

Сергей Исаев
(*Великий Новгород*)

ЭРОТИЧЕСКОЕ И ДУХОВНОЕ В ПОЭТИЧЕСКОЙ СИСТЕМЕ РАННЕГО А. ПУШКИНА: «ГАВРИИЛИАДА»

Элементы лица в литературной характерологии семантизированы¹. В портретировании конца XVIII — начала XIX века традиционно на первый план по значимости ставятся глаза как зеркало души. Алые губы и ланиты — проходной, клишированный элемент романтической литературной лицевой характерологии. Однако уже в эстетике Шопенгауэра особое внимание обращено на зрение и слух, соответственно — не только на глаза, но и на уши. Антропология начала XX столетия заставляет взглянуть на лицо, в том числе и на портретах XIX века, с позиции иных приоритетов. Здесь на передний план выдвинуты глаза и рот. Отношение к ним существенно усложнилось в связи с разработкой ценностных аспектов информации о человеке, которые они способны означать. В частности, эти вопросы вынес на обсуждение П. Флоренский в известной работе «У водоразделов мысли»: «Известно, что в портрете части труднейшие — глаза и рот. Труднейшие — ибо ответственнейшие, ответственнейшие же — ибо в них именно, ими именно дается художником идея изображаемого лица. Между глазом и ртом располагается весь



¹ Анализируя их, мы опираемся на диалектику лица, души и тела, установленную «Иконостасом» П. Флоренского [12, т. 2, с. 433 — 438].



диапазон его жизни, наибольшая его восприимчивость мира и наибольшая же отзывчивость на мир» [12, т. 3 (1), с. 42].

В «Гавриилиаде» (1821) Пушкина совмещены сюжеты благовещения и грехопадения [11, с. 55–59]. Сюжетная контаминация обусловила в поэме переплетение принципиально разных «материй»: семейно-бытовых с «мистериальными», святого восторга с описанием «насилия», совершаемого с помощью греховно-совратительного любовного обмана. Поступки трех персонажей (Марии, архангела и сатаны) различно соприкасаются с тремя сферами бытия – естественного, сверхъестественного и противоестественного¹. Авторское понимание связи персонажей с бытийными сферами жизни предопределило подход и к изображению «лица»².

Эротика в поэме не грех. Материалы, собранные исследователями, убедительно опровергают оценку пушкинской поэмы, с одной стороны, как «кощунства» в адрес ревнителей платонической любви, а с другой – как завуалированной пропаганды телесной разнузданности³. Любовная модель, представленная Пушкиным, может быть оце-

¹ Использованное в настоящей работе терминологическое разграничение бытийных сфер на естественную, сверхъестественную и противоестественную предложено С. Семеновой [9, с. 242–243].

² Внутренние связи между названными типами бытия и «лицом» раскрыты Ж. Пруайяр. К первому типу исследователь относит повседневно-семейное существование, в котором «лицо» раскрывается в своем телесном воплощении. Во втором значении «лицо» фигурирует в аномальных условиях войны, борьбы за власть, террора, которые порождают обстановку насилия и жизненных угроз. Здесь «лицо» реагирует на искаженные противоестественные формы жизнепонимания и жизнеповедения, и на нем появляются признаки разложения и смерти. Третий тип действительности проявляется в обстановке сверхъестественной, где происходит победа духа над силами зла и смерти. В этой ситуации искусство получает возможность описать личность в состоянии предчувствия Бога и раскрыть «внутреннее лицо» героя, «лицо» его духа, а также узрение героем Лица Господня [5, с. 38–62].

³ Вопрос о творческих стимулах для поэта на сегодняшний день остается открытым. Традиционно в качестве таковых принято считать «Потерянный рай» Дж. Мильтона, антицерковную поэму Вольтера «Орлеанская девственница», «кощунственно-порнографические» поэмы Э. Парни «Война богов», «Утраченный рай» и «Галантные приключения Библии», а также отечественные «ирокомические» поэмы XVIII века. Совокупность приведенных источников позволяет увидеть в генезисе пушкинского замысла различные травестийные черты. обстоятельное исследование источниковедческой проблемы «Гавриилиады» предпринято М. В. Строгановым [10, с. 121–141].



нена как вполне «нормальная» форма (М. В. Строганов) познания телесной красоты мира, как постижение ее многообразия, а также как вполне человеческое переживание любовного томления и сладострастия¹.

