

«Сказка о золотом петушке» стала единственным сочинением Пушкина в его последнюю Болдинскую осень 1834 года. В ней пересказывается некий вечный сюжет и под пером насмешливого автора незаметно делается сюжетом новым, ещё не известным культуре, весёлая же сказка — систематически-философским размышлением. Какие механизмы ответственны за наполнение сюжетной структуры смыслом, исследователи последней пушкинской сказки не знают. Поэтому кто акцентирует здесь сами структурные принципы повествования, подбирая к «Сказке» ключ мифа (схема мифа статуи) или волшебной сказки (эксперимент по олитературиванию фольклорной поэтики), а кто содержательные подтексты, вчитывая в «Сказку» горькую автобиографию (конфликт Пушкина с царём) или непристойный смех (аллегория эротической несостоятельности). Нехоженный пока наукой путь — понять, что имел в виду Пушкин, ставя в центр произведения работу с издревле известным многозначным символом.

Что же это в результате за сказочный феномен, пушкинский Золотой петушок: живая птица или металлический (золотой) предмет? Ряд исследовательских постулатов, утвердившихся при решении этой проблемы, ведёт нас в тупик.

Авторитетная концепция Р. О. Якобсона предлагает видеть и в Петушке статую, оживающую с целью враждебного вмешательства в жизнь человека из-за женщины, а в конечном счёте — род языческого идола, или кумир; Петушок родственен оживающей статуе Командора. Однако желание подчинить образ Петушка символическому инварианту статуи едва ли корректно, так как петух — и сам древний архетипически самодостаточный символ, ориентированный на живую птицу. Его любое, даже металлическое изображение — иконический заместитель символа, не предполагающий и мысли о петухе покойном, тем более что символом загробного мира в дохристианские времена был также живой петух. Присущая статуе напряжённая амбивалентность между некогда жившим человеком и «оживляющим» его памятником здесь исключается.

Поначалу пушкинский Петушок определённо не статуя: место на спице он занимает самостоятельно, будучи вынут из мешка. Предполагая, что статуей Петушок не был, но вдруг ею стал, мы придём к известной комедийной коллизии аллегорического превращения в петуха-флюгер. Именно такую метаморфозу пережил во сне Дон Великолепный, персонаж оперы Джоакино Россини «Золушка» (1817; либретто Якопо Ферретти). В своей выходной арии он рассказывает, как сначала увидел себя ослом, затем оброс перьями и под торжественный звон взлетел на спицу колокольни, где и занял место для всех привычного там металлического петушка. Пройдя путь от осла до петуха, с самого низа до самого верха всей животно-аллегорической иерархии, герой расценивает всю цепь событий сна, как предсказание карьерного триумфа. Пушкин, скорее всего, знал «Золушку» (она шла во время его пребывания в Одессе, когда он как раз бурно увлекся Россини), как знал в подробностях и другие сюжеты опер Россини. Если бы он и правда представлял себе Петушка внутри «мифа статуи», то не обошёлся бы без россиниевской буффонады и, учитывая действительность её мотива превращения в статую, предлагал бы читателю со смехом вообразить, как каменеет заколотый на поединке Командор, а Пётр I лично скачет на Сенатскую площадь, чтобы там застыть на постаменте.

Принятое же соотнесение Золотого петушка с петухами-талисманами основывается на фабульном источнике «Сказки», «Легенде об арабском астрологе» из «Альгамбры» (1832) Вашингтона Ирвинга. Астролог создаёт в Гранаде охранный талисман в виде конного всадника по образцу египетского, изображавшего овна и петуха. В арабском же фольклоре обнаружен и источник египетской истории Ирвинга где описан такой же точно талисман с изображением овна и петуха. Есть все основания не считать пушкинского Петушка производной от этого образа.

Хотя Ирвинг и не выдумывал свой эмблематический символ, явленная в нём взаимосвязь двух животных во всех смыслах не прочна. В первую очередь бросается в глаза, что петух в такой конструкции функционально примитивен. Значим овен: это он высматривает врага и указывает направление, а петух только криком привлекает к нему внимание. Дать пищу для таинственного центрального образа пушкинской «Сказки» такой петух не мог. Далее, комбинация петуха с овном эклектична в её религиозно-символическом аспекте. Сам петух в древнеегипетском контексте — порождение разве что средневековой арабской фантазии, которая интерполировала в него мотив, известный в Индии, откуда через Персию в античные времена и распространились куры и петухи; в египетской же символике петух практически не отмечен. В противоположность этому, овен был в Египте одним из всеобъемлющих религиозных символов и связывался с ранним богом Хнумом, но прежде всего с солнечным богом Амоном, центральным божеством фиванского культа, и потому запечатлён во множестве изображений и исторических свидетельств. О роли овна в египетской религиозной символике и отсутствии в ней петуха Пушкин не мог не знать: в его время Египет был в моде, и его коснулся интерес к египтологии; иллюстрированные издания типа «Египетского пантеона» (1823 – 28) с текстом Ж.-Ф. Шампольона или «Описания Египта» были широко известны, изображения верховного бога с головой овна, одной или четырьмя, занимали в них одно из самых заметных мест.

