

## Глава 9

## МИСТИКА ПОЗДНЕГО А. БЛОКА

Основной тезис этой главы можно сформулировать следующим образом: в творчестве позднего Блока мы имеем не столько освоение или развитие пушкинской традиции в XX веке, как это принято до сих пор считать<sup>1</sup>, сколько ее радикальное переосмысление и, в конечном итоге, разрыв с ней.

В многочисленных исследованиях, посвященных «Двенадцати», недостаточно глубоко осмыслено одно обстоятельство: «первой страницей в советской литературе»<sup>2</sup> стала именно *мистическая* поэма. 9 марта 1918 года А. Блок записывает: «О.Д. Каменева (комиссар Театрального отдела) сказала Любе: «Стихи Александра Александровича (“Двенадцать”) — очень талантливое, почти гениальное изображение действительности. Анатолий Васильевич (Луначарский) будет о них писать, но читать их не надо (вслух), потому что в них восхваляется то, чего мы, старые социалисты, больше всего боимся»<sup>3</sup>. Однако, несмотря на страх «старых социалистов» перед образом Христа, в большевистской «Правде» блоковская поэма оценивается как «величайшее достижение его поэзии и, в то же время, русской поэзии после Пушкина, Некрасова, Тютчева»<sup>4</sup>. Л. Троицкий характеризовал «Двенадцать» как «высшее достижение Блока» и «самое значительное произведение нашей эпохи»<sup>5</sup>, ничуть не смущаясь блоковской мистики. Попытаемся понять — почему.

В первой же строфе поэмы заявлена не только оппозиция черного и белого (тьмы и света), на что неоднократно обращалось вни-

мание<sup>1</sup>, но и неустойчивость этого видимого контраста. Существенной особенностью начала поэмы является как раз не онтологизация символики черного и белого и определенная семантика данной символики (на что провоцирует читателя само заглавие поэмы), а напротив, манифестация зыбкости границ между тьмой и светом.

«Вечер» и «снег», наделенные атрибутами черного и белого, уже по своей природе не могут обладать константностью: временной ряд (вечер) и пространственный (снег) сами по себе вовлечены в бесконечные природные циклические превращения. Неустойчивость подчеркивается как четырехкратным повтором слова «ветер» в первой же строфе, так и строкой «На ногах не стоит человек». Переход от символики мирового ветра как такового к населенной людьми земле имеет предельно универсальный характер: речь идет о *каждом* человеке (во второй строфе, где слово «ветер» упомянуто в пятый раз, человек становится неуверенным *ходоком*; если ранее в тексте его действие передавалось отрицательным «На ногах не стоит», то теперь обобщенный «*всякий* ходок» изображается *скользящим* — «скользко», «скользит»). Именно акцентуация этой неустойчивости и является единственной подлинной доминантой поэмы.

Заметим, что в первых строфах можно угадать скрытые аллюзии на библейское сотворение мира, однако они имеют обратную Книги Бытия семантику: если в Библии говорится об *отделении* света от тьмы, тверди от воды, дня от ночи, то *ветер* в блоковской поэме, переходящий в пургу и вьюгу, напротив, свидетельствует о вселенской зыбкости и *смещении* всех атрибутов Божьего света. Именно эта вселенская неустойчивость обретает в поэме онтологический статус. Тем самым блоковский «черный вечер» хотя отчасти и повторяет библейское «и был вечер», а «черное небо» заставляет вспомнить «небо» из первой же строки Книги Бытия, но их семантика является семантической замещения. Однако, вопреки распространенному мнению, в поэме нет не только изображения нового мира и новой жизни — даже в самой латентной форме, но наличествует тотальная деструкция всех столпов прежнего мира и прежней жизни, а поскольку и не просматриваются контуры «нового», то очевидна деструкция мира и жизни как таковых.

<sup>1</sup> См., например: *Мусатов В.В.* Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX в. М., 1998. С. 41–82.

<sup>2</sup> *Пьяных М.* Слушайте революцию: Поэзия Александра Блока советской эпохи. М., 1980. С. 7.

<sup>3</sup> *Блок А.А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1999. Т. 5. С. 313.

<sup>4</sup> Правда. 1919. 18 января.

<sup>5</sup> *Троицкий Л.* Литература и революция. М., 1991. С. 99, 102.

<sup>1</sup> См., например: *Мицк З.Г.* Александр Блок // История русской литературы: В 4 т. Л., 1983. Т. 4. С. 544–545.

Можно усмотреть и своеобразную коллизию между мнимой неподвижностью белого снега, лежащего на земле (земной тверди), и подвижностью ветра. Уповающий на устойчивость тверди «ходок» авторской волей сталкивается со своеобразной двойственностью мира: за кажущейся очевидностью всегда таится ее оборотная и опасная для человека сторона: «Под снежком — ледок». Интересно при этом, что «снег» трансформируется в «снежок» (дважды повторяется), что — на фоне неизменности могущественного *ветра* — может свидетельствовать и о своего рода лингвистической неустойчивости, за которой мерцает его онтологическая неопределенность, ясная для автора, но не для героя, не для «ходока».

Ироничность, появляющаяся в поэме, начиная с ее второй строфы (уменьшительные «снежок», «ледок» корреспондируют со словом «ходок» в такой же мере, в какой восклицание «ах, бедняжка!» соотносится со столь же иронически представленным возгласом «Ох, большевики загонят в гроб!»), дополнительно релятивирует как будущую «серьезность» героев, их «державность» («вдаль идут державным шагом»), так и саму потенциальную онтологичность света и тьмы. Следует вообще отметить *изначальное* авторское «всеведение», отличающее его кругозор от точек зрения героев поэмы: ветер гуляет «на *всем* Божьем свете», а не только на пространстве гнущейся старой России. Поэтому Россия является в данном тексте символом *всего* Божьего света — как грешная Катька становится профанным символом «Святой Руси».

Время действия поэмы можно определить по упоминанию о плакате «Вся власть Учредительному Собранию!». Эту отсылку можно интерпретировать по-разному: и как указание на начало января 1918 года — с его политическими реалиями, и как время святок — с его темой «святочного карнавала»<sup>1</sup>. Однако уже заглавие поэмы, ее финальный образ, а также оппозиция черного и белого, хотя и обыгрываемая автором, но в сознании читателя все-таки связанная со вполне определенным культурным инвариантом, позволяют интерпретировать время действия поэмы как художественный аналог литургического времени от Рождества до Крещения (Богоявления), когда, «вплоть до кануна Богоявления, нечистая сила невозбранно устраивает пакости православному лю-

<sup>1</sup> См.: Гаспаров Б.М. Тема святочного карнавала в поэме А. Блока «Двенадцать» // Он же. Литературные лейтмотивы. М., 1994. С. 4–27.

