

**В. М. Маркович**  
(Санкт-Петербург)

## **Реминисценции «Медного всадника» в ленинградской неофициальной поэзии 60–80-х гг.**

**(К проблеме петербургского текста)**

Использование образов, тем и мотивов поэмы Пушкина «Медный всадник» — известная традиция русской поэзии. Она устойчиво держалась на протяжении второй половины XIX и первых двух десятилетий XX века<sup>1</sup>. С некоторыми существенными видоизменениями она сохранялась и в 20-е годы<sup>2</sup>. В 30-е, 40-е и 50-е годы нашего столетия она пошла на убыль. Но затем, в 60–80-е годы, произошло ее заметное оживление в поэзии т. н. «ленинградского андеграунда» (далее ЛА). Представляется, что этот факт заслуживает внимания.

Существует обширная литература о творчестве И. Бродского. Время от времени появляются отдельные статьи и критические эссе о других поэтах ЛА<sup>3</sup>. Но систематическое изучение «подпольной» ленинградской поэзии как единого целостного явления культуры еще не начиналось. Между тем внутренняя связь, объединяющая поэтов ЛА, — осязаемая реальность, нашедшая выражение в общности их отношения к официальной советской культуре, к традициям классической русской поэзии, к проблеме обновления поэтического языка. Поэтому важно также выявить те общие законы поэтической культуры ЛА, представление о которых позволит изучать ее как целое. Для этого уже наступило время (поэтический «андеграунд» становится достоянием истории) и уже накопился достаточный материал (журнальные подборки, индивидуальные сборники, антологии, воспоминания, критические обзоры). Есть уже и предпосылки для такого изучения материала в отдельных суждениях о ЛА в журнальных обзорах «новой поэзии»<sup>4</sup>.

Цель публикуемой статьи — наметить один из возможных путей такого изучения. Рассмотрение реминисценций «Медного всадника» может, думается, привести к выявлению некоторых закономерностей, характеризующих «подпольную» ленинградскую поэзию в целом. Нужно лишь соблюсти несколько условий, предпола-

гаемых самой постановкой подобной задачи. Выяснение общих законов поэзии ЛА целесообразно начать с конкретных наблюдений, без которых любые историко-литературные и культурологические обобщения оказываются сугубо умозрительными. Однако, чтобы соответствовать поставленной задаче, эти наблюдения должны быть примерами, демонстрирующими распространенные тенденции или типологически существенные отклонения от них. Важно также учесть, что для общей характеристики целой поэтической культуры существенны тексты разного эстетического достоинства. Наконец, важно сосредоточить внимание на тех «составляющих» пушкинской поэмы, которые чаще других становились источниками реминисценций для поэтов ЛА.

Выделить эти главные точки притяжения и отталкивания нетрудно. Это — звучавшая в пушкинском Вступлении тема «великих дум» Петра. Далее, это — символическая тема Медного Всадника. И, наконец, это — драма Евгения и его конфликт с «горделивым истуканом». Другие темы, образы и детали «петербургской повести» Пушкина используются значительно реже. Поэтому целесообразно ограничиться темами, перечисленными выше, охарактеризовав при помощи примеров сначала главное направление преобразований каждой из них, а затем (как мы условились) какое-то достаточно показательное отклонение от этой тенденции.

\* \* \*

Пушкинскую апологию «дум» Петра поэты ЛА, как правило, отвергают. Главным объектом полемики становится формула «Природой здесь нам суждено / В Европу прорубить окно». Формула эта, в читательском восприятии давно уже перешедшая от героя к автору, — теперь дискредитируется различными способами.

Иногда избирается способ не прямой, когда цель достигается при помощи нескольких дискредитирующих параллелей. Например, в драматической поэме С. Стратановского «Гидроартерия» (1985)<sup>5</sup> «прорубание» окна в Европу пародийно соотносено с другим предприятием Петра — «осударевой дорогой», «прорубленной» в лесной глуши, чтоб «шведа малость припугнуть» (т.е. опять «на зло надменному соседу»), и, при всей своей незначительности, тоже оплаченной бесчисленными жертвами. Позднее выстраивается единый ряд образов «великих строек», затеянных деспотическими режимами всех времен. Через посредство промежуточной ассоциации основание Петербурга включается в этот ряд и соседствует в нем с

самыми чудовищными «строительными» утопиями — от Беломоро-Балтийского канала до Вавилонского столпотворения. Все ассоциативные переходы факультативны, но легко представить себе, с какой охотой откликнулся читатель советской эпохи на открытые ему возможности.

