

## Кабала<sup>1</sup> устами Орфея: теургический аспект «Медного всадника»

В. Мерлин  
ИЕРУСАЛИМ

«Кабалистический миф из уст Орфея» – название статьи Йегуды Либеса, в которой он доказывает древность кабалистической традиции (Libes 1998). Либес не имеет в виду голос Орфея: речь идет о том, что миф, рассказанный Орфеем (“as told by Orpheus” в английском варианте статьи), – это недошедшее до нас еврейского источника. Моя идея в другом – кабалистическая традиция включает в себя орфический момент: кабала живет в устах Орфея.

Либес сравнивает орфический миф – из космического яйца выклеивается бог-птенец – с фрагментом из книги «Зоар»: в пространство бесконечного света ударяет твердая искра (*buzina de-kardinuta*) и выбивает из него направленный луч. Рождение птенца из яйца – безусловно, миф, и даже первый миф: в нем схвачено начало самой мифологии как «осуществляющей себя Истины» (Кассирер).

Твердая искра – это уже нечто *другое* по отношению к бесконечному свету – вопрос, обращенный к мифу и провоцирующий его глубину. В кабале видят мистику и магию, но как часть еврейской традиции кабала – это герменевтика. «Кабалистический миф» отражает процедуру размыкания текста с помощью *ключа*, т.е. процедуру обрезания – выход текста/тела в смысл. Можно говорить не только о символике обрезания в кабале (Wolfson 1995, 29–48), но и о том, что обрезание *символизирует символику*. Кабала – нетематическое знание, в ней нет разницы между физисом и гнозисом. Можно определить кабалу как физику гнозиса.

---

<sup>1</sup> Написание *каббала* отражает «удвоенное звучание» согласного (*shmi'a kfula*) – грамматический термин, за которым не стоит никакой фонетической реальности. Фактически в отношении этого термина существует двойной стандарт: *cabbala* и *cabala*, *Kabbala* и *Kabalismus*. Учитывая изменение русской нормы (*офис* вместо *оффис*, *кибуц* вместо *киббуц*), следует предпочесть вариант *кабала*, что поможет избежать спекулятивного акцента на этом слове.

Укус змеи функционирует как стимул (catalyst), открывающий утробу (Wolfson 2007, 220). Змея жалит Орфея в уста (Мет. 11:56). Из уст Орфея проклевывается песня. Точка-источник взлома, *буцина де-кардинута* – вложена в уста Орфея, но уста – это точка пустоты, которая открывается и наполняется в событии интерпретации.

Есть противоречие в том, что Либес исследует историю искры. Смысл не имеет истории: каждое прочтение высекает новую искру. Смысл рождается здесь и теперь, но приходит *неотсюда*: если бы он принадлежал месту своего рождения, то ничего нового бы не рождалось, а смысл – это всегда новость. Один из первых эпизодов «Зоара» – сцена интерпретации: двух знатоков Торы посещает умерший раби Хануна и открывает им *врата Книги*: обретение смысла приравнивается к нисхождению души.

Объект герменевтики – книга. Смысл рождается внутри книги, но книга открывается вместе со смыслом. Книга – разновидность искры: она падает с неба. Книга «Зоар», согласно преданию, долгое время была сокрыта и затем чудесно обретена. «Книга Еноха», на которую ссылается «Зоар», сначала принадлежала Адаму. После изгнания его из рая она вырвалась из его рук и улетила на небо. К Еноху она попала «из того же места» (Zohar 1, 472–476). Славянская редакция «Книги Еноха» позволяет восстановить утраченное звено традиции (Orlov 2005): книга возвращается в очередной раз.

С неба падает и «Голубиная книга». По мнению А. Архипова (1995), это название происходит от *sefer torah*, ‘Пятикнижие’ в результате контаминации *torah – tor*, ‘голубь’. Вопреки этой гипотезе в библейских эпизодах дарования Торы ничего не говорится о падении книги (ей незачем падать, поскольку Моисей взойшел на гору): Тора даруется (NTN) Моисею. В «Зоаре» книга именно падает – «приземляется» (ННТ). Закон дается законодателем – передается из рук в руки для соблюдения и исполнения. Мудрость – подарок с неба. Голубиная книга – воплощение Мудрости: можно предположить, что *голубиная* – фонетическая перелицовка слова *qabalah*<sup>2</sup>.

Было бы странно называть влиянием случай непонимания. Другое дело если это звукосмысловой резонанс – большего от перевода нельзя требовать. В первую очередь *голубь* резонирует с *глубиной*:

Высока ли высота поднебесная,  
Глубока глубота акиян-море,  
Широко раздолье по всей земли,  
Глубоки омоты Непровския.  
(Кирша 1977, 341)

Этим запевом начинается былина о Соловье Будимировиче, открывающая сборник Кирши Данилова, в который входит и «Голубиная книга». В обоих текстах фигурирует царь Давыд Евсеевич (очевидный рефлекс царя Дави-

<sup>2</sup> Фонетическую трансформацию можно объяснить тем, что в большинстве языков накладываются ограничения на сочетания лабиальных с велярными, и вместе с тем «хорошо» сочетать дентальные с лабиальными (Поздняков 2007, 248), поэтому слово *КаБала* – «плохое», а *гоЛуБу* – «хорошее».

да). В других былинах это имя не встречается – очевидно, перед нами *один* текст.

Глубина – это и есть кабалистическое дополнение к теоцентрической высоте. Глубина – *мальхут*, святая святых, тайна мира, сосуд Божественного света. В кабале глубина тоже связана с голубем, но не с *tor*, а с *yonah*, букв. ‘гоголица’, в славянской библии – *голубь* и *голубица*: ср. название книги Менахема Азарии из Фано «*Yonah 'elem*», ‘немая голубка’ (из Псалмов (*Teh.* 56) – «голубица, безмолвствующая в удалении»)<sup>3</sup>.

Само слово *kabalah* означает ‘получение’. Кабала, таким образом, противопоставляется традиции как передаче, *masoret*. Главный принцип кабалы – нисхождение света в сосуды. Кабала – это строительство сосудов. Особое место голема в кабалистической практике связано с тем, что голем – это сосуд: тело, притягивающее душу. Сосуд вылепляется не для того, чтобы оживить его, а чтобы поймать с его помощью *верхнее влияние*. Применительно к орфизму это означает, что поэтическая «техника», то есть низшие (семантически пустые) уровни текста – прежде всего метрика и фоника – соотносятся с высшими уровнями смысла.

Свидетельство этому – семантический ореол метра и анаграммы. Поэтический размер чревовещателен: он накапливает интонации, звучавшие в этом размере. Как происходит это накопление, неизвестно, но это равнозначно тому, что стихотворный текст *улавливает* голоса умерших поэтов. С другой стороны, непонятно, зачем поэту «зашифровывать» в стихах свое имя, если не признать, что имя – это след, заряженный присутствием:

Но в день печали, в тишине,  
Произнеси его тоскуя;  
Скажи: есть память обо мне,  
Есть в мире сердце, где живу я  
(3, 110)

Голем оживает, когда развернутую форму Божественного имени завершает Полное Имя, произнесенное кабалистом. При этом ожившее тело лишено души и голоса (Idel 1990, 238). Для завершения строительства необходим еще один сосуд – о-душевляющий голос поэта. В «Метаморфозах» Овидия миф о Галатее рассказывает Орфей: статуя оживает в устах Орфея. Создатель голема должен вокализовать Имя – ивритский текст нуждается в огласовках.

<sup>3</sup> Мудрость Книги соединяет высоту мысли с глубиной смысла. Отсюда падение книги с небес на землю и переключка голубя с глубиной. Мидраш объясняет происхождение пословицы «С высокой крыши в глубокий колодец» (*Me-igra gama le-bira amika*) следующим образом: «Раби [Иегуда ha-Наси] читал Плач Иеремии. Когда он дошел до слов "с небес поверг на землю красу Израиля", книга выпала из его рук. Он сказал: "С высокой крыши в глубокий колодец"» (*Chagigah* 5 b).

Согласно известной идее Пумпянского (1939), «Медный всадник» – ода Петербургу. *В гранит оделася Нева*, а гранит оделся в голос поэта. Голос – это сосуд, воплощающий и прорисовывающий город Петра:

Люблю тебя, ПЕТРа ТвоРенье!  
Люблю твой стРоГий стРоЙный вид,  
Невы ДЕРЖАВное течение,  
БЕРЕГовой ее ГРанит.

Город вырисовывается как сосуд – *гробница Петербурга*. Бездушный камень – место одушевляющего посещения: *Скука, холод и гранит... здесь порой Ходит маленькая ножка, Вьется локон золотой* (3, 124); *Когда сюда, на этот гордый гроб Пойдете кудри наклонять и плакать* (7, 156); *И с неба лунные лучи Скользят на камни гробовые* (3, 246)<sup>4</sup>. Поэт готовит пространство посещения и, по-видимому, уже его населяет: на камни скользит тень – имя *Державин*.

Пушкин – Орфей: тот, кто приводит на землю души. Следует понимать это буквально. Пушкин – Орфей без метафор: он практикует посещение – приглашает и принимает гостей («Заклинание», «Андрей Шенье», «Для берегов отчизны дальней», «Тень Фонвизина», «Тень Баркова»). Место посещения – буква письма.

Насколько *реально* посещение? Этот вопрос неразрешим, поскольку неправильно поставлен. Посещение невозможно зарегистрировать – духи являются в виде вопроса и подозрения: спиритизм – проблема герменевтики. Нагнетание подозрительности не имеет ничего общего с голосом *иного*, который, рождаясь внутри авторского текста, ставит предел этому тексту. В сущности, посещение сводится к интертекстуальности – присутствию в тексте другого текста, но этот текст настолько другой, что он не может быть текстуализирован. Отсюда пушкинская «головокружительная краткость»: текст кончается, когда начинается иное. Текст – окно в иное: *Рекла – и ужас всех объемлет* (8, 274); *Она ушла: стоит Евгений, как будто громом поражен* (6, 189); *Председатель остаётся погруженный в глубокую задумчивость* (7, 184). Жуковский и «кладбищенские поэты» растворяют иное в оттенках письма – в «музыкальности» и «стилистической окраске». Пушкин улавливает *момент иного*. Несовместимое с письмом, иное говорит о себе как присутствие: текст капитулирует перед присутствием.

В центре «Медного всадника» – оживающая статуя, однако поэма выходит за рамки скульптурного мифа. В сцене наводнения Евгений поднимается на уровень Всадника – совершает восхождение к Трону Славы. Цель кабалистической практики – поднять женские воды (*lehealot mayim nukvin*), чтобы возобновить союз отца и матери (*zivug aba ve-ima*) и спустить на землю новые души. В первой части поэмы Евгений поднимается к Вершине и созерцает Источник. Во второй части он опрокидывает Вершину и распечатывает Источ-

<sup>4</sup> Тексты Пушкина цитируются без указания автора, со ссылкой на том и страницу издания: Пушкин 1937–1959. «Медный всадник» цитируется по тому же изданию без указания источника.

ник: «бунт» Евгения – провокация демиурга. *Скакание* Всадника по потрясенной мостовой – это и есть сочетание отца с материнским телом, порождающее мгновенные души. Космогонию чудесного строительства дополняет теургия – прямое воздействие на порождающую матрицу космоса.

Первый вопрос, который возникает в связи с темой «Пушкин и кабала», – каким образом возможна эта тема? В литературной среде пушкинского времени знание кабалы не было глубоким (Вайскопф 2008, 110), да и Пушкина вряд ли интересовала кабала – в его библиотеке отсутствуют эзотерические сочинения. Единственное, на что можно сослаться, – фраза из «Пиковой дамы»: «Как! у тебя есть бабушка, которая угадывает три карты сряду, а ты до сих пор не перенял у ней ее кабалистики?» (8, 229). Тем не менее, кабала *присутствует* в текстах Пушкина. С точки зрения самой кабалы в этом присутствии нет ничего необъяснимого: если книга Еноха упала в руки поэта, значит, поэт владел книгой Еноха. Проблема заключается скорее в самом Пушкине. При том что Пушкин – главный русский классик, он эпизодический классик, не имеющий ни законного Родителя, ни прямых наследников. Исторический контекст не вмещает Пушкина, значит, он принадлежит другому контексту.