ду и потешается над всеми, кто позабыл оградить свои дела крестом»<sup>1</sup>, «начинаются бесовские потехи»<sup>2</sup>. В последнем случае более ясной становится как семантика ветра (вьюги, пурги), так и явный лейтмотив бесовства, традиционно связываемый с вьюгой<sup>3</sup>. Заметим при этом, что в структуре поэмы можно усмотреть художественно-словесное присутствие обеих границ литургического времени: латентное указание на Рождество в первой главе мерцает в обращении к «Матушке-Заступнице» (Богородице), а явление блоковского «Исуса Христа» читателю неожиданно происходит в финальной строке двенадцатой главы.

При этом следует особо подчеркнуть *книжный* характер символистского фольклоризма, отмеченный уже критиками начала века. В результате, по словам А. Кондратьева, «долго дремавшие среди пожелтевших страниц толстых томов Афанасьева, Забылина и Сахарова стали просыпаться понемногу тени древних славянских богов, полубогов, а также лесных, водяных и воздушных демонов»<sup>4</sup>. Однако это знакомство «с фольклором через фольклористику», названное комментаторами академического издания «спецификой блоковского фольклоризма»<sup>5</sup>, зачастую приводило к характерной аберрации: русские фольклористы, увлеченные поисками дохристианских языческих корней в национальном фольклоре — вплоть до собственного «дотраивания» вряд ли существовавшего когда-либо в действительности системного пантеона славянских богов, как в зна-

<sup>1</sup> Максимов С.В. Собр. соч.: В 20 т. СПб., 1912. Т. 17. С. 34. Процитированная нами по собранию сочинений книга С.В. Максимова «Нечистая, неведомая и крестная сила» была не только весьма популярна в кругу символистов, но и имела в библиотеке А. Блока (См.: Блок А.А. Полн. собр. соч. и писем. М., 1997. Т. 2. С. 556).

<sup>2</sup> Сахаров И.П. Сказания русского народа. Народный дневник. Праздники и обычаи. СПб., 1885. С. 159.

<sup>3</sup> Ср.: «В плане тематики литературной поэма восходит к Пушкину: бесовидение и метель (Бесы)» (Петроградский священник. О Блоке // Путь. № 26. Париж, 1931. С. 90). Данная работа, опубликованная также в 114 выпуске «Вестника Российского Студенческого Христианского Движения» (1974) за подписью «Свящ. П. Флоренский» и в 6 номере «Литературной учебы» (1990), до сих пор практически не вошла в научный литературоведческий оборот, в частности, она не рассматривается в комментариях к академическому собранию сочинений А. Блока (т. 5), хотя некоторые ценные наблюдения автора используются (к сожалению, без ссылки на названную работу) в ряде блоковедческих исследований.

<sup>4</sup> Цит. по: Блок А.А. Полн. собр. соч. и писем. Т. 2. С. 555.

<sup>5</sup> Там же. С. 556.

менитых «Поэтических воззрениях славян на природу», — совершенно естественно замечали, подчеркивали и фиксировали в первую очередь как раз те явления, которые резко отличаются от привычного им (иначе говоря, именно православного) общекультурного фона<sup>1</sup>. Поэты же символисты (в том числе и Блок) воспринимали эти фольклорные построения не как научное акцентирование тех или иных отклонений от русской христианской картины мира, но как бы в качестве *самоописания* культуры. Таким образом, посредством именно «книжного» фольклоризма в писательском сознании формировался тот разрыв между «народной» религиозностью и «официальной» догматикой, который вызывал бурные увлечения мистическими сектами<sup>2</sup>, а в советское время оформился уже в мнимый антагонизм «народного» и «церковного», никогда не определившийся русскую культуру в ее целом.

Герои поэмы — красногвардейский отряд «двенадцати» — отнюдь не «несут всему миру благую весть о возрождении человека к новой жизни»<sup>3</sup> и не находятся «в процессе становления»<sup>4</sup>, но являются в пределах художественного мира поэмы силами разрушения, при этом именно *потешаясь* над всеми символами христианской святости. Ритуальные кошунства, которыми переполнена поэма, невозможно свести ни к святочному шествию (поскольку вместо величаний Христа наличествует как раз Его поругание), ни даже к карнавальному действию (поскольку оно предполагает амбивалентность увенчания/развенчания, но не самодостаточное торжество глобального отрицания «старого мира»). Если шествие «двенадцати» — это все-таки карнавал (как настаивает Б.М. Гаспаров), то, используя фразеологию Б. Гройса, можно сказать, что он, сопровождаемый веселым смехом, «ужасен — не дай Бог попасть в него»<sup>5</sup>. Подчеркнем,

<sup>1</sup> Подробнее см.: Есаулов И.А. Гипотеза А.Н. Веселовского о соотношении христианское/языческое в русском национальном сознании и современная наука // Об исторической поэтике А.Н. Веселовского. Самара, 1999. С. 39–45.

<sup>2</sup> См.: Эткинд А. Хлыст: Секты, литература и революция. М., 1998.

<sup>3</sup> Смола О.П. «Черный вечер. Белый снег»: Творческая история и судьба поэмы Александра Блока «Двенадцать». М., 1993. С. 88.

<sup>4</sup> Мусатов В.В. Пушкинская традиция в русской поэзии. С. 78.

<sup>5</sup> Гройс Б. Тоталитаризм карнавала // Бахтинский сборник—III. М., 1997. С. 78. В этом контексте крайне сомнительной представляется интерпретация «композиционного принципа» поэмы Е.Г. Эткиндо, усмотревшим в «Двенадцати» художественную реализацию Блоком карлейлевского образа «демократии, опоясанной бурей»; причем «демократию» исследователь находит в 4–9 главах поэмы (Эткинд Е. Там, внутри: О русской поэзии XX века. СПб., 1997. С. 129).

речь идет о тоталитаризме не бахтинского (как у Гройса), но именно блоковского «карнавала». Однако следует напомнить, что в православном контексте понимания тоталитарность является лишь одним из синонимов бесовства.

