

ТЕМА “МЕДНОГО ВСАДНИКА”
В ЛИРИКЕ ПЕРВЫХ ДЕСЯТИЛЕТИЙ XX ВЕКА

Михаэла Бёмиг

Памятник Петру I, заложенный в 1775 г. и торжественно открытый в 1782 г., конная статуя, созданная тремя скульпторами (конь и фигура всадника – работа Фальконе, голова всадника выполнена по модели Мари Колло, фигура змеи добавлена позже Федором Гордеевым), возможно, является семантическим ядром большого “Петербургского мифа”. Начиная с поэмы Пушкина “Медный всадник” (1833) памятник Петру I дает постоянный импульс непрекращающемуся ряду поэтических, графических и даже музыкальных вариаций на его тему, предлагающих интерпретации, в которых не столько описана скульптурная группа в целом, сколько экстраполированы и абсолютизированы ее отдельные элементы, а вся композиция в целом и каждая из составляющих ее частей возведены до степени символического образа Петербурга, России и судеб страны. И если статус Петербурга в отношении к будущей “новой” России определен его функцией “pars pro toto” – город призван служить своего рода идеальной проекцией реформированной страны или “примером для подражания” стране реальной, подлежащей реформам сообразно с утопическими планами Петра I, – то и “Медный всадник” концентрирует представление о городе по принципу синекдохи, будучи одновременно концептом личности и метафорой свершений царя-реформатора, эмблемой противоречивости того исторического процесса, которому Петр положил начало.

В этих многочисленных интерпретациях памятник Петру I, произведение, само по себе заряженное ассоциациями с другими конными монументами, вписанными в городской контекст, предстает перевоплощенным в слове и рисунке и становится своего рода нитью основы в той плотной ткани цитат и интертекстуальных перекличек, в которой статуя выступает как неотъемлемый элемент “петербургского текста” и фокус исто-

риософской рефлексии, питаемой амбивалентной оценкой как личности самого Петра Великого, предстающего одновременно Демиургом и Анти-христом, так и сотворенного им города, вечно балансирующего на грани космогонии и апокалипсиса, раздираемого конфликтом упорядоченного культурного универсума с хаосом первобытной природы, униженной и укрощенной, но тайно лелеющей мстительные замыслы.

Тема “Медного всадника” набирает новую силу в “серебряном веке”, когда споры о Петербурге и размышления о судьбах России разворачиваются под новым углом зрения, который неизбежно спровоцирован тревогами и неуверенностью исторического периода, отмеченного травматичными историческими потрясениями (войнами и революциями), ознаменовавшими конец эпохи. В то время, когда город становится сценическими подмостками для катаклизмов не только природных, когда его переименование, подрывающее его самобытность, многими воспринимается как покушение на его историю и традицию, – в это самое время, под сенью пушкинской петербургской поэмы, подхватывая и варьируя ее мелодии, интенсифицируется поэтическая и прозаическая рефлексия русской литературы на тему “Медного всадника”.

Александр Блок в знаменитой формуле своих “Записных книжек” уловил самую суть этого ощущения непреходящей значимости памятника: “Медный всадник”, – все мы находимся в вибрациях его меди”.¹ Отзвук того же смысла просвечивает и в следующем вопросе поэта: “Не странно ли все-таки, что об одном и том же думали русские люди двадцатых, тридцатых, сороковых... девяностых годов и первого десятилетия нашего века?”²

Силуэт конной статуи Петра, резко очерченный встречным лучом света пушкинской поэтической образности, неизменно вырисовывается на заднем плане всех трактовок темы Петербурга, предложенных двадцатым веком. При этом необходимо отметить, что образ статуи, такой, каким он предстал в поэме Пушкина, восходит к образности третьей части поэмы А. Мицкевича “Дзяды” (1830), на которую, в свою очередь, оказало определенное влияние стихотворение Г. Рубана, написанное по случаю

¹ Блок А. А. Записные книжки 1901-1920. Москва 1965, с. 169. Запись от 26 марта 1910 г. Запись сделана во время доклада Вячеслава Иванова о русском символизме в Обществе ревнителей художественного слова (см.: Осповат А. Л., Тименчик Р. Д. “Печальную повесть сохранить...”. Об авторе и читателях “Медного всадника”. Москва 1985, с. 150).

² Блок А. А. Судьба Аполлона Григорьева // Собрание сочинений в 6 тт. Москва 1980-1983. Т. IV, с. 204.

