

Переопределяя Пушкина

Сергей Зенкин

Пространство идола:

ВИЗУАЛЬНЫЕ СТРУКТУРЫ В «МЕДНОМ ВСАДНИКЕ»

Sergey Zenkin

The Idol's Space: Visual Structures in *The Bronze Horseman*

Сергей Зенкин (Российский государственный гуманитарный университет, главный научный сотрудник; Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Санкт-Петербург), профессор; доктор филологических наук) sergezenkine@hotmail.com.

Ключевые слова: Пушкин, *Медный всадник*, визуальность

УДК: 82-1; 7.06

DOI: 10.53953/08696365_2021_172_6_130

Задача статьи — описать, как структура поэмы Пушкина «Медный всадник» формирует индивидуальный опыт героя и читателя. Этот опыт рассматривается не столько в словесном, сколько в зрительном его аспекте, с учетом таких черт поэмы, как нарративность, переплетение двух инстанций зрения и речи (повествователя и героя), неявные апелляции к «местному знанию» жителей Петербурга, магические мотивы, восходящие к романтической фантастике. Травматичный визуальный опыт героя проявляется в изменении перспективы, из которой он смотрит на памятник Петру Первому, в миметическом подражании аффекту скульптурного коня, в жестах императора, размечающих пространство города. Памятник переживается как идол, изображение, наделенное сакральной силой и связанное с водной стихией. В противоборстве безумца с изваянием проявляется эстетическое взаимодействие автора и героя поэмы.

Sergey Zenkin (Dr. habil.; Professor, National Research University “Higher School of Economics” (St. Petersburg); Chief Researcher, Russian State University for the Humanities) sergezenkine@hotmail.com.

Key words: Pushkin, *The Bronze Horseman*, visuality

UDC: 82-1; 7.06

DOI: 10.53953/08696365_2021_172_6_130

The article endeavors to describe how the structure of Pushkin's poem *The Bronze Horseman* shapes the individual experience of its protagonist and its reader. This experience is considered not so much in its lexical as in its visual aspect, taking into account such features of the poem as its narrative structure, the interweaving of two instances of vision and speech (the narrator's and the protagonist), implicit references to “local knowledge” of inhabitants of St. Petersburg, and magical motifs tracing back to romantic fantastic stories. The protagonist's traumatic visual experience includes changing the perspective from which he looks at the monument of Peter the Great, a mimetic imitation of the sculpted horse' affect, the emperor's gestures mapping the space of the city. The monument is experienced as an idol, an image endowed with sacred power and associated with the element of water. The confrontation of a madman with a statue manifests the aesthetic interaction of the author and the character of the poem.

Озаглавленная названием скульптурного монумента, поэма Пушкина «Медный всадник» (1833) представляет собой самый знаменитый в русской литературе и критике пример интрадигетического образа — визуального изображения, включенного в повествование как «действующее лицо». Ей посвящено множество исследований и толкований, которые чаще всего помещают ее в историко-биографический или же идейный (моральный, религиозный, историко-софский) контекст¹. Главное внимание уделяют поискам источников поэмы и дешифровке обобщенного смысла, который предположительно вложен в нее автором и связан с такими проблемами, как человек и государство, судьба России, мифологическое устройство мира, и т.п. Здесь будет сделана попытка подойти к ее анализу с другой стороны: не претендуя на целостную интерпретацию смысла произведения, описать, как его структура формирует индивидуальный опыт героя и читателя. Этот опыт будет рассмотрен не столько в словесном, сколько в зрительном его аспекте, который обычно остается на периферии внимания филологов, несмотря (не-смотря) на его в буквальном смысле оче-видность.

Для обоснования анализа следует сделать несколько общих замечаний о поэтике «Медного всадника»².

1. *Нарративность*. Поэма Пушкина имеет подзаголовок «Петербургская повесть», несущий в себе несколько значений. Жанровая характеристика «повесть» может описывать одну из составляющих стиля поэмы, отличную от одического «парения» и излагающую простым, «беллетристическим» слогом события в жизни «маленького» человека (см.: [Пумпянский 2000]). Еще важнее, что слово «повесть» дает модальный ключ к тексту — указывает на то, что в нем преобладает *нарративная*, а не лирико-ассоциативная интеграция смысла; иными словами, в поэме, как положено повествованию, имеется единый фикциональный мир, связанная пространственно-временная среда, в которой живет герой. Эта связность образуется скорее в опыте персонажей, чем в речи одического поэта. Во временном плане ее обеспечивают повторяющиеся акты предвидения и воспоминания, которыми сочленяются хронологически далекие друг от друга моменты: Петр Великий предвидит развитие основываемого им города на Неве (и косвенным образом свое собственное превращение в монумент на берегу); мелкий чиновник Евгений мечтает о будущем служебном повышении и семейном благополучии; позднее он же вспоминает день наводнения, проведенный им на площади, лицом к монументу

-
- 1 Ср., например, выводы трех монографий, специально посвященных этой поэме: «Порыв Евгения к личному счастью, его протест против незабоченности власти судьбой маленького человека есть одновременно и частная и общая проблема» [Борев 1981: 140]; «Пушкин показал трагедию бытия, распавшегося на “частную” и “государственную” сферы, и выход из создавшегося положения он видел прежде всего в торжестве идей человечности» [Архангельский 1990: 74]; «...Мы могли бы определить “сверхсюжет” этой повести как полную библейских аллюзий и “исполненную” христианской сакральностью *историю обращения от языческого кумира к истинному Богу*» [Панич 1998: 82].
 - 2 Цитаты из поэмы Пушкина (основного текста и вариантов) приводятся, как правило, по изданию [Пушкин 1978], с указанием номера страницы в скобках. Таким же образом оформлены и ссылки на приложения и научный аппарат к этому изданию. В некоторых случаях (для черновых вариантов и других произведений Пушкина) используется академическое собрание сочинений [Пушкин 1937—1959], ссылки на это издание приводятся в круглых скобках с указанием номера тома и страницы.

Петра. В пространственном плане для интеграции фикционального мира служат *взгляды* действующих лиц — как правило, не беглые взгляды, бросаемые по ходу других действий, но длительное и сосредоточенное созерцание². Император Петр во Вступлении смотрит вдаль, на Неву; император Александр с балкона своего дворца бессильно наблюдает стихийное бедствие столицы; любопытный народ «толпится кучами» (с. 14)³ на набережной, глаза на бушующую реку, а потом, после того как она вышла из берегов и хлынула на город, «зрит Божий гнев и казни ждет» (с. 15). Можно предположить, что поначалу в этой толпе находился и герой поэмы, устремлявший «отчаянные взоры» на недоступный другой берег; затем он продолжает смотреть в ту сторону со своего ненадежного убежища на спине каменного льва; после спада воды он «смотрит: видит лодку» (с. 27); он же с ужасом видит пустоту, образовавшуюся на месте домика его невесты; он же, наконец, взирает на Медного всадника при новой встрече с ним, прежде чем бросить ему свой вызов. За исключением этого последнего эпизода, персонажи только и делают, что перемещаются и смотрят, главным образом на Неву. Вся поэма читается как оптическая драма — история зрения и зрителей, а в центре ее сюжета помещен искусственный визуальный образ — памятник, предназначенный именно для обозрения.

2. *Бифокальность/бивокальность*. «Медный всадник» — история сумасшествия, но «в этом безумии есть система», есть логика. Она прослеживается не столько в словах героя, чья внутренняя речь в первой части поэмы банальна, а единственная реплика во второй части звучит сдавленно и малоосмысленно, — сколько в зрительных переживаниях, которые разделяет с ним повествователь и читатель. Эти переживания, будучи включены в словесный текст, тоже выражены словами — как правило, авторскими, функционирующими наподобие несобственно прямой речи, с той разницей, что вместо чужой внутренней речи здесь визуальный опыт. Между двумя точками зрения и двумя голосами, между авторской речью и опытом героя происходят плавные переходы, так что читатель не всегда ощущает смену субъекта, сообщающего о событиях и чувствах. Такая повествовательная техника облегчается поэтической организацией текста: стихотворный ритм сглаживает перепады между риторикой поэта и бредом психопата, между широким пространственно-временным кругозором одного (как у провидца-императора из Вступления) и темной ограниченностью другого. Пушкину было бы труднее добиться такого эффекта, если бы он излагал тот же сюжет прозой.

3. *Локальное знание*. Подзаголовок поэмы имеет и другой смысл. Слово «петербургская», казалось бы излишнее в данном контексте (из текста и так ясно, где происходит дело), выполняет прагматическую функцию, определяя имплицитного читателя, предполагаемую читательскую аудиторию поэмы. Поместив действие в столицу империи и сославшись в кратком предисловии на общедоступные «тогдашние журналы» (с. 8), Пушкин неявно обращается к тем, кому этот город так или иначе знаком, кому не нужно объяснять его реа-

3 Контрольным примером могут служить слуховые ощущения героя, в основном пассивно-периферийные либо вообще иллюзорные: Евгений слышит, как «ветер дул, печально воя» (с. 12), как «дождь в окно стучал» (с. 14), как «буря выла» (с. 16) в разгар наводнения; в своем безумии он «оглушен... шумом внутренней тревоги» (с. 20) — то есть *не слышит* внешних звуков, зато слышит прозрачное «тяжело-звонкое скаканье» Медного всадника (с. 22).

лии — например, расположение и облик фальконетовского монумента Петра I; соответственно, этот монумент лишен детального описания и обозначен лишь перифразами («кумир на бронзовом коне» (с. 16) и т.п.). В отличие от многих других произведений с интрадиегетическими образами, «Медный всадник» строится вокруг не вымышленного, а реально существующего, широко известного и легко обозримого визуального объекта. Повествование в поэме эллипсично, перескакивает от одной картины к другой, и это во многом объясняется именно предположением, что читатель без труда восстановит недостающие подробности, так как сам хорошо знает обстановку действия: помнит стацию на берегу Невы и представляет себе топографию Петербурга, от которой зависит пространственная организация сюжета. Эффект поэмы формируется в постоянном взаимодействии читаемого нами словесного текста и внетекстуальных визуальных структур, подразумеваемого «локального знания» читателей.

4. *Фантастика*. Наконец, в первой белой рукописи, а затем и в цензурном автографе 1833 года, впоследствии поправленном автором, сохранилась еще одна жанровая характеристика «петербургской повести», помещавшаяся уже непосредственно в ее тексте. Строки, которыми сейчас заканчивается Вступление:

Была ужасная пора,
Об ней свежо воспоминанье...
Об ней, друзья мои, для вас
Начну свое повествованье.
Печален будет мой рассказ,

(с. 11)

— в неопубликованной версии читались иначе:

Была ужасная пора...
Об ней начну повествованье
И будь оно, друзья, для вас
Вечерний, страшный лишь рассказ,
А не злоещее преданье...

(с. 73; ср. также: с. 64)

«Вечерний рассказ» — это фольклорный жанр фантастических историй, которые принято рассказывать на вечерних посиделках. В романтическую эпоху он был перенят литературой разных стран, включая русскую⁴, и в словах Пушкина, вероятно, подразумевались «Серационовы братья» Гофмана (1819—1821), «Двойник, или Мои вечера в Малороссии» Погорельского (1828) и совсем недавние «Вечера на хуторе близ Диканьки» Гоголя (1831—1832)⁵. Генетически этот жанр восходит к апотропейным рассказам, с помощью которых люди за-

4 О сравнительной поэтике «вечерних рассказов» в эпоху романтизма см.: [Feuillebois 2021].

5 Имея дело с черновыми вариантами, приходится задаваться двумя вопросами: что значит вариант и почему он был отвергнут. В данном случае ответом на второй вопрос может служить именно интертекстуальный характер выражения «вечерний рассказ»: в 1836 году, когда Пушкин в последний раз взялся за исправление текста «Медного всадника», книга Гоголя уже не была свежей новинкой, как в 1833 году, отсылка к ней потеряла актуальную опознаваемость и оттого была исключена автором.

клинали закат солнца, ночной мрак и угрозу смерти: «...акт рассказывания, акт произношения слов осмыслялся как новое сияние света и преодоление мрака, позднее смерти» [Фрейденберг 1936: 135]. В таком контексте пушкинское противопоставление — «вечерний, страшный лишь рассказ, а не зловещее преданье» — означает, во-первых, отказ от фигуральных толкований текста, при которых в нем видят пророчество, «зловещее преданье»; то есть Пушкин заранее отводит мифологические прочтения своей поэмы, которыми увлекаются современные экзегеты. Во-вторых, уподобляя свой текст «вечернему рассказу», он все же имеет в виду нечто более серьезное, чем пустые побасенки, служащие, по словам Николая Измайлова, «лишь для развлечения слушателей и особенно слушательниц, собравшихся зимним вечером вокруг рассказчика» (с. 194). За этим рассказом стоит определенная форма романтической фантастики, за которой, в свою очередь, скрывается полузабытая магическая (а не мифологическая) традиция; она и отражена в сюжете поэмы, построенном вокруг сверхъестественной силы визуального образа.

