

литературный текст:
проблемы и методы
исследования

Приложение

И.А. ЕСАУЛОВ

**МИСТИКА
В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
СОВЕТСКОГО ПЕРИОДА
(Блок, Горький, Есенин, Пастернак)**

ТВЕРЬ 2002

**СЕРИЯ
«ЛЕКЦИИ В ТВЕРИ»**

Министерство образования Российской Федерации
Российский государственный гуманитарный университет
Тверской государственный университет

И.А. Есаулов

**Мистика в русской литературе
советского периода**
(Блок, Горький, Есенин, Пастернак)

Серия «Лекции в Твери»

ТВЕРЬ 2002

УДК 882.09 «19» (075.8)
ББК Ш5(2=411.2)6-34я731-2
Е81

Есаулов И.А.

- Е81 Мистика в русской литературе советского периода (Блок, Горький, Есенин, Пастернак). – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2002. – 67 с. (Литературный текст: проблемы и методы исследования; Приложение, Серия «Лекции в Твери).

Книга представляет собой часть курса лекций, прочитанных автором в Тверском университете, и предназначена преподавателям филологических факультетов, школьным учителям, аспирантам и студентам.

Издание осуществлено на кафедре теории литературы ТвГУ.

УДК 882.09«19»(075.8)
ББК Ш5(2=411.2) 6-34я731-2

ОГЛАВЛЕНИЕ

<От автора>	4
Лекция первая. Мистика позднего А. Блока и начало советской литературы	8
Лекция вторая. Жертва и жертвенность в повести М. Горького «Мать»	26
Лекция третья. Между «другом» и «скверным гостем»: «Черный человек» С. Есенина	37
Лекция четвертая. Пасхальный архетип русской литературы и структура романа Б. Пастернака «Доктор Живаго»	50

Лучшим введением в предлагаемую проблематику является следующий текст:

ХИТРЫЙ ЛЕНИН

Вот сидит один раз Ленин у себя в комнатке после обеда и разные книжки и газеты почитывает. Только в какую газету ни заглянет, какую книжку ни раскроет – все про себя чтение находит:

– Дескать, что нам перед Антантой страшиться, что перед Америкой бояться, когда у нас есть Владимир Ильич Ленин.

Чудно стало Ленину. Встал он со стула венского, походил по комнатке и говорит сам себе:

– Ладно, так и сделаю.

А после того посылает своего посыльного к главному советскому доктору. Приходит доктор, а Ленин ему и говорит:

– Можешь сделать так, чтобы я умер, только не совсем, а так, для виду?

– Могу, Владимир Ильич, только зачем же это?

– А так, – говорит, – хочу испытать, как без меня дела пойдут. Чтой-то все на меня сваливают, во всяком деле мной загораживаются.

– Что ж, – отвечает доктор, – это можно. Положим тебя не в могилу, а в такую комнату просторную, а для прилику стеклом накроем, чтобы пальцем никто не тыкал, а то затычут. Только вот что, доктор, чтобы это было в пребольшем промежду нас секрете. Ты будешь знать, я, да еще Надежде Константиновне скажем.

И скоро объявили всему народу, что Ленин умер.

Народ заохал, застонал, коммунисты тоже не вытерпели – в слезы. Все думают, сердцем трепыхаются, – что теперь делать будем? Того и гляди англичане с французами присунутся.

А самый старший – Калинин – уговаривает.

– Что же поделаешь? Это не в нашей власти... Слезам горю не поможешь. Ну, поплакали малость, ну, и ладно, за дело надо браться.

Положили Ленина в амбарушке, марзолей называется, и стражу у дверей приставили. Проходит день, два... неделя, месяц, – надоело Ленину лежать под стеклом.

Вот один раз ночью выходит он потихоньку задней дверью из марзолея и прямо в Кремль, в главный дворец, где всякие заседания комиссарские. В дверях его пропустили, потому в кармане у него пропуск бессрочный лежал, а шапку он надвинул пониже, чтобы не узнали солдаты. Приходит туда Ленин, а заседания уже все закончились, и служители полы подметают.

Ленин спрашивает:

– Кончилось?

- Кончилось.
- Не знаете, об чем говорили?
- Да об разном... Слышь, англичане с нами хотят подружиться, а там еще какие-то державы. Мы ведь в щелку слушали, краем уха... не поняли.
- Так, так, а про Ленина не поминали?
- Как же! Поминали... Вот, говорят, Ленин умер, зато коммунистов-то чуть не в два раза больше стало. Теперь только пикни Антанта.
- А она не пищит?
- Да, покуда, в час молвить, не слышать.
- Так, так, – поддакнул Ленин и простился со служителями.

Пришел он в марзолей, лег под стекло, думает: А ведь ничего, работают и без меня. Ладно. Проверю еще кое-где... Завтра к рабочим на завод схожу.

На другую ночь отправился Ленин на завод. Там его тоже не задержали, прямо в машинную часть провели. Ночью народу на заводе мало, только-только, чтобы пары не затухали, держат машиниста, смазчика да кочегара, сторожей еще, чтобы шпионы чего не подсудобили.

- Хватит и этих, – думает Ленин, – мне ведь не митинги разводить, только поспросить кой о чем.
- Здравствуйте, товарищи.
- Здравствуй.
- Ну, как?
- Да, ничего... сходственно.
- Беспартийные?
- До смерти Ленина в беспартийных ходили, а теперь в коммунистах.

Ленинцы.

Ленину это по сердцу маслом.

- А в работе задержки нет?
- А товаров много выпускаете?

И начал и начал вопросами донимать.

- Да скоро с мирным временем сравняемся.
- Ну, работайте, работайте, в час добрый, а пока прощайте.

И тут ладно, – думает Ленин по дороге в марзолей, – теперь только мужиков проведать, узнать про из жите-бытье. На третью ночь Ленин встал раньше: ведь дойти до станции, да дорога, да еще пожалуй от глухой станции пешком идти придется. В деревню он приехал, какая похуже, чтоб наглядней было. В одной избушке огонек светился. Подошел Ленин.

- Можно отдохнуть у вас?
- Заходи.

Входит Ленин и диву дается. Икон нет. Красные плакаты везде. Портреты.

Ленин нарочно спрашивает:

- Вы что же, некрещеные?
- Мы, товарищ, в гражданах состоим, а в нашем доме читальня, а это вот уголок Ленина.

И тут помнят меня, – думает Ленин.

- Ну, а как житье-то мужицкое?
- Да не так, чтоб уж очень, а все-таки вроде как налаживается. Теперь слышно к деревне не задом, а лицом повернулись. Ленин-то давно про смычку говорил своим коммунистам, ну вот теперь видно задумали сомкнуться, давно бы надо.

Вышел Ленин из избы радостный, в марзoley лег успокоенный, и спит вот уже много дней после своих странствий.

Теперь уж наверно скоро проснется.

Вот радость-то будет.

Ни словами не расскажешь, ни чернилами не опишешь.

Этот мистический текст опубликован в 1929 г. среди прочего дидактического материала советским Государственным издательством «в качестве методического руководства в литературных занятиях по новым программам» в книге В.В. Голубкова и М.А. Рыбниковой «Изучение литературы в школе II степени».

Мистика, как видим, вполне совместима с декларируемым материализмом. По-видимому, и отвергаемый «идеализм» на самом деле отвергается в какой-то определенной его части. В подобных «низовых» текстах по-своему ярко и весьма выразительно проявилась общая культурная интенция: глобальная трансформация русской христианской традиции, при которой пасхальный православный архетип замещается советским вариантом рождественского архетипа. Ленин не нуждается в воскресении, ибо – в субстанциальном смысле – никогда не умирал: он, как известно, «всегда живой», «живее всех живых» и т.п. Поэтому важнейшим событием становится не избыточное в данном случае «воскресение», а сам факт его рождения, имеющий отчетливо манифестируемое сакральное значение, и глубинно связанный с рождением нового мира (который также вовсе не собирается «умирать», будучи лишенным всякой эсхатологической перспективы). Хотя культура этого мира и отвергает ближайшим образом православные ценности (как доминирующие в русской культуре предшествующего периода), но она имеет и более широкую антихристианскую парадигму в целом.

