства, чем больше времени мы посвящаем его изучению.

Совсем недавно к проблеме «Пушкин и реализм» обратился, в частности, В.М.Маркович.<sup>171</sup> В его статье убедительно показано, что за несколько десятилетий изучения творчества Пушкина в работах различных исследователей сформировались, по существу, всего два подхода к определению реализма как художественного направления. Один из них - для В.М.Марковича более авторитетный - связан с такими разными именами, как В.В.Виноградов, Ю.М.Лотман, С.Г.Бочаров. При всем широко известном различии этих исследователей, все они, по мнению В.М.Марковича, полагали суть реалистического опять-таки в «полном соответствии искусства и реальности» (варианты: «создание иллюзии выхода «в область непосредственной жизненной реальности», «объединение изображенного мира и внетекстовой реальности» и т.д.).<sup>172</sup> Другой - менее убедительный, но по многим (в первую очередь идеологическим) причинам «господствовавший» в литературоведении до 70-х годов включительно - представлен концепцией Г.А.Гуковского, «который рассматривал реализм как тип художественного мышления, строящий картину мира на идее социально-исторической детерминированности человека».<sup>173</sup>

Именно господство этого второго - конечно, весьма уязвимо - подхода привело, по мнению В.М.Марковича, к тому, что уже примерно с середины 60-х годов понятие «реализма» стало вообще «исчезать» из пушкиноведческих исследований.<sup>174</sup> Явление это, конечно, весьма прискорбно, и мы полностью согласны с В.М.Марковичем, что разговор о пушкинском реализме должен иметь продолжение. Согласны мы и с тем, что «именно пересмотр традиционных представлений о реализме как таковом может открыть перспективу для серьезного изучения проблемы «Пушкин и реализм».<sup>175</sup> Это замечание В.М.Марковича мы считаем тем более справедливым, что первая из двух названных В.М.Марковичем концепций реализма кажется нам, по сути, столь же «тупиковой», что и теория Г.А.Гуковского.

В самом деле: как мы могли убедиться, установка на «создание иллюзии выхода в область непосредственной жизненной реальности» была уже вполне освоена, и даже возведена в принцип европейскими романтиками, которые именно таким образом утверждали *мифологичность* своего поэтического творчества. Стало быть, следование этому принципу дает нам всё что угодно, только не реализм - если мы все-таки хотим понимать под «реализмом»

---

<sup>171</sup> Маркович В.М. Пушкин и реализм. Некоторые итоги и перспективы изучения проблемы // Маркович В.М. Пушкин и Лермонтов в истории русской литературы. СПб, 1997. С. 116-135.

<sup>172</sup> См.: Маркович В.М. Ук. соч., с. 118-121.

<sup>173</sup> Там же, с. 124.

<sup>174</sup> Там же, с. 122-123.

<sup>175</sup> Там же, с. 129.

художественное направление в культуре XIX века, идущее *на смену* романтизму. С другой стороны, *этот* реализм XIX века, конечно, не есть ни «правдивое, объективное отражение действительности специфическими средствами, присущими тому или иному виду художественного творчества»,<sup>176</sup> ни изображение действительности «в образах, соответствующих сути явлений самой жизни»<sup>177</sup>: откровенная «мифологичность» (а также внеисторизм) этих распространенных определений, опять-таки, кажется нам куда больше под стать просветительскому либо романтическому направлению в искусстве.

Чтобы продолжить наши рассуждения, нам придется теперь вновь на время «отвлечься» от пушкинского текста и углубиться в культурологию вопроса, вернувшись к общим характеристикам художественной системы европейского романтизма.

Тезис о том, что отличительным признаком романтизма является специфическое художественное «двоемирие», является едва ли не общепризнанным в отечественном литературоведении. К сожалению, и этот тезис нам придется подвергнуть теперь радикальному сомнению. Впрочем, ещё в 1973 году об этом убедительно писал И.Ф.Волков. По мнению этого ученого, «само по себе двоемирие не является исключительным достоянием романтической литературы. Оно было характерно и для средневековой литературы, и для литературы Возрождения, и для просветительской литературы XVIII в. Гегель, как мы видели, потому и назвал эти литературы романтическими, что он в качестве основного признака романтиеского искусства выдвинул двоемирие».<sup>178</sup> Действительно, чем как не разновидностями «двоемирия» являются августиновское противопоставление *Civitas Dei* и *Civitas Terrena*, ренессансное противопоставление мира реальности и мира утопии, или же классическая просветительская «робинзонада»? Можно добавить, что европейское Просвещение фактически вводит в культурный обиход идею даже не двое- а *много*-мирия, причем на уровне не только астрономическом, но и сугубо социальном (многомирие как потенциальная «многоукладность» общественного устройства). «Романтизм же, - продолжает И.Ф.Волков, - характеризуется, строго говоря, не двоемирием, а «троемирием», так как внутренний мир романтического героя является фактически вполне самостоятельным, самоценным наряду с тем внешним миром, от которого бежит романтический герой, и с тем, к которому он стремится».<sup>179</sup>

---

<sup>176</sup> Недошивин Г.А. Реализм // Философский энциклопедический словарь. М., 1989. С. 547.

<sup>177</sup> Аникст А.А., Мотылева Т.Л. Реализм // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 318.

<sup>178</sup> Волков И.Ф. Основные проблемы изучения романтизма // К истории русского романтизма. М., 1973. - С. 25.

<sup>179</sup> Там же, с. 25-26.

Эта ситуация «троемирия», на наш взгляд, представляет собой важнейшую и действительно специфическую особенность культуры романтизма, и именно её учет позволяет, например, понять, чем позиция личности романтика отличается от во многом родственной ей позиции ренессансного «титана». Романтик обладает в пределах своей личности *суверенным внутренним миром* - тем главным культурным достоянием, которое было выпестовано западноевропейским Просвещением XVIII века. И именно благодаря наличию этой безусловной (в пределах, конечно, самой личности) точки опоры человек романтизма оказывается в состоянии выдержать тот вихрь противоречий, который неизбежно возникает в ходе самореализации творческой личности и который разрушил, буквально «взорвал изнутри» деятелей культуры Ренессанса. «Взрыва» не происходит, поскольку в человеке уже наличествует цельное и суверенное *внутреннее ядро*, - в результате чего энергия распада преобразуется романтиком в энергию поступательного развития. *Противоречие как источник развития* и *органическое целое* - вот те две глобальные культурные идеи, которыми мы обязаны романтизму и которые могли появиться только в этой уникальной культурной ситуации.

