

НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА

Михаил Эпштейн



ИРОНИЯ ИДЕАЛА

Парадоксы русской литературы

Михаил Эпштейн

**Ирония идеала. Парадоксы
русской литературы**

«НЛО»

Эпштейн М. Н.

Ирония идеала. Парадоксы русской литературы /
М. Н. Эпштейн — «НЛО»,

Русская литература склонна противоречить сама себе. Книга известного литературоведа и культуролога Михаила Эпштейна рассматривает парадоксы русской литературы: святость маленького человека и демонизм державной власти, смыслонаполненность молчания и немоту слова, Эдипов комплекс советской цивилизации и странный симбиоз образов воина и сновидца. В книге прослеживаются «проклятые вопросы» русской литературы, впадающей в крайности юродства и бесовства и вместе с тем мучительно ищущей Целого. Исследуется особая диалектика самоотрицания и саморазрушения, свойственная и отдельным авторам, и литературным эпохам и направлениям. Устремление к идеалу и гармонии обнаруживает свою трагическую или ироническую изнанку, величественное и титаническое – демонические черты, а низкое и малое – способность к духовному подвижничеству. Автор рассматривает русскую литературу от А. Пушкина и Н. Гоголя через А. Платонова и В. Набокова до Д. Пригова и В. Сорокина – как единый текст, где во все новых образах варьируются устойчивые мотивы. Их диапазон охватывает основные культурные универсалии: бытие и ничто, величие и смирение, речь и безмолвие, разум и безумие. Динамика литературы раскрывается в ее сверхнапряженной парадоксальности, в прямом сопряжении смысловых полюсов.

© Эпштейн М. Н.

© НЛО

Содержание

ПРЕДИСЛОВИЕ	6
Раздел 1	9
ФАУСТ И ПЕТР НА БЕРЕГУ МОРЯ:	9
МЕДНЫЙ ВСАДНИК И ЗОЛОТАЯ РЫБКА: ПОЭМА-	22
СКАЗКА ПУШКИНА	
Конец ознакомительного фрагмента.	31

Михаил Эпштейн

Ирония идеала. Парадоксы русской литературы

ПРЕДИСЛОВИЕ

Трудно найти культуру, внутренне более противоречивую и склонную к самоотрицанию, чем русская. Это культура парадоксов, выражающих ее двойственную, условно говоря, западно-восточную идентичность. С одной стороны, она тяготеет к позитивным ценностям Запада, к общественному и техническому прогрессу, ко всем материально выраженным формам цивилизации. С другой стороны, усваивая эти формы, она подвергает их сомнению и время от времени разрушает, впадая в нигилизм радикального толка, обращенный против ценностей разума, красоты, свободы, полезности, упорядоченности. Отсюда склонность возводить идолы и безжалостно их сокрушать, «сжигать все, чему поклонялся», и «поклоняться всему, что сжигал».

«Парадокс»— это ситуация или высказывание, которые, следуя собственной логике, неожиданно вступают в противоречие с собой, опровергают собственные предпосылки, разрушают свои основания. Помимо этого международного термина, в русском языке есть и разговорные слова, выражающие опыт превратности бытия: «выверт», «выкрутас», «надрыв», «надлом»... То же самое обозначается фразеологизмами и поговорками: «выворачивать наизнанку», «наступить на грабли», «за что боролись, на то и напоролись». Это очень характерный для России переход от тезиса к антитезису. Такая диалектика имеет мало общего с гегелевской или марксовской, когда предполагается снятие тезиса и антитезиса в синтезе, единство и борьба противоположностей. Это скорее такое возрастание и усиление тезиса, доведение его до чрезмерности, когда он превращается в свой собственный антитезис и начинает себя отрицать. Подобную диалектику можно назвать иронической, поскольку она возвращается к исходному тезису, но уже со знаком минус. По остроумному замечанию Андрея Белого, господство материализма в СССР привело к упразднению материи. Точно так же утверждение социализма привело к истреблению целых сословий и разрушению социальных, профессиональных, семейных связей. Стремление к самым высоким идеалам: свободы, добра, величия, разума, гармонии, счастья— все это обнаруживает свою изнанку, оборачивается страданием, нищетой, рабством, абсурдом. Русская литература, как и русская история, полна таких неожиданных вывертов— и пафоса трагической иронии.

Склонность к парадоксу присуща и крупнейшим представителям русской культуры. Когда я преподаю курсы по русской литературе и интеллектуальной истории в университетах США и Англии, студентов больше всего поражают не те или иные направления мысли, а отношение авторов к собственным идеям и устремлениям. Их удивляет, что:

— Петр Чаадаев был одновременно отцом и западничества и славянофильства: в своей «Апологии сумасшедшего» он переворачивает смысл первого «Философического письма» и превозносит как залог грядущего величия России ничтожество ее прошедшего и настоящего;

— Николай Гоголь вытравляет из себя художественный дар и «кошунственный» смех и сжигает свой заветный труд, второй том «Мертвых душ»;

— Виссарион Белинский отрекается от своего гегельянского примирения с действительностью и готов «по-маратовски», огнем и мечом истребить одну часть человечества ради счастья другой¹;

– Федор Достоевский устами одного героя тончайше глумится над своими же идеалами, провозглашенными другим, и наделяет одинаковой силой голоса «за» и «против»;

– Лев Толстой отрекается от своих величайших художественных творений ради крестьянской правды и прощения;

– Владимир Соловьев в предсмертной «Повести об Антихристе» выставляет в ироническом и демоническом виде те заветные идеи, которым посвятил свою жизнь пророка-мыслителя: всеединство, универсализм, экуменизм, теократию, объединение церквей;

– Василий Розанов совмещает в себе юдофила и юдофоба, ревностно выступает и за левых, и за правых, борется с христианством и умирает причастником Христовых тайн;

– Александр Блок, рыцарь Прекрасной Дамы и Вечной Женственности, карнавалом представляет ее в образе блудницы в «Балаганчике» и «Незнакомке»;

– Владимир Маяковский, поэт космически-трагедийный и мистериальный по складу своего дарования, в послереволюционные годы отдает себя на службу государственной пропаганде и «наступает на горло собственной песне»;

– Андрей Платонов, утопист, коммунист, технофил, создает глубочайшую антиутопию социалистического общества – царства пустоты и смерти;

– Даниил Андреев проповедует как религиозный идеал универсальное государство-церковь Розу Мира, которое прокладывает путь Антихристу;

– Анна Ахматова так отозвалась об одной из работ Осипа Мандельштама: «...Статья по благородности превосходна, но в ней Мандельштам восстает прежде всего на самого же себя, на то, что он сам делал, и больше всех. То же с ним было, когда он восстал на себя же, защищая чистоту русского языка от всяких вторжений других слов, восстал на свою же теорию, идею об итальянских звуках и словах в русском языке... Трудно будет его биографу разобраться во всем этом, если он не будет знать этого его свойства – с чистейшим благородством восстать на то, чем он сам занимался или что было его идеей»².

Русским писателям и мыслителям был в высшей степени свойствен жест сознательный или бессознательный иронии, опрокидывающей то, что создавалось веками и десятилетиями напряженного труда, – решительность самоотрицания.

Книга посвящена парадоксам русской литературы, но многие ее обобщения распространяются на культуру в целом, поскольку и в XIX, и в XX веке она оставалась по преимуществу литературной, словесной. Русская культура, как известно, отмечена дуализмом своих ценностных установок, о чем писали и мыслители начала XX века (Н. Бердяев, Д. Мережковский, С. Аскольдов), и ученые-гуманитарии конца века (Ю. Лотман, Б. Успенский, С. Аверинцев). По известному определению Юрия Лотмана и Бориса Успенского, «специфической чертой русской культуры... является ее принципиальная полярность, выражающаяся в дуальной природе ее структуры. Основные культурные ценности (идеологические, политические, религиозные) в системе русского средневековья располагаются в двупольном ценностном поле, разделенном резкой чертой и лишенном нейтральной аксиологической зоны»³. Так, для православия загробный мир разделен на ад и рай, тогда как в католических представлениях между ними помещается еще третье пространство – чистилище, куда попадают души и не всецело праведных, и не совсем грешных людей, а тех, кто вел себя по обычным, человеческим меркам и потому, выдержав очистительное испытание, может удостоиться спасения. «Тем самым в реальной жизни западного средневековья оказывается возможной широкая полоса нейтрального поведения, нейтральных общественных институтов, которые не являются ни “святыми”, ни “грешными”, ни “государственными”, ни “антигосударственными”, ни хорошими, ни плохими»⁴.

Если нейтральная зона не укрепилась в культуре, то ее начинает бросать из крайности в крайность, из благочестия в безбожие, из аскетизма в разгул. Бинарность ведет к переворотам, к «вращательной» модели развития, где противоположности стремительно меняются

местами, но не происходит постепенной эволюции. Все крайности заострены: Бог и дьявол, святость и грех, духовное и плотское, религия и атеизм, христианство и язычество, Богочеловек и Человекобог, государство и личность, власть и анархия... Даже когда русская культура предпринимает попытку соединить свои полюса, это осуществляется путем не эволюционного их опосредования, но прямого сопряжения, как в образах «слишком широкого» человека у Достоевского, который одновременно созерцает нижнюю и верхнюю бездны, идеал содома и идеал Мадонны.

Освоенный русской культурой способ работы с этими оппозициями состоит в их «выверте» и «перевороте»: высокое и величественное обнаруживает в себе демонические черты, а низкое и малое – черты духовного подвижничества. Динамика культуры осуществляется в ее сверхнапряженной парадоксальности. Если величайший из русских царей Петр, да и сама Россия, приобретают демонические черты в изображении Пушкина и Гоголя, то наименьший из маленьких людей, Башмачкин как литературный тип проходит эволюцию до князя Мышкина, самого возвышенного из образов русской литературы.

