

А. Иваницкий

"МЕДНЫЙ ВСАДНИК" – ОБОБЩЕННЫЙ НЕГАТИВ ИМПЕРСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Вступление

Библиография "Медного всадника" – одна из наиболее содержательных в Пушкиниане. Видимо, это связано с особой перфектностью происходящего в поэме для национального сознания, выраженной словами Александра Блока о статуе Фальконе: "Мы все живем в вибрациях его меди".

В поэме для ее читателей как бы сомкнулась мистическая суть русской новой истории. Статуя Петра, Петербург, послепетровская Россия вырастают друг из друга как ступени развертывания во времени и пространстве единой таинственной сверхсущности. В рамках "Медного всадника" это развертывание ведет к катастрофе и выглядит поэтому пушкинским приговором русской дворянской культуре вообще. Поэтому выявить смертоносное начало этой культуры, воплощенное в поэме Пушкина, – значит в то же время выделить животворное в этой культуре, с которой Пушкин связан непреложно.

Взгляд на поэму Пушкина как на роковой приговор русскому Новому Времени создал своего рода "мифологию" "Медного всадника", в которой переплелись две линии.

Первая "вчитывала" в поэму основные элементы так называемого "петербургского мифа", родившегося вместе с Петербургом как антипетровской, византийско-православной "версии" новой евро-имперской культуры, воплощенной в новой столице. Основные элементы петербургского мифа (который точнее было бы назвать антипетербургским) сформулированы в работе Назирова.

Петербург – город, возведенный против Богом положенных законов естества ("под морем"). Это делает его городом антирусским. Оппозиция Москве, "третьему (и последнему) Риму", выдвигает Петербург на неправомочную роль Рима четвертого – и антиправославного: неслучайно он назван именем апостола, положившего начало папству (Назирова 1975, 12).¹

Богоборческий (то есть сатанинский) город построен "на костях", это город-молох (по приводимым Назириным свидетельствам одного из евро-

пейских посланников, при строительстве погибло около 60 тысяч человек – там же).

На рубеже веков петербургский миф вошел составной частью в так называемый "основной миф" символизма. Для В. Соловьева и Д. Мережковского Петербург – знак пришедшего царства "князя мира сего" – он уже не противостоит прежнему "правильному" миру, но замещает его собою.

"Космический" масштаб греха предопределял эсхатологию Петербурга – стержень "антипетербургского" мифа. По объективным причинам ключевая роль в ней отводилась воде – бывшей внутренним стержнем самого строительства города. Следует иметь в виду, что вода сама по себе связывается в подсознании с миром смерти, ужасом.²

Естественно поэтому, что петербургская эсхатология предстает как *наводнение*, "потоп". Это Божья кара за попрание законов естества и антирусскую, античеловеческую сущность города. Манифестом такой версии конца Петербурга стало уже в XIX веке стихотворение И. Дмитриева "Подводный город" (Назиров 1975, 122). Поверье, что однажды под водой погибнет весь Петербург, приводит В.А. Соллогуб (см. Ленобль 1977, 75), схожие мотивы варьирует рассказ В.Ф. Одоевского "Усмешка мертвеца". Мотивы наводнения в отношении Петербурга систематизированы В.Н. Топоровым (Топоров 1995в, 296–303).

В рамках этих пророчеств потопа город и его творец оказываются во взаимоисключающих позициях (хотя в обоих случаях выступают негативной ценностью). Либо они, бросившие вызов Богу, караются им, и в мире торжествует прежний, "правильный" миропорядок (что и утверждает антиутопия "Подводный город"). Либо Петербург знаменует собою мир антихриста, замещающий прежний русский мир. Наводнение в этой системе – Апокалипсис, а Петр, ставший конной статуей, – "Всадник, имя которому смерть" (Мережковский, Ремизов). Таким образом, в первом случае Петр-всадник и Петербург *обречены* на окончательную гибель; во втором – *несут* окончательную гибель.

"Мистической" мифологии "Медного всадника" (как компиляции общих мест петербургского мифа) зеркально противостоит мифология рационально-цивилизаторская. Согласно ей,

1) возведение Петром новой столицы – цивилизаторское государственное строительство, суть которого – покорение природы, подчиняемой культуре;

2) Евгений – "маленький человек", живущий патриархальной жизнью вне поступательной истории;³

3) Наводнение – тягостное условие строения; жизнь маленьких людей сознательно приносится в жертву наводнению;

4) это делает "чудотворного строителя" деспотом (Архангельский 1990; Брюсов 1975, 45–48; Мережковский 1911, 343–346; Томашевский 1949, 39–42; Назиров 1975, 139–140).

5) Медный всадник – с и м в о л такого анти(а)человечного строительства;

6) Оживление статуи – страшное видение Евгения, осознавшего эти чудовищные данности, но не перенесшего их ужаса и их масштаба (см. Брюсов 1975).⁴

В русле этого "рационального" мифа утверждалась либо историческая правота Петра в духе гегелевского государственного императива (Энгельгардт 1916; Томашевский 1949) либо гуманистическая правота "маленького человека" (Мережковский 1911 и др.).

"Кривые зеркала", как будто, разбиты объективными результатами многих исследований. Но осколки торчат в рамках. И, бросая искаженные отсветы, до сих пор не позволяли реально увидеть картину в целом. Она достижима, если представить поэму единой пластической композицией.

Суть ее самодвижения – в системе взаимоотношений ключевых реалий: Петра – Петербурга – Невы – Евгения. Суммарно эта система выглядит так:

1. Петр – Нева;
2. Петербург – Нева (связь покорения);
3. Петербург – Нева (связь подобия);
4. Петр – Медный всадник;
5. Петербург – Наводнение;
6. Медный всадник – Наводнение;
7. Евгений – допетровский мир;
8. Медный всадник (Петербург – Наводнение) – Евгений.

1. Петр – Нева

Главной загадкой "Медного всадника" считается раздвоение образа Петра. Петр-всадник очевидно противостоит Петру-человеку, как разрушитель строителю.

Во Вступлении Петр подобен библейскому Богу, заново творящему сушу из вод. В Библии пророк Исаия хвалит Бога: "Ты расторг силою своею море, Ты сокрушил змиев в воде" (Пс 73/73). В море, где играет Левиафан, плавают драконы и гады, летают крылатые чудища (Пс 103/26); "Земля была невидна и пуста, и дух Божий носился под водами" (см. об этом Эпштейн 1984, 199; Анциферов 1984, 60). Как отмечалось, Пушкин воспроизводит во Вступлении нормативную для Петра символику

прижизненной царю оды: Петр – "русский Бог" и победитель хтонической водной стихии (см. подробнее – Крыстева 1992, 18–21).

А в основной части поэмы медный Петр патронирует Наводнению, в образе которого угадываются черты Левиафана; в самом же Медном всаднике ясно прочитывается Всадник Апокалипсиса:

"Петр-строитель во вступлении – антогонист разрушительной силы природы. Но в последней трети поэмы... Медный всадник объединяется с бушующими волнами" (Альми 1979, 23–25). "...они (Петр и наводнение) обращены друг к другу: разъяренная Нева не трогает Медного всадника, смиряется перед ним – он "Над возмущенною Невою | Стоит с простертою рукою..." (Эпштейн 1984, 195). Трижды появляющаяся в поэме при описании статуи "простертая рука" – это "...рука демиурга", который "...охраняет и утверждает созданный им порядок", "...освящая собою происходящее" (Краснов 1977, 98; Тархов 1977, 63; Назиров 1975, 130). Следовательно, ключевой вопрос поэмы – вопрос о связи двух ипостасей Петра и их устремлений.

Эта связь (или скрытый "текст") может раскрыться при внимательном анализе образных определений Петра. Пять таких определений равно относятся к Петру-царю и Петру-статue: "грозный царь"⁶ "державец полумира",⁵ "строитель чудотворный", "мощный властелин судьбы", "...тот, чьей волей роковой | Под морем город основался" (IV, 393). Характерно, что все они сгруппированы в одном, финальном эпизоде.

Обозначая два разделенных временем и неким таинственным действием состояния Петра, они тем самым прочерчивают его движение в большом историческом времени – то есть образуют текст:

Петр – грозный державец полумира своей роковой волей чудотворно строит город под морем, становясь мощным властелином судьбы.

(Подробнее о реконструкции "эпитетного текста" поэмы Пушкина см. работу автора статьи, приведенную в библиографии – А.И.) Смысл этого "текста" нам и предстоит расшифровать.

Пушкин развил в поэме новое образно-смысловое ядро петербургского мифа, возникшее с установлением фальконетова памятника Петру. Антипетровский по своему пафосу, петербургский миф всегда предрекал городу гибель (наводнение), связанную с его противоестественным строительством "под водой". Но, как показал В.Н. Топоров, в установленном в конце века монументе мифологические начало и конец города сошлись. Этиология Петербурга выражалась теперь явлением Петра-истукана; гибель – оживлением статуи. Петр, явившийся идолом в построенный им Петер-

бург, но "не исчерпавший в созидании своей жизненной энергии", оживет во время петербургского потопа (Топоров 1995в, 275).