Карнавальное начало как таковое, несомненно, имеет свою оборотную — и вполне inferнальную — сторону. В русской литературной традиции эта сторона карнавала очень определенно проявляется в «Бесах» Достоевского, где имеются все атрибуты карнавальная бахтинской «веселой преисподней», однако «освобождаются» (или, по крайней мере, пытаются освободиться) от «односторонней серьезности» именно герои-«бесы». В одноименном пушкинском стихотворении также наличествует карнавальное действие, связанное с русской снежной вьюгой: «Бесконечны, безобразны / В мутной месяца игре / *Закружились бесы разны, /* будто листья в ноябре.../ Сколько их! / Куда их гонят? / Что так жалобно поют? / Домового ли хоронят, / Ведьму ль замуж выдают?». Похороны и свадьба поставлены рядом — вполне карнавально. Причем это именно всеобщее действие. Кружатся не только бесы, но — хотя и помимо своей воли — также «ямщик» и «барин»: «бес нас водит, видно, / Да кружит по сторонам»; «сил нам нет кружится доле». Участвует в этом inferнальном танце и весь природный мир: «мчатся тучи, вьются тучи»; упомянут также «снег летучий». Весьма существенно, однако, что вместо позднейшей «дионисийской» музыки вьюги пушкинский лирический герой слышит — вполне в соответствии с христианской традицией — совершенно иные звуки: метельные бесы проявляют себя «визгом жалобным и воем»<sup>1</sup>. И хотя, по точному замечанию В.А. Грехнева, «пушкинские “бесы” — не только носители, но и невольники зла»<sup>2</sup>, однако именно зла: в пушкинском мире границы между тьмой и светом отнюдь не релятивированы.

<sup>1</sup> Ср. также: «Пушкин когда-то написал провидческие в отношении русской поэзии стихи “Не дай мне Бог сойти с ума”. Не прошло и века, как Блок писал противоположное: “кровопролитие <...> становится тоскливой пошлостью, когда перестает быть священным безумием”. Окружающие тоже знали, что безумие было желанным для Блока-революционера. Как вспоминал его Корней Чуковский: “В революции он любил только экстаз <...> Подлинная революция — <...> была и безумная, и себе на уме. Он же хотел, чтобы она была только безумная”» (Эткинд А. Хлыст: Секты, литература и революция. С. 383). Следует, впрочем, заметить, что в советском языке само определение *одержимый* получило вполне положительные коннотации.

<sup>2</sup> Грехнев В.А. Мир пушкинской лирики. Нижний Новгород, 1994. С. 246.

Исследователи обычно указывают на образ «пса» в блоковской поэме как на олицетворение Мефистофеля. Однако «пес» неразрывно связан не только с «буржуем», но и со «старым миром»<sup>1</sup> (дважды «старый мир» прямо уподобляется «нищему», «голодному» и «холодному» псу). Таким образом, уже поэтому как раз «старый мир», приговоренный к полному разрушению<sup>2</sup>, наделяется, согласно художественной логике блоковской поэмы, явными inferнальными атрибутами, демонизируется. Последнее пожелание героев этому миру — «Провались...» — можно истолковать в той же мистической парадигме.

Но «двенадцать» не случайно авторской волей «идут без имени святого»: им «не жаль» не только «паршивого пса» и, стало быть, «старого мира», но «ничего не жаль». Любопытны сами определения отвергаемого «пса»: он не только «паршивый», но *голодный* и *нищий*. Тем не менее, голодный, нищий и «безродный» пес для революционной «голытьбы» парадоксальным образом находится в едином и отвергаемом соседстве с классово чуждым «буржуем». Причина такого отвержения не имеет ничего общего ни с классовым подходом, ни с любым «историцизмом» вообще, но имеет вполне мистический характер.

Символом «старого мира» для героев-«товарищей» закономерно является «Святая Русь», наделяемая при этом кощунственными «телесными» атрибутами. Финальная *стрельба* красногвардейцев по Христу начинается уже во второй главе («Пальнем-ка пулей в Святую Русь»), поскольку она закономерно сопровождается *отречением* от Спасителя: «Свобода, свобода, / Эх, эх, без креста!»

В уже цитированной нами работе «Петроградского священника» (о. П. Флоренского?)<sup>3</sup> имеется тонкое наблюдение: «Троекратное и не всегда в поэме внутренне мотивированно повторяющееся “Свобода, свобода. Эх, эх, без креста”, мотивируется параллельностью в чине оглашения “Отрекся ли еси сатаны” — “Отрекохся”, и

<sup>1</sup> См.: *Masing-Delic I. Abolishing Death: A Salvation Myth of Russian Twentieth-Century Literature*. Stanford, 1992. P. 201–202.

<sup>2</sup> Ср.: «герои-красногвардейцы исполнены настроений борьбы за новый мир и революционного возмездия уходящей старой России» (*Миц З.Г.* Указ. соч. С. 545).

<sup>3</sup> Ср. иную точку зрения: *Фатеев В.А.* Флоренский или Андреев? (Еще раз об авторстве доклада о Блоке, приписываемого о. Павлу Флоренскому) // Христианство и русская литература. СПб., 1999. Вып. 3. С. 298–330.

“Сочетаешься ли еси Христу” — “Сочетаваюсь”. В этом отношении поэма — повторение второго крещения, отрицание крещальных отрицаний, отказ от крещальных стяжаний...»<sup>1</sup>. Для блоковской поэтики такая интенция является вполне органичной. Напомним, вслед за автором этой работы, блоковское стихотворение 1907 г. «Второе крещенье»:

Открыли дверь мою метели,  
Застыла горница моя,  
И в новой снеговой купели  
Крещен вторым крещеньем я.

И, в новый мир вступая, знаю,  
Что люди есть, и есть дела,  
Что путь открыт наверно к раю  
Всем, кто идет путями зла.

Я так устал от ласк подруги  
На застывающей земле.  
И драгоценный камень вьюги  
Сверкает льдиной на челе.

И гордость нового крещенья  
Мне сердце обратила в лед.  
Ты мне сулишь еще мгновенья?  
Пророчишь, что весна придет?

Но посмотри, как сердце радо!  
Заграждена снегами твердь.  
Весны не будет, и не надо:  
Крещеньем третьим будет — Смерть.

Можно обратить внимание, что и в этом стихотворении «второе крещенье» (антикрещение) нераздельно с метелью и вьюгой; именно оно — как отрицание крещения христианского — является «дверями» в «новый мир» для лирического героя; свет и тьма демонстративно неразличимы, поскольку «путь... к раю» открывается для тех, кто идет «путями зла»; в конечном же итоге, отрицается Воскресение, замещаясь «крещеньем третьим» — Смертью. Стихотворение

<sup>1</sup> Петроградский священник. Указ. соч. С. 91.