Эта модель иронического «обращения» противоположностей позволяет проникнуть в устойчивые структурные особенности русской культуры, которые воспроизводятся на разных ее исторических этапах: досоветском, советском и постсоветском.

* * *

Я глубоко благодарен Марианне Таймановой (Даремский университет) за ее щедрую всестороннюю помощь в работе над этой книгой.

Раздел 1

Титаническое и демоническое. Наследники Фауста

ФАУСТ И ПЕТР НА БЕРЕГУ МОРЯ: ОТ ГЕТЕ К ПУШКИНУ

1. Компаративистика и типология

В момент своего зарождения, в середине XIX века, сравнительно-исторический метод был направлен против романтической эстетики, для которой главным было проникновение в творческий дух произведения, его своеобразие и неповторимость личности автора. Новизна и ценность сравнительной методологии состояли в том, что была открыта зависимость произведения от литературной среды и влияний. Художник, еще недавно представавший свободным гением, теперь стал рассматриваться как посредник в обмене сюжетов, образов, идей, переходящих из одной литературы в другую.

Однако последовательное применение этого метода, трактующего литературу не как плод органического творчества, а как среду культурного общения, в конце концов стало тормозить развитие литературоведения⁵. По справедливому замечанию Д. Дюришина, «второстепенные писатели с контактно-генетической точки зрения часто гораздо более показательны, чем первостепенные, потому что они осуществляют преемственность межлитературных ценностей более прямолинейно»⁶.

В поисках новой методики, способной дать анализ художественно первородных явлений, сравнительное литературоведение было вынуждено отказаться от приоритета «влияний и заимствований» и обратиться вновь к изучению творческой, самобытной природы сравниваемых произведений. Так возникла и стремительно стала расширяться область *типологических* исследований, предмет которых – связь литературных явлений, образовавшаяся не в результате их прямого взаимодействия, а в ходе параллельного, самостоятельного развития. Пользуясь понятиями Лейбница, можно сказать, что с типологической точки зрения художественные миры – это замкнутые монады, которые не сообщаются между собой посредством окон и дверей, но покоятся на общем фундаменте и соотносятся в строе «предустановленной гармонии».

Таким образом, во второй половине XX века сравнительно-исторический метод переживает глубокое обновление. Один из путей развития компаративистики состоит в том, чтобы вернуться к темам, уже изученным в плане контактных взаимодействий, и придать им новую глубину в свете типологических сопоставлений. При этом чем крупнее художественное явление, тем менее оно подчинено внешним влияниям и, следовательно, тем более требует типологического подхода.

Поэтому нуждается в пересмотре тема «Пушкин и Гете», уже достаточно изученная в плане литературных влияний. В книге В.А. Розова «Пушкин и Гете», в исследованиях В. Жирмунского, Д. Благого и других российских ученых выявлены все сколько-нибудь значительные реминисценции гетевских образов и мотивов в творчестве Пушкина. Новые факты в этой области вряд ли предстоит открыть. Тем насущнее задача типологического сопоставления двух художественных миров. Показательно, что ни в одном сравнительном исследо-

вании— даже в книге В. Розова, вызывавшей справедливые нарекания за то, что почти весь Пушкин выводится из Гете,— не находится места величайшему пушкинскому созданию— «Медному всаднику». В самом деле, поэма не содержит явных интертекстов или реминисценций, позволяющих сопоставить ее с каким-либо гетевским произведением. Тем не менее типологический анализ дает возможность обнаружить то, мимо чего проходила контактная методология. Между «Медным всадником», написанным в 1833 году, и второй частью «Фауста», законченной в 1831-м и впервые опубликованной в 1833 году, при полном отсутствии влияний, заимствований, полемики и т.п., есть глубокая соотносимость и противопоставленность в системе *художественной метафизики*.

2. Труд и стихия

После всех неумолимых исканий, приближаясь к жизненному пределу, гетевский Фауст замыслил расширить прибрежные земли, отвоевывая шаг за шагом морское дно у волн. Фауст приходит к морю как воплощению столь же зыбкой и таинственной стихии, что и воздух, только поддающейся труду и покорению. Напомним, что в конце третьего акта второй части «Фауста» герой уносится ввысь, на небо, а в начале четвертого акта спускается из тучи на горный хребет, откуда озирает морскую даль. Море заступает место неба по мере того, как мечта, уводившая Фауста за красотой в даль времен и пространств и наконец раставшая с исчезновением Елены, сменяется порывом к созиданию. На соблазнительные предложения Мефистофеля устроить жизнь во дворце, предаться наслаждению среди «жен прекрасных» Фауст тоже отвечает отказом. «Пышный и красивый» парк, «прямые аллеи», «луга, как бархат»— все это, увлекавшее его в пору любви к Маргарите, весь этот льнувший и нежащий мир природы кажется ему «противным, хоть и модным». Земля посреди земли, успокоенная и самодостаточная, ему не нужна, но и небо ему не нужно. «Смотри, как близко к небу ты забрался»,— подтрунивает Мефистофель над его нежеланием найти земной покой, на что Фауст отвечает: «Довольно места для великих дел И на земле: зачем бежать отсюда? Вперед же смело!»⁷. Но куда же— не прирастая к земле, но и не отрываясь от нее— может двигаться Фауст, где эта волшебная стихия, которая на земле— но не земля, которая своей неуловимой переливчатостью подобна небу— но не на небе? Взор Фауста устремляется к морю. Здесь, и только здесь может осуществиться его последний жизненный девиз: «Мне дело— все!». Не земное наслаждение, не воздушная мечта, но труд— вот отныне его стремление. Вода есть промежуточная стихия между небом и землей, обладающая податливостью воздуха и вместе с тем упругостью почвы. Вот почему на берегу моря суждено свершиться созидательной воле Фауста, стремящегося низвести небо на землю.

Труд есть придание формы нерасчлененному хаосу, и потому берег— граница между сушей и морем— является местом напряженного труда: здесь, перед зияющей далью и напором вольных стихий, вдохновляется человек на созидание:

Я с наслажденьем чувствую отвагу:
От берега бушующую влагу
Я оттесню, предел ей проведу,
И сам в ее владенья я войду!

Эти строки гетевской драмы, наверное, столь же хорошо знакомы немецкому читателю и поднимают в нем такое же горделивое упоение властительным замыслом, повелевающим природе, как и знаменитые строки пушкинской поэмы— в русском читателе:

На берегу пустынных волн

Стоял он, дум великих полн,
И вдаль глядел.

Созидательная мысль Петра сродни созидательной воле Фауста— она осуществляет себя с твердостью камня (πέτρος), с напористостью кулака (faust), внося дивный строй в бессмысленное бурление воды, ставя плотину— рукотворный берег, отвоеванный не морем у суши, но человеком у моря.

Два величайших произведения двух национальных гениев трактуют по-разному одну тему: сотворение твердой культуры из зыбкой стихии, власть и труд человека, преображающие природу. Разве нельзя обратиться к Петру слова Мефистофеля:

С суровым взором и с тоской
Ты принял жребий чудный свой!
Здесь мудрый труд ты сотворил
И берег с морем примирил;
Твоих судов отсюда рать
Готово море принимать;
Здесь твой дворец стоит, отсель
Ты обнимаешь круг земель...

Разве нельзя пушкинскими стихами подвести итог царственному делу, начатому Фаустом:

Прошло сто лет, и юный град,
Полночных стран краса и диво,
Из тьмы лесов, из топи блат
Вознесся пышно, горделиво...
По оживленным берегам
Громады стройные теснятся
Дворцов и башен; корабли
Толпой со всех концов земли
К богатым пристаням стремятся...

Приведем на языке оригинала те гетевские строки (процитированные выше в точнейшем переводе Н. Холодковского), которые наиболее перекликаются с пушкинскими:

Vom Ufer nimmt, zu rascher Bahn.
So sprich, dass hier, hier vom Palast
Das Meer, die Schiffe willig an.
Dein Arm die ganze Welt umfasst!

Большинство слов этого отрывка находит прямое соответствие или отзвук во Вступлении к «Медному всаднику»: das Ufer— берег; die Schiffe— корабли; der Palast— дворец; die ganze Welt (весь мир)— «со всех концов земли»; willig (охотно, со рвением)— стремятся; rascher (быстрый, живой)— оживленным. Ср. также гетевское «hier, hier vom...» и пушкинское «отсель»; «Dein Arm die ganze Welt umfasst» (твоя рука объемлет весь мир)— «ногою твердой стать при море». Почти совпадают и синтаксические конструкции, употребляемые обоими поэтами для сопоставления двух состояний местности— до и после строительства: у Пушкина— «где прежде... ныне там...»; у Гете— «hier stand... wo jetzt» («тут стоял... где

ныне...»). Впечатление сходства между двумя поэтическими текстами усиливается близостью их ритмической структуры (четырёхстопный ямб).