Перспектива

Почему бедный чиновник Евгений, житель окраинной Коломны, днем 7 ноября 1824 года оказался довольно далеко от нее, на одной из центральных площадей Петербурга, которая сегодня называется Сенатской, а в то время — Петровской?⁶ Как его туда занесло?

Для читателей — современников Пушкина — ответ на этот вопрос был очевиден. К площади примыкал Исаакиевский мост (*ил. 1, 2*), единственный мост, связывавший Адмиралтейскую сторону с Васильевским островом, где жила невеста Евгения⁷. Герой поэмы должен был не раз пользоваться этим мостом, навещая свою Парашу; и именно этот мост он имел в виду накануне, сожалея о том, что непогода может разлучить их на несколько дней:

Он также думал, что погода
 Не унималась; что река
 Все прибывала; что едва ли
 С Невы мостов уже не сняли
 И что с Парашей будет он
 Дни на два, на три разлучен.

(с. 13)

Действительно, обычно перед ледоходом или при угрозе наводнения наплавной Исаакиевский мост отводили к берегу. Однако в ноябре 1824 года это сде-

6 Ср.: «Тогда, на площади Петровой...» (с. 15).

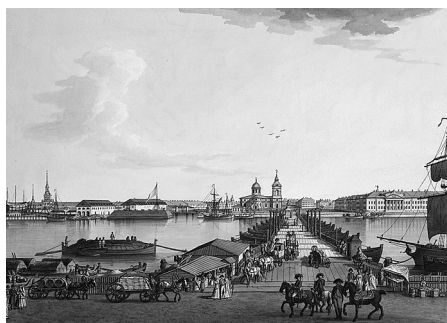
7 Исаакиевский мост не упоминался прямо, но подразумевался в одном из признанных литературных источников поэмы Пушкина — очерке Батюшкова «Прогулка в Академию художеств» (1814), где точно обозначен маршрут рассказчика: «Исаакиевская площадь, Конногвардейский манеж, который напоминает Пантеон, прелестное строение г. Гваренги Сенат, монумент Петра I и снова Нева с набережными» (с. 134), — после чего сразу речь идет об Академии художеств на другом берегу. Совершая свою летнюю «прогулку», а не «поездку», рассказчик неизбежно должен был пересечь реку, и не в конном экипаже или на лодке, а пешком по мосту.

лать не успели, и мост был снесен стихией⁸. О разрушении этого и других мостов упоминает Пушкин, описывая вторжение невских вод в город: «Грозой снесенные мосты / <...> / Плывут по улицам!» (с. 15). Ср. также в набросках поэмы:

Мостов уж нет — исче[з] народ
Нева кругом бунтует.

(с. 49)

Пушкинский Евгений в день наводнения устремился к Исаакиевскому мосту, надеясь успеть перебраться по нему через Неву, к невесте. Вместо этого ему пришлось спастись от воды на спине каменного льва у подъезда дома Лобанова-Ростовского (в восточном углу площади, рядом со стройкой нового Исаакиевского собора), ввиду реки и памятника Петру I, который в его глазах визуально обозначал место исчезнувшего моста.



Ил. 1. Б. Патерсен Вид на Исаакиевский мост и Сенатскую площадь. 1799. Из собрания Государственного Эрмитажа. Источник: Комелова Г.Н., Принцева Г.А., Котельникова И.Г. Петербург в произведениях Патерсена. М.: Изобразительное искусство, 1978.



Ил. 2. Литография Л.-П. Бишебуа по рисунку В.С. Садовникова [?]. Вид Исаакиевской церкви и моста. 1840-е годы. Из собрания Российской национальной библиотеки.

Действительно, фальконетовский монумент был установлен у въезда на Исаакиевский мост. Так было запланировано с самого начала его сооружения, уже в официальном объявлении о конкурсе 1768 года:

Статуя поставится лицом к мосту, который по Неве наведен к Васильевскому острову, на самом приятнейшем сему императору месте. Адмиралтейство от статуи в правой, а в левой стороне Сенат им учрежденный (цит. по: [Каганович 1982: 50]).

8 Ср.: «По разлитии воды Исакиевский мост, представлявший тогда крутую гору, был силою бури разорван на части, которые понеслись против течения реки в разные стороны, так что несколько флашкотов оною, с находившимися в то время на них людьми, взошли на возвышенный берег Адмиралтейства» (С. Аллер, «Описание наводнения, бывшего в Санкт-Петербурге 7 числа ноября 1824 года» (с. 111)).

го Невои¹¹. Такая точка, если долго пристально глядяваться в нее, может производить завораживающее, *фасцинирующее* действие.

На фасцинацию намекает одна из строк, описывающих состояние Евгения, объяснением которому имплицитно служит непосредственно следующее ниже первое упоминание «кумира на бронзовом коне»:

И он, как будто околдован,
Как будто к мрамору прикован,
Сойти не может! Вкруг него
Вода и больше ничего!

(с. 16)

Чтобы мотивировать прикованность Евгения к каменному льву, на котором он сидит, не обязательно было сравнивать его с «околдованным»; его неподвижность вытекала просто из физической невозможности сойти с затопленного крыльца. Здесь, однако, имеется в виду не внешняя, а внутренняя фиксация — душевное напряжение, с которым Евгений наводит свои «отчаянные взоры» на далекий правый берег... и опирается этим взором в выступающий из воды монумент. Его оцепенение обусловлено сразу несколькими причинами: тревогой, одиночеством, холодом, но также и собственно визуальной, гипнотической структурой пространства, где он пребывает словно «во сне» («Или во сне / Он это видит?» (с. 16))¹². Он попал в оптическую ловушку с неподвижной точкой зрения, которую нельзя переменить и где ему навязчиво демонстрируется полузатопленная статуя среди вод.

Символическая структура пространства деформируется вместе со зрительной. По своему замыслу предместная статуя, как и вообще монументы на перекрестках улиц и дорог, должна была символически покровительствовать со-

ряды деревьев и домов, дороги, даже само речное русло — все эти устойчивые угловые элементы, так хорошо приспособленные к формам собственности, оказались стерты, углы развернулись в плоскость; не стало больше дорог, берегов, направлений — одна лишь плоско разлитая субстанция, которая никуда не ведет, то есть прерывает становление человека, отторгает его от инструментальной осмысленности пространства» [Барт 2008: 124].

- 11 В пушкинскую эпоху вся Сенатская/Петровская площадь была проезжей. Отсутствовал Александровский сад, заложенный в 1872 году и переходящий в сквер, которым окружен ныне памятник Петру. Как следствие, монумент был отовсюду виден издалека (сегодня, если смотреть от дома Лобанова-Ростовского, он почти скрыт за деревьями) и даже в нормальное время, не затопленный наводнением, возвышался на однородной голой плоскости, а не среди сквера, расчленяющего и визуально сужающего пространство площади.
- 12 Роман Якобсон отметил важное для этой темы стихотворение Пушкина «В начале жизни школу помню я...» (1830), где садовые статуи-«кумиры» производят «парализующее действие на юное существо» поэта [Якобсон 1987: 177]. Феномены фасцинации и гипноза вообще занимали публику и отражались в литературе. Ср., например, сценку из раннего романа Флобера — так называемого первого «Воспитания чувств» (1845) — с описанием самогипноза при взглядывании в случайно выбранный объект: «Обхватив колени руками, он тупо уставился на четыре медные ножки старого комода с накладками из красного дерева, стоявшего у стены» [Флобер 2005: 19]. В отличие от ряда других произведений с интрадиетическими образами («Портрета» Гоголя и тому подобных), в «Медном всаднике» фасцинирующий визуальный объект не *смотрит* на героя цепящим взглядом Медузы, а лишь упорно является его собственному взгляду.

общению между двумя частями города и в этом смысле действительно находилась на «приятнейшем месте» для императора Петра, утверждая связность и единство Северной столицы, основанной им в Невской дельте. Напротив того, в ошеломленном и подавленном сознании Евгения она ассоциируется с разрывом этой связи, с невозможностью пересечь реку; с его точки зрения, Медный всадник не столько неудачный, бессильный покровитель, сколько препятствие, противник, заступающий путь его воссоединения с любимой.

Если верна версия А.В. Кочубея, согласно которой Пушкин при сочинении «Медного всадника» вдохновлялся историей некоего Яковлева, который спасся от наводнения 1824 года, сидя на спине каменного льва у дома князя Лобанова (с. 124), то этот анекдот, несомненно, привлек внимание поэта визуальной «рифмой» двух всадников на площади — бронзового и полуживого-полукаменного, — которые как бы следуют друг за другом в направлении к наполовину затопившей их Неве; задний пародирует переднего, словно Санчо Панса, едущий на осле за Дон Кихотом. Сходный визуальный образ — выступающая из воды составная фигура, внизу животное, сверху человекоподобное существо, — воспроизведен еще в одном мотиве, появляющемся при описании петербургского бедствия:

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

(с. 14)

Слово «всплыл» кажется здесь неточным, противоречащим реальному положению дел: ведь залитый водой город не всплывает, а, наоборот, тонет в волнах¹³. Но поэт идет на эту неточность, чтобы ввести сравнение с тератоморфным морским божеством Тритоном, чья четко обозначенная поза («по пояс в воду погружен») заставляет подозревать какой-то стоящий за этим мотивом визуальный источник¹⁴.

Сравнение с Тритоном — единственный открыто мифологический мотив в поэме¹⁵, который, однако, почти не привлекает внимание толкователей, занятых ее мифологическими интерпретациями. Оно, конечно, принадлежит

13 В языке XVIII — начала XIX веков глагол «всплыть» мог значить не только «подняться из воды», но и «поплыть» горизонтально (сообщено А.А. Костиным). Однако в данном случае он все же скорее обозначает вертикальное движение, соответствующее вертикальной позе Тритона. «Словарь языка Пушкина» приводит еще два его употребления, оба раза с «вертикальной» семантикой: «С глубокого дна / Мы ночью всплываем» («Русалка» (т. VII, с. 204)) и «Всплыла к нему рыбка золотая» («Сказка о рыбаке и рыбке», варианты (т. III, с. 1082)); оба произведения, как будет сказано ниже, еще и тематически соотносятся с «Медным всадником».

14 Известно много изображений Тритона, в частности в парковой скульптуре, в оформлении фонтанов и бассейнов, но трудно определить, какие из них могли быть известны Пушкину. Соблазнительна, например, гипотеза, что в «Медном всаднике» подразумевается Тритон с так называемого Оранжерейного фонтана в Петергофе (скульптор Б.К. Растрелли, 1726), однако его поза не отвечает пушкинскому описанию — он выступает из воды не «по пояс», а целиком, вместе со своим рыбьим хвостом. Более правдоподобный источник, подсказанный А.С. Бодровой, — картина Рубенса «Союз земли и воды» (1618, Эрмитаж).

15 В других местах события стихийного бедствия описываются с помощью метафор, не связанных с классической мифологией: мечущийся в постели больной, остервенившийся зверь, набег воров и разбойников, «с битвы прибежавший конь» (с. 17), запечатанное письмо судьбы.

авторскому дискурсу, но им косвенно описывается и визуальный опыт героя — повторяющееся направление стихийного движения *вверх из воды*. То же движение происходит на глазах у Евгения в бурной Неве: «Словно горы, / Из возмущенной глубины / Вставали волны там и злились...» (с. 26). А в первой белой рукописи поэмы тот же динамический мотив связывался и с петровским памятником, как он видится человеку, сидящему на каменном льве:

И прямо перед ним — из вод
Возникнул медною главою
Кумир на бронзовом коне
Неве [мятежной] безумной в тишине
Грозя недвижною рукою...

(с. 68)



Ил. 4. «И всплыл Петрополь, как тритон...» Иллюстрация А. Бенуа.

Источник: Медный всадник.

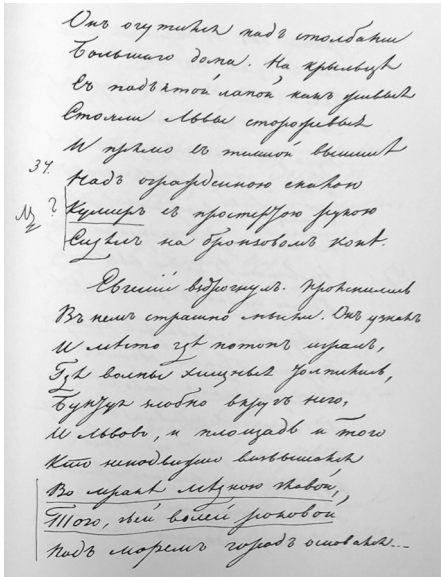
Петербургская повесть А.С. Пушкина / Ил. Александра Бенуа; Ред. текста и ст. П.Е. Щеголева. СПб.: Комитет популяризации художественных изданий при Российской академии истории материальной культуры, 1923.

в своей иррациональности («Прояснились / В нем страшно мысли...» (с. 21)). Здесь намечен мотив его дальнейшего поведения, обозначено зло, в котором он обвиняет бронзового Петра —

Того, чьей волей роковой
Под морем город основался.