С этой точки зрения, *миф* неизбежно оказывается в центре романтического мировосприятия ещё и потому, что именно миф есть утверждение *сплошной и единственной действительности* - иными словами, потому что именно миф содержал в себе идеальную перспективу полного и абсолютного *слияния* этих трех миров воедино. Однако слияния не произошло; напротив, «миры», поначалу казавшиеся максимально близкими, стали всё дальше расходиться друг от друга - что и послужило едва ли не важнейшей причиной тотального кризиса романтической личности. Связь миров, наконец, прервалась; романтик вынужденно «отвернулся» от действительности, после чего перестал быть полноценным и его контакт с идеалом. Бесконечность развития осталась, конечно, при нём, но превратилась в «дурную» бесконечность движения по замкнутому кругу, границы которого совпали с границами самой романтической личности. Личностный «суверенитет», лишь недавно завоёванный как высшее благо культуры (что и подтвердилось впоследствии), превратился на этапе кризиса романтизма в её проклятие.

Преодоление этого кризиса тем или иным способом, конечно, не могло не состояться. Но в любом случае сам *источник* кризиса - ситуацию неизбежного (по крайней мере, на данный исторический момент) *троемирия* - игнорировать было невозможно. Оставалось, по сути, одно: радикально *пересмотреть принцип отношения* между теми же самыми тремя «мирами». Этот шаг и является, по нашему мнению, основным шагом культуры (не только художественной) от романтизма к реализму.

Таким образом, реализм в искусстве XIX века изначально имеет дело с тем же «троемирием», какое мы можем наблюдать и у романтиков. Однако

соотношение этих миров между собой в пост-романтическом искусстве радикально изменяется. Если «вектор» устремлений романтика предполагает обращение из внутреннего мира личности в мир действительности только сквозь призму третьего, идеального мира, который является «гарантом» их конечного слияния, то реализм напротив - ориентирует человека на видение *идеала сквозь призму действительности*. В результате оказывается, что само противопоставление личности, идеала и действительности временно, преходяще: действительность, мало помалу, «сама» разовьется до степени полного соответствия идеалу в своем эволюционном становлении, а личность, в свою очередь, может и должна стать «вровень» с историей и по мере сил способствовать этому становлению действительности (именно такова «сверхзадача» героя любого реалистического романа). Поразительно, например, единодушные, с каким все без исключения русские классики-реалисты XIX века - при всей разности их мировоззрений и художественных пристрастий - уверены в возможности реального наступления в России полноценной счастливой жизни через какой-то промежуток более или менее «эволюционного» развития: кто - лет через пять-десять (Гоголь периода 40-х годов), а кто и «через двести-триста лет» (сакраментальный срок для Чехова и чеховских героев).

Можно, следовательно, констатировать, что реализм как специфическая художественная установка в пост-романтической культуре XIX века базируется в первую очередь на представлениях об эволюционном историческом саморазвитии действительности, а также о динамическом паритете человека с историей. Законы саморазвития могут при этом трактоваться очень по-разному - как с участием высших сил, Бога, так и без этого участия - однако даже этот важный мировоззренческий момент является здесь, по сути, второстепенным. Главное, что не только человек, но и окружающая его действительность способна *развиваться* - а стало быть, отношения человека с этой действительностью превращаются в динамичное двустороннее взаимодействие. Обе стороны этого взаимодействия способны к изменениям; следовательно, при таком видении ситуации «снимаются» как традиционалистская заданность, так и романтическая антиномика. Не только внутренний процесс развития личности, но и сам процесс взаимодействия личности со «средой», а через «среду» - с историей приобретает теперь поступательный характер; таким образом, здесь мы имеем дело уже не с «дурной», а - вновь пользуясь гегелевским определением - с «истинной» бесконечностью.<sup>180</sup>

Наше представление о реализме, как видим, не совпадает ни с тезисом о «социально-исторической детерминированности личности» (который, на наш взгляд, есть лишь результат ложной трактовки высказываний Энгельса в свете художественного опыта искусства *натурализма*), ни с тезисом о «полном

---

<sup>180</sup> Ср.: Гегель. Энциклопедия философских наук. Том 1. Наука логики. М., 1974. С. 262.



соответствии искусства и реальности» - что представляет собой едва ли не «магистральный» вектор развития художественной культуры... от Просвещения к романтизму. И именно с такой точки зрения, как нам представляется, можно и нужно говорить о Пушкине как «основателе» реализма в русской литературе.

Действительно: чем как не «реализмом» в принятом нами смысле является тот *диалог мира и личности*, который ведут, например, герои пушкинского «Бориса...» и о котором так убедительно писал В.С.Непомнящий? И история, и личность в истории способны здесь к изменению, к *саморазвитию*; между ними существует *двунаправленное* и чрезвычайно интенсивное взаимодействие. Иными словами, этот мир - как и мир всякого реалистического (в нашем понимании) произведения - строится опять-таки на динамическом *паритете личности и истории*. Реалистичным по своей сути является и пушкинский подход к определению статуса *художественного вымысла*: созданные поэтом образы представляют здесь тот *личностный мир*, который неразрывно *связан* с «действительностью» и «идеалом» (т.е. с историей и Богом), но не стремится к полному *слиянию* с ними - по крайней мере, в пределах земного существования этой личности.

Поэтому мы вполне согласны с традиционным мнением, что именно трагедия «Борис Годунов» является первым законченным реалистическим произведением в русской литературе (на момент окончания «Бориса...» от «Онегина» была готова только первая глава). Проблема заключается лишь в том, чтобы под это интуитивно убедительное и неоднократно высказанное представление подвести истинное, а не ложное, культурологическое обоснование.

Конечно, восприятие истории у Пушкина имеет свои особенности - и в первую очередь здесь нужно вспомнить уже упоминавшееся нами пушкинское представление о земной истории как «проекции» Истории Священной. В отличие от героев позднейшей реалистической прозы XIX века - Герцена, Тургенева, Гончарова, Чехова, даже Салтыкова-Щедрина и Толстого - герои Пушкина ведут постоянный диалог не только с «земной» историей, но и непосредственно с Небом.<sup>181</sup> Однако Священная История, как хорошо известно каждому христианину, не есть история *в том же смысле*, что и земная. «Точка зрения» Священной Истории есть в то же самое время точка зрения *вечности*; взгляд на земную историю с этой позиции есть несомненный и специфический взгляд *sub specie aeternitatis*. И в этой связи неизбежно возникает вопрос: «достаточно» ли даже и нашего понятия реализма для характеристики художественной уникальности творчества Пушкина?