Это тематическое, местами почти текстуальное совпадение между гетевской драмой (четвертый и пятый акты второй части) и пушкинской поэмой, ранее, насколько нам известно, не прослеженное, тем более знаменательно, что не дает никаких оснований для установления исторического приоритета того или другого писателя. Нет данных, свидетельствующих о знакомстве Пушкина со второй частью произведения, первая часть которого его живо заинтересовала и вдохновила на создание «Сцены из Фауста» (1825). Кстати, если уж и говорить о приоритете в создании драматической ситуации— Фауст и море, то честь эта принадлежит Пушкину: в «Сцене из Фауста» герой явлен на морском берегу за несколько лет до того, как подобная «мизансцена» воплотилась в заключительных актах гетевского «Фауста» (1830—1831). Предположение о том, что «Медный всадник» писался в сознательной ориентации на Гете, еще более сомнительно, чем обратное предположение: что пушкинская «Сцена» дала Гете отправную точку для завершения «Фауста»⁸. Если спор между поэтами и имел место, то он гораздо глубже целенаправленной полемики: это спор художественных мирозерцаний и стоящих за ними культур.

Гете и Пушкин представляют собой сходные этапы в становлении двух литератур— когда из хаоса мыслей и чувств, обуревающих нацию, впервые рождается кристаллически стройная форма, способная служить вечным, классическим образцом. Тема обуздания взволнованной стихии потому так важна для обоих поэтов, что цель их собственных устремлений была столь же величава: «из тьмы лесов, из топи блат» еще не построенной культуры возвести «юный град», заложить основы самосознания нации, как образец духовного зодчества. Мироощущение Гете и Пушкина классично в том смысле, что и в истории, и в поэзии они более всего ценят момент вызревания формы из хаоса— подвиг объективного искусства. Им чужды и романтические порывы в небеса, и реалистическое или натуралистическое прикидывание к земле— их радует море, самый податливый и прозрачный пластический материал, в котором отражается небо и которым пытается овладеть земля.

Любовь Гете и Пушкина к морю— требовательная, зодческая, даже инженерная в своей основе. Созидательная работа на берегу, построение искусственной преграды— это квинтэссенция духа Нового времени. Первообразом греческой классики— и техники— был корабль, бороздящий ясные южные моря. На кораблях ахейцы подплывали к Трое, на корабле Одиссей возвращался на Итаку. Корабль открыт движению волн и ветра, оживляется морской стихией. Другое дело— земляной вал или гранитный берег, который эту стихию обуздывает: не в объятия к ней бросаются, но надевают оковы, предполагая в ней буйный норов. Корабль— частица суши, доверенная воде; плотина— громада суши, стерегущая воду. Эллин отдавал себя во власть природы, европеец стал овладевать ею. Голландские дамбы (само это слово— голландское: *dam*), ограждающие часть страны от натиска водных стихий,— одно из первых и ярчайших свидетельств нового обращения человека с природой. Если южная, ренессансная Европа послала к неведомым землям многочисленные корабли (Колумб, Васко да Гама), то Европа северная, мужающая в собственном суровом призвании, руками голландцев стала воздвигать земляные преграды, которые грекам показались бы нелепостью: ведь скалистые берега Эллады были надежно ограждены от набега волн.

Когда же камня нет в природе, когда берега топкие и мшистые, тогда появляется человек— камень— Петр, строится город— камень— Петроград, с германским акцентом— Петербург. Петербургская тема в «Медном всаднике» имеет исторический корень в том же мире, откуда почерпнул завершительную идею для своего «Фауста» Гете. Голландия первой из европейских стран стала жить вопреки своему природному укладу: техника неизбежно возвысилась вследствие того, что почва была чересчур низка, вся страна лежала буквально под морем («Нидерланды» означает: «низменная страна»), приходилось самое изначальное— землю—

воздвигать искусственно. В Голландию ездил учиться ремеслу Петр, и вряд ли можно с точностью оценить, какая доля этой выучки, какая толика нидерландского духа была замешена в градостроительный замысел Петра, приведший на топкую, болотистую низину тысячи людей— отвоевывать сушу у моря, строить дворцы на едва отжатой от влаги почве. Голландия— общая родина фаустовской и петровской идеи. Художественная тяга Гете и Пушкина к гармоническому переустройству хаоса, этот сродный обоим пафос и девиз: «Да умирится же с тобой И побежденная стихия» (Пушкин), «Разбушевавшуюся бездну Я б властно обуздать хотел» (Гете, перевод Б. Пастернака),— практически был предвосхищен голландскими умельцами, землеустроителями, водоборцами, первый скромный опыт которых Гете хотел преподнести в идеальное поучение будущему, а Петр, воспетый Пушкиным, реально перенял и масштабно осуществил в русской истории.

3. «Медный всадник» как анти-«Фауст»

Общность двух произведений позволяет обнаружить их более существенные различия. Гете не менее, чем Пушкин, был осведомлен о тяжелых последствиях петербургского наводнения 1824 года и даже отнесся к ним более серьезно и философично, чем молодой русский поэт, слегка подтрунивавший из своего михайловского заточения над бедствием сославшей его столицы. Есть основание предположить, что именно это, по словам Гете, «великое бедствие» дало немецкому поэту творческий импульс для завершения «Фауста»— подсказало мотив борьбы человека с морем. Б. Гейман в своей замечательной статье «Петербург в “Фаусте” Гете (к творческой истории 2-й части “Фауста”）」 даже приходит к выводу, что, «не будь Гете так потрясен известием о катастрофе в Петербурге, 2-я часть “Фауста”, возможно, осталась бы ненаписанной»⁹. В таком случае тем более разительно, что в сознании Гете петербургское наводнение претворяется в строительство города на берегу. То, что Гете во второй части «Фауста» и Пушкин в «Медном всаднике» обращаются к одному историческому явлению, еще резче выявляет разницу их художественных концепций.

«Медный всадник» *начинается* тем, чем, по сути, *завершается* «Фауст»: картиной прекрасного города, возникшего среди болот благодаря невероятному труду и неисчислимым жертвам. В «Фаусте» представлен замысел и начало его исполнения, сам процесс труда; в «Медном всаднике»— результат. То, в чем Фауст находит «конечный вывод мудрости земной»,— власть над природой, достигаемая каждодневной борьбой,— в «Медном всаднике» есть лишь данность, предшествующая главным событиям. Пушкин как бы допускает: пусть Фаустов труд тяжел, долог, но вот он увенчался успехом— там, где раньше гуляли волны, теперь гранит и мосты. Что же дальше? Пушкин отвечает, следуя исторической подсказке: наводнение. Если в «Фаусте» речь идет об *осушении* топей, то в «Медном всаднике»— о *затоплении* города. Стихия оказывается сильнее препон, поставленных человеком,— она перехлестывает через гранит, она рушит кров и приносит гибель тысячам людей. Раньше от этой стихии легко спасался убогий чухонец на бедном челне,— доверял ей, не ограждался— и мирно жил «на топких берегах». А теперь обитатели величественной столицы гибнут, поскольку роковая воля основателя противопоставила их стихии и повела с ней, выражаясь по-фаустовски, «на бой» («Лишь тот достоин жизни и свободы, Кто каждый день за них идет на бой!»).

Море принимает вызов: «Осада! приступ! злые волны...» Вот на чем делает ударение Пушкин— на попятном движении стихии, возвращающейся в свои законные, природой данные пределы. У Гете созидательная воля человека торжествует, у Пушкина она подвергается жесточайшему испытанию, обнаруживает свое несовершенство.

Тут следует вспомнить, что и в пушкинской «Сцене из Фауста» (1825), хронологически предшествовавшей гетевским «береговым» сценам, заключается как бы заведомое опровер-

жение их. Перед нами— скучающий Фауст, более далекий от желания остановить мгновение, чем когда-либо. Он, как и гетевский Фауст под конец жизни, разочарован во всех своих прежних исканиях: любви, славы, знания. Но разочарование не побуждает его противопоставить всем этим попыткам дарового (от мефистофелевских «щедрот») счастья каждодневное усилие и привычку труда, считать время и старание единственным средством достижения вечного блаженства. Нет, для пушкинского Фауста время и вечность существуют порознь: время бессмысленно, ибо разум судит обо всем с точки зрения вечности; вечность бессодержательна, ибо жизнь протекает только во времени,— остается скучать, старательно расточать время, тягостно ощущая дурную бесконечность впереди (в одном из «фаустовских» отрывков Пушкина: «Ведь мы играем не из денег, А только б вечность проводить!»). Труд есть приятие и оправдание всего разумного в преходящем, тогда как скука— ощущение бессмысленности всего конечного, притом что и бесконечное, вечное тоже недостижимо. Труд смиряется с необходимостью времени, постигает постепенность усилия, тогда как скука томится постепенностью и находит усладу в разрушении всех конечных вещей.

Вот почему Фауст трудящийся (гетевский) и Фауст скучающий (пушкинский) по-разному проявляют себя на берегу: если один воздвигает плотину с помощью Мефистофеля, то другой требует затопить корабль. Пушкинского Фауста забавляет то, как песчинка суши идет ко дну в океане вечности. Гетевский Фауст, напротив, строит земляной вал— сооружение, выполненное во времени, малыми человеческими силами, но достойное того, чтобы противостоять вечному океану. Наконец, пушкинский Петр строит гораздо более могучий— гранитный— вал, но волны перекатываются через него и несут гибель.

Заметим, что пушкинская тема в обоих случаях— не покорение, но *торжество* стихии: по призыву самого человека (Фауста) или наперекор его (Петра) вызову. Воды заливают сушу— будь то палуба корабля или целый город («по пояс в воду погружен»). Созидательному труду не суждено либо начаться— из-за всеразрушительной скуки, либо завершиться— из-за всеразрушительной стихии. В человеке или в природе вскрываются состояния, делающие труд невозможным, бесполезным. И ведь, по сути, вся русская литература XIX века— вслед за Пушкиным— изображает условия, обесмысливающие труд. Условие это коренится либо в душе самого человека, который томится от жизни и не знает, что ему делать с собой; либо в обстоятельствах исторического бытия, которое угрожает труду природными бедствиями и народными бунтами. Когда русская литература изображает трудящегося, во всяком случае, деятельного, предприимчивого человека— будь то Чичиков, Штольц, Николай Ростов (в эпилоге «Войны и мира»), Разумихин или Лопухин,— то сама деятельность этих людей выступает как признак их ограниченности, непричастности к высшей правде. Видимо, скучающий Фауст и разбушевавшаяся Нева, эти пушкинские антитезы упоенному труду немецкого Фауста, не случайны для умонастроения русской литературы.