Однако реабилитация греховного в поэме неожиданно приводит к ситуации совершенно иного плана — необходимости его сокрытия. В поэме таких сюжетных преткновений по меньшей мере три. Во-первых, отметим то невольное смущение, которое испытала Мария перед неожиданно возникшим архангелом Гавриилом. Это случается после того, как она, подобно Еве, уже познала сладость любовного «падения»: «От ужаса при виде Гавриила / Красавица лицо свое закрыла...» [6, с. 131]. Даже бесстрашный и коварный бес, застигнутый рядом с соvrращенной красавицей, растерялся перед неожиданно появившимся небесным посланником: «Пред ним восстав, смутился мрачный бес» [Там же, с. 131]. Второе преткновение не менее красноречиво. Теперь уже сам Гавриил, посланник небес, лжет Богу, скрывая от него свои любовные похождения. И наконец, третье, может быть, самое ответственное сомнительное положение: любовные «дерзновения» архангела и бурные переживания Марии, вызванные очередным ее падением, провоцируют появление в тексте ироничного и кощунственного авторского отступления: «Не сетуйте, красавицы мои, / О женщины, наперсницы любви, / Умеее вы хитростью счастливой / Обманывать внимаеье жениха / И знатоков внимательные взоры, / И на следы приятного греха / Невинности набрасывать уборы...» [Там же, с. 134]. «Момент истины», обозначенный ниже, даже современного читателя может поразить бесстыдством: «И поутру, оправясь понемногу, / Встанет бледна, чуть ходит, так томна. / В восторге муж, мать шепчет: слава богу, / А старый друг стучится у окна» [Там же, с. 134].

Авторское глумление можно объяснить реализуемой в поэме биографической моделью поведения. К предположениям такого рода располагают разыскания исследователей пушкинского наследия². Основания дает и текст «Гавриилиады», где в авторском дискурсе находим признание: «Досель я был еретиком в любви, / Младых богинь

¹ По мнению М. В. Строганова, представленную в «Гавриилиаде» модель человеческих отношений следует рассматривать не как «богохульную», «но как пример "нормального" человеческого поведения, в котором (для большей убедительности) приведены, так сказать, крайние случаи» [10, с. 130–131].

² О биографическом оправдании эротических мотивов в «Гавриилиаде» Пушкина см.: [11, с. 39–54; 10, с. 127–132], а мотивов лицемерия в лирике поэта см.: [3, с. 149–174].



безумный обожатель, / Друг демона, повеса и предатель...» [Там же, с. 136]. Однако вопрос в ином. Насколько пушкинское признание смыкается с теоретически обоснованным *авторским* выбором, с тем, что потенцировано не биографически, но поэтически и утверждено согласно законам художественной выразительности?

Когда скандальная история с «Гавриилиадой» давно уже была «сдана» в государственный архив¹, Пушкин пишет «Сказку о попе и о работнике его Балде» (1830). Видный отечественный «специалист по куклам» Б. П. Голдовский обратил внимание на то, что Пушкин, занимаясь сбором материалов для этой сказки, зафиксировал эпизод, «свидетельствующий о кукольном происхождении сюжета» [1, с. 325]. Голдовский имел в виду завершающий абзац из записи №3, сделанной Пушкиным со слов Арины Родионовны в Михайловском в 1824 году. В этом фрагменте, мотивы которого Пушкин в текст самой сказки не включил, Балда, действительно, предстает неким кукольником. «Балда у Царя — дочь одержима бесом — балда под страхом виселицы берется вылечить [кня] Царевну — с нею ночует — берет с собою орехи железные и старые карты да молоток — знакомого бесенка заставляет грызть железные орехи; играет с ним в щелчки и бьет бесенка молотком — На другую ночь тоже — На третью делает куколку на пружинах, у которой рот открывается — Что такое балда? — Пить хочет — всунь ему стручок-то свой, свою дудочку в рот — бесенок пойман и высечен и проч.» [7, с. 366]. В приведенном тексте просматривается протосюжет одного из ответвлений центрального события «Гавриилиады» — борьбы человека с инфернальными силами.

Конечно, Балда-кукольник мало чем напоминает архангела Гавриила. Но придуманный им способ расправы с чертом весьма похож на прием, которым ранее воспользовался персонаж «Гавриилиады»: «Уж ломит бес, уж ад в восторге плещет; / По счастью проворный Гавриил / Впился ему в то место роковое / (Излишнее почти во всяком бое), / В надменный член, которым бес грешил. / Лукавый пал, пощады запросил / И в темный ад едва нашел дорогу» [6, с. 133]. Мотивное сходство позволяет увидеть определенные совпадения и на более глубоком структурном уровне. Автор «Гавриилиады» поразительно походит на организатора театрального представления. Он монтирует переключение повествования из одного временного пласта в дру-

¹ Седьмого октября 1828 года Пушкин, дотоле пытавшийся отрицать свое авторство, написал Николаю I письмо с признанием своей вины; 31 декабря того же года император вынес резолюцию: «Мне это дело известно и совершенно кончено» [8, с. 569].