Не стремясь в предлагаемых лекциях к широте охвата литературного материала и не рассматривая многие классические советские тексты (в том числе, и такие настоящие религиозные шедевры советской эпохи, как «Смерть пионерки» Э. Багрицкого, в которых воплотилось особого рода мистическое переживание), мы сосредоточимся – не только в научных, но

и, отчасти, в учебных целях – на вершинных и до сих пор «непрозрачных» текстах, чрезвычайно важных для теоретического осмысления проблем русской литературы. Нам представляется, что мистический план, эксплицируемый при анализе текстов Блока, Горького, Есенина, Пастернака не только не сводим к какой-то единой абстрактной «религиозности», но он имеет различные (если не противоположные) мистические же результирующие.

ЛЕКЦИЯ ПЕРВАЯ

МИСТИКА ПОЗДНЕГО А. БЛОКА И НАЧАЛО СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Основной тезис нашей работы 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 считать¹, 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»² 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”»³. 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»⁴. Л. Троцкий характеризовал «Двенадцать» как «высшее достижение Блока» и «самое значительное произведение нашей эпохи»⁵, ничуть не смущаясь блоковской мистики. Попробуем понять – почему.

В первой же строфе поэмы заявлена не только оппозиция черного и белого (тьмы и света), на что неоднократно обращалось внимание⁶, 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

¹ См., например: Мусатов В.В. Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века. М., 1998. С. 41–82.

² Пьяных М. Слушайте революцию: Поэзия Александра Блока советской эпохи. М., 1980. С. 7.

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

⁴ Правда. 1919. 18 января.

⁵ Троцкий Л. Литература и революция. М., 1991. С. 99, 102.

⁶ См., например: Минц З.Г. Александр Блок // История русской литературы: В 4 т. Т. 4. Л., 1983. С. 544–545.

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 семантикой замещения. Однако, вопреки распространенному мнению, в поэме нет не только изображения нового мира и новой жизни – даже в самой латентной форме, зато наличествует тотальная деструкция всех столпов прежнего мира и прежней жизни.

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 обратная 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 ироническим 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 гибнущей 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»⁷. 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 люду и потешается над всеми, кто позабыл оградить свои дела крестом»⁸, «начинаются бесовские потехи»⁹. В последнем случае более ясной становится как семантика ветра (вьюги, пурги), так и явный лейтмотив бесовства, традиционно связываемый с вьюгой¹⁰. 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

⁷ См.: *Гаспаров Б.М.* Тема святочного карнавала в поэме А. Блока «Двенадцать» // *Гаспаров Б.М.* Литературные лейтмотивы. М., 1994. С. 4–27.

⁸ *Максимов С.В.* Собр. соч.: В 20 т. Т. 17. СПб., 1912. 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. Т. 2. М., 1997. С. 556).

⁹ *Сахаров И.П.* Сказания русского народа. Народный дневник. Праздники и обычаи. СПб., 1885. С. 159.

¹⁰ 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 ряд ценных наблюдений автора используется (без ссылки на данную работу) в ряде блоковедческих исследований.

пожелтевших страниц толстых томов Афанасьева, Забылина и Сахарова стали просыпаться понемногу тени древних славянских богов, полубогов, а также лесных, водяных и воздушных демонов»¹¹. Однако это знакомство «с фольклором через фольклористику», названное комментаторами академического издания «спецификой блоковского фольклоризма»¹² зачастую приводило к характерной аберрации: русские фольклористы, увлеченные поисками дохристианских языческих корней в национальном фольклоре – вплоть до собственного «достраивания» вряд ли существовавшего когда-либо в действительности системного пантеона славянских богов, как в знаменитых «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 фона¹³. Поэты же символисты (в том числе, и А. Блок) воспринимали эти фольклорные построения не как научное акцентуирование 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 сектами¹⁴, а в советское время оформился уже в мнимый антагонизм «народного» и «церковного», никогда не определявший русскую культуру в ее целом.

Герои поэмы – красногвардейский отряд «двенадцати» – отнюдь не «несут всему миру благую весть о возрождении человека к новой жизни»¹⁵ и не находятся «в процессе становления»¹⁶, но являются в пределах художественного мира поэмы силами разрушения, при этом именно *потешаясь* над всеми символами христианской святости. Ритуальные кощунства, которыми переполнена поэма, невозможно свести ни к святочному шествию (поскольку вместо величаний Христа наличествует как раз Его поругание), ни даже к карнавальному действу (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

¹¹ Цит. по: Блок А.А. Полн. собр. соч. и писем. Т. 2. С. 555.

¹² Там же. С. 556.

¹³ 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.

¹⁴ См.: Эткинд А. Хлыст: Секты, литература и революция. М., 1998.

¹⁵ Смола О.П. «Черный вечер. Белый снег»: Творческая история и судьба поэмы Александра Блока «Двенадцать». М., 1993. С. 88.

¹⁶ Мусатов В.В. Пушкинская традиция в русской поэзии. С. 78.

он, сопровождаемый веселым смехом, «ужасен – не дай Бог попасть в него»¹⁷. Подчеркнем, 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 проявляет себя 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 действо, 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 действо. 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»¹⁸. И хотя, по точному замечанию В.А. Грехнева, «пушкинские «бесы» – не только носители, но и невольники зла»¹⁹, однако именно зла: в пушкинском мире границы между тьмой и светом отнюдь не релятивизированы.*

¹⁷ 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).

¹⁸ 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.

¹⁹ Грехнев В.А. Мир пушкинской лирики. Н. 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»²⁰ (дважды «старый мир» прямо уподобляется «нищему», «голодному» и «холодному» псу). Таким образом, уже поэтому как раз «старый мир», приговоренный к полному разрушению²¹, наделяется, согласно художественной логике блоковской поэмы, явными инфернальными атрибутами, демонизируется. Поэтому 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 «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 кошунственными «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?²²) 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 “Сочетаешься ли еси Христу” – “Сочетаваюсь”. В этом отношении поэма – повторение второго крещения, отрицание крещальных отрицаний, отказ от крещальных стяжаний...»²³. Для блоковской поэтики такая интенция является вполне органичной. Напомним, вслед за автором этой работы, блоковское стихотворение 1907 г. «Второе крещение»:

Открыли дверь мою метели,

²⁰ См.: *Masing-Delic I. Abolishing Death: A Salvation Myth of Russian Twentieth-Century Literature*. Stanford, 1992. P. 201–202.

²¹ Ср.: «герои-красногвардейцы исполнены настроений борьбы за новый мир и революционного возмездия уходящей старой России» (*Миц 3.Г.* Указ. соч. С. 545).

²² 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*. Вып. 3. СПб., 1999. С. 298–330.

²³ Петроградский священник. Указ. соч. С. 91

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 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 превращение учеников-«апостолов» в революционных мстителей. Такого же типа метаморфозу можно усмотреть в повести Горького «Мать», когда «апостол» Павел становится «освободителем» Савлом, поднимающим народ на восстание (об этом – в следующей лекции).

Убийство Катки, 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 анализа неожиданно обнаруживается и 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» поочередно «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 «Учрединке» 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 – точно 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 куклами²⁴, 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.

²⁴ 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).

Наиболее загадочный для поэтики этого произведения мотив связан с фигурой *врага*²⁵ «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 трусь!» Оставаясь в пределах текста, абсолютно невозможно ответить на вопрос о 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!»²⁶

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»

²⁵ Ср.: Пьяных М.Ф. «Двенадцать» А. Блока: Особенности сюжета и образной структуры // Советская поэзия двадцатых годов. Учен. зап. ЛГПИ им. Герцена. Т. 419. Л., 1971. С. 45–51.

²⁶ На неслучайность этой «оговорки» героя обращает внимание М.Ф. Пьяных (См.: Пьяных М.В. Указ. соч. С. 42).

(антихристом)²⁷, 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 «*переулки* 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!»²⁸; «Кто там ходит беглым шагом, хоронясь за 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 взглянуть в столбы метели *на этом пути*, то увидишь «Исуса Христа»²⁹, 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...»³⁰ Обращают на себя внимание как блоковские

²⁷ 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).

²⁸ 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.

²⁹ Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 7. М.; Л., 1963. С. 330.

³⁰ Блок А. Записные книжки. М., 1965. С. 388–389. Ср. также более ранние размышления поэта: «...нет разницы – бороться с дьяволом или с Богом – они равны и **подобны** <выделено мной. – 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 мной. – И.Е.> Бесконечность» (Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 7. С. 28). 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 доныне средь людей / грехом и злом слывет, / Есть

кавычки, свидетельствующие о не свершившемся превращении «чужого слова» в слово вполне «свое», так и настоящая потребность в Другом («а надо Другого»), которым – в этом контексте – может быть только противоположный Христу субъект. Однако эти примеры из внехудожественной действительности только лишь продолжают саму художественную логику авторского сближения – почти до неразличения – Божественного и дьявольского, которая является одной из самых существенных особенностей поэмы «Двенадцать».