рение датировано 3 января, и эта дата является неотъемлемой частью текста. Таким образом, и здесь «бесовские потехи» между Рождеством и Крещением («открыли дверь мою метели») всецело принимаются как соприродные собственному «я»: «посмотри, как сердце радо»; «весны не будет и не надо». Существенная разница лишь в том, что в «снеговой купели» в данном случае оказывается лирический герой, хотя вселенский масштаб происходящего отречения им вполне осознается, потому и упоминается о «застывающей земле». В блоковской же поэме в метельную снеговую купель погружаются уже «двенадцать» героев, отрекающихся от Христа. Тем самым мы наблюдаем обратное евангельскому превращению учеников-«апостолов» в революционных мстителей. Подобную метаморфозу можно усмотреть в повести Горького «Мать», когда «апостол» Павел становится «освободителем» Савлом, поднимающим народ на восстание (об этом — в следующей главе).

Убийство Катьки, изображаемое в середине поэмы, является одним из этапов на пути «вперед, вперед, вперед!» («революционным» шагом). Очень существенно, что при этом не только «старый мир» наделяется бесовскими признаками, но и «Святая Русь», с ним связанная, также, по-видимому, не свободна от подобных авторских коннотаций. Более того, уже на этом уровне понимания неожиданно обнаруживается вовлеченность в тот же бесовской круг и финального образа поэмы: «старый мир», «Святая Русь», «Исус Христос» сближаются не только как объекты злобной агрессии «товарищей», но и попутно дискредитируются намеренно кощунственными атрибутами (для Христа таковым является кровавый флаг).

Впрочем, до этого подобной же дискредитации уже подверглись политические оппоненты победителей: «большой плакат» «народными» устами старушки мысленно разрезается на гораздо более уместные «портянки для ребят», а надпись на нем авторской композиционной организацией текста соседствует с репликами проституток, у которых тоже «было собрание». В поэме нет, конечно, прямого публицистического определения собравшихся в «Учредилковке» как политических проституток, однако текстуальное соседство разогнанного уже ко времени создания блоковской поэмы Учредительного Собрания с собранием проституток и без того весьма красноречиво. Однако изображение старушки («как курица»), несмотря на ее «правильное» недоумение, лишено всякой «амбивалентности», будучи однозначно сатирическим, — точ-

но так же, как и изображение «буржуя», «писателя», «попа», «барыни», «солдата». Любопытно, что в ряде случаев эти фигуры «старого мира» имеют не человеческие, а животные характеристики, поэтому их «не жаль» не только героям поэмы, но и читателю, — если он займет уготованную ему авторской структурой текста весьма определенную позицию.

Во всяком случае, если и считать, вслед за Б.М. Гаспаровым, персонажей первой главы своего рода балаганными куклами<sup>1</sup>, то трудно забыть о том, что жизненные аналоги этих «кукол» уже в момент появления блоковской поэмы, а затем и позже систематически подвергались вполне реальным, а отнюдь не «амбивалентным» репрессиям, которые, впрочем, могли описываться в советской литературе вполне карнавально.

Наиболее загадочный для поэтики этого произведения мотив связан с фигурой *врага*<sup>2</sup> «двенадцати». Загадочен, прежде всего, сам нарастающий *страх* героев перед этим неведомым врагом, поскольку на протяжении всей поэмы именно «двенадцать», у которых «злоба кипит в груди», являются субъектом глумливого насилия («Эх, эх! / Позабавиться не грех!»), а персонажи «старого мира» — их неизбежными — карнавальными ли? — жертвами («Уж я ножичком / Полосну, полосну»). Казалось бы, на этой покоренной ими земле, под безблагодатным небом («Черное, черное небо») опасаться «товарищам» некого и нечего, потому герои и грозятся раздуть «мировой пожар», кощунственно требуя при этом Господнего благословения.

Однако уже в первой главе, представляющей целую галерею деморализованных фигур «старого мира», но еще до первого упоминания о «двенадцати» можно обратить внимание на любопытную концовку: «Товарищ! Гляди / В оба!». Из второй главы читатель узнает, что «Неугомонный не дремлет враг!» (и именно в этом месте предлагается пальнуть пулей в «Святую Русь»), а также вновь звучит призыв к «товарищу»: «винтовку держи, не трать!» Оставаясь в пределах текста, абсолютно невозможно ответить на вопрос о

<sup>1</sup> Ср.: «они скользят, ковыляют, прыгают — как куклы» (Гаспаров Б.М. Указ. соч. С. 8–9); «в первой главе голоса иронически комментируют балаганный парад старого мира» (Мусатов В.В. Указ. соч. С. 67).

<sup>2</sup> Ср.: Пьяных М.Ф. «Двенадцать» А. Блока: Особенности сюжета и образной структуры // Советская поэзия двадцатых годов. Учен. зап. ЛГПИ им. Герцена. Л., 1971. Т. 419. С. 45–51.

поводах для *страха* «товарища». Однако и в 6 главе вновь упоминается та же формула: «Неугомонный не дремлет враг!». После угроз полоснуть «ножичком» и «выпить кровушку» как раз в 10 главе, где изображается разыгравшаяся пурга, следует новое упоминание о *враге*; он уже *близок*: «Близок враг неугомонный!». Наконец, в 11 главе *враг* дважды упоминается: оказывается, «Их («двенадцати». — И.Е.) винтовочки стальные / На незримого врага...»; «Вот — проснется / Лютый враг...».

В народной религиозной демонологии эвфемизмом *враг* обозначается *антихрист*. Не случайно он наиболее «близок» к красногвардейцам («Близок враг неугомонный!») именно во «вьюжной» 10 главе. Именно здесь неблагонадежный Петька (и ранее обнаруживающий приверженность не только «злобе», но и «любви») обращается за помощью к Христу: «Ох, пурга какая, Спасе!»<sup>1</sup>.

Однако выше мы уже отмечали изначальную зыбкость границ между светом и тьмой в поэме. В финале она проявляется в том, что Христос Блока неожиданно текстуально сближается с тем самым «врагом» (антихристом)<sup>2</sup>, которого как раз и опасаются герои. В частности, Христос «невидим» (как и *незримый* враг); Он не просто соседствует с inferнальной вьюгой («за вьюгой невидим»), но и *определяется* автором через нее «поступью надвьюжной», «снежной россыпью»; «В очи («двенадцати». — И.Е.) бьется красный флаг», который несет Христос, но и вьюга, связанная с бесовством, также «пылит им в очи». Как раз во второй строфе 11 главы, где упоминается «враг», акцентируются также «*переулочки* глухие» и «*сугробы* пуховые». В 12 же главе неназванный еще автором Христос уже преследуется красногвардейцами, при этом вновь возникают сопровождающие его атрибуты inferнального «врага»: «Кто в *сугробе* — выходи!»<sup>3</sup>; «Кто там ходит беглым шагом, хоронясь за

<sup>1</sup> На неслучайность этой «оговорки» героя обращает внимание М.Ф. Пьяных (Указ. соч. С. 42).

