

Белочка, дубок и плаксивый царь:
каббалистические подтексты Пушкина

1

В дни юбилея 1937 года была пущена в ход формула: «Пушкин – родоначальник новой русской литературы». Вряд ли была замечена импликация этой формулы: родоначальник не имеет родины, он – перворожденный. Пушкин не был первым русским литератором, но он завоевал первородство. Для этого ему нужно было воспроизвести акт своего рождения – родиться в дни юбилея готовым классиком, «как Афина из головы Зевса».

Чтобы стать родоначальником, не обязательно убивать отца, достаточно его родить - овладеть «цепью причинности», стать автором своего рождения. Пушкина как никого интересовала его родословная, но она интересовала его как слово о роде, сочиненное им самим. В отцы он выбрал дядю – Василия Львовича и дедушку – «старика Державина», а основателем рода назначил предка по материнской линии - арапа Петра Великого: начало роду положил *приемный отец*. У Клеопатры было много любовников, у Пушкина – много отцов. Пушкин – наследник всех своих родных, и поэтому настоящий наследник – всевышней волею Зевеса, а не по праву родства.

Поэта-романтика характеризует «беспокойство родства», вызванное *belatedness* - неизбежной принадлежностью школе, традиции, учителям. (Bloom 1973) Поэт всегда уже родился, и проблема заключается только в том, как перерезать пуповину. Пушкина беспокоит скорее *само* рождение - как если бы он еще не родился. Его проблема более ранняя, «доэдипова» - откуда берутся дети? (На самом деле это и есть настоящая загадка Эдипа: кто я такой, если у меня нет отца? Фрейд упростил решение загадки: у меня нет отца, потому что я убил отца).

Этим вопросом задается импровизатор в «Египетских ночах»: "Почему мысль из головы поэта выходит уже вооруженная четырьмя рифмами, размеренная стройными однообразными стопами?". Мысль подчиняется закону достаточного основания, но рождение мысли не имеет оснований. Поэт как виновник ее рождения тоже *беззаконная комета*, по крайней мере поэт Баратынский – «Он у нас оригинален - ибо мыслит» (11:185), и

поэт Пушкин вместе с его незаконными детьми: «Чорт догадал меня родиться в России с душою и с талантом!» (10:454).

Здесь нет решения загадки Эдипа, но есть *догадка*, подобная прозрению, посетившему Евгения на площади перед Медным всадником: поэт рождается от *чуждой мысли*¹, догадка – это и есть чуждая мысль, а значит, существует тот, из чьей головы он рождается – «кто неподвижно возвышался во мраке медною главой». Кроме рождения Афины из головы Зевса (Cooke 1998:98) возможны другие модели: рождение пророчества из головы оракула и падение жребиев из пустой головы кумира: *жребии земли В увенчанной главе стесненные лежали, Чредою выпадали И миру тихую неволю в дар несли* (2:158). Пророчество – мысль, облеченная в стихотворную форму. Пророчество определяет судьбу человека, оно эквивалентно падению жребия. В «Египетских ночах» *аристократическая ручка* вытягивает жребий из урны: это рука Мойры. Ручка дает толчок импровизации, тема которой – выбор Клеопатры: жребии стеснились в голове импровизатора.²

Выпадение из головы отца – разновидность выкидыша.³ Вряд ли это *maternal phantasy* (Cooke 1998:98) и *male childbirth* (Lafarriere 1993:85), скорее способ избежать трудов матери или бежать из матери. Одно из первых стихотворений Пушкина – «Леда», сцена чудесного зачатия. С ним соседствует «Романс» – монолог преступной матери. Незавершенный отрывок 1928 года – голос недоноска (в том же году звучит «пения» Баратынского: *Мой дар убог. И голос мой негромок* – «Недоносок» появится позже):

Уродился я, бедный недоносок,

¹ Это одно из беспокойств поэта в «Египетских ночах»: «Как! Чужая мысль чуть коснулась вашего слуха и уже стала вашею собственностью... Никто, кроме самого импровизатора, не может понять эту ...тесную связь между собственным вдохновением и чуждой внешнею волею» (4,251)

² Начало импровизации соотносится с пробуждением живой головы. Ср. «Египетские ночи»: *Глаза его засверкали чудным огнем... и вдруг шагнул вперед...Импровизация началась* и «Руслан и Людмила»: *Кровавы очи засверкали; И вдруг она, что было мочи, Навстречу князю стала дуть* (о пушкинских мегакефах см. ниже).

³ В гностическом мифе Адам, сотворенный архонтами, был брошен на землю «как выкидыш», пока Бог не вдохнул в него душу. (NH 2:4). Так же «восстает» пушкинский пророк: *Как труп в пустыне я лежал, Но Бога глас ко мне воззвал*. Ср. в книге Исаяи, послужившей источником стихотворения Пушкина: «Ты же выброшен был из могилы своей как негодный росток, – в одежде убитых, пронзенных мечом, которых опускают на камни могилы, как труп попираемый» (Yesh.14:19).

С глупых лет брожу я сиротою;
Недорослем меня бедного женили...

Пушкин оставил множество «отрывков» и «фрагментов» - он тоже был преступной матерью. Он не подражает матери и не хочет быть *ответственным* автором - родительские права он передает случайному отцу. Тем самым он получает транспорт возрождения - вместе с чужим ребенком рождается сам: рождение от причины более весомо, чем авторское самозванство. Баратынский хочет родиться от будущего читателя, Пушкин зачинает от *другого поэта* - хотя бы от Баратынского («бедный Евгений», размышляющий о своей бедности, тоже по-видимому, пасынок Баратынского). Обычно это негромкий голос: речь ведь идет *только* о зачатии. Цитата – семя другого поэта - позволяет родиться от «предшественника». Лицензию на рождение может дать только отец, но лицензию отца можно украсть, или же можно заимствовать ее из будущего, поручив потомкам лицензировать себя как отца.

Не имея основания родиться, поэт имеет собственную причину рождения, то есть имеет фаллос. Сцену рождения девственницы из головы отца дополняет явление *фавна* и *мавра* перед глазами девственницы: *Потомок негров безобразный, ... Я нравлюсь юной красоте Бесстыдным бешенством желаний; ... Украдкой нимфа молодая, Сама себя не понимая, На фавна иногда глядит.* (сцена «Кухарка брилась» в «Домике в Коломне» – *проглядывание* мавра сквозь покровы Мавруши).

«Стихи ему грезились даже во сне, так что он ночью вскакивал с постели и записывал их впотьмах» (Юзефович 1998, 111). Смывая «остатки предубеждений, которые до сих пор еще пятнают его [Пушкина] нравственный образ», мемуарист ретуширует смысл пушкинского анекдота: поэт выскакивает из постели *голышом* - рождается одновременно со своими стихами.

Фрейд обозначил симптом своего русского пациента как фантазм возрождения - *Wiedergeburtspantasie* (Freud 17:101)⁴ Он мог бы сказать – *Widergeburt*: *перерождение* – рождение вопреки и поперек. Переродиться значит пересилить мать – родиться помимо матери или вернуться в мать, пользуясь силой отца. "Воскресения" героев Толстого и Достоевского начинаются с ухода - бегства из утробы (Сыркин 1993). В романах социалистического реализма момент перерождения обозначает встречей с Отцом (Кларк 2002, 115, 149).

⁴ Случай Сергея Панкеева («человека-волка») проанализирован с этой точки зрения в: Мерлин 2006, 84-145.

Беспокойство рождения можно связать с традицией гностицизма, точнее с гностическим отрицанием традиции. Главная идея гностицизма не в том, что мир зол, а в том, что само рождение это зло. Зло это тварность, сотворенность. Все, что рождено, не может быть свободным от зла. Отсюда страх перед утробой и ненависть к утробе (грех Софии, решившей родить без участия отца) и стремление родиться заново и напрямую от отца. Гнозис – это и есть инструмент перерождения. Гностический спаситель – Аллоген, существо рожденное иначе и по-другому.

Способностью аллогенезиса обладает поэт. Одно из ранних течений гностицизма – орфизм. В центре орфического мифа машина Производства (в смысле Делеза) – космическое первояйцо, из которого вылупляется бог Фанес, поющая голова Орфея, книга-свиток, которая разворачивается под взглядом читателя. Началом творения признается не творец, а толчок, запускающий машину. Орфей, открывающий двери Аида, играет здесь роль культурного героя, взламывающего сокровищницу богов. «Завершает и оформляет» творение поэтическая про-вокация: голос Орфея достигает дальних пределов мира, вокруг певца собираются все живые существа. (Detienne 2003, 134).

Йегуда Либес сравнивает орфическую космогонию с фрагментом книги “Зоар”: *твердая искра* (butzina de-kardinuta), вонзенная в центр круглого отпечатка (tehiru), пробивается наружу (bak‘a) в виде ослепительной точки (Libes 1998). Он приводит также ранее замеченную параллель: «и дух божий парил (букв. «порхал» - merakhefet) над водами» (Ber. 1:1): небо и земля – две половинки расколовшегося яйца).

Сцену «проклевывания» можно найти и у Пушкина: *Петушок спорхнул со спицы, К колеснице полетел И царю на темя сел, Встрепенулся, клюнул в темя И взвился...* («Сказка о золотом петушке»). В «Царе Никите» птички *выпархивают* из ларца: *Но лишь отпер он ларец, Птички — порх и улетели, И кругом на сучьях сели.* Птички – женские гениталии (у Державина: «Если б милые девички Все могли летать как птички, Я желал бы быть сучочком...»). Герой находит способ приманить птичек - *И лишь только показал — Птички вмиг к нему слетели И квартирой овладели*, из чего можно заключить, что фаллос это и есть ларец.

Цель статьи Либеса - доказать каббалистическое происхождение орфического мифа, но каббалистическая мифология начинается не с яйца. Твердая искра выгравирована (glufa) в центре круглого отпечатка: это след письма, что соотносится с пониманием фаллоса как центрального *места письма*. Каббалистический

принцип Начала – обрезанный фаллос.⁵ Лысое темя Додона – первая и головка фаллоса – *corona* и царь без короны. Обрезание является Началом и оформляет его, отграничивая от посторонних моментов. Афина вышла из головы Зевса в полном вооружении, но Моисей родился обрезанным. Но это значит, что Начало начинается с явления и оформления: начальник не фаллос, а "резец Кановы".

Момент начала – клюв золотого петушка, исходная точка письма, головка буквы йуд (*kotz*), «точка-голем, у которой нет формы, но из которой происходят все буквы, поскольку чтобы написать букву, нужно начать с точки», то есть «прикоснуться пером к бумаге» (*Sha'arei gan ha'eden* 3:6, 4:1). Петушок слетает со спицы – случайная капля (*tipat qeri*) падает с кончика пера. Золотой петушок – *коц*, маковка буквы йуд. Золотая рыбка – *швиль*, хвостик йуда.