Как может быть интерпретирована эта близость верховных сакральных образов в блоковской поэме? По крайней мере, совершенно ясно, что блоковский «Исус Христос» и не «освящает» стихию революции и не противостоит ее «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»³¹. Однако это неприятие относилось именно к традиционно-православному представлению о Спасителе, поскольку образ мессии-революционера, никоим образом не связанного с русской святостью, зато близкого героям Э. Ренана или Г. Флобера, если не касаться здесь более древних персонажей, А. Блоку не был чужд³².

Если размывание границ между светом и тьмой с неизбежностью приводит к раздвоению образа Спасителя в авторском сознании, то

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, в основном, 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» (Бердяев Н.А. О русских классиках. М., 1993. С. 250).

³¹ Цит. по: Блок А.А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 5. С. 322.

³² 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). Представления о назначении Мессии и лжемессии могут быть существенно различными (См., например: Булгаков С.Н. Два града. СПб., 1997. С. 228–237). 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 колеблется между этими двумя противоположными мистическими установками, порой весьма причудливо контаминируя их различные компоненты.

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»³³. 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 Любви 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 жадой «*переделать всё*. Устроить так, чтобы все стало новым»³⁴ происходит дальнейшая радикализация такого воззрения, когда уже само понятие Святой Руси становится совершенно излишним, оно не только сметается – 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

³³ Соловьев Вл. Гностицизм // Христианство: Энциклопедический словарь: В 3 т. Т. 1. М., 1993. С. 415–417.

³⁴ Если и уподоблять революционные ожидания А. Блока установке на «тотальное преобразование мира» (Эткинд А. Указ. соч. С. 378), то сама блоковская стилистика («переделать», «устроить») в данном случае отсылает к совершенно иному культурному контексту, нежели христианская традиция Преображения.

литературы. Сакрализация вождя, представления о героях как мучениках и апостолах, а не палачах («мы разносчики новой веры», – подчеркивает, 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 отмечать³⁵, эстетика символизма была отнюдь не свободна от рискованной иронической игры с рядом фундаментальных для традиционной русской духовной культуры архетипов. 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. Мережковского³⁶.

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 святынь». 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 вонючая яма, Беатриче Данте и Недотыкомка Сологуба. Всё смешано, как в кабаке и мгле... Захочу – «приму» мир весь целиком, упаду на колени перед Недотыкомкой, соблазню 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

³⁵ См.: Есаулов И.А. Категория соборности в русской литературе. Петрозаводск, 1995. С. 263–264, 276–280.

³⁶ 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).

настоящего ироника³⁷ 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» тона³⁸, 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 «его» обернулся абсолютным коллективизмом «мы». И.П. Смирнов отметил, что в эстетике символизма Другой не имеет *собственного* «онтологического статуса»³⁹. Венчающий блоковскую поэму субъект хотя и наделен определенным именем, но, подобно всякому Другому, 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 сакрализации⁴⁰. 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 антииконой⁴¹, в которой вместо

³⁷ 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. Дувакина с М.М. Бахтиным. М., 1996. С. 93).

³⁸ См.: Гюнтер Х. Варварско-дионисийское начало в русской культуре начала XX века // Постсимволизм как явление культуры. Вып. 2. М., 1998. С. 3–9.

³⁹ Смирнов И.П. Авангард и постсимволизм (элементы постсимволизма в символизме) // Russian Literature. 1988. XXIII–II. Р. 164.

⁴⁰ Ср. различные подходы к этой проблеме: Паперный Вл. Культура «Два». Ann Arbor, 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. Munchen, 1993.

⁴¹ См. подробнее: Языкова И. «Черный квадрат» К. Малевича как антиикона // Страницы. Т. 2. Вып. 2. М., 1997. С. 273–277.

образа представлено «ничто». Как и А. Блок в «Двенадцати», «утверждая пафос революции»⁴², переводил ее, вместе с тем, в особое духовное измерение, природу которого мы пытались обозначить в настоящей работе, «Черный квадрат» для К. Малевича стал «символом... конца жизни, во всяком случае в тех ее формах, которые стремилась разрушить стихия Революции»⁴³. Однако это утверждаемое – взамен иконного образа – «ничто» именно *сакрализуется* художником посредством помещения картины в «красный угол». Как напоминает И. Языкова, «Черный квадрат» К. Малевича «впервые демонстрировался на выставке 1915 года, где среди сорока супрематических полотен висел в особом месте – в углу, как икона»⁴⁴. Красный угол, таким образом, выполняет ту же художественную функцию вторичной сакрализации в рецепции картины К. Малевича, что и финальный образ «Двенадцати» в поэме А. Блока. Этот образ представляет собой результат полной трансформации Христа традиционной русской святости. От последнего, в сущности, остается только имя, оболочка, которая наполняется совершенно иным смыслом. Поскольку само христианство, по А. 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 т.п. 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 именно плоть – а именно: «и вкус ея, и цвет, И душный, смертный плоти запах»; коллективное «мы» ломает коням тяжелые крестцы и призывает европейских «товарищей» в такие

⁴² Максимов Д. Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1981. С. 148.

⁴³ Языкова И. Указ. соч. С. 276.

⁴⁴ Там же. С. 277.

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 жадой совместного суицида⁴⁵: если античный сфинкс бросился в море и погиб после разгадки Эдипа, то в блоковском тексте не случайно говорится как о возможности о хрустнувшем скелете европейского «Эдипа»: 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, о чем в свое время весьма настойчиво пытался убедить читателей еще Иванов-Разумник⁴⁶. Но характерная трансформация в том, что Пушкин в «Клеветниках России» и «Бородинской годовщине» воспекает и *принимает* русскую историю – в отличие от Блока, не редуцируя ее до «скифства». В блоковском же тексте эта история низводится до единственной функции – и то *холопской*: «Мы,

⁴⁵ 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).

⁴⁶ Одновременно критик уповал, 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).

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) «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 А. 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 А. Блоком уже в 1919 году в записной книжке⁴⁷), его неотступно 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 «воплощения» нового миропорядка, которое так не устраивало А. Блока.

Может показаться, что блоковский разрыв с пушкинской традицией *приятия 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 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

⁴⁷ Цит. по: Магомедова Д.М. Автобиографический миф в творчестве А. Блока. М., 1997. С. 56

Императорского Величества Государыни Императрицы Елисаветы Алексеевны».

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

Небесного земной свидетель,
Воспламененную 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 данном блоковском тексте, внешне как будто прямо эксплицирующим пушкинскую традицию, от подлинного Пушкина, в сущности остается только *имя*, *звук*. Этим сохранением звуковой оболочки, но вымыванием глубинного – и собственного! – смысла данный 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.

Можно сказать, что советский пушкинский юбилей 1937 года вобрал в себя и полную трансформацию пушкинского образа и, в то же время, сакрализацию этого *нового* (советского) Пушкина.

ЛЕКЦИЯ ВТОРАЯ

ЖЕРТВА И ЖЕРТВЕННОСТЬ В ПОВЕСТИ М. ГОРЬКОГО «МАТЬ»

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 М. Горьким, как известно, еще до революции. Историческая ли это случайность, имеющая сугубо 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. Попробуем описать некоторые особенности подтекста этого канона.

Обычным приемом в идеологизированном истолковании истории литературы было резкое противопоставление «богостроительского» периода художественной биографии М. Горького и тех идей, которые отразились в повести «Мать». Однако обращает на себя внимание уже 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 публиковалась 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.

Самое же существенное – это несомненное единство «пафоса» двух горьковских повестей, непосредственно ощущаемое при непредвзятом их прочтении. Надо сказать, уже первая рецензия на повесть «Мать» не только имела весьма характерное название «На пути в Эммаус», но и была опубликована в *том же номере* журнала «Образование», где помещено и окончание «богостроительской» статьи А.В. Луначарского «Будущее религии»⁴⁸.

⁴⁸ См.: Львов В. На пути в Эммаус // Образование. 1907. № 11. Ср. также позднейшее исследование, в котором интересно рассматривается горьковский текст с интересующей нас точки зрения: Bryld M. M. Gor'kij's «Mat'». Eine mythische Wanderung // Scando-Slavica. Copenhagen, 1982. Т. 28. Р. 27–50.

