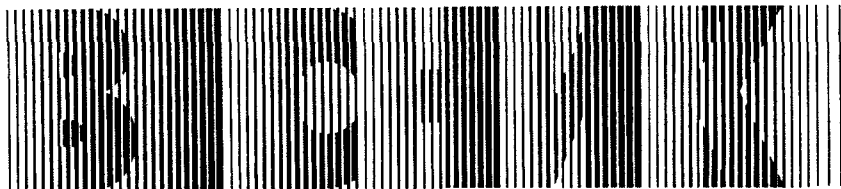


МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ УКРАЇНИ



ХАРКІВСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ

№ 449

серія ФІЛОЛОГІЯ

ПУШКІН НАПРИКІНЦІ
XX СТОЛІТТЯ

Заснований у 1965 р.

Харків 1999

В. Н. КАЛЮЖНЫЙ

МИРСКАЯ ВЛАСТЬ КАК МАЛЬЧИК ДЛЯ БИТЬЯ

Поговорим о странностях «Мирской власти». Это стихотворение Пушкина принято относить к числу его наиболее значительных созданий. Оно привлекало внимание многих исследователей. Лидия Гинзбург называет его наряду с другими «великими лирическими творениями последних лет». В то же время это произведение многим озадачивает (а не только вопрошает). Для лирики оно как-то мрачновато. Для отклика на злобу дня — чересчур изощренно. Тяготея к эпиграмме, оно слишком тяжеловесно. При всей своей безапелляционности очень уж субъективно. Бьющие через край эмоции замутняют их источник. Острота реакции не соответствует эфемерности стимула.

Феномен власти постоянно находился в поле зрения поэта. Отношение Пушкина к властям предержавшим далеко не просто. Пострадавший от правителей, он им хвалу свободную слагал. Клеймящий деспотизм, не чуждался монаршей милости.

Обличение несправедливости, как правило, имело у поэта веские основания («Везде бичи, везде железы, Законов гибельный позор, Невольи немощные слезы»). На что же ополчился «друг человечества» в этот раз? Что инкриминируется «неправедной власти» в данном случае: нецелевое использование кредитов, коррупция, попрание гражданских прав, ограничение свободы слова? Нет, вывело из себя поэта совсем другое. Что именно, специалисты объясняют по-разному. Н. В. Измайлов видит грубое вмешательство мирской власти «в область духовных, моральных переживаний». А. Д. Григорьева говорит о «выхолощенности обряда». Мережковскому

режет глаз «великое уродство». Разнобой трактовок не способствует выявлению причин праведного гнева. Возможно, подлинную интенцию автора надо искать не в поверхностных формулировках, а в его душевной глубине. Иначе трудно объяснить, как вчерашний «афеист» перевоплотился в ревностного защитника веры, «божественный посланник» снизошел до нужд «простого народа», учивший не оспаривать глупца ввязался в бесперспективную дискуссию.

Стандартный структурный анализ не очень помогает уяснению природы текста. Ведущей оппозицией здесь является ЗЕМНОЕ (МИРСКОЕ, ПРОФАННОЕ, НИЧТОЖНОЕ) — НЕБЕСНОЕ (ДУХОВНОЕ, САКРАЛЬНОЕ, ВЕЛИКОЕ). Соответственно, в моделируемом пространстве доминирует вертикаль (пересекаемая линией земли и перекладиной креста).

Стихотворение членится на два блока: констатирующий и вопрошающий. Первый блок в свою очередь расщепляется на изображение момента христианского мифа и сценки из пушкинской современности. Основным конструктивным принципом является со- и противопоставление двух трехфигурных групп. Это создает основу для возникновения многочисленных оппозиций. Но их игра не производит особого эффекта. Динамизм статической картине придает скорее обостренное авторское сознание.

Воссоздавая евангельский эпизод, Пушкин руководствовался прежде всего законами живописной композиции. За рамками изображения остаются оба разбойника, воины, поделившие одежду приговоренного, преданные ученики, сочувствующие и издающиеся. Из трех Марий автор выбирает двух наиболее именитых и размещает их «по сторонам животворяща древа». Такое плоскостное расположение не соответствует расплывчатому описанию «при кресте» (Ин 19.25) и тем более указанию «вдали» (Лк 23.49). Созданная Пушкиным диспозиция дублирует расположение образов в иконостасе (где место Марии Магдалины занимает Иоанн Креститель). «Слабое» женское окружение противостоит в структуре стихотворения воинственному мужскому тандему.