гой, чередует точки зрения, совмещает сон и реальность и особым образом обращается с персонажами. Ему свойственно то вызвать их на «откровенность», то в чем-то упрекнуть, потешаясь над их легковерием: «Нет, милая, ты, право, обманулась: / Я не тебя, — Марию описал...» [6, с. 121].

Поэтика народного кукольного театра, вплотную соприкасающегося с балаганом, не стесняется бесстыдством высказываний, грубостью жестов, не боится «антиповедения». Эта эстетически выверенная игровая стихия, на наш взгляд, присутствует и в «Гавриилиаде». Характер переходов между сценами поэмы, как и в балаганной постановке, — интермедии. Переходы и отступления искусно вращаются вокруг главной поэтической темы, но их стилистика ориентирована на легкую «болтовню». Об этом, обнажая прием, говорится в одном из отступлений поэмы: «Когда любви забыли мы страданье / И нечего нам более желать, — / Чтоб оживить о ней воспоминанье, / С наперсником мы любим поболтать» [Там же, с. 124].

Шуточность задуманной миссии «спасения» выражается в ее двуплановой поэтике. Распространенная традиция балаганного пародирования библейских сюжетов допускает напускное «смирение» и такую же трансформацию понятия «спасение души». Автор обещает: «Смиранных струн, быть может, наконец / Ее пленят церковные напевы, / И дух святой сойдет на сердце девы; / Властитель он и мыслей и сердец» [Там же, с. 121]. Но в действительности спасение мыслится как избавление от тяжелых мук *скудной* и *тягостной* повседневности. В результате акт Спасения разыгрывается как факт грехопадения, в котором участвуют и земные, и небесные персонажи.

Библейский сюжет поэмы реализуется в глухом, провинциальном пространстве, где в полной неизвестности живет героиня. Провинции в поэме противостоит еще не христианский столичный вертеп (Ерусалим) — место забав, неги и сладострастия. Противопоставление периферии центру придает первой особый статус: пространственная удаленность выступает своего рода залогом покоя Марии, ее наивности и невинности. «В глуши полей, вдали Ерусалима, / Вдали забав и юных волокит, / (Которых бес для гибели хранит), / Красавица, никем еще не зрима, / Без прихотей вела спокойный век» [Там же, с. 121–122]. Ценностные ориентиры христианского мифа, переплетаясь с оценками, потенциально включенными в тему полноты/неполноты семейной жизни («...не много он смотрел / На прелести, которыми владел...» [Там же, с. 122]), актуализируют все семантические поля текста, примыкающие к мотиву личного, внутреннего, обыденно-повседневного бытия, концентрируя внимание на теме томления жизнью.



Как видно, экспозиция библейского сюжета показана Пушкиным в ее традиционных семейно-бытовых аспектах. В этом контексте образ лица и его метонименты фиксируют телесно существенные внешние черты лицевой части головы Марии. Автором названы и другие части тела. Эротическое начало в портрете обозначено указанием на грудь и ноги. Скомпонованы же все детали зарисовки так, чтобы взгляд начал свое движение с созерцания элементов лица и к ним возвратился. «Бровь темная, двух девственных холмов / Под полотном упругое движенье, / Нога любви, жемчужный ряд зубов...» [Там же, с. 121]. Значимость приведенного портрета в том, что он, фактически, знакомит читателя с внешностью Марии и потому особенно репрезентативен. В качестве семантически знаковых элементов лица выступают не глаза, а брови, а также не собственно губы и рот, а зубы. Заметим, глаза в системе лицевых элементов портрета Марии появятся позже. Но и брови в приведенном описании означены характерологически нейтрально. В них названа только темная цветовая гамма как характерная для Среднего Востока. Иные же возможные для бровей семантизирующие задачи приглушены. Не так с зубами. В тексте поэмы портрет Марии реплицировано «рифмуется» с внешностью воображаемой слушательницы Пушкина, которая «отвечает» поэту улыбкой («Зачем же ты, еврейка, улыбнулась, / И по лицу румянец пробежал? <...> Я не тебя, — Марию описал» [Там же, с. 121]). Последнее, на наш взгляд, придает завершающей описательной детали, интересующей нас, особое значение. Во-первых, читатель получает представление о непосредственной реакции своей аудитории на эротическую проблематику произведения. Во-вторых, эта знаковая деталь дает старт созиданию в поэме обобщенного лица. И в-третьих, улыбка «еврейки», будучи композиционно связана с портретом Марии, дает возможность «прицельно» интерпретировать семантику «жемчужного ряда зубов». Этот элемент (несмотря на его художественную затертость) использован автором для того, чтобы сфокусировать восприятие не столько на показателях здоровья и молодости, какими можно считать белоснежные зубы, но и на качестве обозначаемой ими улыбки. Современная невербальная семиотика делит улыбки на две большие группы: «Улыбки, в названиях которых отображается *участие тех или иных органов* при их производстве, и улыбки, в названиях которых отражается *восприятие* адресатом или третьим лицом формы рта, губ, зубов и пр. улыбающегося» [4, с. 356. Здесь и далее курсив в цитатах наш. — С. И.] Во втором случае, когда улыбающийся рот широко открыт и ряд зубов виден, улыбка представляется знаком коммуникации. С учетом этого обстоятельства русские люди «последовательно различают, например,