Творение и гибель Петербурга (и всего новоевропейского мира) оказались объединены единой целью превращений его творца. Петр-демиург строительством "города под морем" возмущает стихию, которая обрушивается на его "творение" в виде естественной катастрофы – наводнения. И это наводнение он "освящает" в качестве Медного всадника. Значит, цель петровского созидания тверди из вод – иная по сравнению с библейской и другими космологиями.

Ю.М. Лотман видит в символике Петербурга как города на отвоеванной у моря земле

...две возможных интерпретации: победы разума над стихиями и извращенности естественного порядка (Лотман 1984, 94).

Эта "вилка" указывает на разные соотношения "войны" и "строительства" как цели и средства. В первом случае искомой является новая суша на месте воды. Во втором искомое – вода, внешне (и временно!) предстающая "сушей".

В "Медном всаднике" строительство имеет именно эту вторую цель. Она проявляется, если взглянуть на нее сквозь призму отмеченной М.Н. Эпштейном параллели "Медного всадника" и "Фауста".

Петербургское наводнение 1824 г. стало толчком не только поэмы Пушкина, но и кульминационного фрагмента II части "Фауста" – строительства дамбы ослепшим Фаустом по наущению Мефистофиля (Эпштейн 1981, 96). В гетевский замысел наводнение вошло даже раньше, чем в пушкинский. В свою очередь, Пушкин еще в "Сцене из Фауста" (1825) свел Фауста и море.

Голландия и дамба – общий исходный контекст фаустовской и петровской идей – "цивилизаторского" покорения стихии ("Да умирится же с тобой ! И побежденная стихия" – "Разбушевавшуюся бездну ! Я властью обуздать хотел") (цит. по Эпштейн 1984, 186–189).

Строительство предстает как война: "...в отличие от голландских дамб, вынужденных защищать от моря недостаток суши, замысел Фауста и Петра – атака на стихию: морской берег – рубеж наступления суши на воду, отвоевывания пространства у воды для суши: "...От берега бушующую влагу ! Я оттесню, предел ей проведу" (цит. по Эпштейн 1981, 98). Петр строит Петербург с целью "грозить" "назло надменному соседу" (IV, 378. В черновике "...Здесь пушки наши заторчат". Ниже мы увидим, кто скрывается под именем "надменного соседа").⁶

Но "цивилизаторское" оказывается оболочкой богоборческого. И описанная Эпштейном общность "Фауста" и "Медного всадника" – в том, что

война не продолжает, а заменяет строительство. По свидетельству Эккермана, для Гете особой семиотической значимостью был наделен приказ Петра срубить дерево-водомер на месте будущей столицы (см. Эпштейн 1981, 98). Этим не снимался предел, за который не может ступить суша, а наоборот, исчезал рубеж, ограждающий сушу от воды. Город начинается с разрушения дамбы. Тем самым, город строился не для вытеснения воды, а для приобщения воде: "Главное – не установить новую границу суши, а стереть старую" (Эпштейн 1984, 192). Этот смысл петровского поступка Гете и подтверждает продолжением цитированной выше строфы "Фауста": "Предел ей (воде – А.И.) отведу | И с а м в ее владенья я войду".

В трагедии Гете перерождение цивилизаторской цели Фауста в богорборческую внушено антагонистом героя – Мефистофелем. В результате фаустовская атака на воду готовит плацдарм для наводнения:

Лишь нам на пользу все пойдет!
 Напрасно здесь и мол, и дюна:
 Ты сам готовишь для Нептуна
 Морского черта, славный *пир*!
 Как ни трудись, плоды плохие!
 Ведь с нами заодно стихии;
 Уничтоженье ждет весь мир

Мерещщийся Фаусту стук тысяч строительных лопат – это лемуры, которые роют ему и тысячам строителей могилу в море:

А мне доносят, что не ров,
 А горб морей тебе готов.

И в возведении Петербурга воинская атака на стихию вызывает ее на наводнение – "пир Нептуну", обращая воду на себя. Город оказывается в поэме местом, "где люди размещены и подготовлены к поглощению стихией" (Эпштейн 1984, 193). Но если Фауст – еще невольное, слепое орудие своего искусителя, то у Пушкина "пирующим Нептуном" выступает сам строитель Петр – в виде медного "кумира" и "истукана". Поэтому "Петр совмещает человеческую и дьявольскую ипостаси – Фауста и Мефисто. Петр-царь – человек. Петр-кумир – Мефисто" (Эпштейн 1984, 195). Значит, воинская атака на стихию (через строительство города), стирание границы воды/суши и наводнение пронизаны единством *ц е л и*.

Онтологическая цель приобщения воде как антимиру, миру смерти – инициационное обретение бессмертия:

...Дно морское – огромный депозитарий, где размещено все и прежде всего прошлые и будущие жизни. Но и настоящие жизни могут войти в "отмеченных" ситуациях в сопротивление с этой усыпальницей, бездной-гибелью ("Abgrund") и "родимым" лоном, основой-надеждой ("Grund") одновременно. Для этого нужно умереть прижизненно и возродиться из смерти, как это происходило с пророками, героями и... поэтами, которые ради новой жизни спускались в преисподнюю и, обретя "воду жизни (жизни-смерти – А.И.)", не поддавались смерти (Топоров 1995а, 589–591).

Однако петровское и фаустовское приобщение морю – не просто инициация. Ренессансный масштаб этих фигур обуславливает беспредельность их антропологического естества, воскрешающего архетип "чудесного царя".

В.Н. Топоров описал рефлексивные механизмы усвоения мира человеком себе – точнее распространения тела до границ космоса. И –

...особенно мощным, богатым и "всеобщим" телом обладает сакральная фигура царя. Оно включает его самого, его жену, дом (дворец), город (столицу), царство и его жителей (см. Топоров 1986, 155–156).

Именно такой акт преодоления пространства и времени, сведения их в своем теле и совершает Петр. Он хочет не приобщиться иной стихии, а приобщить ее себе. Но его воля к бессмертию перерождается таким образом, что все стихии, приобщаемые "чудесному царю", перестают существовать отдельно:

Море подобно небу как зыбкой и неведомой области, но оно посюстороннее – подлежащее овладению и труду. Море синтезирует землю и небо. Оно на земле, но не земля; неуловимо переливчато, как небо, но не небо. Это не земное наследие, но и не воздушная мечта... Вода – промежуточное состояние между землей и небом.⁷

Она текуча и податлива, как воздух, и осязаема, как земля. Через воду осуществляется созидательная воля Фауста низвести небо на землю⁸ (*то есть вобрать весь мир в свое тело* – А.И. – Эпштейн 1984, 186). Именно сведение стихий делает человека богом: "Созерцание неба вызывает образ моря и с ним – мысль о бессмертии" (Топоров 1995а, 585–87).

Орудием приобщения воды – через сушу – себе и выступает в одном случае псевдодамба, во втором город "под морем", начинающийся с символического разрушения естественной "дамбы".

Бросаемый стихии воинский вызов преследует цель приобщения стихии, а значит, заключает в себе зов. К пониманию любовной сути этого вызова нас приближает многократно отмеченная параллель "Медного всадника" (точнее, его финала) в рамках самого пушкинского поэтического мира. Погоня ожившего Медного всадника за обезумевшим Евгением всегда сопоставлялась с визитом к Гуану ожившей статуи Командора в "Каменном госте" (см. Якобсон 1987, Альми 1979). Но кому в этом случае соответствует Петр-строитель – воинской атакой вызывающий стихию на "пир Нептуна", то есть наводнение?

Лишь в двух работах "надменный сосед", "назло" которому закладывается город, соотносен со "старинным пленом финских волн" и их "тихотной злобой". И отсюда – с будущим наводнением: "Зло, зарождаясь здесь, во вступлении (закладка города "назло надменному соседу"), как первая цель строительства города, фигурирует во всей повести: "тихотная злоба", "злые волны", "Вставали волны там и залились", "злое бедствие", "злодей", "Еще кипели злобно волны", "гневна[я] ... Нева", "...пена разъяренных вод" (IV, 380, 384, 385, 388) (Краснов 1977, 98; Кузнецова 1985, 55).

Соответственно меняется значение "надменного соседа", назло которому закладывается город. Это не "швед", никак не проявляющийся в поэме, а водяная стихия – именно ее "зло" отвечает на "вызов" Петра.

Это неизбежно меняет смысл "пиршества на просторе" – с учетом происшедшего на деле. "Все флаги", жалующие "в гости" "по новым им волнам" "перегражденной Невы", – это силы водяной пучины, поднятые "из возмущенной глубины" воинственным зовом Петра, "твердой ногою" ставшего якобы "при море", а по сути – в море. Петр-строитель повторяет дерзостный вызов трансцендентному миру, брошенный Гуаном. Наводнение подобно визиту Командора, явившемуся "на зов". И оно освящается Петром-всадником ("Командором"), возглавляющим "пиршество".

Характер сексуальной агрессии, который носит петровский вызов стихии, раскрывается в поэме символикой коня.