<sup>2</sup> Ср.: «Blok's Christ... an anti-Christian figure, a son of Lucifer rather than a son of the traditional Father deity of the Old and New Testaments» (*Masing-Delic I. Abolishing Death...* P. 196).

<sup>3</sup> Иную, но очень интересную интерпретацию соседства блоковского Христа с сугробом, которая основывается на фонетическом созвучии «сугроб»/гроб, а также «хоронясь»/похороны и при этом помещает события блоковской поэмы в общий контекст мистического, но нетрадиционного воскресения см.: *Masing-Delic I. Op. cit.* P. 195–221.

*все дома?*». Нельзя не обратить внимание и на то, что обращенные в 11 главе «на незримого врага» винтовки «товарищей» в 12 главе уже стреляют — в Христа. Однако звукопись, передающая эту стрельбу — «Трах-тах-тах!», обрамляет собой строки, свидетельствующие о ее бессмысленности: «И только эхо / Откликается в домах... / Только вьюга долгим смехом / Заливается в снегах». *Смех вьюги* и *отклик эха* едва ли не в большей степени могут характеризовать врага-антихриста, нежели сопровождать последующее явление Христа...

Конечно, можно вспомнить и дневниковую запись Блока: «Если взглядешься в столбы метели *на этом пути*, то увидишь “Исуса Христа”»<sup>1</sup>, в которой заметно в высшей степени нетрадиционное и совершенно неожиданное для русской словесности соседство «бесовских» метельных столбов и находящегося именно «в столбах метели» образа Спасителя. О том же соседстве свидетельствует и другая помета в записной книжке: «Что Христос идет перед ними — несомненно..., страшно то, что опять Он с ними..., а надо Другого...»<sup>2</sup>. Обращают на себя внимание как блоковские кавычки, свидетельствующие о несвершившемся превращении «чужого слова» в слово вполне «свое», так и настоятельная потребность в Другом («а надо Другого»), которым — в этом контексте — может быть только противоположный Христу субъект. Ср. также более ранние размышления поэта: «...нет разницы — бороться с дьяволом или с Богом — они равны и *подобны* (выделено нами. — И.Е.); как источник обоих — одно Простое единство, так следствие обоих — высшие пределы Добра и Зла — плюс ли, минус ли — *одна и та же* (выделено нами. — И.Е.) Бесконечность»<sup>3</sup>. Однако эти примеры из нехудожественной действительности только лишь продолжают саму *художественную* логику авторского сближения — почти до неразличения — Божественного и дьявольского, которая является одной из самых существенных особенностей поэмы «Двенадцать».

Эти представления были вполне созвучны и другим символистам. Например, в стихотворении Н. Минского «Два пути» можно прочесть: «Нет двух путей добра и зла, / Есть два пути добра <...> Две тропы / Две правды, два добра — / Раздор и мука для толпы, Для мудреца — игра. / То, что донныне средь людей / грехом и злом

<sup>1</sup> Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 7. М.—Л., 1963. С. 330.

<sup>2</sup> Блок А. Записные книжки. М., 1965. С. 388–389.

<sup>3</sup> Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 7. С. 28.

слывет, / Есть лишь начало двух путей <...> Блаженство в том, что всё равно, / Каким путем идти». В «Двойной бездне» Д. Мережковского утверждается то же мистическое единство: «И зло, и благо — тайна гроба. / И тайна жизни — два пути — / Ведут к единой цели оба. / И все равно куда идти». Определяя, главным образом, особенности мифотворчества Мережковского, Н.А. Бердяев, вместе с тем, с полным основанием приходит к выводу, что и в целом «новое религиозное сознание тяготеет к тому, чтобы признать наконец человекобожество, богоборчество, демонизм таким же божественным началом, как и бездну противоположную, признать лишь кажущимся злом»<sup>1</sup>.

Как может быть интерпретирована близость верховных сакральных образов в блоковской поэме? По крайней мере, совершенно ясно, что блоковский «Исус Христос» и не «освящает» стихию революции и не противостоит ей «бесовству». Отсутствует как благословение, так и заклятие — именно потому что раздваивается, теряет свою онтологическую цельность сам блоковский образ Христа.

В письмах к Е.П. Иванову А. Блок заявлял: «...не пойду врачеваться к Христу. Я Его не знаю и не знал никогда»; «Никогда не приму Христа»<sup>2</sup>. Однако это неприятие относилось именно к традиционно-православному представлению о Спасителе, поскольку образ мессии-революционера, никак не связанного с русской святостью, зато близкого героям Э. Ренана или Г. Флобера, если не касаться здесь более древних персонажей, Блоку не был чужд<sup>3</sup>. Представления о назначении Мессии и лжемессии могут быть существенно различными<sup>4</sup>. Согласно христианской традиции, антихрист является лжемессией, но согласно иной традиции, лжемессией (не освободителем) является именно евангельский Христос. Подобно этому, и спасение в одном случае понимается как спасение души, а в другом — как спасение человеком мира. Символизм как бы колеб-

<sup>1</sup> Бердяев Н.А. О русских классиках. М., 1993. С. 250.

<sup>2</sup> Цит. по: Блок А.А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 5. С. 322.

<sup>3</sup> См.: Там же. С. 329–330; «Образ Господа, выводящего из тьмы рабства народ Моисея, как и вся Книга Исход, испещренная пометами Блока, имели для поэта исключительно важное значение и не могли не стимулировать его размышления о путях «исхода» из тьмы» (Смола О.П., Приходько И.С. Комментарии // Там же. С. 331).

<sup>4</sup> См., например: Булгаков С.Н. Два града. СПб., 1997. С. 228–237.

лется между этими двумя противоположными мистическими установками, порой весьма причудливо контаминируя их различные компоненты.