открытия памятника. Кроме того, в “Медном всаднике” присутствуют почти буквальные реминисценции некоторых фрагментов “Санкт-Петербургских вечеров” Жозефа де Местра: в частности, к этому тексту восходит пушкинская амбивалентная интерпретация жеста императора, повелительно простершего руку над судьбой своих подданных.³

В поэме Пушкина образ памятника создают только два элемента общей композиции: всадник и конь; змея же полностью проигнорирована, и этот выбор особенно показателен, если учесть факт существования рисунка самого поэта на полях рукописи незаконченной поэмы “Тазит” (1829): рисунок изображает оседланного коня, вставшего на дыбы, под копытами которого извивается невероятных размеров змея – но всадника на коне нет...

Иностранность коня и особенно всадника в мире людей, их явное над ним превосходство подчеркнуты в первом же описании памятника, увиденного глазами “маленького человека” Евгения, и концентрированно выражены в заключительных стихах первой части поэмы, даже графически отделенных от предшествующего текста:



А. П. Остроумова. Памятник Петру I. Гравюра на дереве, в красках

³ См.: Боров Ю. Искусство интерпретации. Москва 1981, с. 189.

И, обращен к нему спиною,
 В неколебимой вышине,
 Над возмущенною Невою
 Стоит с простертою рукою
 Кумир на бронзовом коне.

Своеобразное пространственное расположение статуи, поднятой над окружающим миром и уровнем взгляда зрителя, неоднократно подчеркнуто в поэме нанизыванием уточнений, в которых акцентирован мотив высоты: “В неколебимой вышине”, “Над возмущенною Невою”, “[на бронзовом коне” (повторено дважды), “в темной вышине”, “Над [...] скалою”, “Кто неподвижно возвышался // Во мраке медною главой”, “Простерши руку в вышине”. Определения, относящиеся и к всаднику (ужасен, сила, мощный, горделивый, грозный), и к его коню (огонь, гордый), окрашены одинаковым эмоциональным оттенком властного высокомерия. И если интонация восхищения исторической личностью Петра и городом, им сотворенным, определяет эмоциональный строй “Вступления” к поэме, то ее основной текст существенно корректирует эту эмоцию вполне амбивалентной номинацией скульптуры и ее модели: в поэме ни разу не упомянуто имя того, кто в памятнике увековечен, а сам памятник ни разу не назван семантически нейтральным словом “статуя”. Вместо имени собственного Пушкин употребляет перифрастические метафоры “властелин судьбы”, “державец полумира”, “строитель чудотворный”, с которыми сопряжены пейоративно окрашенные синонимы слова “статуя”: “кумир” и “истукан”. Только в конце второй части, за несколько стихов до конца поэмы, озаглавленной “Медный всадник”, как будто внезапно прозрев и узнав своего героя, поэт наконец именует его: “Всадник Медный”.



А. Бенуа. Иллюстрации к поэме А. С. Пушкина “Медный всадник”. 1916

Не менее важно и то, что Евгений созерцает монумент только сзади, от дворца князя Лобанова-Ростовского – то есть в той самой перспективе, которая особенно четко акцентирует простертую руку всадника – именно этот жест неоднократно подчеркнут в тексте поэмы. Только в тот момент, когда Евгений, обойдя пьедестал, в святотатственном бунтовском порыве угрожающе вглядывается прямо в лик императора, герои меняются местами, и теперь уже преследующий царь оказывается за спиной того, кто дерзнул бросить ему вызов. Эта перемена позиций ознаменована сменой предлогов, регламентирующих отношения между монументом и “маленьким человеком”: своего рода цезура, созданная единственным употреблением предлога “пред”, отделяет длинную предшествующую череду предлогов “на” и “над” от столь же длинного последующего ряда предлога “за”, сконцентрированного в нескольких стихах.

Фигура всадника, но уже с акцентом на изобильном символично-мифологическом наследии этого архетипического культурного образа, вновь обретает свое былое значение в первые годы XX века, на фоне подспудного, но общепризнанного отождествления коня с Россией, а всадника, присутствие или отсутствие которого становится знаковым фактором интерпретации, с царем. Ряд поэтических текстов “серебряного века” предлагает новую трактовку этого образа, в которой отдельные черты “Медного всадника” накладываются на атрибуты Св. Георгия-Победоносца или Всадников Апокалипсиса.