такие жесты, как *улыбка, усмешка, гримаса, оскал и ухмылка*, и такие слова, как глаголы *усмехаться, скалиться, лыбиться и ослабиться* [Там же, с. 351]. В нашем варианте описанную в портрете Марии улыбку и по лексическому исполнению, и по символическому обозначению следует квалифицировать как открытую и доброжелательную, а не скрывающую что-то «свое».

Вместе с тем нельзя не обратить внимание на то, что между бровями и ртом Пушкин не отметил ни одной другой лицевой детали. Более того, этот «пробел» поэт заполнил эротическими символами («два девственных холма» и «нога любви»), обозначив узкую, сугубо мужскую, но своеобразную точку зрения на женскую внешность и, шире, на женщину и наслаждение. Подобное представление «лица» героини и ее внешности, перемежающее определения чистоты, невинности и совершенства с эротическими деталями, сохранится в тексте и в последующем, обеспечивая поэме не только удивительный поэтический баланс, но и необычную антропологию.

Фокусируя внимание на женской красоте, пушкинское произведение тем самым создает вокруг земного существования героини атмосферу особого ожидания, которое оправдывается резкой сменой планов бытия. Переход от земного существования к небесному приводит к стремительному развороту духовно-религиозной семантики концепта «лицо». Небожители восприняты и осознаны с двух точек зрения: авторской и персонажной. В авторском варианте формирование божественного лица опирается на понятие Божественного промысла, а затем и на мотив Благовещения. Первое Пушкин метафорически воплощает в образе *взгляда*, брошенного Всевышним с неба на землю. Эта метафора одновременно выполняет и метонимическую роль, давая косвенное представление о божественном лице. «Но, братие, с небес во время оно / Всевышний бог склонил приветный взор / На стройный стан, на девственное лоно / Рабы своей — и, чувствуя задор, / Он положил в премудрости глубокой / Благословить достойный вертоград...» [6, с. 122]. Повествование, инструментованное в разговорном регистре, конечно, не претендует на узрение Лица Господня. Более того, Бог, по пушкинской версии, смотрит с небес на Марию примерно так же, как балаганный зазывала с балкончика своего театра. Подобное впечатление создается с помощью укрупняющей оптики. В фокусе божественного взгляда не *лицо* Марии, но ее *фигура*. Мотив божественного всеведения предвещает профанацию мотива «непорочного зачатия».

При обращении к поэтологии концепта «лицо» в принципиальных для библейской истории сценах благовещения и грехопадения важно



учитывать авторскую корректировку способов развертывания обеих сцен. Относительно действий, совершающихся на небесах с участием Марии, в тексте есть четкие указания — это сон. Завершаются события на небесах, как известно, упоминанием о тенях в «волшебном фонаре»¹. А вот случившееся вслед за мистерией грехопадение, согласно авторским пояснениям, происходит на грани яви и сна.

Сообщая о вознесении Марии к божественному престолу и появлении там же небесной рати (ангелов, архангелов, серафимов, херувимов), Пушкин соблюдает традицию. В древней Иудее лицо Бога видеть не позволялось. Это положение ясно проговорено в поэме «Потерянный рай» Д. Мильтона. И у Пушкина юная героиня в момент появления Всевышнего в трепете опускает голову вместе с божественной свитой, павшей ниц. Она *чувствует*, как разливается божественное сияние, и *слышит* Божественный голос. «Все пали ниц... Умолкнул арфы звон. / Склонив главу, едва Мария дышит, / Дрожит как лист и голос Бога слышит...» [6, с. 123].