---

<sup>181</sup> Среди литературных фигур «первого ряда» здесь, безусловно, необходим особый разговор о героях Гоголя, Достоевского и Лескова. Однако анализ этих художественных систем в контексте развития реализма XIX века, разумеется, не входит в задачи данной работы.

Как нам кажется, ответ на этот вопрос приходится дать отрицательный. Пушкинская художественная система, на наш взгляд, не является «только» реалистической - хотя, безусловно, она «вбирает» в себя и эту едва зарождающуюся в культуре художественную позицию. О том, что именно составляет у Пушкина этот уровень «превышения» реализма, опять-таки удачно пишет В.С.Непомнящий, обосновывая свой тезис об особом «онтологическом реализме» Пушкина: речь идет «об осмысленном и одухотворенном порядке Творения и о драме взаимоотношений человека с этим порядком».<sup>182</sup> Именно отсюда - «неисчерпаемость, универсальность, антиномичность пушкинской картины мира, где не просто «благо смешано со злом», но зло связано с благом (...); зло есть у Пушкина превращение блага, как труп есть превращение тела, как «тиран» есть превращение «героя»: «Оставь герою сердце! Что же / Он будет без него? Тиран...».<sup>183</sup> «Превращение» это безусловно оказывается обратимым и восходит, в конечном итоге, к христианской идее *преображения*<sup>184</sup> - что имеет, на наш взгляд, самое прямое отношение и к «Медному всаднику». Действительно, мы могли бы определить «сверхсюжет» этой повести как полную библейских аллюзий и «исполненную» христианской сакральностью историю обращения от языческого кумира к истинному Богу.

Единственное (и, в общем, второстепенное) наше расхождение с В.С.Непомнящим заключается в том, что мы полагаем термин «реализм» (пусть даже и с прибавкой «онтологический») не самой удачной характеристикой своеобразия пушкинской художественности. Здесь есть, конечно, и реализм; и, однако, с культурологической точки зрения принципиально важно подчеркнуть, что это не просто «особый тип» реализма, а нечто иное: специфическое художественное явление, возможное лишь в краткий миг перехода европейской культуры от многовекового периода «традиционализма» к её новому «пост-традиционалистскому» состоянию.

Типологически феномен пушкинской художественности следует, на наш взгляд, отнести не к «реализму», а к «классике» - точнее, к особому рода **«пост-риторической классике»** как специфическому явлению европейской культуры второй половины XVIII - начала XIX века. Конечно, термин «классика» тоже весьма многозначен и его использование в качестве базового также сопряжено с известными трудностями; и, однако, использование именно этого термина, на наш взгляд, позволяет нам лучше «ухватить» уникальность основополагающих принципов формирования художественного целого в пушкинском творчестве - и вообще, и конкретно в интересующем нас произведении.

---

<sup>182</sup> Непомнящий В.С. Феномен Пушкина и исторический жребий России // Московский пушкинист. III. М., 1996. С. 32.

<sup>183</sup> Там же, с. 33.

<sup>184</sup> Там же, с. 32.

Известно, что значение слов «классика», «классический» в европейских языках подверглось интенсивному изменению именно в период со второй половины XVIII по первую треть XIX века. Так, во французском языке прилагательное *classique*, произведенное в середине XVI века от латинского *scriptores classici* («образцовые писатели») и применяемое именно для характеристики античных авторов, оставалось малоупотребительным даже во времена знаменитого «спора о древних и новых» (фр. «Querelle des *anciens* et des *modernes*»). Только в середине XVIII века, практически одновременно во французском и немецком языках, формируется новое значение прилагательного *classique* (нем. *klassisch*): «образцовый» автор, уже не обязательно представляющий эпоху античности.<sup>185</sup> Затем, уже в начале XIX века, «классическое» входит в сложное и многозначное противопоставление с «романтическим», после чего определение «классический» постепенно формируется, наконец, как весьма «многоуровневое» по степени своего возможного применения.

Наиболее широкое (и наименее конкретное) из современных значений термина «классический» указывает на всякую вообще «эталонность» произведения искусства по отношению к породившей его эпохе. «Классика» - утверждают Б.В. и И.В.Кондаковы - это те произведения, которые в любой культуре и в любых обстоятельствах «наиболее полно отразили прогрессивные тенденции своего времени», а в силу этого вышли за его пределы и обрели «*всеобщее* (общечеловеческое) и до известных пределов *вневременное* (обобщенно-историческое) значение».<sup>186</sup> Однако это значение возможно лишь как предельная экстраполяция значения более узкого и более конкретного. По мнению ряда авторов, таковым является понимание классики как «срединного» либо «переломного» явления, расположенного в каждом случае «на стыке» двух различных культурно-исторических эпох. «Классика как историческая реальность - пишет В.И.Тюпа, - есть срединное явление всегда конкретной культурной традиции», возникающее в тот «поворотный момент» - обычно и именуемый «классическим периодом»! - после которого вновь создаваемые произведения, «постепенно переходя в разряд классики, пополняя и обновляя ее», перестают «вытеснять предшествующую классику в пределы архаики».<sup>187</sup>

Единственное непреложное условие формирования именно *классики* как выражения и воплощения этого «поворотного момента» заключается в том,

---

<sup>185</sup> Подробно об эволюции определения «классический» см.: Будагов Р.А. Как развивались значения прилагательного *классический* // Будагов Р.А. Человек и его язык. М., 1976. С. 281-290.

<sup>186</sup> См.: Кондаков Б.В., Кондаков И.В. Классика в свете её современной интерпретации // Классика и современность. М., 1991. С. 21-22.

<sup>187</sup> Тюпа В.И. Между архаикой и классикой // Классика и современность. М., 1991. С. 110-111.

чтобы удержать в этот момент максимальную и равную открытость одновременно и уходящему, и зарождающемуся в культуре. По справедливому замечанию В.Е.Хализева, «классика порождается (стимулируется) прежде всего неэгоцентрическими началами литературных эпох (...) формируется открытостью данного исторического момента как прошлому (близкому и далекому), так и просторам будущего».<sup>188</sup> Именно в этой двойной открытости заключается источник формирования особой *классической гармонии*, мера которой безусловно «есть мера остропроблемного напряжения, а не мера покоя»<sup>189</sup> - в чем мы могли полностью убедиться и на примере «Медного всадника».