При этом образ “Медного всадника”, в полной мере сохраняющий как семантическую двойственность, изначально заданную пушкинской интерпретацией фальконетова монумента, так и способность подниматься до степени символического обобщения в историко-философском дискурсе, видящем в Петре попеременно то спасителя и мстителя за свой город, то посланца разрушения и смерти, обнаруживает параллельную тенденцию к потускнению своего пластического облика и даже полному его исчезновению из поэтических словесных репродукций скульптуры. Упоминания всадника сопровождаются все более скупыми, но при этом максимально символически насыщенными определениями, динамика образа осуществляется по принципу нисходящей параболы, который позволяет заместить полную фигуру жестом (так, мотив простертой руки становится чем-то вроде устойчивого эпитета) или даже просто акустическим образом (зловещее эхо перестука конских копыт).

Одновременно с этим пересматривается иерархия фигур внутри скульптурной группы и переоценивается роль анималистических символов. В частности, фигура змеи, ни разу не упомянутой Пушкиным, приобретает рельефные очертания, змея становится активным действующим

лицом и обзаводится семантическим ореолом новых коннотаций, выраженных в перемене грамматической формы слова: “зме́й”.

Образ Петербурга, в поэзии “серебряного века” почти совершенно лишенный покрова великолепия и блеска, тяготеет к той традиции, начало которой положили Гоголь и Достоевский. Черты негостеприимной северной столицы, нередко застигнутой в своем самом неутешительном зимнем облики – окованной морозом, окутанной мраком и туманом, соединяются в этом образе с иллюзорностью и абстрактностью форм призрачного видения, которое грозит раствориться в небытии. Подобная интерпретация очевидно перекрещивается с мрачными урбанистическими видениями Эмиля Верхарна, под влиянием которых даже Петербург иногда превращается в безликое скопление площадей и улиц, которое в своем печальном убожестве не имеет ничего общего с великолепной “Северной Пальмирой”, воспетой русскими поэтами XVIII и начала XIX в. вплоть до Пушкина.

Первым вкладом XX в. в переосмысление сюжета “Медного всадника” явилось стихотворение Александра Блока “Петр”, совпавшее по времени своего создания с публикацией в первом номере журнала “Мир искусства” (1904) тридцати трех иллюстраций Александра Бенуа к поэме Пушкина “Медный всадник”, предваренных величественным изображением фальконетова монумента на цветной гравюре, выполненной Анной Остроумовой-Лебедевой. Используя мотивы и образы пушкинской поэмы, о которой напоминают и четырехстопные ямбы стихотворения Блока, поэт предлагает апокалиптически-эсхатологическое прочтение фигуры всадника, вписанной в бесприютный городской пейзаж. Некоторые новые мотивы блоковской трактовки особенно примечательны: в первых же строках стихотворения памятник предстает живым и одушевленным, царственному всаднику возвращено его имя собственное, в результате чего историческое лицо и его художественный образ (два плана реальности, не совпадающие в поэме Пушкина) сливаются воедино, а третья фигура скульптурной группы, то есть змея, не просто восстановлена в своем пластическом облике, но и выдвинута на первый план как своего рода функциональный дублер главного героя – и это является наиболее заметным новшеством. Говоря о третьей фигуре памятника, вместо привычной лексики “змея” Блок использует ее архаический грамматический вариант “Зме́й”, причем пишет это слово с заглавной буквы, устанавливая тем самым четкую лексико-семантическую связь словесного образа скульптурной фигуры с образом змея-дракона в Апокалипсисе (12; 20). При первом же своем появлении, пока Петр еще спит в ожидании, когда спустится ночь, зме́й оживает “И с тихим свистом сквозь туман // Гля-

дится [...] копытом сжатый”. В последующих стихах метафора разворачивается: пока спускаются “глухие вечера”, змей угрожающе “расклубится над домами”, а в простертой руке Петра сначала заплещет факельное пламя, потом заколеблется зловонное кадило и наконец вспыхнет меч – последний является атрибутом второго Всадника Апокалипсиса, о котором напоминает и цветовая гамма памятника, окрашенного розовым на закате (первая строфа) и вспыхивающего алым перед рассветом (последняя строфа). Заключительные стихи заклинаяют Петра защитить свой город, что является очевидной инверсией карающей функции апокалиптического Всадника.