Четкая визуальная схема дополняется своеобразными вербальными характеристиками. Заметим, что апокалиптический образ «царя царей» с очами «как пламень огненный» и острым мечом, исходящим из уст (Откр XIX: 12, 15, 16) гораздо ближе к земному воинству («в ружье и кивире»), чем к евангельскому страдальцу. Просторечие «кончалось» (единожды зафиксированное у Пушкина) неоправданно снижает событие смерти «Божества».

Более того, в формулировке «казнь весь род Адамов искушила» следовало бы употребить слово «смерть» вместо «казнь». Ведь речь идет о жертвенном заклании, «жертвенной смерти Христа». На выбор Пушкина повлияла логика выразительности. Казнь — зрелищна, драматична; смерть — прозаична, неприметна. В языке поэта лексема «казнь» встречается значительно чаще в усредненном.

Преувеличена также роль копья как орудия пыток. На копье протягивали осужденным губку, смоченную в винном уксусе, чтобы облегчить их страдания. Ударом копья прекращали также их мучения.

Можно сомневаться и относительно уместности квалификатора «послушно» в ситуации «предания плоти мучителям». Скорее речь должна идти о «добровольности», ведь Провидение действует по заранее намеченному плану. «Послушен» Иисус лишь воле пославшего Его Отца. Впрочем, воспитанный в духе свободомыслия, Пушкин был далек от богословских тонкостей.

Как известно, в рамках излюбленной поэтом ЖЕНСКОЙ темы практически не нашлось места для темы МАТЕРИНСКОЙ. Так или иначе, но образ Пресвятой Девы редко освящал страницы кудесника слова. Неясно, нужно ли записать в его актив оригинальное изображение Марии Иосифовой в амплу Марии Магдалины?

Употребив лишь раз в стихах имя «богоматерь», поэт счел необходимым дважды оговориться: «Не та, которая красой пленила только дух святой... Не та, которая Христа родила...». И тут же сформулировал свой символ веры: «Есть бог другой земного круга — Ему послушна красота... Им мучусь, им утешен я». Наконец, апофатическая характеристика адресата сменяется катафатической: «ты мать Амура, Ты богородица моя». Мы видим, что для Пушкина типично использование «православной» буквы для выражения языческого содержания. Не удивительно, что образы христианских святых получаются у него довольно бледно.

Евангельский эпизод описан в стихотворении одной фразой. Но интересно, что суть события отнесена в придаточное предложение, а главное предложение решает чисто изобразительные задачи.

Если реконструкция Пушкиным евангельского сюжета опирается все же на определенное основание (Писание), то происходящее в столице остается скрытым не только от «простого народа», но и от читателя. Даже для современников это было загадкой. Достаточно наивно выглядит попытка ряда исследователей приписать Пушкину зарисовку с натуры. Так, А. Д. Григорьева уверенно говорит о «реально увиденной сцене». Поистине героические усилия предпринимает для выяснения «действительного» события В. П. Старк. «Вера в автобиографичность поэтических показаний Пушкина» (Вересаев) остается непоколебимой.

Нам представляется, что «мирская» сцена синтезирована воображением поэта, да еще и с нарушениями законов действительности. Характерна избирательность изображения. В фокусе оказывается лишь «хранительная стража». Соответствующий объект покрыт многозначительностью перифразы («крест чесной»). Остальное вообще остается за кадром. Пространственно-временная неопределенность мирской суеты заставляет воспринимать ее как вечную под солнцем.

Колоритность стражей порядка контрастирует с безликостью «жен святых». Свирепость караульных не стоит преувеличивать. Это могли быть

деревенские парни, запакованные в неудобные мундиры и обалдевшие от стояния по стойке «смирно». Устрашающий вид могли им придавать выпученные глаза и нафабранные усы. На киверах находился символ государственной власти — двуглавый орел. Его одноглавый собрат символизировал мирскую власть в Древнем Риме. Для современного Пушкину военно-полицейского государства воинский головной убор можно считать своего рода эквивалентом символа царской власти — короны. В этой функции кивер выступает противовесом «терния колючего» — увенчивающего Царя Небесного.