(там же)

У этих строк сложная эдиционная история. В первых подцензурных изданиях они печатались в редакции Жуковского: «И с распростертою рукой / Как будто градом любовался» (с. 231). В издании П.Е. Щеголева (1923), восстанавливавшем пушкинский текст по цензурному автографу 1833 года (ил. 5), предлог читался вопреки этому автографу: «Того, чьей волей роковой / Над морем город основался» [Пушкин 1923: 46; Пушкин 2008]. Начиная с академического собра-



Ил. 5. Страница цензурного автографа с пометками Николая I.

Источник: Пушкин А.С. Медный всадник: петербургская повесть А.С. Пушкина / Сост. С.С. Лесневский, Б.Н. Романов. М.: Прогресс-Плеяда, 2008. С. 107. Оригинал: Рукописный отдел ИРЛИ. Ф. 244. Оп. 1. № 966.

ния сочинений 1937 года, в основном опирающегося на писарскую копию 1836 года, принята третья, нынешняя редакция «под морем» (она соответствует и цензурному автографу), а «над морем» осталось в вариантах, равно как «при море» (с. 57) и «у моря» (т. V, с. 477). Здесь не место обсуждать правомерность тех или иных текстологических решений, но само разнообразие перепробованных поэтом предлогов демонстрирует его попытки эксплицировать и как-то примирить с реальностью мысль безумца, понявшего, что Петербург стоит на гиблом месте. Варианты «над морем», «у моря» и «при море»¹⁶ не очень хорошо выражали эту мысль: действительно, далеко не всякому приморскому городу угрожают наводнения. С другой стороны, «под морем» кажется преувеличением фактического положения дел: все-таки в действительности Петербург стоит выше уровня моря, да и затапливало его, строго говоря, не оно, а река Нева. Но в контексте других мотивов есть основания читать эти слова не просто как «ниже моря»,

а в более сильном смысле, «под водой»: то есть в сознании Евгения фигура Петра ассоциируется с водной стихией и построенный императором город не ошибочно, а намеренно был основан на морском дне.

Выражение «под морем» двусмысленно, потому что в нем сталкиваются две дискурсивные инстанции — психопатический бред героя («под морем» = «под водой») и авторская рационализация («под морем» = «у берега»)¹⁷. Действительно, в этой точке происходит смена субъекта: в предыдущих строках («Он

16 Последняя формула повторяла собственные слова Петра из Вступления к поэме: «Ногою твердой встать при море» (с. 9). Окончательный вариант «под морем» полемичен по отношению к этим словам: вместо того чтобы «умириться» с городом (с. 11), мирно соседствовать с ним, морская стихия затапливает его.

17 По данным Национального корпуса русского языка, словосочетание «под морем» для пушкинской эпохи представляет собой гапакс, не встречается нигде, кроме «Медного всадника» (если не считать поэмы Ширинского-Шихматова «Петр Великий» (1810), где оно, по-видимому, значит «под морским дном»: «Представь, что пламенные реки, / Под морем и землей вяжь...»). В «Словаре языка Пушкина» оно отнесено к употреблением предлога «под» в значении «непосредственно у края, границы чего-н., в непосредственной близости к чему-н.», наряду с такими выражениями, как «под столицей», «под Москвою», «под рукою», «под боком», то есть в сочетании со словами, семантически далекими от «моря». Оно не фигурирует в этом словаре среди употреблений предлога в значении «ниже поверхности чего-н.» («под водою», «под луною»). Можно, однако, полагать, что Пушкин, стремясь адекватно

узнал / То место, где потоп играл...» (с. 21)) излагались переживания Евгения, а далее вступает независимая от него речь поэта-одописца («Какая дума на челе! <...> О мощный властелин судьбы!» (там же)). Неоднозначный предлог («под морем») и личностно неопределенное, неизвестно чье впечатление от ночного монумента («Ужасен он в окрестной мгле!» (там же)) образуют пограничную зону между разными инстанциями повествования, служат переключателем между двумя голосами и двумя источниками опыта.

Итак, безумная вражда Евгения к Медному всаднику — человеку и монументу — обусловлена, в числе прочего, визуальным потрясением, перспективной катастрофой, которую он пережил в день наводнения, спасаясь от воды на Петровской площади. Из-за нее он начал ощущать в основателе Петербурга не слабого самодержца вроде Александра I, который не сумел совладать «с божией стихией» (с. 15), а носителя враждебного стихийного начала, которому он вменяет в вину не поражение, а предательство.

Все это заставляет — хотя главная задача данной статьи иная — внести коррективы в запутанный вопрос о мифологических подтекстах «Медного всадника». В XX веке, начиная с эпохи символизма, о них много писали поэты, критики и исследователи¹⁸; особенно часто памятник Фальконе и поэму Пушкина сопоставляют с космогоническим или же эсхатологическим мифом, где Петр, основатель города, выступает в роли демиурга, укрощающего стихии, а невшское наводнение выражает собой их восстание — либо тщетное, либо фатально успешное — против его власти. Такой схеме действительно отвечает ряд мотивов поэмы, начиная с финальной коды вступительного гимна Петербургу:

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!¹⁹

(с. 11)

передать темный обличительный пафос Евгения, намеренно выбрал полисемичный пространственный предлог «под», а не «при» или «у» (напротив того, в написанной одновременно «Сказке о рыбаке и рыбке» он выражается от собственного имени и недвусмысленно: «Жил старик со своею старухой / У самого синего моря...» (т. III, с. 534)). Помимо прочего, здесь, как и всегда у Пушкина, следует учитывать возможное влияние французского языка, где «sous-marin» («под-морский») регулярно означает «подводный» и существует выражение «sous la mer» («под морем») с тем же значением. Тогда в воображении героя поэмы «город под морем» — это «подводный город», как много позже, в 1847 году, озаглавил свою апокалиптическую фантазию о Петербурге Михаил Дмитриев.

18 Ср.: «“Медный всадник”, в котором рассказ о создании города соседствует с историей одного из его обитателей, стал читаться как “миф” в ту эпоху, когда прошлое Петербурга было осознано как причина всех последующих событий в жизни петербуржцев» [Осват, Тименчик 1985: 133]. В этой же книге дан свод интерпретаций поэмы, созданных в русской художественной литературе до первой трети XX века включительно.

19 Вариант: «Но побежденная стихия / Врагов доселе видит в нас / <...> / Но волны Финские не раз / На грозный приступ шли бунтуя / И потрясали, негодяя / [Гранит подножия Петра]» (с. 30–31).

Однако в это традиционно-аллегорическое прочтение, где основатель города и «мятежная» река противопоставлены как начала порядка и хаоса²⁰, плохо вписывается мотив Петербурга-Тритона или слова о «кумире», возникающем «из вод». По-видимому, мифологический субстрат поэмы сложнее, в нем конфликтуют два сюжета и две фигуры Петра — покоритель стихий и их порождение и олицетворение.

Такая двойственность в общем соответствует оппозиции условного автора и героя: поэт-одописец воспекает (особенно во Вступлении, пока в поэме не появился Евгений) зиждательную мощь императора, а герой-безумец в своем бреде прозревает в лице последнего исчадие разрушительных природных сил²¹. При этом элементы «личного мифа» Евгения сообщаются нам главным образом через речь условного автора, у которого своя, апологетическая версия «петербургского мифа». Поэтому они и столь фрагментарны, рассеяны в тексте, словно следы чужого, больного сознания, подавленного рациональностью излагающей их авторской речи. На визуальном уровне противоположность этих двух субъектов задана двойной оптикой — противопоставлением «правильной» и «неправильной» зрительной перспективы, в которой может рассматриваться памятник.

Рамка

В поэме описываются две встречи Евгения с Медным всадником — в день наводнения и в ночь их противостояния. В первом эпизоде герой формирует в своем восприятии визуальный образ памятника, во втором эпизоде сближается с воплощением этого образа. Его движение затруднено и искривлено, поскольку любой материально выраженный (а не виртуально-психический) образ отделен от внешнего фона разного рода рамками.

Первая рамка, обособляющая петровский монумент, возникает еще в первой части поэмы: незыблемый и четко оформленный памятник окружен стихийным буйством реки, которая сравнивается с большим («Нева металась, как большой / В своей постеле беспокойной» (с. 12)), а в черновом варианте прямо названа «безумной» (с. 68), — эпитет, применяемый далее к Евгению.

Природный хаос достигает предела, когда во время наводнения рушится, упраздняется система *мест*, организующая городское пространство; единственным устойчивым местом остается то, где находится сам памятник и которое узнает безумный Евгений много позднее, придя туда ночью: «Он узнал / То место, где потоп играл...» (с. 21). Разные части пространства перемешаны стихией: лодки вместо рек и каналов плавают по улицам, вместе с «товаром запасливой торговли», «грозою снесенными мостами» и даже «тробами с размытого кладбища» (с. 15). Места, обычно называемые «площадями» («стогнами») и «улицами», превращаются в «озера» и «реки», а царский дворец кажется «ост-

20 Ср.: «По этой схеме в русской оде XVIII — начала XIX века оформлялись приветствия почти каждой перемене на престоле» [Осповат 2009: 501].

21 Ср. зрительный контраст между обилием цветowych эпитетов во Вступлении («темно-зеленые сады», «золотые небеса», «девичьи лица ярче роз», «пунша пламень голубой», «синий лед» Невы и т.п. (с. 10—11)) и их отсутствием в двух повествовательных частях поэмы, даже тогда, когда автор повествует «от себя», а не с точки зрения Евгения. (Указано А.А. Костиным при обсуждении настоящей работы.)

ровом печальным» среди воды (с. 15). Когда Евгений, освободившись из своего плена на Петровской площади, пересекает наконец реку и «знакомой улицей бежит / В места знакомые» (с. 18) в предместье, перед ним тоже картина разорения, где ничто не осталось на своем месте:

Все перед ним завалено,
Что сброшено, что снесено;
Скривились домики, другие
Совсем обрушились, иные
Волнами сдвинуты...

(там же)

Катастрофически изменилось и место, куда он стремился, — дом его невесты: оно вообще опустело, перестало быть *местом* в строгом смысле слова, то естьместилищем чего-то определенного:

Вот место, где их дом стоит,
Вот ива. Были здесь ворота,
Снесло их, видно. Где же дом?

(там же)

При виде этого не-места Евгений сам начинает двигаться хаотично, по кругу — это первый косвенный признак его безумия:

И полон сумрачной заботы,
Все ходит, ходит он кругом...

(там же)

Дальнейшие его перемещения происходят в режиме беспорядочного *блуждания*: «Ужасных дум / Безмолвно полон, он скитался...» (с. 19). Он «толкует громко сам с собою» (там же): порвались его связи с другими людьми, которыми обычно структурируется жизненное пространство человека²². Социальные контакты героя сводятся к торопливой милостыне («...питался / В окошко поданным куском»)²³ или физической агрессии:

Злые дети
Бросали камни вслед ему.
Нередко кучерские плети
Его стегали, потому
Что он не разбирал дороги...

(с. 20)

«Не разбирая дороги», не сознавая пространственной структуры города, Евгений бродит в нем, словно в лабиринте, которым обернулась для него рационально-линейная планировка Петербурга; природный хаос наводнения овла-

22 Ср.: «Повествование строится так, чтобы он не сталкивался с другими людьми, не вступал в активные отношения с окружающими» [Тоддес 2019: 36].

23 Вариант: «Собаке брошенным куском» (т. V, с. 474).

дел его сознанием: «Мятежный шум / Невы и ветров раздавался / В его ушах» (с. 19)²⁴. Хронология его скитаний также неопределенна. Первый эпизод его истории разворачивается в ноябре 1824 года, а в следующем эпизоде уже «дни лета / Клонились к осени» (с. 20), следовательно, он провел в скитаниях почти год — а может быть, и несколько лет²⁵. Все это время он жил без крова, ночуя «у Невской пристани» (там же), что не очень правдоподобно: как заметил кто-то из критиков, спать на пристани можно в Неаполе или Венеции, но не в зимнем Петербурге. Однако Пушкина не смущают эти неопределенности и неувязки, они лишь добавляют хаотичности в мир безумца.

Утратив определенное место в структуре и классификации мира, Евгений сам превращается в существо без места, в лишенную ценности, ничего не значащую «голую жизнь», как выражаются современные философы вслед за Джорджо Агамбеном:

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

(там же)

Буйный хаос наводнения и продолжающие его скитания безумца образуют *динамическую рамку* неупорядоченности, которая окружает и деконтекстуализирует центральный зрительный образ, то есть собственно памятник Петру. С этим памятником связан исторический нарратив об основании Северной столицы, об учреждении нового государственного места, кратко изложенный во Вступлении к поэме; но при дальнейшем рассказе он теряется в картине распада мест и в блужданиях обезумевшего героя. В словесном устройстве поэмы государственный смысл Медного всадника так же изолирован и остранен, как сам монумент в визуальной картине петербургского потопа. Этот параллельный вербально-фикциональный эффект отметил Лев Пумпянский, говоря о стилистической неоднородности «Медного всадника»: в нем одические элементы, отсылающие к государственно-исторической идеологии, выделены «в обособленные абзацы, окруженные беллетристической речью, как монумент Петра волнами наводнения» [Пумпянский 2000: 194].