В 1909 году А.В. Луначарский, характеризуя горьковскую «Исповедь», обожествляет «цельное социалистическое человечество», замечая при этом: «Мощь коллектива, красота экстаза коллективной жизни, чудотворная сила коллектива – вот то, во что верит автор, вот то, к чему зовет он»⁴⁹. Эти строки уже определяют будущий соцреализм как таковой, определяют своего рода *нерв* соцреалистической эстетики? Тот же автор, уже став наркомом просвещения и прекрасно зная сокрушительную ленинскую критику «Исповеди», в 1925 году характеризует ее как «изумительную социалистическую поэму»⁵⁰.

Вероятно, и для самого М. Горького резкое противопоставление двух его повестей так и осталось неприемлемым. Во всяком случае, и в 1927 году, приветствуя советский народ-«строитель» новой жизни в статье «Десять лет», он заявил: «Когда-то в эпоху мрачной реакции 1907–1910 гг. я назвал его “богостроителем”, вложив в это слово тот смысл, что человек сам в себе и на земле создает и воплощает способность творить чудеса...»⁵¹.

Пытаясь разобраться в сути писательского богостроительства, прислушаемся к мнению еще одного теоретика этого направления – В.А. Базарова, в полемике с В.В. Розановым утверждающим: «Горькому совершенно чуждо всякое “народобожие”, – в особенности же народобожие националистического оттенка. Горький отнюдь не думает, что в недрах народной души скрыт в готовом виде какой-нибудь клад, который стоит только вытащить на свет Божий... Он ценит только великие потенции коллективного творчества...»⁵². По-видимому, «великие потенции коллективного творчества» – и в целом коллективистское мирозерцание⁵³ – следует поставить в более глубинный контекст понимания, не сводимый лишь к «малому времени» горячих дискуссий вокруг богостроительских концепций.

Представляется, что наиболее продуктивным является рассмотрение горьковского богостроительства как одной из разновидностей более общей идеи – человекобожия, обстоятельно проанализированной Ю.Н. Давыдовым на материале булгаковского двухтомника «Два града»⁵⁴.

⁴⁹ Луначарский А. Двадцать третий сборник «Знания» // Литературный распад. СПб., 1909. Кн. 2 С. 92, 96.

⁵⁰ Луначарский А. Литературные силуэты. М.; Л., 1925. С. 153.

⁵¹ Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М., 1953. Т. 24. С. 292.

⁵² Базаров В. Богоискательство и «богостроительство» // Вершины. СПб., 1909. Кн.1. С. 358.

⁵³ Это мирозерцание А.В. Луначарский называет «высшей формой религиозности», отмечая при этом: «Маркс учит нас, что борьбу, составляющую суть истории, ведет Вид <выделено автором. – И.Е.>... С Видом связана у него идея искупления...» (Луначарский А. Религия и социализм. СПб., 1911. Т. 2. С. 336–338).

⁵⁴ См.: Давыдов Ю. Апокалипсис атеистической революции (С. Булгаков как критик революционистской религиозности). // Вопросы литературы. 1993. Вып. 4–5.

Как подчеркивает С.Н. Булгаков, «и социализм ищет постоянно суррогатов церковного католического <т.е. соборного. – *И.Е.*> сознания. Ибо о чем же, как не о католичности если и не человечества, то хотя <бы> его части, говорит призыв «Пролетарии всех стран, соединяйтесь»⁵⁵. Настоящим открытием философа становится констатация и описание несомненной *религиозной сущности* социализма, а также важнейших типологических особенностей этой своеобразной *веры*. «В основе социализма как мировоззрения, – уверенно утверждает С.Н. Булгаков, – лежит старая хилиастическая вера в наступление земного рая (как это нередко и прямо выражается в социалистической литературе) и в земное преодоление исторической трагедии. Для этой веры, составляющей религиозную душу социализма, сравнительно второстепенное значение имеет дальнейшая разработка частных доктрин... Избранный народ, носитель мессианской идеи., заменился «пролетариатом» с особой пролетарской душой и особой революционной миссией...»⁵⁶.

В знаменитой «веховской» статье «Героизм и подвижничество» С.Н. Булгаков определяет и «основной догмат», свойственный всем вариантам человекобожества (и очень ярко проявившийся в российском богостроительстве): «Вера в естественное совершенство человека, а вместе с тем и механическое его понимание. Так как все зло объясняется внешним неустройством человеческого общежития, и потому нет ни личной вины, ни личной ответственности, то вся задача общественного устройства заключается в преодолении этих внешних неустройств, конечно, внешними же реформами. Отрицая Провидение и какой-либо изначальный план, осуществляющийся в истории, человек ставит себя здесь на место Провидения и в себе видит своего спасителя»⁵⁷.

Можно предположить, что повесть «Мать» именно потому и стала моделью бесчисленного множества соцреалистических текстов, что в имплицитном виде содержала в себе целый пучок лейтмотивов человекобожества, которые затем и были эксплицированы советскими писателями. В данной работе предполагается анализ едва ли не важнейшего из них – лейтмотива жертвы/жертвенности, вокруг которого, как представляется, и организован горьковский текст. В этом тексте персонажи, населяющие «рабочую слободку», изображены автором именно в роли жертв. «Каторга труда», которая, впрочем, находится за скобками повествования, превращает слобожан в полуживотных. Весьма характерным является описание Михаила Власова: герой наделяется отчетливо зооморфными атрибутами (так, настойчиво подчеркивается его волосатость, он имеет маленькие злобные глаза, на лице «сверкали крупные желтые зубы», он «выл песню», «мелодия напоминала о зимнем

⁵⁵ Булгаков С.Н. Два града. СПб., 1997. С. 204.

⁵⁶ Там же. С. 341.

⁵⁷ Там же. С. 282.

вое волков» и т.п.). Закономерно представление о смерти персонажа как о смерти животного: «не помер, а издох».

Однако и «положительный» персонаж (например, Николай Весовщиков) часто также наделяется животными чертами: «медленно, как вол, начал жевать». Он же замечает – «все мы сволочи друг другу». Их антагонисты также имеют зооморфные признаки: урядник прыгает «как цепная собака перед куском мяса»; старые судьи сравниваются с «ослабевшим зверем», который «видит свежую пищу, но уже не имеет силы схватить ее, потерял способность насыщаться чужою силой и болезненно ворчит, уныло воет». Иногда эта группа персонажей особым образом деперсонифицируется. Так, старший судья «имел что-то общее с палкой, которую держит невидимая рука». Это сравнение очень устойчиво. Андрей Находка характеризует жандармов: «Все они не люди, а так, молотки, чтобы оглушать людей. Инструменты». Ниловна слышит голос, говорящий о «чудовище» (царском государстве), которое пожирает русский народ.

В первой же фразе текста выбегающие из домов люди сравниваются с испуганными тараканами. Их страдательная функция подчеркивается самыми различными способами, в частности, самим описанием фабричных труб, которые «поднимались над слободкой, как толстые палки». Но эти жертвы существующей и недолжной жизни, по представлению автора, отличаются также как психической неадекватностью («кто имел галоши, надевал их, если даже было сухо, а имея дождевой зонтик, носил его с собой, хотя бы светило солнце»), так и немотивированной жестокостью («из-за пустяков бросались друг на друга с озлоблением зверей»).

Эта «однообразная масса слобожан», достойная, по мысли автора, именно такой животной жизни («жизнь всегда была такова... И никто не имел желания изменить ее»), и является фоном для иного типа жертвенности: жертвы добровольной.

А. Синявский в свое время указал на весьма существенную особенность горьковского текста: «сближение революционной идеологии... с христианской религией»⁵⁸. В аспекте нашей темы можно развить это наблюдение, поскольку не только в пределах малого кругозора героев произведения, но и в авторском сознании можно обнаружить отчетливо евангельскую проекцию. Однако эта проекция является в данном случае не столько идеальным инвариантом для действий и помыслов персонажей, сколько также особым фоном, корректирующим собой другую – уже отмеченную выше животную сторону бытия героев. Между этими двумя полюсами и выстраивается сюжетная организация данного текста.

Можно сказать, что оба этих смысловых пласта используются автором как такого рода экспериментальный строительный материал для

⁵⁸ Синявский А. Роман М. Горького «Мать» – как ранний образец социалистического реализма // Избавление от миражей: Соцреализм сегодня. М., 1990. С. 87.