Более резкое полемическое переосмысление пушкинской формулы находим в маленькой поэме Е. Шварц «Черная пасха»<sup>6</sup>. Уничтожающему петербургский мир вселенскому потоку здесь метафорически уподоблен наплыв переполнивших город «скобарей» — темной, пьяной, дикой массы выходцев из провинциальной глуши. Но одно лирическое прозрение тут же переходит в другое. Уничтожать, по существу, нечего: «окна в Европу» не только нет, но и не было никогда.

Авторская мысль движется резкими поворотами, каждый из которых оказывается неожиданным. Внедрение европейской цивилизации в русскую жизнь — неуклюжий маскарад, «для приличия» устроенный властью, а с другой стороны — иллюзия интеллигентского сознания, которому необходимо верить в существование своего особого, отдельного от всей остальной России мира. На самом деле нет «Запада, вдвинутого в Восток», нет двух Россий, европеизированной и «почвенной», а есть и всегда была лишь одна — «скобарская». Этой мыслью подрывается общая основа обеих версий петербургского мифа.

Демифологизирующая интерпретация проецируется прежде всего на основные слагаемые «космогонической» версии. Петровский «Парадиз» изображен как «избяного мозга порожденье», а сам царственный космократор — как все тот же «скобарь», дикий мужик, с эпилептической судорогой на лице и расстегнутой «по пьяному делу» ширинкой. Естественно, исчезает и важная некогда антитеза Петербурга и Москвы. «Младшая» столица воспринимается уже не как соперница «старой», а как ее же собственное и ею же загубленное детище: «порфиросная вдова» уподоблена деревенской бабе, «заспавшей», т. е. спяну задавившей своего ребенка<sup>7</sup>.

Как видим, при всем различии вариантов заметна общность их полемической, дискредитационной функции. Тем неожиданнее и важнее причудливо-странный поворот той же темы в стихотворении Л. Аронсона «О, как осення осень! Как...» (1968–1969)<sup>8</sup>.

Реминисценция исходной ситуации «Медного всадника» («Здесь он стоял») совмещается с отсылкой к одному из кульминационных эпизодов «Полтавы» («Ему коня подводят»). Вслед за тем одинокие думы на берегу Невы превращаются в скачку, а скачка — в сон, наделенный признаками свободной игры творческого воображения.

В поэтическом мире стихотворения с самого начала действуют законы метаморфозы: Петр «в коня садится», как садятся в экипаж, и «скачет, тело удлиня...». Но именно в семантическом пространстве сна законы эти торжествуют в полной мере, преобразуя привычные очертания и отношения реальных. Создатель новой цивилизации предстает сначала героем, а потом субъектом своеобразного, аронзоновского мифа.

Это уникальное переосмысление традиции сближает героя с автором: перед читателем еще один поэт-мечтатель, абсолютно раскованный в сфере воображения («небес и вод не разбирая, скакал то сам, то на коне») и абсолютно беспомощный перед реальной действительностью. Поэтому, когда в последних строках стихотворения звучит тема непобежденности хаоса (труда преобразователя как будто и не было), она насыщается элегическим настроением, которое ведет к сопереживанию. При всей непохожести этого решения на пушкинское, оно не удаляет от пушкинской традиции, предполагавшей сочувствие Петру, но — на фоне других вариантов — скорее приближает к ней.

\* \* \*

Несколько иное сочетание основной тенденции и типологически значимого отклонения можно наблюдать в полемических «реконструкциях» Медного Всадника. Главенствующая тенденция здесь выражается в изменении самой структуры образа.

Изменяется, прежде всего, соотношение поэтического символа с его скульптурным прообразом. Композиция Фальконе предполагала четкое разграничение смысловых функций, которые выполняли отдельные части пластической группы. Конь и всадник были призваны воплотить единство державной воли преобразователя с живыми силами страны и ее народа. Раздавленная змея олицетворяла силы зависти, коварства и предательства, противостоявшие благому порыву, но побежденные им<sup>9</sup>.