Блуждание в лесу, в пустыне, в искусственном лабиринте — традиционный мотив в повествованиях (волшебных сказках, рыцарских романах и т. д.), который часто предвещает встречу странника с чем-то или кем-то необычным, сверхъестественным: так в центре критского Лабиринта обитал чудовищный

24 В черновых вариантах текста Пушкин пытался использовать, вероятно, поразившее его сообщение из статьи В.Н. Берха «Подробное историческое известие о всех наводнениях, бывших в Санкт-Петербурге» (на нее он ссылается в предисловии) о «мертвом молчании», которое «водворилось на улицах» затопленного Петербурга (с. 107); отсюда слова о «грозной» или «ужасной тишине», которой окружен монумент Петра при первом своем появлении перед Евгением (с. 50). В окончательном тексте поэт заменил их более традиционным мотивом *ревущей* бури («Там буря выла, там носились / Обломки...» (с. 16)), чей шум в дальнейшем будет звучать в ушах безумца.

25 Последняя гипотеза как будто подтверждается финальными строками поэмы, сообщающими, что мертвое тело героя было найдено «прошедшею весною» (с. 23) — то есть в 1833 году, через восемь с половиной лет после начала событий?

Минотавр. Писатели XIX века стали нередко локализовывать блуждание в современном городском пространстве (отсюда знаменитая фигура «фланера», беспорядочно прогуливающегося наблюдателя), но и в городе, и в пустыне им по-прежнему обрамлялось, обособлялось некое мистическое событие, которое случается лишь ненароком, само собой, к которому можно добрести наугад, но не прямым целенаправленным движением²⁶. Так и в кульминационном эпизоде поэмы Пушкина ночное блуждание («...пошел бродить и вдруг / Остановился» (с. 20—21)) приводит Евгения к столкновению с оживающим памятником — скульптурным призраком «грозного царя» (с. 22). Его внезапная ясность мыслей («Прояснились / Вдруг страшно мысли в нем...» (с. 21)) знаменует опознание места, где стоит памятник, и рамки, в которую он заключен.

Во времена Пушкина монумент на Сенатской/Петровской площади был окружен двумя реальными рамками. Первой из них, динамической, служило уличное движение: памятник объезжали повозки и экипажи по пути на мост и с моста²⁷, и из-за их потока пешеход мог безопасно приблизиться к монументу разве что ночью, что и делает герой поэмы. Он не раз видел статую Петра раньше, но, возможно, только в эту лунную ночь впервые оказался рядом с нею. Теперь перед ним вторая, статичная рамка визуального изображения: решетчатая ограда, установленная вокруг произведения Этьена Фальконе²⁸. Ею обозначалась минимальная дистанция, на какую можно было подойти к памятнику; а Евгений еще и прижался к ней лицом, словно пытаясь проникнуть дальше, внутрь: «Чело / К решетке холодной прилегло...» (там же). Две встречи с Медным всадником визуально различны тем, что при первой из них статуя находится далеко от Евгения, а при второй — *очень близко*²⁹.

Такая предельно сокращенная дистанция зрения деформирует визуальный образ. Когда визуальный объект «прилипает к глазам», он утрачивает перспективность, вторгается во внутреннее пространство зрителя, производя на него ошеломляющее, иногда травматическое впечатление. С конца XVIII века этот эффект широко использовался в различных сенсационных зрелищах (диораме, фантасмагории) и в некоторых художественных экспериментах (см.: [Ямпольский 2001]). Пушкинский Евгений переживает этот эффект, встав на аномально близком расстоянии от памятника, глядя на него не с моста и не от «дома со львами», а вплотную к ограде:

26 Ср. в лирике Пушкина стихотворения «Пророк» или «Странник». Во Франции ряд примеров можно найти в прозе Жерара де Нерваля. См.: [Зенкин 2002: 214—228].

27 Ср.: «Памятник находился в центре самой оживленной городской магистрали, в то время как сегодня он, в сущности, оказался в стороне от интенсивного городского движения, в зеленом окружении, в уголке старого Петербурга» [Каганович 1982: 167].

28 Ограда была сооружена перед открытием памятника в 1782 году, несмотря на возражения Фальконе, писавшего: «Кругом Петра Великого не будет никакой решетки. Зачем сажать его в клетку?» [Каганович 1982: 159]. Она окружала монумент до начала XX столетия.

29 Этим объясняется смущавший некоторых критиков разницей в глаголах, описывающих позу «кумира на бронзовом коне»: в одном случае он «стоит», а в другом «сидел» (с. 16, 21). Дело в том, что авторское изложение следует впечатлениям персонажа-зрителя — издали он видит монумент стоящим (возвышающимся) над водой вертикальным силуэтом, а уткнувшись лицом в ограду, отчетливо различает всадника, сидящего на коне.

Кругом подножия кумира
Безумец бедный обошел³⁰
И взоры дикие навел
На лик державца полумира.

(с. 21)

Такое движение поставило его «пред горделивым истуканом» (с. 22), то есть во фронтальную позицию, лицом к памятнику — но, как сейчас выяснится, *не к Петру Великому*. Владимир Топоров, специально изучивший визуальные ракурсы фальконетовского монумента, отмечает, что такая точка наблюдения — стоя спереди и у самой ограды — едва ли не худшая из возможных:

Неопытный зритель чаще всего выбирает предстояние статуе *спереди* по оси памятника. Что же увидит он отсюда? Образ из страшного и/или сюрреалистического сна — гиперморфизированного коня... за вздернутой высоко конской мордой скрывается Петр, его голова и туловище, полностью невидимые зрителю [Топоров 2009: 795].

Наведя взор на «лик державца полумира», Евгений видит главным образом искаженную страхом морду его коня (*ил. б*), поднявшегося на дыбы перед обрывом. Этот конь, судя по всему, занимал особое место в замысле Пушкина. Во второй черновой рукописи его поэмы вслед за описанием разоренного наводнением предместья следует краткий «план второй части поэмы», где конь обозначен отдельной строкой, как один из конститутивных мотивов повествования, наряду с самим «Петровским памятником»³¹. В своем эмоциональном экфрасисе, описывая не объективные черты монумента, а субъективные переживания зрителя, Пушкин четко разделяет две фигуры — коня и всадника, каждая из которых удостоена отдельного риторического обращения: «Куда ты скачешь, гордый конь»³²; «О мощный властелин судьбы» (с. 21).

Повышенное внимание к фигуре коня связано с тем, что в развитии повествования аффект животного подготавливает аффект человека — героя поэмы. При первой встрече с памятником Петру, в день наводнения, сидящий на льве Евгений лишь внешне, случайно и нелепо подражал своей позой Медному всаднику. При второй, ночной встрече происходит более глубокий, внутренне

30 Юрий Боров считал, что Евгений двигался «по часовой стрелке» [Боров 1981: 164], хотя вероятнее более короткий путь, огибающий памятник справа против часовой стрелки. В связи с перемещениями пушкинского героя у памятника допустил неточность даже такой виртуозный филолог, как В.Н. Топоров: описывая «круговое движение» гипотетического зрителя, впервые увидевшего монумент *спереди*, он добавляет: «...то же произошло и с пушкинским Евгением» [Топоров 2009: 796], — тогда как последний двигался в противоположном направлении, сзади вперед по отношению к памятнику. Главное же — Евгений вообще не зритель в эстетическом смысле: обходя вокруг статуи, он не осматривает ее, держась поодаль и выбирая лучшую точку для обозрения, а ищет прямого, близкого контакта с нею.

31 Ср.: «Пустое место / На другой день все в порядке / Сумасшедший / Холодный ветер дождь [?] / Конь [?] / Петровский [?] памятник [?] / Остров» (с. 51). Самостоятельной важностью фигуры коня может объясняться и загадочный рисунок Пушкина (впрочем, более раннего происхождения), где на скале-пьедестале фальконетовского монумента стоит конь без седока.

32 Варианты: «Остановися рьяный [?] конь / какой тобою [?] огонь <...> / Куда ты мчишься [?] медный конь» (с. 57).

захватывающий его телесный мимесис — только объектом подражания служит теперь не всадник, а конь. Напряженно-экстатическое состояние, которое герой поэмы видит в чертах коня, продолжается в судорожных телесных рефлексках, переживаемых им самим:

Стеснилась грудь его. Чело
К решетке холодной прилегло,
Глаза подернулись туманом,
По сердцу пламень пробежал³³,
Вскипела кровь. <...>
И, зубы стиснув, пальцы сжав,
Как обуянный силой черной,
<...>
Шепнул он, злобно задрожав...

(с. 21–22)



*Ил. 6. Неизвестный фотограф.
Фрагмент памятника «Медный
всадник» (Э.М. Фальконе, 1782).*

*Источник: Аркин Д. Медный всадник:
Памятник Петру I в Ленинграде. Л.; М.:
Искусство, 1958.*

Сам того, разумеется, не сознавая, Евгений преодолевает виртуальную рамку визуального образа, вступает внутрь него, аффективно отождествляется с одной из его фигур и заражается исходящей от нее энергией. В то время как оскаленный, раздувшийся ноздри и выпучивший глаза бронзовый конь пассивно объят ужасом перед бездной, безумный Евгений активно («в бешенстве», было сказано в черновике (с. 59)) реагирует, бунтует против Петра, словно непокорный конь против седока.

Дальнейшие события поначалу также разворачиваются внутри скульптурной группы, на пьедестале монумента. После того как Евгений бросил Петру свой вызов, ему кажется, «что грозного царя, / Мгновенно гневом возгоря, / Лицо тихонько обращалось» (с. 22). Действительно, у фальконетовского монумента есть две оптических оси: первая — взгляд коня, устремленный прямо вперед, перпендикулярно берегу реки, вторая — взгляд и жест

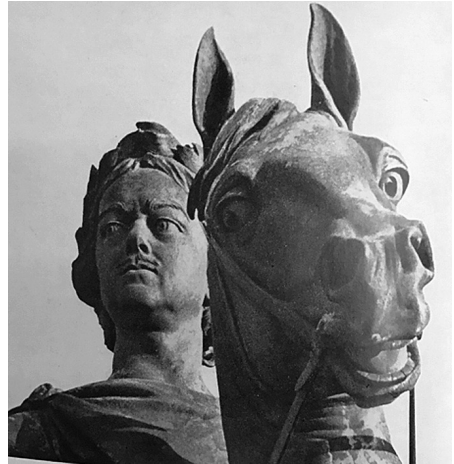
33 Здесь переключка с одной из предыдущих строк: «А в сем коне какой огонь!» (с. 21), — то есть Евгений и конь равно «воспламенены» аффектом. Телесно-конвульсивный характер реакций героя (ср. в другом эпизоде его судорожный хохот на месте Парашино дома) заставляет искать ему параллели не среди вдохновенных безумцев романтической литературы, а в клинических описаниях душевных болезней у психиатров. О литературных предшественниках Пушкина в такой трактовке безумия см.: [Петрунина 1980: 112–115].

всадника, развернутые правее, под острым углом к направлению движения (ил. 7, 8). Слова «лицо тихонько обращалось» означают, что Евгений стоит не прямо перед лицом императора — он либо пересек его оптическую ось, обходя вокруг памятника справа, либо не дошел до нее, обходя слева; в любом случае он остановился на оптической оси коня или, что то же самое, на линии главной перспективы монумента, проходящей через Исаакиевский мост; чтобы взглянуть на него, Медный всадник должен теперь повернуть голову³⁴. Две расхоdivшиеся ранее оси совмещаются, бронзовый император обращает свое лицо туда же, куда смотрел его конь, — на безумца внизу у ограды. Одновременно в воображении этого безумца исчезает обычно хорошо заметное зрителям аффективное различие двух фигур монумента — контраст между бурным неистовством животного и величавым спокойствием человека:

Фигура всадника спокойна и одновременно стремительна. Она выражает внутреннее сдержанное напряжение, которое контрастно подчеркнуто открытой динамичностью коня и пьедестала. «Ирой спокоен — конь яростен», — писал по этому поводу современник [Каганович 1982: 53]³⁵.



Ил. 7. Расхождение оптических осей памятника и аффективных выражений двух его фигур. В. Брызгин. Памятник «Медный всадник» (Э.М. Фальконе, 1782). Источник: Каганович А. «Медный всадник». История создания монумента. Л.: Искусство, 1982. С. 78.



Ил 8. Неизвестный фотограф. Фрагмент памятника «Медный всадник» (Э.М. Фальконе, 1782). Источник: Аркин Д. Медный всадник: Памятник Петру I в Ленинграде. Л.; М.: Искусство, 1958.

34 Всадник поворачивает голову, а не взгляд. Ср. вторую черновую рукопись: «И [?] показалось / Ему что [бронзову главу]» (с. 59). В той же рукописи были варианты, где лицо царя «омрачалось», «искажалось» (там же); в итоге Пушкин заменил эти психологически мотивированные движения чисто пространственным «обращалось».