Впрочем, уже и по этим беглым замечаниям вполне очевидно, что феномен классики как «срединного» явления культурного развития вряд ли может быть вполне освоен одними только средствами литературоведения или искусствознания. Классика как явление художественной культуры безусловно уходит своими корнями в фундаментальные закономерности этно- и социогенеза, без рассмотрения которых формирование классики в искусстве останется для нас всего лишь красивой, но бессодержательной «вечной загадкой». Вопрос этот заслуживает отдельного исследования, которое, кажется, никем еще не было проведено; но даже без его специального рассмотрения можно утверждать, что европейский феномен «национальной классики» в каждом конкретном случае напрямую связан с критическим периодом формирования той или иной *нации* в пределах данного культурного региона. Причем самое интересное, что этот момент этнической и национальной истории может совпадать как с максимально полным раскрытием возможностей одного художественного направления, так и со своеобразным художественным «междоусобицей», когда открытие «новой страницы» национальной истории сопровождается и остро ощутимой сменой художественных ориентиров в искусстве.

В этом смысле «национальная классика» английской (Шекспир), испанской (Кальдерон, Лопе де Вега) и французской (Корнель, Расин, Лафонтен) литератур, совпадающая с «вершинными» достижениями соответственно искусства позднего Возрождения, барокко и классицизма XVII века, существенно отличается от «национальной классики» в литературах Италии, Германии и России, где «классика» не «вписывается» в рамки каких бы то ни было литературных и художественных направлений, образуя кратковременный, но вполне самостоятельный феномен поистине «срединного» (по отношению к этим направлениям), т.е. **собственно классического** типа художественности. Общим признаком классики во всех трех названных случаях

---

<sup>188</sup> Хализев В.Е. Классика как феномен исторического функционирования литературы // Классика и современность. М., 1991. С. 71.

<sup>189</sup> Тюпа В.И. Ук. соч., с. 117.

является совмещение в художественном мире «классического» автора таких «измерений» действительности, которые лишь *по отдельности* вызывают интерес представителей предшествующих и последующих литературных поколений.

Так, по свидетельству Р.И.Хлодовского, представление о гармонии у Данте отличает его не только от гениев средневековой литературы, но также и от его ближайших последователей: Бокаччо, Ариосто и даже Петрарки. «Если для Данте мировая гармония была выражением всемогущества и справедливости трансцендентного Бога, то для Петрарки, Бокаччо, Ариосто гармоничность языка, стиля, образа связана только с одухотворенной красотой человека, являющегося, как говорил Пико делла Мирандола, «свободным ваятелем и преобразователем самого себя».<sup>190</sup> Иными словами, в «Божественной комедии» Данте одновременно удерживаются (и даже синтезируются!) средневековый и ренессансный принципы видения мира - что и предопределяет уникальность этого произведения во всей итальянской, европейской и мировой литературе.

Точно так же в творчестве Гете, по наблюдению А.В.Михайлова, «удерживаются» одновременно и «смысловая вертикаль», бывшая опорой всей художественной культуры «риторического» типа, и та историческая «горизонталь», которая станет главным предметом внимания всей «пост-риторической» культуры XIX века. «Ведь что такое поздние произведения Гете, - замечает А.В.Михайлов, - как не доводимое до предела и сугубо индивидуально преломленное искусство конструирования смысловой сети, пронизывающей повествование и обесценивающей его именно как последовательный рассказ, как движение в земном времени: повествование - тень или проекция вертикального, смыслового (...). Это такие творческие импульсы (...), которые реализму XIX века глубоко чужды, потому что реализм отсчитывает от жизни, понимаемой генетически-эволюционно, от конкретности, от «я» и от непосредственности чувства; символический план, междуцарствие мифа, где поэт и действительность соединялись и разъединялись, теперь устранен, а где и в чем еще не устранен, там активно разрушается как отжившее и ненужное».<sup>191</sup>

Сказанное А.В.Михайловым о Гете мы могли бы в значительной степени отнести и к Пушкину - однако для конкретизации этой параллели нам необходим более широкий взгляд на культурную ситуацию в Европе конца XVIII - начала XIX века.

Действительно, в этот период переход европейской художественной культуры от «традиционалистской» к «пост-традиционалистской» парадигме

---

<sup>190</sup> Хлодовский Р.И. О ренессансе, классическом стиле литературы Италии // Теория литературных стилей: Типология стилевого развития нового времени. М., 1976. С. 223.

<sup>191</sup> Михайлов А.В. Судьба классического наследия на рубеже XVIII-XIX веков // // Классика и современность. М., 1991. С. 158.

культурного развития (в литературе - от «риторического» к «пост-риторическому» слову) мог совершаться двояким образом. С одной стороны, возможно было «прямое» движение от специфической художественности Просвещения через сентиментализм и предромантизм непосредственно к романтизму. Наиболее яркие примеры такого движения дают нам Франция и Англия, уже пережившие «классический» период в развитии своей литературы и культуры. С другой стороны, по крайней мере для двух европейских наций этот переход совпал и с формированием новой «национальной классики» - отчего последняя обратилась в уникальный по общеевропейским масштабам *синтез* установок уходящей традиционалистской и зарождающейся пост-традиционалистской культуры.

Характерно, что это явление наблюдается исключительно в странах, находившихся в тот период несколько «в стороне» от бурного развития социального прогресса. Общественная жизнь была ключом во Франции и достаточно интенсивно развивалась в Англии; однако **«пост-риторическая классика»** как специфическое явление духовной культуры возникла в тот период (практически одновременно с романтизмом) прежде всего в Германии и в России. Таким образом, для формирования этого уникального культурного феномена некоторая «дистанция» от тогдашних центров социальной активности оказалась как раз необходимым фактором - наряду с острым ощущением «отсталости» социального и культурного развития собственной нации.

Столь позднее формирование национальной классики по отношению к уже известным образцам классики в культурах других европейских народов (прежде всего по отношению к Франции, бывшей тогда для Европы едва ли не эталоном общественного и культурного развития) привело к тому, что именно - и только! - в немецкой и русской культурах возникла необходимость терминологически различать «классику» как подражание французскому эталону художественности XVII века и «классику» же как новое и специфически национальное культурное образование. Вот почему французам во всех литературных полемиках XIX века вполне хватило противопоставления «классического» и «романтического», тогда как в русском и в немецком языках, помимо этого, сформировалось также устойчивое противопоставление терминов «классический» и «классицистический» (нем. *klassisch* и *klassizistisch*), которое полностью отсутствует в английском языке и практически неактуально для французского.<sup>192</sup>

---

<sup>192</sup> Хотя во французском языке со времен романтиков и присутствует малоупотребительное существительное «classicisme», однако прилагательное «classiciste», по свидетельству Р.А.Будагова, встречается в нем настолько редко, что обычно даже не регистрируется словарями (см.: Будагов Р.А. Ук. соч., с. 290). В английском языке слово «classicism» употребляется, но только в значении следования «классическим» образцам - т.е. без какого-либо противопоставления с английским «classical». Добавим, что столь же малоупотребительными,