Весь комплекс значений замыкался на ассоциацию, сближавшую скульптурный образ с темой Георгия Победоносца, повергнувшего змея (а через нее и с более древними змееборческими протосюжетами<sup>10</sup>). В композиционном плане мотив змеи был второстепенным, но в плане семантического его значение оказывалось существенным. Его присутствие придавало образу в целом однозначный апологетический смысл<sup>11</sup>. А вот в пушкинском описании монумента змея отсутствовала, и этот минус-прием был явно связан с уходом от аллегорической однозначности. Пушкинский

Медный Всадник совмещал в себе черты мифологического «культурного героя», ветхозаветного божества и языческого идола, из тех, в ком христианское сознание усматривало бесовское начало. А в сцене фантастической погони за Евгением внезапно уничтожалась граница, отделяющая живое от неживого. Аллегорический образ становился символом, с колеблющимся, амбивалентным смыслом.

Поэты ЛА возвращают мотив змеи, придавая ему уже центральное, главенствующее значение в смысловой структуре образа. Образ часто вновь приближается к однозначности, но теперь это однозначность зловеще-демонического смысла.

К примеру, в стихотворении Б. Ванталова «Застыл курносый корабел» (1975) монумент представлен олицетворением хтонических и сатанинских сил<sup>12</sup>. Образ Всадника лишается динамичности и грозного величия, в равной мере свойственных ему у Фальконе и Пушкина<sup>13</sup>. «Горделивый истукан» замещается вполне прозаическим «курносым корабелом», и даже последующее его переименование в «чугунного идола» здесь мало что меняет. В первоначальном описании отсутствует попирающий змею конь, а вместе с ним и вся змееборческая тема. Группа сведена к сочетанию «идола» и «гада», чем создано ощущение их связи<sup>14</sup>. И тут же появляется новый метафорический мотив, ассоциативно напоминающий об аде и дьяволе: простертая рука Всадника уподоблена «дьявольскому вертелу», а «град Петров» — преисподней, где мучат грешников.

В следующей строфе все традиционные слагаемые образа возвращаются (рядом с «царем» и «гадом» появляются «конь» и даже «гранит»). Но возвращаются они не для того, чтобы занять свои традиционные места, но ради слияния в комбинированный мифологический образ дракона, для которого змеиные черты являются определяющими. Новому образу придается смысл знаменья, чудовищность которого связана не только с пугающим отождествлением Всадника и змея. Исчезает и очень важная для Пушкина противопоставленность Всадника наводнению («дракон бестрепетно следит / Воды над городом теченье»). Появляется намек на тайное единство космократора и хаоса, уничтожающего упорядоченный мир. В новом контексте этот намек вполне уместен: мифологический дракон — хозяин водной стихии, она для него подвластная и «своя».

Остается загадочным лишь один вопрос: заложена ли перспектива гибели космоса и торжества inferнально-хаотических сил в самом замысле творения (как его изначально дьявольское извращение) или устремленность к гибели появляется как следствие

позднейших искажений, которые внесены демоническими силами истории. В последней строфе стихотворения нарастание сатанинской энергии обмана и зла связывается с движением времени. Но усилиться со временем может и нечто изначальное. Возможная догадка о сатанинской природе космогонического акта остается у Б. Ванталова не опровергнутой.

В несколько ином духе трансформирован тот же традиционный образ в стихотворении М. Еремина «Подобный медной орхидее» (1972)<sup>15</sup>. Медный Всадник и в этом случае знаменует уничтожение границ, неотменимых для упорядоченной картины мира. Цепь смысловых преобразований создает еще один комбинированный образ (правда, уже не мифологический, а метафорический), теперь совмещающий признаки человека, животного, растения и предмета. Отправная точка для метафорических сближений оказывается вполне традиционной: еще Дидро писал Фальконе о том, что конь и всадник, образующие его скульптуру, «сливаются в прекрасного кентавра»<sup>16</sup>. Но у Еремина внутренняя комбинаторика образа сразу перерастает все традиционные мерки: кентавр, получеловек-полуживотное, оказывается еще и экзотическим полурастением («о двух стволах»), одновременно приобретая и новые черты сходства с животным («воздушный корень изогнул / Чешуйчатый и ядовитый»). Следующий ход метафоризации превращает тождество корня и змеи в предпосылку для игры с многозначностью слова «корень»: змея, воздушный корень «кентавра о двух стволах», и та часть скульптуры, что «меж Петрос и Петром», уподоблена, омонимически и композиционно, корню слова, который «между префиксом и суффиксом». В итоге различные образы сливаются: одни благодаря созвучию, другие благодаря этимологическому родству, третьи благодаря видимому сходству. И образуется очень далекий от первоначальной традиции комплекс значений, смутный, причудливый и несколько зловецкий.