В стихотворении Валерия Брюсова “К Медному всаднику” (1906) памятник также интерпретирован как метафора исторической идеи: человеческая фигура, первоначально отделенная от скульптурной группы и представляющая ее целое по принципу “pars pro toto”, обретает имя собственное (Петр), а змея, бессильно изогнутая под копытами коня, который безжалостно попирает ее звенья, символизирует сменяющиеся во времени людские поколения. Монументальный Петр, в первой строфе выходящий на оснеженной глыбе, а в последней летящий сквозь века – “неизменный, венчанный, // С рукою простертой”, статичен в пространстве (на что указывают прилагательное “неизменный” и двойной повтор глагола “стоять” в формах прошедшего времени несовершенного вида), но динамичен во времени (о чем свидетельствует заключительное двустишие: “Лишь ты сквозь века [...] // летишь на коне”). В северном городе, единственной конкретной архитектурной деталью которого является Исаакиевский собор, да и то еле видный (ср.: “В морозном тумане белеет Исакий”), где даже днем царит полумрак, в этом “призраке туманном”, где люди блуждают как “тени во сне”, лишь “Медный всадник” остается незыблемой реальностью.

Эта интерпретация петербургского топоса как воображаемого и нестабильного, а монумента, напротив, как его несокрушимой опоры, берет свое непосредственное начало в петербургском тексте Достоевского и, в частности, в тех словах, которыми в восьмой главе первой части романа “Подросток” Аркадий описывает петербургское утро:

А что, как разлетится этот туман и уйдет кверху, не уйдет ли вместе с ним и весь этот гнилой, склизлый город, подымется с туманом и исчезнет, как дым, и останется прежнее финское болото, а посреди его, пожалуй, для красоты, бронзовый всадник на жарко дышащем, загнанном коне?⁴

⁴ Достоевский Ф. М. Собрание сочинений в 15 тт. Ленинград 1990, т. 8. с. 270.

Ощущением иллюзорности и фантастичности Петербурга проникнуто и стихотворение Вячеслава Иванова “Медный всадник” (между 1905 и 1907), которое, как и созвучное ему и написанное поэтом в те же годы стихотворение “На башне”, построено на диалоге лирического героя с Сивиллой – по мнению Н. Анциферова, этот образ воплощает в себе не что иное, как душу поэта.⁵ “Город-морок” и “город мглы” стихотворения “На башне” сменяются в “Медном всаднике” “призрачной Пальмирой” и “марево полярным”, и в этом постоянно ускользающем от определенности очертаний городе растворился даже сам памятник, воплощенный только в зловещем отзвуке стука копыт, акустическом эффекте, который сопровождает преследование Евгения и воспроизведен Ивановым в предельно близких к пушкинским лексическим конструкциям.

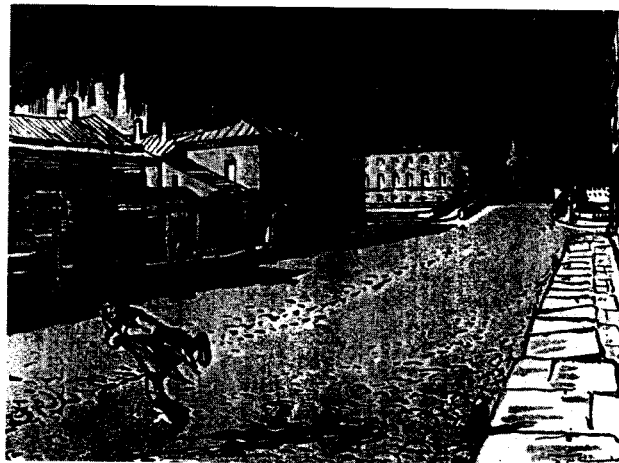
В стихотворении Иванова мотив оживания конной статуи связывается с другим ответвлением петербургского мифа – мотивом города, воздвигнутого на трупах своих строителей. Пророчество Сивиллы, сулящее гибель городу, заставляет поэта услышать “медного скаканья // Заглушенный, тяжкий топот” и признаться в своем ужасе перед “морок победным // Медноскользящего гнева”, а саму пророчицу – ответить на это чувство тревожной образной параллелью в последней строфе, отождествляющей глухие удары меди о плиты со звуком копыт, спотыкающихся о трупы.