Наконец, делая набросок обложки «Сказки», Пушкин рисует никак не флюгер, а живого петуха на шесте, а в тексте обосновывает по-

явление петуха, исходя из образа живой птицы. Его взгляд на петуха предельно натуралистичен, так как петух задействован не в одной, а сразу в двух его естественных и символических ипостасях — птицы, способной к вещему оповещению голосом, и образцового бойца. Бойцовые качества петуха уже в античности порождали его фаллические коннотации: народные поверья о петухе, встречаемые в «Русалке» имеют как раз такое значение, которое — в проекции на значимую для Пушкина традицию фривольной поэзии — не чуждо и лубочно-потешной составляющей интонации «Сказки».

Итак, образ Пушкина дистанцируется от символики вторичной, опосредованной разного рода изображениями, которыми богата литературная история, и тяготеет к воспроизведению первичной символики живой птицы. Вернемся к тому, что в «Легенде» Ирвинга Золотому петушку соответствует охранный талисман, предупреждающий царя о приближении вражеского войска. Задачу следить за окрестностями и предупреждать о вражеских намерениях Золотой петушок, казалось бы, унаследовал от него. Но одинакова ли природа таковой их способности?

На этот вопрос отвечает придуманный Пушкиным побочный сюжет о двух сыновьях Дадона. Эпизод их гибели у шатра Шамаханской царицы А. А. Ахматова определила как «вставной», вслед за ней А. Мазон подчеркнул новизну введённого здесь мотива двух братьев, отправленных отцом на войну, и только В. С. Непомнящий заметил и у Ирвинга ту же тему братоубийства. Более того, Пушкин вглядывается в первопричину междоусобицы. У Ирвинга владыка-магометанин расправляется с врагом типичным магическим способом, поражая копьем фигурки на шахматном столе. Когда ему угодна бескровная расправа, он тычет их тупым концом копья; впоследствии лазутчики доносят ему, что в тот момент в наступающем христианском войске началась внутренняя распря. Именно это и случилось с сыновьями Дадона и их войском: ведь даже если братья и повздорили из-за девицы по законам сказочного клише, то что же перессорило насмерть единую царскую рать? «Что за чудная причина?» — недоумевал и Дадон в черновике.

«Перевод» Пушкиным этого мотива можно считать одним из самых существенных моментов в его работе над сюжетом. Христианское войско по-прежнему остаётся жертвой восточной магии, несмотря на полную перемену ролей: теперь враг наступает с Востока, а охраняющим талисманом владеет христианская сторона. Таким образом, ясно, что Пушкин не переносит на Золотого петушка магическую функцию талисмана из первоисточника.

Можно утверждать, что в образной системе Пушкина иноверие совпадает с романтической дьявольщиной. Её воплощением академик М. П. Алексеев и делал Золотого петушка, когда назвал его «зловещей птицей». Своё опрометчивое определение пушкинист-классик дал в рамках гипотезы о возможном отражении в «Сказке» мотивов повести генерала русской службы Ф.-М. Клингера «История о золотом петухе» (1785), где ему и виделись корни «зловещего» характера пушкинской птицы. Догадки Алексеева, справедливости ради надо сказать, крайне осторожны, и всерьёз принимать их не приходится: для связи со «Сказкой» Пушкина этой по всем литературным меркам третьесортной грубо скабрёзной повести никаких серьёзных оснований он не приводит. Но главное, нет никакого повода считать зловещим выведенного в ней петуха (иногда «петушка»), а на самом деле — заколдованного принца-божка, чья «меланхолия» и элемент внешнего уродства — огромное перо-рог мышинного цвета — вызывает к нему только сочувствие и героев, и читателя.

В «Сказке» Пушкина этические ориентиры и в самом деле далеко не очевидны. На фоне многозначных мотиваций поступков героев, их стихийного метания между добром и злом, природа центрального фантастического персонажа, Золотого петушка, особенно туманна. О Пушкин оставляет для нас и некоторые надёжные вехи.

Уже первичную связь петуха с солнцем Пушкин демонстративно конфликтно расщепляет — Солнцем здесь оказывается другой персонаж, Шамаханская царица: «Вся сияя как заря, / Тихо встретила царя. / Как пред солнцем птица ночи, / Царь умолк, ей глядя в очи, / И забыл он перед ней / Смерть обоих сыновей». Буквально накладывая два однотипных сравнения (с зарёй и солнцем) одно на другое,

Пушкин настойчиво утверждает её солнечную природу. Так построенная на контрастах картина становится абсолютной кульминацией ещё и потому, что описанные вспышка света и затмение сознания у Дадона в действительности происходят ночью — прямо сказано, что на месте побоища он оказался под конец дня («Вот осьмой уж день проходит»).

Образ иного, злого солнца, взошедшего ночью и сообщающего событиям неотвратимое движение к трагическому концу, — безусловный центр всей «Сказки». В своей проработанности, не оставляющей сомнений в намерениях автора, образ от века двойственного природного элемента — чисто манихейский.