конструирования «новой жизни», который обязательно должен претерпеть трансформацию в ходе самого конструирования. Воспитательное задание автора вполне прозрачно: в итоге добровольной активной жертвенности героев-революционеров пассивные жертвы невольной российской действительности постепенно обнаруживают и в себе желание «изменить ее».

Например, после рассказа Ниловны о первомайской демонстрации Ефим замечает: «У нас бы <в деревне. – *И.Е.*> если такой парад устроить... насмерть избили бы мужики». Ему вторит Рыбин: «Нас душат нашими же руками, в этом и фокус!». Однако затем мужик Никита отказывается бить пропагандиста Рыбина – добровольную жертву хождения в народ; Степан берет у Ниловны – еще одной добровольной жертвы – запрещенные книги и т.д.

Нельзя сказать, что во второй части совершенно исчезают зооморфные черты у героев. Так, на похоронах Егора Ивановича «люди ворчали, огрызались, как затравленные волки». Да и сама Ниловна по какой-то причине «особенно любила рассматривать фолианты *зоологического атласа*... хотя он был напечатан на иностранном языке». Однако именно Ниловна является в данном произведении символом превращения пассивной жертвы в жертву добровольную. Чрезвычайно важно в аспекте нашей темы, что обе ее ипостаси Горький проецирует на евангельский архетип.

Слова повествователя о том, что «вся она <Ниловна. – *И.Е.*> была мягкая, печальная, покорная...» можно истолковывать именно в христианском контексте, причем именно покорность и является тем началом, которое яростно отвергается всем произведением. «Человек создан по образу и подобию Божию», – сказал Ефим... «А не молчи!» – воскликнул Рыбин... «Не терпи!» – тихо добавил Яков». Завершается произведение сценой яростной *борьбы* ранее покорной и мягкой Ниловны с жандармами. Любопытно, однако, что при этом авторское представление о господствующей в мире *злобе* сближает начало и финал повести; только в начале это немотивированная злоба («В отношениях людей всего больше было чувства подстерегающей злобы, оно было такое же застарелое, как и неизлечимая усталость мускулов. Люди рождались с этой болезнью души, наследуя ее от отцов, и она черной тенью сопровождала их до могилы...»), а в финале – злоба, имеющая определенный вектор: «Только злобы накопите, безумные! На вас она падет!» – кричит на жандармов Ниловна. Это представление о некоем накоплении злобы и последующем отмщении можно обнаружить и в риторике Рыбина: «Вспахали вы железными когтями груди народу, посеяли в них зло – не жди пощады, дьяволы наши!» Архетип врага уже вполне наличествует в повести: речь идет о «врагах жизни».

Однако если в приведенном высказывании Рыбина «народ» является пассивной жертвой «дьяволов», то в другом месте тот же персонаж прямо использует известные строки Евангелия от Иоанна, говорящие о добровольной жертве: «А слыхала, как Христос про зерно сказал? Не умрешь – не воскреснешь в новом колосе». Он же, собираясь «заварить кашу» таким образом, чтобы «народ на смерть полез», апеллирует как раз к евангельской жертвенности: «Смертью смерть поправ – вот! Значит – умри, чтобы люди воскресли. И пусть умрут тысячи, чтобы воскресли тьмы народа по всей земле! Вот».

Изображаемые в повести социалисты, подобно Ниловне, и являются теми жертвенными «зернами», которые должны воскреснуть. Скажем, Андрей Находка убеждает – не столько Павла, сколько читателя: «По дороге вперед и против самого себя идти приходится. Надо уметь все отдать, все сердце. Жизнь отдать, умереть за дело – это просто! Отдай... и то, что тебе дороже твоей жизни, – отдай, – тогда сильно взрастет и самое дорогое твое – правда твоя!..» «Отказываются люди от себя..» – замечает в другом месте Ниловна, узнав о нежелании жениться своего сына-«монаха» (вообще «монашеская суровость» героя является одной из самых характерных его черт). Пасхальный мотив воскресения, являющийся архетипическим для классической русской словесности, пропитывает весь горьковский текст.

Для автора этот мотив настолько значим, что он принуждает своего героя – атеиста Павла Власова – уже в третьей главе принести и повесить картину, изображающую воскресшего и идущего в Эммаус Христа.

Эта экспликация задает весьма определенный контекст восприятия для многих последующих высказываний Ниловны, например: «Все рады зло сделать. Как начнешь ты их обличать да судить – возненавидят они тебя, погубят!» Или: «и еще раз перед нею во тьме сверкнул и лег светлой полосой путь Павла и всех, кто с ним шел»; «было приятно видеть, что к сыну пришел пожилой человек и говорит с ним, точно исповедуется». Конечно, несправедливый суд («суд не по совести», по словам рабочего Самойлова) является в этом контексте аллюзией на осуждение Христа синедрионами. Тюрьма, в которую попадает Павел Власов, и откуда он, отказываясь от побега, так и не выходит до конца повествования, символизирует жертвенную смерть, а его Слово на суде, растраченное соратниками в виде прокламаций, – это именно те новые «колосья», которые восходят после его самопожертвования. Многочисленные революционные друзья Павла «все они имели в глазах матери что-то одинаково настойчивое, уверенное, и хотя у каждого было свое лицо – для нее все лица сливались в одно». Разумеется, это «одно» лицо – лицо Христа: «худое, спокойно решительное, ясное лицо с глубоким взглядом темных глаз, ласковым и строгим, точно взгляд Христа на пути в Эммаус».

Очень любопытна в этой связи мистически воспринимаемая «телесность» сына, которую Ниловна ощущает на суде: «матери почему-то казалось, что они все говорят о теле ее сына...»; упоминается о «мускулах и членах..., полных горячей крови, живой силы»; глаза судей «ползали по его лицу, ощупывали его грудь, плечи, руки, тёрлись о горячую кожу, точно искали возможности вспыхнуть, разгореться и согреть кровь»; «все судьи смотрели на ее сына так, что казалось – их глаза прилипают к его лицу, присасываются к телу, жаждут его крови, чтобы оживить ею свои изношенные тела». Можно истолковать это описание как угрозу своего рода недолжной евхаристии: жажду судей вкусить тело и кровь Павла Власова. Иначе трудно понять описываемое мистическое же возбуждение: «мать неотрывно смотрела на судей и видела – они всё более возбуждались, разговаривая друг с другом невнятными голосами».

Однако христианский Мессия, как уже подчеркивалось, отнюдь не является идеальным инвариантом ни для автора повести, ни для ее персонажей. «Христос был не тверд духом... Кесаря признавал», – заявляет, например, Рыбин. Римский кесарь и русский царь – фигуры одного и того же ряда. Это «враги жизни». Поэтому, согласно художественной логике текста, необходимо своего рода исправление подвига Христа: народу требуется, прежде всего, *политическое* освобождение, а не внутреннее духовное прозрение⁵⁹. Можно поэтому говорить о своего рода постепенном превращении «апостола» Павла в «освободителя» Савла, поднимающего народ на восстание: «теперь толпа имела форму клина, острием ее был Павел, и над его головой красно горело знамя рабочего народа. И еще толпа походила на черную птицу..., а Павел был ее клювом».

Поэтому хотя в тексте и часто употребляются христианские литургические формулы, однако они используются именно как материал создания иной религии – и сущность этой религии именно противоположна уже существующей⁶⁰: «социалист – наш брат по духу всегда, ныне и присно и во веки веков!»; «для нас нет наций, нет племен, есть только товарищи, только враги. Все рабочие – наши товарищи, все богатые, все правительства – наши враги». С позиций традиционной христианской веры, персонажи – «еретики» (дважды повторенное в тексте ругательное «определение» уличными противниками горьковских «социалистов»).

⁵⁹ См. описание двух представлений о назначении Мессии у С.Н. Булгакова (Булгаков С.Н. Указ. соч. С. 228–237)

⁶⁰ Ср.: «религия Горького сталкивается естественно с христианской традицией и выступает одновременно как богоборческая религия» (Синявский А. Указ. соч. С. 90).

Отсюда неоднократно озвученное в тексте убеждение, что «и Бога подменили нам», а поэтому «переменить Бога надо.., очистить его»⁶¹. Поскольку прямо говорится об исповедовании социалистами «одной религии» (религии человекобожия), то понятны как убеждение персонажа в том, что «Бог... не в церкви», так и тоска о хилиастическом заместителе Бога: «Свято место не должно быть пусто. Там, где Бог живет, – место наблевшее... Надо... веру новую *придумать*... надо *сотворить Бога* – друга людям!» Таким образом, задолго до обожествления земного советского Вождя, имелся уже художественный заказ именно на эту сакрализацию.