Остается впрочем неясным, почему стража расположена не у дверей (сравни: «Недвижный страж дремал на царственном пороге»). Ведь так легче было бы выполнять распоряжение анонимной власти «держать и не пущать».

Петербургская сцена получается из евангельской путем своего рода подмены. И если в абстрактном плане это понятно, то на наглядном уровне возникают затруднения. Прежде всего, в какой мере имена «крест» и «крест часной» указывают на один и тот же объект? Солдаты николаевской эпохи охраняют не крест с Голгофы. Но объектом военизированной охраны вполне может выступать церковная реликвия (сохранившийся фрагмент креста или плащаница). Указание же на «подножие» свидетельствует о реальности «креста». В таком случае может быть это — скульптурное изображение распятия?

В пользу отождествления референтов говорит наречие «теперь». Указание на текущий момент времени (противопоставленный прошедшему «тогда») предполагает пространственную инвариантность (сравни: «теперь на кремлевских башнях рубиновые звезды», «теперь в этом лесу не сыскать грибов», «квартира писателя теперь превращена в музей»). Более того, весь оборот «Но у подножия теперь креста...» как будто показывает, что несмотря на ход времени, крест и его подножие остаются неизменными. Эта гипотеза получает дальнейшее подкрепление в обороте «...поставленных на место жен святых...». Тем самым «место» получает пространственное закрепление.

Такого рода накладки возникают при попытке сказанное в стихотворении понять буквально. Возможно, в сознании автора два представления слились настолько сильно, что в тексте их не удалось расщепить.

Обостренная реакция поэта в сущности не зависит от природы церковной святыни. Пушкина как будто раздражает сам факт мирного сосуществования двух миров: дольного и горнего. Может быть, если бы службу несли не мушкетеры короля, а гвардейцы кардинала, то поэт равнодушно прошел бы мимо

В мировой истории мирская и духовная ветви власти разрастались, то сплетаясь, то отдаляясь друг от друга. На светские любезности божественная власть отвечала отеческой заботой. Пастырское благословение получало вполне земное воздаяние. Альянс церкви и государства не был для

Пушкина откровением: «Везде неправедная власть. В сгущенной мгле предрассуждений Воссела...» Почему же дружественный жест «силового ведомства», наверняка согласованный с церковными иерархами, взбудоражил поэта? В конце концов увиденная картина сродни почетному караулу и не заслуживает издевки. Однако столь простой взгляд не устраивает автора.

В любом тексте за сказанным и изображенным скрываются фигуры горящего и видящего. В первых шести стихах диспозиция дается как бы от лица нейтрального, безучастного созерцателя (этому способствует и сосредоточение штампов, клишированных оборотов). Некоторая схематичность картины подчеркивает глобальное значение события. Читатель настраивается не только на зрительную, но и на когнитивную (умопостигаемую) установку. Авторское начало искусно замаскировано.

На поверхности текста лирическая персона всплывает лишь в девятом стихе, в самом центре многословного предложения. «Зрящий» является не один, а как бы окруженный виртуальным облаком единомышленников. Многозначительное «мы» должно придать основательность живописуемому. И снова за интенцией объективного воспроизведения скрывается прихотливость авторского взгляда. Осязаемость рядовых носителей власти затухивает ее первоисточник.

Всего лишь через две строки «взиравшее» «мы» стягивается к допрашивающему «Я». Дотоле скромничавший автор начинает требовать ответа (отчета) «скажите мне» (более последовательно было бы: «скажите нам»). По мере нарастания обвинительного уклона образ автора приобретает очертания генерального прокурора.

Безличное обращение — «скажите мне» — в одиннадцатом стихе означает либо множественный адресат (имя ему — легион), либо вежливую форму обращения (сменяемую по ходу пьесы на все более недружелюбную). В следующем вопросе к адресату уже обращаются на «вы», что означает достаточную конкретизованность, а может быть даже персонализированность его для говорящего. Но далее второе лицо множественного числа переходит от местоимения к глаголам («мните», «спасаете», «опасаетесь»...), и разговор вновь приобретает черты обезличенности. Последнее (растянутое на четыре строки) предложение приносит дополнительные сюрпризы. Начавшись обращением к все тому же адресату, оно неожиданно «теряет» его в последних двух строках. Сохраняется лишь властная природа «административно-командного» субъекта, родственная к обозначенной в стихе 9.