Нет, кажется, необходимости подробно останавливаться на вопросе о степени знакомства Пушкина с религиозными дуалистическими учениями. Именно в то время как никогда в русском обществе сильны стали веяния западноевропейской мистики и дуалистической мифологии масонства, которые с восточноевропейской стороны Пушкин дополнял углубленным изучением подлинного фольклора разных народов; ключевыми моментами в этом плане стали годы ссылки в Бессарабию и Михайловское, а примерно через десять лет его поездка на Урал. В сущности, дуалистическое представление о мироздании было Пушкину органически чужим и отрицалось в его поэзии, прежде всего, неизменным во все годы образом вечно благой природы и того же солнца. И всё же далеко не безоблачное состояние его духа имело следствием непрерывное борение и волевое выстраивание своего мировоззрения, позволявшее глубоко заглядывать в противоречия бытия.

Итак, в «Сказке о золотом петушке» мы сталкиваемся с образом враждебного, ночного солнца, и происхождение такого образа поддается достаточно точной локализации. Прежде всего, мы можем не сомневаться, что Пушкин знал о его связи с той же богомильской космогонией, объяснявшей творение видимого мира дьяволом, «князем солнца». Кроме того, следы мифа сохранились и в народных легендах, где сюжет отразился в значительно смягченном виде. Они рассказывают не о сотворении солнца дьяволом, но о последующей краже им светила, отражая, таким образом, представления не чистого богомиль-

ства, а более раннего манихейства, сохранённые в отдельных его ветвях. Такое народное предание представлено небольшим числом однотипных рассказов, известных только среди сербов, малороссов и поляков.

Один из таких текстов в пушкинское время был издан, сербская легенда «Почему у людей ступня не плоская». Впервые её опубликовал Вук Караджич в сборнике народных сказок и загадок, вышедшем в Вене в 1821 году. Свидетельств о знакомстве Пушкина со сборником нет, но можно без натяжек допустить, что, основательно занимаясь фольклором, и в том числе именно сербским, он не прошёл мимо этого известного в России издания (в Петербурге от самого Караджича экземпляры получили А. Х. Востоков, К. Ф. Калайдович и граф Ф. П. Аделунг). Легенда рассказывает о том, что дьявол забрал солнце с неба на землю, отчего она выгорела, и тогда Бог, по просьбе людей, послал Архангела с тем, чтобы хитростью выкрасть его обратно. Очень вероятным представляется и переход образности из легенды Караджича в пушкинскую «Сказку»: солнце посажено дьяволом на копьё, копьё воткнуто в землю, а солнце на «спице» стережёт птица, крикливая со рока, сотворённая из дьявольского плюновения. Сегодня фольклористам известны и такие народные варианты, где по аналогии дьяволу подчиняется ещё и петух.

Эти соображения подкрепляются и тем, что в «Сказке» слышен ещё один отзвук сербского фольклора — обращение Дадона к пророку Илии: «И повёл её [рать] к востоку, / Помолясь Илье пророку» (при окончательной правке Пушкин его снял). Существующие в народе поверья, связанные с Ильёй Пророком, не уходят далеко от Писания и основываются на эпизодах Третьей Книги Царств. Там он, прежде всего, затворитель небес и гонитель поклонников Молоха. Но Дадон, не будучи землепашцем, вряд ли стал бы молиться о дожде, отправляясь войной на восток. При этом наказание сущью восточных нехристей — тема, распространённая на Балканах. Известный Пушкину пример — песня «Святые делят дары»: здесь Громовник Илья карает «тяжкое беззаконие» жителей «Индии, земли проклятой». Ею открывается второй том песен Караджича лейпцигского издания 1823 года, бывший в его библиотеке, впервые же песня появилась в «Песнарице»

1815 года, с которой, как теперь установлено, Пушкин также работал над «Песнями западных славян».

В кульминационном, мощно дуалистическом образе «Сказки» — столкновении зло-властного «солнца» и Дадона, доверчивой «птицы ночи», — не может быть и речи о статике фольклорной солнцеликой царь-девицы, о которой как о прототипе говорили В. Э. Вацууро и другие пушкинисты, а сравнение с ночью крайне неожиданно в поэтической обрисовке потешного царя.

Оно зеркально отражает сравнение из «Победителя» (1822) Жуковского (перевод из Л. Уланда): «На неё глядел я смело, / Как орёл глядит на солнце». «Птица ночи» у Пушкина — это никак не то же самое, что «ночная птица» сова в «Видении короля» или «птица малая ночная» соловей (окончательный вариант: «птица малая лесная») — всё из «Песен западных славян», близких к «Сказке» по времени создания и кругу источников. Это, скорее всего, ворон, как об этом прямо скажет Языков в «Жар-птице» (1836-38): «ворон — птица ночи». Значение ворона у Пушкина постоянно, оно в корне отлично от библейского ворона — благого вестника, и держится русского фольклорного символизма, куда пришло со степного Востока: ворон, во-первых, имеет отношение к смерти и, во-вторых, очеловечен. Дадон перенимает как раз такую роль. На место побоища он прибыл к ночи, видит трупы, живых коней, «воет», называя сыновей «соколами». В «шотландской» балладе Пушкина «Ворон к ворону летит» точно тот же ряд: крик ворона, труп, «кобылка вороная», сокол убитого, «хозяйка молодая». Как и в этом балладном повествовании, цепь событий разыгравшейся драмы восстанавливается по деталям таинственной картины. Наплакавшись по сыновьям, Дадон, перед лицом солнца, вдруг замолкает и теряет память: он становится «птицей ночи», претерпевая, таким образом, внезапную метаморфозу, — о сходных обстоятельствах своего превращения в ворона после гибели дочери рассказывает и Мельник в «Русалке».