Давая понять своеобразие внутреннего узрения Бога героиней (оно в священном трепете души, прочувствованном Марией), Пушкин очень тонко прорисовывает и авторскую версию. Она отличается от персонажной. В поле авторского видения внешность и поведение Бога ближе к образности древнегреческой античной мифологии. Таким Всевышний являлся автору и в ранее приведенном примере. В этой же стилистике божественное лицо будет обрисовано после того, как Мария покинет небо, посетит свой сад и вернется в дом. Когда Властитель неба, поверив обманувшему его Гавриилу, принимает судьбоносное для христианского мира решение, Пушкин сравнивает его с Зевсом: «И Царь небес, не говоря ни слова, / С престола встал и манией бровей / Всех удалил, как древний бог Гомера, / Когда смирял бесчисленных детей...» [Там же, с. 134]. Воспроизводя античную традицию представления Бога, автор поэмы предупреждает читателя: «Но Греции навек погасла вера, / Зевеса нет, мы сделались умней!» [Там же, с. 134]. Но поскольку в сцене на небе с участием Марии авторская точка зрения объединяет два мировидения, его самого и юной героини, которую он стремится понять, постольку сбалансирован и образ

¹ «Волшебным фонарем» в XVIII веке называли своего рода проекционный фонарь, с помощью которого нанесенные на стекле или слюде фигурки, приводившиеся в движение специальным диском, оживали на экране. «Волшебный фонарь», изобретенный иезуитом Афанасием Кирхером, использовался сначала церковью, а потом перекочевал в театры и балаганы. В России получил известность в XVIII веке (см: [1, с. 101 – 102]).



Бога. Рисуя его, Пушкин обыгрывает мистериальные смысловые аспекты концепта «лицо», используя такое словосочетание, которое, с одной стороны, удерживает образ в семантическом антропоморфном поле, а с другой — абстрагирует, дематериализует его.

Таковым и явилось выражение, объединяющее неантропоморфное явление — «небо» — со словом «лицо» по типу «лицо природы», «лицо земли», «лицо неба», «лицо моря» и т.п. «Открыв уста, сложив умильно руки, / Лицу небес Мария предстоит» [Там же, с. 123]. Выражение «лицо небес» персонифицирует обозначение Бога Отца. Оно же и суммарный аллегорический знак небесной рати вообще. Его интегрирующая семантика отлична от образности греческой мифологии. Концептуальная направленность выражения «лицо небес» близка к попыткам умственного постижения божественного философией конца XVIII — начала XIX века.

Двунаправленный образ «мерцает». И в этом его сила. Он не жесток и поэтому не «сопротивляется» намечающемуся тут же, в поле его влияния, переходу от сверхъестественного к естественному бытию. Этот переход локализован в мироощущении юной Марии и совершается, когда ее «умильное» внимание к престолу господнему перехватывает архангел, обращая его на себя. «Но что же так волнует и манит / Ее к себе внимательные взоры? / Кто сей в толпе придворных молодых / С нее очей не сводит голубых?» [Там же, с. 123]. В таком восприятии «оживляется» принцип визуализации, и объектно-субъектно внимание к божественному содержанию концепта центрируется на вполне человеческих деталях лица — глазах. Картина, предстающая пародийной в соотнесенности с областью сверхъестественного, остается психологически точной и убедительной на уровне естественного бытия.

Здесь уместно вернуться и к сновидческому слою ее поэтики. Отношения между Марией и архангелом, завязывающиеся в ее сне, выполняют предсказательную функцию и служат прелюдией к сценам грехопадения. Поскольку мистериальная сцена повествует о благовещении — отвлечение внимания будущей Богородицы на архангела вдвойне знаменательно. Предчувствие Марией настоящего восторга любви окрашивает и восприятие облика Гавриила. Так, в поле зрения героини возникают очертания лица небожителя, младшего по чину. Это лицо проступает на портрете архангела. Оно напоминает лик и, одновременно, полно эротических намеков: «Пернатый шлем, роскошные уборы, / Сиянье крил и локонов златых, / Высокий стан, взор томный и стыдливый — / Все нравится Марии молчаливой. / Замечен он, один он сердцу мил! / Гордись, гордись, архангел Гавриил!» [Там



же, с. 123]. «Златой шелом, украшенный алмазом» и «мягкие власы» еще раз будут упомянуты при описании борьбы архангела с царем подземного мира.

Золотистый цвет волос, обрамляющих лицо Гавриила, вполне традиционен с точки зрения сопрягаемых с ним небесно-духовных ценностей (золото в данном случае не драгоценный металл, а символ вечности), но не очень привычен, если к портрету подойти с точки зрения развиваемой в поэме эротической проблематики. Полисемантический образ волос — традиционный эротический символ. Количественная неопределенность массы волос, видных из под шлема Гавриила, их необильность, думается, эротически значимая деталь. В этом пункте мужской лицевой портрет поэмы смещает картину восприятия. Эротическая семантика образа архангела, ассоциируемая с любовными авторскими похождениями, приобретает самостоятельное художественное звучание.