Змея и здесь оказывается основой («корнем») всего сочетания, заменившего собой апологетическую фальконетовскую аллегория. В этом сочетании тоже есть потенциал демонических смыслов. Если актуализируется метафорический сдвиг в сторону «растительных» признаков, то «ядовитость» корня может быть воспринята как аллюзия, отсылающая к все губящему «древу яда», т. е. к «Анчару». Если же актуальнее сдвиг в сторону признаков «животных», если обвившийся вокруг двух стволов «чешуйчатый и ядовитый» корень расшифровывается как «змея» (немного позже так и будет), то ассоциация ведет уже к древу познания и связанной с этим мифологическим символом теме грехопадения.

Зловещий подтекст усиливается явно «хаотической» по своему значению зыбкостью границ между живым и неживым; размытые в первых строках стихотворения, они вновь размываются в двух последних его строках. Безжизненное (лавровый венок) получает видимый признак живого («вечнозеленый»), определенно оставаясь при этом неживым («не хлорофилл, а  $\text{CuCO}_3$ »). Но в тот же миг противоположности сходятся в представлении о жизни, искусственно, по плану созданной человеком («лавровый привой» — явная отсылка к мичуринской биологии). И вся эта группа мотивов завершает единый образ человека и силы, пытавшихся своим вмешательством «исправить» законы природы.

Такова главная смысловая линия поэтического описания монумента. Но в стихотворении Еремина не менее важна ироническая дистанцированность авторской позиции. Позволяя помнить об условности образующих описание метафорических уподоблений, ироническая дистанция дает возможность ощущать их скрытую эстетическую самоцельность. Та же дистанция позволяет ее реализовать, создавая едва уловимый, но все же реальный катарсический эффект. Поэтому сквозной образ стихотворения, развертывающий исходное сравнение («подобный медной орхидее»), становится своего рода «цветком зла», воплощением не только сущности зла, но и его поэзии.

Разумеется, это образ бодлеровского типа (отметим, что эпиграфом из Бодлера открывается раздел книги М. Еремина, в состав которого входит «Подобный медной орхидее»). Но при всем том новый образ ближе к смысловой многозначности пушкинского символа, прекрасного и ужасного одновременно, чем прямолинейность чисто полемических его переосмыслений.

\* \* \*

По-разному трансформируется и конфликт, главной фигурой которого был у Пушкина Евгений. Основой этих различных (и по-разному полемических) трансформаций становится изменившееся соотношение героя и автора. В «Медном всаднике» генетическая связь Евгения с автором осталась за пределами текста. Правда, в самом тексте есть моменты лирической близости автора и героя. Но эта близость не отменяет объективирующей эпической дистанции, которая дает, например, возможность воспринять как равно законные взаимоисключающие правды Евгения и Петра. В стихотворениях поэтов ЛА авторская позиция смещается «в сторону Евгения», вплоть до полного отождествления с переосмысленным

пушкинским героем. Чаще всего драма Евгения становится символом судьбы поэта в современном мире<sup>17</sup>.

В этом случае полемические преобразования пушкинской темы наиболее многообразны. Иногда это просто огрубляющая или заостряющая модернизация мотива ожившей статуи. Например, в «Русских терцинах» Д. Бобышева (1977–1981) статую Петра заменяет статуя Ленина («на броневике чугунный гений»), а фантастическую погоню — обыкновенные цензурные запреты, которые оказываются страшнее ужасов, изобретаемых воображением<sup>18</sup>. У С. Стратановского тема преследования-бегства развивается в той же плоскости, но при этом — в диаметрально противоположном направлении. В стихотворении «Геростраты» (1970–1971) бегство и бунт не противопоставлены, а, напротив, слиты<sup>19</sup>. Стратановский уравнивает с бунтом «геростратовскую» позицию «подпольного» поэта, бросающего вызов обществу. Но такому бунту неожиданно придается смысл бегства, подобного бегству Евгения от Медного Всадника. Только бегство это у Стратановского особого рода — от жалкой участи обыкновенного человека, от неизбежного забвения, которому он обречен. Переосмысление выглядит предельно резким, если вспомнить, что у Пушкина Евгений олицетворяет обыкновенного, «рядового» человека.