Шамаханская царица — только что «заря» и вот уже «солнце» — восходит ночью и ею повелевает: с появлением в поле зрения «парчовой кровати» ночь тут же воцаряется вновь. Обратившись, по призыву В. Э. Вацууро, к устойчивым топосам фольклорной поэтики, мы найдём



в этой сцене Пушкина ещё одно указание на тёмное вмешательство извне — посредством хорошо знакомой серии сказочных преград.

Дадон рассчитывает встретить рать и сыновей на своём пути, но не видит «Ни побоища, ни стана, / Ни надгробного кургана». Зато, как только продвижение Дадона остановлено естественным, казалось бы, препятствием, обнаруживаются и их следы — порядок описания устанавливает именно такое соподчинение причин остановки: горы — шатёр — трупы. В черновике Пушкин поначалу усиливает горы ещё и морем: побитая рать лежит «на бреге». Так обозначено, что причина её гибели мыслилась в море, в лице единственно возможного в таком случае морского чудища-змея. Окончательно побоище переместилось туда же, в ущелье, где «промеж высоких гор» стоял шатёр. Мотив сходящихся-расходящихся гор известен, «горы толкучие» есть и в духовном стихе о Егории Храбром (одном из первых, записанных П. В. Киреевским, с чьим собранием Пушкин был знаком), где они — одна из застав на пути мстителя к Демьянищу. Но в «Сказке» проход через горы открыт, и препятствием они не становятся. Отчётливо заданное здесь присутствие волшебной преграды полностью соотнесено с шатром.

Намёком проведённый змееборческий мотив (сочетание гор и моря — его устойчивый индикатор) и очевидные переключки со стихом о Егории Храбром позволяют шире привлечь аналогичные сюжеты. По примеру святого с чудищем бились и другие былинные и сказочные герои. Представления Пушкина и его времени о спектре былинных мотивов были ещё довольно узки, но случай борьбы со змеем в уже дважды изданном Сборнике Кирши Данилова (1804, 1818) обрисован достаточно многосторонне. Встреча и бой Добрыни с «бабой Горынинкой» в былине «Илья ездил с Добрынею», видимо, и есть источник ночной картины в пушкинской «Сказке».

Богатыри достигают Сафат-реки и гор, где расходятся. Главный змееборец русского эпоса Добрыня отправляется «за горы высокие», и там «из тово бела шатра полотнянова / Выходила тут баба Горынинка». Добрыня бьётся с ней и долго не может её победить; после победы он обнаруживает награбленное ею у русских людей добро

и убивает её. Вариант представляет собой нетипичную комбинацию двух былинных сюжетов, и потому интересен в нём, прежде всего, женский персонаж, тоже не обычное для былин сочетание богатырши и жены-чародейницы, любовницы змея. Связь «бабы Горынинки» и с той, и с другой, помимо её характерного прозвища, прекрасно прослеживается и внутри сюжетов самого Сборника. В нём встречаются её такие ипостаси-двойники, как жена Добрыни, принимавшая змея, — её Добрыня тоже убивает, чародейница Лебедь Белая, неверная жена Михайлы Потока и богатырша Настасья: бой с ней Дуная в деталях повторяет бой Добрыни с «Горынинкой» с той разницей, что знаменует собой сватовство. Сафат-река и горы, где обитает «Горынинка», в другой былине — уже место обитания самого змея. Немаловажно, что при этом «Шамахи законная царица» из известной Пушкину сказки П. А. Катенина «Княжна Милуша» (1834) тоже была отважной богатыршей: связь с Шемахой позволяет уверенно называть её среди прототипов пушкинской героини. Так через былинный образ богатырши-змея отчётливо раскрывается инфернальная природа препятствия в лице красавицы в шатре среди гор. Когда В. Э. Вацууро утверждал, что кровавых красавиц русский фольклор не знает, то ошибался.

В основу конфликта «Сказки» заложена, таким образом, не собственно сказочная фольклорная схема, а отличная от неё, ориентированная на народную эпическую книжно-апокрифического характера. Так можно точнее определить и сам конфликт. Отражением космогонического дуализма в народных сказаниях академик А. Н. Веселовский считал сюжет о дележе мира между Правдой и Кривдой. В таком представлении весь видимый мир отдан злу, и борьба возможна только за человеческую душу. Уровень пессимизма «Сказки о золотом петушке», завершающейся гибелью всех земных и бесследным исчезновением фантастических персонажей, безусловно, необычайно завышен. Но если предлагаемый Пушкиным «урок» этой истории — не повествовательная фикция, то сторона Правды тоже должна иметь здесь своего представителя. Петух, занимающий центральное место в символике «Сказки», с точки зрения истории символа и не может быть никем иным.