Вторая половина стихотворения (12 стихов из 22) занята вопросами. Прямых инвектив в адрес власти здесь нет. Но ясно, что интеррогативная форма, формально смягчая, на деле усиливает обличительный пафос произведения. Имплицитный автор пытается найти свое решение задачи, возложенной на караул. Он перебирает четыре возможности: 1. Охрана имущества от покражи и порчи, 2. Поднятие статуса верховного существа,

3. а) Защита всемогущего субъекта, б) Защита слабого от издевательств, 4. Ограждение праведника от оскорблений непосвященных.

Все вопросы в сущности касаются одного и того же объекта. Между тем в каждой из рассмотренных альтернатив этот предмет оборачивается своей стороной. В первом случае мы сталкиваемся с материальным предметом. В пп. 2 и 3а) мы имеем дело с метонимическим указанием на высшее начало. Возможности 3 б), 4 представляют его в земной, человеческой ипостаси. Описание, стоящая в п. 4, разворачивается из концепта «спаситель». Последние трактовки образуют органическое единство, слабо связанное с овеществленным референтом из п. 1. В результате обсуждаемое представление еще сильнее размывается.

Вопрошания настолько риторичны, что не ясно, насколько к ним следует относиться всерьез? Естественный ответ на них, разумеется, отрицателен. Вопросы идут сплошным потоком, представляя как бы одно вязкое предложение. Членение его на компоненты (фразы) представляется условным. Так, предложение, занимающее стихи 15–18, формально представляет один вопрос. Но смысл радикально меняется, относится ли сказуемое «спасаете» к «владыке» или Христу-человеку. Последнее сложное предложение (стихи 19–22), дизъюнктивно примыкая к предыдущим, соединяет с помощью конъюнкции два суждения на чужеродные темы. И это при том, что не ясно, каким знаком — вопросительным или восклицательным — оно должно заканчиваться!?

В. В. Виноградов (вопреки общепринятому) склоняется к утвердительной интонации. Непрозрачность концовки заставляет его признать, что «запутавшееся с разбегу понимание ищет себе указаний в формальных преградах» [2, 116]. Он обнаруживает полный синтаксический отрыв последних двух строк от предшествующего изложения, «...провал, обрыв речи, напряженную эмоциональную паузу». Тонкие синтаксические рассмотрения приводят ученого к выводу о том, что «последние два стиха — это грозный окрик часовых, неожиданно, с нарушением логической связи присоединенный к обличениям власти и трагически их прерывающий, их заглушающий» [2, 117]. Гипотетический окрик «одновременно является и ответом на все патетические вопросы» [2, 116]. Трудно однако поверить, что ради такого казенного ответа шла возгонка вопрошаний.

Итак, с одиннадцатого стиха текстом бесповоротно завладевает риторическая стихия. Под напором домыслов трещат логические и синтаксические связи. Эскалация измышлений выходит из-под авторского контроля. Лирический дух стихотворения все больше выветривается. В критической ситуации теснимое поэтическое начало вынуждено разорвать порочный круг вопросов. Платой за это становится низведение глобальной проблематики до уровня регулирования пешеходопотоков.

Для сравнения вспомним, что в стихах «Клеветникам России» и «Бородинская годовщина», где автор полностью сливался с мирской властью в ее военно-политической ипостаси, он также педалировал вопрос-

ную ситуацию. Но там интеррогативы работали на позитив (ура-патриотический пафос).