Твердая искра рождается в точке божественной вершины кетер и падает в бездонную глубину мальхут («и ушла в глубокое море»): в «Сказке о царе Салтане» Гвидон *в точку уменьшился Комаром оборотился*. Начало письма – *цициум*. Письмо начинается с заточки пера: *Тонку тросточку сломил, Стрелкой острой заострил*.

Здесь присутствует и чисто литературный намек – жало и стрела эпиграммы (*Давай мне мысль какую хочешь: Ее с конца я заострю, Летучей рифмой оперю*), но это не «метафора письма», а само письмо – графическая реставрация письма, письмо письма. В пределе графика совпадает с чистой энергичностью. Чистое письмо – действие сквозь миры. Начальная точка письма – это и есть точка проклеивания космической искры. С каббалой Пушкина сближает магия письма. Общая точка двух родословных – *орфический момент*.⁶

2

Поэт рождается без причины, то есть преждевременно – когда причина еще не появилась. Причина, стало быть, появляется позже. Родившись, поэт должен обосновать свое рождение. Поэт следит за мыслями Основателя («Медный всадник») и наблюдает за творческим оргазмом другого поэта («Египетские ночи»).

⁵ О связи обрезания с теофанией и мистической герменевтикой см. Wolfson 1995, 29-48.

⁶ Термин McGahey (1994), отсылающий к «мгновенным богам» (*Augenblicksgoetter*) Кассирера.

Бурмин в «Метели» замещает отсутствующего жениха. Ибрагим в «Арапе Петра Великого» присутствует при сцене родов: «Ибрагим находился в кабинете близ самой спальни, где лежала несчастная графиня... Вдруг он услышал слабый крик ребенка и, не имея силы удержать своего восторга, бросился в комнату графини. Черный младенец лежал на постеле в ее ногах». Царь Салтан подслушивает обещание роженицы:

«Я б для батюшки-царя
Родила богатыря».
Только вымолвить успела,
Дверь тихонько заскрыпела,
И в светлицу входит царь,
Стороны той государь.
Во всё время разговора
Он стоял позадь забора.

С точки зрения психоанализа следует констатировать здесь «первичную сцену» (как ответ на вопрос ребенка «откуда берутся дети»). Фрейд не настаивает на том, что ребенку случилось наблюдать коитус родителей. Он допускает, что *Urszene* – это бессознательный фантазм, удовлетворяющий потребность в перерождении (Freud 17:49-50), то есть пра-сцена, аналогичная лингвистическим реконструкциям, совместный фантазм пациента и аналитика.

Пациент никогда не вспоминает то, что он «видел». Первичная сцена всегда остается за порогом сознания. В позиции абсолютного вытеснения находится однако сам наблюдатель, наблюдающий за сценой. Учитывая «внеаходимость» автора, можно углубить реконструкцию и постулировать психическое состояние предшествующее биологическому рождению. За фрейдовским вытеснением стоит платоновский анамнезис – *припоминание души о "заоблачном царстве"*. В тибетской «Книге мертвых» души, ожидающие воплощения, наблюдают брачующиеся пары мужских и женских существ. В каббале молитва праведника провоцирует сочетание отца и матери (*ziwug 'ab'a we-'im'a*) и низводит души на землю.

Воплощение души в тело – безусловно *самое* первое событие жизни. Это событие невозможно вспомнить, потому что оно предшествует самой памяти. Характер события – переход от небытия к бытию – позволяет обойтись без «пренатальных» сценариев (вроде приключений сперматозоида или «покачивания» яйцеклетки во внутриматочных водах). Пренатальное не совпадает

с утеральным: поэтическому припоминанию следует доверять в данном случае больше, чем квазинаучным реконструкциям: о воплощении души напоминает перо, нависшее над бумагой.

Наблюдатель вытеснен в тесноту. Царь стоит «позади забора», Ибрагим караулит появление ребенка в «кабинете близ спальни». В «темном кабинете», примыкающем к спальне графини, прячется Германн. В книге «Зоар» души, не оставившие на земле потомства, помещаются в *тайнике*. "Нагая душа, который умерший оставил в своем сосуде [вдове умершего], улетает оттуда, и вселяется в тайное гнездо, которое Всевышний устраивает для нее в скале по другую сторону Ган Эдена, где душа пребывает [до воскресения мертвых]" (Zohar 10, 330) По этому образцу Кириллов, убежденный в том, что «человек должен перестать рожать», кончает самоубийством *в углу за шкафом* (Достоевский, «Бесы»).

Наюлюдатель первичной сцены замещает другого наблюдателя - того, кто мог или имел право наблюдать. Бурмин замещает опоздавшего жениха, Германн - умершего любовника: «По этой самой лестнице, думал он, может быть лет шестьдесят назад, в эту самую спальню...прокрадывался молодой счастливец, давно уже истлевший в могиле» (8:245). Германн – наследник тайны Сен-Жермена. Его считают побочным сыном графини: Сен-Жермен - его возможный отец (Germann – Germain). Ибрагим присутствует при родах в качестве заместителя мужа (которого «нашли способ удалить»). Он смотрит на сцену глазами мужа: черный младенец для него неожиданность.

Царь Салтан вторгается в девичью келью после того, как девица дала обещание родить - открыла лоно имени Царя. Он является «на готовенькое», как самозванец. Ребенок должен появиться к исходу сентября, следовательно разговор происходит в конце декабря, как в балладе Жуковского - «раз в крещенский вечерок девушки гадали». Девушки гадают на жениха: царь является в качестве призрака будущего жениха или в качестве живого жениха, занявшего место призрака.

Но и сын царя тоже самозванец, по крайней мере ему снится сон самозванца. Гвидон вместе с метарью выходит из бочки и попадает на чудесный остров: *Все их громко величают, И царевича венчают Князей шапкой, и главой Возглашают над собой*. Народ приветствует его как царя, но он еще не знает как зовут этого царя: он назовет себя сам: *И нарекся: князь Гвидон*.

«Выход на сцену» – разновидность сна обнаженного (Freud 4,1:242): герою кажется, что все на него смотрят, он появляется «в чем мать родила». Герой торопится родиться, но чтобы стать

наблюдаемым и выйти на сцену, он должен сначала пристроиться к ней в качестве наблюдателя.

Вместо стандартной «эдипальности» можно предположить здесь сюжет левиратного брака (*ibum*): если умерший не оставил потомства, ближайший родственник (как правило брат) должен стать его заместителем - жениться на его вдове. Первенец, рожденный в этом браке, считается сыном умершего. Боаз берет в жены Рут Моавитянку, "чтобы восстановить имя умершего в уделе его и чтобы не исчезло имя умершего из среды братьев его" (Рут 4: 10). Входя в оставленный сосуд, он сам становится сосудом - подставляет ухо имени умершего (4: 4).

«Сколько нагих душ бродит по этому миру и сколько миров чудесно переворачивается [их воплощая]!» (Zohar 10, 324) «Переворачивание» заключается в том, что, возрождая умершего в качестве сына, брат становится его отцом, а жена – матерью (10, 332). Возрожденный теряет супружескую пару (*bath zugiyah*), то есть возрождается в прежнем качестве нагой души. Галахический эквивалент левиратного брака - *халица*: если родственник отказывается жениться на вдове, он должен снять с ноги обувь (подымая при этом подол одежды, то есть становясь, как и умерший брат, *голым отцом* ("да не откроет никто полы одежды отца своего" – Dev. 23:1).

Брат воскрешает брата, но воскрешение брата равнозначно реставрации семени отца. Похищая семя Йегуды, Тамар искупает грех Онана, *пролившего* отцовское семя. Боаз, женись на моавитянке, *возвращает* семя отцовскому роду (моавитяне происходят от кровосмешения Лота с дочерью: *me-'av* – «от отца»).

В лице искупителя душа умершего приобретает отца. С точки зрения невоплощенной души левиратный брак – воскрешение отца. Ибрагим и Германн - сироты. «Видеть я б хотел отца», повторяет Гвидон. Роман Дубровского с Машей позволяет вернуть отцу его *удел* (Маша – наследница Троекурова), однако перстень, оставленный Машей в дупле, похищает *другой* отец. Гринев дарит Пугачеву заячий тулупчик «с барского плеча» - воплощает Пугачева на месте отца. Пугачев – видение, вышедшее из метели: ему не хватает бытия. Гринев – недоросль, то есть недоносок: «матушка была еще мною брюхата, как уже я был записан в Семеновский полк сержантом». Оба рождены начерно и не до конца и нуждаются в перерождении.

Ибрагим, услышав крик новорожденного, врывается в комнату, как если бы он хотел подменить собой ребенка, но оставив на сцене черного младенца, от также стремительно покидает сцену - «ямщики везли его с быстротою ветра». Царь Салтан сразу же

после свадьбы отправляется на войну. Сильвио вторгается на лоно семейного счастья и вырывается *наружу*: «вышел на крыльцо, кликнул ямщика и уехал». Бурмин «вышел из церкви безо всякого препятствия, бросился в кибитку и уехал». Мавруша «вдовью честь обидя, прыгнула в сени, прямо на крыльцо». Очевидно здесь нет честного намерения воскресить отца, как нет и желания воплотиться. Уступая очередь рождения отцу, сын сохраняет запас перерождений – он только *пользуется оказией*. Найдя заместителя в этом мире, он выскакивает из него как пробка из бутылки и как «камень из пращи» (Zohar 10: 326).

Первичная сцена - не самая первая. Она имеет предысторию – борьбу за первородство. Первенец не обладает первородством: он только «разверзает ложесна», прокладывает дорогу брату. Первенец всегда приносится в жертву, поэтому первым становится второй. Иаков выходит из утробы, держась за пятку Есава: он пользуется братом как транспортом. Перец высовывается из утробы, чтобы получив отметку первородства, спрятаться назад, уступая дорогу брату.

С другой стороны - «женщина не беременеет с первого раза» (Midrash rabah. Bereshith 60:9). В каббале этот тезис обосновывается тем, что первое вхождение (bi'a) создает сосуд, а второе вносит семя (Ets khaim, 39: 7). В пушкинской сказке царица «с первой ночи понесла»: значит, ее муж не был первым или же царица *забеременела замыслом*. Тамар, чтобы родить сына от Йегуды, должна была сначала с кем-то согрешить - для этого она и оделась проституткой. *Thamar* - пальма: это двудомное, самоопыляющееся растение. В талмуде высказывается предположение, что Тамар помогла себе пальцем (Yebamoth 34:2), но можно также сказать, что Тамар воспользовалась отцом как пальцем.