Посещение открывает контекст *иного*. Дело не в том, что Пушкин всегда допускает другую возможность (Бочаров 1986, 144–145; ср. Лотман 1995), а в том, что он не исключает *третьей* возможности – возможности невозможного. Момент *иного* оставляет открытой эту возможность. Открывается просвет невозможного.

Невозможно потустороннее и непристойное. Фигура невозможного – обнажение фаллоса. Одна из декларированных тайн кабалы – *гилуй эрайот*, ‘инцест’, букв. ‘обнажение наготы’<sup>5</sup>. Имеется в виду обнажение Источника – обнажение, которое невозможно, поскольку Источник непознаваем. Возможность невозможного в том, что текст *приоткрывает* наготу, позволяя предположить наличие фаллоса у матери: *Но шпор незапный звон раздался, И муж Татьянин показался* (6, 189); *Шалун уж заморозил пальчик... А мать грозит ему в окно* (6, 98); *Сквозь чугунные перилы Ножку дивную продень* (2, 345); *Она здесь брилась – точно мой покойник* (5, 92). Германну не удалось перенять кабалистику бабушки, но он был «свидетелем отвратительных таинств ее туалета». Ему открылось лицо невозможного: *В эту минуту ему показалось, что пиковая дама прищурилась и усмехнулась* (8, 251). Масть пик – сердечко с усиками: дама усмехается в усы. В сцене наводнения Всадник «обращен спиной» к Евгению: конский круп сзади – визуальная метафора *бабы* (притом что статуя – «медная бабушка»: Шульц 1985) – свидетелю открывается травестиизм фаллоса.

В кабале фаллос принадлежит не отцу, а деду. *Арих Антин* – дед и бабка одновременно, то есть фаллическая бабушка: на уровне Источника мужское и женское начало еще не разделены. Пушкина сближает с кабалой археология, обнажение корней, но кабала по отношению к Пушкину это и есть *архе*.

Метод кабалистической экзегезы – *поцелуй цитат*: лексическое совпадение, ведущее к смысловому притяжению, поверхностный контакт, насыщенный

<sup>5</sup> Об этом кабалистическом принципе в соотнесении с галахическим запретом см. Idel 2004.

ный глубинным эросом. Пушкин говорил о *странных сближениях* (11, 432). Опасность и привлекательность этих сближений в том, что они ничем не гарантированы. Близость возникает в самом сближении – она *глубже* объяснения. (Сама по себе глубина не встречается с глубиной: глубину выводит на поверхность случай. В этом функция рифмы, а в кабале число-рифмы – гематрии: «случай – мощное орудие Провидения»). Кабала – логика совпадений. Пушкинская кабалистика – *творческий метод*. Попытки объяснить этот метод в рамках наших теорий были бы скуднее тех результатов, которые этот метод *дает* – остается только воспользоваться методом.

По поводу кабалистики можно вспомнить, что Пушкин был масоном, но такое «историческое» объяснение было бы вполне мистическим: в этом случае требовалось бы допустить, что масонская традиция скрывает еще более тайное знание и что Пушкин был в него посвящен. Сближение Пушкина с кабалой можно назвать странным, но это не антиисторическое сближение. Подобно травматическому стимулу, кабала входит в русскую культуру задним числом, *nachträglich*. Следы кабалистического влияния присутствуют в древнерусской литературе, но смысл этого присутствия открывается только в софиологии Владимира Соловьева и в «сквозящем реализме» Даниила Андреева. Влияние имело место раньше, но оно не вылилось в текст. Так же запоздало откликнулась кабала в немецком романтизме: Гоффман и Новалис восприняли кабалу через Ренессанс, совпавший с периодом расцвета кабалы (Neuser 1999, 167; Idel 2005). Автор «Зоара» – современник Данте. Миф о поэте-Орфее возник в римской поэзии в эпоху Августа (Newman 1967; Anderson 1982), то есть в период Второго храма, когда зарождается и «еврейская мистика».

Резонанс традиций затрагивает корни. Это глубокий и взаимный резонанс. Кабалистическая практика включает возможность воздействовать на корни и возобновлять влияние корней. В «Медном всаднике», так же как в «Пиковой даме» и «Египетских ночах», современность провоцирует архаику. В результате возникает резонанс и пробуждается Древний Гость. Пушкин умеет *пролить влияние* – ему и книги в руки.

## 2

В начале была Пустота:

На берегу пустынных волн  
Стоял он дум великих полн.

Город еще не основан. Основатель города одинок, то есть обнажен, и если город – супруга государя (Немировский 1990, 3), то государь холост: «стоит один как старый холостяк, и вокруг него по-прежнему все пусто» (3, 400).

Пустота – место творческой полноты: *Свободы сеятель пустынный, Я вышел рано, до зари* (2, 302); *Духовной жаждою томим, В пустыне мрачной я скитался* (3, 30); *В леса, в пустыни молчаливы Перенесу, тобою полн* (3, 333); *Бежит он дикий и суровый и звуков и смятенья полн На берега пустынных волн* (3, 65); *В своей глуши мудрец пустынный* (6, 32).

Первое создание Творца – само пространство творения, *мальхут*, «море, в которое впадают все реки, но которое не наполняется» (Zohar 1, 96). В состоянии отдельности от Творца мальхут именуется «пустыня» (*Sha'ar ha-psukim*, Vereshit). Бесплодие пустыни обнажает наготу матери. Но отец, не вмещенный матерью, обнажен еще больше. Не существует другой возможности прикрыть наготу отца, кроме как рассеять его полноту: когда Моисей разбил скрижали, народ Израиля покрыл свою наготу слоем клипот (Zohar 1, 289).

Можно предположить, что поэма начинается до сотворения мира, когда дух витал над водою, или после его разрушения, когда воды потопа расчистили пространство для новых миров (и когда сыновья Ноя обнажили наготу отца). Одно начало не противоречит другому: прежде, чем создать мир, Творец создавал и разрушал миры. Более того, потоп – прямое следствие сотворения мира. Сначала воды *собрались в одно место* и обнажили сушу, потом *разверзлись хляби небесные*, и воды затопили сушу. Тайна сотворения мира – *цимцум*, самосокращение Творца; тайна потопа – *швират келим*, разбиение сосудов. Бесконечный Свет сократился, освободил внутри себя пустое место, но пространство негативности не может вмещать ничего *другого*: впуская другое, оно теряет свой определяющий признак – перегородка ломается.

Вмещение становится возможным *после* разбиения сосудов. Искры света перемешиваются с осколками: свет проникает вглубь материи, а материя принимает свет. Мир не может состояться как структура, но эффект разбиения сосудов превышает деконструкцию: свет, не вмещенный сосудом, разбивается и преломляется, обнаруживая свое скрытое богатство. В момент разбиения сосудов рождается *игра письма*.

Пушкинские тексты соревнуются в яркости с миром. Поэтому у него так много фрагментов: сосуд не выдерживает силы света. И поэтому он начинает с рассеяния фрагментов: *Чернели избы здесь и там; Бедный челн По ней стремился одиноко; Бросал в неведомые воды Свой ветхий невод*. Так выглядит пейзаж души в психоанализе – *что сброшено, что снесено*. Время Пролога – бесконечно раннее, допотопное время, но катастрофа уже произошла.

Катастрофа – петербургское наводнение, описанное в поэме: оно взламывает сосуды и рассеивает осколки. *Злые волны, как воры лезут в окна, Челны с размаха в стекла бьют кормой. Обломки хижин, бревны, кровли... Гроба с размытого кладбища Плывут по улицам!* Дело не в том, что поэт полон и поэтому «роды неизбежны» (Rancour-Lafetiere 1993, 84), а в том, что отсутствует сосуд, способный принять его полноту. Сосудов нет – *все* сосуды разбиты, поэтому семя должно рассеяться. Образ поэтического письма не «кувада» (ритуальная имитация родов), а диссеминация. Поэт – *сеятель пустынный*.

Полнота рассеивается – *размещается* на поверхности листа, но место письма – это уже не пустыня. Вмещая письмо, пустыня превращается в сосуд. Диссеминация – акт исправления мальхут. Жертвуя семенем, отец пробуждает сосуд, готовит его к вмещению света. Исправление протекает иначе, чем половой акт – сначала проливается семя, потом вторгается сила: семя готовит сосуд к приходу силы.

«Когда Творец вспоминает своих детей, рассеянных меж народами мира, он роняет две слезы в бездну моря и голос его слышен от края до края вселенной» (Avodat ha-kodesh, 3:57). Первая слеза пробуждает бездну, вторая ее оп-

лодотворяет. Бездна превращается в сосуд: это и позволяет голосу *наполнить* мир, но наполнить значит вылепить сосуд изнутри – голос Творца завершает и оформляет творение. Голос поэта *оглашает* пустыню: *Когда мой двор уединенный, Печальным снегом занесенный Твой колокольчик огласил... Да голос мой душе твоей Дарует то же утешенье* (3, 39); *Здесь, лирой северной пустыни оглашая, Скитался я в те дни* (2, 221). Голос – это материал, из которого сделано эхо. Голос готовит сосуд к вмещению неслыханного.

Пролог – сцена бесплодия. Финский рыболов – *пасынок природы*. У махечи нет своих детей. Природа не рождает. Это значит, что мать стоит спиной к отцу: они встречаются «лицом к спине» (*omdim panim be-achor*). Следуя за Найманом (1998), можно обнаружить здесь аналогию с русским сексуальным кодом: человек не может ждать милости от природы – милость исходит от лица: природу нужно *поставить раком*. Отец встречается с тылом матери, но тыл – это материнский сверхфаллос. Натыкаясь на тыл, отец проливает семя: содомизация матери это вместе с тем диссеминация отца.

Акт творения начинается со *случайной капли* (*tipat keri*). Поэт – инициатор капли и проводник *влияния* (*shefa*). Семя отца – сокровище, которое должно быть рассеяно. Иосиф, соблазненный женой фараона, испускает семя из кончиков пальцев, давая начало десяти коленам Израиля. Тамар соблазняет Йегуду на перекрестке дорог. Сыновья Ноя, согласно мидрашу, оскостили отца, но тем самым они выполнили завет Господа – рассеяться по земле, то есть засеять семя отца. В этом и состоит жертва письма: вакханки разрывают тело Орфея на части. Смерть Орфея – сцена сексуального неистовства: плоть Орфея смешивается с его семенем.

*Пред ним широко Река неслася*: «В то время (перед потопом) река, вытекающая из Ган Эдена, породила высший дух от Древа Жизни и пролила его в Древо Смерти. Оттуда вышли души и вселились в тела людей, которые жили долгую жизнь, пока их грехи не достигли небесного порога. Высший дух покинул древо в тот момент, когда души распространились (*ragach*) в тела» (*Zohar* 1:477). После сотворения мира души ринулись на землю – сыновья неба вошли к дочерям человеческим (Бер.6:1-2). Потоп смыл промежуточные души (по принципу мера за меру) – заново разделил небо и землю. Души по-прежнему спускаются по реке, но спускаются редко и с трудом: *Бедный челн по ней стремился одиноко*. Душа стремится на землю, но не достигает своей цели – задерживается между берегами.

Человек, пришедший в мир после потопа, должен привлечь на землю заблудившуюся душу (это может быть его собственная душа): *финский рыболов Бросал в неведомые воды Свой ветхий невод*. У старика со старухой нет детей: чтобы поймать новую душу, он бросает невод в неведомое – *а старик ловил неводом рыбу* («Сказка о рыбаке и рыбке»). Усилия ловца поддержаны *оттуда*: *Невод рыбак расстилал По берегу студеного моря, Мальчик отцу помогал* (3, 241); *Прибежали в избу дети, В торопях зовут отца* (3, 117). Нерожденные дети торопятся родиться – тащат на свет отца, но поскольку они *не* родились, сети могут вытянуть только мертвеца.