Первая же попытка вникнуть в нагромождающиеся вопросы сталкивается с их нелепостью. Но и бессмыслица нуждается в интерпретации. В качестве «козла отпущения» удобно видеть «мирскую власть». По этому пути идет А. Д. Григорьева, которая подчеркивает «алогичность действия властей: придать важности — царю царей, спасти покровительством — Владыку, Христа; опасаетесь, чтоб чернь не оскорбила того, кто — искупил смертью род людской» [6, 202]. Более тонко истолковывал этот феномен В. В. Виноградов: «Каждый член вопросительного периода, начинающийся с разделительного союза «иль», образует смысловую антитезу, первая часть которой звучит как официальное объяснение вопроса: «к чему хранительная стража?», а вторая — как религиозно-символическое его опровержение». Но и здесь несообразность относится на счет властей. Неадекватность их позиции тоже надо объяснить. По мысли Григорьевой, в «явно абсурдны[х] ответ[ах] <...> обнаруживается социальная мотивированность действия властей» [6, 200]. Последнее соображение тривиально в том плане, что действия властей мотивированы практически всегда (в отличие от импульсивности отдельных личностей). Так почему же прагматические действия властей должны принимать несообразную форму? Григорьева объясняет это тем, что власти забывают основные положения официальной религии [6, 201]. Естественнее, однако, упрекать власть в злопамятности, чем в забывчивости. Последнее свойственно скорее индивиду. Например: «Тут вспомнил я, что я хотел говеть, а между тем уж оскормился. Делать нечего, решился отобедать у Дюме».

Не исключено, что смакование абсурда входит в авторский замысел. Вероятно, своеобразной формой удовольствия от текста является удовольствие от нонсенса. Как подчеркивает Григорьева, «абсурдность этих предполагаемых состояний подчеркивается в разных стихах разными средствами» [6, 200]. Абсурд можно рассматривать как крайнюю форму противоречия, и в этом смысле он вписывается в поэтику контраста. Нужно только иметь в виду, что абсурд — не онтологическая, а психологическая категория. Другими словами, абсурд свойственен не жизни, а ее восприятию. Если истина и ложь являются категориями рассудка, то абсурд связан со сферой иррационального. Логические построения не затрагивают эмоций, переживание же абсурда весьма интенсивно. Должно быть чувство абсурда возникает на более глубоком уровне, чем мышление. В тех же глубинах покоится и тайна творчества. Парной категорией к абсурду выступает скорее всего гармония, красота. Если так, то не должно удивлять, что результатом творческого усилия может оказаться как прекрасное, так и абсурдное. Первое коррелирует с космическим, продуктивным началом, второе — с хаотическим, деструктивным.

Можно предположить, что отправной точкой процесса текстопорождения явился бессознательный комплекс, приобретший по мере подъема на

поверхность сознания черты, несовместимые с точки зрения здравого смысла. Пресс жизненных обстоятельств затруднял естественный выход творческой энергии. Рационализация подсознательного импульса не смогла осуществиться в стройных, непротиворечивых формах. Центром кристаллизации эмоционального раствора могла стать случайная песчинка. Асемантичный по своей природе мотив требовал срочного оформления. Архаичный бунт против всевластия необходимости вылился в конечном счете в протест против властей. Первейшей задачей здесь являлась конкретизация образа врага. И мирское обличье власти тут как тут. Возможно, впрочем, «ирония направлена не только против адресата, названного в заглавии, но и против церковных властей» (Е. А. Тоддес). Но обвинения сильных мира сего «в лоб» чреватые. Поэтому изыскивается обходной маневр (разного рода Лукуллы). Условный противник осыпается стрелами иронии. Вместо того, чтобы жечь глаголом сердца людей, поэт разжигает страсти по ничтожному поводу. Жанр вопрошаний, являясь весьма безобидным, позволяет развить изрядную активность. Чреватый осложнениями конфликт превращается в сражение с ветряными мельницами.

Тем самым, извлеченное из черновиков, не вполне законченное произведение остается в первую очередь свидетельством неровного душевного состояния последнего года жизни поэта и прихотливым примером лирического излияния.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гинзбург Л. Я. О лирике.
2. Виноградов В. В. Язык Пушкина. — М.-Л., 1935.
3. Измайлов Н. В. Очерки творчества Пушкина. — Л., 1975.
4. Тоддес Е. А. К вопросу о «каменноостровском» цикле Пушкина // Проблемы пушкиноведения. — Рига, 1983.
5. Старк В. П. Стихотворение «Отцы пустынноики и жены непорочны...» и цикл Пушкина 1936 г. // Пушкин: Исследования и материалы. — Л. 1982. — Т. 10.
6. Григорьева А. Д., Иванова Н. Н. Язык лирики XIX в.: Пушкин, Некрасов. — М., 1981.
7. Поддубная Р. Н. Классические традиции и сюжет Христа в романах XX века. — Харьков, 1996.