Демоническое содержание концепта «лицо» персонифицируется в поэме во внешних чертах беса, соблазняющего Марию. Заметим, это осуществлено с переходом повествования от естественных и сверхъестественных форм бытия к противоестественным. Вместе с тем само существо греха в «Гавриилиаде» переосмысливается. Представляя соблазнение как прорыв к телесной красоте мира, Пушкин занимает двойственную позицию. Он бесповоротно дезавуирует происки бесовских сил, но при этом не лишает эротическую составляющую сюжета привлекательности. Авторское видение «лица» (личины) демонического персонажа, шире, авторский взгляд на его внешность отличаются от видения Марии. Простодушной Марии сатана явится загадочным. «Краса змии, цветов разнообразь, / Ее привет, огонь лукавых глаз / Понравились Марии в тот же час» [Там же, с. 126]. В авторской «версии» демон снижен до «лукавого», который узнает о Благовещении, «шатаясь в белом свете». Да и сам бесовской замысел соращения, по Пушкину, лишь следствие зависти беса к Богу, познавшему волнения Любви. «Хлопоты» беса, говорит поэма, — результат проволочек и недосмотра небес: бес начал действовать, потому что Всевышний впал в «унынье сладкое» и бездействие: «Весь мир забыл, не правил он ничем» [Там же, с. 125].

Эротическое поле с появлением в поэме беса меняется. Параллельно повествование фиксирует и смену бесовских личин. Перед тоскующей по Гавриилу Марией бес предстает, «приманчивой блистая чешуею». Захватив внимание своей простодушной собеседницы, искунитель тут же меняет свой облик: «Лукавый бес, надменно развернув / Гремучий хвост, согнув дугою шею, / С ветвей скользит — и падает



пред нею...» [Там же, с. 127]. В тот момент, когда «вниманье молодое» уже всецело поглощено эротическими мечтами, взгляду Марии предстает наиболее привлекательный антропоморфный образ Сатаны, который более всего скрывает его сущность. «И вдруг змии как будто не бывало — / И новое явленье перед ней: / Мария зрит красавца молодого. / У ног ее, не говоря ни слова, / К ней устремив чудесный блеск очей, / Чего-то он красноречиво просит...» [Там же, с. 130]. Марию мог насторожить горящий взор «красавца». Известно, что дьявола выдает блеск глаз. Но эта деталь остается не опознанной героиней поэмы. Давая читателю понять и прочувствовать ее простодушие, Пушкин «разыгрывает» сцену грехопадения, в которой эротическое начало эстетически раздваивается.

Бес смотрится и смотрит красиво. Однако в целом этот персонаж более всего унижен именно авторской стратегией изображения его лица. В образе понравившейся Марии змеи мы видим мерцание антропоморфных / неантропоморфных черт. В момент появления архангела в саду, «пред ним восстав, *смутился мрачный бес...*» [Там же, с. 131]. Соппротивление беса приводит к трансформации его внешности, описанной антропоморфно. Он осыпает архангела бранью, и его лицо искажается от ненависти, теряя привлекательные черты: «Проклятый рек и, злобою горя, / Наморщив лоб, скосясь, кусая губы, / Архангела ударил прямо в зубы...» [Там же, с. 132]. По ходу боя Пушкин упоминает широкие плечи «подземного царя», его «могучую руку». Однако следующее затем балаганное наказание черта путем поругания его низа в полной мере раскрывает авторскую стратегию создания демонических пластов семантики концепта «лицо». Эротика, как показывает Пушкин, захватывает верх и низ живого существа.

Но телесно-эротические переживания, которые нам дано прочитывать на лице и в поступках, прекрасны в той мере, в какой очеловечены и не лицемерны. И в этом аспекте знаковой представляется авторская оценка внешне учливой эротической бесовской игры как воровства: «Одной рукой цветочек ей подносит, / Другую мнет простое полотно / И крадется под ризы торопливо...» [Там же, с. 130].