Если не реализованное Христом политическое освобождение поработанного народа берут на себя жертвенные герои-социалисты, то место Бога-Отца в пределах данной повести пока еще вакантно.

Чрезвычайно существенно, что жертвенные герои являются *сиротами*, но именно по отцовской линии. Причем это сиротство очень часто духовное, а не физическое. Михаил Власов «почти два года, вплоть до смерти своей, не замечал сына и не говорил с ним». Павел «не плакал» во время похорон отца; он вообще во всем отличен от Михаила – даже физиологически (загульный Михаил «первый силач в слободке», «говорил... мало»; Павел – напротив – «худой... очень», «сильно страдал от водки», оратор).

Наташа декларирует откровенную неприязнь к отцу («отец у меня такой грубый... И – пьяница»). У Николая Весовщикова отец «поганенький такой старичок. Николай увидит его из окна и ругает». Сашенька *отрекается* от отца («У меня нет отца... Он помещик, теперь – земский начальник, он обворовывает крестьян...»). Николай Иванович заявляет: «Отец мой – управляющий заводом в Вятке, а я пошел в учителя».

«Незаконнорожденный» Андрей Находка не отзывается плохо о своем отце по-видимому только потому, что он отца просто не знает. Характерно однако совсем иное отношение этого же персонажа к также незнакомой родной матери: «Я, знаете, о матери часто думаю, и все мне кажется, что она жива».

Последняя совершенно не мотивированная сюжетно привязанность героя весьма показательна. Не только отцовская линия, но и жена/подруга являются очевидным балластом для героев («жизнь... станет жизнью из-за куска хлеба, для детей, для квартиры; для дела – вас больше нет»), однако материнская линия подается автором как явно положительная ценность. Тот же Андрей Находка говорит Ниловне: «А может, вы и есть родная моя мать?» Ниловна-мать и является в этом произведении тем средоточием

⁶¹ Х. Гюнтер интерпретирует образ жертвенного героя Горького как «прометеевского человека», который и ранее доминировал в его творчестве (См.: *Günther H. Der sozialistische Übermensch. Stuttgart, 1993. S. 59–69*).

идиллического хронотопа, к которому герои-дети, ставшие взрослыми, неосознанно желали бы приобщиться.

Отсюда такое место занимают сцены с самоваром. Их обилие в романе отмечено А. Синявским, однако исследователь видел в самоваре лишь «реалистическую декорацию для риторического спектакля»⁶². Возможно и иное истолкование. Кухня-детская, где отпаиваются чаем герои-сироты, – центр инфантильного бытия персонажей. Отсюда и поразительные по своей назойливой повторяемости реплики, очень часто сопровождаемые объятиями, пожатиями рук и заглядыванием в глаза: «с вами – хорошо»; «хорошие вы люди»; «ужасно вы хороший человек»; «милая ты моя, милая»; «милый ты мой»; «родные вы мои». Это вполне детский тип дискурса, словно бы случайно внедрившийся в книгу о революционерах.

Интересна в этой связи символика *сна* Ниловны, открывающего вторую часть повести. Героиня глядит на стоящего на кургане сына и стесняется подойти к нему, потому что беременна. Кроме того, «на руках у нее тоже ребенок» и она окружена детьми, играющими в красный мяч (детский аналог красного знамени). Ниловна хотела бы сказать «про свое материнское сердце», о социалистах она мыслит как о своих родных детях («Дети, самые дорогие... куски сердца, волю и жизнь свою отдают, погибают без жалости к себе»; «идут в мир дети»). Таким образом, материнская тема, кровное родство по материнской линии оказываются чрезвычайно существенными для произведения и только усиливаются темой духовного родства.

Накануне первомайской демонстрации, которая для Павла, несущего знамя, должна неизбежно завершиться тюрьмой («смертью»), герой заявляет Ниловне: «Не горевать тебе, а радоваться надо бы. Когда будут матери, которые и на смерть пошлют своих детей с радостью?..» Таким образом, евангельская сюжетная схема характерным образом трансформируется: «на смерть» Сына-жертву посылает в данном случае не Бог-отец, а именно Мать. Эта метаморфоза еще более очевидно проступает как раз в описании сна Ниловны, в тексте следующего именно за описанием демонстрации, избиением сына и его прощальным возгласом «До свидания, мама!». Мать, как уже отмечалось выше, беременная, окруженная детьми и несущая ребенка, видит сцену похорон и слышит пасхальные песнопения. Трижды повторяется одна и та же строка: «Христос воскрес из мертвых...» Павел при этом изображается стоящим на кургане, причем «на фоне голубого неба». Аллюзия совершенно прозрачна: поднимающий «народ» Сын Матери (с тройным повтором пасхальной формулы корреспондирует еще одна реминисценция: «Вставай, поднимайся, рабочий народ» – песня, которую «голосом

⁶² Синявский А. Роман М. Горького «Мать» – как ранний образец социалистического реализма. С. 87.

Андрея» поет Павел) замещает Христа как недолжного Мессию, но автор использует при этом замещении хорошо известную в принципе любому читателю горьковской повести евангельскую атрибутику.

Жертвенность героев получает – на фоне евангельской субдоминанты – совершенно особые коннотации. Николай Иванович убежден в том, что «человек невольно должен быть жестоким». Даже добрейший Андрей Находка «с грустью, но твердо» объявляет: «За товарищей, за дело – я все могу! И убью. Хоть сына... Приходится ненавидеть человека... Нужно уничтожать того, кто мешает ходу жизни... Я на все пойду». Таким образом, добровольная жертвенность неожиданно оборачивается готовностью жертвовать жизнью других людей – «врагов жизни». Тем самым уже в этом тексте граница между жертвами и палачами словно намеренно, предвосхищая будущую российскую историю, размывается.

М. Геллер в работе «Концентрационный мир и советская литература» обратил внимание на то, что «литература, рождающаяся после революции, меняет... понятия... жертва и палач... местами. Тот, кто убивает, изображается жертвой, ибо ему приходится выполнять тяжелую, грязную, неприятную работу – для счастья человечества». Он же размышляет о литературных героях, которые «от старой литературы... взяли отказ от жалости к себе, новая <советская литература. – И.Е.> – дает им безжалостность к другим»⁶³. Однако истоки такой контаминации можно обнаружить уже в раннем, но классическом для соцреализма тексте.

Новое – если рассматривать его в традиционном для русской словесности христианском контексте – представление о должной жертвенности в тексте горьковской повести закономерно сталкивается с православно-церковным (неправильным) представлением. Отсюда негативно-оценочное описание церквей (причем с точки зрения набожной Ниловны!), которые наполнены «золотом и серебром, не нужным Богу, а на папертях храмов дрожат нищие»; сопоставляются «шитые золотом ризы попов» и «позорные лохмотья» «нищего народа». В церкви Ниловна видит «Его <Христа. – И.Е.> закованным в наглое золото и шелк, брезгливо шелестевший при виде нищеты». Поэтому венчает это описание фраза: «И Богом обманули нас».

Если Церковь, по убеждениям социалистов, «могила Бога», а «старая» вера – «фальшивая религия», то «социал-демократическая рабочая партия», как ее определяет Павел Власов в своей речи, – это «наша духовная родина». Поэтому в описании жертвенности героев автор использует зачастую вполне традиционную церковную обрядовость (например, первомайская демонстрация = крестный ход), однако эта жертвенность имеет своей целью воцарение «Бога нового» («Мы пошли

⁶³ Геллер М. Концентрационный мир и советская литература. London, 1974. С. 95–96

теперь крестным ходом *во имя Бога нового...* Далеко от нас наша цель, терновые венцы – близко!»). Как выяснилось достаточно скоро, героям соцреализма пришлось оставаться «сиротами» не так уж долго. Перефразируя Горького, они получили возможность не только жертвовать собой «во имя» некоего неназываемого «Бога нового», но и обрели само Имя Бога (которое, впрочем, все равно оказалось только псевдонимом).