Немецкой культуре, по сравнению с русской, «повезло» несколько больше - в том отношении, что в этой культуре насчитываются, по крайней мере, три равновеликих явления, характеризующих «классику» в этом специфическом смысле русского и немецкого слова. Во-первых, это *немецкая классическая философия*, в которой, среди четырех хрестоматийно известных имен, особое место в интересующем нас ракурсе принадлежит, конечно, Гегелю (на наш взгляд, Кант скорее завершает собой культурный ряд Просвещения, а Фихте и Шеллинг типологически оказываются гораздо ближе к романтизму, чем к «пост-риторической классике»). Во-вторых, это *музыкальная «венская классика»* Гайдна-Моцарта-Бетховена, которая принципиально неточно характеризуется в некоторых отечественных изданиях как явление «венского классицизма» (гораздо точнее здесь говорить о «венской классической школе»). В третьих, наконец, это «*ваймарская классика*» Гете и (в значительно меньшей степени) Шиллера - которая, опять-таки, в ряде отечественных работ получила принципиально неточное наименование «веймарского классицизма».

Типологическое родство и внутренняя близость всех трех этих явлений немецкой культуры уже становились предметом специального анализа. В частности, венгерский исследователь Денеш Золтаи, со ссылкой на своего учителя Д.Лукача, говорит в этой связи о едином феномене «классического интермеццо», занимающего в немецкой культуре особое «промежуточное» положение *между Просвещением и романтизмом*.<sup>193</sup> «Изучение «Фауста» Георгом Лукачем, - пишет Д.Золтаи, - позволило открыть связь между «Феноменологией духа» и поэтическим миром Гёте: в качестве мировоззренчески-художественного достижения немецкой классики оба произведения выражают то диалектическое соотношение, которое превращает судьбу отдельного человека в сжатое концентрированное выражение сущности полной противоречий судьбы человечества, проходящей через бесконечное число индивидуальных трагедий. Этот анализ следует распространить на творения Бетховена, в которых отразилась взаимосвязь индивидуальных трагедий и исторического развития человечества».<sup>194</sup> Кроме того, по мнению Д.Золтаи, именно эта сквозная характеристика «классического» типа художественной и культурной установки дает «ключ к пониманию» и

---

как и французское «classicisme», по нашим сведениям, являются и испанское «clasicismo» (прилагательное словарями здесь также не регистрируется), и итальянская пара «classicismo» - «classicistico».

<sup>193</sup> См.: Золтаи Д. Этнос и аффект. История музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля. М., 1977. С. 356.

<sup>194</sup> Там же, с. 342-343.

«Волшебной флейты» Моцарта, и бетховенского «Фиделио», и даже «абстрактных инструментальных произведений немецкой классики».<sup>195</sup>

Что же касается России, то вопрос о наличии «классической» эстетики в русской музыкальной культуре (творчество Глинки) для нас остается открытым; однако принадлежность именно к этому «классическому» культурному ряду Пушкина кажется нам абсолютно несомненной.<sup>196</sup> Именно в этом контексте становятся понятными и необходимыми те уникальные свойства пушкинской художественности, которые составляют для нас уровень принципиального «превышения» эстетических установок не только классицистического, просветительского, романтического, но даже и реалистического типа. Причем именно наличие этих свойств, с нашей точки зрения, имеет для художественной системы Пушкина определяющее значение. Если позволительно уподобить строение художественного мира пушкинской повести архитектурному устройству *храма*, то мы могли бы сказать, что художественные установки искусства средних веков и Возрождения, классицизма и Просвещения, романтизма и реализма составляют лишь стены этого храма; художественность же «пост-риторической классики» есть его купол и самый замок храмового свода.<sup>197</sup>

Действительно, тип художественности, характерный для «классицизма» (фр. *classique*) XVII века, предполагает сознательную ориентацию художественного мира исключительно в «посюсторонней» плоскости, в плане взаимоотношений *личности и государства* (на что у классицизма есть свои основания, связанные прежде всего с полемическим отталкиванием от культуры барокко). Художественная культура Просвещения занята в основном утверждением *суверенитета личности* - по отношению и к государству, и к «большому миру»

---

<sup>195</sup> Там же, с. 343. Можно добавить, что тезис о специфическом характере художественности венских классиков высказывался и в отечественном музыковедении: так, Л.Кириллина пишет о своеобразии позднего стиля Бетховена, который «не укладывается ни в рамки старого, ни в рамки бытующего художественного канона» - т.е. не совпадает с художественными установками как классицизма, так и современного Бетховену романтизма; при этом Бетховен, в отличие от романтиков, «всегда строил новое на фундаменте старого, и его взаимоотношения с традицией не были столь конфликтными, как это порою кажется». См.: Кириллина Л. Бетховен и теория музыки его времени // Музыка барокко и классицизма: Вопросы анализа. М., 1986. С. 157-158.

<sup>196</sup> Предположение о том, что своеобразие пушкинской художественности заключено именно в специфике «классического типа поэтического целого» высказал в одной из своих последних работ М.М.Гиршман. См.: Гиршман М.М. Пушкинское поэтическое целое и его современное значение // Гиршман М.М. Избранные статьи. Донецк, 1996. С. 31-37.

<sup>197</sup> Мы не упоминаем в этом перечне художественные установки античности и барокко - однако не потому, что эти установки вообще не важны для Пушкина, а потому, что обращение к ним, на наш взгляд, не столь актуально именно для понимания художественности «Медного всадника».



социума, и ко всем вообще возможным «мирам», включая даже вольтеровское Эльдorado. Романтический тип художественности, минуя государство как сугубо второстепенную деталь, соотносит *личность непосредственно с Мирозданием*. Реалистический - если иметь в виду именно художественную культуру XIX (в некоторых случаях также XX) века - прежде всего соотносит *личность с историей*, и это остается, пожалуй, единственной абсолютной максимой всего реалистического типа художественности (повторим, что история и её законы могут при этом трактоваться художниками-реалистами множеством различных способов - как с Богом, так и без Бога, или, во всяком случае, без какой-либо взаимосвязи между Богом и законами исторического развития). Классический же (*klassisch*) тип художественности, как особое явление европейской культуры рубежа XVIII/XIX веков, оказался уникален тем, что на мгновение «вобрал» в себя *все* эти определения, рассматривая их - повторим ещё раз вслед за В.С.Непомнящим, - *sub specie aeternitatis*.<sup>198</sup>

При этом «пост-риторическая классика» в русской и немецкой художественной культуре выступает как бы единым источником по отношению к будущему развитию и романтизма и реализма на протяжении всего XIX века - поскольку её важнейшей художественной установкой выступает *синтез* временного и вечного, и при этом здесь не возникает стремления ни однозначно «мифологизировать» историю, фактически «снимая» её сплошь утверждаемой вечностью мифа (как в романтизме), ни, напротив, рассматривать «вечные ценности» исключительно «сквозь призму» истории (что будет характерно для искусства реализма).