Конь Медного всадника выступает в поэме в противоположных символических позициях. Во-первых, он продолжает (заключает в себе) агрессивную энергию Петра, равно обращенную и на сушу, и на воду: "...какая сила в нем сокрыта? ! А в сем коне какой огонь!" (IV, 393). А во-вторых, конь выражает страдательную позицию России, "поднятой на дыбы... уздой железной" (IV, 393). В нем сходятся встречные потоки агрессивной энергии Петра и сопротивляющейся природы.

Эта "двунаправленная" символика имеет в основе, как показал Денисенко, гиперсексуальность коня у Пушкина. В одной из рабочих тетрадей поэта конь изображен с огромным фаллосом; в другой лошадиные скелеты

совершают соитие. Замыкание конем встречных борющихся/любовных потоков героя и стихии совершается в стихотворении "Кобылица молодая": всадник приемлет силу лошади через *укрощение* этой лошади. Это диктует смысловую парадигму знаменитого пушкинского рисунка фальконетова коня без всадника на полях рукописи "Тазита": он может быть и неуправляемой мощью Петра, направленной на стихию, и самой стихией – непокоренной и "неоседланной" (см. Денисенко 1993, 44–45).

Тут – подоплека очевидной звериной символики "возмущенной Невы", наводнения, в котором Пушкин, в общем, развивает фольклорную параллель потопа и волка (см. Пумпянский 1939, 101): "...бура выла..."; "...ветер выл... уныло, | ...ветер, буйно завывая... | ...ветер дул, печально воя"; "Погода пуще свирепела, ... ! ...как зверь остервенясь..." (IV, 384, 386, 392).

Роль коня в поэме воспроизводит архаико-мифологические смыслы. С одной стороны, конь выражает "животное бессознательное" в человеке, его сексуальную агрессию (конское копыто как иновыражение фаллоса). С сексуально-агрессивной мужественностью в символике коня связаны ветер, огонь, гроза (молния, означаемая опять-таки копытом).

Цель мужского "конского" начала как сексуальной агрессии – вызвать стихийную катастрофу (потоп, пожар) и с ее помощью свести в едином сверхтеле все черты стихии (огонь, воду, воздух и сушу). Отсюда оседлание коня есть слияние героя (бога) с конем, то есть рождение кентавра (схожий мотив – бог верхом на черте).

С другой стороны, конь – "страшная мать" (недаром в Упанишадах колыбель коня – океан, мировые воды). Конь воплощает "либидо в состоянии противления", сексуальное противление покоряемой стихии (Юнг 1994, 277–282).

Петр вызывает стихию на пиршественно-любовный поединок и через любовно-боевое соитие с нею сводит три стихии в своем теле, раздвигая последнее до размеров космоса. Таким образом, если и в официальной, и антипетровской мифологии Петербурга Петр изначально сверхъестественен ("И для друзей, и для врагов Петр – сверхчеловеческое существо – антихрист либо демиург" – Анциферов 1924, 67), то у Пушкина Петр-человек становится богом через строительство Петербурга.

Рубежом вызова стихии и соединения с нею становится *берег моря*, "берег пустынных волн" (IV, 382). В.Н. Топоров, анализируя структуру пространственного поэтического мотива л ю б о в н о й близости моря и его берегов, показывает, что

... линия прибоя отмечает границу, где эта близость осуществляется. В поэзии эта граница – не пояс сдерживания, а место любовной встречи, соединения и слияния. Это состояние всегда

временное, так как достигается волнами, точнее – наиболее сильной и далеко набегавшей волной. В этом состоянии берег оказывается собирающим локусом; волны прибоя устремляются к берегу как к некоему центру притяжения, и именно здесь достигается ... высшая степень... близости-любви берега и моря (Топоров 1995а, 594).

Поэтому актом вызова стихии и погружения в нее становится строительство города на берегу как "плена... волн", их "стройной ограда" и "беспокойной постели" (IV, 380, 382).

2. Петербург – Нева (связь покорения)

Петербург, "Петра творенье" – "...продолжение Петра и синтез Империи" (Федотов 1990, 362). Поскольку Петр, покоряя стихию, "продолжает", распространяет себя в виде города, то город – "и символ (Петра – А.И.), и его субстанциальное овеществление, то есть миф" (Лосев 1976, 170).

Город – орудие и ступень петровского покорения / приобщения стихии. Это "старинный плен" "побежденной стихии", "одетой в гранит". Его "строгий, стройный вид" образован "чугунным узором" "стройных оград" и "хладных решеток", "переграждающих Неву" (IV, 379, 380, 384, 393).

Петербург, будучи промежуточным звеном в приобщении Петра воде, служит ступенью его погружения: "ста[новясь] ногою твердой... при море" (IV, 378), Петр основывает "город под морем". Таким образом, Петербург, как "подножие кумира", продолжает движение Петра в воду. Поэтому энергия покорения делает город не просто "военной столицей", но и морской (точнее – подводной).

Воинское начало Петербурга – особого рода. Пушкин артистически воспроизвел ключевые узлы воинского мироощущения XVIII века, который впервые свел в рамках единой культурной нормы войну и игру – "потеху", что легло в основу воинского строительства Петра в виде "потешных полков". А также – игру и море.

В.Н. Топоров отмечает нормативную установку на "веселость" Петербурга. Остров, где возник первый Петербург и на котором стоит Петр во Вступлении к "Медному всаднику", – "Веселый" остров (Lust-Eiland – Топоров 1995в, 262; см. также Викторова, 198). Именно веселый остров, место потехи, сводит цели войны ("Отсель грозить мы будем шведу", "Здесь пушки наши заторчат") и вызова морю. Это программное единство войны, воды и потехи для русского XVIII века уже было выражено Пушкиным в "Пире на Неве".

Родство войны, игры и воды обуславливает родство и подобие "военной столицы" вызываемой ею Неве: "воинственная живость" и "стройно-зыблемый строй" "потешных Марсовых полей" (IV, 380) подобны волнам Невы и предвосхищают Наводнение.

В финале Вступления тождество воинского вызова зову (орудием которого и выступает война-потеха) переходит из подтекста в текст: салютующий "дым и гром твердыни" уравнивает в сакральном для жизни Петербурга значении три события: рождение наследника, "победу над врагом" и – надвигающееся наводнение:

Или, взломав свой синий лед,
Нева к морям его несет
и, чуя вешни дни, ликует (IV, 380).

Уже в основной части этот мотив воспроизведен "перекличкой" ветра и часового "во тьме ночной" (IV, 392).

Покоря Неву, город ищет соединения с нею.

3. Петербург – Нева (связь подобия)

Приобщая сушу воздуху и воде, Петербург из эксцентрического города и антитезы России и всему физическому миру (Топоров 1995в, 87, Тименчик 1984, 118), делается концентричным (Лотман 1984, 94). Но "юная столица" концентрирует не пространство страны, как всякая столица. Она сводит в себе сушу с *зыбкостью воздуха* (ветер, вьюга, морозный пар, дым, туман) и *текучестью воды* (и смежными ей болотом, грязью, дождем, снегом метелью): "Направленному движению воды противостоит вихревое, коловратное движение ветра" (Топоров, 1995в, 283; Лотман, Минц 1983, 39).⁹

В изображении Петербурга как итога такого сведения стихий Пушкин воспроизводит архетипические мотивы петербургского мифа, изображающего город сном и химерой. Основной Петербург – подводная, морская столица ("город под морем"). Отсюда надводная, данная нам – ее отражение. Это составляет "... мотив отражения Петербурга в зеркале своих вод... Поэтика Петербурга... вобрала ...систему мотивов двойничества, билингвизма" (Тименчик 1984, 122). Приводимые В.Н. Топоровым элементы метаописания Петербурга – "тень, силуэт, призрак, двойник, зеркало, отражение..." "Надводный" город – призрак, мираж "белых ночей и светопроницаемости... фактического вымысла и сознательной грезы" (Топоров 1995в, 282, 314–315).

В поэме Петербург-призрак "вознесся... из тьмы и топи". "Надводный" Петербург – "бледный" и "трелетный" город "прозрачного сумра-

ка" и "безлунного блеска" белых ночей – подобный "блудным тучам" и "бледной луне" (IV, 379, 390, 394).

"Спящие громады" Петербурга предвещают "горы" невских волн (Словно горы | Вставали волны там и злились – IV, 379, 386).

Подобие воде актуализует общий с водой мотив "пустоты" Петербурга. "Пустынные волны" Невы повторяются в "пустынных улицах", "площади пустой", где перед Евгением оживает медный Петр, и "пустом" доме на "малом острове" – последнем пристанище героя (IV, 378, 379, 393, 395).¹⁰

В потенциале Петербург то, чем окажется в Наводнении, – "вода, и больше ничего".

4. Петр – Медный всадник

Могущество неизвестной
мысли для Пушкина –
языческое (Якобсон 1987, 173).

По точному определению исследователя, Медный всадник – это "Петр, взятый... в движении исторического времени" (Тойбин 1985, 226). То есть Петр становится конной статуей в ходе "исторического" покорения водной стихии – строя Петербург и опускаясь с его помощью в воду, превращая "подножие кумира" в "город под морем".