Таким образом, не только в «Двенадцати», но и в «Матери» обнаруживается мистическое содержание, которое не только не сводимо к православно-христианскому компоненту, но этот традиционный для русской культуры мистический пласт используется в целях его кардинальной трансформации как материал для вторичной сакрализации. Точно так же как московское метро является своего рода подземной церковью, величественной и пышной, в процессе сооружения которой широко использовались целые строительные блоки православных церквей; правда, для этого сами церкви предварительно пришлось разрушить. Сакральность при этом воссоздается, но кардинально изменяется сам ее тип. Само перемещение сакрализуемого объекта, ранее устремленного вверх, к небу, вниз, «в преисподнюю», глубоко символично. Именно такой механизм замещения традиционного для русского сознания мистического пласта иным его типом обнаруживается в рассмотренных нами литературных текстах.

ЛЕКЦИЯ ТРЕТЬЯ

МЕЖДУ «ДРУГОМ» И «СКВЕРНЫМ ГОСТЕМ»: «ЧЕРНЫЙ ЧЕЛОВЕК» С. ЕСЕНИНА

Отражения авторского бреда, безумия, психопатологии, белой горячки, агонии, которые находили в поэме есенинские критики при ее первых публикациях, сменились в последние десятилетия прошлого века прямо противоположными суждениями о «победе» поэта над некими черными «силами зла». Несмотря на ряд глубоких и интересных исследований этой поэмы, появившихся в последние годы и отнюдь не сводимых к отмеченной нами тенденции перетолкования⁶⁴, текст продолжает оставаться «непрозрачным».

Мы предлагаем новую интерпретацию есенинского шедевра, ограничившись лишь одним из аспектов его поэтики. Эта попытка вовсе не подвергает сомнению предыдущие истолкования текста, однако центральное место в нашей интерпретации занимает обсуждение таких проблем поэтики, которые хотя и затрагивались в есениноведении, но, как правило, бегло, попутно, оставаясь тем самым на периферии исследовательского внимания.

Основной тезис состоит в том, что в поэме «Черный человек» не два героя, а три. Иными словами, помимо черного человека и лирического героя, имеется и некто третий. Более того, без осознания места и роли этого третьего в поэме затемняется смысл и диалога-спора между черным человеком и героем.

Странным образом этот субъект действия обычно не замечается исследователями. Мы говорим о странности потому, что этот персонаж появляется буквально с первой строки поэмы. Это – «друг» героя, к которому он и обращается с жалобой-мольбой:

Друг мой, друг мой,
Я очень и очень болен⁶⁵.

Заметим, что подобное обращение («друг мой, друг мой») по ходу развития сюжета как бы повторяется по отношению к «черному человеку»: «черный человек, черный, черный». Таким образом, уже своего рода

⁶⁴ См., например: *Никё М.* Поэма С. Есенина «Черный человек» в свете аггелизма // *Русская литература.* 1990. № 2. С. 194–197; *Шубникова–Гусева Н.И.* Тайна черного человека в творчестве С.А. Есенина // *Литературная учеба.* 1995. № 5–6. С. 112–124; *Воронова Е.О.* Мотивы народной демонологии в поэме Есенина «Черный человек» // *Филологические науки.* 1996. № 6. С. 92–124.

⁶⁵ Текст цитируется по изданию: *Есенин С.А.* Полн. собр. соч.: В 7 т. Т. 3. М., 1998. С. 188–195.

синтаксический параллелизм не позволяет нам, как интерпретаторам этой поэмы, считать «друга» лишь риторической фигурой, лишь адресатом, не участвующим в действии: «друг» выполняет важнейшую роль в композиционной организации текста, правда эта роль не сразу проясняется. Напомним, что «друг» появляется и во второй части поэмы. Но частотность упоминания увеличивается: слово «друг» употреблено уже *три* раза, а не *два* (как в первой части). Таким образом, всего в этой небольшой поэме слово «друг» упомянуто *пять* раз, что дополнительно не позволяет сводить эту фигуру к малозначимой фикции.

Более того, в пятый – и последний раз – «друг» появляется как бы *вместе* с черным человеком. И уже тем самым он обретает – хотя бы потенциально – тот же статус, что и черный человек, хотя и *семантически обратный* ему:

Я один у окошка,
Ни гостя, ни друга не жду.

Заметим, что «гостем» в художественном целом поэмы называется не кто иной, как черный человек:

Черный человек,
Ты – прескверный *гость*.

Приходится сделать вывод, что это соседство «гостя» и «друга» чрезвычайно значимо для художественного мира поэмы. Тем самым сформулированная нами в заглавии проблема получает, так сказать, свое оправдание самой структурой текста. Именно пятое, последнее, упоминание о друге и участвует в формировании своего рода этических полюсов, между которыми как бы располагается герой поэмы (лирическое «я»).

«Прескверный гость» имеет исключительно *негативные* коннотации на протяжении всей поэмы, тогда как «друг», напротив, связывается со светлым началом, к которому явно тянется герой поэмы. В сущности, поэма представляет не только развернутый диалог-спор героя с «черным человеком», но и диалог – правда, *редуцированный*, что очень существенно, с «другом».

Теперь попытаемся разобраться в конструктивном аспекте⁶⁶ есенинского текста. В двух частях поэмы ровно 150 строк. Еще 7 строк составляет третья часть. Однако, несмотря на то, что поэма начинается и заканчивается словами героя поэмы, ему принадлежит лишь 85 строк, а

⁶⁶ См.: Есаулов И.А. Литературный текст как конструктивное целое // Историческое развитие форм художественного целого в классической русской и зарубежной литературе. Кемерово, 1991. С. 3–19.

черному человеку – 73 строки. Однако если мы проанализируем собственно диалоги (словесный поединок) героя и его антагониста, то обнаружим, что на 36 строк в первой части и 37 во второй черного человека приходится лишь 8 строк в первой и 4 во второй героя. Таким образом, мы имеем *шестикратное* (плюс еще одна строка) превосходство черного человека.

Можно задуматься и о числовой символике: 12 строкам героя соответствует шестикратное преимущество его антагониста плюс еще одна (очевидно, *тринадцатая*) строка, которой располагает черный человек. Но и эти двенадцать строк отнюдь не опровергают «ложь» (или «правду») черного человека, а манифестируют, во-первых, сомнения в личном праве оппонента обличать (судить) героя: «*ты* не смеешь»; во-вторых, отказ от идентификации личности героя с «поэтом» (пусть и скандальным) и попытку направить своего врага на иные лица: «*другим* / Читай и рассказывай»; в-третьих, перенос внимания на личность обличающего: «*ты* прескверный». Каждому из вариантов «ответа» отводится по четыре строки.

Любопытно отметить и 7 строк обращения к «другу», с которого начинаются первая и вторые части. Словам «скверного гостя» предшествуют также 7 строк, где варьируются слова «черный человек» (из них слово «черный» повторяется 9 раз). Вообще вторая и третья строфа несколько напоминают благодаря этому повтору некое заклинание (поэтому старый спор об одной букве: «на шее *ноги*» или все-таки «*ночи*» маячит голова героя, может быть, не так уж принципиален, поскольку при любом варианте сохраняется принципиальная затрудненность смысла, типичная для ворожбы или заклятья). Однако вместо словесного оберега, напротив, звучит как бы призывание нечистой силы, хотя не исключено и вполне невольное: «черный» не только традиционный эвфемизм «черта», подобно многим другим, зафиксированным у Даля; но в данном случае важно фонетическое созвучие. Будучи повторенным 7 (9) раз – сама переворачиваемая вследствие изменения семантики предиката сакральность цифр едва ли может быть случайной – это фонетическое «родство» с inferнальным субъектом прямо провоцирует материализацию в тексте и самого «голоса» антагониста героя. Заметим, что и «черный человек», подобно герою, также любит повторы. И хотя в данном случае во второй части поэмы буквально повторяются совсем другие строки («К тому же поэт <...> И своею милою»), но их вновь 7.

Если в этом же аспекте конструкции целого обратиться к «Моцарту и Сальери», то окажется, что обычное в есениноведении мнение о «моцартианстве» Есенина никак нельзя проецировать ни на его последнюю поэму, ни, тем более, на его героя. Напомним, что в пушкинском тексте первое и последнее слово принадлежит именно Сальери (у Есенина же не черному человеку, а герою). Таким образом, в

структуре поэмы есенинский герой занимает место не Моцарта, как следовало бы ожидать, но именно Сальери.