Сосуды разбились, потому что не выдержали силы света. Но существует и другая возможность – сосуды *обветшали*: их покинул свет, и поэтому они разрушились, как разрушается тело, покинутое душой. Ветхость – это изно-



шенность, след человека, оставленный в вещи. След еще не совсем мертв – в нем тлеет жизнь, как искра в угольке. Неустраняемая разница следа, *différance* как бесконечная отсрочка смерти и продление жизни есть минимальная душа. Как несовпадение с собой *différance* – это прибавка, подобная «субботней» душе. Пока прибавка сохраняется, существует возможность оживления тела. Ветхий домик – место вдохновения, то есть дыхания духа: *И сей укромный огород С калиткой ветхою, с обрушенным забором... – Они знакомы вдохновенью* (2, 93); *То по кровле обветшалой Вдруг соломой зашумит* (2, 439).

Разрушение Храма – следствие изгнания Шхины. Изгнанная из храма, Шхина простерла крылья над миром – она присутствует в любой точке изгнания (в модусе «касается и не касается»). Изгнание – условие посещения. Еврейское изгнание – это рассеяние, пушкинское рассеяние («он [Чарский] вел жизнь самую рассеянную») – это изгнание, погружение в поверхностность. Поэт в пустыне выслеживает и пробуждает следы письма: *Когда ж, и где, в какой пустыне, Безумец, их забудешь ты? Ах, ножки, ножки! где вы ныне? Где мнете вешие цветы?* (6, 18).

Слово *Шхина* значит присутствие. Но что именно присутствует, если Шхина в изгнании? «Шхина не расширяется в нижних ветвях. Вниз спускаются только души» (*Chesed le-Avraham 2, Nahar sod*). Способ присутствия Шхины – нисхождение душ. Но можно сказать иначе: Шхина это и есть присутствие. Не совпадающее с наличием, присутствие всегда о-душевлено. Сущность души в том, что она не явлена, эконовлена. Душа экономит себя в письме. Душа нерасторжима с письмом. Письмо не спиритизм, но дискурс «письма» будит мысль умершего философа и, значит, притягивает его душу.

## 3

Прошло сто лет, и юный град  
 Полнощных стран краса и диво  
 Из тьмы лесов, из топи блат  
 Вознесся пышно, горделиво.

Город рождается через сто лет после момента зачатия – рождается мгновенно, без периода инкубации. Город рождается здесь и теперь, *когда я в комнате моей пишу, читаю без лампы* – в акте чтения и письма: город Петра рождается в поэме Пушкина. Петра и поэта связывает левиратный брак, *ибум*. Пушкин рождает ребенка, зачатого Петром. Петр дает имя ребенку, рожденному Пушкиным. Поэт – *ябем*, жертвующий свое семя другому, сосуд имени другого. (Аналогично русское кумовство – отношение крестного отца к биологическому отцу: Ибрагим – крестник Петра).

Первый доисторический зивуг отца и матери делает возможными все последующие зивугим. Петр «ногою твердой стал при море» – сочетал йесод и мальхут, мужской и женский полюса, но *сочетаются* они в поэме Пушкина. Петербург – место поэтических сочетаний. Как творец сочетаний Пушкин не Орфей, а Амфион, построивший город силой звучащей лиры – составивший камень с камнем.

*В гранит оделася Нева – поток речи влился в стихотворный размер. Мосты повисли над водами – острова строк соединились мостиками рифм. Темно-зелеными садами Ее покрылись острова – в пустыне письма расцвел поэтический вертоград: Люблю ваш сумрак неизвестный И ваши тайные цветы, О вы, поэзии прелестной Благословенные мечты!*

Зивуг – союз двух, но в нем участвуют минимум трое: в горизонтальную связь вовлечена вертикаль. Супружеский союз на земле привлекает души с неба, то есть сочетает землю и небо. Молитва праведника, поднимая женские воды, возобновляет зивуг отца и матери.

Идеальный зивуг – рифма: звуковое сочетание, имеющее смысловой эффект. Поэтическое созвучие приводит в мир новые души – к месту зивуга слетается *толпа теней*. Рифмуя, поэт сочетается с музыкой. *Бегут тростопные толпой* На аю, ает и на ой (1, 152). Ср.: *Вы нас уверили, поэты, Что тени легкою толпой От берегов холодной Леты Слетаются на брег земной* (2, 255). Ср. в поэме: *Суда со всех концов земли К богатым пристаням стремятся*.

Если письмо поэта – место рождения города, то город – это и есть памятник его письма. Город, как и памятник, возносит голову: *вознесся пышно, горделиво; вознесся выше он главою непокорной Александрийского столпа* (3, 424); *К ногам народного кумира не клонит гордой головы* (3, 65). Город – курчава голова юного поэта: *Темно-зелеными садами Ее покрылись острова; Тут садик был с забором, неужели Разросся он кудрявой этой роцей?* (7, 205). Кудри – кетер, венец головы и символ половой зрелости («нижняя борода»). *Кудри, честь главы моей* – деталь лицейского автопортрета Пушкина («Моп роtrait») и нарциссический образ его письма (деревья и виньетки пушкинских черновиков). Вместе с городом рождается центральный персонаж кабалы *Зеир Антин* – растущее и цветущее лицо Сына.

## 4

Принято считать, что, основав город, Петр ограничил и сковал стихию. Однако пушкинский текст показывает, что стихия пребывает в *своем* плену: *Вражду и плен старинный свой Пусть волны финские забудут; Плеская шумною волной В края своей ограды стройной, Нева металась, как больной В своей постеле беспокойной*.

Нуква<sup>6</sup> создана силой строгих судов (dinim kashim). Ограниченность и замкнутость – ее собственные качества. Супружеский акт пробуждает нукву, вызволяет ее из закупоренности. Цель супруга – не оплодотворение (беременная замкнута в себе, она «возвращается в девственность» – Ez Chaim 39:10), а исправление мальхут.

В городе Петра хасадим и гвурот – щедрая сила и оформляющая строгость – уравновешивают друг друга, но сам основатель начинает с узкого конца:

<sup>6</sup> Обобщенное обозначение женского персонажа, соотносимое со сфирой мальхут. В системе парцуфим нуква – супруга зеира.

Природой здесь нам суждено  
 В Европу прорубить окно,  
 Ногою твердой встать у моря...  
 И запируем на просторе.

Петр прорубает окно в Европу, чтобы выйти на простор. Это не фаллическая, а вагинальная агрессия: она направлена изнутри вовне. Нуква не может родиться из утробы, потому что она и есть утроба – не может выйти из собственной тесноты, поэтому пытается из нее вырваться. *Не спится, няня, здесь так душно* (6, 58); *И дева в сумерки выходит на крыльцо* (3, 182) – окно прорубается со стороны русской деви.

Выходя на простор, нуква *распротраняется*, восполняя свою нехватку. В этом и состоит функция русских пространств: *Это Россия, это ее необъятные пространства поглотили монгольское нашествие* (16, 171). Пространство *простирает объятия*, чтобы поглотить мужскую силу. «Нуква всегда начинает первой – пробуждает мужа объятием. Объятие – первое, за ним следует поцелуй и зивуг» (Ez Chaim 39:9).

Русский простор поглотил и французское нашествие. Россия в некотором смысле – могила Наполеона. В русских полях бродит призрак императора и спит его войско: *Но долог будет сон гостей На тесном, хладном новоселье, Под знаком северных полей!* (3, 273). Подобно гробовщику Адриану Прохорову поэт зовет гостей на новоселье, но сила вызова такова, что она переворачивает гробы: *могилы Смуцаются и мертвых высылают* (7, 113). Вызов «клеветникам» – *Так высылайте ж к нам, витии, Своих озлобленных сынов* – превращается в заклинание гробов: поэт потрясает просторы, чтобы поднять призрачную рать: *от потрясенного Кремля до стен недвижного Китая, стальной щетиною сверкая, не встанет русская земля?* (3, 270).

Духи – преждевременные (невоплощенные) плоды утробы. Но потрясение утробы имеет еще одну функцию – это катализатор прихода мессии (Wolfson 2007, 220). Потрясение открывает сосуд верхнему влиянию: потомок Давида – плод семени, пролитого отцами в землях рассеяния. Спаситель рождается посреди смуты.

Основатель города тоже новосел и хозяин пира, потрясающего просторы: *Сюда по новым им волнам Все флаги в гости будут к нам, И запируем на просторе*. Ср. «Пир Петра Первого»: *И Нева пальбой тяжелой далеко потрясена* (3, 408). Замысел основателя провокативен: *Здесь будет город заложен На зло надменному соседу*. Сосед – надменный, т.е. надутый, полный дум: *Зато в углу своем надулся, Увидя в этом страшный вред Его расчетливый сосед* (6, 32). Петр злит *опасного соседа*: основание города – женская шпилька, дефлорация фаллоса над бездной вод: *Но, к счастью, проворный Гавриил Впился ему в то место роковое, В надменный член, которым бес грешил*. С тем же замыслом Руслан повисает на бороде Черномора – *Летят над бездною морской* (4, 61), а Гвидон пускает стрелу в коршуна: *В море коршун кровь пролил* (3, 510).

В «Арапе Петра великого» Петр прерывает французский роман Ганнибала, чтобы пролить на русскую почву свежее семя. Петр – дружка, *шошабин*, приводящий жениха к невесте, и он же пробный супруг нуквы: царская ми-

лость это *масло души* – смазка восприимчивости, эквивалентная самой душе (Ez Chaim 34, 4). Петр – кабалист-практик: он *проливает влияние* и *делает сосуд*. В этом смысле можно понимать и «тяжелозвонкое скаканье по потрясенной мостовой». Потрясение открывает сосуд невидимому влиянию: нижний зивуг сопровождается верхним поцелуем (Ez Chaim 39, 9). Во время погони Всадник теряет семя – он одновременно открывает сосуд и забрасывает в него частицу духа (*хад руха*).

Скаканье – эхо «Евгения Онегина»:

Вдруг топот!.. кровь ее застыла.  
Вот ближе! скачут... и на двор  
Евгений! «Ах!» – и легче тени  
Татьяна прыг в другие сени,  
С крыльца на двор, и прямо в сад,  
Летит, летит; взглянуть назад  
Не смеет...

(6, 70)

Онегин потряс русскую душу – *сделал сосуд*, и он же пролил семя поэта, убив Ленского накануне свадьбы. Отсюда вторая беременность русской души: суть Евгения вызревает в Татьяне – *И начинает понемногу Моя Татьяна понимать...* (6, 149). Онегин – пустой пособник беременности: скачет пустотелая статуя. Но скаканье – это также способ растрясти скакуна. Небесное влияние сокрыто в Голове: *Жребии земли В увенчанной главе стесненные лежали* (3, 310): чтобы пролить влияние, нужно встряхнуть Голову.

5

Пробуждение верхних миров имеет следствием нисхождение душ. Первое земное событие поэмы – возвращение домой.

В то время из гостей домой  
Пришел Евгений молодой.

В этом событии не было бы ничего необычного, если бы Евгений всю жизнь не мечтал о доме, точнее о домике:

Уж как-нибудь себе устрою  
Домок смиренный и простой  
И в нем Парашу успокою...  
И внуки нас похоронят.

«Домок смиренный и простой» соотносится с «приютом убогого чухонца». Домик Евгения – *домок в шесть досок*. Чухонец – замещающее название покойника. Адриан Прохоров тоже возвращается из гостей домой: в этот момент к нему и приходят *гости*. Первый, кого он встречает по дороге, – чухо-

нец Юрко, обитатель будки. Мертвецы – инородцы. Кладбище – немецкая слобода.

Итак, домой пришел Евгений,  
Стряхнул шинель, разделся, лег.

Душа сбросила земную оболочку, но не успокоилась. Евгений неспокоен или неупокоен:

и он желал,  
Чтоб ветер выл не так уныло  
И чтобы дождь в окно стучал  
Не так сердито...

В домик Евгения стучатся гости – *И утопленник стучится Под окном и у ворот* (3, 119), но главный признак посещения – беспокойство хозяина. Душа Евгения – резонансное пространство шумов. Шепот духов, попадая в пространство резонанса, превращается в голос – духи говорят через тело человека (Chajes 2003, 12).