Поэтическая беременность имеет соучастников. В «Египетских ночах» импровизатор умоляет дать ему *тему*. Кто-то должен забросить в душу поэта зерно замысла. Но отцовское семя – только триггер беременности - плод растит другая сила: *Пора пришла, она влюбилась. Так в землю падшее зерно весны огнем оживлено*. Слова царя Салтана «И к исходу сентября Мне роди богатыря», намекают на возможный «заказ», сделанный Пушкину Николаем I - написать героическую поэму. Пушкин написал героико-романтическую «Полтаву» - родил «ни мышонка, ни лягушку».

Левиратный брак – транспортная услуга, которую душа оказывает другой душе. Душа служит повозкой (merkavah) другой душе, одевает (malbisha) другую душу и одевается на (mitlabeshet al)

другую душу. Душа не может воплотиться непосредственно в тело: плоть слишком тяжела для души. Душа может присоединиться только к душе, душа - платформа для размещения пневматических сущностей более высокого порядка: если душа исправилась, в нее привнедряется дух «какого-нибудь праведника».(Gilgulim I)

Привнедрение (ibur) отличается от левиратного брака ('ibum) тем, что гость не вытесняет хозяина, а сожительствует с ним (Gilgulim 3). Привнедрение – способ родиться не воплощаясь. В этом преимущество детского пениса над отцовским фаллосом: фаллос внедряется, пенис привнедряется. Фаллос трансгрессивен, пенис инцестуозен.

Фаллосом обладает только отец, но роль фаллоса в том, чтобы «прорубить окно» - открыть сосуд для того, кто войдет в него следующим. Второй отец – тот, на кого мать засмотрелась во время беременности, кто *мог бы стать* отцом:⁷ поэтому *возможно*, что Татьяна - дочь Грандисона (Равдин 2006), а Онегин – сын Чайльд-Гарольда. Оплодотворяет сама возможность: душа беременеет замыслом.

У Фрейда пенис не имеет самостоятельной функции – это всего лишь кастрированный фаллос. В каббале речь идет о двух *лицах* (парцуфим): *арих анпин*, длинное лицо, и *зеир анпин*, малое лицо. Арих анпин – прародитель, объединяющий мужское и женское начало. Собственно фаллический персонаж – *отец* ('ab'a), и его главная характеристика – чрезмерная длина: основа отца проходит основу матери *насквозь*. Отец *не сочетается* с матерью: между ними нет зивуга. Исправляя отца, зеир замещает его в матери. Отец прокладывает дорогу сыну, но сила проницательности принадлежит не отцу, а матери: вершина фаллоса это и есть точка нуквы, «отложенная» (gnuza) внутри основы отца.

Чтобы душа могла войти в сосуд, необходимо, чтобы дно сосуда было заполнено: заполнение сосуда это только средство дополнения. Отсюда пожелание *как дай вам бог любимой быть другим*: говорящий недостаточно субстанционален, чтобы внедриться, как он пытается, в адресата («Я вас любил так искренне, так нежно»), он может только привнедриться и должен рассчитывать на успех другого. Поэт и сам становится жертвой привнедрения: в момент вхождения в его душу другого, в нее проникает *иное*: *Напоминают мне оне Иную жизнь и берег дальний; И имя чуждое уста мои шептали; Зовет меня другая тень; Вспоминая с грустью Иные берега, иные волны.*

⁷ Раби Йоханан, отличавшийся Поскольку раби Йоханан одновременно учитель Торы, эпизод свидетельствует о том, что «production of spiritual children is more important than the production of biological children» (Boyarin D. Carnal Israel, p/ 217). Univ. Of California, 1993.

Более того, он *привнедряет* иное. «Пушкин ищет сюжет, где бы разгневанная и ревнующая тень могла явиться. Для этого он изменяет сюжет Дон Гуана и делает Командора не отцом Доны Анны, а ее мужем». (Ахматова 1958,194). Первичная сцена переворачивается: соблазняя вдову, Дон Гуан вызывает «завистливую тень» - заставляет душу Командора оживить свою статую: в этом и состоит «связь статуи с женщиной», о которой писал Р.Якобсон (царскосельские *соединения* также можно понимать как приманку для непришедшего друга).

Души вызывают тогда, когда необходимо оживить мертвое тело. Незамужняя женщина –это тоже голем, то есть пустой сосуд (Idel 1990, 232). Донна Анна и молодая вдова из лицейского стихотворения «холодны как мрамор» (1:214): оживить мрамор может только душа, ранее населявшая этот сосуд. Разбудить спящую графиню и заставить ее «разродиться» тайной может только умерший любовник.

Некромантия имеет и другую цель – пробудить с помощью женщины семя отца и оживить *свою* душу (ср. Лаферриер 2004,43). Дон Гуан приглашает Командора «стать у двери на часах»: он пускает соперника не дальше порога, заставляя его пролить семя. Поскольку соблазнитель является также участником первичной сцены, он соблазняет самого себя: момент проникновения в душу летучего семени совпадает с моментом, когда соблазненный роняет случайную каплю (*tipat qerî*): возможно, семя это и есть капля.⁸ Влюбленность Дон Гуана в Лауру начинается с того, что он вспоминает умершую Инезу: в него привнедряется чужая душа, он становится сосудом.

Душа привнедряется в тело посредством голоса: *Тебе - но голос музы тёмной Коснется ль уха твоего?; Мой голос для тебя и ласковый и томный Тревожит позднее молчанье ночи темной;* Германн наклоняется над ухом спящей графини. Онегин шепчет на ухо Ольге «какой-то пошлый мадригал». Соблазняя читательницу эротической сценой, автор проникает в нее через ушко: *Иль на ухо стыдливых дев Их шепчет, робость одолев.* По поводу «Повестей Белкина», Пушкин пишет Плетневу: «Смирдину шепнуть мое имя, с тем, чтоб он перешепнул покупателям». (14:209). Свое имя автор протаскивает контрабандой. Ему нужен пустой сосуд, чтобы донести свое имя и спрятать свое имя.

⁸ Ср. гипотезу о сходстве тантрической и каббалистической практик: «нисхождение божественной искры... связано с обратным движением *semen virile* в инкорпорированном сознании каббалиста» (Wolfson 2005, 322-323).

Поэт – слишком субтильное тело, чтобы воплотиться, но у него имеется транспорт. Силой привнедрения обладают слова поэта, с которыми читатель встречается наедине:

И в табакерке, в заточенье,
Я в персты нежные твои попасться мог,
Тогда б в сердечном восхищенье
Рассыпался на грудь под шелковый платок
И даже... может быть... Но что! мечта пустая.
Не будет этого никак.
Судьба завистливая, злая!
Ах, отчего я не табак!..
(«Красавице, которая нюхала табак»)

«Табакерка» - символ того, что вместе с текстом в душу читателя проникает нечто *невидимое*.

Кабинет Онегина украшают «духи в граненом хрустале», келью поэта – «заветный кристал», чернильница («Моей чернильнице»). Услаждая свои чувства из родственного сосуда, Онегин оказывается в положении красавицы, которая нюхала табак. Онегин – читатель: он уязвим для проникновения чужого слова. Татьяна проникает в Онегина через его библиотеку - привнедряется в адресата вместе со своим письмом.

Но и Татьяна тоже неосторожна - в письме Онегину она *обнажает душу*. В момент открытости в нее проникает адресат и привнедряется автор: *Облатка розовая сохнет На воспаленном языке*. Облатка – хлебец причастия, однако Пушкин имеет в виду *печатку*, которой скрепляют письмо - знак авторства. В письме Татьяна пользуется словами – фактически это слова Пушкина, а место слов – на языке.

Руслан щекочет ноздри живой головы копьем (эпиграммой), и в ответ голова чихает (разражается «критикой»). Греч «щекотит газету проказливым мизинчиком» и так же поступает Вяземский с Пушкиным: *Но твой затейливый навоз Приятно мне щекотит нос...И дух мой снова позоывает Ко испражненью прежних дней*.

Греч – издатель «Северной пчелы». Татьяна, гудя «в поле чистом» сама превращается в пчелку: *Пчела за данью полевой Летит из кельи восковой*. За данью она летит в библиотеку Онегина. Здесь же появляется «новый персонаж»: *Воды струились тихо. Жук жуужжал*.

Пушкин цитирует элегию «Вечер» - «Лишь изредка жужжа вечерний жук мелькает»: в жука он превратил Жуковского. *Жук жуужжал* - метатекстовая конъектура, подобная авторским

комментариям к «Евгению Онегину»: на крылышках жука разместился Пушкин. Это не превращение, а привнедрение, аналогичное другим авторским анаграммам: *ни мышонок, ни лягушка, а неведома зверушка* (ср. лицейскую кличку Пушкина «помесь тигра и обезьяны»), *золотой петушок* и *кошка на окошке*.⁹

В «Сказке о царе Салтане...» князь Гвидон превращается в комара, муху и шмеля. Это тоже литературные насекомые (Хансен-Лёве 1999): задиристый комар – поэт-эпиграммист, надоедливая муха – газетчик, жирный шмель – альманашник (ср. «Мое собрание насекомых»). Улетая в царство Салтана, комар «опустился на корабль – и в щель забился»: в отправленном письме присутствует автор, как если бы он забился в щель конверта. Фактически Гвидон обменивается с отцом письмами - отсюда двукратный рассказ о каждом чуде: первый рассказ соответствует моменту письма, второй – моменту чтения.

Буквы-букашки живут и на страницах печатных изданий. Если переводчики – «почтовые лошади просвещения» (12:179), то журналисты – корабельщики: они приносят читателю заморские новости. Пушкина раздражала информационная монополия Булгарина и Греча: «Неужто, кроме "Северной пчелы", ни один журнал не смеет у нас объявить, что в Мексике было землетрясение и что Камера депутатов закрыта до сентября?» (10:222-223). Ткачиха и Повариха побеждают корабельщиков своим «эксклюзивом» - они держат монополию на чудо. Гвидон переносит чудеса *в свой удел* - в соответствии с планом Пушкина организовать издание собственного журнала.

У поэта имеется и собственный способ отвечать на критики – жало эпиграммы:

Нос ужалил богатырь:
На носу вскочил волдырь.

Гвидон действует подобно отцу: наблюдает за сценой и привнедряется на сцену. Дело однако не в укусе, а в его последствиях: взбешенный противник отвечает на эпиграмму на страницах своего журнала и тем самым обозначает место укуса *Недавно я стихами как-то свистнул. Журнальный шут о них статейку тиснул... В полученье оплеухи распислся мой дурак?* Семя поэта прорастает на чужой территории: эпиграмма родственна адюльтеру - *Приятно дерзкой эпиграммой Взбесить оплошного врага; Приятно зреть, как он, упрямо Склонив бодливые рога,*

⁹ См. об этой пиктограмме Мерлин 1992.