Эротическое событие, которое имело место вслед за Благовещением, резко травестирует последнее. Но знаменательно, что поэма очищает эотику от иронии и двусмысленности. Обратимся вновь к портрету архангела. В эротико-семантическом поле портретного описания Гавриила интересно даваемое Пушкиным ценностное указание на «вполне человеческую» сторону его любовных чувств, означаемых «взором» — «томным и стыдливым». Существенно, что описывая сражение божественных и подземных сил, Пушкин разовьет этот мотив



переживаний архангела. О нем сообщается и перед началом поединка: «Но Гавриил, нахмуря взгляд ревнивый...» [Там же, с. 132] — и особенно после победы над бесом, когда посол Всевышнего «краснел», объясняя Марии «чувствия чужие» «в божественных словах».

Мотив стыда объединяет переживания архангела и Марии. Об этом говорят телесные детали, упомянутые в описании сцены, и лицо Марии, как бы всплывающее в потоке переживаний, а также лицо архангела, представляемое ею: «И перед ней коленопреклоненный, / Он между тем ей нежно руку жал... / Потупя взор, прекрасная вздыхала, / И Гавриил ее поцеловал. / Смуться она краснела и молчала, / Ее груди дерзнул коснуться он... / «Оставь меня!» — Мария прошептала, / И в тот же миг лобзаньем заглушен / Невинности последний крик и стон...» [Там же, с. 133–134]. Показатели духовного состояния героини — ее смущенное молчание, потупленный взор. Свидетельство переживаемого стыда на лице Марии — краска на щеках, но это уже не прежний, как в сцене с бесом, «румянец нестыдливый».

Таким образом, при описании внешности Марии «лицо» по мере развития сюжета указывает не только на эротическую составляющую, но и на сложный внутренний духовный процесс. Когда грех Марии открывается архангелу, она от ужаса закрывает свое лицо. Семиотически значимый жест демонстрирует разлад с непреклонными нравственными устоями, которые нарушает пушкинская героиня. Особенно ярко интегрирующая (божественно-земная) функция «лица» раскрывается в важной сцене после боя Гавриила с бесом, где, радуясь победе архангела, «Красавица глядела чуть дыша; / Когда же к ней, свой подвиг соверша, / Приветливый архангел обратился, / Огонь любви в лице ее разлился / И нежностью исполнилась душа. / Ах, как была еврейка хороша!..» [Там же, с. 133].

Поэтология Благовещения показывает, что сражение божественных и дьявольских сил в поэме за перворуководство земным существованием Марии оказывается двуплановым. Внешне-формально обман Гавриилом Бога (по возвращении из сада после встречи с Марией) ставит под сомнение благостную оценку торжества божественно-духовного, чувствительно-стыдливого начала. С подобной интерпретацией сюжетного действия в поэме соотносима и сфера авторских переживаний: и здесь ситуация восторга и упоения красотой перестраивается в близкое автору стремление обладания красотой.

Рассмотрим этот вопрос с точки зрения того, как изменяются в поэме функции лица после возвращения архангела Гавриила на небеса. К этому моменту, на наш взгляд, сюжетное развитие проходит тексто-



вую вершину. Обман, совершаемый Гавриилом, и отсутствие в тексте покаяния архангела служат той чертой, начиная с которой слово «лицо» в функции обобщающего портретного описания из текста исчезает, уступая место отдельным подробностям портретного изображения и, что немаловажно, информации о телесном совершенстве Марии. Своей нижней точки движения концепт «лицо» достигает в описании героини перед знаковыми событиями «непорочного зачатия». Здесь Мария, тешась и нежась, «Довольный взор с улыбкою склонила, / И, счастлива в прелестной наготе, / Сама своей дивится красоте...» [Там же, с. 135]. На лице героини Пушкин помещает все те же, что и в начале произведения, ценностные символы: «довольные» глаза и удовлетворенный, приоткрытый в улыбке рот. Можно отметить, что во втором случае портрет описывается уже не с мужской эротической точки зрения, а с женской. Но важно другое. Фокус портрета не на лице, он смещен. Глаза героини смотрят на ее же совершенное нагое тело. И, соответственно, в эту сторону смещается семантическое поле и выразительные задачи произведения.

Названные переживания Марии знаменательны тем, что они зеркально повторяют «открытия» Евы, о которых будущая Богородица ранее могла знать из Библии, а в поэме непосредственно слышит от Сатаны. Последний рассказывает («Ты слышала, — обращается он к Марии, — как все произошло?») [Там же, с. 128]) о ветхозаветном грехопадении увлеченно, реабилитируя его не только как право человека на Познание, но и как возможность постижения красоты и совершенства человеческой телесности и человеческих переживаний. «Она свою познала красоту, / И негу чувств, и сердца трепетанье, / И юного супруга наготу» [Там же, с. 129]. Выявляемая в поэме формальная паритетность бесовской и авторской точек зрения отражает творческий замысел Пушкина — показать полноту и сложность эротического переживания. Одновременно своего предела достигает и момент выразительности, требуя осмысления подобного композиционного соположения.