35 Напомним, что морда коня и лицо императора являются произведениями двух разных скульпторов — соответственно Этьена Фальконе и его ученицы Мари-Анн Коллю.

Эта оппозиция спокойствия/ярости, заложенная в скульптурной группе, нейтрализуется, когда лицо царя, обратившееся на мятежника, тоже возгорается гневом³⁶. Взгляды и аффекты двух скульптурных фигур сошлись вместе, и этот двойной взгляд, яростный и/или гневный, оказался невыносимым для героя поэмы, столкнувшегося с ними буквально лицом к лицу.

Визуальные и вербальные эффекты в очередной раз действуют параллельно — но только здесь не речь автора следует зрительным впечатлениям героя, а наоборот: слово героя, его единственная реплика, произносимая вслух, дает толчок фантастическому зрелищу, приводит мертвый памятник в движение — сначала внутренне-аффективное, а затем и фантастически телесное. Дело в том, что эта реплика — «Добро, строитель чудотворный! <...> Ужо тебе!..» (с. 22) — внутренне так же гетерогенна, как и стоящий перед Евгением монумент. Одна ее часть («строитель чудотворный»)³⁷ миметически передразнивает «одический» регистр поэмы, высокую прославляющую лексику Вступления, тогда как другая часть («добро», «ужо тебе»)³⁸ представляет собой темный, семантически неартикулированный словесный жест, принадлежащий просторечию. В одной части еще различим голос поэта-одописца, в другой — говорит безумный, судорожно напрягшийся персонаж; а если спроецировать эту оппозицию на структуру монумента, то первый ее член связан с (само)представлением самодержца, тогда как второй — с инстинктивной реакцией коня. Речь Евгения невразумительна по смыслу, в ней сталкиваются, сбиваются вместе два несовместимых языковых регистра; этого было достаточно, чтобы сдвинуть с места бронзового истукана³⁹.

Итак, фантастическое сошествие статуи со своего постамента — довольно распространенный мотив в европейской литературе, уже использованный самим Пушкиным в «Каменном госте», — предварено перераспределением визуально-аффективных отношений между тремя персонажами: императором, конем и зрителем. Прежде чем Медный всадник вырвется за рамку, за ограду своего памятника и начнет преследовать Евгения по городским улицам,

36 Взбунтовавшийся Евгений, по одному из черновых вариантов поэмы, соединяет в себе атрибуты всадника и коня: по его жилам «и хлад [?] и [?] пламень пробежал» (т. V, с. 481).

37 Эти слова могли быть и переводной (авто?)цитатой из стихотворения Адама Мицкевича «Памятник Петра Великого», где Петр I именовался — причем, как можно понять, устами самого Пушкина — «вершителем чудес» (*pol. co te zrobil cuda*). См.: [Благой 1956: 313].

38 Андрей Чернов уже отметил, что это стилистически сниженный эквивалент вергилиевского «Quos ego!», «Вот я вас!» («Энеида», I, 135) [Чернов 2018]. «Вот я вас» было арзамасским прозвищем Василия Пушкина, хорошо памятным его племяннику, автору «Медного всадника».

39 Попытку синтаксически и логически «выпрямить» слова Евгения, артикулировать их как выражение последовательной мысли предпринял Андреас Эббингхаус; по его интерпретации, это не иллокутивная угроза, а эллиптический констатив: «Добро уже тебе [досталось]». Такое прочтение приходится признать насильственным, игнорирующим психологический и прагматический контекст реплики — «черную силу» и «злостную дрожь», с которыми она произносится персонажем. Тем не менее верна общая интуиция исследователя, согласно которой Петр представляется безумному Евгению «зачинщиком» наводнения, «виновником бедствия, наделенным божественными силами» [Эббингхаус 2011: 8–10]. См. подробнее: [Ebbinghaus 1991].

тот уже сам нарушил эту рамку, вступив в «зрительный контакт» и аффективный мимесис с конем, а затем своими словами спровоцировал и реакцию царя. Он сам разбалансировал скульптурную группу и привел ее в движение, причем визуальное взаимодействие было здесь не менее чревато последствиями, чем словесный вызов.

Идол

Облик ночного монумента может служить примером фрейдовского «жуткого», *das Unheimliche*, напоминающего героя поэмы о его душевной травме, о «прошлом ужасе» наводнения («Он узнал / То место, где потоп играл, / Где волны хищные носились, / Бунтуя злобно вокруг него» (с. 20, 21). Следующий далее эмоциональный экфрасис — «ужасен он в окрестной мгле» (с. 21) — был предвосхищен у Пушкина описанием выступающей из земли «живой головы», хтонического великана, с которым затевает бой герой «Руслана и Людмилы» (ср. вызов, бросаемый Евгением Медному всаднику):

В своей ужасной красоте
Над мрачной степью возвышаясь,
Безмолвием окружена...

(т. IV, с. 43)⁴⁰

У Пушкина неоднократно встречаются и фигуры чудесных, сверхъестественных существ, выходящих/выплывающих из воды⁴¹: в начале первой песни «Руслана и Людмилы», в «Сказке о царе Салтане», в драматической поэме «Русалка», наконец, в «Сказке о рыбаке и рыбке», написанной в октябре 1833 года, буквально в одно время с «Медным всадником». Если взвод морских витязей из двух первых произведений⁴² никак не участвует в действии и служит лишь «почетным караулом», декоративно-сказочным элементом фона, то русалка и золотая рыбка — персонажи активные и амбивалентные, способные одарить человека, но и жестоко покарать его.

Наводнение заставило Евгения увидеть в Медном всаднике «всплывающее» движение снизу вверх. При его второй встрече с монументом последний предстает в более сложной, двойственной динамике.

В тексте «Медного всадника» государственный памятник Петру неоднократно именуется словом «кумир» и его синонимом «истукан». Сравнение христианского монарха с языческим божеством было обычным приемом в культуре классицизма, но слово «кумир» заключало в себе еще и дополнительную семантику *разоблачения* и *низвержения*, которая систематически

40 Еще одну параллель составляет мрачный символ царской власти — виселица на площади во фрагменте «Какая ночь! Мороз трескучий...» (1827), содержащем также и мотив испуганного, противящегося гордому всаднику коня.

41 Напротив того, мотив покорителя водной стихии, кроме «Медного всадника», не встречается больше нигде, за исключением разве что беглого, лично не определенного упоминания в стихотворении «Кто, волны, вас остановил...» (1823).

42 Ср.: «И тридцать витязей прекрасных / Чредой из волн выходят ясных, / И с ними дядька их морской» (т. IV, с. 5); «...И очутятся на бреге / В чешуе как жар горя / Тридцать три богатыря» (т. III, с. 520).

прослеживается в других его употреблении⁴³. «Кумир» для Пушкина, во-первых, более или менее ложный, во-вторых, неустойчивый, падающий, что звучало напоминанием о реальном ниспровержении монархических памятников в годы Французской революции⁴⁴.

В «Медном всаднике» кумир не ниспровергается. Тем не менее герой поэмы своим обличием «строителя чудотворного» и угрозой возмездия миметически подхватывает движение, которое заложено в визуальном облике стоящего перед ним «горделивого истукана» (с. 22). Драматическим эффектом скульптурной композиции, которого искал Этьен Фальконе, создавая свой петербургский монумент, была неустойчивость, готовность обрушиться в бездну: конь Петра I взвивается вверх на дыбы, но это оттого, что еще немного — и он сорвется вниз с обрыва. Статуя фиксирует ту высшую точку движения, которой оно достигает на один неуловимый миг, изъятый из реально переживаемого времени⁴⁵.

В современной Пушкину художественной культуре другим образцом такого внутренне нестабильного объекта мог служить *водопад*, и этим мотивом заканчивается один из интертекстов «Медного всадника» — упоминаемое в пушкинском примечании к поэме «описание памятника в Мицкевиче» (с. 24), то есть стихотворение Адама Мицкевича «Памятник Петра Великого» (1832), где фальконетовский монумент уподоблен *замерзшему водопаду*: усиленный вариант зрительного парадокса, когда обычный, текучий водопад, находясь в непрестанном движении, сохраняет иллюзорно устойчивую форму. У Мицкевича в «Памятнике Петра Великого» этим сравнением аллегорически обозначено русское самодержавие, которому грозит «солнце вольности»:

43 См. по «Словарю языка Пушкина»: «И галл десницей разъяренной / Низвергнул ветхий свой кумир» («Наполеон»); «Я сокрушил бы жизнь, уродливый кумир...» («Надеждой сладостной младенчески дыша...»); «И вновь живешь, и обнимаешь / Разбитый юности кумир» («Козлову»); «За то ль, что в бездну повалили / Мы тяготеющий над царствами кумир...» («Клеветникам России»); «Их горделивые разоблачал кумиры» («Послание цензору»); «К ногам народного кумира / Не клонит гордой головы» («Поэт»); «Давно ль народы мира / Паденье славили великого кумира...» («Недвижный страж дремал на царственном пороге...»). В двух из этих примеров «кумир» служит политическим термином, обозначением Наполеона, а еще в одном — французской монархии, чье падение в конце XVIII века дало старт его карьере. Роман Якобсон отметил мотив «падающих кумиров» в близко следующих хронологически за «Медным всадником» набросках Пушкина «Толпа глухая...» (9 декабря 1833 года) и «Везувий зев открыл...» (1834) (см.: [Якобсон 1987: 176]). Даже в шутивной эпиграмме «Лук звенит, стрела трепещет...» (1827) синоним «кумира», встречающийся также и в «Медном всаднике», ассоциируется с насильственным разрушением: «Кто разбил твой истукан?» (т. III, с. 51). О функционировании того же топоса у Державина см.: [Гольбурт 2006].

44 В представленной ему на цензуру рукописи «Медного всадника» Николай I неодобрительно отчеркнул все упоминания «кумира». Угадывать мотивы начальственного недовольства, тем более двухвековой давности, — дело неблагодарное, но все же допустимо предположить, что царь-цензор мог среагировать и на религиозные, и на собственно политические коннотации, связанные с этим словом.

45 Ролан Барт, говоря об изобразительном искусстве примерно той же эпохи, называл это *пшеп*, «явление божества»: «Например, у художников Империи, когда им требуется воссоздать мгновенный образ (взвившийся на дыбы конь, Наполеон с простертой рукой на поле сражения и т.п.), в таком движении все же остается знак подчеркнутой неустойчивости — то, что можно назвать *пшеп*, торжественная застылость позы и притом невозможность поместить ее в реальном времени» [Барт 2008: 172].

Царь Петр коня не укротил уздой,
Во весь опор летит скакун литой,
Топча людей, куда-то буйно рвется,
Сметая все, не зная, где предел.
Одним прыжком на край горы взлетел,
Вот-вот он рухнет вниз и разобьется.
Но век прошел — стоит он, как стоял.
Так водопад из недр гранитных скал
Исторгнется и, скованный морозом,
Висит над бездной, обратившись в лед. —
Но если солнце вольности блеснет
И с запада придет весна к России —
Что станет с водопадом тирании?

(с. 144, перевод В. Левика)

Все эти слова в стихах Мицкевича вложены в уста некоего «поэта русского народа», с которым беседует его друг, «странник, пришелец с запада» (с. 143); принято считать, что имеются в виду Пушкин и сам Мицкевич, хотя пересказ речей персонажа не может считаться документальным свидетельством: возможно, что «поэт русского народа» — лицо собирательное и отчасти вымышленное⁴⁶. Во всяком случае, можно полагать, что метафора водопада была известна Пушкину (разумеется, не только из стихов Мицкевича)⁴⁷ и учитывалась им при написании «Медного всадника». Прямой, отвлеченный от политических аллегорий смысл этой метафоры в том, что замерзший водопад готов, оттаяв, низринуться вниз — как и опасно зависший над обрывом всадник.

Содержащаяся в подтексте метафора водопада позволяет уточнить визуально-перцептивный статус петровского монумента, каким он переживается в поэме. Михаил Ямпольский в специальной работе о водопаде в новоевропейской культуре показал, что на рубеже XVIII—XIX веков этот мотив, ранее связанный с топикой земного рая и явлений божества, начинает функционировать как образец проблематичного *возвышенного объекта*, «безостановочно возобновляющейся картины хаоса», противящейся отрешенному созерцанию и рациональному осмыслению:

Водопад соединяет в себе неподвижность сакрального бытия и ниспадение во временное <...>.

На водопадах литература экспериментирует с выходом за пределы устойчивых категориальных схем <...>.

Водопад, таким образом, вводится в контекст критики словесного и традиционно связанного с ним рационалистического сознания <...>.

Созерцание водопада часто описывается в категориях потери сознания, гипноза, захлестывания зрителя изобразительным в ущерб вербальному [Ямпольский 2000: 190, 195, 200, 201].

46 О происхождении метафоры «замерзшего водопада», приписанной польским поэтом русскому, см.: [Благой 1956: 311—313; Вацуро 1988: 47—53].