Невольню в зеркало глядится И узнавать себя стыдится; Приятней, если он, друзья Завоет сдуру: это я! «Наставить рога» значит соблазнив жену, привнедриться в мужа – обрюхатить быка или осеменить плешь Юпитера.¹⁰ В данном случае рога вырастают у *бабы*: распухший нос - беременный фаллос (окривевшие Ткачиха с Поварихой – циклопическое лицо фаллоса). Можно заподозрить здесь «латентную гомосексуальность» или «куваду» (Лаферриер 2004, 43), но скорее всего это *майевтика*. Созревшего родителя необходимо расколоть - *Еще приятнее в молчанье Ему готовить честный гроб И тихо целить в бледный лоб*: дуэль имеет родовспомогательную функцию.

Привнедрение – женская тактика: диверсант принимает форму того, в кого (или вместе с кем) он привнедряется. Чтобы суметь проникнуть, отец должен перенять тактику матери - привнедриться в диверсанта. Татьяна *прелстным пальчиком* пишет инициалы Онегина, и вслед за этим во двор врывается сам Онегин: *Вот ближе! скачут... и на двор Евгений!* Проказливый мизинчик Греча, пробуждая усыпление газеты, производит то же действие, что прелесный пальчик Татьяны.

Женская ручка провокативна: *Разлитый Ольгиной рукою, По чашкам темною струею Уже душистый чай бежал; Зовут соседа к самовару, А Дуня разливает чай. Ей шепчут: «Дуня, примечай!»* Более откровенно – в черновой строфе «Графа Нулина»: *Он весь кипит как самовар Пока не отвернула крана Хозяйка нежною рукой.*

Тот же смысл имеет «домашнее музицирование»: *Потом приносят и гитару: И запищит она (бог мой!): Приди в чертог ко мне золотой! Или разыгранный Фрейшиц Перстами робких учениц.* Фрейшиц - “вольный стрелок”. Заряженный пистолет должен выстрелить, но здесь речь идет о преждевременном выстреле.

Ручка оживляет молодые лиры, то есть *треплет струны: Веселых Граций перст игривый Младые лиры оживлял; Настрой же лиру. По струнам Летай игривыми перстами, Как вешний Зефир по цветам;*

Рассеянная рука поэта, бряцающая на лире, производит то же действие, что и женские *игривые персты*. «Бряцание» - автоэротический акт, то есть бесплодный соблазн. Первое возбуждение в божественном уме имеет характер матсурбации (Wolfson 2005, 271). Бряцание бесплодно, но как прелюдия рождения оно привлекает души возможностью воплощения.

¹⁰ Эту возможность подсказал Ивану Петровичу Белкину барон Мюнхгаузен: прострелив фуражку Сильвио, граф «выбирает спелые черешни и выплевывает косточки, которые долетали до меня»: косточка попадает в отверстие фуражки, укореняется и дает всходы.

В «Станционном смотрителе» Дуня, наматывая на палец кудри Минского, вызывает появление *смотрителя*. Первичная сцена переворачивается: за играми детей наблюдает отец.¹¹ Призрак отца проскальзывает и в сцене бритья (сравнимой с «бряцаньем»): *она здесь брилась!..точно мой покойник!* («Домик в Коломне»).

Новые души выпархивают из фаллоса (Perush le-sefer Yetzira, 1). Выпархивание (prekha) соотносится со взломом (pritsa): фаллос – источник, но не причина выпархивания: причина приходит извне. Первое движение, освобождающее эманации, исходит от женского начала: «Тайна руах была сокрыта [в кетер], поэтому бина была вынуждена сделать движение (la'asot tnu'a), и от этого движения родился руах» (*Sha'arei gan ha'eden 4:4*) (в пушкинской транскрипции: *И дева трепетной рукой окно открыла боязливо*) Кетер - «запечатанный источник», что намекает на удар Моисея, выбивающий источник из скалы.

Сила пальчика в том, что он может разбудить фаллос. Пальчик-пенис – копьё Афины, и если фаллос «превращается в утробу», то пальчик принимает на себя инициативную роль фаллоса. Женская ручка запускает родильную машину: принцип работы машины не кувада, а петтинг.

«Птички» выпархивают из фаллоса: женская провокация избавляет утробу от бремени. Чудесному рождению Афины соответствует ее чудесное материнство:

Когда она вырвалась, семя Гефеста пролилось на нее чуть выше колена. Она вытерлась клоком шерсти, бросила его подле себя, и семя оплодотворило случайно оказавшуюся здесь мать-землю (Грейвз 68?).

Дубровский приставляет к уху медведя *дамский пистолет*. Руслан щекочет ноздри живой головы копьем, Золотой петушок «встрепенулся, полетел и царю на темя сел»: пенис атакует фаллос со стороны «трепетной» ручки. Зеир одевается в основу отца, которая дает ему силу пронзания (bki'a). Но чтобы одеться в отца, зеир должен привлечь его: зеир привлекает отца облекаясь в мать.

¹¹ «Дуня, одетая со всею роскошью моды, сидела на ручке его кресел, как наездница на своем английском седле. Она с нежностью смотрела на Минского, наматывая черные его кудри на свои сверкающие пальцы. Бедный смотритель! Никогда дочь его не казалась ему столь прекрасною; он поневоле ею любовался. «Кто там?» — спросила она, не подымая головы. Он всё молчал. Не получая ответа, Дуня подняла голову... и с криком упала на ковер» («Станционный смотритель»)

Эротическую силу Зеир получает от матери: его «мозги» (mokhin) созревают во время второй беременности ('ibur bet): тестикулы отождествляются с двумя тайными точками в основе матери.¹²

3

Предыстория левиратного брака – братоубийство. Каин пролил на землю кровь брата: его преступление соответствует греху Онана, который «спустил на землю, чтобы не давать семя брату своему». Компенсируя утрату семени, Тамар заставляет отца Онана отдать семя на перекрестке дорог. Тамар получает семя из первоисточника, но первый источник семени – Адам, и он же первый совершил грех Онана: Каин родился от *случайной капли* Адама, соблазненного Лилит.

Душа Каина «очень очень высока»: он родился от *соблазна*, то есть из головы отца (Yitzchak Lugi'a 11:215). Душа Каина объединяет все случайные капли: Каин должен был стать мессией, спасающим души, но вместо этого увеличил число «неприкаянных» душ – отнял у потомков Авеля возможность родиться: случайная капля повисла «в расслаблении» между небом и землей (she'ar ha-kawanot, 11: 217).

Слово *kain* означает «наконечник копья». Каин убил Авеля «в поле», то есть, «когда он был с женой» Sefer haflay'ah, פ"ז. Каин привнедрился, но привнедрение может означать две вещи: стремление воплотиться при отсутствии свободных мест и стремление *не* внедряться, не быть виновником рождения, чтобы сохранить свободу перерождений.

Авель и Каин – два «корня», от которых берут начало все человеческие души. Авель – сын утробы (его вина, согласно Хаиму Виталю, в том, что он отклонил свет Якова и направил его на Рахель). Каин – дочерний эффект фаллоса: в душу Каина одевается высокий свет. Вторжение Каина – наглость рождения: так появляется на свет Перец, один из двух близнецов, рожденных Тамар, опередивший брата и «взломавший» (parats) материнскую утробу. От корня Каина происходит Яков, отваливший камень от источника и Давид, метнувший камень в лоб филистимлянину и «выбрасывающий души врагов как из пращи» (Shmuel 1, 25:29). Хаим Виталь связывает с корнем Каина одного из учителей эпохи Мишны:

¹² Ср. графику ти семантику пушкинской эпитафии: *Не хочешь ли узнать, моя драгая, Какая разница меж Буало и мной? У Дебрео была лишь , А у меня : с , (1,262)*

Хуцпит Метургеман пробивает (boke‘a) сторону отца и выходит на стороне Леи, которая прикрывает Зеира со спины. И потому прозван Хуцпит [наглец], поскольку он действует мстительно и нагло, вторгаясь в мать и вырываясь из нее наружу. לוּןּ פּר¹³

Взломщик одним приемом вырывается из отцовского тела и входит в материнское – не для того, чтобы вернуться в утробу, а чтобы пройти ее насквозь. Он вышел из отца и побывал в матери, но он не обязан своим рождением ни отцу ни матери. Пушкинские метафизические наглецы проходят *сквозь* сцену – «входят» и «выходят» одновременно: Вошел – и пробка в потолок; Бросился в кибитку и уехал (ср. *прыжок через мать* в «Домике в Коломне»). Самозванец, вооруженный кинжалом, прыгает в окно и попадает в Литву («Корчма на литовской границе») – «прорубает окно в Европу», выходит и входит. Петр прорубает окно и пирует на просторе – входит и выходит.

Прорыв – свидетельство препятствия: он означает, что между отцом и матерью нет зивуга - они встречаются спина к спине («akhor be-akhor»). Вырываясь из отца и вторгаясь в мать, зеир посредничает между отцом и матерью. Он - «дружка» (shoshabin), приводящий отца к матери (כתבי הרשע מפאנו - קיצור ספר) (shoshabin), приводящий отца к матери (מנחם - אור לל Menakhem ‘Azaria mi-Fano).

В этом и заключается функция левиратного брака – привести отца к месту рождения: возможно, само преступление Каина – попытка соблазнить Господа запахом крови («голос крови вопиет к небу») подобно тому, как Иаков соблазняет душу отца, «одевшись» в запах брата («и он обонял запах от одежды его»). Души питаются запахом, но их привлекает также пролитое семя и бряцание лиры. Псалмопевец Давид исполняет при дворе Шмуэля ту же функцию, что эндорская колдунья: в то время как Давид «играет рукой», на царя находит злой дух.

Привлечение отца – встречное привнедрение, то есть *внедрение*: там, где пенис привнедряется, фаллос внедряется. Фаллос – трансцендентное начало: он является вторгаясь. Фаллос – лицо невозможного, он врывается на сцену реального как призрак. Фаллос является через пенис и, как сказал бы Даниил Андреев - «инвольтирует» пенис. В этом сюжет «Тени Баркова»: исписавшемуся писаке является автор приапических

¹³ Хуцпит Метургеман был глашатаем, то есть «языком» академии Явне. Мидраш рассказывает, что римские воины отрезали язык Метургемана и бросили его в пыль - превратили в голову Орфея: детерриториализация поэтического голоса соответствует «шаткости» случайной капли.

поэм и возвращает ему «творческий подъем». Муж Татьяны является в момент затруднения, когда Онегину «слова нейдут из уст». Монолог «тень Грозного меня усыновила» самозванец произносит в сцене трудного объяснения с Мариной Мнишек.