Обращалось внимание на то, что уже во Вступлении

Петр сразу поражает своей жуткой неподвижностью, как будто он уже не Петр, а сразу Медный всадник, "горделивый истукан" (Кузнецова 1985, 52).¹¹

Его воля к власти над стихиями – воля к превращению в статую. В.Н. Топоров расценивает роль фальконетовой скульптуры по отношению к Петербургу как синтез роли Петербурга в отношении остального мира.

В традиционном социокультурном и социопсихологическом измерениях столица синтезирует пространство страны, а памятник царю-основателю – пространство столицы. В основе этого – архаико-мифологический акт приобщения чудесным царем мира своему телу. Мир, покоряемый, приобщаемый телу, становится целокупным и уже сам видится как тело. А становясь антропоморфным, он неизбежно сакрализуется, делается волшебным (Топоров 1986, 156). Актом и знаком такого очеловечивающего покорения пространства царем-богом становится скульптура, идол.¹² Эту скульптурную онтологию В.Н. Топоров находит у М. Хайдеггера:

В мифопоэтической модели мира пространство находит себя в вещи – и тем явственнее, чем сакральнее вещь... Скульптурное тело... есть овладение пространством. [Она] собирает вокруг себя свободный простор, дающий человеку обитать среди вещей... [Скульптура], воплощая своей энергией и яркостью пространство, тем самым освещает его тайную суть... Пространство ...провоцирует ...человека на свое окончательное покорение. В просторе и сказывается, и таится событие... В скульптуре пустота вступает в игру как телесно-воплощающее произведение мест, открытие областей возможного человеческого обитания (цит. по Топоров 1995б, 422, 424–425).

Скульптура – акт и знак сакрализации царя и его тела, приобщающего себе мир. Этот путь превращения Петра в статую отразился в петербургском фольклоре, непосредственно использованном Пушкиным. Толчок к поэме – рассказ Вельегорского Пушкину о сне поручика Батурина: Александру I в момент нашествия Наполеона является статуя Петра со словами: "пока я на своем месте – Петербургу ничего не угрожает" (Назирова 1975, 128–129). Один из прямых источников "Медного всадника" – сказка "Медный город", опубликованная в №6 "Московского телеграфа" за 1928 г. (город охраняется истуканом-всадником – см. Рябинина 1977, 89).

Петр, однако, приобщает себе не пространство России и даже не пространство мировой суши – как все завоеватели от начала времен. Строя Петербург, он приобщает сушу воздуху и воде, сводя все три стихии в своем естестве и становясь в итоге богом. Исходно обозначая намерение "ногою твердой стать *при* море" и царить *над* морем, Петр на деле основывает "город *под* морем" и, погружаясь через него в воду, становится морским царем.

Покоряя стихию, Петр "разворачивается" в форму Петербурга. "Город над морем" служит стульню наступления / погружения Петра и, вытеснив воду наверх, оказывается каналом, воронкой вбирания Петром водной стихии в себя.

Это и превращает Петра в статую. Патрон города, "Петр-Петербург" становится сосудом вод – то есть морским царем. И снова "сворачивается" – уже в Медного всадника. Статуя – не антитеза стихии, а ее средоточие. Этим обнажается смысл пушкинского эпитета "мощный" по отношению к Петру. Покоряя морскую стихию и оковывая ее каменным пленом, Петр вбирает в себя ее *м о щ ь* и становится "истуканом" – медным сосудом этой мощи.

Учитывая, что покорение Петром стихии строительством "города под морем" есть, в сущности, оседлание коня (эроса непокоренной стихии), ясно, почему Петр в итоге строительства превращается в конную статую, в Медного всадника.

Эта роль Петра по отношению к Петербургу и через него к стягиваемым им стихиям осознавалась официальной одой, которая в творении города предвидела и предвосхищала "нормативный" потоп. Л.В. Пумпянский установил один из источников "Медного всадника" в одической мифологии речного божества, проливающего торговое изобилие и покровительствующего архитектурной пышности столицы.

Наводнение — гнев речного божества (мотив, идущий от Горация), сменявший милость. Так, Костров в своей оде опирается на легенду, согласно которой (возможно, официальной) Медный всадник оберегает Петербург не просто от врагов, как в рассказе Батурина, но от Наводнения; его рука, простертая к пучине, запрещает волнам вздыматься и колебать Бельт (Пумпянский 1939, 102, 111).

Таким образом, блага Петербургу поставляются морским патроном; он же охраняет его от потопа — и он же обрушивает этот потоп на "провинившийся" город. В "низовом", лубочном варианте этот мотив переходит в XIX век: одним из источников "Медного всадника" определено появившееся в декабрьском номере за 1829 г. стихотворение Маркевича "Медный бык":

...Кумир
Огромным быком над народной главою,
Высоко, высоко стоит взгроможден
(цит. по Рябина 1977, 89).

Таким образом,

В начале Петр повторяет творца. Строя, Петр перерождает сам замысел и себя в истукана... Строитель соединился с предметом строения в естестве истукана (Эпштейн 1984, 199).
Через строительство Петербурга Петр зажил дьявольской жизнью в своем памятнике и присвоил себе мертвому власть над живыми (Эпштейн 1981, 109).

5. Нева — Наводнение

Став "подножием кумира" и ступенью погружения его в воду, Петербург, "плен... побежденной стихии", вытесняет воду вверх. Он оказывает "беспокойной постелью" Невы, "возмущающей" ее к "бунту": "Над возмущенною Невою", "Своим любясь возмущеньем", "Из возмущенной глубины", "...мятежный шум | Невы и ветром...", "К едва смирившейся реке" (IV, 386, 387, 391, 388).

"Возмущение", в котором, как мы видели выше, всё пронизано "звериней злобой", жаждет не освобождения, но хищного пленения своих плени-

телей: "...как зверь, остервенясь, на город кинулась"; "Там волны хищные толпились", "...жадный вал" (IV, 384, 392, 386).

Удовлетворение хищной жажды происходит как ответ на *воинский* вызов: "Нева... | Рвалась к морю против бури, – Не одолев их буйной дури, | И спорить стало ей невмочь", "Осада! приступ!", "Но, торжеством победы полны, еще кипели грозно волны...", "...как в поле боевом | Тела валяются..." (IV, 384, 385, 388, 389).

Война предстает как *игра*; "Наводнение надделено чертами устрашающей красоты. Оно гибельно и пронизано символикой потопа, но сообщает тем, с кем соприкасается, энергию и восторг высшего самовыявления" (Альми 1979, 23): "Нева обратно повлеклась, | Своим любясь возмущеньям", "...место, где потолок играл", "...Куда, играя, занесло | Домишко ветхий..." (IV, 388, 392, 394).

При этом, повторяя петербургские *пиры*, стихия, поднятая из "возмущенной глубины", раскрывает себя как *преисподняя*: "И блеск и шум, и говор балов... | Ш и п е н ь е пенистых бокалов | И пунша п л а м е н ь голубой" – "Нева... ревела | Котлом клокоча и клубясь"; "Еще кипели грозно волны, | Как бы под ними тлел огонь, | Еще их пена покрывала..." (IV, 380, 384, 388).

Именно отвечая на воинскую игру с собою, Нева превращается в боевого коня, подобного медному коню Петра, – это и есть окончательное соединение города и воды: "И тяжело Нева дышала, | Как с битвы прибежавший конь" (IV, 387).

Как видим, в истоке войны-потехи как вызова стихии лежит "правильная", эстетически организованная форма каменного "плена" воды. Камень, обратившись в беспокойную постель, шлет ей воинский/потешный вызов и вытесняет ее наверх, рождая наводнение, "пир на просторе".

6. Петербург – Наводнение

"Возвращение" вытесненной воды в качестве наводнения обнажает скрытую до поры двойную природу Петербурга и трансформирует его исходные отношения с водою: "...при наводнении образ Петра и его творенья оказываются флером и занавесом другой природы Петербурга" (Краснов 1977, 98).

С одной стороны, "надводный" город-призрак непрестанно сжимается до размеров дворца ("острова печального") – "огражденной скалы" ("подножия кумира") – и, наконец, это "вода и больше ничего" (IV, 385, 392, 393, 386).

С другой стороны, по точному замечанию исследователя, "Все, что построил Петр, отвратительно живуче" (Кузнецова 1985, 58). "Фундамен-

тальный" Петербург, "город под морем", не исчезает, а наоборот, всплывает из глубины: "И всплыл Петрополь, как Тритон, | По пояс в воду погружен" (IV, 385). В наводнении реализуется окончательное назначение Петербурга как морской столицы ("Тритона").

Крыстева, имея в виду, что "Тритон подобен смерти, преисподней" (Топоров 1979, 19), видит во всплывании Петрополя-Тритона две смысловые возможности: а) преисподняя всплыла наверх; б) Петербург обратился в преисподнюю" (Крыстева 1992, 22). Но поскольку Петербург насильственным погружением в воду заключил стихию вод в собственный "плен" и этим выгеснил ее на поверхность из "возмущенной глубины", то две возможности сходятся в одну: город, собрав в себя "преисподнюю", всплыл, "как Тритон".