На возможность посещения намекает уже пролог. Поэма если не начинается на кладбище, то содержит возможность такого начала – ср. «Стою печален на кладбище», «Перед гробницею святой» и первую сцену «Каменного гостя». Рассеяние – способ захоронения: рассеянное в пустыне *теряется*. Проблема в том, что это неполное и неудачное захоронение: Ср. пролог: *Чернели избы здесь и там*, финал поэмы: *...домишко ветхой. Над водою Остался он как черный куст*, и картину кладбища: *Кой-где чуть видятся кусты* (3, 333). Следы рассеяны на поверхности: чернота не спрятана, она виднеется. В окрестностях Петербурга присутствует непохороненное тело, значит, где-то рядом бродит и неуспокоенная душа.

Ахматова высказывала предположение, что Пушкин во время загородных прогулок искал могилу декабристов. Но Пушкин гулял не только на острове Голодай. Посещение кладбищ – постоянный пушкинский мотив. В нем воплощаются две кабалистические практики: *gerushin* – скитания и прогулки с целью разделить судьбу изгнанной Шхины, и *yechudin* – молитва на могиле праведника, *единение души с душой*.

Пушкин – «поэт-изгнанник». Если он не в ссылке, то в дороге: дорожные жалобы тоже его жанр. Поэт *забредает* на кладбище («Когда за городом задумчив я брожу»). Гробницы его *притягивают*, как если бы он и был тенью: *Два чувства дивно близки нам – В них обретает сердце пищу – Любовь к родному пепелищу, Любовь к отеческим гробам* (3, 242); *И зрит пловец: могила Митридата Озарена сиянием заката* (2, 190); *Перед гробницею святой стою с поникшей головой* (3, 267). Посещение кладбища – это посещение *оттуда*.

«Неволью к этим грустным берегам Меня влечет неведомая сила» (7, 212). *Влечет* и Дон Гуана, и Князя («Русалка»), и Мазепу. Поэт возвращается на землю в чужом воспоминании («Вновь я посетил...», «Что в имени тебе моем», «19 октября»). Внук поэта возвращается домой из гостей и приводит на землю гостя – самого поэта: *когда, С приятельской беседы возвращаясь...*

*И обо мне вспомнят* (3, 400). На самом деле мы не знаем, кто именно приходит *оттуда*, да и сам гость этого не знает: он потому и возвращается, что хочет себя вспомнить. «Безымянная могила на Невском взморье должна была казаться ему почти его собственной могилой» (Ахматова 1977, 158). Гипотеза о декабристах оказывается как бы излишней: зачем искать чужую могилу, если душа потеряла свое тело? Прогулки на Невском взморье скрывают блуждания собственной души: *В то время я гостила на земле* (Ахматова, 224).

Можно согласиться с гипотезой А.Белого о том, что в поэме «зашифровано восстание декабристов», признав, что это восстание из мертвых. Восстание – следствие неудачного захоронения. Нерешительность восставших – свидетельство их промежуточного положения между миром мертвых и живых. В «Зоаре» души, не оставившие на земле потомства (вследствие ранней смерти), именуется нагими. Не воплотившись на земле, они не способны войти в небесный ковчег и осуждены на вечное возвращение. Декабристы – заложники покойники, но их неуспокоенность – только момент «круговорота» нагой души. «Но наказание этого тела, пока оно не восстанет [из мертвых] велико, потому что оно не заслужило роста [не оставило потомства]. Оно погружается в землю, а потом поднимается в мир. Оно то спускается, то поднимается и не имеет покоя, кроме как в Субботу и праздники» (Zohar 10, 117)<sup>7</sup>.

Душа может вернуться на землю только *приклеившись* к чужой душе. Поэта влечет чужая могила, потому что он проводник чужой души – «двое стали одним». Но у поэта тоже есть проводник. Евгений одержим поисками – он

---

<sup>7</sup> О возвращении казненных декабристов свидетельствует и «Гробовщик». В одном из гостей Адриан Прохоров узнает «бригадира, похороненного во время проливного дождя» (трое декабристов сорвались с виселиц, так как веревки намочил дождь). Затем появляется посетитель, которому гробовщик «продал сосновый гроб за дубовый»: *В эту минуту маленький скелет продрался сквозь толпу и приблизился к Адриану. Череп его ласково улыбался гробовщику. ...кости ног бились в больших ботфортах, как пестуки в ступах.* Ср портрет полковника **Пестеля**: «Роста был невысокого, имел умное, приятное, но серьезное лицо. Особенно отличался он высоким лбом и длинными передними зубами» (Греч 1930, 440) (можно также указать на анаграмму *Кондратий Рылеев* в «Пиковой даме» – Leighton 1977, 464).

«Живой без сапог обойдется, а мертвый без гроба не живет». Гробовщик подменил гроб, то есть обул клиента в чужие сапоги. Пушкинский набросок над рисунком виселицы *И я бы мог [как шут]...* (3, 461), очевидно, предполагает продолжение – *болтаться*. Души неудачно казненных и «неудобно» похороненных болтаются (в «Зоаре» – «крутятся») между мирами. Лишенная загородного домика душа возвращается в гробницу Петербурга – искусственный сосуд, слишком просторный даже для своего хозяина: *Лишь ты воздвиг, герой Полтавы, Огромный памятник себе* (ср. в «Каменном госте»: *А сам покойник мал был и щедушен, Здесь, став на цыпочки, не мог бы руку До своего он носу дотянуть*). «Разве гробовщик брат палачу?», негодует обиженный мастер. Но есть и третье ремесло – Орфей, строитель нерукотворных сосудов и ловец бесприютных душ.

ищет домик Параши, снесенный наводнением. Найдя домик, Евгений умирает: слуга сделал свое дело – вернул бездомному его жилье.

Евгений – межеумочная душа: *ни то ни се, ни житель света, ни призрак мертвый*. У этой души нет своего места – именно поэтому она становится местом воплощения других душ. *Бедный Евгений* – нагая и убогая душа: свое содержание она получает от посетителей. Душа-голем, душа-криптофор, душа-вместилище душ.

Не воплотившись на земле, душа возвращается на небесную родину:

И тяжело Нева дышала,  
Как с битвы прибежавший конь.

Конь сбросил мертвое тело – душа освободилась от земного груза, но при этом потеряла прикрытие – обнажилась. Отсюда следующие строки:

Евгений смотрит: видит лодку;  
Он к ней бежит, как на находку.

Лодка – сосуд и транспорт: для нагой души это находка. Такая же находка для *чьей-то* души тело безумца, которое можно заселить, и его бродячая душа, которую можно оседлать.

Он перевозчика зовет,  
И перевозчик беззаботный  
Его за гривенник охотно  
Через волны страшные везет.

Перевозчик Орфея – Харон,<sup>8</sup> но Евгений не Орфей, а транспорт Орфея, ездовое животное шамана. Благодаря своему промежуточному положению он может перемещаться между мирами – подниматься в *недостижимую вышину* и спускаться к *подножию кумира*. *Бедный Евгений* – возвращение *убогого чухонца*: возвращается пустой транспорт, оболочка крипта.

Человеческие души совершают кругооборот (*гильгуль*) – воплощаются в другом теле. Каждое воплощение души – цитата прошлого воплощения. В одном теле могут «вращаться» несколько душ: если душа достигла совершенства, в нее привнедряется «дух какого-нибудь праведника». (Sha'ar ha-gilgulim, 1). Интертекстуальность – способ существования душ, но Евгений не интер-, а гипертекстуален. Начиная от имени, в нем все чужое. Точнее, он начинается с чужого имени:

Мы будем нашего героя  
Звать этим именем. Оно  
Звучит приятно. С ним давно  
Мое перо к тому же дружно.

<sup>8</sup> Но это может быть и сам Орфей. «Перевозчик беззаботный», поющий над бездной – гильгуль венецианского гондольера: *один, ночной гребец, гондолой управляя... по взморию плывет... поет он для забавы, без дальних умыслов; не ведает ни славы, ни страха, ни надежд* («Близ мест, где царствует Венеция златая...»).

Евгений – *плод пера*, то есть случайная капля отца (*tipat kerí*). Его имя – остывший и пустой след письма. Это имя *блистало под пером Карамзина*:

Но ныне светом и молвой  
Оно забыто.

Забвение смысла равнозначно утрате души. Евгений потерял не только тело, но и душу, или же он обладает с рождения *внешней* душой. Душа его душа – Параша, отсутствующая хозяйка пустующего домика: *Теперь, как в доме опустелом, Все в нем и тихо и темно; Замолкло навсегда оно. Закрыты ставни, окна мелом Забелены. Хозяйки нет. А где, бог весть. Пропал и след* (6, 131), и поскольку хозяйка в отлучке, в домик вселяются гости. Параша – имя героини «Домика в Коломне». В домике Параша живет Мавруша – *мавр Пушкин: жилец подселается в домик*.

Согласно мидрашам, вместе с Авелем была рождена сестра-близнец – второй экземпляр его тела, данный ему в качестве жены. Эта *лишняя близница* (*te'omah yetirah*) и стала причиной ревности Каина. В сущности, она принадлежит обоим братьям – согласно закону левиратного брака, Каин обязан взять ее в жены, чтобы восстановить семья погибшего брата. В параллельном сюжете братья Иосифа изготовили голема в виде искусственной наложницы (Idel 1990, 235). В судьбе самого Иосифа есть намеки на роль сексуального раба. Братья бросили Иосифа в яму – *опустили* его и вместе с тем создали заново: голема, лишенный души, брошен на землю, «как выкидыш» (*B'er mayim chaim. Parashat Tezaveh, 30*). Иосиф – близнец голема, голем – близнец Иосифа. Имеются два близнеца, и оба они лишние, поскольку ни один не оригинален. У Авеля имеется *второй* лишний близнец – Енох (Ханох), рожденный взамен погибшего брата, – первый гильгуль, положивший начало интертекстуальности человеческого рода (то же имя носит его потомок, совершивший восхождение к меркаве).

Евгений – лишний близнец другого пушкинского героя (тоже «лишнего человека»), но в качестве избыточного тела он служит общим сосудом всех невоплощенных душ. Если Гринев – резонансное тело Пугачева, то Евгений – ловушка для демонов: через него действуют *силы: и обуянный силой черной...* Евгений – литературный персонаж, то есть искусственный человек: он может быть успешным рабом кармы. Функция этого раба в том, что он избавляет от рабства самого автора – отвлекает на себя его демонов<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Авраам «делал в Харане новые души», и он же считается автором «Книги творения» (*Sefer Yezira*), в которой описано создание голема. Очевидно, он владел техникой психического клонирования, известной из другой традиции: «Йог, достигший власти Самадхи, способен разрушить накопленную карму. Он не должен ждать будущих жизней, чтобы получить возможность выплатить долги санчита-кармы. Он одновременно создает *все* тела, которые для этого требуются и с их помощью избавляется от всех видов кармы. Каждое из этих тел наделено его ментальностью: это нирмана-читта, или искусственная душа, аналогичная псевдоличности, возникающей в гипнотическом трансе.



В 1833 году, тогда же, когда написан «Медный всадник», сделаны наброски повести о казненном стрельце. Герой повести – сын стрельца. Казнь отца означает, что сыну не удалось родиться. Душа отца воплощается в сыне: как и отец, герой несчастен в любви (ср. сюжет «Дубровского»). Герой уходит в солдаты вместо друга, то есть отдает свое тело напрокат чужому Я. Предок Пушкина тоже был казнен за участие в стрелецком восстании. Мятежная душа предка привнедряется в маленького человека: этим и объясняется его неожиданный «бунт».

Было бы странно отождествлять гостей Евгения с декабристами. Духи не имеют паспорта. Скорее сам декабризм это одержимость духами. Можно только подозревать, что в Евгении и декабристах «вращается» одна и та же душа *убиенного младенца*. Вместе с ней приходит обнаженная душа детоубийцы – *тень Грозного*.

В тот *грозный* год  
*Покойный* царь еще Россией  
 Со славой правил. На балкон,  
 Печален, смутен, вышел он  
 И молвил: «С божией стихией  
 Царям не совладеть». Он сел  
 И в думе скорбными очами  
 На злое бедствие глядел...