Во избежание чересчур расширительных толкований следует уточнить, о каком именно труде в данном случае идет речь. Одно дело— землеустроительная работа хозяйственных голландцев, вынужденных терпеть неблагоприятное расположение своей маленькой страны и приспособляться к своенравной природе, дабы выжить. Совсем другое дело— преобразовательная деятельность Петра, который хочет воздвигнуть на топком берегу новую столицу, созывая на гордый труд покорения стихии тысячи людей с равнины огромного государства.

Казалось бы, Петр, по словам Гете, всего лишь «захотел повторить во что бы то ни стало у устья Невы любезный ему по его юношеским впечатлениям Амстердам»¹⁰. Но сама вторичность, «умышленность» этой затеи вынудила его пренебречь естественным долгом строителя: считаться с почвой, с основой. «Один старый моряк предостерегал его (Петра.— М.Э.) и заранее предсказывал, что население нового города через каждые семьдесят лет будет погибать от наводнения. Имелось там и одно старое дерево с явственными следами

высокого стояния воды. Но все было тщетно— император упрямо стоял на своем и велел срубить дерево, чтобы оно не свидетельствовало против него. Согласитесь, что в этом образе действий такой мощной фигуры есть что-то загадочное...» (там же, с. 467—468). Строительство нового Амстердама лишено было той насущной необходимости, которая руководила голландцами в защите их низменной страны.

Отсюда и та загадочность, которую ощущал Гете в деятельности и в самом характере Петра, определяя через него природу демонического (см.: там же, с. 569). Любопытно, что на вопрос Эккермана: «Не присущи ли демонические черты так же и Мефистофелю?»— Гете ответил: «Нет... Мефистофель— слишком отрицательное существо: демоническое же проявляется исключительно в положительной энергии» (там же, с. 567). *Демоничен не Мефистофель, исполненный жажды разрушения, а Фауст, строящий планы созидания.* Только его «положительная энергия» и может дать Мефистофелю силу как «отрицательному существу».

Правда, у Гете появляется чета стариков, чье патриархально-идиллическое счастье, да и сама жизнь разрушены наступательным прогрессом фаустовского труда. Это заставляет усомниться в его нравственной ценности. Но здесь разница с пушкинской поэмой выступает особенно зримо. Филемон и Бавкида прожили жизнь сполна, их, старцев, оттесняет молодое время, их гибель как бы предрешена естественным порядком вещей. Пушкинские Евгений и Параша— молоды, через них сама природа еще не успела достичь задуманной цели, их союз разрушен в самом начале. Удар, нанесенный государственной утопией семейной идиллии, тут приходится глубже— по самому основанию. Утрата— противоестественнее и болезненнее, да и место ее в пушкинском повествовании иное, чем у Гете: не как предварение последним славным деяниям Фауста и его итоговой минуте, а как опровержение петровских свершений и вызов его памяти и памятнику— увековеченному мгновению. Филемон и Бавкида, Евгений и Параша— в обоих случаях именно супружество оказывается несовместимым с единоличной волей строителя, определяющей судьбы людей. Гибнет родовое— утверждается личное, гибнет частное— утверждается государственное, личность во главе государства, государство личности, власть «я». Но если последнее слово Пушкина— о погибшем Евгении, то последнее слово Гете— о восторжествовавшем Фаусте, не тихая печаль о бедном безумце, но громкое ликование о душе, обретшей бессмертие и высшую истину. Похожий сюжет развивается у Гете и Пушкина в противоположных направлениях: от жертвы и разрушения— к осмысленному и свыше оправданному деянию; от великого устроительного свершения— к разрушению и жертве.

4. Демоническая ирония

До сих пор мы не учитывали еще одну существенную разницу: Филемон и Бавкида гибнут по вине строителей— Фауста и Мефистофеля; Параша, а вслед за ней и Евгений— по вине разбушевавшейся стихии. Петр, кажется, не несет ответственности за наводнение, напротив, он всеми силами старался укрепить город. Но ведь и Фауст не приказывает убивать Филемона и Бавкиду, он только просит Мефистофеля переговорить с ними, посулить выгодное переселение, в результате же дом загорается, как бы заранее освобождая место для градостроительства. Виноват, конечно, Мефистофель— посредник между Фаустом и миром, искажающий добрые начинания героя. Но ведь и все строительство плотин, весь грандиозный проект осушения болот и поселения «народа свободного на земле свободной»— тоже осуществляется Мефистофелем, который выступает как «смотритель» работ: Фауст уже слеп от старости. Толпы рабочих, которые целыми днями орудуют лопатами, олицетворяя грядущее трудовое человечество,— лишь подставные фигуры для наведения идиллического глянца на дьявольский замысел. На самом деле работают по ночам какие-то адские силы, озаряющие

мрак, о чем говорит Бавкида: «Лишь для виду днем копрами Били тьмы мастеровых: Пламя странное ночами Воздвигало мол за них» (перевод Б. Пастернака).

Что-то противоестественное, нечистое есть и в том месте, где Петр построил свой город: здесь тоже смешались ночь и день, в «прозрачном сумраке» разлит «блеск безлунный». И в «Фаусте», и в «Медном всаднике» признаком нарушенного порядка вещей являются белые ночи, реки огненные, прорывающие во мраке канал,— сиянье, вторгшееся в святилище ночи. Ведь изначально была граница между светом и тьмой, созданная в первый день творения; значит, силы, восстающие против Божьего мира, первым делом должны нарушить именно эту границу— начальную заповедь физического мироустройства, так же как они нарушают и главную заповедь нравственного мироустройства— «не убий». Ясно, что нарушенный раздел между морем и сушей,— раздел, установленный в третий день творения,— должен распространиться и на все прочие разделы: между светом и мраком, между жизнью и смертью. Все границы, которыми изначально оформлен и приведен в гармонию мир, разрушаются. В этом и состоит подлинный смысл мефистофелевской работы, которой Фауст придает высшее, благодетельное значение. Суть не в том, чтобы установить новую границу, отодвинув море, а в том, чтобы уничтожить старую и ввергнуть мир в хаос. Мефистофель занят сооружением искусственного берега, потому что хочет упразднить естественный, первоначальный, пусть топкий и мшистый. Мир, выведенный из равновесия, закачается и рухнет. Море, оттесненное от своих берегов, никогда не успокоится, оно поднимет войну против суши, и отныне все границы будут рушиться. Это торжество хаоса и составляет задачу Мефистофеля, которому «мило» одно лишь «вечное Ничто». Мефистофель говорит об этом за спиной полуоглохшего Фауста с не скрытой от читателя издевкой:

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

Замысел Мефистофеля очевиден: поселить человечество на отвоеванной земле, на берегу моря, чтобы стихия в конце концов могла унести миллионы душ. Черт Мефистофель работает не для благодетеля человечества Фауста, а для своего же брата— морского черта Нептуна.

Скучающий Фауст, подаривший морю корабль, оказывается всего лишь краснобаем и недоучкой в сравнении с *трудящимся* Фаустом, который— с легкой руки Мефистофеля— усердно готовит в дар морю целую страну. Уже не «три сотни негодяев» (как в пушкинской «Сцене из Фауста»), но миллионы «свободных людей», расселяя их поближе к «порабощенной» стихии. И первая жертва после Филемона и Бавкиды— сам Фауст: звон лопат и мотыг, в котором ему чудится грандиозная созидательная работа народа, означает в действительности, что лемуры— мелкие злые духи— роют ему могилу. «Как звон лопат ласкает ухо мне!»— восклицает Фауст, мысленно видя перед собой усердных исполнителей своей воли, а на деле обращаясь к собственным могильщикам. В этой реплике— вся ирония созидательного титанизма, который сдвигает берега, готовя торжество разрушительного хаоса. «А мне доносят, что не ров, А гроб скорей тебе готов»,— вполголоса замечает Мефистофель. «Град Петров» и становится таким каменным саркофагом для жертв наводнения. Мефистофелевская угроза не сбывается в немецкой драме, где черт в конечном счете оказывается посрамлен (душа

Фауста вырвана ангелами из его рук). Но угроза эта: «уничтоженья ждет весь мир»— приводится в исполнение в русской поэме.

Своеобразие Петра у Пушкина состоит в том, что в нем нет разделения на человеческую и дьявольскую ипостаси, как в образах Фауста и Мефистофеля у Гете. Петр— и то, и другое. Когда он стоит на берегу пустынных волн, полный великих дум, когда пышно расцветает на берегу Невы основанный им город— он Фауст, «строитель чудотворный». Но чудо, воздвигшее Петербург, имеет ту же неприятную, нечистую окраску, что и ночные «работящие» огни в «Фаусте». О Петре еще при его жизни сложилась легенда как об Антихристе. Основание этому дали не только шутовские богослужения Петра, упразднение патриаршества, но и кощунства, связанные с построением Петербурга. Так, было приостановлено по всей России строительство каменных церквей, потому что весь камень и все камешки в принудительном порядке отправлялись на строительство новой столицы. Так что известные слова Писания: «На сем камне воздвигну я церковь свою», обращенные к апостолу Петру, были царем Петром вывернуты наизнанку: из церквей— в буквальном смысле слова— изымался камень. В самом начале пушкинской «Истории Петра» есть знаменательная фраза: «Народ почитал Петра антихристом»¹¹, и это же апокалиптическое восприятие выразилось в поэме.