Образ смертоносного города подхватывает и стихотворение Зинаиды Гиппиус “Петербург” (1909), первоначально озаглавленное “Он” (заметьте, что это название цитатно восходит непосредственно к тексту пушкинской поэмы, ср.: “На берегу пустынных волн // Стоял *Он*, дум великих полн”). Описание Петербурга у Гиппиус резко контрастирует с тем великолепным урбанистическим видом, о котором напоминает предпосланный стихотворению эпиграф из “Вступления” к поэме “Медный Всадник”: “Люблю тебя, Петра творенье...”: прямой остов, жестокий облик и серый гранит города не в состоянии скрыть чувство неуверенности, ощущение угрозы, страх предательства и проклятия. Мотив города, источающего дыхание смерти и тления, достигает своей кульминационной высоты в заключительной строфе, в которой звучат реминисценции стихов дантовского “Ада”: “проклятый город”, “Божий враг” не будет пожран всеочищающим огнем, он осужден утонуть в черной тине и стать пищей болотного червя.⁶

⁵ См.: Анциферов Н. П. Душа Петербурга. Петербург 1922. Репринт: Петербургская антология. Ленинград 1989, с. 103.

⁶ Данте Алигьери. Божественная комедия // Ад, III, 61-69.

И вновь единственной незбылемой реалией Петербурга оказывается памятник, но без фигуры всадника: его группа составлена только застывшим медным конем, под копытами которого вьется “змей медный” (в случае, если такое восприятие памятника не является прямой реминисценцией пушкинского рисунка на полях поэмы “Тазит”, эта интерпретация скульптурной группы все же может быть расценена как несомненное типологическое сближение Пушкина и Гиппиус в рецепции смыслов памятника). Определение змея эпитетом “медный” (чего не было ни в одном из упомянутых текстов) заставляет вспомнить о монументальном полотне художника академической школы Федора Бруни “Медный змий” (1827-1841), написанном на сюжет ветхозаветного предания о Моисее, который в пустыне выставил на знамя медного змея, чтобы спасти народ Израиля от ядовитых змей.⁷ А в Новом завете Медному змию Моисея уподобляет себя не кто иной, как Христос, интерпретируя его в беседе с Никодемом как символ спасения: “Как Моисей вознес змию в пустыне, так должно вознесу быть Сыну Человеческому, // Дабы всякий, верящий в Него, не погиб, но имел жизнь вечную”.⁸ Эта предлагаемая стихотворением Гиппиус возможность интерпретировать памятник под ассоциативным углом зрения сакральной образной традиции, в свете которой фигура змея, бессильно вьющегося под копытами оседланного Петром коня, отождествима со змием как символом спасения, весьма выразительно характеризует умонастроения русской интеллигенции начала XX в.



А. Бенуа. Иллюстрации к поэме А. С. Пушкина “Медный всадник”. 1916

⁷ Числа, 21, 8-9.

⁸ Иоанн, 3, 14-15.

Настроение тоски и предчувствие беды становятся еще более гнетущими в стихотворении Иннокентия Анненского “Петербург” (1910). Уже в анафорических зачинах двух первых стихов петербургская зима предстает окрашенной тревожным и в высшей степени символическим желтым цветом в двойном повторе эпитета “желтый” (“желтый пар” и “желтый снег”); цветообозначение Невы в третьей строфе (“желто-бурая”) также подхватывает этот эпитет. Предпоследняя строфа, в которой Петербург охарактеризован способом от противного, как город, в котором, кроме “камней из мерзлых пустынь” не было ничего иного (ср.: “Ни кремлей, ни чудес, ни святынь, // Ни миражей, ни слез, ни улыбки...”), завершается “сознанием проклятой ошибки” – формула, которая вкупе с определением Гиппиус “проклятый город” очевидно инвертирует смысл афористического резюме Карамзина, назвавшего Петербург “блестящей ошибкой”.⁹

Перемена позиций традиционной иерархии фигур скульптурной группы на противоположные в стихотворении Анненского достигает своего логического финала: “гигант на скале” выдан своим бешеным скакуном и обречен стать “ребячьей забавой” невзирая на то, что был “грозен и смел”, а змея, которую царь так и не сумел раздавить, становится всеобщим идолом.

Применительно к русской поэзии “серебряного века” можно говорить лишь о кратковременном возврате былой значимости фигуры Петра и возрождении былой притягательности образа сотворенного им города: этот всплеск связан с трагическим моментом переименования Петербурга, которое переживалось как удар, нанесенный по индивидуальности города с целью прервать его генеалогию. В стихотворении Зинаиды Гиппиус “Петроград” (1914), известном также под названием “Сентябрьское”, возрождена былая мощь царя. Обрушившись на тех, кто посягнул на “детище Петрово” и посмел оскорбить “совершенное деянье рук”, на тех, кто, объединившись с предателями, предал самого Петра, поэта призывает “Медного Вождя”,¹⁰ величие которого маркировано заглавными буквами в написании обоих слов перифрастического антропонима, возродить “создание революционной воли”, “прекрасно-страшный Петер-

⁹ Цит. по: Nicolosi P. Die Petersburg-Panegirik. Frankfurt/Main-Berlin-Bern, 2002, S. 181.