В этом отношении «пост-риторическая классика» в искусстве оказывается даже мудрее современной ей философской классики. Ведь именно попытка синтеза временного и вечного философскими методами привела Гегеля не только к гениальному переосмыслению философской диалектики (её *перевоссозданию* - если воспользоваться ёмким выражением О.М.Фрейденберг), но также и к парадоксальной оценке современной Гегелю прусской монархии, и вообще к тому противоречию «системы» и «метода», которое затем, с легкой руки Ф.Энгельса, стало общим местом едва ли не всех критических работ по гегелевской философии.<sup>199</sup> Вся система Гегеля - от *философии духа* и до *философии права* - стала вдруг совершенно эстетическим образом *самозавершаться*: однако эта тенденция в философской системе оказалась

---

<sup>198</sup> Ср.: Непомнящий В.С. Феномен Пушкина и исторический жребий России // Московский пушкинист. III. М., 1996. С. 30.

<sup>199</sup> См.: Энгельс Ф. Людвиг Фейербах и конец немецкой классической философии. // Маркс К., Энгельс Ф. Соч.: 2-е изд. М., 1960. Т. 21. С. 273-281.

гораздо менее органичной, чем это было бы в художественном творении.<sup>200</sup> Таким образом, философию Гегеля постигла судьба вообще всякой философии: непреходящая ценность и системы и уникального гегелевского *типа философствования* не помешали ей оказаться «в плену» своего времени, хотя мысль Гегеля и оказала мощнейшее влияние на ход философской мысли обоих последующих столетий. Художественная же классика, осуществив синтез временного и вечного, уходящей «риторической» и зарождающейся «пост-риторической» культуры в гармонии гениального произведения искусства, осталась в своем времени как «вечная загадка», которая у последующих поколений - в том числе и у нас, её современных читателей и слушателей - оказывается всегда *впереди*.

Возвращаясь теперь к упоминавшейся выше идее Ю.Б.Борева о «трех пластах смысла» пушкинского «Медного всадника», мы можем констатировать, что «пластов» у Пушкина оказывается существенно больше и соотношение их выглядит несколько иным образом, чем это представлялось исследователю. В основе всего художественного мира «Медного всадника» лежит, на наш взгляд, прежде всего гигантский «крест», возникающий как пересечение «смысловой вертикали» - взаимоотношений человека непосредственно с Богом и Мирозданием - и «смысловой горизонтали» - широкой панорамы деятельности человека в истории, вбирающей в себя целый ряд «пластов» и культурных смыслов. В свою очередь, эта «смысловая горизонталь» может быть дифференцирована на взаимодополняющие в данном случае «пласты» риторического и пост-риторического культурного содержания (в терминологии А.В.Михайлова - соответственно «культуры готового слова» и «культуры свободного «я»<sup>201</sup>), а затем, более подробно, и на такие «пласты» художественной и культурной ориентации, как классицизм, Просвещение, романтизм и ещё только зарождающийся реализм XIX века. Такое построение художественного мира и кажется нам специфической особенностью «пост-риторической классики» как уникального - и до сих пор ещё не оцененного в своей уникальности! - типа художественности.<sup>202</sup>

При этом пушкинское художественное целое представляет собой явление, особенно трудное для восприятия во всей его художественной специфичности

---

<sup>200</sup> Характерно, что подобной тенденции к «самозавершению» философской системы мы не находим ни у Канта, ни у Фихте, ни даже у Шеллинга: на наш взгляд, этот факт лишний раз подчеркивает уникальную «классичность» именно и только гегелевской философии.

<sup>201</sup> См.: Михайлов А.В. Ук. соч., с. 159.

<sup>202</sup> Проблема классики как особого типа художественности в последнее время ставится в отечественной науке, но открытых проблем здесь до сих пор гораздо больше, чем уже найденных ответов и решений. Кроме упоминавшейся статьи М.М.Гиршмана, см., в частности: Гаврилова Ю.Ю. Содержание понятия «литературно-художественная классика». Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Донецк, 1996.

даже в рамках «классического типа» - поскольку и «вертикаль» и «горизонталь», изображенные у Гете или у Данте предельно масштабно и развернуто, у Пушкина, наоборот, оказываются предельно «свернуты», спрятаны в аллюзию, ассоциацию, скрытую цитату. Однако с учетом этого обстоятельства мы можем вполне серьёзно утверждать, что пушкинский «Медный всадник» не только по своему месту в национальной литературе, но и по действительному масштабу изображения, а также по основополагающим характеристикам типа художественности, стоит в одном ряду с «Божественной Комедией» и гетевским «Фаустом» - а точнее сказать, только в этом ряду и находит своё подлинное место.

Именно художественность «пост-риторической классики» является, на наш взгляд, той отправной точкой, которая позволяет нам найти «ключ» ко многим вопросам пушкинской эстетики, обсуждавшимся нами выше. Так, для этого типа художественности характерно особое *отношение к реальности*, несводимое ни на реалистический историзм, ни на романтическую мифологичность, ни на какое-либо другое из описанных в науке устойчивых «литературных направлений».<sup>203</sup> Реальность для «пост-риторической классики» предстает прежде всего как всеобъемлющее сопряжение «земного» и «небесного», в котором указанные планы бытия не «снимают» друг друга, а находятся в отношениях напряженного взаимодействия и диалога. Точно так же *мера истинности* самого классического произведения искусства есть не мера его непосредственного совпадения с реальностью, а мера обнаружения этого диалога «земного» и «небесного», раскрытия этого диалога в формах художественного вымысла. Произведению этого типа художественности - в том числе и исследуемой нами пушкинской повести! - нет поэтому нужды выдавать себя «за» действительность: оно *есть* особого поэтическая действительность, которая должна быть «сопряжена» с действительностью непоэтической так же точно, как в этой последней происходит сопряжение «земной» и «небесной» истории.