Тень отца спасает русского человека на rendez-vous, но ослабевший герой этой сцены сам не более, чем тень. Это тоже один из пушкинских «инвариантов»; *Поникнув головою, Несчастный бог лесов Один с вечерней тьмою Бродил у берегов; Идет на мертвеца похожий; Он скоро свету Стал чужд. Весь день бродил пешком.* Гвидон - правитель города, но он проводит дни, бродя по берегу моря: *Снова князь у моря ходит, С синя моря глаз не сводит:* «чудный остров» Гвидона – загробное царство (Ахматова, доказывая, что место загородных прогулок Пушкина – остров Голодай, возможно, имела в виду нечто большее, чем могилу декабристов: «И вот таким я представляла посмертное блуждание души»).

Гвидон ждет отца, как невеста жениха: Под окном Гвидон сидит, Молча на море глядит. В «Сказке о мертвой царевне» царица « смотрит в поле, инда очи разболелись гляючи ...Девять месяцев проходит, С поля глаз она не сводит». Царица уже беременна, но она ждет появления отца: должен явиться тот, кто даст ребенку образ. В «Царе Салтане» царица рождает в отсутствие мужа: *Между тем, как он далёко Бьется долго и жестоко, Наступает срок родин.* Мать замыслила сына и даже его зачала, но так и не дождалась отца: сын продолжает ожидание матери.

Сын «подражает» матери – продолжает ее беременность, однако беременность матери – тень и эффект небесного созревания душ. Параллелизм верхнего и нижнего миров нагляден в «Сказке»:

Тучка по небу идет,
Бочка по морю плывет.

Бочка – искусственная утроба, аналог Ноева ковчега, но ковчег тоже имеет образец:

Души не могут покинуть Ган Еден пока они не войдут в ковчег и не станут с ним одно. Они сокрыты некоторое время, а затем покидают его. Праведник Ной не мог произвести потомство, чтобы заселить мир, пока не вошел в ковчег, и все собрались в ковчеге и были сокрыты в нем, после чего вышли наружу. Если бы они не [находились] в ковчеге, они не смогли бы укорениться в мире. И все это совершается по вышнему образцу (ke-gwan'a dil'il'a). Ибо как они вышли из ковчега наверху, так же они вышли из него внизу». (Zohar 2:281).

Небесную параллель можно заподозрить в повести «Выстрел». Полк холостых молодых людей – связка душ (tzror khaim), ждущих очереди воплощения. Души созревают вместе, но рождаются чередой, как стихи из головы поэта. Офицеры играют в карты, то есть бросают жребий рождения, как души в платоновском заоблачном царстве. Получив известие о женитьбе графа, Сильвио уезжает – торопится к месту своего рождения. Привнедрившись в графа («будешь меня помнить»), он стремительно покидает его дом, «не задержанный ни кем» (как можно задержать приведение?). Пуля всажена в пулю: душа привнедрилась, воплотилась в мире. Но пуля всажена в дырку, что меняет перспективу: душа проходит этот мир насквозь, чтобы воплотиться в другом мире - Сильвио объявляется среди гетеристов.

Менахем Азария различает четыре фаллических удара – четыре выброса света. (bki'a) Свет пробивается через затылок Зеира в затылок Леи (обращенной к Зеиру спиной). Место второго удара – грудь зеира: здесь рождается парцуф Якова. Затем свет пробивает снаружи пупок зеира и одевается в его основу (пенис), который наносит четвертый удар и выбрасывает «большой свет, полученный от отца» (Yonat 'elem: 34)¹⁴

¹⁴ Раскольников наносит старухе удар в затылок, а затем ее сестре – между глаз – взламывает родительское тело и поворачивает его лицом к силе («панам бе-панам»). В «Счастливой Москве» Платонова три прободения мысли в тело человека (с элементом скопофилии, то есть в рамках первичной сцены): трепанация черепа - *Самбикин взял острый блестящий инструмент... Острая мгновенная стрела вышла позади глаз из ума мальчика*, аускультация грудной клетки: *было так тихо всюду, что Божко слышал биение сердца Москвы Ивановны в ее большой груди*, резекция брюшной полости - *Самбикин вынул салную оболочку живота и затем повел ножом по ходу кишок, показывая, что в них есть... – Видишь! – сказал Самбикин, ... это душа – нюхай!*, а также удар в основу: *Снизу ударил в нее жесткий вихрь* (в эпизоде прыжка с парашютом) и рана Якова (полученная при строительстве метро): *у Москвы размята правая нога выше колена*. Анатомия Сорокина технизирована - она подчинена гностической практике перерождения: *граненые стержни вошли в их головы, плечи, животы и ноги* («Сердца четырех»). Ледяной молот простукивает сердца («Лед»), дрель буравит ступню («День опричника»). Техническая изобретательность проникновения напоминает «Красавицу, которая нюхала табак». Речь идет не о взломе утробы, а о поиске альтернативных путей воплощения: Достоевский и Платонов принадлежат корню Авеля, Пушкин и Сорокин – корню Каина.

Вместо четырех ударов у Пушкина три «щелка» Балды – три удара восходящей силы или один камень, пущенный в лоб Голиафа: паренек не долго думал – прямо в лоб ему попал. Сиянье шапок этих медных...О сколько лбов... Медный лоб, как и лира, резонирует под ударом: сосуд открывается. Удар выбивает душу из тела – рождает новые души. Удар – причина рождений: он имеет фаллическую природу, хотя направлен скорее всего в ударную часть фаллоса.

Души проходят через питомник или инкубатор – Лицей, ссылка, деревня: *В начале жизни школу помню я;*

Там нас, детей беспечных, было много; Нас было много на челне

Онегин рождается по крайней мере трижды – каждый раз как «Афина из головы Зевса»: *Без предисловий сей же час, С героем моего романа позвольте познакомить вас; И из уборной выходил подобно ветреной Венере; Вошел и пробка в потолок, Вина кометы брызнул ток..* Онегин – «герой романа»: он выходит из головы автора, то есть рождается недоношенным. Чтобы воплотиться основательно, он должен спуститься в утробу. Онегин привнедряется в ушко Ольги, проходит сквозь Ленского («под грудь он был навывлет ранен») и вместе с розовой печаткой попадает в телесную глубину Татьяны. Татьяна донашивает Онегина, но ее беременность начинается до встречи с Онегиным: Британской музы небылицы Тревожат сон отроковицы – герой романа привнедрился в роман. Татьяна, - автономный родитель. поэтому она не может произвести жизнеспособное потомство: «Почему ребенок умер? Потому что он был дан ей, а не ее мужу. Для рожденных со стороны женщины смерть преждевременна» (Zohar 9:133). Гностическая София, заглядевшись на отражение Божьего лика в водах хаоса, произвела на свет выкидыш. Татьяна, начитавшись романов, разрешилась пародией: *ужель загадку разрешила?* Евгений – незаконный плод романтической музыки - «ни мышонок ни лягушка».

Путешествие Онегина – скитания невоплощенной души. Онегин влюбляется в Татьяну - на этот раз беременеет он, по крайней мере его зимнее прозябание кончается разрешением от бремени - *Дни мчались; в воздухе нагретом Уж разрешалась зима -* что напоминает материнство Татьяны: *Ужель загадку разрешила?.* Онегин *прорубает окно: Весна живет его: впервые Свои покои запертые, Где зимовал он как сурок, Двойные окна, камелек Он ясным утром оставляет.*

Погружаясь в мать, Зеир в то же время выращивает своего женского партнера: из конечной точки Зеира Нуква созревает в полное лицо (парцуф). В тот момент когда Татьяна приобретает лицо и когда Онегин встречается с ней лицом к лицу, он натывается на фаллос: Но шпор незапный звон раздался, И муж Татьянин

показался. *Легкий звон* сопровождает появление золотого петушка. В «Руслане и Людмиле» тот же звук сигнализирует *coitus interruptus*: волшебник хилый Ласкает дерзостной рукой Младые прелести Людмилы! Ужели счастлив будет он? Чу... вдруг раздался рога звон, И кто-то карлу вызывает.

Звон лиры вызывает души из Аида. На зов откликается знакомое лицо. Но муж Татьяны уже появлялся на сцене. «Муж *Татьянин* показался» имеет скорее другой смысл: Татьяна показала Онегину свой «муж». С точки зрения психоаналитика, Татьяна – фаллическая мать, однако приращение фаллоса к Татьяне выглядит пародией на психоанализ: если отец прячет на теле длинный нож (во сне Татьяны Евгений «хватает длинный нож»), то можно подозревать, что подобное оружие имеется и у матери. На самом деле символическое вооружение матери превышает размерами физическое орудие отца: понятно, что если Онегин нуждается в орудии возрождения, то это не то орудие, которое имеется у него. Так или иначе и сон Татьяны, и репутация Онегина и сам роман обрываются с появлением фаллоса. Первичная сцена прокручена назад до первого момента.

4

В центре «Сказки о царе Салтане» три загадки. Первая – о белочке. Пушкин сразу намекает, что здесь есть орешек, который надо раскусить:

Белка песенки поет
И орешки всё грызет,
А орешки не простые,
Всё скорлупки золотые,
Ядра — чистый изумруд;

Ключ к загадке дает стихотворение 1828 г.: Поэт, бывало, тешил ханов Стихов гремучим *жемчугом*. На нити праздного веселья Низал он хитрою рукой Прозрачной лести ожерелья И четки мудрости *златой*. («В прохладе сладостной фонтанов»)

Николай I, став личным цензором Пушкина, вынудил его говорить загадками – прятать жемчужины истины под золотом лести. Царь якобы оказал ему честь, но на самом деле посадил его в прозрачную клетку (дьяк, приставленный к белочке – скорее всего Бенкендорф, которому император поручил цензорские обязанности).

Князь для белочки потом
Выстроил хрустальный дом.
Караул к нему приставил
И притом дьяка заставил
Строгий счет орехам весть.

Князю прибыль, белке честь.

Поэт и сам ведет двойную бухгалтерию - добывает поэтические перлы, но не отказывается и от *злата*: Не продается вдохновенье, но можно рукопись продать: Изумрудец вынимает, А скорлупки собирает, Кучки равные кладет – и при этом развлекает чернь: то, что для хана "гремучий жемчуг" для народа – "ярмо с гремушками" - И с присвисточкой поет При честном при всем народе: Во саду ли, в огороде.

По поводу царя Александра Пушкин признавался, что «подсвистывал ему до самого гроба» (10,154). Николаю он присвистывает - по беличьи, показывая зубки: «Как теперь вижу его, ... хохотуна, очень подвижного, ... с белыми, блестящими зубами, о которых он очень заботился» (Юзефович, 105). Тайна присвистывания – призыв загробной тени и привнесение на место ее явления.

Белочка вылушивает из оболочек жемчужные ядра. Работа белочки – *молотьба*. Если вспомнить метафоры «Слова» - *молотят чети харалужными, веють душу оть тела; изрони жемчюжну душу изъ храбра тела*, то можно увидеть здесь не только голову Орфея, но и уста Ада. Белочка отделяет души от тел, то есть производит *голые души* – как и Орфей, который вызывает душу из загробного мира, но не одевает ее в тело.