5. Пушкин между Гете и Мицкевичем

Но дело не только в легенде, а и в том конкретном поэтическом произведении, на которое Пушкин ориентировался при написании «Медного всадника»,— речь идет о знаменитом «Отрывке» из третьей части «Дзядов» Мицкевича (1832), целиком посвященном России. Город Петра здесь толкуется как создание самых злых, сатанинских сил истории, обреченное— рано или поздно— на Божий гнев и разрушение:

Рим создан человеческой рукою,
Венеция богами создана;
Но каждый согласился бы со мною,
Что Петербург построил сатана.

Для Мицкевича Петербург— это город, взошедший на крови и потому не способный произрастить на своей почве ничего истинно великого («Втоптал тела ста тысяч мужиков, И стала кровь столицы той основой»). «Медный всадник» обычно толкуется как пушкинский полемический ответ на уничижительную картину русской столицы, данную мятежным поляком¹². И действительно, вступление в поэму исполнено восхищения перед державной мощью города:

Люблю тебя, Петра творенье,
Люблю твой строгий, стройный вид,
Невы державное течение,
Береговой ее гранит,
Твоих оград узор чугунный...

Пушкин восхищается именно тем, что отталкивает Мицкевича. Там, где для польского поэта— угнетающая ровность и прямизна («Все ровно: крыши, стены, парапет, Как батальон, что заново одет»), там для русского поэта— «строгий, стройный вид». Мицкевичу и бронзовый памятник Петру, и весь этот каменный город-крепость представляются замерзшим водопадом, который растает под жаркими лучами свободы. Пушкину же чуждо стремление

польского романтика разрушить твердыню, растопить архитектурный лед ради безбрежного излияния вольного духа. Для Пушкина Петербург— великое деяние Фауста, тогда как для Мицкевича— злая воля Мефистофеля.

Но вслед за одическим Вступлением, в первой и особенно во второй части поэмы, Пушкин не только не отбрасывает, но и развивает «сатанинский» мотив, предложенный Мицкевичем,— в образе ожившей статуи. Пушкин, конечно, не провозглашает Петра Антихристом, отчасти из-за цензурных ограничений, отчасти потому, что ему вообще чужд пафос открытой риторики, свойственный иногда Мицкевичу. Но суть в том, что Петр соединяет в себе фаустовское и мефистофелевское, и последнее проступает особенно зловеще именно в облике «чудотворного строителя», нового дерзновенного Фауста, воспетого во Вступлении.

Сатанизм Петра обозначен прежде всего словами «горделивый *истукан*», «кумир на бронзовом коне» (здесь и далее курсив мой.— М.Э.), имеющими библейский подтекст: «не сотвори себе кумира», «не делай себе богов литых». В Апокалипсисе, как бы предвещая всю будущую историю человечества, перечислен ряд таких «богов», постепенно понижающихся в ценности материала: «не поклоняться бесам и золотым, серебряным, медным, каменным и деревянным идолам, которые не могут ни видеть, ни слышать, ни ходить» (Откр., 9:20). Показательно, что «медные» стоит ровно посередине этого ряда; в поэме Петр тоже назван «державцем полумира», то есть Антихрист находится на полпути своего овладения миром. О том, насколько очевидна была сатанинская подоплека понятий «кумир», «истукан», свидетельствует то, что сам царь, прочитав поэму глазами цензора, вычеркнул из нее эти крамольные слова, которым поэт был вынужден искать неравноценную замену: «гигант», «скала». В статье Романа Якобсона «Статуя в символике Пушкина» демонический смысл скульптурных образов («Каменный гость», «Медный всадник», «Сказка о золотом петушке») объясняется не только общерелигиозным, но и специфически православным миропониманием. «Именно православная традиция, которая сурово осуждала искусство скульптуры, не допускала его в храмы и понимала как языческий или сатанинский порок (эти два понятия для церкви были равнозначны), внушила Пушкину прочную *ассоциацию статуй с идолопоклонством*, сатанинскими силами, с колдовством. <...> На русской почве скульптура тесно ассоциировалась со всем нехристианским, даже антихристианским, в духе петербургского царства»¹³.

На библейский мотив идолопоклонства у Пушкина накладывается романтический— оживления неживого. Петр в поэме— не просто истукан, который «не может ни видеть, ни слышать, ни ходить»; этот «медный идол» услышал угрозу Евгения, обратил на него взор и погнался за ним по потрясенной мостовой. Ожившее изваяние, механизм, труп, кукла, картина— достаточно традиционный в литературе мотив вторжения демонических сил в мир человека. Произведения Э.-Т.-А. Гофмана, Э. По, П. Мериме («Венера Илльская»), других современников Пушкина полны подобных архетипических образов; в русской литературе они часто встречаются у Гоголя («Майская ночь, или Утопленница», «Вий», «Портрет»). Дьявол не обладает собственной творческой силой, не может создавать живую ткань,— все это божественное дело оплодотворения, произрастания ему не под силу. Легче всего он проникает в этот мир, им осужденный и отринутый, извне, через мертвую материю— разрисованную поверхность холста, изваянную в бронзе статую и т.п. Загадочная сила, внезапно одушевляющая эти вещи, выдает свою дьявольскую природу враждебностью всему живому, ее цель— умертвить, оцепенить, забрать с собою в ад. Ожившая панночка выходит из гроба, призывает на помощь нечистую силу, преследует Хому— и тот падает бездыханным; оживший портрет ростовщика поработает душу художника и приводит его к гибели.

Наконец, у самого Пушкина несколько раз появляется такой inferнальный мотив. В «Каменном госте» статуя командора стискивает руку Дон Гуана своею каменной десницей,

чтобы низвергнуть в преисподнюю; пиковая дама подмигивает Германну с карты в тот миг, когда выпадает ему вместо туза, разбивая его жизнь и погружая в безумие. Точно так же и медный всадник покидает свой постамент, угрожая Евгению смертью. Прямое соответствие этому мотиву есть в Апокалипсисе: «И дано ему [Антихристу] было вложить дух в образ зверя, чтобы образ зверя говорил и действовал так, чтобы убиваем был всякий, кто не будет поклоняться образу зверя». При этом дух, вложенный в мертвый образ, конечно, не означает воскрешения. Антихрист не воскресает сам и не воскрешает умерших, он одушевляет мертвое лишь для того, чтобы обездушивать живое. У истукана— «дума на челе», в человеке— «ум не устоял».

Показательно, что во всех этих случаях соприкосновения с демонической силой герои: Евгений в «Медном всаднике», Германн в «Пиковой даме», Чартков в «Портрете», Натанэль в «Песочном человеке» Гофмана— сначала сходят с ума, а затем уже гибнут. Разрушение духа предшествует разрушению плоти. Выход Невы из берегов, сошествие памятника с постамента и сумасшествие Евгения— во всех трех событиях, стирающих границы бытия, ощущается первоначальная «роковая воля» того, кто сдвинул раздел между морем и сушей, произвел— в буквальном смысле— переворот, благодаря которому «под морем город основался».

Вообще между Медным всадником и бушующей рекой обнаруживается какая-то тайная общность— не только в том, что оба они преследуют Евгения и сводят его с ума, но и в непосредственной обращенности друг к другу. Разъяренная Нева не трогает всадника, как бы умиряется подле него,— сам же всадник «над возмущенною Невою стоит с простертою рукою». Ведь бунт Невы против Петербурга заведомо предопределен бунтом самого Петра против природы— и в этом смысле они союзники.

6. Апокалипсис

В «Медном всаднике» Пушкин развивает апокалипсические мотивы, обобщенно намеченные в петербургском цикле Мицкевича. В стихотворении «Олешкевич» в уста польского художника, живущего в российской столице, вложено— накануне наводнения— следующее пророчество:

«Вслед за второю третья кара грянет.
Господь низверг Ассура древний трон
Господь низверг развратный Вавилон,
Но третьей пусть мои не узрят очи»¹⁴.

У Мицкевича это предсказано. У Пушкина— изображено. Народ в поэме «зрит божий гнев и казни ждет»— настали как бы последние времена, сама смерть вступила в город, вырвавшись из отведенного ей пространства: «Гроба с размытого кладбища плывут по улицам!» Мосты, гордо «повисшие над водами», теперь рушатся, «грозою снесенные». Как зверь из бездны, Нева «остервенясь, На город кинулась. Пред нею Все побежало, все вокруг Вдруг опустело».

Картина «второй кары» невольно вызывает в памяти картину «первой»— ведь именно падение Вавилона изображено в Апокалипсисе: «Горе, горе тебе, великий город, одетый

¹⁴ По мысли Мицкевича, несколько затемненной в стихотворном переводе, Петербургу суждено претерпеть вторую кару— первая постигла столицы древнего мира. Третья кара, которой «не приведи, господи, увидеть»,— это Страшный суд в конце всех времен. См. подстрочный перевод «Олешкевича» по изданию: *Пушкин А.С. Медный всадник*. Л.: Наука, 1978. С. 141.

в виссон и порфиру и багряницу, украшенный золотом и камнями драгоценными и жемчугом, ибо в один час погибло такое богатство! И все кормчие и все плывущие на кораблях, и все корабельщики и все торгующие на море стали вдали... и посыпали пеплом головы свои, и вопияли, плача и рыдая: горе, горе тебе, город великий, драгоценностями которого обогатились все, имеющие корабли на море: ибо опустел в один час!»