В свою очередь, *автор* классического произведения вовсе не является безмятежным «олимпийцем», описывающим события земной истории с позиции абсолютного и непоколебимого авторитета «вечной красоты» и незыблемой гармонии. Взгляд на земную историю *sub specie aeternitatis*, о котором мы вели речь выше, вовсе не предполагает, на наш взгляд, такой стопроцентной отстраненности поэта от изображаемой им жизни. Речь идет,

---

<sup>203</sup> Строго говоря, классика как специфический тип художественности как раз и не является «литературным направлением», поскольку может существовать лишь как кратковременный «переходный» культурный феномен, представители которого имеют лишь почитателей - но не последователей. В этом смысле русская и немецкая классика опять-таки принципиально отлична от классики французской, сформировавшейся как «литературное направление» классицизма, которое затем уже проявило себя и в общеевропейском масштабе.

повторим, не об «уходе» из мира земного в мир небесного, а именно о *сопряжении* этих двух планов, когда земная история «повергается» небесной - но не «растворяется» в ней.<sup>204</sup> Классический поэт, таким образом, предстает отнюдь не «небожителем», а лишь человеком, стремящимся, во-первых, установить (или *восстановить*) максимальную полноту связей в пределах самой земной жизни (отсюда, в частности, отмеченный нами динамизм позиции пушкинского повествователя, включая сюда и технику его «подлётов» к центральному герою повести), а во-вторых, также соотнести земное и небесное; при этом в диалоге земной и небесной правды автор (разумеется!) выступает не как судья, а как всего лишь посредник. Именно к такой поэтической установке автора «Медного всадника» последовательно восходит, на наш взгляд, тот «хор» изображенных в повести поэтических позиций, о котором мы вели речь во второй главе этой работы.

Стоит заметить, что подобная позиция дает автору классического произведения достаточную свободу переосмыслять, а порой и весьма резко опровергать те культурные и жизненные установки, которые утверждают себя в «земной» жизни, но видятся губительными (тщетными, разрушительными, греховными, etc.) в свете небесной правды: так, в «Медном всаднике» это в первую очередь «просветительские» по своему характеру установки вторичного мифо- и кумиротворчества, а также «просветительски-классицистическое» стремление обоих центральных героев повести к единству в пределах государства за счет отказа от истории рода и нации. Как видим, «направленность» художественной концепции автора повести проступает здесь вполне отчетливо, причем определяется она как *одновременно* нравственная и эстетическая: в позицию автора последовательно «вбирается» всё то из земной правды, что может быть хоть как-то соотнесено с правдой небесной (даже если это всего лишь одиозная «песнь» графа Хвостова), а «исторгается» из нее всё то, что *sub specie aeternitatis* предстаёт как нравственный и эстетический диссонанс, ведущий с неизбежностью к саморазрушению земной жизни (предельным выражением которого в «Медном всаднике» является, конечно, ночная погоня Петра за Евгением).

Соответственно, и задачей *читателя* классического произведения является, на наш взгляд, вовсе не «уход» в мир небесной гармонии и непосредственно являемых «вечных» ценностей. Движение по вертикали от «земного» к «небесному», становящееся все более явным по мере «горизонтального» развертывания сюжета и приближения читателя к финалу

---

<sup>204</sup> Стоит сравнить здесь пушкинские принципы «сопряжения» земного и небесного, о которых достаточно подробно говорилось выше, с теми принципами соотношения «земной» и «небесной» истории, которые отчетливо заявлены в «Прологе на небесах» гетевского «Фауста». Впрочем, это, пожалуй, единственная возможная аналогия - исключая, опять-таки, разве что «Божественную комедию» Данте.

пушкинской повести, оказывается для читателя, конечно же, необходимо - однако столь же необходимо совершить затем и *обратное* движение, когда все события земной жизни, от исторических до биографических, могут (и должны!) быть в итоге переосмыслены именно в результате центрального для всей повести события «сопряжения» земной и небесной правды. «Горизонталь» и «вертикаль» *взаимно* «проецируются» здесь друг на друга, так что земное будущее, сохраняющее для классики свою принципиальную значимость даже перед лицом вечности, может быть *перерешено* совместным духовным усилием автора и читателя - усилием, в котором «поэтический» момент является лишь отправной, но не конечной точкой. Направленность же этого усилия может быть адекватно увидена нами только в том случае, если мир классического произведения нам удастся воспринять во всей его напряженнейшей сбалансированности, во всей сложности «динамического равновесия» составляющих этот мир художественных контекстов.

Как мы могли убедиться, даже теоретически «воссоздать» этот баланс оказывается очень и очень непросто - а непосредственно *пережить* пушкинскую повесть в ключе этой классической гармонии оказывается, пожалуй, ещё сложнее. Как, например, сегодняшнему читателю «вместить» в себя ту несомненную истину, что по отношению к пушкинскому миру совершенно бессмысленно задаваться вопросом, какая из «вечных» ценностей оказывается здесь «выше»: истина, добро, красота или вера? А ведь такой вопрос уместен по отношению к художественной системе любого другого типа - *кроме классической*. В мире же Пушкина эти ценности попросту *совпадают*: прибегая к гегелевской (наиболее уместной в данном случае) терминологии, мы могли бы сказать, что они образуют здесь *конкретное тождество*, и притом без гегелевской же иерархии, необходимой для «возведения» этих ценностей к философии как наиболее адекватной форме их выражения (в чем и заключается, на наш взгляд, особая мудрость классического искусства).

Вот почему читателям всех последующих поколений, выросшим уже вне этой уникальной культурной ситуации «двойного перехода» (от риторической к пост-риторической культуре и одновременно от «национальной архаики» к новой «национальной классике»), было, есть и будет невероятно трудно воспринимать творения Пушкина без искажений - или, точнее сказать, без односторонних «упрощений» пушкинской гармонии в ту, другую или вообще в *любую* сторону. Именно в этом смысле пушкинская гармония есть универсальная *мера художественности*, обращенная к нам; мы же, будучи не в состоянии оценить этой мерой себя самих, чаще всего пытаемся обратиться к Пушкину с нашей собственной мерой.

Впрочем, и по этому поводу лучше всего было сказано у Пушкина:

Веленью Божию, о муза, будь послушна,

Обиды не страшась, не требуя венца,  
Хвалу и клевету приемли равнодушно,  
И не оспаривай глупца.

Правы мы или не правы - пушкинская муза, послушная Божьему велению, не оспорит наших утверждений. Мы можем лишь совершать всё новые и новые попытки проникнуть в мир, созданный пушкинским гением. Об оправданности же попытки, предпринятой в этой работе, предстоит судить её читателям.