Представление о петухе отличает идущая с дохристианских времён, изумляющая учёных однородность и устойчивость даже в эпоху позитивно-рационального мышления: это благая, райская птица. Поскольку сам символ целостно универсален и распространён, исчерпывающе очертить круг источников, на которые мог опираться Пушкин, вряд ли возможно. И в то же время, взглянув на историю символа с позиций сегодняшнего знания, мы убеждаемся, что среди источников, признаваемых ныне исходными, многие были Пушкину так или иначе известны.

В Ветхом Завете петуха знает Книга Иова в версии Вульгаты, где сказано: «Кто вложил знание во внутренности человека, и кто дал разумение петуху?» (*quis posuit in visceribus hominis sapientiam vel quis dedit gallo intelligentiam* — *Hiob 38: 36*). Среди христианских гебраистов дискуссия о переводе этого стиха ведётся до сих пор (отражена она и в комментарии А. П. Лопухина), перевод многозначного *šékvi* («разум», «сердце», вплоть до «Меркурия») как «петух» возводится к представлению талмудистов, отождествлявших петуха с пророком; у них же обнаруживается взгляд на петуха как гонителя демонов, а при пении петуха предписывается благословение: «Восхвалим Давшего разумение отличать день от ночи!». Сколь привлекала Пушкина Книга Иова, известно. В той же мере занимал его и вопрос её перевода: видимо, сопоставляя разные версии (в его библиотеке есть труд Б. Левасера, одно из таких сопоставлений), он, — сообщал в 1832 году П. В. Киреевский, — «учится по еврейски, с намерением переводить Иова». Сличая переводы, Пушкин мог уяснить себе коннотации древнейшего обозначения петуха, представление о его разуме и вещи природе.

Решающая разработка символики петуха происходит в позднеу-дейской апокалиптике начала эры, в Откровении Варуха и славянской Книге Еноха, известных, соответственно, в греческой и славянской и только в славянской рукописях. В них впервые оформлена принадлежность петуха к раю. Признано, что последующие апокрифы и народные легенды с рассказами о таком петухе восходят к этим двум книгам, так что сам мотив был распространён и до того, как в 1880-1890-х годах сами памятники были изданы. Здесь петух — ак-

тивный участник Божественного хода вещей, поскольку восход происходит по его сигналу. Одной из существенных составляющих этого образа стали слова утренней песни петуха из Книги Еноха. Когда сопровождающий солнце Феникс воспоёт Богу «стихи», на его голос откликаются петухи: «И того ради вся птице вострепещут крылы своими радуяся светодавцу поюще гласы своими: приходит светодавец и даёт свет твари своею». Этот текст утренней песни петуха повторяется в апокрифическом рассказе о Сотворении мира «всей твари», где её поёт гигантский петух, буквально близкий к Богу: «Есть кур ему же глава до небеси, а море до колена».

М. П. Алексеев связывал со «Сказкой» Пушкина оптом все тексты, где речь шла о петухе, не подозревая, видимо, о распространённости символа. Так, он упоминал стихотворение в прозе Дж. Леопарди «Песня дикого петуха» (1824, изд. 1827) — пессимистическое размышление о призрачности мира и отсутствии разницы между жизнью и смертью. Учёный не знал, что в примечании Леопарди указал на свой источник, «Халдейский и талмудический лексикон» (1639) главного протестантского гебраиста Иоганнеса Буксторфа, одно из многих изданий которого было и у Пушкина, книга разрезана. В статье «Лексикона» *Gallus gallinaceus* и рассказывается о том самом гигантском петухе, с которым начинают петь все остальные птицы. Помимо того в статье о разновидности лесного петуха *Gallus sylvestris vel montanus* приводится суждение раввинов о роли петушиного гребня именно как средоточия его разума.

Значит, сам атрибут Золотого петушка, гребешок — тоже важная составляющая исходного символа. Помимо того, пению Золотого петушка, как и в апокрифе, предшествует трепет («Приподымет гребешок, / Закричит и вострепенётся...»). Здесь он смыкается с птицей Страфил или Фениксом из «Стиха о Голубиной книге» (также записан Киреевским летом 1832 года): когда Страфил «вострепещется», ему отвечают петухи. Правда, и много раньше, в «Цыганах» «птичка божья» отвечала тому же клише: «Солнце красное взойдёт: / Птичка гласу бога внемлет, / Вострепенётся и поёт». Даже если генезис пушкинского образа достоверно и не прослеживается, существенно уста-

новить, что о глубоких идейных корнях символа Пушкин был подробно осведомлён.

Итак, утренняя песня петуха — один из центральных топосов этого символического комплекса, а её слова — тема сакральной значимости. Может ли на этом фоне песнь Золотого петушка — «Царствуй лёжа на боку!» — рассматриваться как намеренная перверсия сакрального смысла петушьей песни, а заодно и сатира на лень русских царей в силу того лишь, что цензор А. В. Никитенко не решился пропустить её в печать?