Какую же роль играет основной, "подводный" Петрополь-"Тритон" в Наводнении?

Здесь Пушкин снова поэтически претворяет ключевые элементы петербургского текста – "театр, сцена, кулисы, декорация, антракт, публика, роль, актер, куколки, марионетки, нитки, пружины" (Топоров 1995в, 315). По наблюдениям Тименчика, "... архитектурный пейзаж Петербурга трансформируется в ... сценografiю" (Тименчик 1984, 118), Назиров пишет о "театральном" облике Петербурга 18 века в сознании современников (ледяной дом и пр. – Назиров 1975, 124). Ситуация перевернутого мира [рождает] в облике Петербурга [возможность] ... маскарда антихриста (Лотман 1984, 34).

"Строгая" и "стройная" форма Петербурга, бывшая некогда "пленом" финских волн и орудием "возмущения" их из "глубины", – по совершении этого возмущения канализует "наглосе буйство" наводнения в правильную форму воинской игры и водяного праздника – "пиршества на просторе":

... предельная неопределенность каждого элемента [петербургского текста] ведет к тому, что природа, противоположная культуре, не только входит в [нее], но равноценна культуре. Таким образом, Петербург ... оказывается не результатом победы культуры над природой. ..., а местом, где воплощается, разыгрывается и реализуется двоевластие природы и культуры (Топоров 1995в, 289).

Петербург реализует себя как морская столица, где (в строгом соответствии с исходным замыслом "строителя чудотворного!") улицы превращаются в каналы, а площади – в озера. Это происходит таким образом, что каналы просто затопляют набережные:

... воды вдруг
Втекли в подземные подвалы,

К решеткам хлынули каналы...
.....
Стояли стогны озерами,
И в них широкими реками
Вливались улицы... (IV, 384, 385).¹³

Правильная форма Петербурга – каменного "плена финских волн" была некогда воинским вызовом стихии, приглашением к потехе, "игре". И для вытесненной стихии "правильная" форма служит ареной этой игры.

Петербургский народ – плоть от плоти города и воспринимает наводнение именно как пиршественную игру – "Любуясь брызгами, горами | И пеной разъяренных вод". "Отечественные записки" приводят свидетельства Аллера и Берга о том, что "толпы любопытных шутили, брызгали водой и толкались в лужи... Иные смотрели, как вода из трубных решеток била фонтаном" (Рябинина 1977, 85).

Таким образом, роль Петрограда в отношении стихии двухстадиальна.

1. Служа подножием кумира для агрессивного погружения того в море, Петербург становится морской столицей, городом под морем (Тритоном). Правильной формой каменного плена он как беспокойная постель, вытесняет побежденную стихию навстречу себе, превращая Неву в Наводнение (пир Нептуна). При этом продолжая тело Петра, город служит воронкой, через которую Петр вбирает стихию в себя, становясь Медным всадником.

2. Вытеснив стихию из возмущенной глубины, правильная форма морской столицы превращает наглое буйство в упорядоченную игру, становясь ареной и кулисой этой игры.

Главное действующее лицо водяной мистерии – статуя Петра, чье оживание – кульминация "пиршества".¹⁴

7. Петр (Медный всадник) – Наводнение

Имея в виду, что построение города – промежуточная фаза, ведущая к главной цели – наводнению, легко предположить, что превращение Петростроителя в конную статую – промежуточная ступень на пути к его оживанию в виде статуи. Оживание снимает временную (историческую) дистанцию в "сто лет" между Петром-человеком и Петром-всадником. Петр снова предстает единым, но в новом качестве – целиком вместившим стихию в себя.¹⁵

Как уже говорилось выше, в архаике эротически-агрессивное ("конское") воздействие на стихию сводит все элементы в одном теле через провоцирование стихийной катастрофы (пожар, потоп – Юнг 1994, 280).

Стало быть, если построение Петербурга делает Петра медным в садником, то наводнение, полностью заполняющее статую водою, окончательно соединяет всадника с конем и превращает его в "могучего кентавра" (Айхенвальд, 146). Оживание всадника возможно лишь через оживание коня-стихии. Оно означает, что в коне полностью сошлись встречные потоки мужской сексуальной агрессии героя и "женского" сексуального противления стихии (воды), слиянных в пиршественном бою.

Как показали текстологические изыскания Л.В. Пумпянского, И.М. Тойбина и др., в самоощущении имперской культуры, заключенной в одах XVIII века, отразилась подспудная цель строительства "города под морем" – как орудия воинского/игрового вызова стихии на пиршественно-любовный поединок и арены водяных "пиршеств", венчаемых оживанием статуи:

Общая традиция оды на прославление архитектуры – в приложении к Петербургу – прославление Медного всадника (Рубан, Костров, Петров). Это войдет в литературную традицию и предысторию "Медного всадника" Пушкина (Пумпянский 1939, 111).

В оде Петрова "На торжество мира" Медный всадник окончательно драматизирован:

Он рек, и всколебались бреги,
Блеснул во горней огонь стране,
Река и ветер прервали беги –
Тряхнулся Всадник на коне.
.....
Он жив! Иль царствует небесна
В меди мощь века заперта?
Взгляните! Конь под ним топочет
И к облакам взлетети хочет,
Пуская пену изо рта.

Таким образом, ода, посвященная статуе Петра, постепенно стремится оживить Медного всадника, превратить в действующее лицо актом условного "чуда" (Пумпянский 1939, 112).¹⁶

Благодаря коню (становясь всадником, а затем кентавром) герой объединяется со своим хтоническим антагонистом – змеем.

По своим мифологическим истокам, Петр – "строитель чудотворный", как показал Анциферов, ближе всего к древнехалдейскому божеству Мардук. Мардук побеждает хозяйку водной пучины Тиамат, возглавляющую мир подводных чудищ – человеко-скорпионов и рыбо-людей. В борьбе Мардук [использует] божественное орудие – *молнию* и свет.

Этиология здесь предполагает возможную эсхатологию в том виде, как она воплощается в петербургском мифе и в "Медном всаднике". Победа над богиней лучины не окончательна; в глуби вод притаился древний хаос и грозит разрушить мир. Попущением богов во время великого потопа созданный ими мир едва не погиб. Но "эсхатология" также не окончательная, она "циклична", потоп окончен, и *все пришло в прежний порядок* (ср. в поэме: "В порядок прежний все вошло").

Эмблематика этого мифа также предвосхищает эмблематику петербургского "творения": Мардук, *стоящий на водах*, попирает побежденную Тиамат в виде змеи (Анциферов 1924, 57–60).

Оседлание коня означает, что теперь герой и змей (водная пучина) имеют конечную цель друг в друге, равно выступая творцами и "разрушителями" города. Семиотика скульптурной группы и представляемого ею халдейского мифа пересоздается таким образом, что всадник на стадии строительства и разрушения последовательно получает различные признаки змея. "Строителю" присваивается змеиная "мудрость", и змей делается сотрудником петровского строительства (Тименчик 1984, 122; Лотман 1984, 34–35). В финале всадник приобщается естеству змея как водяной пучины – и они совместно ведут мир к гибели, "структурно соединены в движении мира к концу" (Лотман 1984, 135). В итоге "всадник равен змею" (Лотман 1984, там же).¹⁷

Пушкин ощущал историю нового века как механизм самоосуществления просвещенного абсолютизма. В современную себе эпоху историческим воплощением "Медного всадника" он видит Наполеона. На образ "чудотворного строителя"-цивилизатора, каким Петр, как будто, предстает в век Просвещения, налагается образ вселенского воителя, "Божьей грозы" (Тойбин 1976, 173).

Но уже в XVIII веке нормативный образ Петра включал в себя "ужас". Пушкинское "Ужасен он в окрестной мгле" наследует ломоносовским определениям Петра: "Ужасный чудными делами, | Зиждитель мира искони" (цит. по Тойбин, 2, 227). Ужас – атрибут величия.

И для Пушкина, угадавшего сквозь призму нового века "трансвременной" потенциал "просвещенного абсолютизма", Петр уже заключал в себе и Наполеона, и Робеспьера, был "воплощенной революцией" (см. подробнее Оксенов 1933, 51; Федотов 1990, 362). Значит, революционер рубежа веков и воитель нового века просто осуществили в историческом времени код культурного самоощущения века "просвещенного абсолютизма", символически закрепленного оживающей статуей.

Таким образом, онтологический исток "цивилизаторского" государственного строительства – воля ренессансной личности ("царя" по определению) к раздвижению своего естества на все сферы мира (земля, вода, воздух) и сведению их в себе.

Суть строительства – воинское покорение стихии как вызов ее на поверхность ради приобщения ей (приобщения себе). Орудие покорения – "город при море". Субститут царя, город служит ему подножием для погружения в море, становясь в итоге "городом под морем".

Город шлет воинский вызов стихии, беря ее в каменный плен "культуры" – "стройной ограда". Плен – вызов, вытесняющий воду наверх, навстречу царю-кумиру для наводнения-пиршества.