Царь смущен и лишен места так же, как бедный Евгений: *Смущенных глаз не поднимал; Тихонько стал водить очами*. Душа смущена, как если бы она уже рассталась с телом. Царь недаром назван покойным: на балконе появляется призрак царя. Восстание декабристов непосредственно связано со смертью Александра I: оно имеет ту же природу, что самозванство – возвращение бездетной тени.

## 6

«Евгений – петербургский Иов» (Тархов 1977). Эта параллель остается потенциальной, пока не прояснен смысл библейского сюжета. Согласно талмудическому комментарию, вина Иова в том, что он «перевернул чашу вниз устами» (*chafach qe'ara 'al piah – Baba batra 16a*). Слуга перевернул чашу вверх дном, чтобы оправдать неожиданный гнев царя во время пира, – он соз-

---

Эти искусственные души возникают одновременно как искры его ахамкары (Я-образа) и заселяют созданные для них тела. Эти искусственные тела, заселенные искусственными душами, ходят по земле сотнями. Они отличаются от обычных людей педантичностью своих действий и автоматизмом поведения. Все эти искусственные создания контролируются сознанием йога – одно сознание контролирует сотни автоматов. Каждый из этих автоматов должен искупить определенную часть санчита-кармы. Как только он выполняет свое назначение, йог отводит от него свой духовный луч, и этот «человек» неожиданно умирает – обычно от сердечного приступа» (Samkhyu 1979, 3–4).

дал причину для гнева, но тем самым он указал царю, что его гнев не имеет причины. Иов упрекает Господа в том, что «он основал землю над пучиной моря» (*She'arei ha-leshem* 1:15,1). Евгений бунтует против того, «чьей волей роковой под морем город основался»: он перевернул чашу устами вниз – открыл уста бездне, стал голосом бездны. В этом смысле Евгений *golem-gulma* – чаша без дна (Idel 1990: 147).

Евгений – сосуд, открытый демоническим силам. Впустив в себя бездну, он насытил слово несказуемым: «ужо тебе» – гримаса *другой стороны* (*sitra achna*), кривлянье невоплощенного духа («будя вам ужо мертвец»).

Замысел Петра – «ногою твердой стать *pri* море», приблизить мужскую основу (йесод) к женскому сосуду (мальхут). Евгений упрекает Петра в том, что он основал город *под* морем, т.е. переворачивает дерево сфирот, помещает йесод ниже мальхут. Можно, впрочем, предположить, что встреча действительно происходит ниже уровня моря – на «другой стороне». *Sitra achna* – это тоже мир, состоящий из десяти сфирот, но они расположены в обратном порядке, зеркально опрокинуты: мальхут – верхняя точка этого мира, а кетер – нижняя (Zohar 13: 424). Упрек Евгения обращен к тому, «кто неподвижно возвышался во мраке медною главой»: верхняя точка парцуфа погружена во мрак. Возвышаясь, Всадник погружается. Подтверждается интуиция Даниила Андреева: Всадник имеет перевернутого двойника, «прикованного к изнанке своего строения» (Андреев 1992, 312).

Чаша обращена устами вниз, то есть перевернута вверх дном. Открываясь бездне, сосуд закрывается для верхнего влияния:

И, зубы *стиснув*, пальцы *сжав*,  
Как обуянный силой черной,  
«Добро, строитель чудотворный!» –  
Шепнул он, злобно задрожав.

Черный человек приходит к Моцарту, когда он замыкается на черной мысли. Отсюда рецепт преодоления черноты – *Как мысли черные к тебе придут, откупори шампанского бутылку*. Строгие суды достигают максимальной силы в голове Всадника, сжатой в точку:

Точка-источник, из которой растут все ступени другой стороны – голова *мужа, сидящего на верблюде* – внешняя голова, состоящая из оттенков тьмы... Тьма распространилась, и возникли две тьмы: из *головы тьмы* вышел оттенок *меди* (Zohar 3, 432).

Жребий маленького человека стиснут в голове Всадника: *Жребии земли в его главе стесненные лежали... И миру тихую неволю в дар несли*. В обратном восхождении к Всаднику достигнут нижний предел космоса, симметричный верхней точке – острию адмиралтейской иглы.

Наводнение забрасывает Евгения в верхний мир – в соседство со Всадником: *На звере мраморном верхом Сидел Евгений*. Подобно праведнику Еноху, Евгений совершает восхождение к Меркаве и становится ангелом Метатроном – единственным ангелом, которому позволено сидеть в присутствии Господа. Таким образом, на небесной тверди располагаются *два* трона (одно из значений *мета-* – «рядом»).

Сопредседательству Всадника и Евгения соответствует двувёршинность мира: две колонны перед храмом Соломона, два херувима над ковчегом Завета, две скрижали Моисея, две столицы России, два столпа («александрийский столп» и «памятник нерукотворный»), два *льва сторожевых* на Сенатской площади.

Высшая точка древа сфирот (кетер) сокрыта, поэтому вершинами становятся хохма и бина, но, поскольку «два царя не могут иметь одну корону», каждая из них получает свой кетер и становится полным парцуфом. Отец и мать – два лица, растущие из одной основы. Два херувима, стоящие по разные стороны Ковчега, сплетаются над ним крыльями. «Верхний поцелуй никогда не прерывается», но полный зивуг возможен только в основе. Вместе с тем женские и мужские воды не могут соединиться своими силами, поэтому они должны подняться в верхний мир и соединиться через отца и мать (*Ez Chaim* 39, 1).

Евгений поднимается на вершину как посол женских вод. Вместе с ним стихия выносит еще одного гостя. Окруженный волнами, «страшно бледный» и «с руками сжатыми крестом» Евгений – тень Наполеона на острове св. Елены. Наполеон – личный демон Всадника. «Владыке севера», поправшему вольность «железною стопой», является «посланник провиденья, сей *всадник*, перед кем склонились цари» (3, 311); вершину делят *два* Всадника.

Поравнявшись со Всадником, Евгений может измерить его рост (*shiuв komaн*): ему открывается тайна меркавы – структурные уровни космоса. Выше всего – Лысая Голова, то есть череп (гальгальта)<sup>10</sup>. Несмотря на свою наготу («хладный лоск чела»), она абсолютно сокрыта, поскольку свидетель Головы отсутствует. Евгений не достигает уровня Головы: простертая рука кумира перекрывает доступ в верхний мир. Отец и мать начинаются на уровне горла, как две руки тела: они спустились в горло, потому что не могли вынести свет Головы (*Ez Chaim* 11, 8).

Ветер срывает с Евгения шляпу, то есть обнажает голову. Зеир лишился короны, но поскольку на голове растут волосы, она улавливает верхние эмана-

<sup>10</sup> Буквально – Белая Голова (*risha chivra*), что соответствует предсказанию гадалки, полученному Пушкиным в молодости, и роковой роли Головы в его текстах (Вайскопф 1983, 244; Мерлин 2008, 204). Обозначение *Лысая Голова* относится к стадии до исправления Гальгальты, когда на голове еще не пробилась волосы – первые эманации Божественной энергии. Гальгальта соотносится с *лысой горой*, Голгофой: основание Креста попирает голову ветхого Адама, так же как йесод Атика прободает лобную кость Адама Кадмона. Искупление греха соответствует исправлению Головы, христианская символика рождается из кабалистической физики.

ции: *холод Бежал по мне и кудри подымал* (3, 254); *И быстрый ветер вдохновенья Власы подьемлет на челе* (2, 59).

Всадник сидит на коне: он *подтянул ноги*, чтобы не касаться хицином, но тем самым украл у нижних миров свое влияние (*Ez Chaim* 8, 1). Евгений продолжает тело Всадника – его подошвы достигают области хицином: *жадный вал Ему подошвы подмывал*. Между макушкой Всадника и подошвами Евгения заключено полное тело Адама Кадмона.

«И обращен к нему спиною...»: Евгений встречается не с отцом, а со спиной отца – его огрубевшей и отделившейся стороной, ставшей самостоятельным парцуфом. Лицом к спине Якова стоит Лея: она может принять только ослабленные эманации (*Ez Chaim* 37, 1) (Моисей, взшедший на Сион, *стоит в Лею*: «Ты же лица Моего видеть не можешь...»). Лея и Рахель защищают Якова от хицином: Лея покрывает его от макушки до груди, Рахель от груди до пят. Зеира защищают две нуквы – верхняя (младшая) и нижняя (старшая):

Одна зря сменить другую  
Спешит, дав ночи полчаса

И перед младшею столицей  
Померкла старая Москва,  
Как перед новою царицей  
Порфиросная вдова.

Кончик ног Леи (*siyum taglei*) упирается в макушку Рахели: скромность Леи о-пределяет страх Рахели (*Ez Chaim* 37: 3). Точнее было бы сказать *каблучок Леи*, поскольку ее ноги сходятся в одну точку, соответствующий пяте Якова: Лея перетягивает на себя свет Источника.

Лея – духовный партнер Якова. Зивуг между ними слабый и неполный, но он никогда не прерывается. Евгений не видит лица Всадника, но он прикован к Всаднику взглядом. В прозрачном воздухе чтения и письма поэт вознесен на уровень Адмиралтейской иглы – *когда я в комнате моей пишу, читаю без лампы*: ему различима и *спящая громада* Замысла (хохма) и невидимая точка Источника (кетер). В верхнем мире (Брия) женский парцуф разделен с мужским (это мир оформленности и четкости), но они погружены в среду прозрачности – пространство знания и понимания (даат). Тонкий воздух бины пронизывает все уголки и закоулки (*chedrin ve-sanhedrin*). Это и есть женское начало как абсолютный сосуд – свет белой ночи и воздух осени.

В нижнем мире женский и мужской парцуф сходятся вплотную, но они стоят друг к другу спиной, чтобы защищаться от хицином (которые присасываются с тыла), и поскольку нуква не получает свет супруга, она попадает во власть клипот. Таким образом, хицином сталкиваются непосредственно с Яковом – натываются на его пяту. Зивуга нет ни вверху, ни внизу: вверху невыносимая нагота (одиночество и неприкрытость) отца, внизу – бесплодное столкновение женских вод с необрезанным фаллосом. Вверху слишком просторно, внизу слишком тесно.

Та же диспозиция в стихотворении «Кавказ»: в верхнем мире – два неподвижных всадника: *Орел, с отдаленной поднявшись вершины Парит непод-*

*вижно со мной наравне*, в нижнем – битва гранита с жадным валом: *И бьется о берег в вражде бесполезной И лижет утесы голодной волной* (3, 196). Вверху поэт и царь, внизу казак и делибаш. Две вершины (хохма и бина) – это Петербург и Москва, основание (йесод) – Кавказ, «естественная граница» и «каменная подошва» России («Путешествие в Арзрум»). Тело России – дерево сфирот, опрокинутое на географическую карту: оно тянется сверху вниз – не с запада на восток, а с севера на юг (Сибирь – *глубина* России, мальхут: она образует третье измерение).

В первой части поэмы Евгений подвешен в Лее – он получает откровение сокрытости. Во второй части он падает в Рахель – проваливается в Страх, но тем самым ему открывается Сила. При первой встрече Евгений смотрит в спину всадника, в то время как жадный вал подмывает подошвы Евгения: это зивуг спиной к лицу. Во второй части Евгений убегает от всадника – «показывает тыл», а всадник скачет по *площади пустой*: это зивуг лицом к спине. Возвращается ситуация Пролога: Творец растрчивает свою полноту в пустыне.

Зивуг лицом к спине – более высокая стадия исправления мальхут, чем спиной к лицу, поскольку нуква получает подлинный свет лица. Одновременно это исправление Лысой Головы, причем не поэтапное, а мгновенное. В Голове содержится тайна *твердой точки* (*galgalta... nirsham ba sod ha-butsina de-kardinuta ve-sham shorsho – Ez Chaim* 16, 7). В состоянии сокрытости Голова не отличается от точки. Но можно предположить и другое: Голову вскрывает твердая точка – щелчок Балды и клюв золотого петушка.