Если размывание границ между светом и тьмой с неизбежностью приводит к раздвоению образа Спасителя в авторском сознании, то оборотной стороной этого свойственного символистской эстетике «двоения» является метафизическое зияние между «здешней» земной данностью и Божиим замыслом о ней, за которым мерцает гностически-манихейское представление о мире. «Безусловное разделение между божественным и мирским, духовным и плотским», как характеризовал гностицизм Вл. Соловьев, приводит к «призрачному спасителю» и «призрачному спасению»<sup>1</sup>. В мифопоэтике символизма доминирует *развоплощение духа*, полный и безнадежный его отрыв от «материи», а также своего рода безразличие к ней. Поскольку земной универсум, с этой точки зрения, лишен собственного онтологического смысла, отделен от божественного Промысла, художник не только в своем «царстве духа» наделял его своими произвольными «представлениями», но и мог призывать других в статье «Интеллигенция и революция» во время какофонии массовых убийств слушать «музыку революции». Насколько «представления» о реальности символистов соответствовали самой реальности можно судить даже по «жизненным аналогам» их мифотворчества: *реальным* судьбам Любови Дмитриевны Менделеевой и Нины Ивановны Петровской. Или хотя бы по фантастическим пророчествам Д.С. Мережковского: предрекаемый им гипотетически-ужасный «грядущий Хам» на самом деле оказался — в каждом из своих трех лиц — *прямой противоположностью* тем вполне реальным «хамам», с которыми очень скоро пришлось ознакомиться писателю.

В символистских и околосимволистских кругах отношения между Святой Русью и Россией осмысливались отнюдь не в качестве отношения между идеальным инвариантом и его земным несовершенным воплощением, а в качестве, так сказать, членов бинарной оппозиции. Для того, чтобы идеальная Русь (или Святая Русь), наконец, восторжествовала и явила себя, согласно этой логике, совершенно необходима именно гибель реальной России. Однако в «Двенадцати» и блоковских статьях этого времени с их жаждой «переде-

<sup>1</sup> Соловьев Вл. Гностицизм // Христианство: Энциклопедический словарь: В 3 т. М., 1993. Т. 1. С. 415–417.

лать всё. Устроить так, чтобы всё стало новым»<sup>1</sup> происходит дальнейшая радикализация такого воззрения, когда уже само понятие Святой Руси становится совершенно излишним, оно не только смеется — подобно реальной России — бесформенной дионисийской стихией, но и подвергается при этом профанирующему осмеянию.

В последнее время с различных сторон исследуется природа новой сакральности и новой религиозности советской эпохи и советской литературы. Сакрализация вождя, представления о героях как мучениках и апостолах, а не палачах («мы разносчики новой веры», — подчеркивал, например, Маяковский) чаще всего рассматриваются не в контексте мирового становления тоталитаризма XX века, а в контексте русской истории. Однако существенная особенность этой религиозности состоит в том, что она не только использует христианские каноны как внешний материал для собственной «канонизации», но стремится к полной перекодировке этого материала и строится на глобальной трансформации православного христианского сознания. Именно поэтому, на наш взгляд, следует говорить о *вторичной* сакрализации.

Поэма Блока интересна с этой точки зрения тем, что здесь можно обнаружить как важнейший исходный этап этой новой революционной сакрализации, так и сам механизм духовной подмены. Как нам уже приходилось отмечать<sup>2</sup>, эстетика символизма была отнюдь не свободна от рискованной иронической игры с рядом фундаментальных для традиционной русской духовной культуры концептов. Очень существенно, что зачастую использовались вполне традиционные модели (например, понятие соборности), однако при этом их семантические ядра не только размывались, но и кардинальным образом переосмысливались. Одним из самых выразительных примеров является феномен абсолютно произвольного обращения с христианским материалом Д.С. Мережковского<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Если и уподоблять революционные ожидания А. Блока установке на «тотальное преобразование мира» (*Эткнд А. Указ. соч. С. 378*), то сама блоковская стилистика («переделать», «устроить») в данном случае отсылает к совершенно иному культурному контексту, нежели христианская традиция *Преображения*.

<sup>2</sup> См.: *Есаулов И.А.* Категория соборности в русской литературе. С. 263–264, 276–280.

<sup>3</sup> Ср.: «Исторического христианства» Мережковский просто не знал и все его схемы ужасно прозрачны. Это именно схемы, а не угаданный смысл» (*Флоровский Г.* Пути русского богословия. Paris, 1983. С. 457).

Что касается Блока, то он порой ощущал подспудную опасность такого рода иронической игры для русской культуры. Уже в статье «Ирония» Блок поставил проблему «разлагающего смеха», замечая: «Все мы пропитаны провокаторской иронией Гейне. Той безмерной влюбленностью, которая для нас самих искажает лики наших икон, чернит сияющие ризы наших святых». Самым существенным в этом процессе «разложения» является как раз размывание границ между верхом и низом, светом и тьмой, святым и греховным: «Перед лицом проклятой иронии — всё равно: добро и зло, ясное небо и воюющая яма, Беатриче Данте и Недотыкомка Сологуба. Всё смешано, как в кабаке и мгле... Захочу — “приму” мир весь целиком, упаду на колени перед Недотыкомкой, соблазну Беатриче; барахтаясь в канаве, буду полагать, что парю в небесах; захочу — “не приму” мира: докажу, что Беатриче и Недотыкомка одно и то же... Всё обезличено, всё “обесчещено”, всё — всё равно». Для настоящего ироника<sup>1</sup> онтологической разницы между тьмой и светом, антихристом и Христом не существует — точно так же, как «перед лицом проклятой иронии» невозможно разграничить Беатриче Данте и Недотыкомку Сологуба: «все обезличено».

Для Блока ирония — это «болезнь индивидуализма» и «болезнь личности». Однако поэма «Двенадцать» свидетельствует о том, что попытка преодоления этого индивидуализма коллективистским началом, окрашенная в «дионисийские» тона<sup>2</sup>, вполне совпала с революционной установкой: *метельные «бесы» золотого века русской поэзии трансформировались в «апостолов» новой советской эры*. Такая трансформация и явилась ядром вторичной сакрализации. Самодостаточный и абсолютный индивидуализм «ego» обернулся абсолютным коллективизмом «мы». И.П. Смирнов отметил, что в эстетике символизма Другой не имеет *собственного* «онтологического статуса»<sup>3</sup>. Венчающий блоковскую поэму субъект хотя и наделен определенным именем, но, подобно всякому Другому,

<sup>1</sup> Ср. бахтинскую реплику: «ироничны эти двенадцать красногвардейцев. И они как бы иронически поданы... Вся ситуация эта подана у него иронически. Я бы сказал, и Христос у него чуть-чуть... (иронически представлен. — *И.Е.*)» (Беседы В.Д. Дубавкина с М.М. Бахтиным. М., 1996. С. 93).

<sup>2</sup> См.: *Гюнтер Х.* Варварско-дионисийское начало в русской культуре начала XX в. // *Постсимволизм как явление культуры*. М., 1998. Вып. 2. С. 3–9.

<sup>3</sup> *Смирнов И.П.* Авангард и постсимволизм (элементы постсимволизма в символизме) // *Russian Literature*. 1988. XXIII–II. P. 164.