Белочка – вагина: не *vagina dentata*, а лицо вагины, то есть *нуква*. Вагина – потребитель семени, она лушит семечки. Из фаллоса души выпархивают, но вагина, как подсказывает эротический фольклор («пизда на тележке щелкала орешки») вылушивает души из фаллоса: «Души исходят из основы отца, но милость отца объявляется во рту матери, откуда они рождаются живыми (*wemitgaleh khesed be-pum'a de-'imah*)¹⁵ (3) ספר פרי עץ חיים - שער תפילות ראש השנה - פרק ה

Ротик – оформляющий сосуд. Содержимое ротика – ягода с косточкой и плод с семечками: *Пастушка приходит В вишенник густой И много находит плодов пред собой; Видны семечки насквозь... В руки яблочко взяла, К алым губкам поднесла,*

¹⁵ В трактате 14 в. *Sod ha-Egoz* утверждается, что внутри ореха содержится подобие *membrum virile*. При этом сам орех имеет отчетливо женскую символику (Daniel Abrams. *Sexual symbolism and Merkavah speculation in Medieval Germany*. Tuebingen: Mohr Siebeck, 1977, p. 50-51, 78)

Потихоньку прокусила И кусочек проглотила... (персты также имеют сходство с устами: чтобы открыть, необходимо надкусить). Нуква – это всего лишь нижняя точка зеира, но это завершающая точка, зеир сходится к этой точке.

На острове Гвидона растет дубок:

В море остров был крутой,
Не привальный, не жилой;
Он лежал пустой равниной;
Рос на нем дубок единый;
А теперь стоит на нем
Новый город со дворцом,

Дубок – пенис: «безбородый юноша», *непривальное место*, которое превращается в место производства. Зрелость дуба – в ядрах ореха. Сила и суть зеира – его «мозги», *мохин*, т.е. ядрышки, тесктикулы, которые зеир получает от матери во время второй беременности. Сила содержится в матери, но *вырисовывается* (*mitztayeret*) в нукве: курочка несет яички, белочка грызет орешки. Суть Онегина – в устах Татьяны: *ужели слово найдено?* Женские уста *артикулируют* слово поэта: *Уста волшебные шептали Мне звуки сладкие мои* – может быть поэтому поэт нуждается в женском пальчике, который распечатывают его уста.

5

Первая загадка – о поэтической «работе со словом». Вторая – о поэтической речи.

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.

Выход богатырей из морской пучины соотносится с пробуждением живой головы: *Надулась голова... Напелясь, губы задрожали*". Пробуждается мегакефал. Морская пучина – источник голоса. Волна – язык. Город, который охраняют витязи – рот в ограде

зубов: *Видит город он большой, Стены с частыми зубцами... И той стражи нет надежней, И храбрее и прилежней.*

Язык – главный орган речеобразования, но без помощи зубов язык не может артикулировать: живая голова плюется и грозитя, бурливая волна воеет и шумит. Волна выносит на берег осколки арзамасского наречия, намекающие на косноязычие и корнесловие поэтов-архаистов и на их «водянистые» поэмы.

Поэзия – немая речь. Голос, рождаясь из чрева, выплескивается на пустынный брег черновика и оставляет на нем ряды рифмованных строк («и попарно их выводит» - в соответствии с рифмовкой «Сказки»). Витязи «равны как на подбор»: это ряд букв - печатный набор. Ясон посеял зубы дракона, из которых выросли воины. Рассеяние-диссеминация – образ печатной страницы («Белое поле, черное семя, кто его сеет, тот разумеет» (Садовников, 243). Зубы – буквы.¹⁶

Во рту человека 32 зуба. В русском дореформенном алфавите 35 букв. В сказке Пушкина 33 витязя. Иначе говоря, здесь имеется лишний зуб или не хватает пары витязей.¹⁷ Последним выходят дядька *Черномор* - немая буква *ер*, и вместе с ним его напарник *ерик*: *Съ ними дядька Черноморъ*. В слове **ЧЕРНОМОРЪ** *ер* содержится графически и акустически. По отношению к остальным буквам *ер* - бородатый дЕДЪ и «киевский» дядька (то есть побочный родственник или вообще не родственник). В «Руслане и Людмиле» Черномор – карла с бородой: графическая «реализация метафоры» обнажает фигуру фаллоса.

Океан выплевывает витязей на берег, как белочка выщелкивает ядрышки орешков. Живая голова чихает, Сильвио плюется косточками, Бес «дует, плюет» Ср. также: *Летит как пух из уст Эола; Из уст, ушей поднялся пар; Кровь хлынулв из уст и из ушей; Янтарь в устах его дымился.*

¹⁶ Первый вариант загадки находим в «Руслане и Людмиле»: *Там о заре прихлынут волны На брег песчаный и пустой, И тридцать витязей прекрасных Чредой из вод выходят ясных, И с ними дядька их морской*, но здесь она имеет другую разгадку: речь идет о смене дня и ночи внутри годового цикла - *И днем и ночью кот ученый Все ходит по цепи кругом*. Кот – год. 30 витязей, выходящих чередой - 30 дней месяца. Дни - сыновья солнца. Месяц, как указывает семантика слова, имеет лунную природу. По отношению к витязям, месяц - дядя. В «Сказке о царе Салтане» память о солнечном календаре сочетается со следом дракона: *В чешуе как жар горя*.

¹⁷ каббала насчитывает «32 дороги мудрости» (22 буквы еврейского алфавита + 10 сфирот). При этом, поскольку указывается, что к этой цифре «ни убавить ни прибавить», к ней нужно прибавить еще один элемент – именно тот, который ни убавить ни прибавить - непроизносимое имя Творца.

Божественное плюновение – акт демиурга.¹⁸ Первый источник эманаций в каббале – *гальгата*, голова демиурга, машина прямых эманаций (волосы, зрачки и кончик бороды) и плотных энергий (уши, ноздри и рот).

Второй возможный подтекст загадки (общий с «Медным всадником») – *подъем женских вод* (’ *aliyat mayim nukvin*). Волна вдохновения рождаясь в нижних мирах как «утробный» позыв, достигает самых верхних миров и спадая, оставляет на бумаге следы подъема: *спешат разбойники домой, Добычу по пути роняя*. От этой волны рождается и сам поэт: *Лишь я, таинственный певец, не берег выброшен грозой*. Волна приносит в мир новые души: *Не губи ты нашу душу: Выплесни ты нас на сушу!*, но она может вынести на берег и пустые скорлупы, *клипот*, обломки нижних миров - *гроба с размытого кладбища*.

6

Буддизм различает четыре вида рождения – рождение из яйца, рождение из утробы, рождение от влаги и тепла и рождение чудесных существ – метаморфоза. Щелканье орешков – рождение из яйца, выход из морской пучины – рождение от влаги и одновременно выход из утробы. Царевна-лебедь *близка* воде, но рождается из «тонкого воздуха»:

Глядь поверх текучих вод
Лебедь белая плыет.

Лебедь плывет по поверхности воды – *касается и не касается* (*nogea we-lo nogea*). Сочетание лебедя с водой воплощает тайну *меркава* – появления в мире иномирных сущностей: облако осеняет шатер Моисея, душа патриарха овекает лоб праведника. В этом и состоит «орфический момент» - не воплощать души, а привлекать их, вытягивать из Аида: душа все равно уйдет, когда песня прекратится.

Поэзия рождается не из речи, но она не существует отдельно от речи, как пламя не существует отдельно от фитиля. Она касается и не касается языковой стихии. Ср. в «Медном всаднике» - В

У хеттов* Кумарби (Крон) откусывает гениталии бога неба Ану (Уран), проглатывает часть семени, а остальное выплевывает на гору Канзуру, где из оставшегося семени вырастает богиня

18

гранит оделася Нева, мосты повисли над водами: гранитная одежда стиха не стесняет течение речи, мосты рифм пререкнулись *над* зыбучими водами.

Царевна-лебедь – дополнительная душа языковой стихии – поэзия. Появление царевны-лебедь – «автометаописание», но это также метапоэтика – сверхпоэтический эффект поэтической «техники»: *А сама-то величава, Выступает, будто пава* (ср. «...размеренная стройными, однообразными стопами»); *А как речь-то говорит, Словно реченька журчит* (ср. «мои стихи, сливаясь и журча, Текут, ручьи любви, текут, полны тобою»); *А во лбу звезда горит* (ср.: «Прекрасная впервые там Явилась в блеске над землею Обрадованным небесам». - Жуковский, «Явление поэзии в виде Лалла Рук»).¹⁹

Превращение в *невчего лебедя* – поэтическая метаморфоза, но в этом превращении содержится тайна. В «Метаморфозах» Овидия в лебедя превращается Кикн, разлученный с Фаэтоном и презревший любовь Филлия. Как и поэт в оде Горация, он *истончается в голос*:

Так, умирая, поет свою песню предсмертную лебедь.
Тонкая плоть наконец размягчилась от плача; помалу
Чахла она, а потом в воздушном исчезла пространстве.
(Мет. 14:416)

Параллельные метаморфозы - чайка-Алькиона, разлученная с мужем Кеиксом, и кукушка-Филомела, жертва кровосмесительной страсти Терея. Брат Кеикса Дедалион, оплакивавший смерть своей дочери, пререщен в ястреба (11 295-345). В терминах Леви-Стросса метаморфоза соответствует недооценке экзогамных и переоценке эндогамных отношений, то есть сюжету инцеста. К этому сюжету можно отнести и пушкинский эпизод:

К морю лишь подходит он,
Вот и слышит будто стон...
Бьется лебедь средь зыбей,
Коршун носится над ней.

Убивая коршуна, Гвидон расколдовывает царевну - избавляет ее от преступной связи с отцом. При этом отношения самого

¹⁹ Современная литературная теория не имеет адекватного аппарата, чтобы уловить этот *сверхслой* поэзии: «семантика» принадлежит языковому субстрату. Может быть, здесь подошел бы термин древнеиндийской поэтики *раса* - «вкус», но он также подразумевает внутренний эффект поэтической речи - вкус, а не при-вкус.

Гвидона с матерью намекают на тот же тип метаморфозы: *А царица над ребенком как орлица над орленком*. Царевна-лебедь опекает Гвидона подобно матери: его женитьба на царевне не выходит за рамки инцеста.

Чудесное рождение Гвидона и царевны-лебеди противостоит не только производству, но и сватовству. Поэзия не рождается в законном браке. Дело не в том, что поэт нарушает сексуальные запреты, а в том, что на Парнасе этих запретов не существует: Парнас это мир внутрисемейного промискуитета, где каждый может вступить с каждым в интертекстуальные отношения: все – собратья по перу, и при этом каждый каждый может оплодотворить каждого. Это не мир трансгрессивного "карнавала", а мир античной идиллии и мир библейских патриархов – царство милости ("олам шель хесед"), в котором еще не даны заповеди, в котором первая и единственная заповедь "плодитесь и размножайтесь".