Но не только картина «гнева и казни», но и образ всадника сближает поэму с Апокалипсисом: «Ужасен он в окрестной мгле!». Медный всадник, скачущий по пустынным улицам Петербурга, — не один ли из четырех всадников Апокалипсиса, словно бы перенесшийся сюда прямо с улиц Вавилона? «И я взглянул, и вот, конь бледный, и на нем всадник, которому имя смерть; и ад следовал за ним, и дана ему власть над четвертою частью земли...» И петербургскому всаднику дана великая власть над землей — вдвое больше, чем вавилонскому¹⁵: он «державец полумира» (накануне «третьей кары», перед последним судом Антихрист, согласно Апокалипсису, овладеет целым миром). В пушкинском описании сохранена даже бледность — цвет смерти, — составляющая характернейшую примету апокалипсического всадника:

И, озарен луною бледной,
Простерши руку в вышине,
За ним несется Всадник Медный
На звонко-скачущем коне...

Таким образом, если во Вступлении образ Петра-сатаны оспорен, то в двух частях поэмы — подхвачен и развит. Есть огромная разница между двумя Петрами. Один глядит с берега в даль — он даже не назван по имени, есть только местоимение «он». Творцу не пристало конкретное имя, он весь мир заключает в своей мысли. Его дух носится над пустынными водами, готовясь к актам творения («На берегу *пустынных* волн Стоял он, дум великих *полн*»). Но вот пустота заполнилась, город построен, и Петр предстает уже не как творческая мысль, а как бездушный истукан. Не случайно, конечно, это оглушительное звучание конского топота по мостовой: тут медь звучит о камень, твердь о твердь. Весь ужас неотвратимой поступи Петра — в этом чеканном звуке: «как будто грома грохотанье — тяжело-звонкое скаканье...» — и дальше повторено: «на звонко-скачущем коне».

Лишь трижды во всей поэме Пушкин называет Петра по имени, причем только во Вступлении, в лирической оде Петербургу: «Люблю тебя, Петра творенье...», «Красуйся, град Петров, и стой...», «Тревожить вечный сон Петра!». Имя Петра во всех контекстах неотделимо от имени города. Далее на протяжении двух частей поэмы имя Петра не упоминается ни разу. Здесь есть только существительные нарицательные — «кумир», «истукан», «медный всадник», причем последнее — в завершение всей петровской темы — возведено в имя собственное («за ним несется Всадник Медный»). Человека Петра вообще нет в поэме: если в начале — сверхличность творца, то в конце — неодушевленность идола.

Начало поэмы — великая мысль Петра, финал — безумие Евгения. У Пушкина показано, как фаустовская идея, подчиняясь косной, отчуждающей силе истории, приводит к мефистофельскому результату.

7. Превращение фаустовского в мефистофельское

Существенное отличие пушкинской трактовки от гетевской в том, что Фауст и Мефистофель не разделены, как два самостоятельных персонажа. Один исторический герой оказывается и Фаустом, и Мефистофелем. Поэтому Гете в принципе оптимистичен: Фауста можно отделить от Мефистофеля, черт-разрушитель посрамлен, гений созидания увенчан.

Но в Петре они соединены неразрывно. Пушкин любит творение Петра и не может сдержать восхищения перед стройным замыслом, но и ужасается его разрушительному итогу. Для Гете добро и зло делимы, как бы сосуществуют в пространстве, а не взаимообращаются во времени. Поэтому у Мефистофеля можно отобрать Фауста, вернее, его дух, что и совершают ангелы в развязке («Дух благородный зла избег, Сподобился спасенья»). Но что станет с плотиной, что предпримут люди на завоеванной земле, как ответит им оттесненное море— остается недосказанным. Оптимистическая оценка фаустовского труда объясняется тем, что этот труд еще только начат, представлен только в ослепительных видениях Фауста, который, по словам Мефистофеля, «влюблялся лишь в свое воображенье». «Высший миг», пережитый Фаустом накануне смерти, вызван лишь *предчувствием* той «дивной минуты», когда осуществится его мечта. Да и небесное спасение даровано ему лишь за его «стремленья». Фауст уходит со страниц гетевской драмы таким, каким Петр появляется на страницах пушкинской поэмы,— полным великих дум и глядящим в даль времен.

Мицкевич, напротив, увидел Петербург только как закономерный результат тирании, нагромождение камней, враждебных людям,— не почувствовал в нем воплощенной гармонии и торжества человеческой мысли; и потому он всецело осудил и проклял его, как создание Сатаны. Оптимизм Гете и пессимизм Мицкевича— оба по-своему оправданны ¹⁶.

Что же касается Пушкина, то у него «фаустовское» вступление к поэме соединяется с «мефистофелевским» завершением. Пушкин не разделяет ни оптимизма немецкого поэта, ни пессимизма польского. Судьба своей нации видится ему как историческое *превращение фаустовского в мефистофелевское*, как торжество величественного государственного строя, объединительного порядка, чем можно гордиться (этого, увы, не дано Мицкевичу), и крушение личностного начала, прав на частную жизнь, чему нельзя не ужасаться (от этого, к счастью, избавлен Гете). Фауст и Мефистофель друг без друга не делают истории. Поэма Пушкина воплощает оба настроения, выраженные порознь Гете и Мицкевичем. Напомним, что все три произведения были созданы почти одновременно, в 1831, 1832 и 1833 годах, что придает особенно конкретный исторический смысл их сопоставлению.

Двойственность пушкинской поэмы имеет строгое композиционное выражение. В поэме звучат два голоса: во Вступлении— автора («Люблю тебя, Петра творенье...»); в первой и особенно второй части— персонажа («Добро, строитель чудотворный!.. Ужо тебе!..»). Но нигде нет их диалогического взаимодействия, так же как и прямого противопоставления. Ни хвала автора Петру, ни хула героя на Петра— это еще не вся правда, ибо автору, как создателю, и естественно быть солидарным с царем-создателем, а герою, как лицу вымышленному и подчиненному, надлежит роптать на создателя и господина. Поэтому закономерно, что голос Пушкина— творца поэмы— славит Петра, творца Петербурга, а голос Евгения, персонажа, «твари»,— проклинает сверхчеловеческую мощь «чудотворного» строителя. Две правды столь же разделены и сомкнуты поэмой, как две стихии— берегом, который им равно необходим.

МЕДНЫЙ ВСАДНИК И ЗОЛОТАЯ РЫБКА: ПОЭМА-СКАЗКА ПУШКИНА

1. Смысловая обратимость

У культуры есть свойство, которое можно назвать смысловой обратимостью, или законом обратного смыслового действия. Это означает, что каждое последующее произведение отзывается в предыдущих и меняет их смысл.

Так, по наблюдению Борхеса, Кафка сближает писателей прошлого, ничего не знавших друг о друге. Например, что общего между древнегреческим философом Зеноном, китайским автором IX века Хань Юем, датским мыслителем Кьеркегором и французским прозаиком Леоном Блуа? Все они были кафкианцами задолго до Кафки, как видно, например, из древнегреческой притчи об Ахилле, который никогда не догонит черепаху, или из древнекитайской притчи об единороге, встреча с которым сулит удачу, но которого невозможно опознать. Они непохожи друг на друга, зато «в каждом из них есть что-то от Кафки, в одних больше, в других меньше, но не будь Кафки, мы бы не заметили сходства, а лучше сказать — его бы не было. <...> Суть в том, что каждый писатель сам создает своих предшественников»¹⁷. Если бы не Кафка, все эти авторы и произведения так и стояли бы особняком, теперь же они становятся звеньями единой традиции.

Как ни парадоксально, разные произведения одного автора тоже могут обнаруживать глубинное сходство благодаря текстам другого автора, созданным позднее. Казалось бы, каждая строчка Пушкина, даже черновая, исследована по всем возможным линиям влияния и заимствования, а уж тем более такие классические произведения, как «Медный всадник» и «Сказка о рыбаке и рыбке», написанные в одно время, болдинской осенью 1833 года. Но, насколько мне известно, по замыслу, композиции, системе образов эти произведения никогда не сопоставлялись. И действительно, что общего между детской нравоучительной сказкой и шедевром историсофского поэтического мышления?

Неожиданным посредником в сопоставлении двух пушкинских произведений стал для меня Достоевский. У него по крайней мере трижды: в «Слабом сердце», в «Петербургских сновидениях в стихах и в прозе» и в «Подростке» (ч. 1, гл. 8, 1) — повторяется одна фантастическая сцена:

«Мне сто раз, среди этого тумана, задавалась странная, но навязчивая греза: “А что, как разлетится этот туман и уйдет кверху, не уйдет ли вместе с ним и весь этот гнилой, склизлый город, подыметесь вместе с туманом и исчезнет как дым, и останется прежнее финское болото, а посреди его, пожалуй, для красоты, бронзовый всадник на жарко дышащем, загнанном коне?”»¹⁸.

Эта фантазмагория на тему Петербурга перекликается, естественно, с «Медным всадником» Пушкина, прообразом всей петербургской темы в русской литературе. Город на время как бы исчезает, уходит под воду... Но не хватает какого-то последнего штриха, чтобы город исчез полностью и на его место вернулось то же запустение и одичание, какое ему предшествовало. Чтобы обнажилась мнимость, «умышленность» всего, что было посредине. Между тем этот мотив исчезновения города как грезы и призрака у Достоевского тоже соотносен с чем-то пушкинским...

Тут и вспомнилась мне «Сказка о рыбаке и рыбке». На месте ветхой землянки возникают высокий терем, затем царский дворец, чтобы в конце все это исчезло и на пороге той

же землянки осталась старуха со своим разбитым корытом. И далее, мотив за мотивом, раскрывается такая глубокая взаимосвязь между поэмой и сказкой, как будто это два варианта одного сюжета.