**Текст последующих трех страниц (94-96) исправлен  
по сравнению с публикацией 1998 года:  
(1) внесена грамматическая правка в англоязычное "Summary";  
(2) координаты автора приведены  
в соответствие с реалиями 2012 года.**

**«The Bronze Horseman» by A.Pushkin: from myth to fiction.**

**SUMMARY**

The book contains textual, historical and cultural analysis of A.Pushkin's story «The Bronze Horseman». The first chapter, «God and man in the artistic world of the story», demonstrates that all events of the story are developing in the constant God's presence, although His name is directly mentioned in the narrative only occasionally. The main evidence for this statement is the very structure of the artistic world considered in the historical intertextual perspective. Thus, Pete the Great's reforming activity is properly understood in the textual comparison with Bible: the first lines of the story reproduce the beginning of «Genesis», and, more precisely, the situation of the first three days of Creation. Then, optimistic description of Petersburg in the story's «Introduction» repeats the fourth day of Creation (connected with light) and the day of the flood is similar to the fifth day of Creation (connected with water). During the next «daily» scene of the story, similar to the sixth day of Creation, Eugene, the second main hero, is also transformed into a new creature, which, however, is «not animal, not man» and, at the same time, «not resident of light, not dead phantom». This unnatural transformation shows complete failure of Pete's blasphemous attempt of godlike creation; at the same time, mad Eugene, as a specific Petersburg's creature (in fact - obsessed by devil), uncovers the true nature and place of the city created by Pete.

Another key to understanding this place can be found in textual comparison of Pushkin's story with Dante's «La Divina Commedia», which was known to Pushkin in original as well as in several French translations. Detailed confrontation of Pushkin's text with Dante's Italian original allows us to uncover some important quotations which were not marked before by researchers. From the one hand, «the gloomy forest» from the first lines of «Commedia» also appears in the very beginning of «The Bronze Horseman»; from the other hand, the description of flooding Neva precisely reproduces some peculiarities of Dante's infernal rivers, especially those of the fifth, sixth and seventh circles of Hell. It is interesting that just in these circles there are punished the sins that can be imputed to Pete as the hero of the Pushkin's story. My main conclusion from this comparison is that Petersburg in the Pushkin's story is situated below the ground- and sea-level and sometimes (e.g. in the times of a flood) approaches the "level" of Hell. Correspondingly, Petersburg's sky is in fact an artificial sky which separates created city from true God and true heavenly bodies. The only optimistic detail is that Pushkin's Petersburg can also move up, so that its distance from the Heaven can be shortened by human moral efforts – initiated by the poet and, more widely, by all the poetical activity in both the depicted and the real world.

The interrelations between Pushkin's story and poetical cycle «Ustęp» by Adam Mickiewicz are analyzed in the second chapter, «The Bronze Horseman» as a response in poetical dialogue». The Mickiewicz's cycle, published two years earlier than «The Bronze Horseman», was also addressed to Petersburg and was also closely connected with scriptural symbolism. No doubt, the last detail was completely understandable to Pushkin. Mickiewicz keeps in his cycle an optimistic perspective for Russia in general, but Petersburg is described by him as a definitely hellish city: Petersburg as a «new Rome» is re-interpreted as a «new Babylon» in accordance with the Book of Isaiah and the Revelation; its fate is to be annihilated in a sea according to biblical prophecy (Rev.18.21). Thus, the flood is a sign of future home-coming of the young Polish rebels (arrested by the Czar) into Poland as Promised Land. In his turn, Pushkin not only apprehends this prediction but again re-interprets Petersburg's fate, including its biblical context. If for Mickiewicz the most optimistic Russian perspectives are connected with «the west wind», Pushkin relies on internal strength of renovation, connected with penitential conversion from Pete as «an idol» to the true God.

The last chapter, «The Bronze Horseman» as an artistic whole», is devoted to the problems of genre, narration and, mainly, the type of artistry of the story. Examining the

cultural orientation of Pushkin's artistic world, we can conclude that the artistry of the story cannot be reduced to the artistry of Enlightenment and/or Romanticism. That is why «The Bronze Horseman» also cannot be described as a «myth» – unlike the art of Enlightenment and Romanticism, which in both cases is extremely myth-generating, and, thus, requires its recipients to take the artistic fiction immediately as «the true reality». Very often this feature is mistakenly attributed to the art of Realism of the 19th century, whereas its true peculiarity is the vision of the world (including both its «real» and «ideal» dimensions) in the totally historical perspective. However, the artistry of «The Bronze Horseman» as a whole is also not the artistry of Realism.

Basically, we can define the artistry of «The Bronze Horseman» as «classical» - but in a specific sense of this extremely wide term. The point is that there are two types of «national classic» in different European literatures. In some cases (France, Spain, England) «national classic» was formed in a period of heyday of some literary (and, generally, cultural) trend - such as Baroque in Spain or «classicism» (fr. *classique*) in France of the 17th century. In other cases, however, «national classics» appeared in a turning point between different cultural trends – which led to forming this literary classic as a specific type of artistry, existing for a very short time but uniting both preceding and subsequent trends of cultural life. Such situation arose in Italy in the times of Dante – between medieval and Renaissance cultural massifs; another situation of the same kind took place in Germany and Russia in the point of transition from the «traditionalistic» to the «post-traditionalistic» type of cultural development (end of the 18th – beginning of the 19th century). Thus, «The Bronze Horseman», along with Goethe's «Faust», represents the unique artistry of the «post-rhetoric classics», which embraces cultural strata of «classicism» and Enlightenment, Romanticism and Realism, Baroque and Renaissance within its complex and multifaceted artistic whole. It is important to remark that some of these strata may be involved into the «post-rhetoric classical» artistic world from a very critical angle: for example, the most negative tendencies depicted in «The Bronze Horseman» belong to the culture of European Enlightenment, including Pete's attempt to create absolutely «new world» in defiance of God and history, neo-pagan tendency to worship Pete as an «idol», plus Eugene's renunciation of his noble family and his inclination to pin his hopes solely on the state and establish his future idyllic life on the «new» state fundament only. But the most essential feature of the classical artistry (including its «post-rhetoric» mode) is its constant conjunction of the earthly and Divine truth, in which each side keeps its own «sovereignty» but the life of the earth is verified by its concordance with the eternal divine values. The measure of the classical harmony and truthfulness is just the measure of this concordance between earth and Heaven, between «vertical» and «horizontal» dimensions of human history. The main task of the reader of such work is to make this concordance more strong and active. In the case of Pushkin's Petersburg this is the only way to remission and salvation.



*Дорогие читатели!*

*Ваши отзывы и замечания вы можете направить по электронному адресу: [rapuch@yahoo.com](mailto:rapuch@yahoo.com)*

---

Подписано в печать 01 сентября 1998 г. Формат 60x84 1/16.  
Усл.печ.л. 5,57. Уч.изд.л. 4,6. Гарнитура “Таймс”.  
Тираж 300 экз.

---