Появление белой лебеди намекает одновременно на рождение Киприды и купание Дианы. Эпизод соотносится с крымским стихотворением:

Среди зеленых волн, лобзающих Тавриду,
На утренней заре я видел Нереиду.
Сокрытый меж дерев, едва я смел дохнуть:
Над ясной влагою — полубогиня грудь
Младую, белую как лебедь, воздымала
И пену из власов струею выжимала.

Характер эротического видения имеет и *белое платье*, мелькающее между деревьями: *Входят в сад — и сквозь ветвей, На скамейке у фонтана, В белом платье, видят, панна И мужчина перед ней; Подъехав к господскому дому, он увидел белое платье, мелькающее между деревьями сада; Бурмин нашел Марью Гавриловну у пруда, под ивою, с книгою в руках и в белом платье, настоящей героинею романа*. Гуляя в Царскосельском парке, Маша Миронова видит, как «проснувшиеся лебеди важно выплывали из-под кустов, осеняющих берег» и тут же встречает императрицу «в белом утреннем платье, в ночном чепце и в душегрейке».

В пушкинской записи народной сказки Иван-царевич подсматривает за купанием тридцати утиц (вариант Афанасьева (214) – лебедушек) и крадет у одной из них платье.

Наблюдателем царскосельской сцены должен был быть, очевидно, Гринев, но чтобы «уши не торчали», Пушкин передает ее Маше.²⁰

В лицейские годы Пушкина в Царском Селе постоянно проживала супруга Александра I Елизавета Алексеевна. Ее не раз отождествляли с объектом «утаенной любви» Пушкина. Возможно, в аллеях парка ему действительно мелькнуло платье императрицы. Тайная связь юноши с царицей, богиней или «панной» - постоянный мотив Пушкина. Муза – тоже тайная возлюбленная поэта: *Моя студенческая келья вдруг озарилась. Муза в ней Открыла пир молодых затей.* Место ее явления – Царскосельский парк: *В те дни в таинственных долинах, Весной, при кликах лебединых, Близ вод, сиявших в тишине, Являться муза стала мне.*

Любовь «пажа» к царице-матери – виртуальный инцест: по законам жанра герой должен претендовать на руку царской дочери. Гвидон женится на царевне-лебеди, но он не отличает царевну от царицы (Германн, ухаживая за Лизой, проникает в спальню страухи-графини, Мавруша, подбираясь к Параше, *прыгает через мать*, Гринева привечает комендантша, после чего он сватывается к ее дочери). Пушкин и здесь подсвистывает - намекает, что он волочился за матушкой царя. Кроме того, поэт уже состоит в родстве с царской семьей - через прадеда Ганнибала, «усыновленного» Петром. Стоя у корней царского рода, поэт имеет большие права на престол, чем его отпрыск Николай I.

Библейское обозначение инцеста – *гилуй эрайот*, обнажение наготы (). Грех отсчитывается по отношению к отцу (Leviticus 18, 7-12) «Не обнажай наготу жены...». Запрет инцестуальной связи с матерью объясняется тем, что отрывая мать от отца, сын обнажает наготу отца. *פירוש הגר"א לספרא דצניעותא - פרק ב*.

Гилуй эрайот – один из трех тайн каббалы (наряду с *меркава* и *маасе берешит*).²¹ Тайна заключается в том, что, что в актах сотворения и обновления мира Творец *открывает* себя. После потопа Ной видит на небе радугу – знак завета, и тот же знак

²⁰ Третья белизна Царского Села - мраморные статуи. Отсюда, возможно, фригидизация возлюбленной параллельная скульптурному мифу: Дон Гуан влюблен в царскосельскую статую - *Когда сюда, на этот гордый гроб, пойдете кудри наклонять и плакать* (ср.: *Урну с водой наклонив Об утес ее дева разбила*).

²¹ О теме гилуй эрайот в каббале см. М.Идель

сыновья Ноя видят на теле отца (оба феномена обозначаются одним словом - брит).

Тора – коронованная невеста Бога и вместе с тем его дочь. Даря невесту сыну, отец *отрывает* от себя свое сокровище, то есть открывается перед сыном. Вместе с тем он привнедряется в качестве наблюдателя на первичную сцену:

...Это подобно королю, у которого была прекрасная дочь, и который отдал ее своему сыну и дал ей одеяния, корону и алмазы. Может ли король жить без своей дочери? Нет! Может ли он быть с ней каждый день? Нет! Что сделал король? Он проделал окошко между собой и дочерью, и когда дочь хотела встретиться с отцом или отец с дочерью, они встречались через окно (Bahir: 36).

История дочерей Лота, Тамар и Рут Моавитянки – эпизоды родословной месии: семя, заброшенное отцами в чужую почву, возвращается в материнское лоно. Случайная капля погружается в долину клипот и выпадает из кругооборота душ. Инцестуальный брак, создавая в цепи поколений непредусмотренную позицию, выволяет душу из плена. Как и орфическое «бряцание», инцест приводит в мир новую душу: в мир приходит душа, рожденная впервые и непосредственно от Отца.

Пушкинская родословная соответствует этому сценарию. Ганнибал – дичок, привитый к русскому дереву и птенец, возвращенный царем в родное гнездо подобно тому, как Пушкин был возвращен царем из ссылки. Родословная поэта – close circuit. Его союз с музой – перманентный инцест.

Пушкин был наследником традиции Просвещения, один из компонентов которой – *разоблачение* «деспотического» еврейского бога, то есть вызывающий гилуй эрайот. Эта трансгрессия парадоксальным образом повторяет «перверсию» самой каббалы: разоблачению голого короля соответствует тайна королевской наготы.

А иногда король сидит в своих покоях, и с ним нет его воинов, а только братья, сыновья и супруга, и он снимает с себя кое-какие из одежд, в которые он был облачен, когда его окружали рабы и слуги, и все его видят, и его очертания становятся более открытыми. А иногда он остается наедине с королевой, и тогда он не стыдится снять покровы, в которых он был перед домашними. (Jikatilia 5:6).

(1) ספר שערי אורה - השער החמישי - הספירה השישית

Каббала никогда не прячет своих тайн слишком глубоко, но она переносит обнажение тайны в интимное прорастание знания и понимания (da'at). Обнажение есть откровение сокрытости (Wolfson), но и разоблачение не следует понимать слишком буквально: если фаллос является, то как фигура невозможного. Фаллос ненаблюдаем, он является как наблюдатель:

Видит тень иль призрак старого
Венценосца, с длинной шапкою,
Вид невинный, взор навывкате,
Рот разинут, зубы скалятся,
Уши длинные, ослиные
Над плечами громко хлопают;

Взгляд Горгоны, согласно Фрейду, – репрезентация женских гениталий. В лакановском контексте глаз циклопа символизирует инстанцию фаллоса. Глаз наблюдает всегда, именно поэтому его можно соблазнить. Приглашая отца на «ужин», то есть предоставляя глазу пищу и переворачивая первичную сцену, сын провоцирует наблюдателя – «выводит из себя», делает наблюдаемым.

Провокация вызывает гнев: *султан ярится* (.), и так же ярится царь Салтан:

Царь глядит — и узнает...
В нем выиграло ретивое!
«Что я вижу? что такое?
Как!» — и дух в нем занялся...

Для сцены свидания с родными реакция царя несколько преувеличена. Что увидел отец? Очевидно, нечто неопишное – первичную сцену или «отца» в зеркале:

Она здесь брилась – точно мой покойник!

Царь владенет всеми женщинами. Женясь на одной, Салтан берет во дворец четырех. Похищая женщину у отца, сын преодолевает ограниченную экономию, открывает закрытый семенной фонд. В «Скупом рыцаре» сын побуждает отца «старый меч рукой дрожащей обнажить», однако его цель *заставить отца раскошелиться*.

Наблюдая свидание родителей, маленький Панкеев промочил штанишки и заплакал: мальчик «первал первичную сцену» (Freud

), однако слеза ребенка имеет еще один эффект: прерывая сношение, сын проливает семя отца.

Тут уж царь не удержался...
Царь слезами залился.

Подразумеваемое царских слез раскрывается в «Тени Баркова»: *Елдак лишился сил... И плачет в нежной длани*. Царь прослезился, потому что он всегда готов заплакать:

Царь сидит в своем дворце
С грустной думой на лице.

Плаксивый отец – Вырин, разлученный с дочерью. Отцовскую слезу пролил Державин, благославляя Пушкина:

Когда же патриарх наших певцов в восторге, со слезами на глазах бросился целовать его и осенил кудрявую его голову, мы все, под каким-то неведомым влиянием, благоговейно молчали. (Пуштин И. И. **Записки о Пушкине** // Пушкин в воспоминаниях современников. — 3-е изд., доп. — СПб.: Академический проект, 1998. — Т. 1—2. Т. 1. — 1998. — С. 77).

В рассказе Пушина сосуществуют две версии: «могучий дуб осенил голову поэта» и «слеза патриарха оросила кудрявый дубок». Пушкинская заметка о Державине добавляет сопутствующую деталь – старческое недержание: «Он вошел в сени, и Дельвиг услышал, как он спросил у швейцара: где, братец, здесь нужник?». Эпизод благословения представлен здесь как пробуждение живой головы: «Лицо его было бессмысленно, глаза мутны, губы отвислы... Он дремал до тех пор, пока не начался экзамен в русской словесности. Тут он оживился, глаза заблестали; он преобразился весь.» Читая стихи «в двух шагах» от Державина, Пушкин спровоцировал эротическую реакцию мегакефал(л)а: «Державин был в восхищении; он меня требовал, и хотел меня обнять», но не дал этой реакции развиваться – прервал восхищение, вызвал изливание семени, но ускользнул из объятий – «убежал», как Евгений от Медного Всадника: «Не помню, как я кончил свое чтение, не помню, куда убежал... Меня искали, но не нашли».

Случайная капля – самое большое сокровище отца: однако сын не похищает сокровище, а пускает его по ветру. Тем самым он

рассеивает подозрения в «латентной гомосексуальности»: слеза падает в пустое пространство, превращаясь в эффект письма.

Последний штрих о Салтане –

День прошел – царя Салтана
Уложили спать вполпьяна –

намекает на историю Ноя: «И выпил он вина, и опьянел, и обнажил себя посреди шатра своего» (Быт. 9: 21), а традиционный сказочный финал –

Я там был; мед, пиво пил –
И усы лишь обмочил –

читается со знакомой коннотацией.