А, скажем, для А. Шельваха, напротив, существенна как раз обыкновенность Евгения. Полемическое переосмысление традиции состоит в том, что под стать обыкновенному герою строится обыкновенная же сюжетная история, в которой нет ни природных катаклизмов, ни безумия, ни столкновений с потусторонней силой, ни смерти героя на месте последнего успокоения любимой. В стихотворениях «Поэтом буду — не забуду» и «Вот лев из мраморного мыла» угадываются контуры истории максимально ординарной: Евгений превращен Шельвахом в мужа Параша, семьянина, трудягу, а затем, как водится, в пьяницу и «нарушителя общественного порядка»<sup>20</sup>. И преследует героя не Медный Всадник, а самый обыкновенный «мент». Легко предположить, что Шельвах осуществляет описанные Пушкиным грезы Евгения, но осуществляет пародийно, по формуле Ильфа и Петрова «Сбылись мечты идиота». В довершение всего острота полемики усиливается возможностью отождествить такого Евгения с автором-поэтом (в стихотворении Шельваха «Диалог токаря с воздухом» строится автобиографический сюжет, параллельный обозначенной намеками «новой» истории Евгения<sup>21</sup>). Ирония все время блокирует загнанный в подтекст стыдливый лиризм.

В общем, варианты, отражающие в этом случае главную тенденцию преобразований темы, по-разному трансформируют ситуа-



цию столкновения поэта с теснящими его внешними силами. Но иногда главенствующая закономерность тоже нарушается.

В ранней поэме И. Бродского «Петербургский роман» (1961)<sup>22</sup> силой, преследующей Евгения, становится вся неодушевленная среда человеческого обитания, сам город и само движение времени<sup>23</sup>. Но в мире Бродского то, что гонит, само оказывается гонимым. Точка приложения метафорического образа все время перемещается: Нева «гонит облака, / Дворцы, прохожих и колонны» (т. е. город, который гонит Евгения), но и она сама гонима ладожскими льдами. Образуется всеохватывающий круговорот «гонения», в который включается весь материальный мир.

Но и мир душевный не отделен от него. Граница двух миров то и дело преодолевается многообразными отождествлениями. Случайный прохожий отождествляется с пушкинским Евгением, Евгений сближен с лирическим героем, а герой — с автором и с городом, который для автора тоже герой. Город — зеркало, в которое смотрятся герой и автор, но зеркало наделено способностью видеть тех, кто в нем отражается. Оппозиция внешнего и внутреннего как будто снята. Проступают контуры универсальной драмы, к которой так и иначе причастно все, что воссоздано в «Петербургском романе». Словом, опять обнаруживается такой поворот темы, который, при всем несходстве с традиционными ее характеристиками, по существу приближает новую ее трактовку к трагическому недоумению, определявшему полифоничность смысловой структуры «Медного всадника».

\* \* \*

Подводя предварительный итог, можно констатировать, что в поэзии ЛА господствует тенденция радикального полемического переосмысления ключевых тем пушкинской поэмы. Тенденция эта реализуется иногда столь решительно и даже бесцеремонно, что граничит с разрушением классической традиции. Есть варианты и менее резкие, однако почти во всех случаях дистанция уважительного отношения к ценностям «золотого века» явно отсутствует<sup>24</sup>.

Но очевидно и другое: споря с Пушкиным, иронизируя над ним, дерзко играя с его образами и мотивами, поэты ЛА никуда от этих образов и мотивов уйти не могут. Во-первых, среди трансформаций каждой из главных тем «Медного всадника» непременно обнаруживается какое-то ее преобразование, парадоксальным образом приближающее новую поэзию к эстетическому опыту Пуш-

кина. Во-вторых, даже очень резкое полемическое переосмысление пушкинских тем часто оказывается форсированной реализацией потенциала, скрытого в «Медном всаднике». Так, возможность увидеть в бронзовом кумире воплощение демонических сил присутствовала в подтексте «петербургской повести» Пушкина, но присутствовала как факультативное право читателя на подобную интерпретацию. А например, у Б. Ванталова аналогичные значения «подняты» в текст, становясь прямым и безусловным выражением авторской интенции. И, наконец, в-третьих, даже полемика, состоящая в разрушении традиции, остается особой формой связи с ней. Разумеется, отдельные поэты ЛА могли миновать традицию «Медного всадника», но для «подпольной» ленинградской поэтической культуры в целом внутренне противоречивая связь с этой традицией оказалась нерасторжимой.