2. Текстуальные параллели

И в поэме, и в сказке действие разворачивается на берегу моря, чем задается сходная расстановка противоборствующих сил: властная воля человека– и стихийная вольность природы. В начале обоих произведений изображается скудость и убожество повседневного существования, куда вскоре вторгнутся горделивые помыслы героев:

«Сказка о рыбаке и рыбке» (в дальнейшем СР)

Они жили в ветхой землянке
Ровно тридцать лет и три года.
Старик ловил неводом рыбу,
Старуха пряла свою пряжу.

«Медный всадник» (в дальнейшем МВ)

Где прежде финский рыболов,
Печальный пасынок природы,
Один у низких берегов
Бросал в неведомые воды
Свой ветхий невод...

Разумеется, поэма гораздо богаче по своему образному строю, чем сказка, но совпадают ключевые мотивы исходных ситуаций, обозначенные редкими и потому стилистически выделенными словами: «ветхий» и «невод». Таков природный, неизменный антураж глухого, забытого, первозданного бытия в экспозиции обоих произведений.

Противоположный полюс в системе образов поэмы: «юный град, Полночных стран краса и диво, Из тьмы лесов, из топи блат Вознесся пышно, горделиво» (МВ). Точно так же в сказке на берегу моря, на месте прежней ветхой землянки, возносится одно жилище краше другого: сначала «изба со светелкой», затем «высокий терем» и наконец «царские палаты» (СР).

Меняется весь оптический фон действия: «парчовая на маковке кичка..., на руках золотые перстни, на ногах красные сапожки» (СР). Так же приобретает цвет и яркость пустынная местность, в которой раньше чернели одни только избы: «темно-зеленые сады», «девичьи лица ярче роз»... (МВ). Причем в поэме и сказке соблюдается определенный порядок представления той «царской» жизни, которая начинает играть на когда-то мертвых берегах.

Сначала– пышная архитектура:

(СР) Что ж он видит? Высокий терем. <...>
Что ж? пред ним царские палаты.
(МВ) Громады стройные теснятся
Дворцов и башен...

Затем– роскошь пиршества:

(СР) Наливают ей заморские вина;

Заедает она пряником печатным...

(МВ) ...Шипенье пенистых бокалов
И пунша пламень голубой

Наконец, военная охрана:

(СР) Вкруг ее стоит грозная стража,
На плечах топорики держат.

(МВ) Пехотных ратей и коней
Однообразную красоту...

И «военная столица» в поэме, и «царские палаты» в сказке одинаково защищены вооруженным порядком, грозной стражей. Названы также служивые сословия, охраняющие престол: «бояре да дворяне», «генералы», «чиновный люд»— все признаки укрепленной в себе и восходящей на высшую ступень власти.

В одном варианте сказки, не вошедшем в окончательный текст, старуха, побывав на царском престоле, воссела еще выше— на вавилонскую башню:

Перед ним вавилонская башня.
На самой на верхней на макушке
Сидит его старая старуха.

Откуда появился мотив вавилонской башни в черновике сказки? Как известно, «Медный всадник», над которым Пушкин работал тогда же, в октябре 1833 года, явился полемическим откликом на опубликованную незадолго до того третью часть поэмы Адама Мицкевича «Дзяды» (1832). Там во фрагменте «Олешкевич. День накануне петербургского наводнения 1824» Петербург сравнивается с Вавилоном. Не оттуда ли и перекочевал вавилонский мотив в сказку? Упоминание в ней Вавилона делает еще убедительнее ее параллель с «Медным всадником».

Кто доживет до утра, тот будет свидетелем
великих чудес,
То будет второе, но не последнее испытание:
Господь потрясет ступени ассирийского трона,
Господь потрясет основание Вавилона,
Но третьего не приведи, господи, увидеть!

Польский художник Олешкевич, живущий в Петербурге и изучающий Библию и Каббалу, предсказывает, что Петербург будет сокрушен, подобно столицам древнего мира, вслед за чем последует «третье» испытание— конец света и Страшный суд. Петербург в этом отрывке Мицкевича иносказательно именуется «Вавилоном», подобно тому как в Апокалипсисе «Вавилоном» именуется Рим— столица тогдашнего языческого мира¹⁹.

В данном случае существен не конкретный спор-согласие Пушкина с Мицкевичем²⁰, а сам мотив непрерывно возрастающей власти и воздвижения вавилонской башни на том месте, где раньше была лишь «тьма» и «топь», «ветхая землянка» и «приют убогого чухонца».

3. Покорение стихии и ее возмездие

В самом этом «властительном» сюжете обоих произведений наиболее значим момент покорения чуждой стихии. И Петр в поэме, и старуха в сказке достигли предела *земной* власти, что символизируется «новой столицей» одного и «царскими палатами» другой, но они оба жаждут владычества и над иной, *морской* стихией. Старухе недостаточно земного престола, и все ее триумфальное возвышение по воле золотой рыбки завершается самым заветным желанием: «Не хочу быть вольною царицей, Хочу быть владычицей морскою, Чтобы жить мне в Окияне-море, Чтоб служила мне рыбка золотая И была б у меня на посылках». Это и есть то дерзание, которое переполнило чашу терпения истинной морской владычицы.

Заметим, что в сказке братьев Гримм «Рыбак и его жена», откуда Пушкин, как известно, заимствовал свой сюжет, жена рыбака выразила напоследок желание повелевать луною и солнцем, стать владычицею вселенной²¹. У Пушкина же движение сюжета разворачивается не по прямой, а по замкнутому кругу: получив власть от повелительницы моря, старуха хочет теперь сама властвовать над морем. Этот мотив отсутствует у братьев Гримм и, отдаляя пушкинскую сказку от ее немецкого первоисточника, впрямую сближает с его же поэмой. Ведь главное дело Петра, каким оно изображается в поэме, – покорение не земных царств, а чуждой человеку водной стихии. И автор, подводя в конце Вступления итог деяниям Петра, провозглашает: «...Да умирится же с тобой И побежденная стихия; Вражду и плен старинный свой Пусть волны финские забудут И тщетной злобою не будут Тревожить вечный сон Петра!» Тот пир, который сулит Петр всем народам на «новых им волнах», – это, по сути, праздник победы над морем.

Такова кульминация «восходящей» линии двух произведений: «ногою твердой стать при море» – «быть владычицей морскою». Покоренная стихия должна признать господство человека: «да умирится же с тобой и побежденная стихия...» – «чтоб служила мне рыбка золотая...».

Но одновременно через оба произведения проходит линия «нисходящая»: в ответ на растущее вожделение власти – встречное движение самой «побежденной» стихии. Ее возрастающий гнев против дерзости человека, бурливый норов и грозящее возмездие переданы постепенно, приемом равномерного усиления, хотя в сказке – более резкими, дробными мазками, чем в поэме.

(СР) ...Море слегка разыгралось...

...Помутилось синее море.

...Не спокойно синее море.

...Почернело синее море.

...На море черная буря:

Так и вздулись сердитые волны,

Так и ходят, так воем и воют.

(МВ) ...Нева металась, как больной,

В своей постели беспокойной.

...Нева вздывалась и редела,

Котлом клокоча и клубясь,

...Вставали волны там и злились,
Там буря выла, там носились
Обломки...

Совпадает не только общая картина разъяренных вод, поднявшихся на погибель всего прибрежного человеческого устройства, но и отдельные, самые характерные детали этой картины: глаголы, эпитеты, передающие звук и цвет. приведем параллельные места из поэмы и сказки.

Движение волн:

(МВ) Нева *вздувалась*
(СР) *вздулись* сердитые волны

Звучание:

(МВ) там буря *выла*
и ветер дул, печально *воя*
(СР) ...так *воем* и *воют*

Цвет:

(МВ) над *омраченным* Петроградом
мрачный вал
(СР) ...*почернело* синее море
на море *черная* буря

Эмоциональное состояние:

(МВ) в своей постеле *беспокойной*
сердито бился дождь в окно
(СР) ...*не спокойно* синее море
так и *вздулись сердитые* волны

При сравнении сказки с поэмой ясно вырисовывается их образная общность. Сказка—своего рода переложение глубокого историософского замысла поэмы на простейший язык фольклорных образов.

Сопоставим финалы обоих произведений. В сказке он крайне лаконичен и представляет простое возвращение к началу. «Глядь: опять перед ним землянка; На пороге сидит его старуха, А пред нею разбитое корыто». Золотая рыбка, владчица морской стихии, отобрала у самочинной земной «царицы» все, чем одарила ее.

«Медный всадник», в сущности, тоже имеет кольцевую композицию: конец смыкается с началом. Действие переносится в ту часть города, которая больше всего пострадала от наводнения,— и возвращается к прежней жизни на «мшистых, топких берегах».

...Близехонько к волнам,
Почти у самого залива—

Забор некрашенный, да ива
И ветхий домик...

В столице полумира просвечивают черты первоначальной, бедной реальности, как будто вся эта архитектура, пышное убранство дворцов, обратились в фантом, смытые разъяренной Невой. Наводнение обнажило метафизическую призрачность города, мы видим тот же пустынный береговой пейзаж, что и в начале: словно и не было Петербурга, словно он приснился безумцу Евгению или остался «великой думой» самого Петра.

Остров малый
На взморье виден. Иногда
Причалит с неводом туда
Рыбак на ловле запоздалый
И бедный ужин свой варит...