47 В русской поэзии самый знаменитый пример — ода Державина «Водопад» (1791—1794), где эта метафора означает смерть. Пушкину было также известно стихотворение Вяземского «Нарвский водопад» (1825).

Возвышенный объект, как это понятие было определено в эстетике XVIII века, у Бёрка и Канта, характеризуется своей образной непредставимостью: хоть он обычно и явлен чувственному восприятию, но оно затрудняется сформировать его целостный образ, адекватный его умопостигаемой сущности. Так и монумент Фальконе, воздвигнутый для репрезентации бессмертного «второго тела» монарха⁴⁸, изначально наделенный хорошо обдуманной зримой формой и четким символическим (государственно-идеологическим) смыслом, в «Медном всаднике» Пушкина предстает как странное инородное тело, плохо вписывающееся в структуры визуального восприятия и ассоциирующееся с бушующей водной стихией, которую еще Кант приводил, наряду с водопадом, как один из примеров «динамически возвышенного в природе» [Кант 2001: 196]⁴⁹. Он антропоморфен, но несоразмерен человеческому телу, что проявляется в сцене преследования им Евгения: колоссальный всадник⁵⁰ гонится за маленьким в прямом и переносном смысле человеком⁵¹. Еще раньше обнаруживается его *необозримост* для героя: идеальная точка наблюдения (с моста) уничтожена наводнением, а другие точки, откуда на него смотрит герой поэмы (издалека сзади, вплотную спереди), оказываются дефектными и вместо умиротворенно-дистантного созерцания образа провоцируют фaszинацию или психотический припадок. Наконец, в нем парадоксально *закреплено стремительное, порывистое движение*, которое продолжается во внерамочном пространстве, когда статуя сходит с пьедестала. Таков эффект реконтекстуализации визуального образа, введенного в рассказ: реально существующий, всем видный и известный во множестве изображений монумент становится визуально непредставимым, взгляду героя он дается лишь частично, вырывается за собственную рамку и производит не столько устойчивый зрительный образ, сколько энергическое действие.

Такой инородный и энергетически заряженный объект сакрализуется, функционирует как *идол*. Иудео-христианская традиция осуждает идолопоклонничество — почитание образов, отождествляемых с теми, кто в них изображен. В XIX веке подобное отношение к искусственному изображению было вновь осуждено уже в светской, художественной культуре⁵². Принять бронзо-

48 Ср.: «Запрещенное высочайшим цензором понятие *кумир* указывает на сложный статус самой формы царского памятника (effigies), в которой от позднеримских времен до Восковой персоны воплощались претензии государственности на “искусственную вечность”» [Осват 2018: 53].

49 Благодарю за это напоминание О.Б. Вайнштейн.

50 Ср. в цензурных поправках, сделанных Пушкиным в писарской копии 1836 года: «И дрогнул он — и мрачен стал / Перед недвижным великаном» (с. 78). Жуковский при посмертной публикации поэмы внес сходную цензурную правку в двух других местах: «гигант на бронзовом коне», «гигант с простертою рукою» (с. 231). Оба слова, «великан» и «гигант», должны были заменить «истукана» и «кумира».

51 Сходная несоразмерность присутствует во всех трех произведениях Пушкина на сюжет о «губительной статуе» (Р.О. Якобсон). В «Каменном госте» Дон Гуан насмехается над преувеличенными ростом и статью Командора в его памятнике: «Каким он здесь представлен исполином! / Какие плечи! что за Геркулес!.. / А сам покойник мал был и щедушен» (т. VII, с. 153). В «Сказке о золотом петушке» оживающая золотая птица, наоборот, миниатюрна, что не мешает ей убить главного героя одним ударом клюва в темя.

52 О дискуссиях вокруг «идолопоклоннического» отношения к статуям, и особенно к статуям монархов, см.: [van Eck 2015: 79—99]. Как показывает Каролина ван Экк, отождествление статуи с живым существом (выражающееся в эротическом влечении,

вую скульптуру за реального императора и обращаться к ней с угрозой — поведение, достойное безумца; собственно, это и есть единственный по-настоящему безумный поступок, совершаемый Евгением в поэме Пушкина⁵³. Однако две ипостаси Петра, скульптурная и реально-историческая, — «медная глава» статуи и «воля роковая» основателя города — совмещены, заменены одним и тем же местоимением «тот» также и в авторской речи, косвенно излагающей переживания героя (см.: [Немировский 1990: 4]):

Кто неподвижно возвышался
Во мраке медною главой,
Того, чьей волей роковой
Под морем город основался...

(с. 21)

В поэме есть и другие элементы, сближающие Медного всадника с предметом идолопоклоннического культа. Хотя в ее тексте отсутствует слово «идол», автор регулярно именуется монумент его синонимами — «кумир», «истукан» — и прямо говорит о сакральности этого монумента в одном из вариантов, где Евгений стоит «перед священным истуканом» (т. V, с. 480). О том же свидетельствует табуирование имени — не только собственно монумента, который, как уже сказано выше, обозначен лишь перифразами, но и изображенного на нем царя. Это имя заменяется местоимениями, иногда написанными с заглавной буквы, как будто речь идет о библейском божестве («стоял Он, дум великих полн», «и думал Он», «и того, / Кто неподвижно возвышался» (с. 9, 21)⁵⁴; в других местах оно употребляется в косвенных формах, обозначая не царя, а город («Петра творенье», «град Петров»), варианты названия этого города (Петроград, Петрополь, Петербург) или отдельных его мест («Тогда, на площади Петровой» (с. 15)), или еще однажды в конструкции двойной негативности — семантической (Петр уже умер) и синтаксической («И тщетной злобою не будут / Тревожить вечный сон Петра!» (с. 11)). Восславляя Петра Великого, поэма все время именуется его более или менее уклончиво, опасливыми обиняками⁵⁵.

Сакральная изоляция идола от человеческого мира требует, чтобы он не имел *происхождения* в этом мире. Соответственно, из окончательного текста

почтении, страхе и т.п.) признавалось законной зрительской реакцией многими авторами раннего Нового времени, в романтическую же эпоху было отвергнуто как антиэстетическое поведение, неприличное для просвещенного человека.

- 53 По обычным социальным классификациям, бродячая и нищенская жизнь, которую ведет Евгений после наводнения, сама по себе еще не означает душевной болезни: так может жить юридивый, монах, пророк, каковым и считают героя поэмы некоторые ее интерпретаторы. Сам Пушкин четко различал два состояния — безумие и нищенство — в стихах того же 1833 года: «Не дай мне Бог сойти с ума. / Нет, легче посох и сума...» (т. III, с. 322).
- 54 В последней цитате местоимение «того» в цензурном автографе начинается со строчной буквы, сохраненной и в ПСС (т. V, с. 147); в издании 1978 года (с. 21) — с заглавной.
- 55 Игорь Немировский, обративший внимание на эти приемы косвенной номинации, непосредственно связанные с одической традицией, выделяет в «Медном всаднике» два параллельных табу библейского происхождения: «запрет на название имени демиурга» и «запрет смотреть в лицо Медного всадника (Бога)» [Немировский 2018: 277]. Следует уточнить, что первое табу соблюдается *автором*, а второй предполагаемый запрет может переживать — хотя и пытается его нарушить — *герой* поэмы.

поэмы исчезло имевшееся в черновике упоминание императрицы (с. 40), которая повелела воздвигнуть памятник Петру и оставила свое имя на его постаменте⁵⁶; тем более ни намеком не назван создавший его скульптор. Монумент как бы сам собой «вознесся пышно, горделиво» (с. 9) на невском берегу; подобно всему городу Петра, это чудесный, изъятый из реальности артефакт.

Видеть в нем ложного кумира побуждала православная религиозная традиция, «которая сурово осуждала искусство скульптуры, не допускала его в храмы и понимала его как языческий или сатанинский порок (Эти два понятия для церкви были равнозначны)» [Якобсон 1987: 173]. По словам Романа Якобсона, эта традиция «внушила Пушкину прочную ассоциацию статуи с идолопоклонством, с сатанинскими силами, с колдовством», а непосредственно в «Медном всаднике» идольская природа монумента проявляется в его «связи с неким существом», «воплощении некоего духа или демона» [Там же: 148]. Великий преобразователь России предстает как «горделивый истукан», чья гордыня не покорна никакой высшей божественной воле⁵⁷. Отсюда демоническая амбивалентность этого образа⁵⁸, составляющая характерную черту сакральности; ею во многом объясняется и разноречивость символических трактовок всей пушкинской поэмы.

Наконец, понятие «идол» имеет также и оптический смысл. Изначально слово «eidolon» означает «призрак», «привидение», и «у греков предполагает сияние зримого» [Marion 1979: 433]. Жан-Люк Марион, различая «идола» и «икону» как «разные модусы зримости» (*variations de modes de visibilité*) [Ibid.: 435], подчеркивает абсолютную зримость идола, исчерпывающую собой все его бытие; в отличие от иконы, идол не отсылает к чему-то незримому, но всецело явлен в собственной видимости, кроме которой в нем ничего и нет:

Идол завораживает и поработает взгляд именно потому, что в нем взгляд не находит ничего такого, что не должно было бы представляться взгляду, привлекать, насыщать, удерживать его [Ibid.].

Медный всадник в поэме Пушкина — то есть в визуальном восприятии ее героя — являет собой именно такую абсолютную зримость идола, которая, как уже сказано, не дает постигнуть его сущность. Хотя по сюжету условия его наблюдения обычно довольно плохие (издалека или слишком вблизи, в ненастный день или ночью), хотя он видится герою либо удаленной точкой, либо фрагментарными ракурсами, но этот образ fasciniрует его, приковывает его взгляд демонической властью, наполняет его «черной силой» безумия («Как обуянный силой черной» (с. 22)). За этим образом не открывается «незримое» пространство истины, являемое, по Мариону, ликом на иконе; в момент про-

56 О роли Петровского монумента в символической политике Екатерины II см.: [Проскура 2005].

57 Вплоть до первой белой рукописи Пушкин сохранял традиционный, менее вызывающий вариант «муж судьбы» (с. 57, 71), а затем заменил его кощунственным, по сути, титулом «мощный властелин судьбы», то есть сблизил свою характеристику Медного всадника с переживаниями безумного Евгения, для которого это действительно идол, существо абсолютной силы.

58 Она переживалась очевидцами еще до поэмы Пушкина. Ср.: «Страшная его десница и поныне простерта над головами их потомков, теснящихся вокруг царственного монумента, — и не постычь, глядя на эту бронзовую длань, грозит она или защищает» [Местр 1998: 8].

тивостояния Евгений видит лицо Петра лишь искоса, вполоборота, а стоит царю обернуться к нему, как он в ужасе бросается бежать, уклоняясь от прямого взгляда. Но уклоняться, собственно, было не от чего: как и подобает металлическому истукану, у Медного всадника хоть и прочерчены глаза, но нет взгляда. Ни в печатном тексте поэмы, ни в сохранившихся черновиках нет ни одного, даже метафорического, указания на то, что статуя *взирает* на свой город, на переживаемое им стихийное бедствие или на его мелкого, но непокорного обитателя⁵⁹. «Иконический» модус зримости применительно к этому визуальному изображению не только психологически нестерпим, но и невозможен по самой его сути. В сцене же преследования Евгения зрительный образ Медного всадника вообще исчезает, замененный образом звуковым: «Тяжело-звонкое скаканье / По потрясенной мостовой» (там же); впопугу предположить, что призрак императора сам незряч и гонится за своим оскорбителем вслепую.

Итак, сакральность монумента — это магическая сакральность, имеющая мало общего с церковным пониманием священного как божественного. И отношения пушкинского Евгения с Медным всадником следуют скорее магическим, чем религиозным законам: Евгений не поклоняется идолу, не пытается его умиловать (например, вымолить у него спасение Параша во время наводнения), но вступает с ним в силовые отношения — угрожает, страшится, убегает. Силовое влияние, оказываемое на него статуей, визуально проявляется в *жестикмуляции*. Всякий раз, как он оказывается на площади, ввиду памятника, он «как будто околдован», и его телесная пластика сводится к движениям сжатия — то есть к чисто негативным жестам, не-жестам. Они мотивируются по-разному. В сцене наводнения причина физиологическая — человек ежится от холода, «руки сжав крестом» (с. 15)⁶⁰, и вместо него «жестиккулируют», иллюзорно шевелятся мраморные львы: «С подъятой лапой, как живые» (с. 15, 21). При второй встрече с Медным всадником сходные телесные рефлексии объясняются уже психологически, сменяющимися друг друга чувствами страха и злобы: «И, зубы стиснув, пальцы сжав» (с. 22)⁶¹. Наконец, после пережитого ужаса Евгений продолжает ощущать на себе цепящую власть «кумира» и реагировать на него боязливыми жестами: «К сердцу своему / Он прижимал поспешно руку, / Как бы его смиряя муку, / Картуз изно-

59 С живым Петром из Вступления к поэме она разделяет «думу на челе» (с. 21), но не способность глядеть и видеть (ср.: «Стоял Он, дум великих полн, / И вдаль глядел» (с. 9)), и в «петербургской повести» вместо бронзового Петра город и наводнение созерцает реальный царь Александр. Напротив того, в «Полтаве» тот же исторический деятель был прямо назван по имени и говорилось не только о его «ужасном лике» (сходном с «ужасным» обликом Медного всадника), но и о «сиянии» его глаз: «Выходит Петр. Его глаза / Сияют. Лик его ужасен» (т. V, с. 56).