¹⁰ Заметим, что определение “Вождь”, данное Петру, могло быть почерпнуто из труда С. М. Соловьева “Публичные чтения о Петре Великом” (1872), где кроме слова “вождь” встречаются и словосочетания “вождь народа”, “народный вождь”, “великий вождь народный”, “вождь народный” и “вождь своего народа” (Цит. по: Соловьев С. С. Избранные труды. Записки. Москва 1983, с. 72, 79, 83, 85, 86, 127).

бург", остающийся вечно юным "Во влажном визге ветреных раздолий // И в белоперистости вешних пург"

Еще одной поэтической реакцией на переименование города явился сонет Максимилиана Волошина "Петербург", написанный в 1915 г. в Париже. Стихотворение, в первых двух стихах которого очерчен беглый силуэт "призрачного и вещего" города, осененного "краем мертвенных хламид" ночи, построено как диалог между безымянным сенатором и графом де Местром, который почти точными цитатами из поэмы "Медный всадник" признается в любви к городу, сотворенному "безумным Демиургом". Затем он указывает на коня и змея под его копытами, импровизируя диалог анималистических символов памятника: на заклятие коня "Сгинь!" змей отвечает: "Resurgam!". А в пуанте сонета, парно рифмованном дистихе, отделяющем два первых катрена от последнего, город выступает как арена столкновения "бунта" и "строга", "бреда" и "клича судьбе" – двойной битвы, заключающей в себе судьбы империи.

Тема "Медного всадника" исчерпывает динамический потенциал своих аллегорических истолкований в годы первой мировой войны. Когда реализованы все имплицитно присутствующие в ней возможности символических интерпретаций, остается последний вариант развития темы, комико-иронический: пародийная десакрализация мифа, в которой он прекращает свое существование.



А. Н. Бенуа. Иллюстрации к поэме "Медный всадник". 1916

Именно этот аспект предлагает стихотворение Владимира Маяковского под симптоматичным названием “Последняя петербургская сказка” (1916, опубл. в 1919 г.), зачин которой является почти точной цитатой стихов пушкинского “Вступления” (ср.: “Стоит император Петр Великий, // думает: // ‘Запирую на просторе я!’” – “И думал Он: // [...] //И запируем на просторе”). Используя в образной структуре текста свои излюбленные приемы персонификации и буквализации метафоры, поэт-футурист разворачивает мотив “пира на просторе” в сниженном бытовом ключе, рассказывая историю о том, как “Трое медных // слазят // тихо, // чтобы не спугнуть Сенат” и, замешавшись в толпу, протискиваются в ресторан гостиницы “Астория”. Они “по карточке” заказывают гренадин, однако конь, будучи не в силах удержаться при виде пачки соломинок, выдает свою “привычку древнюю” и тем вынуждает всю троицу к поспешному бегству под гиканье возмущенной толпы. Стихотворение заканчивается безутешным зрелищем императора, “узника, // закованного в собственном городе”: он “вновь [...] // стоит без скипетра”, а у его коня, который здесь, в отличие от всех предшествующих текстов, прозаически назван “лошадью”, написано “унынье [...] на морде”. И лишь змей не только выбирается из этого приключения целым и невредимым (несмотря на то, что в давке кто-то чуть не отдал ему хвост), но и водворяется на безусловно доминирующей позиции. В последней строфе стихотворения Маяковского слово “Змей”, без предикатов и эпитетов, является самостоятельной синтаксической единицей и занимает собою полный стих, будучи вправлено, подобно драгоценному камню, между двустышием, посвященным развенчанному императору, и заключительным четверостишием, описывающим печальный вид коня и всадника.

Но несмотря на ироническое остранение традиции в стихотворении Маяковского, окончательно закрепляющем инвертированную иерархию фигур монумента десакрализацией образов коня и всадника и переоценкой третьей фигуры группы, отождествленной с образом апокалиптического дракона посредством лексической формы слова “змей”, оказывается очевидно подхваченной именно та линия развития петербургской темы, которая связана с интерпретацией статуи “Медного всадника” поэтами “серебряного века”.