По мере погружения царь через город-воронку вбирает стихию в себя, становясь статуей – сосудом вод (свернутой формой "плена финских волн").

С выходом стихии "из возмущенной глубины" эстетически организованный правильный Петербург становится ареной пиршественно-любовного боя и соединения Медного всадника с морем, а также кулисой этой битвы как театральной мистерии.

В момент их полного соединения (заполнения статуи водой) Петербург, как временный субститут Петра, исчезает ("вода и больше ничего"), а статуя оживает. Этим Медный всадник целиком сводит в себе горделиво-агрессивную культуру неколебимой давящей формы-"плена" и "возмущенную" ею стихию. "Тяжелозвонкое скаканье" статуи – новая, "размеренная" форма стихийного буйства.

Мы видели, что ключевые реалии поэмы имеют как формы-продолжения (Петр-Петербург), так и формы-превращения (Петр-Медный всадник, Нева-Наводнение).

Отношения между реалиями могут быть воздействием (Петр – Нева) либо продолжающим это воздействие обращением на себя (Петр – Наводнение).

В ряде случаев реальия воздействует на другую через свое продолжение. Так, Петр воздействует на Неву через строительство Петербурга.

С одной стороны, реальия может превращаться в другую опосредованно, воздействуя на какую-то третью. Например, Петр превращается в Медного всадника, "нападая" на Неву своим субститутом – Петербургом.

Либо реальия превращается в другую в результате воздействия на нее извне: Нева превращается в наводнение, находясь в страдательной позиции по отношению к Петру.

Имея в виду, что акт "воздействия" вспомогателен акту "обращения" на себя, получаем приблизительно такую формулу происходящего в поэме:

Петр, "разворачиваясь" в Петербург, этим вызывает на себя Неву и превращается в Медного всадника. А соединившись с Невой, Петр-статуя оживает.

8. Евгений – допетровский мир

В "демократической" мифологии "Медного всадника" Евгений – "маленький человек", чье право на личное счастье поправлено "государственным" строением, ставшим поэтому "деспотией".

Между тем, жизнь Евгения и Параши, мечты Евгения подобны патриархальной смиренно-созидательной жизни на лоне природы, царствовавшей в мире до Петербурга.

В ряде работ отмечалось подобие домика Параши и могилы Евгения тому миру, который увидел Петр "на берегу пустынных волн" и который навсегда уступил место Петербургу: "Остров, могила Евгения, – реминисценция мшистых, толких берегов" (Краснов 1977, 101). По мнению Кузнецовой и Викторовой, этим совершается круг истории: "По гравюрам Патерсена, Зубова, Алексеева, изображающим крепость, ясно: вступление и финал образуют "единство места", замкнутый круг поэмы" (Кузнецова 1985, 58; Викторова, 199).

Тем самым, по меньшей мере, наряду с соотношением по социальной вертикали действует соотношение по временной, исторической горизонтали.

Скупые упоминания генеалогии Евгения в окончательной редакции поэмы еще дальше отодвигают социальную дихотомию "царь-раб", в пользу временной ("раньше – ныне"). "Забытое" ныне имя Евгения блистало "под пером Карамзина". "Дичась знатных", Евгений в то же время "...не тужит | Ни о почюющей родне, | Ни о забытой стороне" (IV, 379).

Евгений, очевидно, потомок родовитых "допетровских" бояр; знать же, которой он "дичится", – новая, петровская аристократия XVIII века. Это еще более убеждает в том, что "конфликт героя и сфинкса в 'Медном всаднике' ... коренится в петербургском периоде русской истории" (Сидяков 1979, 8).¹⁸

Как известно, "Медный всадник" вырос из замысла неоконченной поэмы "Езерский". В ее сохранившихся фрагментах мотив забытой "генеалогии" главного героя – "могучих предков правнука бедного" из "родов униженных обломков" – развит значительно подробнее, чем в "Медном всаднике". Это позволяет восстановить смысл оппозиции "Евгений – Петр" как оппозиции "раньше – ныне".

Мне жаль, что дома наши новы,
Что прибываем мы на них

Не льва с мечом, не щит гербовый,
 А ряд лишь вывесок цветных,
 Что мы в свободе беспечальной
 Не знаем жизни феодальной
 В своих владеньях родовых.
 Среди подручников
 (вариант: "добрых подданных") своих...
 (цит. по Бонди 1939, 42).

Временная дихотомия "до Петра" – "после Петра" заслоняет социальную дихотомию "верх – низ". Петр – не просто царь, но н о в ы й царь. И в этой оппозиции Петербург и патриархальный мир "мшистых, топких берегов", отнюдь не соотносены просто как "природа" и "культура".

Пушкинисты-текстологи приводят ряд соответствий процитированным фрагментам "Езерского" в "Моей родословной", "Родословной моего героя", "Романе в письмах", фрагменте "Гости съезжались на дачу", "Заметках о русском дворянстве", где повторены те же мотивы: ущербности "аристократии чиновной" по отношению к "аристократии родовой" и забвения нынешним дворянством своей славной допетровской истории в пользу служебного ("чиновного") "успеха".

"Роман в письмах": "...у нас иной потомок Рюрика более дорожит звездою двоюродного дядюшки, чем историей своего дома, т.е. историей Отечества... | ... Семейственные воспоминания дворянства должны быть историческим воспитанием народа" (VIII, 53). Это почти текстуально повторено в "Езерском".

"Гости съезжались...": "Мы ... стоим на коленях перед настоящим случаем ... и очарование древностью, благодарность к происшедшему... для нас не существует. Карамзин недавно рассказал нам нашу историю. Но вряд ли мы вслушались. Мы гордимся не славою предков, но чином какого-нибудь дяди или балами двоюродной сестры" (цит. по Измайлов 1977, 133).

В "Заметках о русском дворянстве" Пушкин видит истоки 14 декабря именно в "... уничтожении дворянства чинами [и]. ...падении постепенном дворянства".

Прежний, "патриархальный" мир имел свою культурную иерархию со своей аристократической вершиной. Она представлена Езерским, а потом Евгением, противостоящим Петру.

Петровский мир – это д р у г а я , ущербная культура, замещающая прежнюю. С замещением старинной аристократии на петербургскую про-
 фанно-"демократическими" признаками наделяется как раз послепетровская Россия – недаром Петр для Пушкина "Робеспьер... [и] воплощенная революция":

...что уж на гробе позабытом
 Растет пустынная трава,
 Что геральдического льва
 Демократическим копытом
 Лягает ныне и осел!
 Дух века вот куда зашел.

.....

Что исторические звуки
 Нам стали чужды, что спроста
 Из бар мы лезем в "tiers etat"
 Что будут нищи наши внуки,
 И что спасибо нам за то
 Не молвит, кажется, никто.

(цит. по Бонди 1939, 42).

Эта профанная демократия нового петербургского мира парадоксально связана с несвободой: "С трудом в столице круглый год! Влачим *ярко неволи* темной..." (ср. отмеченную В.Н. Топоровым устойчивую оценку жизни в Петербурге в XIX веке (в противовес московской) как химеричной и несвободной (Топоров 1995в, 273).

И для Пушкина уважение дворянства к памяти предков – залог его человеческой полноценности, и отсюда – подлинной свободы от власти: "[Заметьте], что неуважение к предкам есть первый признак дикости и безнравственности" (VIII, 42). Дворянская принадлежность означает прирожденную избранность и фундаментальную личную суверенность (ср. "Из Пиндемонти" – А.И. См. подробнее Оксенов 1933, 48, 53; Медриш 1992, 103; Викторова, 202–203).

Поэтому, очевидно, "...в словах Евгения 'Ужо тебе!' звучит не демократически-разночинная, а *историческая* оппозиция Долгоруких, Репниных и других дворянских родов" (Викторова, 205).

Оппозиция Евгений – Петр не противопоставляет верх и низ, природу и культуру, а раздваивает смысловые объемы как природы, так и культуры.

Петр отсекает от природы как целокупного и питающего человеческую жизнь естества оргиастическую аморфную стихию. От культуры как смиренно-созидательной жизни на лоне природы и возвышения форм этой жизни (см. мотив "речной идилии" – общее место в поэзии рубежа веков – Батюшков и др. – Архангельский 1990, 61) отделяется воинский вызов стихии как пленение ее мертвой формой и вытеснение стихии навстречу себе ради оргиастического слияния с нею.

Петровский и допетровский миры – два различных соотношения природы и культуры, стихии и формы. Петр не преобразует природу культурой, а меняет извечные соотношения природы и культуры.