С галахической точки зрения случайная капля – грех и нечистота. В каббале это необходимый акт исправление мира. От случайной капли Адама происходит корень Каина, а следовательно царь Давид и его потомок мессия. Иосиф, соблазненный дочерью Потифара, испускает семя из пальцев рук, давая начало десяти коленам Израиля. На известной средневековой иллюстрации каббалист держит руками дерево сфирот за точку йесод- «основу», соответствующую фаллосу, то есть создает перемычку между йесод и мальхут, канализирует божественные энергии в мир.

«Тираноборческий» жест Пушкина имеет ту же функцию. Руслан пронзает язык живой головы копьем: и кровь из дерзостного зева Руслан повисает на бороде Черномора: Летят над мрачными лесами, Летят над дикими горами, Ср. «Утопленник»

Гвидон пускает стрелу в коршуна:

В море коршун кровь пролил.

Если царевна-лебедь – Афродита, то победа над коршуном – оскопление Урана. Случайная капля орошает «равнодушную» стихию или «бесплодную» пустыню: это зивуг паним бе-ахор (лицом к спине), но он считается более совершенным, чем ахор бе-панам, поскольку *готовит сосуд*: божественный глагол касается слуха и пробуждает душу поэта. В результате этой встречи снова проливается семя, но и оно падает на бесплодную плчву – лист черновика. Чтобы семя поэта принесло плоды, необходима слеза женщины: *Я вижу: тайная слеза Падет на стих мой.*, Татьяна проливает слезы на письмо Онегина, оживляя ростки прошлого: *и тайны слезы льет рекой, оперишь на руку щекой.* Превращая Гвидона в комара, царевна-лебедь «обрызгала его с головы до ног всего» - так же, как журналист оживляет буквы: *Прыскал мертвою водою, Прыскал ижицу живой.* Слезка вместе с пальчиком берут на

себя функции мужского органа, вытесняя этот орган или превращая его в объект.

Мирра, полюбившая отца, превращена в плачущее дерево (Мет.10:500-509). Мария, бесплодно тоскующая по родине, превращена в фонтан слез («Бахчисарайский фонтан»). Донна Анна, проливая слезы над мрамором, сама превращается в Царскосельскую статую: Дон Гуан любит не женщину, а нечаянное излияние семени. Фигура плачущей Татьяны принадлежит тому же ряду «самодостаточных» дев. Татьяна, как и Тамар, *самоопыляется*. Подражая красавице, которая нюхала табак, она не оставляет Онегину другого выбора, кроме как привнедриться.

7

Последнее слово, резюмирующее “поэтическую мифологию” Пушкина – *голем*. Речь идет о “создании говорящего человека, обладающего к тому же пророческим даром” (Idel 1990, 29): в проекте антропоида просматривается голова оракула, голем – мегакефал. Пушкинские статуи оживают, поворачивая голову или кивая головой. В “Пиковой даме” старуха качает головой, “как маятник”, подмигивает и усмехается. Пугачев за минуту

Анатомия голема подчеркивает еще одну его особенность голема: он лишен репродуктивных органов. Голем оживает не так, как рождается человек: способ его оживления – привхождение души в тело. Оживление голема – *master blow*: создатель одним движением оживляет глиняного человека и одним движением отправляет его обратно в прах. Душа сочетается с телом по способу *меркава* - не воплощается в теле, а временно присоединяется к нему, присутствует при теле, но присутствует отдельно от тела: находясь во внешней связке с телом, душа становится видимой. Иначе говоря, голем рождает души – путем “производства” или разрушения-отделяя души от тел.

“Связь статуи с женщиной” – это соединение-разделение, позволяющее *разрядить* голема. Голем лишен подруги: это “холостая машина” (Делез), функция которой состоит в производстве чистого эффекта. Голем не производит ничего материального, т.е. он занят нематериальным производством: голем без усталости таскает воду в дом рабби Лева, устраивая в конце концов потоп - в сущности это глиняный кувшин.

Секрет этого производства заключается в том, что душа это тоже сосуд. Души созданы из пустоты в материнской и материальной сфере мальхут и только потом поднялись в сферу бина (*Sha'arei gan ha'eden* 1:6,1). Голем занят отливкой душ. С другой стороны,

функция голема – «поймать высшие эманации» (Idel 171): квазисексуальная активность голема приманивает души так же, как их приманивает автономный эротизм плачущей девы.

Р.Якобсон связывает оживающую статую с “магией зла”: “статуя ...становится *онгоном*, воплощением некоего духа или демона” (R. Jakobson. *The Statue in Pushkin's Poetic Mythology*. - In: R. Jakobson. *Selected Writings, V (On Verse, its Masters and Explorers)*. The Hague-Paris-New York, 1979, p. 237-280). Имея, очевидно, заднюю мысль (демонизм русской революции), Якобсон деформирует смысл термина: онгон – это не злой дух, а родовой дух, покровительствующий шаману. Цель шамана не воплотить дух, а *развоплотиться* – спустить онгона на землю, чтобы с его помощью подняться в верхний мир: для этого он его приманивает с помощью бубна или антропоморфной фигурки.

Почти любой персонаж Пушкина в определенный момент превращается в статую, автомат или зомби. Обычно, это момент зрительного соблазна или *гилуй эрайот*: ср. гальванизацию тела графини под взглядом наблюдателя (можно предположить, что ее гальванизует дух умершего любовника, привлеченный «первичной сценой») и “автоматизм” Онегина в сцене дуэли и зрительную наглость строки *дымясь из раны кровь текла*: душа Ленского испаряется, притягивая при этом душу Пугачева - *лучше один раз напиток живой крови*: соблазненная душа выходит из укрытия, обнажается – обнажение души отца - равнозначность гилуй эрайот.

С точки зрения читателя автор – всемогущий создатель голема, но автор как автономный производитель – это и есть голем. В свое время строились порождающие иерархии типа «автор – повествователь – лирический герой», где автор всегда занимал верхнюю позицию. Позиция Пушкина – не-авторство или антиавторство: не производство, а провокация производительного тела: если он «подражает» женщине, то в момент ее отказа от авторства . Откуда «берутся» производительные тела? Можно предположить, что момент провокации это и есть точка сборки: машина существует с того момента, когда она начинает работать, и может быть, она существует только в этот момент. Возможно, что поэт оживляет *существующие* силы, такие как Медный Всадник и Тень Грозного, но поскольку они оживают в текстах Пушкина, мы не можем отделить их пробуждение от работы текста: демон неотделим от машины так же, как свет от сосуда.

Bloom 1973/ The anxiety of influence : a theory of poetry. New York : Oxford University Press, 1973.

Cooke Brett 1998. Pushkin and the creative process . Gainesville, Fla. : University Press of Florida, 1998.

Lafarriere 1993. The couvade of Peter the Great. A psychoanalytical aspect of the *Bronze Horseman*. – In: Puskin today / edited by David M. Bethea. Bloomington : Indiana University Press, 1993

McGahey 1994 - Robert McGahey. The orphic moment : shaman to poet-thinker in Plato, Nietzsche, and Mallarme./Albany, N.Y. : State University of New York Press, 1994

Wolfson 1995. - E.Wolfson. Circle in the Square. Albany, N. Y. :SUNY Press, 1995.

Ахматова 1958 - Ахматова А. А. "Каменный гость" Пушкина // Пушкин: Исследования и материалы / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1958. Т. 2.

Лаферриер 2004 - Д.Ранкур-Лаферриер. Русская литература и психоанализ. Москва: Ладомир, 2004.

Мерлин 1996. – В.Мерлин. Производство удовлетворения. Очерки симптомологии русского тела. Москва, Знак, 2006.

Равдин 2006. Борис Равдин. Как прикажете понимать княжну Алину? – Шиповник. К 60-летию Р.Д.Тименчика. Ленинград:Водолей, 2006. С. 359-372.

Сыркин 2001. А. Сыркин. Пути персонажей и авторов (Толстой, Достоевский и другие).Иерусалим: Филобиблон, 2001

Хансен-Лёве 1999 - А. Хансен-Лёве. Мухи – русские, литературные // Studia Litteraria Polono-Slavica. Tom 4: Utopia czystości i góry Śmeci. — Warszawa, 1999.

Юзефович 1998 - Юзефович М. В. Памяти Пушкина // Пушкин в воспоминаниях современников. 3-е изд. СПб.: Академический проект, Т. 2, 1998.

Катерина Кларк. Советский роман. История как ритуал. Екатеринбург, 2002, с. 115, 149.

Berke 1996 – Joseph Berke. Psychoanalysis and Kabbalah. - Psychoanalytic Review/ Vol 83(6) Dec 1996. P. 849-863.

Detienne 2003 - Marcel Detienne. The writing of Orpheus: Greek myth in cultural contact/ transl. Janet Lloyd. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2003.

Idel 1990 - Moshe Idel. Golem: Jewish magical and mystical traditions on the artificial anthropoid. Albany, N. Y. : State University of New York Press, 1990

Libes 1998 –Yehoshu‘a Libes. Ha-mithos ha-kabali she-be-pi Orfeus (каббалистический миф в устах Орфея). – Sefer ha-yovel le-Shlomo Pines (=mekhkarei Yerushalaim be-makhsheva Israel, 7), p. 459-425.

Mopsik 1989 - Charles Mopsik. The Body of Engenderment in the Hebrew Bible, the Rabbinic Tradition, and the Kabbalah, , in Fragments for a History of the Human Body, part I, 1989. P. 48-73.

NH - Nag Hammadi codex II, 2-7, vol. 1. Leiden, E.J. Brill, 1989.

Sholem 1990 - Gershom Sholem. The origins of the Kabbalah. The Jewish Publication Society of America, 1990.

Shaar ha-gilgulim – Itzchak Luri'a. Sefer torat ha-gilgul. Jerusalem, Ahavat shalom, 1997.

Traub 2002 – Psychoanalysis and Judaism: The kabbalah connection. - Issues in Psychoanalytic Psychology. Vol 24(1) Spr 2002. P. 65-84.

Wolfson 2005 - Elliot R. Wolfson. Language, eros, being:

kabbalistic hermeneutics and poetic imagination. New York : Fordham University Press, 2005.

Yonat elem – Menachem Azaria mi-Fano. Kitzur sefer yonat elem. Jerusalem, 1977.

יצחק בן שמואל, מעכו פירושו של ר' יצחק דמן עכו: לפרק ראשון של ס' יצירה/מאת ג
1956

ירושלים: קרית ספר, תשט"ז. Descr ע' 379-396. מתוך: קרית ספר" כרך

Perush le-sefer Yetzira - Itzhak ben-Shmuel de-min 'Ako. Perush le-perek r'ishon shel sefer Yetzira. Jerusalem, Kiryat sefer, 1956. P. 379-396.

Sha'arei gan ha'eden - Ya'kov its. Sefer sha'arei gan ha'eden. Jerusalem 2005.

She'ar ha-kawanot - Yitzchak Luri'a. Beit she'ar ha-kawanot. Jerusalem, 1997.