Можно было бы предложить несколько объяснений этой связи, отвечающих задаче обобщенной характеристики ЛА. Но в данном случае целесообразно сосредоточиться на одном из них, в рамках публикуемой статьи наиболее существенном. Это объяснение можно сформулировать так: поэзия ЛА не может уйти от мотивов «Медного всадника», потому что она не может уйти от *петербургского текста*.

В оформлении понятия «Петербургский текст русской литературы» (далее ПТ) решающая роль принадлежит В. Н. Топорову. Именно в его работах<sup>25</sup> обоснован тезис о том, что множество отдельных конкретных текстов, посвященных петербургской теме, образуют связанное единство, которое может быть воспринято как один целостный текст. Топорову же принадлежит мысль, согласно которой целостность этого синтетического сверхтекста связана с единством смысловой установки, определяющей его отношение к действительности. Установка эта придает всему, что изображается или выражается, предельно напряженный и амбивалентный мифический смысл. Поэтому ПТ неотделим от петербургского мифа, от противоборства двух его версий (космогонической и эсхатологической).

С амбивалентностью петербургского мифа В. Н. Топоров связывает следующую особенность ПТ. Внутри ПТ любая из воссоздаваемых ситуаций может быть воспринята как кризисная или даже катастрофическая. А общее напряжение непримиримых противоречий и нерешаемых вопросов так велико, что время от времени достигает предела, за которым происходит смысловой «взрыв», открывающий неведомые прежде духовные горизонты. Этим определяется, по мысли В. Н. Топорова, особая ценность ПТ для русской культуры.

Соглашаясь с вышеизложенным, следует лишь подчеркнуть совершенно особую роль Пушкина в формировании и развитии ПТ.

В «Медном всаднике» он соединил обе версии петербургского мифа, до него раздельные и враждебно оспаривавшие друг друга. Говоря иначе, именно автор «Медного всадника» положил начало единому амбивалентному петербургскому мифу, породившему то самое напряжение противоречий, загадок и проблем, которые вновь и вновь требовало прорыва за границы существующих мировоззрений. В истории русской культуры поэма «Медный всадник» сыграла роль, не похожую на роль большинства других произведений Пушкина. Она явилась не источником гармонизирующего воздействия, а источником неотпускающей интеллектуальной и духовной тревоги. Неудивительно, что культура, «заразившаяся» этой тревогой, с неизбежностью возвращалась к ее исходной точке. Возвращалась время от времени, но достаточно часто и регулярно. Повторим еще раз: отдельные поэты могли забывать о «Медном всаднике». Но ПТ как целое в принципе не мог оторваться от источника той энергии, которая поддерживала в нем жизнь.

Трансформации мотивов пушкинской поэмы, о которых шла речь выше, наглядно демонстрируют неразрывность этой связи и тем самым — связь поэзии ЛА с петербургским мифом и ПТ. Даже упомянутые выше стихотворения Е. Шварц и А. Шельваха, демифологизирующие тему основания Петербурга и историю Евгения, обретают смысл лишь благодаря полемической соотнесенности с мифологической интерпретацией этих тем. Иные варианты, как правило, даже усиливают мифологизацию используемых пушкинских образов и мотивов.

Если же расширить круг наблюдений, включив в него не учтенные выше стихотворения Р. Мандельштама, М. Еремина, И. Бродского, А. Наймана, Е. Рейна, Д. Бобышева, Л. Аронсона, В. Кривулина, С. Стратановского, Е. Шварц, А. Миронова, Г. Алексеева, Е. Игнатовой, О. Охупкиной, В. Кучерявкина, Т. Буковской, Б. Лихтенфельда, Е. Пудовкиной, В. Сосноры, Е. Вензеля, В. Ханана, Б. Берковича, А. Гайворонского, В. Матиевского (речь идет о «петербургских» стихотворениях, не связанных прямо с «Медным всадником»), то первоначальный вывод получит еще более основательное подтверждение: в поэзии ЛА обнаружатся все основные признаки и все основные элементы ПТ. Несомненно укрепит тот же вывод и сопоставление рассмотренных выше текстов с текстами-посредниками — стихотворениями символистов, футуристов, акмеистов, занимающими, промежуточное положение между «Медным всадником» и поэзией ЛА. В большинстве случаев поэты ЛА доводят до логического завершения развитие тенденций, наметившихся в текстах-посредниках (наглядным примером

может служить, скажем, переосмысление мотива змеи, наметившееся еще в поэзии конца XIX — начала XX вв.). Такая последовательность свидетельствует о «сквозной» внутренней логике разновременных трансформаций. И тем самым, еще раз, — о причастности поэзии ЛА внутреннему единству ПТ.