...Пустынный остров. Не взросло
Там ни былинки. Наводненье
Туда, играя, занесло
Домишко ветхий. Над водою
Остался он, как черный куст.
Его прошедшею весною
Свезли на барке. Был он пуст
И весь разрушен. У порога
Нашли безумца моего
И тут же хладный труп его
Похоронили ради Бога.

Не так наглядна, как в сказке, но тем более значима эта переключка финала поэмы с ее началом. Во Вступлении Петр стоит «на берегу пустынных волн», в заключении— Евгений находит свой конец на «пустынном острове», где «не взросло ни былинки». В старину рыболов бросал здесь в неведомые воды свой ветхий невод— и в финале поэмы сюда причаливает рыбак со своим неводом. В начале поэмы «чернели избы здесь и там», а в конце— «домишко ветхий... как черный куст». Где богатые пристани, где оживленные берега, к которым стремятся толпой корабли со всех концов земли? Слово «ветхий»— ключевое в прологе и эпилоге обоих произведений: в сказке— «ветхая землянка», «ветхий невод»; в поэме— «ветхий домик», «домишко ветхий».

И как обобщение всего— «разбитое корыто», которое метафорически соответствует разрушенному домику: «был он пуст и весь разрушен». Образ разбитого корыта, который отсутствует у братьев Гримм, отнюдь не случайно служит и зачином, и завершением пушкинской сказки. Разбитое корыто соотносится с образом водной стихии и служит аналогом тонущего корабля. Более того, сказочным аналогом всего города, каким он предстает в поэме: расколотым в своем основании. Есть начальный, неустрашимый изъяз, «течь» в самом замысле построения цивилизации на этих топких берегах.

Знаменательно, что действие обоих произведений завершается на пороге. «У порога нашли безумца моего» (МВ). «На пороге сидит его старуха» (СР). Порог— символ того же рубежа, что и берег (порог воды и суши). И порог, и берег в обоих произведениях знаменуют незащищенность человека от окружающей водной стихии. В финале мы застаем на пороге тех, у кого море отобрало все, что когда-то вознеслось на его берегу.

Таким образом, в своей переработке гриммовской сказки Пушкин сближает ее с сюжетом поэмы, усиливает ее связь с морем, прибрежной жизнью и тем самым подчеркивает общий лейтмотив обоих произведений.

(МВ) Или во сне
Он это видит? иль вся наша
И жизнь ничто, как сон пустой,
Насмешка неба над землей?

Таким «сном пустым» проходит и в сказке, и в поэме вся череда честолюбивых затей, от «нового корыта» до «царских палат»: блистающий мир исчезает, как мираж²².

4. Петр и старуха— два самодержца

Два произведения не просто близки по системе образов— они писались одновременно, точнее, поочередно— болдинской осенью 1833 года. Шестого октября была закончена черновая редакция «Медного всадника», а 31-го— беловая. Под сказкой стоит дата 14 октября: таким образом, она написана между двумя стадиями работы над поэмой. Завершив вчерне поэму, Пушкин как бы создал еще один ее вариант, условно-сказочный, прежде чем приступил к окончательной работе над беловой редакцией.

Есть переключки между ними и в заглавных образах— названиях металлов: «медный всадник»— олицетворение власти, «золотая рыбка»— олицетворение богатства. Металл в системе пушкинских образов противостоит воде, воплощая попытку человека покорить своей воле «свободную стихию». Власть и богатство, медь и золото— вот что пленяет и завораживает как «строителя чудотворного», так и «вздурившуюся старуху».

Но между поэмой и сказкой есть принципиальная разница в сюжетном строении, выражающая в данном случае разные жанровые установки. В поэме власть царя над морем осуществлена уже в экспозиции, во Вступлении, и служит отправной точкой сюжета. В сказке власть старухи-царицы над морем остается последним, неосуществленным пожеланием и предваряет финал. Это не просто композиционное различие. Благодаря тому, что созидательное действие Петра завершено к началу сюжета, его движущей силой выступает действие самой стихии, а это признак трагического произведения: кара свыше постигает город. «...С Божией стихией царям не совладеть» (МВ). Сказка, напротив, трактует тему состязания со стихией комически, поскольку вызов ей бросает вздурившаяся старуха. Если в трагедии рок вершит судьбу человека, то в комедии индивид претендует на роль властелина судьбы, и эти непомерные притязания выставляют его в смешном виде.

Петр, как герой трагедии, велик и страшен, ибо он, «чьей волей роковой под морем город основался», сам того не ведая, обратил против своего творения ответную, разрушительную волю рока. Поскольку во Вступлении Петербург уже представлен как исходная, неоспоримая данность, то содержанием двух последующих частей поэмы становится беспощадная игра судьбы. В сказке, напротив, весь сюжет строится на игре субъективного в его разладе с объективным. Старуха ведет себя наперекор здравому смыслу и предупреждающим знакам стихии. «Пуще прежнего старуха вздурилась». Эта «сварливая», «проклятая» баба, которая постоянно «бранится», «на чем свет мужа ругает»,— выходит из предназначенной ей роли, человечески и женски смиренной, за что и получает по заслугам. Но само это возмездие, приходящее от моря, развернуто поэмой в целый сюжет, а сказкой сжато в финал: рок моментально опрокидывает все многоступенчатые построения человеческой воли.

Иными словами, в поэме действие субъекта (царя) составляет краткий пролог к двум частям поэмы, где изображено действие судьбы (морской стихии). Наоборот, действие

судьбы (той же стихии) составляет краткий эпилог сказки, где показано действие субъекта (старухи, восходящей на царство). Это и есть разница между трагическим и комическим: если первое разворачивает перед нами неизбежность объективного, второе – тщетность субъективного.

5. Судьба маленького человека

Если старуха – сниженный, смеховой вариант самодержца, то старик – сниженный вариант «маленького» человека, судьба которого трагически раскрыта в Евгении. Оба – скромны, незлобливы, неприхотливы, не идут в своих желаниях дальше «ветхой землянки» (СР), «приюта смиренного и простого» (МВ). Их прельщает «уют» – семейная идиллия, проза и простота повседневной жизни; им кажутся вздорными поползновения к власти и «славе». Собственно, Евгений мечтает о том уделе смиренной жизни, который уже достался старику.

(СР) ...Они жили в ветхой землянке
Ровно тридцать лет и три года
Старик ловил неводом рыбу
Старуха пряла свою пряжу.

(МВ) ...Уж кое-как себе устрою
Приют смиренный и простой
И в нем Парашу успокою.
...И станем жить, и так до гроба
Рука с рукой дойдем мы оба...

Но между этими «маленькими людьми» есть существенная разница. Евгений дерзает грозить самодержцу («Ужо тебе!...») – старик боится возразить собственной жене («Старик не осмелился перечить, Не дерзнул поперек слова молвить»). В Евгении на миг пробуждается то великое, что ставит его вровень со всей окружающей стихией, яростно противящейся самодержцу. У Евгения «по сердцу *пламень* пробежал, *вскипела* кровь...» – это почти дословно повторяет картину разбушевавшейся Невы: «еще *кипели* злобно волны, как бы под ними тлел *огонь*».

Вообще к Евгению отнесен ряд эпитетов, ранее определявших состояние стихии, обрушившейся на город:

- «глаза подернулись туманом», «он мрачен стал» – «мгла ненастной ночи», «над омраченным Петроградом»;
- «обуянный силой черной» – «наглым буйством утомясь»;
- «шепнул он, злобно задрожав» – «еще кипели злобно волны».

Бурный пейзаж как бы врывается в рамку портрета: бунт Невы передается Евгению. И даже сумасшествие героя – это своего рода «буйная дурь» стихии, овладевшая им. «Мятежный шум Невы и ветров раздавался В его ушах» – «Он оглушен Был шумом внутренней тревоги».

Сумасшествие Евгения и его вызов статуе, сходящей со своего гром-камня, – знак трагического разлома в порядке вещей. Евгений – маленький человек по своей участи, но он преодолевает ее собственным внутренним отказом: он выбирает безумие. Именно потому, что самодержец в поэме – фигура трагическая, трагическим является и маленький человек, бунтующий против него. Как судьба Петербурга неподвластна Петру, историческая реальность – государственному рассудку («великой думе»), – так и, наоборот, ум малень-

кого человека Евгения неподвластен реальности. Этот разрыв между ними обозначен двояко— и равно трагически: в стихии наводнения действительность оказывается неподвластна разуму Петра, в безумии Евгения разум оказывается неподвластен действительности.

В сказке действует иной закон: не разрыва, а повторения. Покорность старика, из раза в раз робко передающего рыбку повеления старухи,— элемент комический, основанный на механике чистого повтора. Старуха, а вслед за нею старик, снова и снова призывают рыбку. Это умножение желаний и просьб, отсутствие качественного сдвига— свойство комического. Если старуха с ее самодурством— пародия на трагического самодержца, то старик с его безволием— комическая версия бессильной жертвы.

6. Семья и государство

Комическое в сказке— это еще и следствие переноса государственных отношений в семейный быт, где они выступают в сниженном и перевернутом виде. Сходство сказки с поэмой оттого и трудно поначалу заметить, что комическая альтернатива трагическому сюжету осуществлена здесь радикально, то есть его перенесением в другой жанрово-тематический план.

В «Медном всаднике» семейное начало противопоставляется государственному и выступает его жертвой. Напомним, что в «Фаусте» Гете патриархальная чета Филемон и Бавкида гибнет по воле «строителей чудотворных», которые по воле Фауста и Мефистофеля сооружают дамбу на месте бывшего моря. Точно так же для осуществления петровского замысла понадобилось, по логике вещей, крушение другой четы— Евгения и Параши.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

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

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