Между тем, песня не усыпляет, а пробуждает Дадона ото сна, он лично даёт отпор врагам обычным военным, а не магическим способом, как у Ирвинга. Учёные ссылаются здесь на «Царь-девицу» (1812, изд. 1816) Державина, то есть Елизавету Петровну, которая «Лёжа царством управляла», справедливо полагая, что и у Пушкина призыв царствовать «лёжа на боку» выражает некий монархический идеал. Однако он слишком далёк от мягко-бытовой иронии Державина: это пропетый божественно вещей птицей императив.

Прежде всего, символически масштабна у Пушкина сама тема сна. Под старость и Дадон «потерял покой и сон», и его «воеводы не дремали»; затем появляется Петушок, который и сам трепещет, «как со сна», и будит всё царство, включая наконец-то заснувшего царя. Драматургия царского пробуждения для Пушкина принципиальна: сам петуший крик царь проспал, и теперь, будучи разбужен воеводой, он только «Видит, бьётся петушок». Чтобы в этой картине заместить слышимость видимостью, Пушкин уже на последней стадии правки отказывается от указания на ночь как время действия: царь так и не обрёл желанный сон по ночам, а, как сказано, «забылся» в не предназначенный для сна дневной час. Не ясно, слышит ли Дадон Петушка вообще. Над-акустическая природа петушиного крика — знака свыше — проводится в «Сказке» как самостоятельный мотив. Так, на стадии правки Пушкин отказался от буквального трубного гласа в финале, крика Петушка на голове у царя. Поскольку второй раз Петушок пропел на восьмой день после выступления в поход старшего сына, то есть, когда тот достиг шатра Шамаханской царицы, повод петь давала ему

сама встреча с нею. Значит, Петушок кричит в далёкой столице, как только с нею встретился и сам Дадон, прекратил выть по сыновьям и «умолк, ей глядя в очи». Предполагаемый в этой сцене неслышный крик петуха поглощён безмолвием и тишиной волшебного мира Шамаханской царицы — со времён Данте тишина часто связывалась с преисподней.

О том, что Золотого петушка не следует путать со строго функциональным восточным талисманом, Дадона наставил Звездочёт: в компетенцию чудо-птицы входит оповещение в случае беды вообще, не только государственной — «набега силы бранной», — но и «другой беды неожиданной» (вариант черновика ещё точнее: «другой беды приватной»). Вместе с Дадонем не вняв этой инструкции, А. Мазон увидел в Золотом петушке пародию на двуглавого орла Российской империи. Однако известна гораздо менее натянутая, классическая модель отношений петуха с властью, по которой петух, как и у Пушкина, даёт власти бой. Она задана басней Эзопа «Осёл, петух и лев». Хотя в басне аллегория и не поясняется, сам сюжет стал общим местом эмблематического языка, имевшего свой вес в пушкинской поэтической системе. В русской книге эмблем (1788) Н. М. Максимовича-Амбодика сюжет приведен с таким обобщающим девизом: «Причиняю страх наисильнейшему». Важно, что к этой эмблеме здесь прямо примыкает и другая, на тему царского сна, который представлен тоже в виде спящего льва с девизом: «Сердце его бдит и бодрствует». Источник этой аллегии — «Физиолог» с его указанием на то, что лев спит с открытыми глазами, иллюстрируя так стих из «Песни песней»: «Я сплю, а сердце моё бодрствует» (5: 2). Для Пушкина, работавшего с «Песнью песней», библейские аллюзии символа не могли быть скрыты. Думается, в них и заключена суть утренней песни Золотого петушка, призванной пробудить исключительно царское сердце.

Наконец, благодаря евангельскому рассказу об отречении Петра представление о высшем разуме петуха и его способности пророчества обогатилось связью с вестью о Воскресении и торжестве над злом. В патристике и средневековой поэзии разумный петух стал олицетворением священника и проповедника, в связи с чем и юмористически

(как в переводимом Пушкиным для упражнения «Романе о Ренаре»), и серьёзно титулуется «доктором». Такое понимание символа выразилось в известном с IX века в Европе обычае устанавливать фигурку петуха на яблоке или поперечной перекладине над крестом на колокольнях соборов, который породил дальнейшие толкования как самого образа, так и места петуха над крестом.

Основополагающие тексты этой традиции — проповедь о пятом дне Творения в «Шестодневе» отца христианской гимнографии св. Амвросия, епископа Медиоланского, его гимн «Зиждитель вечный мира» (*Aeterne rerum Conditor*) и гимн его современника, христианского поэта Пруденция «На песню петуха» (*Ad galli cantum*), сочинённый под влиянием первого.