Последний вывод отсылает к вопросу, о котором необходимо упомянуть. Принято считать (и небезосновательно), что ПТ умирает в конце 1920-х годов. После этого литература либо переходит к другим, идеологизированным, советским мифам (таков новый миф о Ленинграде), либо отказывается от мифотворчества вообще. Между тем очевидно, что в ленинградской «подпольной» поэзии эпохи «застоя» петербургский миф и ПТ обретают свою вторую жизнь. Этот неожиданный поворот литературной эволюции, конечно, требует специального исследования. Не претендуя на его немедленное осуществление, ограничимся лишь предварительным соображением об одном из его предполагаемых направлений.

Важно соотнести это возвращение с такой закономерностью, подмеченной в независимой ленинградской прозе тех же 60–80-х годов. Для независимых ленинградских прозаиков (А. Битова, Б. Вахтина, В. Голявкина, Ф. Грачева, С. Довлатова, И. Ефимова, В. Марамзина, В. Попова) «потаенные смыслы и мифы» Петербурга, все свойственные ПТ метафизические и мифологические оппозиции «были в ту пору культурологически неактуальны»<sup>26</sup>. Следовательно, можно предполагать, что возрождение ПТ в эпоху «застоя» связано с какой-то тенденцией, принципиально отличающей независимую поэзию этих лет от современной ей независимой прозы. Тенденция эта достаточно очевидна: в годы «застоя» поэзия ЛА охвачена настоящей «ностальгией по ноуменальному» (В. Ровнер, В. Андреева), в ней так или иначе сказывается устремленность к метафизическому содержанию, к мифопоэтике, к миру сверхреальности и «новой красоты». Поэтому можно предположить, что возрождение ПТ было для ЛА как раз одной из форм приобщения к «метафизической поэзии», к «метареализму», способному утолить «тоску по ноуменальному».

## Примечания

- <sup>1</sup> См.: *Основат А. Л., Тименчик Р. Ф.* «Печальную повесть сохранить...»: Об авторе и читателях «Медного всадника». 2-е изд. М., 1987. С. 128–327.
- <sup>2</sup> Об этом: *Лурье А. Н.* Поэма Пушкина «Медный всадник» и советская поэзия 20-х годов // Советская литература: Проблемы мастерства. Л., 1968. С. 42–81.

- <sup>3</sup> См., напр.: *Уфлянд В.* Могучая питерская хворь (С. Кулле, М. Еремин, Л. Лосев, И. Бродский) // *Звезда*. 1990. № 1; *Эрль В.* Несколько слов о Леониде Аронзоне // *Вестник новой литературы*. № 3. (1991); *Айзенберг М.* Поэт Михаил Еремин // *Московский наблюдатель*. 1992. № 5–6; *Березовчук Л.* Суггестия артикулируемого смысла: Заметки о фоносемантической поэтике А. Горниона // *Новое литературное обозрение*. № 14. (1995); *Орлицкий Ю.* Геннадий Алексеев и петербургский верлибр // Там же; *Лосев Л.* Тулупы мы // Там же; *Кривулин В.* Сергей Стратановский: К вопросу о петербургской версии постмодерна // *Новое литературное обозрение*. № 19. (1996);
- <sup>4</sup> См., напр.: *Кривулин В.* У истоков независимой культуры // *Звезда*. 1990. № 1; *Ровнер А., Андреева В.* Третья литература // *Родник*. 1990. № 4; *Айзенберг М.* Некоторые другие // *Театр*. 1991. № 4; *Стратановский С.* Религиозные мотивы в современной русской поэзии // *Волга*. 1993. №№ 4, 5, 6, 8. См. также: *Федоров И.* Органное многоголосие // *Гумилевские чтения*. Вып. 2. (Wiener Slawistischer Almanach. B. 15). Wien, 1984; *Дрыжакова Е.* Поэзия духовного возрождения // Там же.
- <sup>5</sup> См.: *Звезда*. 1994. № 2. С. 75–77.
- <sup>6</sup> *Шварц Е.* Стороны света. Л., 1989. С. 43.
- <sup>7</sup> Более умеренный вариант того же смыслового хода (ср. обращение к Петербургу: «Да, ты немец, но втайне — татарин») находим в стихотворении Ю. Колкера «Плачь, мой город, я был тебе сыном» (*Гумилевские чтения*. Вып. 2. С. 176).
- <sup>8</sup> *Аронзон Л.* Стихотворения. Л., 1990. С. 43.
- <sup>9</sup> См.: *Каганович А.* Медный всадник: История создания. Л., 1982. С. 84, 86–90.
- <sup>10</sup> Характеристику мифологической модели, явившейся их первоосновой, см. в: *Иванов В. В., Топоров В. Н.* Инвариант и трансформации в мифологических и фольклорных текстах // *Типологические исследования по фольклору*. М., 1975. С. 51–56.
- <sup>11</sup> *Каганович А.* Указ. соч. С. 88. Ср. семиотическую характеристику того же образа, соотносенную с изменяющимися возможностями движущегося зрителя: *Топоров В. Н.* О динамическом контексте трехмерных произведений изобразительного искусства (семиотический взгляд). Фальконетовский памятник Петру I // *Лотманский сборник*. 1. М., 1995.
- <sup>12</sup> *Ванталов Б.* Стихотворения. СПб., 1993.
- <sup>13</sup> Аналогичный прием можно обнаружить в стихотворении С. Вольфа. См.: *Вольф С.* Маленькие боги: Книга стихов. СПб.; Франкфурт-на-Майне, 1993. С. 63, 88.
- <sup>14</sup> Ср. у С. Вольфа: «Змея с конем — родня, а не враги» (Там же. С. 64).
- <sup>15</sup> *Еремин М.* Указ. соч. С. 66.