также лишен самостоятельного онтологического лица, целиком находясь в сфере авторских «представлений», а следовательно, и «представлений» читателя (литературоведа), могущих быть в данном случае сколь угодно произвольными.

Конечно, мы далеки от того, чтобы считать «новое религиозное сознание», формирующее мифопоэтику символизма, единственной питательной средой для становления вторичной сакрализации советской эпохи. Авангардное искусство также является совершенно законным предтечей этой сакрализации<sup>1</sup>. Здесь ограничимся только одним примером. «Черный квадрат» Казимира Малевича, в котором тьма замещает свет, агрессивно пытаясь заполнить все пространство картины, не просто разрушает предметный мир, затягивая взгляд зрителя в черную бездну, но и является в буквальном смысле антииконой<sup>2</sup>, в которой вместо образа представлено «ничто». Как и Блок в «Двенадцати», «утверждая пафос революции»<sup>3</sup>, переводил ее, вместе с тем, в особое духовное измерение, природу которого мы пытались обозначить в настоящей работе, «Черный квадрат» для Малевича стал «символом... конца жизни, во всяком случае в тех ее формах, которые стремилась разрушить стихия Революции»<sup>4</sup>. Однако это утверждаемое — взамен иконного образа — «ничто» именно *сакрализуется* художником посредством помещения картины в «красный угол». Как напоминает И. Языкова, «Черный квадрат» Малевича «впервые демонстрировался на выставке 1915 года, где среди сорока супрематических полотен висел в особом месте — в углу, как икона»<sup>5</sup>. Красный угол, таким образом, выполняет ту же художественную функцию вторичной сакрализации в рецепции картины Малевича, что и финальный образ в поэме Блока. Этот образ представляет собой результат полной трансформации традиционного понятия о русской святости. От

<sup>1</sup> Ср. различные подходы к этой проблеме: Паперный Вл. Культура «Два». App Arboг, 1985; Гюнтер Х. Художественный авангард и социалистический реализм // Вопросы литературы. 1992. № 3. С. 161–175; Есаулов И. Генеалогия авангарда // Там же. С. 176–191; Гройс Б. Стиль Сталин // Гройс Б. Утопия и обмен. М., 1993; Добренко Е. Метафора власти: Литература сталинской эпохи в историческом освещении. München, 1993.

<sup>2</sup> См. подробнее: Языкова И. «Черный квадрат» К. Малевича как антиикона // Страницы. М., 1997. Т. 2. Вып. 2. С. 273–277.

<sup>3</sup> Максимов Д. Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1981. С. 148.

<sup>4</sup> Языкова И. Указ. соч. С. 276.

<sup>5</sup> Там же. С. 277.

православного Христа, в сущности, остается только имя, оболочка которого наполняется совершенно иным смыслом. Поскольку само христианство, по Блоку, не удалось, такую трансформацию можно назвать и деструкцией, культурным взрывом — только без всяких положительных коннотаций.

Инфляция духовного содержания, продолженная и развитая эстетикой авангарда, явилась абсолютно необходимой почвой для утверждения нового тоталитарного искусства периода советской «культурной революции» — и других этапов русской Катастрофы.

С этой точки зрения в «Скифах» можно усмотреть завершение того же мистического сюжета *развоплощения*. Если в «Двенадцати» еще можно угадать некоторые петербургские реалии, то в «Скифах» налицо исчезновение не только петербургской, но и московской России. В сущности, перед нами восторженное изображение как бы состоявшейся культурной энтропии. Это такое воспеваемое коллективное «скифское» *мы*, которое авторской волей не только оказывается лишенным собственной истории, но и собственной христианской традиции.

Это коллективное «мы» России отличается, по Блоку, «раскосыми» (далее «узкими») глазами; в жилах его течет «черная» (варварская) кровь; это отнюдь не евразийский портрет, а собственно азиатский — с «азиатской рожей» и прочими атрибутами «варварства». Это коллективное народное тело лишено уже всяких собственно духовных качеств: очи не только раскосые, но и «жадные»; «любовь» рифмуется с «кровью», как уже отмечено, «черной»; это коллективное «мы» любит плоть — а именно: «и вкус ее, и цвет, / И душный, смертный плоти запах»; коллективное «мы» ломает коням тяжелые крестцы и призывает европейских «товарищей» в такие объятия, от которых может «хрустнуть... скелет» этих западных братьев. По-видимому, «мы» вообще не славяне, а люди неведомой расы, которые действительно были лишены христианской истории, как следует из строк о грядущем Гунне, который будет

...в церковь гнать табун,  
И мясо белых братьев жарить.

Белые братья — это европейцы: такое определение от имени «мы» явно не может принадлежать белому человеку. Церкви также вполне чужды коллективному скифскому «мы», речь идет о европейских церквях.

«Старый мир» (здесь — мир также собственно европейский) уподобляется Эдипу («остановись, премудрый, как Эдип»), а Россия — Сфинксу. Античный миф в данном контексте имеет отчетливый суицидный комплекс: предлагая европейскому Эдипу разгадать тайну скифского Сфинкса-России, а также угрожая в противном случае «свирепым Гунном», автор не может не знать о финале древнего мифа. Заметим, что самоубийственное навязывание себя (своих объятий) здесь осложнено именно жадной совместного суицида: если античный сфинкс бросился в море и погиб после разгадки Эдипа, то в блоковском тексте не случайно говорится о хрустнувшем скелете европейского «Эдипа» как о возможности: скифский Сфинкс, очевидно, не желает гибнуть в одиночестве; он надеется в своих объятиях унести в морскую, а точнее, азиатскую пучину и удачливого разгадчика.

Таким образом, для Европы оба варианта гибельны — и «мирные объятия», которые таят в себе смерть, и уклонение от этих объятий, которое чревато «свирепым Гунном». И в этом тексте, как и в «Двенадцати», «старому миру» не остается ни малейшей надежды на спасение, а приглашение на «братский пир» откровенно ультимативно — как и положено, впрочем, «варварской лире».