## 8

Главная особенность посещения, по-видимому, в том, что посетитель никогда не бывает один и он всегда *не тот*. Гости бывают только незваными. Поэтому можно верить присутствию декабристов в текстах, ничего общего с декабризмом не имеющих (кроме места действия), и поэтому Наполеон – ожидаемый посетитель. Две души поселяются в одном теле – бюсте Александра I: *Рука искусства навела На мрамор этих уст улыбку, А гнев на хладный лоск чела* (3, 206). Возгораясь гневом, Всадник *тихонько* обращает лицо. Оживление – момент колебания и двойственности: женское начало *проглядывает* сквозь мужское. Тайна проглядывания – привнедрение. В знакомом лице проступают незнакомые черты, следовательно, в тело проникает чужая душа, и поскольку душа *обладает* телом, изменение лица читается как смена пола. У Мавруши вырастают усы: *она здесь брилась... точно, мой покойник*. Германн *обдернулся*: туз обернулся дамой.

Силой внедрения обладает мужской дух, но привнедрение – женская тактика. Мужчина заражает женщину огнем, но женщина прокрадывается в мужчину. Барышня превращается в крестьянку – *Лиза тихонько нарядилась крестьянкою... вышла на заднее крыльцо и через огород побежала в поле*, – кумушка в ведьму: *И слышу: кумушка моя С печи тихохонько прыгнула*. Даже царь проникает в девичью келью украдкой: *Только вымолвить успела, Дверь*

*тихонько* закрипела. Царь у Пушкина всегда капризен. Царь, как и поп, – это баба. Даже царь Петр превращается в бабу<sup>11</sup>.

Привнедрение по своей сути невидимо: привнедряется тонкая душа интертекста. Привнедрение можно только подозревать – в отличие от понимания, грубой агрессии смысла (поняв смысл, Евгений поят смыслом), но и подозрение – это привнедрение: оно логически не мотивировано и приходит со стороны<sup>12</sup>.

Мгновенный гнев – симптом добавочной души. Если Медный всадник – царь-баба, то скорее всего статуя оживает не свет Петра, а вспышка Екатерины: *Как неправда! – возразила дама, вся вспыхнув* («Капитанская дочка»). Маша Миронова встречает не царицу, а незнакомую даму, которая во время разговора *превращается* в царицу: *Вдруг лицо ее переменилось, – и Марья Ивановна, следовавшая глазами за всеми ее движениями, испугалась строгому выражению этого лица, за минуту столь приятному и спокойному* (8, 372).

Екатерина – вдохновительница статуи Петра, но сама она – оживающий портрет. Встреча происходит при свете зари. Лицо дамы подкрашено румянцем: *Ей казалось лет сорок. Лицо ее, полное и румяное, выражало важность и спокойствие* (371). В «Пиковой даме» в спальне графини висит «портрет мужчины лет сорока, румяного и полного». Румянец – подсветка (hearah) мира Брия в мире Асия, знак присутствия в теле человека ангельской души. Лица екатерининской эпохи озаряет свет ésprit. Но если тело оживляет дух, значит дух заменяет душу: сами по себе эти лица мертвы.

«Полуживая» графиня – *румяный труп*, оживленный месмеровым магнетизмом. Румянец разгорается – портреты оживают. «Вдруг это мертвое лицо изменилось неизъяснимо. Губы перестали шевелиться, глаза оживились» (8, 241). Так же чудесно пробуждается Державин на лицейском экзамене: «Лицо его было бессмысленно, глаза мутны, губы отвислы; портрет его (где представлен он в колпаке и халате) очень похож... Тут он оживился, глаза заблестали; он преобразился весь» (12, 158).

<sup>11</sup> О «бабьем» аспекте попа см. Макарова (2007). В этом чисто этнографическом исследовании не учитывается фольклорный материал, в частности, сказка Афанасьева, в которой солдат *ставит раком* попа (Афанасьев, 10). В первой части поэмы Всадник «обращен спиной» к Евгению. Перед лицом Евгения – круп коня: Пушкин рисует свою пиктограмму *кот сзади*, имеющую «трансгендерный» смысл (Мерлин 1992, 14–27). Во второй части Всадник обращает к Евгению лицо, но царское лицо намекает на тыл: *Светел сердцем и лицом; И прощенье торжествует, Как победу над врагом*. Ср.: *Твоя торжественная рожь На бабье гузно так похожа, что просит только киселей*. Предок Езерского в битве при Калке *раздавлен задами тяжкими татар* (5, 98): оборачиваясь лицом, Всадник несет ту же угрозу, что и обращенный спиной. Но это значит, что фигуру царя тоже можно повернуть другим ракурсом.

<sup>12</sup> Феномены интертекста анонимны, но персональны (ср. бахтинские «голоса»). С этой точки зрения «посещение» и «присутствие» – адекватные термины, что не исключает того, что посетитель присутствует в интертексте и через интертекст.

Чтобы привести в движение статую, достаточно животной души (нефеш), тогда как в портрете присутствует руах и нешама. Животная душа гнездится внутри тела, руах и нешама могут оевать тело извне. Но поскольку дополнительная душа нуждается в сосуде, она ищет для себя другой сосуд. Всадник оживает во время погони – он размещает свой дух в *потрясенной* душе Евгения – точнее на месте его души, поскольку погоня *гонит* душу из тела.

Виленский гаон, когда он был еще подростком, пытался создать голема, но его остановил чей-то голос. Он остановился вовремя: опасность представляется не голем, а резонанс между големом и его создателем. Но Пушкина никто не остановил. Магический резонанс не утихает в его стихе. Стих это и есть пространство резонанса: поэт спасает его лира. Колыбельный хорей улавливает шепоты духов: *Парки бабье лепетанье, жизни мышья беготня* (3, 250). Маршировка ямба – резонанс коллективной души: ямб *нагнетает* душу. Хорей – нисходящий размер, ямб – восходящий. Тайна хорей – нисхождение душ, тайна ямба – подъем женских вод.

Погоня Всадника за Евгением – эффект резонанса двух тел. Евгений не видит Всадника – слышит только эхо погони: *Как будто грома грохотанье Тяжелозвонкое скаканье по потрясенной мостовой*. Евгения преследует *одическое бряцанье*. Грохочет четырехстопный ямб: *Ударь во серебряный, священный, Далекозвонкий, валка, щит!; Грохочет эхо по горам, Как гром гремящий по громам* (Державин).

Всадник скачет *по стопам* Евгения: *И во всю ночь безумец бедный, Куда стопы ни обращал, За ним повсюду Всадник Медный С тяжелым топотом скакал*. Стих – это «мысль, размеренная стройными однообразными стопами» («Египетские ночи»). Стих – поступь мысли: поэт может *направить стопы* в любом направлении. Всадник скачет туда, куда поворачивает Евгений, – это резонансный образ его неустойчивого сознания. Но Евгений не может убежать из ямба – не может покинуть пространство резонанса: погоня неподвижна, как и встреча в высоте.

Орфей вывел тень из подземного царства, но чтобы удержать тень на земле необходим сосуд: история Эвридики накладывается на сюжет Пигмалиона. Эндорская колдунья вызвала тень Саула «через мертвеца», но приманкой для тени может быть искусственный труп – голем. В гробнице ханов мелькает тень девы («Бахчисарайский фонтан»). Дон Гуана в соседстве со статуей Командора посещает бледная тень Инесы. На свидании со Всадником Евгений вызывает тень Параши:

Боже, боже! там –  
Увы! близехонько к волнам,  
Почти у самого залива –  
Забор некрашенный, да ива  
И ветхий домик: там оне,  
Вдова и дочь, его Параша.

Пробуждение статуи («лицо тихонько обращайось») – ответ на вызов: *тихонько* перекликается с *близехонько*, в облике грозного царя проглядывает робкая душа Параши. В первой части Евгений – сосуд Всадника, открытый его

посетителям. Во второй он приводит на царственный порог собственного гостя.

«Параша» – только возможность. Она проходит неназванной и неузнанной. Функция тени в том, чтобы возбудить вопрос «кто это?», подготовить сцену посещения. Настоящий гость всегда уже здесь. Несомненно присутствует тот, кто владеет душой, или тот, кто преследует. Если погоня воплощает движение стиха, то в статую вселяется демон стихотворства: *Какой-то демон обладал Моими играми, досугом... И тяжким, пламенным недугом Была полна моя глава. В ней грезы чудные рождались; В размеры стройные стекались Мои послушные слова* (2, 175). Пушкин вселил в статую своего демона и оказался перед лицом демона, подобно тому как на лицейском экзамене он оживил чтением оды полумертвого Державина и убежал от ожившего трупа – в царскосельский сад, на свидание со статуей.

## 9

В первой части Евгений встречается со Всадником, во второй – с Головой: *он узнал Того, кто неподвижно возвышался во мраке медною главой*. Чтобы пролить влияние, Всадник должен согнуться пополам (leitkapel): вложить «три верхних» (сфиры) в «три нижних» (tlat be-tlat). Всадник кентаврочеловек. Закупоренные мозги одеваются в мужскую основу и тем самым получают выход в нижний мир: *Какая дума на челе! Какая сила в нем сокрыта! А в сем коне какой огонь!* Но если встреча происходит на другой стороне, то скорее Голова получает питание от основы. Лицо Всадника озаряет не верхний свет, а нижний огонь. Всадник пытается *перелить огонь* в душу Евгения. Бегство Евгения начинается в тот момент, когда Всадник поворачивает голову: Евгений боится встретиться со Всадником глазами. Он может выдержать свет чела, но не огонь очей: *проходя мимо Всадника, Евгений смущенных глаз не поднимал*.

В гоголевском Портрете *всего страшнее были глаза*: Портрет вливается в зрителя глазами. Выходя из рамы, купец пытается перепрятать сокровище, но монеты рассыпаются. Всаднику не удалось влиться в Евгения: скаканье по мостовой – онаническая растрата нереализованного потенциала.

В парцуфе Якова выделяются две точки выброса света – «третий глаз», точка в середине лба, через которую он связан с Леей, и пята – точка влияния на нижние миры. Существует два способа пролить влияние: удар в лоб и укусы в пята, или – третья возможность – удар пятой в лоб: змей жалит человека в пята, а человек поражает змея в лоб – взламывает сосуд мудрости.<sup>13</sup>

Удар в лоб – каинова печать. Давид впечатывает (tav'a) камень в лоб Голиафа. Голиаф падает лицом в прах – запечатлевает в прахе образ Божий (ср. падение ниц Дагона – Сам. 1, 5: 3–5; 17: 49–50). Бронзовые доспехи Голиафа напоминают идола из книги Даниила, также сраженного камнем: «Огромный этот идол стоит перед тобой и блеск его велик и вид его ужасен... голова у него из золота, грудь и руки из серебра, чрево и бедра из меди» (Дан. 2: 31).

<sup>13</sup> Ср. оригинал поэмы – статую Фальконета и структурные параллели между «Медным всадником» и «Песней о Вещем Олеге» (Вайскопф 1983).



Наследник каиновой печати – голем (Каин, зомбированный на бессмертие, это в сущности уже голем). Оживляя голема, раби Лев припечатывает к его лбу буквы Имени – запечатлевает Имя и наносит удар. Стирая букву, он распечатывает сосуд: голем, как и Голиаф, падает лицом в прах.

В «Зоаре» удар твердой искры освобождает эманации Головы. В лурианской кабале йесод Атика прободает (boke'a) закупоренные мозги Арих Анпина. Так же действует пушкинский коронный удар: *Петушок спорхнул со спицы, ... И царю на темя сел, Встрепенулся, клюнул в темя* (3, 563); *А с третьего щелка вышибло ум у старика* (3, 502); *Как сатирой безымянной Лоб зоила я пятнал* (3, 167).

Средство удара – эпиграмма. Поэт запечатлевает на лбу жертвы свое имя и тем самым превращает ее в носителя имени – сокрушает идола и создает голема: *О, сколько лиц бесстыдно-бледных, О, сколько лбов широко-медных Готовы от меня принять Неизгладимую печать!*

*Медный лоб* – мишень поэта: *медная глава* Всадника готова принять удар. Первый удар – прострел: он обнажает пустоту оболочки.

Сиянье шапок этих медных  
Насквозь простреленных в бою.

«Вот хороший выстрел» – обрезание медного лба: твердая искра вонзается в корону Головы. Второй удар Евгений наносит своей рукой по собственному лбу. Пустота наполняется звуком:

И вдруг, удара в лоб рукой,  
Захотал.