Поэтология «Гавриилиады» противостоит торжественному «любовному псалмопению». Но она не дает выхода и утонченной лирической стихии. Все возвышенное, что может дать эротическая тема, в поэме перечеркивается цепью непристойных намеков и двусмысленных жестов. «Ее супруг, почтенный человек... — пишет Пушкин по поводу плотника Иосифа, — не много он смотрел / На прелести, которыми владел, / И тайный цвет, которому судьбою / Назначена была иная



честь, / На стебельке не смел еще процвести. / Ленивый муж свою старую лейкой / В час утренний не орошал его; / Он как отец с невинной жил еврейкой, / Ее кормил — и больше ничего» [Там же, с. 122]. Вот почему, подводя итог наблюдениям о соотносительности в концепте «лицо» духовного и телесного, считаем важным еще раз вернуться к характерному для начала XIX века культурному контексту, в который Пушкин помещает изображенные в поэме сюжетные события.

На этот контекст указывает слово «шалость» в суждении Марии о приобретенном любовном опыте: «Он улетел. Усталая Мария / Подумала: "Вот шалости какие! / Один, два, три! — как это им не лень? / Могу сказать, перенесла тревогу: / Досталась я в один и тот же день / Лукавому, архангелу и богу"» [6, с. 135]. В начале XIX века словом «шалость» называли, с одной стороны, не вполне одобряемые, с другой — снисходительно прощаемые любовные похождения записных повес. О двойном ценностном статусе контекста «шалость» еще помнит словарь Даля, где это слово обозначает и «невинную шутку», и «вредную, непристойную, глупую забаву от безделья» [2, с. 620].

К последнему склоняет и пушкинский текст, предлагая игровое совмещение библейского и светского взглядов на диалектику «лица», «души» и «тела». Авторское понимание «душевного спасенья» определено центральным заданием поэта — сочинением «гимна» земной красоте. «Гимн» обозначает не только жанр, но и традицию словесного жизнеутверждения. «Песня» властителем небес уже во вступлении к поэме «разыгрывается» как мистериальное «благословение», которое, однако, тут же принимает форму пролога марионеточного представления. В этом аспекте и завершение поэмы предстает балаганно-театральным вариантом карнавальной версии сюжета о перемене «старого» и дряхлого царя (или мужа) на «молодого» и энергичного, чему, соответственно, подчинены и эротические мотивы.

В начале поэмы автор намерен «благословить» будущую Деву Марию и в шутку присваивает себе роль Верховного распорядителя. Совмещение роли живого действующего автора и «благославляющего» влияет на своеобразие видения феномена «лица» (а также «души» и «тела») героини. В фокусе авторского взгляда оно предстает метонимически в виде милых губ, улыбка которых стимулирует шуточность творчества-служения: «Любезных уст улыбкою довольный, / Царю небес и Господу-Христу / Пою стихи на лире богомольной» [Там же, с. 266]. Заканчивается поэма таким же балагурным покаянием: притворным увереньем архангела в том, что с еретической любовью покончено.



Список литературы

1. *Голдовский Б. П.* Куклы: энциклопедия. М., 2004.
2. *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. М., 1978—1980. Т. 4.
3. *Исаев С. Г.* «Молчу... и втайне я страдаю...»: Антропология и поэтика концептов «лицемерие» и «приличие» в лирике Пушкина 1810—1820-х годов // Слово.ру: балтийский акцент. 2010. №1—2.
4. *Крейдлин Г. Е.* Невербальная семиотика: Язык тела и естественный язык. М., 2004.
5. *Пруайяр Ж.* «Лицо» и «личность» в творчестве Бориса // Пастернаковские чтения. М., 1998. Вып. 2. С. 38—62.
6. *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: в 16 т. Т. 4: Поэмы 1817—1824. Л., 1937.
7. *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: в 19 т. Т. 17 (дополнительный): Рукою Пушкина. Выписки и записки разного содержания. Официальные документы. М., 1998.
8. *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: в 2 т. М., 1999. Т. 1.
9. *Семенова С.* «Всю ночь читал я твой завет...» Образ Христа в современном романе // Новый мир. 1989. №11.
10. *Строганов М. В.* Комментарий, подготовка текста поэмы А. С. Пушкина «Гавриилиада» // Пушкин А. С. Гавриилиада: поэма. Тверь, 2000.
11. *Томашевский Б. В.* История; Сюжет // Пушкин А. С. Гавриилиада. М., 1991.
12. *Флоренский П. А.* Соч.: в 4 т. М., 1994—1999.