При желании и в «Скифах» можно усмотреть своеобразное продолжение пушкинской традиции, в чем в свое время весьма настойчиво пытался убедить читателей еще Иванов-Разумник<sup>2</sup>. Но характерная трансформация в том, что Пушкин в «Клеветниках России» и «Бородинской годовщине» воспеваает и *принимает* русскую историю, не редуцируя ее, в отличие от Блока, до «скифства». В блоковском же тексте эта история низводится до единственной функции — и то *холопской*: «Мы, как послушные холопы, держали щит меж двух враждебных рас». В пушкинских текстах с достоинством провозглашается самодостаточность России, в блоковском же стихотворении — коллективное «мы» угрожает чисто восточным (или, во всяком случае, совершенно чуждым русской традиции)

<sup>1</sup> Ср., например, характерное для Блока суждение, как бы оправдывающее этот разрушительный комплекс: «Европейская жизнь так же мерзка, как и русская, вообще — вся жизнь людей во всем мире есть, по-моему, какая-то чудовищно грязная лужа» (Цит. по: Блок А. А. Полн. собр. соч. и писем. М., 1997. Т. 3. С. 716).

<sup>2</sup> Одновременно критик уповал на то, что на смену античному и «христиано-европейскому» периодам мировой истории приходит некая новая эпоха, где не должно быть места «старой вере христианства» (Иванов-Разумник. Россия и Инония. Берлин, 1920. С. 8).

«вероломством», словно бы стравливая Европу и «монгольскую орду». Наконец, Пушкин призывает к *защите* Отечества, а сама историческая Россия как таковая имеет положительные коннотации. Блок, напротив, пытается демонстративно *уклониться* от этой защиты: «Идите все, идите на Урал!»

Характерно, что в послереволюционном *упорядочивании* жизни Блока больше всего страшит не продолжающееся наступление хаоса, а возможное *восстановление* прежней России («старого мира»). Если «гибель России» не только не трогает автора, но и постоянно иронически интонируется им как в художественном творчестве, так и в его публицистике, то вопрос «Кто погубил *революцию?*», поставленный Блоком уже в 1919 году в записной книжке<sup>1</sup>, неотступно его тревожит. Однако разочарование поэта в состоявшейся материализации «духа музыки» явилось лишь фактом его личной биографии и нашло свое отражение в не предназначенных для публикации записках и дневниках автора, тогда как *отречение* от «старого мира» и *утверждение* пафоса революции как раз и явились фундаментом для того «вплотнения» нового миропорядка, которое впоследствии так не устраивало Блока.

Может показаться, что блоковский разрыв с пушкинской традицией *приятя бытия* преодолевается в стихотворении «Пушкинскому Дому». Однако вот выразительный пример блоковской цитатности — и, в то же время, абсолютного — хотя, быть может, и вполне бессознательного переосмысления. К тому же это, пожалуй, самые известные строки:

Пушкин! Тайную свободу  
Пели мы вослед тебе!  
Дай нам руку в непогоду,  
Помоги в немой борьбе!

*Тайная свобода* — цитата из Пушкина — часто толкуется как своего рода диссидентская оппозиционность — не случайно и в данном фрагменте речь идет о *борьбе*, хотя и «немой». Однако следует подчеркнуть, что цитируемый Блоком пушкинский текст, который в советских изданиях — в том числе и Пушкинского Дома — имеет

<sup>1</sup> Цит. по: Магомедова Д.М. Автобиографический миф в творчестве А.Блока. М., 1997. С. 56.

нейтральное название «К Н.Я. Плюсковой», был впервые опубликован Пушкиным в журнале «Соревнователь просвещения и благотворения» (№ 10 за 1819 г.) и имел *другое* заглавие: «Ответ на вызов написать стихи в честь ее Императорского Величества Государыни Императрицы Елисаветы Алексеевны».

В этом пушкинском тексте не только нет никакой диссидентской оппозиционности, которая как раз приписывалась Пушкину Пушкинским Домом, но и утверждается нечто диаметрально противоположное:

Небесного земной свидетель,  
Воспламененною душой,  
*Я пел на троне добродетель*  
С ее приветною красой.  
Любовь и тайная свобода  
Внушали сердцу гимн простой,  
И неподкупный голос мой  
*Был эхо русского народа.*

Итак, пушкинская «любовь и тайная свобода» разрешается «гимном» императрице Елисавете, а сам пушкинский «голос» является здесь «эхом русского народа», но не инструментом какой бы то ни было «борьбы».

Таким образом, и в тексте стихотворения «Пушкинскому Дому», внешне как будто продолжающего пушкинскую традицию, от подлинного Пушкина, в сущности, остается только *имя, звук*. Этим сохранением звуковой оболочки, но вымыванием глубинного — и собственного! — смысла рассмотренный выше блоковский текст напоминает финал «Двенадцати». И лишь после кардинальной трансформации — в данном случае «тайной свободы» — происходит вторичная сакрализация. Именно мистической сакрализацией пушкинского имени (буквально *поклоном*) завершается блоковский текст:

Уходя в ночную тьму,  
С белой площади Сената  
Тихо кланяюсь ему.

Неудивительно, что советский пушкинский юбилей 1937 года вобрал в себя и полную трансформацию пушкинского образа и, одновременно, сакрализацию этого *нового* (советского) Пушкина.

## ВТОРИЧНАЯ САКРАЛИЗАЦИЯ И НОВЫЙ ГЕРОЙ МАКСИМА ГОРЬКОГО

Если «Двенадцать» — это «первая страница» советской литературы, то «Мать» занимала совершенно особое место во всех советских учебниках как *первое произведение соцреализма*, несмотря на то, что повесть написана Горьким, как известно, еще до революции. Историческая ли это случайность, имеющая сутубо идеологическое объяснение? Либо все-таки надо признать, что в самом деле эта повесть при всей ее художественной неубедительности (обсуждать которую дело критика, но не литературоведа) имеет какие-то скрытые смыслы, которые и позволили ей стать своего рода точкой отсчета новой литературной эпохи?

Как бы то ни было, горьковская повесть оказала сильнейшее воздействие не только на формирование «канона» соцреализма, но и — благодаря этому — на внехудожественную действительность — горизонт ожиданий советских читателей, по-видимому, имеющий принципиальные отличия от *пасхального* горизонта ожиданий. Попробуем описать некоторые особенности подтекста этого канона.

Обычным приемом в идеологизированном истолковании истории русской литературы было резкое противопоставление «богостроительского» периода художественной биографии Горького и тех идей, которые отразились в повести «Мать». Однако обращает на себя внимание хронологическая и текстологическая близость «богостроительских» и «социалистических» произведений «пролетарского писателя». Вершиной горьковского богостроительства стала, как известно, повесть «Исповедь». Она была опубликована в 1908 году в 23 выпуске сборника «Знание». «Мать» в России издавалась в том же сборнике «Знание» в 1907–1908 гг. (выпуски 16–21). Известно также, что Горький заканчивал «Мать» в Италии, где как раз в это время интенсивно общался с А.А. Богдановым и А.В. Луначарским — своего рода «теоретиками» богостроительства.