Хохот безумца отзывается топотом бронзовой статуи: посредством симпатической магии Евгений пробуждает Источник. Хохот – симптом одержимости и одновременно момент экзорсизма: бес выходит из тела человека и вселяется в статую. И наоборот, падение статуи вызывает сумасшедший хохот царя:

Брови царь нахмуря,  
Говорил: «Вчера  
Повалила буря  
Памятник Петра».  
Тот перепугался.  
Я не знал!.. Ужель?» –  
Царь *расхохотался*.  
Первый, брат, апрель!»  
(2, 430)

В поэме спрятана первоапрельская шутка, подсказана лукавая возможность: фигуру царя можно повалить. Царь – фигура на игровом поле:

Царь увидел пред собою  
Столик с шахматной доскою.  
Вот на шахматную доску

Рать солдатиков из воску  
Он расставил в стройный ряд.  
Грозно куколки стоят  
(3, 304).

Партия заканчивается в «Сказке о золотом петушке», где шамаханская царевна символизирует шахматную королеву. Звездочет берет королеву, то есть убирает фигуру с доски («а царевна вдруг пропала, как и вовсе не бывала») и ставит мат королю – «клюет в темя» царя.

Уронить царя – значит, обратить верх в низ, вложить закупоренный верх в пустой низ. Таков закономерный финал скульптурного мифа: коронный удар возвращает голема в прах. Падение семи королей Эдома – *необходимая* катастрофа, символизирующая разбиение сосудов. Евгений провоцирует катастрофу ударяя в лоб рукой и накладывая печать на чело: *чело К решетке холодной прилегло.*

Бледное чело Евгения несет отражение верхнего света:

Сидел недвижимый, страшно *бледный*

И во всю ночь безумец *бедный*  
Куда стопы ни обращал,  
За ним повсюду Всадник *Медный*

*Медный лоб* Всадника отражает сияние *бледной луны.*

И озарен луною *бледной...*  
За ним несется Всадник *медный...*

Образ божий – *zelem*: чело – цель – *zelem* – поцелуй Невидимого. Корни сближаются на уровне «ностратики», но и рифма – это резонанс корней. Небесный оригинал отпечатывается в нижних мирах: *запечатлевая удар*, поэт пробуждает его небесный образец.

Вторая сильная точка парцуфа – пята. Лея прикрывает Якова со спины – от макушки до груди: свет чела Якова огибает его голову (наподобие ремешков тфилин) и выходит наружу через каблучок Леи: это наиболее узкий и близкий к источнику конец тела, поэтому эффект света здесь максимален. В этом секрет женских ножек: узкий конец питает желанье – притягивает хицоним.

Пятки Всадника висят в воздухе – они недоступны для хицоним и вместе с тем бесстыдно обнажены. Тело Всадника продолжает конь: эффективный конец его тела – копыта коня тоже подвешенные – *И где опустишь ты копыта?* Поэтому важно, где копыта встретятся с землей: в этой точке проливается влияние.

Максимальный эффект имеет встреча двух сильных точек. Отсюда возможность третьего удара – *кованой пятой по медному лбу.* Ударяя пятой в звенящую мостовую, Всадник как бы ударяется о нее пустым лбом, повто-

ря жест безумца. «Первое возбуждение в божественном уме имеет характер мастурбации» (Wolfson 2005, 271).

Поэтическое «бряцание» – автоэротический акт. Давид – псалмопевец и прашеносец. Лира поэта – праша: она притягивает души, то есть вынимает души из тел, но скачущий Всадник скорее «кимвал бряцающий» – инструмент хорового экстаза, орудие пляски: он не притягивает, а вытряхивает души из тел. Скачет стопа ЯМБа: *СтАМБул гяуры нынче славят, А завтра кованой пятой, Как змия спящего, раздавят...* (3, 247)<sup>14</sup>.

Удар орудия о сосуд – внешний зивуг. Его эффект – *искры, капли и голоса*, из которых рождаются тонкие души ангелов (*neshamot ha-mel'achim*) и *рухот*, паразитирующие на душах людей (*Ez Chaim* 39: 4; 40: 10). Рождаются тучи искр и гроздь звуков: души роятся и клубятся вокруг родителя. *Дети зовут отца*<sup>15</sup>.

На тайну рождения мгновенных душ намекают строки вступления:

ШиПеНье пенистых бокалов  
И ПУНша пламень голубой.

Шипенье пузырьков пены – роение мгновенных душ. Спиритический пламень пунша – дополнительная душа: она «касается и не касается» тела<sup>16</sup>. Текст одушевляет тень звука – имя *Пушкин*.

Всадник скачет по *площади пустой*, но площадь никогда не бывает пустой: она или полна или безмолвна. Площадь – место стояния толпы, в том числе толпы *восставших* – ее наводняет толпа душ: *А площадь в сумраке ночном Стоит, полна вчерашней казни* (3, 60). Людская толпа – голем. Молчание толпы – голос невидимого собрания: *На полных площадях, безмолвных от боязни, По пятницам пошли разыгрываться казни* (5, 108).

Субстратом о-душевления могут быть и конь, и бунтующие волны, и тело безумца. Нагая душа может заселить любое тело. Не существует тел свободных от заселения. Повторяется ситуация первых дней творения – избыток душ и недостаток тел, давление невидимого мира на видимый.

<sup>14</sup> «*Jambos* нередко производят от *iaptein* – этот глагол со значением “прыгать”, “бросать” якобы передавал “прыгучесть” ямба» (Рабинович 2007, 259).

<sup>15</sup> «И в день своих похорон он (расточитель семени) терпит наказание. Духи, построившие свое тело из его семени, видят в нем своего отца, и когда его несут к могиле, все они роятся вокруг него, как пчелы, и кричат: “Ты наш отец!”. И так они плачут и причитают за похоронными носилками, потому что они потеряли свой дом и должны мучаться вместе с другим бесплотными духами» (Abraham Sabba, Tserog ha-Mor (цит. по Scholem 1977, 155).

<sup>16</sup> Строки соотносятся (в том числе фонетически): первая – с коллективным рождением богатырей: *Море вздуется бурливо, Закипит, подымет вой, Хлынет на берег ПуСТОй, Разольется в ШУМном беге, и очутятся на бреге, в чеШУе, как жар горя, тридцать три богатыря*; вторая – с касательным присутствием царевны-лебеди: *Глядь, поверх текучих вод ЛеБедь БеЛая Плывет* (3, 513–520).

Давление создают *мятежи и казни*: души погибших осаждают тела живых. Петр «Россию поднял на дыбы» – он добывал души, вытягивая их из *живых* тел. Общая душа декабристов – от корня Петра. В «декабристском» стихотворении Пушкина душа рвется из тела: *Отчизне посвятим души прекрасные порывы* (2, 72). Декабристы – подвешенные души (по образу их казни), но «дум высокое стремленье» имеет еще одну функцию: высокая идея, притягивая души, опустошает тела, превращая их в сосуды вмещения, – душа возвращается в тело как дар.

Располагаясь в центре *пустой площади*, Всадник функционально замещает виселицу, а Евгений – *безмолвный от боязни* народ. Нагие души, произведенные орудием казни, размещаются в *безмолвном и потрясенном* теле. «Площадь опустела. Я все стоял на одном месте и не мог привести в порядок мысли, смущенные столь ужасными впечатлениями» («Капитанская дочка»). Евгений, как и Гринев, *возвращается* на пустую площадь. Его тоже влечет «неведомая сила».

На площади перед виселицей встречает Гринева самозванец. Тень *грозного царя* нисходит и на статую, однако учитывая «постдювиальное» состояние мира и подземное место действия, можно предположить скорее невозможность или затрудненность верхнего влияния. Лицо Всадника разгорается *мгновенным* гневом. Поймав душу, Всадник сразу же ее теряет. Он упустил душу, как и Орфей, или поймал мгновенную душу, или же поймал *не ту* тень («пришел невод с одною тинной»).

Скаканье Всадника – производство мгновенных душ с целью компенсировать провал теургического акта. В хайдеггеровских терминах это «постав», Gestell, имитация продуктивности Бытия в условиях молчания Бытия. В терминах Делеза Всадник – *холостая машина* (machine célibataire), функция которой заключается в производстве чистого эффекта. Холостая машина не производит никакой работы, кроме эффекта, однако любая индустриальная машина автономна и эффективна: в *скаканьи* схвачена машинность как таковая. Всадник не может догнать Евгения, поэтому постоянно теряет семя. Спариваясь с человеком, потогонная машина питается его соками.

«Холостой» значит пустой. Статуя – это сосуд: сама производительность машины – следствие радикальной нехватки. Погоня допускает инверсию сексуальных ролей: тогда Евгений – это Иосиф и Онан, а Всадник – Тamar и жена Потифара. Голодный охотник преследует Евгения *по пятам*, вынуждая его пролить семя; волны наводнения лижут подошвы Евгения, подбираясь к пяте Всадника. *Так ноздри пыльные уткнув в песок сыпучий Голодный лев следит оленя бег пахучий* (3, 419)<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> Ср. трактовку эмблематического памятника у Е. Григорьевой: «Элементы расчлененной эмблемы становятся чем-то вроде семиотических вампиров. Мифологический и литературный вампир, то есть тело без души (пространство без времени), в этом смысле совпадает с семиотическим вампиром. В этой связи вообще кажется не случайным тот факт, что романтическое искусство переполняется вампирами, оживающими автоматами, куклами, мертвецами, портретами. Это результат эмансипации: икона – подобие человека без человека. Закономерны и их, как правило, сексуальные притязания на жи-

Падение семи королев Эдома – это тоже онаническая саморастрата. Теряя мужскую силу, короли превращаются в автономно-эротические феминные тела (Wolfson 2002, 133). Погоня – перековка фаллоса: по ходу скачки Всадник превращается в *бабу*. Распространяясь «в чуждые пределы», царь становится равным царству: он распространяется за счет охвата. Царь царствует уже в Прологе: еще до превращения в статую он превратился в сосуд своих дум.

Медный всадник соотносится с Золотым тельцом, а Золотой телец – вариант Молоха. По своему устройству Молох – огненная печь, в которой сжигаются младенцы – «испекаются» новые души. Медный всадник – ковальщик душ. Куются новые, то есть невиданные, души. Это могли бы быть души героев, если бы они не погибли тут же, на месте своего рождения. Впрочем, смерть это и есть рождение героя. Герои умирают за родину, а родина нуждается в героях. Облако мгновенных душ – мозги Молоха, но поскольку души мгновенны, производство должно постоянно возобновляться. В сущности, это производство невинности: вместо того, чтобы убивать младенцев, Всадник холостит юношей. Отсюда «власть статуи над женщиной», замеченная Якобсоном: статуя отнимает у героя женщину не для того, чтобы завладеть ею, а чтобы спровоцировать излияние семени. Статуя провоцирует Дон Гуана тем же способом, каким Дон Гуан провоцирует статую: *Проси статую завтра к Доне Анне Прийти попозже вечером и стать У двери на часах* (7, 160).

## 10

С Медным всадником сопоставимы два биотехнических устройства (*assemblages machiniques*) – *Антисексус* Платонова и *Ледяной молот* Сорокина. Назначение Антисексуса – удовлетворение вне секса, ликвидация прибавочной стоимости наслаждения. Непригодность этой машины для советского потребителя связана с тем, что она недостаточно экономна: «коммунизм Бытия» требует неограниченной экономии – ликвидации всякой прибыли как излишка над бытием (Merlin 1999). Именно поэтому машина должна производить чистый ликвидный избыток без примеси пользы и наслаждения. Простое соединение человеческого тела с *пустым пространством* создает устройство неограниченной траты: «Русские странники и богомольцы потому и брели постоянно, что они рассеивали на своем ходу тяжесть горящей души народа» (Платонов 2006, 45).

Универсальное место траты – матушка-земля, то есть мальхут. Платоновский Антисексус – *Котлован*. Способ траты – *блуд труда*: «Вощев тоже начал рыть почву вглубь, пуская всю силу в лопату»; «Истомленный Козлов... работал, не помня времени и места, спуская остатки своей теплой силы в камень» (Платонов 2003: 10, 12). Землекопы, как и русские странники, избывают не только силу, но и «томящую душу»: котлован – это душегон. Опустошенное

---

вых персонажей – пустая форма пытается заполнить себя индивидуальным содержанием» (Григорьева 2005). К этой характеристике можно добавить, что в «Медном всаднике» не только статуя превращается в сосуд человека, но и человек служит сосудом статуи.