- 16 См.: *Аркин Д. Е.* Медный всадник. М.; Л., 1958. С. 42.
- 17 В числе немногих исключений — стихотворение А. Пурина «Александр-Невская лавра», где Евгений всего лишь один из множества когда-то разноликих покойников «в червивотесной раздевалке». См.: Поздние петербуржцы: Поэтическая антология. СПб., 1995. С. 290. Ср. также: *Лосев Л.* Новые сведения о Карле и Кларе: Третья книга стихов. СПб., 1996. С. 26. У Лосева Евгений тоже человек из толпы.
- 18 *Бобышев Д.* Русские терцины и другие стихотворения. СПб., 1992. С. 60. Родственный мотив находим у О. Охупкина. См.: Гумилевские чтения. Вып. 1. (Wiener Slawistischer Almanach. В. 9). Wien, 1982. С. 4–12.
- 19 *Стратановский С.* Стихи. СПб., 1993. С. 21–22.
- 20 *Шельвах А.* Черновик отваги. СПб., 1992. С. 6–7.
- 21 Там же. С. 36–38.
- 22 Сочинения Иосифа Бродского. СПб., 1992. С. 64–83.
- 23 Силой, гонящей человека, нередко становятся у поэтов ЛА отдельные здания, улицы, каналы. См., напр.: *Алексеев Г.* Я и город: Поэма. Стихи. Сonetы. Л., 1991. С. 33–34; *Пудовкина Е.* Субботник. Спешка. Искровский проспект... // Звезда. 1992. №1. С. 43; *Гайворонский А.* Город в вихре белых крыл... // Гумилевские чтения. Вып. 2. С. 179.
- 24 Стихотворение В. Британишского «Мы долго жили в том краю», где Медный Всадник символизирует обаяние высокой культурной традиции, — исключение, подчеркивающее правило. См.: *Британишский В.* Старые фотографии: Книга стихов. М., 1993. С. 47.
- 25 См.: *Топоров В. Н.* Петербург и петербургский текст русской литературы // Семиотика города и городской культуры: Петербург. (Труды по знаковым системам. Вып. 18.) Тарту, 1984. С. 4–29; *Топоров В. Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. М., 1995. С. 193–399.
- 26 *Амусин М.* «В Петербурге мы сойдемся снова...»: Ленинградская школа прозаиков и Петербургский текст русской литературы // Russian Studies: Ежеквартальник русской филологии и культуры. 1996. № 2. Т. II. С. 183.

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК  
ИНСТИТУТ СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ

# ПОЛУТРОПОН

к 70-летию  
Владимира  
Николаевича  
Топорова

 ИЗДАТЕЛЬСТВО  
«ИНДРИК»  
Москва 1998