9. Медный всадник (Петербург–Наводнение) – Евгений

Евгений находится в двойственных временных отношениях с Петром. С одной стороны, он связан с предшествующим Петру миром "мшистых топких берегов". С другой – он "роковой наследник": "Евгений – частный случай неписаного закона... Предпосылки катастрофы заданы до рождения Евгения. Они первичны как коренные условия бытия петербургского человека" (Альми 1979, 20). Он – осколок прошлого, переживший вселенский переворот Петра и живущий в чужом мире, он "... исключен из истории – он как оторванный лист..." (Кузнецова 1985, 54).¹⁹

Мотив "рокового наследничества", по наблюдению ряда исследователей, сближает Евгения с "бессильным, меланхолическим Александром I – "анти-Петром", также не понимающим природу происходящего" (Архангельский 1990, 57; Альми 1979, 23). Тут, видимо, Пушкин также развивает устную традицию. Бытовавшие символические истолкования сроков наводнения в связи с Александром I (родился через 3 месяца после наводнения 1777 г.; умер через год после наводнения 1824 г.; см. Ленобль 1977, 74) отразились в одном из вариантов "Медного всадника":

...Он (Александр – А.И.) глядел
На злое бедствие. Такого
Уже не помнил град Петра
От лета семьдесят седьмого
... Заметная пора.
Тогда еще Екатерина
Была жива, и Павлу сына
В тот год Всевышний даровал,
И гимн младенцу
Бряцал Державин
(цит. по Бонди 1939, 49).

Неслучайно у Евгения и царя в поэме схожие пристанища: соответственно, "остров малый" – и дворец, казавшийся "островом печальным"; они наравне оказываются жертвами "гневной и бурливой" Невы, которая, идя вспять от моря, "затопляла острова" (IV, 384).

Эта близость Евгения и царя как двух "роковых наследников" окончательно утверждает историческую оппозицию поэмы, выраженную формулой "Прошло сто лет".

"Двойная" временная позиция Евгения по отношению к Петру "разворачивает" связи Евгения с библейским Иовом (Тархов 1977, 62–63) и героем волшебной сказки (Медриш 1992, 103; Медриш 1978, 19–20).

"Расчет со сказкой" в том, что Евгений не награждается царем земными дарами за прохождение испытаний "тем" миром, а гибнет от этого царя.

Мир, который он принимал за "свой", "правильный", оказывается как раз дьявольским, заместившим исчезнувший свой для героя мир. А царь оказывается повелителем нового бесовского мира. Поэтому если в сказке чудесно возникший город приносит герою счастье (см. "Сказку о царе Салтане"), то здесь – смерть, так как столетнее царство – бесовски-стихийное (Медриш 1978, 25).

Поэтому же Евгений – своего рода "анти-Иов". В отличие от Иова Библии, он не испытует Богом с помощью временного хаоса на верность подлинному космосу; он невольный "испытатель", открывающий в псевдо-правильном мире упорядоченный хаос, созданный новым царем на месте прежнего "космоса".

Петр сводит Евгения с ума, через остранный от Евгения Петербург и Наводнение, оживая в Медном всаднике и преследуя героя (Эпштейн 1984, 195; Назиров 1975, 130; Эпштейн 1981, 108; Альми 1979, 25).

Наводнение делает Евгения тенью Петра – сидящим "на звере мраморном верхом"; еще более он уподобляется царю в их последнюю встречу: "По сердцу пламень пробежал. | Вскипела кровь. Он мрачен стал | ... Как обуйанный силой черной" (IV, 393). "Стихия становится его внутренней морфологией, и ею обусловлен бунт" (Альми 1979, 24; Кузнецова 1985, 56).

Петр же, обращая Евгения в бегство "тяжелозвонким скаканьем", делает его тенью призрачного Петербурга. Евгений раздваивается между природой и социумом ("ни зверь, ни человек"...) телесным и призрачным ("... ни житель света | Ни призрак мертвый").²⁰ Подобно Петербургу, герой оказывается вне достоверного земного времени ("Ни день, ни ночь, | Ни мрак, ни свет" – IV, 391). И, подобно ему же, исчезает в мире всевластия воды.

Подведем итоги.

1. Возведение Петербурга в поэме – не цивилизаторское покорение природы культурой, а вызов стихии на пиршественно-любовный бой. Город – орудие пленения стихии мертвенно-каменной формой и вытеснения ее наверх, навстречу пленителю. А впоследствии – арена пиршества на просторе.

3. Наводнение – не роковая ошибка, но и не кара, не жертва ради покорения природы – а искомая цель строительства города под морем.

4. Евгений соотнесен с Петром не по социальной вертикали, а прежде всего по временной горизонтали. Он исторически предшествует Петру как представитель иного патриархального соотношения природы и культуры – и фактически наследует ему как "оторванный лист".

5. Медный всадник – не символ, а форма превращения Петра – чудотворного строителя. Петр становится конной статуей, приобщаясь морю через Петербург и вбирая в себя побежденную стихию.

6. Оживание статуи – не бред Евгения, а миг полного слияния Петра-истукана и вызванной им, втянутой в себя Невы.

По-видимому, Петр "Медного всадника" не отменяет в пушкинском мире Петра "Полтавы", "Арапа Петра Великого", "Пира на Неве". И не отменяется им. Его значение и уже и шире проблематики русской дворянской культуры Нового Времени. Уже – потому что он концентрически выражает злое и темное в этой культуре. Шире – потому что здесь, возможно, обозначена одна из глубинных целей всей постренессансной аристократической культуры Европы.

Примечания

- 1 В.Н. Топоров приводит значения *дна моря* как образа смерти и ужаса, "берега гибели". И.С. Тургенев свои предсмертные страдания описывает так, будто он "...был на дне моря и видел ...чудищ [...] и сцепления безобразных организмов". В 1852 г. под впечатлением смерти Гоголя Тургеневу "...кажется, что какие-то темные волны без плеска сомкнулись над моей головой – и иду я на дно, застывая и немея" (Топоров 1995а, 589–591).
- 2 С "Медным всадником" часто сопоставлялся "Домик в Коломне": Петербургу, символу европейской культуры и новой государственности, противостоит "неведомый свету" патриархальный мир "малых сил" (Худошина 1979, 42). Евгений и Параша – "осерьезненный вариант героев "Домика в Коломне" (Кузнецова 1985, 55).
- 3 В XIX веке, после 14 декабря, мотив наводнения как кары за царскую деспотию был "наращен": оно понималось как возмездие за казнь декабристов (наводнение приравнивалось к бунту). Этот смысл наводнения разворачивался в поэме А.С. Печерина "Торжество смерти" (1833). Немезида с мечом, повелевающая ветрами, затопляет преступный град за казнь декабристов: царь Поликрат – Николай I. Схожий смысл имел и стихотворный фрагмент А.И. Одоевского (см. Ленобль 1977, 78; Назиров 1975, 126).
- 4 А.С. Пушкин, *Полное собрание сочинений в 10 тт.*, АН СССР, М., 1949, т. IV, 393. Далее ссылки на это издание в тексте статьи.
- 5 Ю.М. Лотман выделяет особый "архетип перенесенной (эксцентрической) столицы: в ней – пафос агрессии против природы (город как

поход в борьбе с природой) либо других государств; приобретения новых земель – *смещения центра*" (Лотман 1984, 94).

- 6 Если вода объединяет сушу и воздух, то финские болота, "фундамент" Петербурга, очевидно, вспомогательны этому объединению, сводя воду с самой сушей.
- 7 В халдейском мифе, о котором речь ниже, культурный герой, Энлиль, победив (освоив) божество морской пучины Тиамат, разрубает ее труп, половину поднимает наверх и делает небом; небо он запирает засовом, чтобы не дать воде излиться (см. подробнее Анциферов 1924, 58–59).
- 8 Поэтому для символистов "Весь Петербург – бесконечность проспекта, возведенного в энную степень. За Петербургом же ничего нет" (А. Белый).
- 9 Вода и воздух в противостоянии тверди предстают как призрак: "Море выступает как *кажимость*. Заполненность всего пространства движениями и звуками создает специфический эффект зыблемости..." (Топоров 1995а, 586–87). Ю.М. Лотман и З.Г. Минц связывают этот пушкинский мотив с генеральной фольклорной символикой сбивания с пути у Пушкина, выраженной в "Бесах". Путь принадлежит земле – бесы воздуху (Лотман, Минц 1983, 39).
- 10 Первый случай магического восприятия тела Петра I зафиксирован во время его отпевания в Петропавловском соборе: к гробу прорвался Ягужинский и обратился к покойнику с жалобой на Меншикова. Вторым случаем – после Чесменской победы: Митрополит Платон после проповеди и молебна ударил в Петропавловском соборе по гробу Петра: "Восстань и увидь новый флот" (см. Назиров 1975, 124).
- 11 Ср. замечание И.М. Тойбина о том, что "Кумир – это статуя – и одновременно обожествленная фигура правителя" (Тойбин 1985, 226).
- 12 Характерно наблюдение С. Кузнецовой о том, что "Александр I напоминает в "Медном всаднике" фигуру с *декорации*" (Кузнецова 1985, 54).
- 13 Как показывает В.Н. Топоров, театральность восприятия статуи заложена в строении площади: "По мере приближения памятник возрастает, отрываясь от земли, – мы осознаем бездонность *небесной кулисы*" (Топоров 1995б, 441–442).
- 14 С исчезновением исторической столетней дистанции между Петром-человеком и Петром-статуей, сходятся, по мнению А.Ф. Лосева, миф и символ (Лосев 1976, 171; см. также Сидяков 1986, 72). Петр-строитель сверхчеловечен изначально. Статуя – скрытая форма превращения Петра и явный его знак ("символ"). С оживлением статуи ее внешняя

"символизирующая" роль исчезает: перед нами не знак сверхъестественного Петра, а сам Петр.