тело готово принять новую душу или нечто большее и лучшее, чем душа: субъект превращается в сосуд – перерождается в голема.

Ледяной молот Сорокина – такая же потогонная машина, но ее продукт – метафизический пот. Удар молота выдавливает из тел новую душу и заставляет «говорить сердцем». *Лед* – метафизическая субстанция или субстанция метафизики: машина воплощает физическое действие метафизики – *власть идеи*. В другом романе Сорокина *Российский орден землебогов* охотится за *голубым салом*. Братья света – те же землебоги, но они разбиваются о небесную твердь («И над головами тех существ подобие небосвода, словно ужасающий лед» – Иез. 1,22). Это и есть мостовая антимира, с которой спаривается Всадник. Не имея доступа к свету, мальхут рождает новые души во внешнем зивуге со светом – ударяясь о свет, выдавливая души из своей тесноты.

Цель ледяного братства – *просеивание золотого песка*, извлечение тонких душ из «мясных машин». Души тоже подлежат экономии – они сливаются с лучом Света. Тела-сосуды вмещают не душу, а сам Ледяной молот, дарующий всемещение. Любое другое заполнение уменьшает емкость сосуда.

«Просеивание» отражает кабалистическую идею очищения-просветления (*бирур*). Кабала, безусловно, повлияла на Сорокина, хотя его непосредственным источником были, скорее всего, гностические тексты. Сорокин – *Nachträger* кабалы. Об этом говорит *цимрум* – самосокращение письма до метафизической точки отождествимой с *буцина де-кардинута*. В кабале эту точку символизирует *йод*, первая буква Божественного имени. Слово *лед* можно понимать как название буквы («русский ларингал»). Способ употребления голубого сала – инъекция: материальное вещество редуцируется к *острой капле*. Осколки небесного льда вонзаются в грудь. В «Сердцах четырех» и «Дне опричника» точка трансценденции – острие сверла, пронзающее тело. В «Зоаре» твердая искра, вспыхнувшая в голове Адама Кадмона, порождает вселенную; в «Голубом сале» мозг Сталина в результате инъекции разрастается и заполняет вселенную. Различие в том, что *буцина де-кардинута* – это точка пустоты, родившаяся внутри бесконечного света, тогда как *лед* – мужская точка, островок твердого, о который трется и стирается – экономит себя нуква. Но экономия нуквы – это ее расширение, потому что нуква – это пустота.

Распространение мальхут – это в прямом смысле *кабала*, то есть получение. Русские просторы – принимающий сосуд, но русская перспектива переворачивает порядок творения: распространяясь, мальхут поглощает Источник, подменяет высоту глубиной: по этой причине Владимир Соловьев подменил сферу Хохма ликом Софии (Kornblatt 1991, 490). С точки зрения кабалы, совершивший подмену принадлежит корню Авеля: его душа соблазнилась лунным светом Шхины – отклонила свет Якова на Рахель (Ez Chaim 1: 10). Имя Авель (*Hevel*) означает ‘зыбкий пар’, ‘суета’. «Проницаемость героя для природной стихии делает его абсолютно доступным для хаоса, освобожденного наводнением» (Виролайнен 1999). Историческая вина Евгения в том, что он пронизывает для стихии (мальхут) и поэтому доступен хаосу (хицоним). Но подмена может означать и то, что душа не имеет истории. Произшедшая от *скаканья* и *вибраций* мгновенная душа больше всего нуждается в утробе и выше всего ценит утробу, или же она произошла из утробы Молоха и больше ни в чем не нуждается.

## Литература

- Андреев Д. 1992. Роза мира. М.: Иной Мир.
- Афанасьев А. 1991. Русские заветные сказки. М.: Миф.
- Ахматова А. 1995. Бег времени. М.: Слово.
- Мандельштам О. 1990. Собр. соч.: В 2-х тт. Т. 1. М.: Художественная литература.
- Мет. – Овидий. Метаморфозы // Собр. соч.: В 2-х тт. Т. 2. СПб.: Студия Биографика, 1994.
- Кириша – Древние Российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. (Лит. памятники). М.: Наука.
- Платонов Андрей 2003 – Котлован. Москва-Augsburg: Im Werden Verlag.
- Платонов Андрей 2006 – Чевенгур. Москва-Augsburg: Im Werden Verlag.
- Пушкин А.С. 1937–1959. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР.
- Avodat ha-kodesh* – Meir Gabai. *Sefer 'avodat ha-kodesh*. Ha-taklitor ha-torani (база данных компании DBS).
- B'er mayim chaim* – R. Chaim mi-Tshernoviz. *Sefer b'er mayim chaim*. – Ha-taklitor ha-torani.
- Chesed le-Avraham* – Azulai Abraham. *Sefer chesed le-Avraham*. 1998. Jerusalem: Machom Shearei ha-Tora, 1998.
- Ez Chaim* – Chaim Vital. *Sefer Ez Chaim*. V. 1–2. Jerusalem: Kol Yehuda, 1986.
- Kli yakar* – Shlomo Efraim mi-Lontchiz. *Kli yakar*. Ha-taklitor ha-torani.
- Sha'ar ha-gilgulim* – Chaim Vital. *Sefer Sha'ar ha-Gilgulim* Jerusalem: Kol Yehuda, 1988.
- Sha'ar ha-psukim* – Chaim Vital. *Shaar ha-psukim*. Jerusalem: Machon'or ha-sefer, 1974.
- She'arei ha-leshem*. – Shlomo Elyashiv. *Sefer she'arei ha-leshem*. Ha-taklitor ha-torani.
- Zohar* – *The Zohar* / by Shimon Bar Yochai from the book of Avraham; with the Sulam commentary by Yehuda Ashlag; edited and compiled by Michael Berg. 23 vol. New York: Kabbalah Center International, 2003.
- Архипов А. 1995. *По ту сторону Самбатюна: Этюды о русско-еврейских культурных, языковых и литературных контактах в 10–16 веках*. Berkeley: Berkeley Slavic Specialities.
- Ахматова А. 1977. *Статьи и заметки*. Ленинград: Советский Писатель.
- Бочаров Сергей. 1986. «Проблема реального и возможного сюжета («Евгений Онегин»)», *Генезис художественного произведения: Материалы советско-французского colloquiuma*, М., изд. ИМЛИ АН СССР.
- Вайскопф М. 1983. «Вещий Олег и Медный всадник», *Wiener Slawistischer Almanach*, 1983. Bd. 12, 243–259.
- Вайскопф М. 2008. Покрывало Моисея. Еврейская тема в эпоху романтизма. М.: Гешарим / Мосты культуры.

- Виролайнен М.Н. 1999. «Медный всадник. Петербургская повесть» // *Звезда*, 1999. № 6.
- Греч Н.И. 1930. *Записки о моей жизни*. М.: Academia.
- Григорьева Е.Г. 2005. Эмблема: Очерки по теории и прагматике регулярных механизмов культуры М.: Водолей Publishers.
- Лотман М.Ю. 1995 – «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века», Его же. *Пушкин: Биография писателя; Статьи и заметки, 1960–1990; «Евгений Онегин»: Комментарий*. — СПб.: Искусство. С. 786–814.
- Макарова М.В. 2007 – «Поп – мужик или баба?» // *АБ-60, Сборник статей к 60-летию А.К. Байбурина*. Studia ethnologica. СПб. Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2007.
- Мерлин В. 1992. *Пушкинский домик*. Алма-Ата: Граммата.
- Мерлин В. 2008. «Белочка, дубок и плаксивый царь. Кабалистический подтекст «Сказки о царе Салтане» // *Jews and Slavs* / Ed. by W. Moskovich and I. Fijalkowska-Janiak, vol. 21. Jerusalem-Gdansk, 2008. С. 197–218.
- Найман. 1998 – Э. Найман. «В жопу прорубить окно: сексуальная патология как идеологический каламбур у Андрея Платонова» // *Новое литературное обозрение*, 32 (1998). С. 68–71.
- Немировский И.В. 1990 – «Библейская тема в “Медном Всаднике”» // *Русская литература*. 1990. № 3.
- Поздняков К.И. 2007. «О «плохих» и «хороших» словах в русском языке» // *АБ-60. Сборник статей к 60-летию А.К. Байбурина*. Петербург.
- Пумпянский Л.В. 1939. «Медный всадник» и поэтическая традиция XVIII века // *Пушкин. Временник Пушкинской комиссии*. М.-Л.: АН СССР.
- Рабинович Е. 2007. *Мифотворчество классической древности*. М: Иван Лимбах.
- Тархов А. 1977. «Повесть о петербургском Иове» («Медный всадник») // *Наука и религия*. 1977. № 2.
- Шульц Р. 1985. *Пушкин и Книдский миф*. [München]: Wilhelm Funk verlag.
- Anderson W. 1982. “The Orpheus of Virgil and Ovid: flexible nescio quid” // *Orpheus: the metamorphoses of a myth*. Toronto, 1982
- Chajes J.H. 2003. *Between worlds. Dybbuks, Exorcists*. Un-ty Pennsylvania, 2003.
- Idel Moshe. 1990. *Golem: Jewish magical and mystical traditions on the artificial anthropoid*. Albany, N.Y.: State University of New York Press.
- Idel Moshe. 2004. “Perushim le-sod ha-‘erayot ber’eshit ha-kabbalah”, *Kabbalah. Journal for the study of Jewish mystical texts*. Los Angeles, 12, 2004.
- Idel Moshe. 2005. “On European cultural Renaissance and Jewish Mysticism” // *Kabbalah. Journal for the study of Jewish mystical texts*, 13, 2005.
- Kornblatt Judith, 1991. “Solovyov's Androgynous Sophia and the Jewish Kabbala” // *Slavic Review* 50/3, 1991. P. 487–496.
- Leighton G. 1977. “Gematria in “The Queen of Spades”: A Decembrist Puzzle”, *The Slavic and East European Journal*, 1977, v. 21, 4. P. 455–469.
- Libes Yehoshu‘a. 1998. “Ha-mithos ha-kabali she-be-pi Orfeus” // *Sefer ha-yovel le-Shlomo Pines (=mekhkarei Yerushalaim be-makhshevat Israel, 7)*. 459–425.



- Merlin V. 1999 "From General Economy to Great Economy: Thinking the Conditions of Russia.", *Wiener slawistischer Almanach*, Bd. 43 (1999).
- Neuser Wolfgang 1999 "Theoretischer Hintergrund fuer Rezeption der Kabbala in der Romantik. Am Beispiel von Novalis: Die Lehrlinge zu Sais" // *Kabbala und die Literatur der Romantik: zwischen Magie und Trope* / hrsg. von Eveline Goodman-Thau, Gert Mattenklott, Christoph Schulte. Tuebingen : Niemeyer.
- Newman J. 1967 *The concept of vates in Augustan poetry*. Brussels.
- Orlov Andrei 2005. *The Enoch-Metatron tradition*. Tubingen: Mohr Siebeck.
- Rancour-Laferriere Daniel. 1993. "The Couvade of Peter the Great: A Psychoanalytic Aspect of The Bronze Horseman" // *Puskin Today*. Ed. D.M. Bethea. Bloomington: Indiana University Press, 1993.
- Samkhya 1979 – "Panchasikha-sutram", *The Samkhya-philosophy*. Transl. Nandalal Sinha, New Delhi.
- Scholem Gershom. 1977. *On the kabbalah and its symbolism*. N.Y.: Schocken Books.
- Wolfson E. 1995. *Circle in the Square*. Albany, N.Y.: SUNY Press.
- Wolfson E. 2002. "Divine suffering and the hermeneutics of reading", *Suffering Religion*. Ed. by R. Gibbs, E. Wolfson. New York: Routledge, 2002.
- Wolfson E. 2005. *Language, eros, being: kabbalistic hermeneutics and poetic imagination*. New York : Fordham University Press.
- Wolfson E. 2007. *Luminal darkness*. Oxford: One world.