У Амвросия центральная метафорическая коллизия вокруг образа петуха — грань между днём и ночью: ночь — час греха, преступления и духовной смерти, день — пора истинной жизни, восстания из мрака и покаяния. Петух — можно сказать, представитель дня в ночи, тот, кто верно ориентируется в ночном хаосе и своим пением ориентирует в нём людей, его голос — «свет в ночи для странников» (*nocturna lux viantibus*). Текст хрестоматийный: в VI веке он вошёл в латинское богослужение и до сих пор поётся во время утренних часов между Крещением и Постом, а затем — с октября до первого Адвента. Амброзианская традиция толкования пения петуха стала общим местом, отразившись, например, в начальной сцене «Гамлета», где антитеза дня и ночи варьируется и дальше на протяжении всего первого акта. Но знакомство Пушкина с этой традицией, безусловно, более досконально. Для его неслышного в ночи гласа Золотого петушка конструктивно значима метафора гимна, называющая петушьё пение ночным солнечным светом. Комментаторы Амвросия приводят параллели к этому стиху только из Писания (Пс. 111:4, 118:105; Ин. 1:5, 8:12), однако очевидно, что все они представляют собой двустороннюю метафору: «голос-свет» или «свет-тьма», тогда как Амвросий прибегает к трёхсоставному образу «голос-свет-тьма» с его космогонической эмфазой. Это в чистом виде герметический

первотворящий «голос света» или «голос огня» из «Пимандра» (трактат II—III века, в XV веке открыт в Европе, русский перевод ходил в списках с XVIII века) или этой группы текстов, в позднейшей алхимической традиции напрямую соотносимый с петухом. Подразумевая именно такое значение пения петуха, Пушкин сообщает метафоре максимальную рельефность тем, что рядом персонифицирует её противоположность, не метафорический, а буквальный ночной свет ложного солнца, окружённый безмолвием.

Через связь событий Сотворения мира и Воскресения Христа Амвросий поместил петуха внутрь модели мироздания; потому Мильтон в «Потерянном рае» и включает в свой рассказ о пятом дне Творения петуха с его атрибутами, гребешком и трубным гласом. И Золотой петушок не просто будит к бодрости и чуток к явлению демонов ночи, но так же вовлечён в космогонический сюжет, поскольку, — Пушкин прибегает здесь к троекратному повторению типичного сказочного цикла, — поёт каждые семь дней. Правда, завершение библейского Творения никогда не оглашалось петухом, вестником Воскресения. Воскресение же через семь дней обещано в богомильском Апокалипсисе X века, латинской «Тайной книге» (издавалась в Европе в 1691, 1734 и 1832 годах), где сказано, что семь дней или семь веков длится царство Сатаны.

Коль скоро Золотой петушок привносит канонически понимаемый Божественный порядок циклической смены дня и ночи в дуалистическую систему, он и выступает судьёй в споре Правды и Кривды.

Дадон заключает со Звездочётом договор, и стремление сторон соблюсти его букву приводит к их взаимоуничтожению. Причину такого исхода пушкинисты ищут в моральной погрешности одной из них: то ли царь не держит своего слова, то ли мудрец уловил царя на неосторожном обещании и требует заведомо невыполнимого. При этом к героям, чтобы привязать их к функциональному сказочному мотиву, почему-то прилагаются совсем не сказочные этико-психологические, а последнее время и фрейдистские мерки. Взглянем спокойно ещё раз на действие пружины конфликта, соглашение между Звездочётом и царём, и на хитроумный пушкинский нарратив, чередующий рассказ о событиях с их показом.



Вначале царь, вроде бы, и действительно не знает меры своей готовности расплатиться за Петушка («Волю первую твою я исполню, как свою»), но повествователь корректирует это впечатление крылатым словом: «Горы золота сулит». Упоминание о «посулах» предполагают исходное недоверие царя и выдвижение им подлежащего выполнению условия. О нём легко догадаться: это успехи упреждающих войн предпринятых по сигналу Петушка. В финале спор героев по поводу расплаты многозначительно пространен в масштабах «Сказки»: аргументы царя развёрнуты Пушкиным по правилам прагматического красноречия и предназначены засвидетельствовать его честность и щедрость. Входя в логику казуса, царь не пребывает и во власти любовного аффекта. Даже само нежелание отдавать девицу подкреплено позой праведника: царь попрекает Звездочёта бесом и грехом, он чистосердечно убеждён, что такое требование помощника к их договору не имеет отношения.

Об исходном «провале коммуникации» я только что упомянул: нечувствительность Дадона к различению беды государственной и «приватной» и привела ко всем дальнейшим бедам. С началом военных действий против Шамаханской царицы, которое бездумно следовало уже опробованной тактике сзывать рать по крику Петушка, ход сюжета к трагическому концу неотвратим. На сей раз царь, выступив против заведомо непобедимого врага, лишился сыновей, двух третей войска и адекватного понимания реальности. Я уже показал, что Пушкин включает в действие магию как таковую, заимствуя этот механизм из «Легенды» Ирвинга, и потому Дадон воспринимает свой крах как верх блаженства: без всяких морали и психологии он просто, «Покорясь ей безусловно, — / Околдован, восхищён». Но и в том, что разница между бедами, предвещаемыми Петушком, нечуткому царю не растолкована, нет причин подозревать злой умысел помощника. Звездочёт тоже сторона страдательная. В упорном требовании девицы ему порукой сама очевидность: ведь перед ним счастливый триумфатор с трофеем. Спор из-за девицы-трофея известен ещё с Гомера, но имеет и более близкие основания в фольклорной поэтике. Пушкиным уже заданы элементы сюжетов змеборчества с характерной для сказок брачной развязкой