60 Разумеется, позу Евгения не следует, как некоторые неопиты, толковать в религиозно-обрядовом смысле: не всякий крест есть крестное знамение.

61 Внутренне, аффективно Евгений уподобляется неистовому коню Петра, но внешние выражения их аффектов противоположны: конь взвизгивает на дыбы, тогда как человек весь сжимается, прижимается лицом к ограде памятника («Чело / К решетке хладной прилегло» (с. 21)), а в одном из вариантов еще и опускается на колени («Он [перед] [Царским?] Истуканом / Стал на колени» (с. 58)). Оба жеста вписывались в общий пластический рисунок Евгения (умаление, скукоживание тела), однако традиционная семантика коленипреклонения слишком явно противоречила его мятежному порыву, отчего этот мотив и был, вероятно, исключен автором.

шенный сымал / И шел сторонкой» (с. 22)). Лишь на удалении от Медного всадника, у бывшего дома Параша на Васильевском острове, он делает свой единственный размашистый жест, да и то это жест отчаяния: «И вдруг, удара в лоб рукою, / Захотал» (с. 19). Удар по лбу как бы знаменует расставание с собственным разумом и повторяет легендарный предсмертный жест Андре Шенье, упомянутый Пушкиным в примечании к стихотворению 1825 года о французском поэте: «На месте казни он ударил себя в голову и сказал: *pourtant j'avais quelque chose là*» (т. II, с. 403)⁶².

Телесной скованности Евгения противостоит широкий, повелительный жест руки скульптурного Петра, которым он как бы очерчивает в пространстве то место, где должна возникнуть новая столица («Здесь будет город заложен» (с. 9)); амбивалентность этого жеста обнаруживается позднее, когда он угрожающе нацеливается на преследуемого человека: «Простерши руку в вышине, / За ним несется Всадник Медный» (с. 22). Этим же жестом визуальное организуется пространство перемещений героя: Медный всадник не смотрит на Евгения и, пожалуй, вообще никуда не смотрит⁶³, однако задает ему вектор движения.

Топографически пространство поэмы расположено по обоим берегам Большой Невы: на Адмиралтейской стороне, где возвышается памятник на Петровской площади, и на Васильевском острове, на котором стоял дом Параша и к которому, судя по всему, примыкал «остров малый на взморье» (там же), описанный в заключении⁶⁴. Это пространство наполнено хаотическими движениями вод и беспорядочными блужданиями безумца, но также и пронезано целенаправленными перемещениями Евгения, который стремится встретиться с невестой, после наводнения ищет ее дом и, как можно понять из последних строк, обретает-таки его на пустынном островке. Он то удаляется от памятника Петру, то приближается к нему, и этот памятник простертой рукой указывает на реку, в сторону его поисков и стремлений, где его ждут любовь и смерть. По концепции Якобсона, в пушкинском «мифе о губительной статуе» [Якобсон 1987: 152] складывается своеобразный любовный или эдиповский треугольник: статуя отнимает у главного героя любимую женщину — дону Анну у Дон Гуана, Шамаханскую царицу у царя Дадона, Парашу у Евгения. В «Медном всаднике» это странное соперничество особенно многозначно: «кумир на бронзовом коне», в тайном сообщничестве с водной стихией, виновен в утрате Евгением невесты, но при этом визуальное он же указывает им путь к последнему воссоединению — примерно так же, как золотой петушок указывал царю Дадону путь к свиданию с роковой царицей.

62 О литературной истории и возможной предыстории этой биографической легенды см.: [Зенкин 2015]. В традиционной семантике жестов удар себя по лбу был знаком гениальности и умственного озарения; ср. его у персонажа комической сказки Пушкина «Царь Никита и сорок его дочерей» — царского советника, которому пришла в голову некая светлая идея: «В лысый лоб рукою брякнул / И царю он так вавакнул» (т. I, с. 250). (Благодарю Н.Г. Охотина за указание этой параллели.) В «Медном всаднике» он читается не комически, но мрачно-иронически, подобно хохоту Евгения и его «страшно прояснившимся» мыслям.

63 Это отметила еще Екатерина II в письме Гримму 8 августа 1782 года, через день после открытия памятника: «Лицом он был обращен к стороне, противоположной Черному морю; но выражение головы свидетельствует, что он не смотрит ни в какую сторону» (цит. по: [Проскурина 2005: 120]).

64 О дискуссиях вокруг локализации этого острова см.: [Шубин 1988].

Выше уже сказано об эллиптичности поэмы «Медный всадник», где опущены многие необходимые эпизоды⁶⁵. Так, переправившись в день наводнения на Васильевский остров, Евгений должен был когда-то вернуться на Адмиралтейскую сторону, чтобы снова встретиться там с Медным всадником, но автор не уточняет время, место и способ этого возвращения (по восстановленному Исаакиевскому мосту? по зимней ледовой тропе через реку?). Возможно, нарративный эллипсис был нужен здесь для того, чтобы не сталкивать Евгения раньше времени лицом к лицу с бронзовым «кумиром», стоящим на левом берегу. Зато о последнем перемещении с левого берега на правый, в поисках унесенного водой дома Параша, в тексте упомянуто — правда, вскользь, в итеративном режиме, как будто о повторяющемся действии: «И с той поры, когда случилось / Идти той площадью ему...» (там же). Возвращаясь с правого берега на левый, Евгений движется против царской руки, а направляясь с левого берега на правый — следует ее жесту, перспективе незрячего взора Петра⁶⁶. Так и в последний раз он должен был вновь пройти мимо памятника, под его указующей десницей, чтобы завершить свой путь на необитаемом островке, «на берегу пустынных волн» (с. 9), по своей зрительской позиции уподобившись Петру из Вступления и его изваянию на Сенатской площади. Два персонажа поэмы, человек и искусственный образ, вновь образуют визуальную рифму, сходятся воедино на крайней периферии их пространственного мира, в точке схождения его перспективы — там, куда нацелен жест Медного всадника.

* * *

Роман Яacobсон отмечал, что все три пушкинские произведения, разрабатывающие «миф о губительной статуе», озаглавлены именем этой статуи, а не живого героя: не «Дон Гуан», а «Каменный гость», не «Евгений», а «Медный всадник», не «Сказка о царе Дадоне», а «Сказка о золотом петушке» (см.: [Яacobсон 1987: 147–148]). Пушкин следует здесь общеромантической традиции выставлять в заглавие фантастического рассказа название фигурирующего в нем магического предмета: «Золотой горшок» Гофмана, «Шагреновая кожа» Бальзака и т.д. (ср. его собственный заголовок «Пиковая дама»). Это означает, что хотя в центре читательского внимания — опыт героя-свидетеля Евгения, но движущей силой событий выступает не он сам, а другой, сверхъестественный персонаж. Действительно, памятник Петру, хоть и стоит на месте и приходит в движение лишь в воображении безумца, оказывает решающее влияние на все происходящее. Это магический образ-идол, поглощающий человеческие взгляды и стягивающий к себе силовые линии пространства, где он окружен рядом статичных и подвижных рамок и которое он размечает

65 Ничего положительно не сообщается, например, о судьбе Параша и ее матери. Безумный Евгений считает их погибшими вместе с их домиком, но вполне допустимо предположить, что они спаслись (в другом доме, на лодке и т.п.) и потом еще, должно быть, разыскивали Парашиного жениха, который сам пропал без вести в день наводнения: еще один контур хаоса и блуждания, вписанный в пространство города.

66 Ср.: «Если смотреть с точки зрения Всадника, то можно узнать картину Вступления: “...бедный челн / По ней стремился одиноко”. Но в том-то и дело, что Он ни тогда, ни сейчас этого не видит» [Архангельский 1990: 41]; речь идет о переправе Евгения на лодке в день наводнения.

своим расположением и жестом. Будучи внедрен в повествование, скульптурный образ деформируется сам (пушкинский Медный всадник не во всем подходит на реальный памятник Петру)⁶⁷ и деформирует судьбу героя: вместо предполагавшейся скромной карьеры и семейной жизни ввергает Евгения в хаос природной катастрофы, одиночества и безумия.

Вокруг Медного всадника образуется искусственно созданная автором, энергетически заряженная, противостоящая герою и вместе с тем сопряженная с его восприятием сфера, которую правильно будет называть *миром* произведения — в смысле гуссерлевского *Lebenswelt*, мира, оформленного опытом субъекта. Автор творит и переживает этот мир извне, а герой — изнутри, и в этом переживании они смыкаются друг с другом. Этим объясняются намеки Пушкина на его близость с «бедным Евгением» (с. 19): биографические обстоятельства его героя кое в чем схожи с его собственными (см.: [Борев 1981: 206—220]), а из черновиков поэмы видно, что, как отмечает Николай Измайлов, «при переработке Пушкин хотел сделать своего героя поэтом» (с. 197)⁶⁸.

Взаимодействие образа и рассказа не сводимо к интермедиальной перекодировке, к обмену смыслами. Оно носит силовой характер и разыгрывается между автором и героем, первый из которых воспроизводит перцептивный опыт второго, но зато подавляет его речь, не позволяет ему свободно высказываться вслух; в этом смысле невинная угроза Евгения идолу есть его бессильный бунт против авторской воли (в черновике — буквально бунт на коленях). Формами их взаимодействия служат не абстрактные, никому не принадлежащие смыслы, а перипетии конкретной человеческой судьбы: опасность, утрата, мятеж, смирение, поиски и гибель. Памятник Петру присутствует в мире Евгения как воплощение высшей (авторской) власти и участвует в событиях его жизни посредством зрительных деформаций мира: олицетворяет в его глазах стихию, разрушающую места и перспективы его жизненного мира; заставляет его блуждать вокруг своей рамки; провоцирует его на нарушение этой рамки и миметическое самоотождествление; задает ему конвульсивную телесную пластику; указывает ему направление для смертельного ухода.

Эту конкретную, в данном случае визуальную, динамику произведения могут — пожалуй, даже неизбежно должны — наполнять обобщенным символическим содержанием литературно-критические интерпретации. Дело нау-

67 Интригует, например, отсутствие в пушкинском описании (и в печатном тексте, и в черновиках) одного из самых семиотичных элементов памятника — змеи под копытами коня. Этот мотив, ассоциирующийся с библейским «медным змием», сообразительно легко укладывался бы в религиозно-символическую интерпретацию поэмы. Вполне вероятно, однако, что змея не заинтересовала Пушкина именно из-за ее откровенно знакового, аллегорического характера, тогда как его задачей было не дешифровать и мифологически перетолковать фалькнетовский монумент, а представить его субъективный, отличный от реального облика, визуальный образ.

68 Ср. черновые варианты: «В то время мой сосед-поэт»; «В то время молодой поэт / Вошел в свой тесный [?] кабинет» (с. 33—34), а также характеристику отчасти параллельного персонажа другой поэмы Пушкина — Езерского: «Вам должно знать, что мой чиновник / Был сочинитель и любовник» (с. 92). В окончательном тексте «Медного всадника» сходство героя с условным автором сведено к беглому сравнению «и размечтался как поэт» (с. 13) и к метонимической фигуре некоего «бедного поэта» (с. 20), с которым «бедный Евгений» в разное время занимает одно и то же жилище — эфемерное место без-местного бродяги, зафиксированное лишь благодаря тому, что из него же исходит чья-то поэтическая речь.

ки — описать исходную динамическую форму, на основе которой вырабатываются толкуемые ими смыслы⁶⁹.