- 15 Это отразилось в символистской рецепции связки "город-статуя". По выражению Толмачева, "Петр хочет разбить пьедестал и ускакать. Нева и Петр ликуют – торжествуют вместе" (цит. по Тименчик 1983, 94).
- 16 "Мостом" между халдейским мифом и "Медным всадником" выступает опять-таки Библия. Бог, в наказание возроптавшим евреям, наслал на них ядовитого змея и лукаво посоветовал нарушить его запрет на кумиров, сделав кумира змеею – "поклонитесь тому, от кого страдали" (см. Михайлов 1991, 102). Библейский змей, в отличие от Тиамат, – псевдоантагонист Бога, он орудие Божеского наказания людей. В поэме Пушкина демиург, сам становясь медным идолом, объединяется со своим карающим орудием. Такое объединение происходит "де-факто" в уже приводимой мифологеме речного божества – сначала демиурга и патрона города, а затем палача, наказывающего его за погрешения. Это божество, очевидно, еще не разделилось на антропоморфного Бога и его хтонического соперника.
- 17 Одним из трех ключевых в символике поэмы "общих мест" оды 18 века Л.В. Пумпянский видит формулу "Прошло сто лет" (Пумпянский 1939, 96).
- 18 Поэтому, в отличие от "патриархальных" жертв фаустовской дамбы – Филемона и Бавкиды, петербургская праведная чета Параша и Евгений, еще не родившись, "...затягивается в сети прошлого столетнего греха. Жертва не предшествует, а наследует созиданию" (Эпштейн 1984, 191).
- 19 Ср. приводимые В.Н. Топоровым свидетельства В.А. Жуковского и А.И. Герцена: "Проклиная этот город, [Жуковский] сознает, что для него "не жить в Петербурге нельзя", и эта принудительность, которую ты сам как бы и выбираешь, приводит к утрате обычной у Жуковского уравновешенности, к состоянию, близкому к срыву... | ... [Герцен]: "Петербург любить нельзя, а я чувствую, что не стал бы жить ни в каком другом городе России" (Топоров 1995в, 265, 269). В этом, по-видимому, суть несвободы петербургского жителя.

Л и т е р а т у р а

Альми, И.Л. 1979. "Образ стихии в поэме «Медный всадник»: тема Невы и наводнения", *Болдинские чтения*, вып. 4, Горький.

Анциферов, Н.П. 1924. *Быль и миф Петербурга*, Пг.

- Архангельский, А.Н. 1990. *Стихотворная повесть Пушкина "Медный всадник"*, М.
- Бонди, С.М. 1939. "«Езерский» – «Медный всадник»", *Рукописи Пушкина. Альбом 1833–1835 гг.*, М.
- Брюсов, В.А. 1975. "Медный всадник", *Собр. соч. в 7 тт.*, т. 7, М.
- Викторова, *Петербургская повесть*.
- Денисенко, С.В. 1993. "Конфликт человека и стихии в поэме «Медный всадник»", *Филология – Philologica*, № 1, Краснодар.
- Иваницкий, А.И. 1993. "О подтексте «Медного всадника»", *Русский язык за рубежом*, № 2, М.
- Измайлов, Н.В. 1977. "Забытая старина", *Замысел, труд, воплощение*, М.
- Кнабе, Г.С. 1993. *Воображение знака*, М.
- Краснов, Г.В. 1977. "«Медный всадник» и его традиция в русской поэзии", *Болдинские чтения*, вып. 2, Горький.
- Крыстева, Д. 1992. "Поэтическая формализация мифов о Петре I и «Медный всадник»", *Русская литература*, № 4, М.
- Кузнецова, И.А. 1985. "Медный всадник в контексте пушкинского творчества 1830-х годов", *Литературные произведения XVIII–XX веков в историко-культурном контексте*, М.
- Ленобль, Г.М. 1977. "К истории создания «Медного всадника»", *История и литература*, изд. 2-е, М.
- Лотман, Ю.М. 1984. "Семиотика Петербурга и проблемы семиотики города", *УЗ ТГУ*, вып. 664 (*Труды по знаковым системам*, вып. 18), Тарту.
- Лотман, Ю.М. 1988. "Типологическая характеристика реализма позднего Пушкина", *В школе поэтического слова*, М.
- Лотман, Ю.М., Минц, З.Г. 1983. "Образы стихий у Пушкина, Достоевского, Блока", *УЗ ТГУ*, вып. 620, Тарту.
- Лосев, А.Ф. 1976. *Проблема символизма и реалистическое искусство*, М.
- Медриш, Д.Н. 1978. "Трезвый реализм («Медный всадник и сказка»)", *Проблемы реализма*, вып. 5, Вологда.

- Медриш, Д.Н. 1992. "О чем же думал он? (Фольклорное слово в «Медном всаднике»)", *Русская речь*, № 2.
- Мережковский, Д.С. 1911. "Вечные спутники", *Полное собрание сочинений в 16 тт.*, т.14, Спб.
- Михайлова, Н.И. 1986. "Литературный фон «Медного всадника»", *Болдинские чтения*, вып. 11, Горький.
- Михайлова, Н.И. 1991. "Тема Петра в «Медном всаднике» и ораторская традиция", *Болдинские чтения*, Нижний Новгород.
- Назиров, Н.Г. 1975. "Петербургская легенда и литературная традиция", *Традиции и новаторство*, вып. III, Уфа.
- Оксенов, Инн. 1933. "О символике «Медного всадника»", *Пушкин, 1883 г.*, Л.
- Пумпянский, Л.В. 1939. "«Медный всадник» и поэтическая традиция XVIII века", *Временник Пушкинской комиссии*, вып. 4–5, Л.
- Рябинина, Н.А. 1977. "К проблеме литературных источников поэмы «Медный всадник»", *Болдинские чтения*, вып. 2, Горький.
- Сидяков, Л.С. 1979. "«Пиковая дама», «Анджелло» и «Медный всадник» (К теме художественных исканий Пушкина 2-й Болдинской осени)", *Болдинские чтения*, Горький.
- Сидяков, Л.С. 1986. "Из наблюдений над текстом «Медного всадника» (фантастика в «Медном всаднике»)", *Болдинские чтения*, вып. 11, Горький.
- Таборисская, Е.М. 1987. "Своеобразие решения темы безумия в произведениях Пушкина 1833 года", *Пушкинские чтения в Тарту*, Таллинн.
- Тархов, А. 1977. "Повесть о петербургском Иове", *Наука и религия*, № 2, М.
- Тименчик, Р.Д. 1983. "«Медный всадник» в литературном сознании начала XX века", *Проблемы пушкиноведения*, Рига.
- Тименчик, Р.Д. 1984. "Поэтика Санкт-Петербурга эпохи символизма/постсимволизма", *Ученые записки Тартуского университета. Труды по знаковым системам*, вып. 18, Тарту.
- Тойбин, И.М. 1976. *Пушкин. Творчество 1830-х годов и проблемы историзма*, Воронеж.

- Тойбин, И.М. 1985. "Система образов в «Медном всаднике»", *Известия академии наук СССР. Серия литературы и языка*, т. 44, № 3.
- Томашевский, Б.В. 1949. "Петербург в творчестве Пушкина", *Пушкинский Петербург*, Л.
- Топоров, В.Н. 1979. "К семиотике троичности (славянское TRIZNA и др.)", *Этимология* – 77, М.
- Топоров, В.Н. 1986. "О некоторых принципах формирования категории притяжательности", *Славянское и балканское языкознание*, М.
- Топоров, В.Н. 1995а. "О поэтическом комплексе моря и его психофизиологических основах", *Миф. Ритуал. Символ. Образ*, М.
- Топоров, В.Н. 1995б. "О динамическом контексте трехмерных произведений изобразительного искусства (семиотический взгляд). Фальконетовский памятник Петру I", *Лотмановский сборник*, М.
- Топоров, В.Н. 1995в. "Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (Введение в тему)", *Миф. Ритуал. Символ. Образ*, М.
- Федотов, Г.П. 1990. "Певец Империи и Свободы", *Пушкин в русской философской критике*, М.
- Худошина, Э.И. 1979. "О сюжете в стихотворных повестях Пушкина", *Болдинские чтения*, вып. 4, Горький.
- Энгельгардт, Б. 1916. "Историзм Пушкина", *Пушкинист*, вып. II, Пг.
- Эпштейн, М.Н. 1981. "Фауст на берегу моря", *Вопросы литературы*, № 6, М.
- Эпштейн, М.Н. 1984. "Фауст и Петр", *Гетевские чтения*, М.
- Юнг, К.-Г. 1994. *Либи́до, его метафоры и символы*, СПб.
- Якобсон, Р.О. 1987. "Статуя в поэтической мифологии Пушкина", *Работы по поэтике*, М.