и героического сватовства, так что взгляд на события сквозь призму сказки, где в добывании царь-девицы помогает волшебство, обусловлен самим рассказом. Ситуация, когда мудрец оплошно положился на сказочную схему, прокомментирована повествователем: «Перед ним [Дадоном] молва бежала, / Быль и небыль разглашала». Опровергнуть же такую версию способен даже околдованный Дадон: девица досталась ему без всякого боя и чудесной помощи и, значит, к их договору отношения не имеет. Звездочёт, точно так же, как и Дадон, оказался жертвой инерционно-схематичного взгляда на вещи.

Принимая в соображение жанр сказки, в который вмещена столь современно-литературная притча, очевидно: Пушкиным объективированы в ней две, казалось бы, отличные друг от друга системы представлений о добре и зле, и обе они имеют глубокие народные корни. То, что скопец-отшельник так легко принимает за торжество добра, на деле оказывается его абсолютной противоположностью. Монарх-практик, напротив, до конца недоверчив к чудесам, но в дуалистически амбивалентной реальности, где соседствуют два разных солнца, не способен отличить беды от блага. Развязка напоминает лубочный апокалипсис: сказочника, в которого «бес ввернулся», устраняет властный царь, а его самого, тоже пленённого злой силой, — птица, стоящая выше всякой земной власти. Только высшее, уже не сказочное добро оказывается в состоянии утихомирить фольклорные баталии.

Нельзя согласиться с утвердившимся мнением, будто Петушок инструментально подчинён Звездочёту, а в развязке мстит за хозяина. Как Золотой петушок у Пушкина никакой не магический талисман, так и Звездочёт никакой не волшеббно-сказочный помощник-чародей. Исследование А. М. Эткинда о русских сектах выявило среди прочего и то, что «скопец», «шамаханский мудрец», царю «благодетель и отец» — это скопческий пророк Кондратий Селиванов, сосланный в Шемаху, выдававший себя за Петра III, а при Александре I процветавший в столице, о котором рассказал П. И. Мельников-Печерский. Его предложение Павлу «принять чистоту» как условие признания его сыном могло трансформироваться у Пушкина в требование скопцом девицы во благо царя, с тем же результатом в виде царского гнева, что и

для Селиванова. Ещё один «Пётр III», Пугачёв, благодетельствовал у Пушкина на свой лад: дозволил девицу, но уничтожил её родителей. Вряд ли среди исторических лиц Пушкин знал иных столь одержимых носителей дуалистической народной веры, борцов с воззвавшей нас «из ничтожества» «враждебной властью».

Вернёмся в этой связи к сюжетному источнику, «Легенде об арабском астрологе» Ирвинга. Для создания волшебного талисмана Астролог пользуется книгой тайного знания, которой поначалу владели древнеегипетские жрецы, а затем царь Соломон, с её помощью и построивший иерусалимский Храм. И Египет, и Соломон — эти темы через посредство «Тысячи и одной ночи» наводнили литературную и театральную сказочную продукцию XVIII века в качестве наиболее расхожей экзотики, но сохраняли не менее крепкую связь и с масонской мифологией (этот пласт в литературе не читаем, так как не отличим от сказки).

Хотя кто-то из пушкинистов и призывал нас видеть в «Сказке о золотом петушке» сказку ради сказки, последовательный ряд апокрифических, богомильско-сектантских аналогов для «перевода» этих мотивов на «русский народный» вряд ли случаен. Снова Мельников-Печерский рассказывал, что в екатерининское время однажды заподозрили в масонстве главного московского скопца, богатейшего торговца пушшиной Ф. И. Колесникова, так что все, включая царицу, так и звали его с тех пор «масоном». Он же в романе «На горах» сообщал, что в 1830-х годах типичной деталью аристократического хлыстовского интерьера был портрет Амвросия Медиоланского с оригинала В. К. Боровиковского со словами его гимна *Te Deum laudamus*. Не исключено, что и появление в «Сказке» петуха, главного героя другого его гимна, — отзвук особой славы святителя среди сектантов. Здесь пока больше вопросов, чем ответов.

В любом случае, в «Сказке о золотом петушке» все представления, бескомпромиссно делящие мир надвое, напряжённо переосмысливаются: без присутствия на Земле абсолютной правды миропорядок больше не мыслим. Обновление Пушкина 1830-х годов, воспетое русской критикой, сложно поддаётся однозначному определению, и здесь

перед нами текст, в наибольшей степени напоминающий манифест. Если Пушкин, как известно, отвергал умозрительно-спекулятивный критический метод немецкой философии, то народную сказку, очевидно, считает приемлемой формой обобщения. В ней сомнения преодолеваются не только иронией, но и всем её мировоззрением: не поможет никакой коллективный разум, если человек усыплен, глух и слеп, — народ учит жить своим умом.