Библиография / References

- [Аркин 1958] — Аркин Д. Медный всадник: Памятник Петру I в Ленинграде. Л.; М.: Искусство, 1958.
- (Arkin D. Mednyy vsadnik: Pamyatnik Petru I v Leningrade. Leningrad; Moscow, 1958.)
- [Архангельский 1990] — Архангельский А.Н. Стихотворная повесть А.С. Пушкина «Медный Всадник». М.: Высшая школа, 1990.
- (Arhangelsky A.N. Stikhotvornaya povest' A.S. Pushkina "Mednyy Vsadnik". Moscow, 1990.)
- [Барт 2008] — Барт Р. Мифологии / Пер. с фр., вступ. ст. и коммент. С. Зенкина. М.: Академический проект, 2008.
- (Barthes R. Mythologies. Moscow, 2008. — In Russ.)
- [Благой 1956] — Благой Д.Д. Мицкевич и Пушкин // Известия Академии наук СССР. Отделение литературы и языка. 1956. Т. XV. Вып. 4. С. 297—314.
- (Blagoy D.D. Mitskevich i Pushkin // Izvestiya Akademii nauk SSSR. Otdelenie literatury i yazyka. 1956. Vol. XV. Iss. 4. P. 297—314.)
- [Борев 1981] — Боров Ю.Б. Искусство интерпретации и оценки: Опыт прочтения «Медного всадника». М.: Советский писатель, 1981.
- (Borev Yu.B. Iskusstvo interpretatsii i otsenki: Opyt prochteniya "Mednogo vsadnika". Moscow, 1981.)
- [Вацуро 1988] — Вацуро В.Э. Мицкевич и русская литературная среда 1820-х гг. (Разыскания) // Литературные связи славянских народов: Исследования. Публикации. Библиография. Л.: Наука, 1988. С. 22—57.
- (Vatsuro V.E. Mitskevich i russkaya literaturnaya sreda 1820-kh gg. (Razyskaniya) // Literaturnye svyazi slavyanskikh narodov: Issledovaniya. Publikatsii. Bibliografiya. Leningrad, 1988. P. 22—57.)
- [Гольбурт 2006] — Гольбурт Л. О чем свидетельствуют памятники? // История и по-
вествование: Сборник статей / Под ред. Г.В. Обатнина, П. Песонена. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 51—68.
- (Golbur L. O chem svidetel'stvuyut pamyatniki? // Istoriya i povestvovanie: Sbornik statey / Ed. by G.V. Obatnin, P. Pesonen. Moscow, 2006. P. 51—68.)
- [Зенкин 2002] — Зенкин С.Н. Французский романтизм и идея культуры. М.: РГГУ, 2002.
- (Zenkin S.N. Frantsuzskiy romantizm i ideya kul'tury. Moscow, 2002.)
- [Зенкин 2015] — Зенкин С.Н. Распространение мимесиса: Дидро и Шенье // Новое литературное обозрение. 2015. № 6 (136). С. 241—256.
- (Zenkin S.N. Rasprostranenie mimesisa: Didro i Shen'e // Novoe literaturnoe obozrenie. 2015. № 6 (136). P. 241—256.)
- [Каганович 1982] — Каганович А. «Медный всадник». История создания монумента. Л.: Искусство, 1982.
- (Kaganovich A. "Mednyy vsadnik". Istoriya sozdanija monumenta. Leningrad, 1982.)
- [Кант 2001] — Кант И. Критика способности суждения / Пер. Н.М. Соколова // Кант И. Сочинения на немецком и русском языках: В 4 т. Т. 4. СПб.: Наука, 2001. С. 113—394.
- (Kant I. Kritik der Urteils-kraft // Kant I. Sochineniya na nemetskom i russkom yazykakh: In 4 vols. Vol. 4. Saint Petersburg, 2001. P. 113—394. — In Russ.)
- [Местр 1998] — Местр Ж. де. Санкт-Петербургские вечера / Пер. А.А. Васильева. СПб.: Алетейя, 1998.
- (Maistre J. de. Les soirées de Saint-Petersbourg. Saint Petersburg, 1998. — In Russ.)
- [Немировский 1990] — Немировский И.В. Библиейская тема в «Медном всаднике» // Русская литература. 1990. № 3. С. 3—17.

69 В статье учтены ценные замечания, сделанные при обсуждении моей работы участниками семинаров в Тартуском университете, Санкт-Петербургском Пушкинском Доме, Институте высших гуманитарных исследований РГГУ и Высшей школе экономики (Санкт-Петербург) в феврале-мае 2020 года. Я глубоко благодарен их авторам, из которых лишь некоторые названы в примечаниях.

- (*Nemirovskiy I.V.* Bibleyskaya tema v "Mednom vsadnike" // *Russkaya literatura.* 1990. № 3. P. 3—17.)
- [Немировский 2018] — *Немировский И.В.* Пушкин — либертен и пророк: опыт реконструкции публичной биографии. М.: Новое литературное обозрение, 2018.
- (*Nemirovskiy I.V.* Pushkin — liberten i prorok: opyt rekonstruktsii publichnoy biografii. Moscow, 2018.)
- [Осповат, Тименчик 1985] — *Осповат А.Л., Тименчик Р.Д.* «Печальную повесть сохранить...»: Об авторе и читателях «Медного всадника». М.: Книга, 1985.
- (*Ospovat A.L., Timenchik R.D.* "Pechal'nu povest' sokhranit'..." : Ob avtore i chitatel'yakh "Mednogo vsadnika". Moscow, 1985.)
- [Осповат 2009] — *Осповат А.Л.* Из комментария к «Медному всаднику» // На рубеже двух столетий: Сборник в честь 60-летия А.В. Лаврова / Сост. В. Багно, Дж. Малмстад, М. Маликова. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 496—505.
- (*Ospovat A.L.* Iz kommentariya k "Mednomu vsadniku" // Na rubezhe dvukh stoletiy: Sbornik v chest' 60-letiya A.V. Lavrova / Comp. by V. Vagno, J. Malmstad, M. Malikova. Moscow, 2009. P. 496—505.)
- [Осповат 2018] — *Осповат К.А.* «Кумир на бронзовом коне»: барокко, чрезвычайное положение и эстетика революций // Новое литературное обозрение. 2018. № 149. С. 49—73.
- (*Ospovat K.A.* "Kumir na bronzovom kone": barokko, chrezvychaynoe polozhenie i estetika revolyutsiy // *Novoe literaturnoe obozrenie.* 2018. № 1 (149). P. 49—73.)
- [Панич 1998] — *Панич А.О.* «Медный всадник» А.С. Пушкина: от мифа к вымыслу. Донецк: ДонГИ, 1998.
- (*Panich A.O.* "Mednyu vsadnik" A.S. Pushkina: ot mifa k vymyslu. Donetsk, 1998.)
- [Петрунина 1980] — *Петрунина Н.Н.* Литературные параллели // Временник Пушкинской комиссии, 1977. Л.: Наука, 1980. С. 108—115.
- (*Petrulina N.N.* Literaturnye paralleli. // *Vremennik Pushkinskoy komissii,* 1977. Leningrad, 1980. P. 108—115.)
- [Проскурина 2005] — *Проскурина В.Ю.* Петербургский миф и политика монументов: Петр Первый Екатерине Второй // Новое литературное обозрение. 2005. № 2 (72). С. 103—132.
- (*Proskurina V.Yu.* Peterburgskiy mif i politika monumentov: Petr Pervyyu Ekaterine Vtoroy // *Novoe literaturnoe obozrenie.* 2005. № 2 (72). P. 103—132.)
- [Пумпянский 2000] — *Пумпянский Л.В.* «Медный всадник» и поэтическая традиция XVIII века // Пумпянский Л.В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 158—196.
- (*Pumpyanskiy L.V.* "Mednyu vsadnik" i poeticheskaya traditsiya XVIII veka // *Pumpyanskiy L.V.* Klassicheskaya traditsiya: Sbranie trudov po istorii russkoy literatury. Moscow, 2000. P. 158—196.)
- [Пушкин 1923] — *Пушкин А.С.* Медный всадник. Петербургская повесть А.С. Пушкина / Ил. А. Бенуа; ред. текста и ст. П.Е. Щеголева. СПб.: Комитет популяризации художественных изданий при Российской академии истории материальной культуры, 1923.
- (*Pushkin A.S.* Mednyu vsadnik. Peterburgskaya povest' A.S. Pushkina / Ill. A. Benua; ed. and art. by P.E. Shchegolev. Saint Petersburg, 1923.)
- [Пушкин 1937—1959] — *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений, 1837—1937: В 16 т. / Ред. М. Горький и др. М.; Л.: АН СССР, 1937—1959.
- (*Pushkin A.S.* Polnoe sobranie sochineniy, 1837—1937: In 16 vols. / Ed. by M. Gor'kiy et al. Moscow; Leningrad, 1937—1959.)
- [Пушкин 1978] — *Пушкин А.С.* Медный всадник / Изд. подгот. Н.В. Измайлов. Л.: Наука, 1978.
- (*Pushkin A.S.* Mednyu vsadnik / Ed. by N.V. Izmaylov. Leningrad, 1978.)
- [Пушкин 2008] — *Пушкин А.С.* Медный Всадник: петербургская повесть А.С. Пушкина / Сост. С.С. Лесневский, Б.Н. Романов. М.: Прогресс-Плеяда, 2008.
- (*Pushkin A.S.* Mednyu Vsadnik: peterburgskaya povest' A.S. Pushkina / Comp. by S.S. Lesnevskiy, B.N. Romanov. Moscow, 2008.)
- [Тоддес 2019] — *Тоддес Е.А.* К изучению «Медного всадника» // Тоддес Е.А. Избранные труды по русской литературе и филологии. М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 23—39.
- (*Toddes E.A.* K izucheniyu "Mednogo vsadnika" // *Toddes E.A.* Izbrannyye trudy po russkoy literature i filologii. Moscow, 2019. P. 23—39.)
- [Топоров 2009] — *Топоров В.Н.* О динамическом контексте «трехмерных» произведений изобразительного искусства (семиотический взгляд). Фальконетовский памятник Петру I // Топоров В.Н. Петербургский текст. М.: Наука, 2009. С. 778—813.
- (*Toporov V.N.* O dinamicheskom kontekste "trekhmernyykh" proizvedeniy izobrazitel'nogo iskusstva (semioticheskii vzglyad). Fal'konevskiy pamyatnik Petru I // *Toporov V.N.*

- Peterburgskiy tekst. Moscow, 2009. P. 778—813.)
- [Флобер 2005] — *Флобер Г.* Первое «Воспитание чувств» / Пер. И. Васюченко, Г. Зингера. М.: Текст, 2005.
- (*Faubert G.* La première éducation sentimentale. Moscow, 2005. — In Russ.)
- [Фрейденоберг 1936] — *Фрейденоберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра: Период античной литературы. Л.: Художественная литература, 1936.
- (*Freidenberg O.M.* Poetika syuzheta i zhanra: Period antichnoy literatury. Leningrad, 1936.)
- [Чернов 2018] — *Чернов А.* «Ужо тебе!»: Как рифма подсказала Пушкину сюжет «Медного всадника» // https://nestoriana.wordpress.com/2018/05/25/mednyi_vsadnik_i_neptun/ (дата обращения: 15.10.2021).
- (*Chernov A.* “Uzho tebe!”: Kak rifma podskazala Pushkinu syuzhet “Mednogo vsadnika” // https://nestoriana.wordpress.com/2018/05/25/mednyi_vsadnik_i_neptun (accessed: 15.10.2021).)
- [Шубин 1988] — *Шубин В.Ф.* К топографии поэмы «Медный всадник» // Временник Пушкинской комиссии. Вып. 22. Л.: Наука, 1988. С. 142—149.
- (*Shubin V.F.* K topografii poemu “Mednyy vsadnik” // Vremennik Pushkinskoy komissii. Iss. 22. Leningrad, 1988. P. 142—149.)
- [Эббингхаус 2011] — *Эббингхаус А.* Евгений перед памятником. Анализ высказывания персонажа в «Медном всаднике» А.С. Пушкина // Язык — текст — дискурс: проблемы интерпретации высказывания в разных коммуникативных сферах / Ред. Н.А. Илюхина. Самара: Универс групп, 2011. С. 6—10.
- (*Ebbinghaus A.* Evgeniy pered pamyatnikom. Analiz vyskazyvaniya personazha v “Mednom vsadnike” A.S. Pushkina // Yazyk — tekst — diskurs: problemy interpretatsii vyskazyvaniya v raznykh kommunikativnykh sferakh / Ed. by N.A. Ilyuhina. Samara, 2011. P. 6—10.)
- [Якобсон 1987] — *Якобсон Р.О.* Статуя в поэтической мифологии Пушкина // Якобсон Р.О. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. С. 145—180.
- (*Jakobson R.O.* Statuya v poeticheskoy mifologii Pushkina // Jakobson R.O. Raboty po poetike. Moscow, 1987. P. 145—180.)
- [Ямпольский 2000] — *Ямпольский М.Б.* Наблюдатель. М.: Ad Marginem, 2000.
- (*Jampolski M.B.* Nablyudatel’. Moscow, 2000.)
- [Ямпольский 2001] — *Ямпольский М.Б.* О близком. М.: Новое литературное обозрение, 2001.
- (*Jampolski M.B.* O blizkom. Moscow, 2001.)
- [Ebbinghaus 1991] — *Ebbinghaus A.* Puškins “Petersburg-Erzählung” “Mednyj Vсадnik”: Ein Beitrag zur Interpretation // Zeitschrift für Slavische Philologie. 1991. Vol. 51. №. 1. S. 86—142.
- [van Eck 2015] — *van Eck C.* Art, Agency and Living Presence: From the Animated Image to the Excessive Object. Munich; Leiden: De Gruyter; Leiden University Press, 2015.
- [Feuillebois 2021] — *Feuillebois V.* Portraits de l’écriture romantique en conteur nocturne. Paris: Classiques Garnier, 2021.
- [Marion 1979] — *Marion J.-L.* Fragments sur l’idole et l’icône // Revue de métaphysique et de morale. 1979. No. 4. P. 433—445.