В пушкинском тексте Сальери принадлежат 166 строк, тогда как Моцарту - лишь 97 (это соотношение напоминает пропорцию между голосами есенинского героя и черного человека: и в этом герой ближе Сальери, нежели Моцарту). Если же мы обратимся к пушкинским диалогам протагонистов, то обнаружим и на этом уровне кардинальное отличие от тех пропорций, которые мы констатировали в есенинском тексте. У Пушкина как раз в диалогах слово Моцарта как бы возносится над словом Сальери: Моцарту принадлежит 97 строк, тогда как Сальери – всего 51: разница почти двукратная! Напомним, что у Есенина голос черного человек шестикратно «весомее» голоса героя. К тому же в каждой из двух сцен Моцарт еще и *играет*, а в диалоге с Сальери говорит об искусстве и гармонии. Ничего подобного нет у Есенина. О поэзии, искусстве и жизни рассуждает исключительно черный человек.

Можно возразить, что есенинский герой *действует*. Но, во-первых, как тут не вспомнить пушкинское: «Слова поэта суть уже его дела», а, во-вторых, его действие, вызываемое *одержимостью* («я взбешен, разъярен»), могут лишь подчеркнуть оскорбительную правоту антагониста, приписывающего герою не только «ловкость ума», но и «рук»: герой действительно ловко бросает свою трость («прямо к морде... в переносицу»). Однако в таком случае почему не вспомнить как ловко и к тому же результативно *действует* и Сальери: он ведь тоже «бросает яд в стакан».

С некоторой точки зрения можно говорить в данном случае о «победе» Сальери: сопернику пушкинского персонажа еще в пределах текста «что-то тяжело» и, главное, в итоге Сальери остается, наконец, один, как и есенинский герой. Эта пушкинская ремарка («один») повторяется и в горестной констатации есенинского персонажа: «Я один». Их голоса сближаются и равным количеством финальных строк: по 7. Таким образом, при материалистическом понимании «победы» исчезновение в финале и черного человека и Моцарта может быть истолковано как финальное торжество их соперников. Ясно однако, что Пушкин и Есенин – при всем резком различии их ценностных ориентиров – наследуют иной традиции, которая неизмеримо глубже поверхностного физического одоления внешнего врага.

Не всегда при анализе этой поэмы обращается внимание на то, что диалог черного человека и лирического героя – это совсем не диалог «клеветника» и «поэта». Иными словами, нельзя сказать, что черный человек в этом диалоге всегда неправ, всегда лжет, а «поэт» – всегда прав, всегда говорит правду. Известная уязвимость героя в этом споре состоит в том, что часто черный человек *говорит именно правду* о герое, тогда как

герой как раз *отрекается* от этой правды о себе. В отречении от этой правды проявляется и *отречение от самого себя как от поэта*.

Заметим, что лирический герой *ни разу* не называет себя поэтом: поэтом называет его именно *черный человек*:

Был он изящен,
К тому ж *поэт*;

Ах, люблю я *поэтов*;

И вот стал он взрослым,
К тому ж *поэт*.

Все эти слова не случайно принадлежат черному человеку. Именно черный человек часто только лишь *напоминает* собственно *есенинскую* биографию – правда, помещая ее в свой собственный смысловой контекст:

Хоть с небольшой,
Но ухватистой силою,
И какую-то женщину,
Сорока с лишним лет,
Называл скверной девочкой
И своею милою.

С этой точки зрения аргументация лирического героя выглядит совершенно неубедительной и чрезвычайно уязвимой:

Читает мне жизнь
Какого-то прохвоста и забулдыги;
Что мне до жизни
Скандального поэта.
Пожалуйста, *другим*
Читай и рассказывай.

Тем самым, герой не желает признавать, что в «мерзкой книге», которую читает черный человек, записана его *собственная жизнь*, а не только жизнь «*какого-то* прохвоста и забулдыги»; не желает признавать, что *скандальным* поэтом является не кто-то *другой* («пожалуйста, *другим* / Читай и рассказывай»), а именно он сам.

Иными словами, герой в этом споре с черным человеком как бы *отрекается* не только от своей собственной жизни – с ее проступками и грехами, но и от себя как *от поэта*: «Что мне до жизни / Скандального поэта».

И только *после* этого самоотречения – в конце первой части поэмы – уже происходит частичное уподобление «черного человека» и «поэта». Как раз после строк «Что мне до жизни / Скандального поэта. /

Пожалуйста, другим / Читай и рассказывай» *впервые* в поэме портрет черного человека начинает обретать какую-то конкретизацию, которой ранее не было.

Черный человек
Глядит на меня в упор.
И *глаза* покрываются
Голубой блевотой.

Голубой цвет – это не только цвет есенинских глаз (то есть внетекстовая биографическая реальность), но эта деталь присутствует и в тексте. Причем она относится именно к «поэту», о котором рассказывает черный человек:

Жил мальчик
В простой крестьянской семье,
Желтоволосый,
С голубыми глазами.

Таким образом, после того, как герой отказывается признать рассказанную ему жизнь за свою собственную, начинается уподобление его самого и черного человека.

Конечно, можно возразить, что «мерзкая книга» не передает «жизнь» поэта во всей ее полноте, а только является как бы *собранием* грехов героя. Действительно, нельзя сказать, что «черный человек» читает *всю правду* о герое, но эта книга все-таки не является, как уже подчеркивалось, и ложью о поэте: это та *часть правды* о его жизни, которую герой не желает признавать.

На другом языке эту проблему можно сформулировать следующим образом. Если «мерзкая книга» есть собрание скверных проступков и грехов героя, то герой не желает *признаться* в этих грехах и, тем самым, *покаяться*. Но только посредством покаяния может наступить то предполагаемое *выздоровление*, которого так жаждет герой в обращении к другу: «Я очень и очень болен».

«Победить» черного человека в споре с ним совершенно не равнозначно риторическому отречению от своих собственных грехов, от своей собственной лирики, от своей собственной жизни, от своего собственного детства: «в одном селе, / Может, в Калуге, / А может, в Рязани».

Но именно после этого отказа происходит не только частичное отождествление «черного человека» с героем, что мы уже подчеркнули, но и пропадает надежда на возможную помощь своего «друга» – ангела-хранителя – в борьбе с этим «черным человеком». Не случайно упомянут *перекресток*, предполагающий в народной демонологии не только

пространство обитания нечисти, но и символизирующий *выбор*, который должен сделать герой: «Тих покой перекрестка. / Я один у окошка / Ни гостя, ни друга не жду». Однако этот *отказ* от помощи («ни гостя, ни друга не жду») вовсе не означает, вместе с тем, того отказа от «черного человека», которого жаждет герой. В отличие от «друга», «скверный гость» является и незванным.

Вместе с тем, «перекресток» – это и пространство, связанное в славянской демонологии с *заложными покойниками* (в частности, самоубийцами)⁶⁷. В есенинском тексте это соседство намечено в пределах единой строки: «... *покой перекрестка*». Кроме того, финальное «разбитое зеркало» (убийство двойника, означающее, вместе с тем, самоубийство) намечено уже в начале второй части поэмы. Потенциальное самоубийство является одним из вариантов избавления от той таинственной болезни, о которой герой говорит «другу». «Служба водолазова» также связана с темой самоубийства – через перекресток и мотив заложных покойников. Крестьяне в случае какого-либо стихийного бедствия могли разрывать могилу, заливать ее водой; переносить труп в болото, в трясины или в воду и т.д.⁶⁸. Если перекресток – это *место* погребения, то в тексте есть и намеки на *способ* погребения. Известь («известка») как что-то странное и неестественное по отношению к равнине, вместе с тем, находится в весьма ожидаемом соседстве с определенным способом погребения.

Если есенинскую поэму понимать как «поэму о поэте и искусстве», считая ее «творческим кредо поэта»⁶⁹, то следует все-таки как-то интерпретировать тот поразительный факт, что единственная в поэме строка, где упоминается само слово «искусство», также принадлежит вовсе не герою, а именно черному человеку. Однако это и не удивительно, ведь буквально все рассуждения «о поэте и искусстве» принадлежат исключительно черному человеку и представляют собой даже не передачу чужого слова, а в самом строгом смысле прямую речь «скверного гостя». Если перевести эту поэтическую речь на прозаический язык, которым изъясняются литературоведы, то суть укоров черного человека «поэту» состоит в сознательном нарушении поэтом соответствия между описываемой им реальностью и тем «художественным миром», который мы находим в его творчестве; между планом выражения и референтностью. В итоге поэтической «игры» художественная кажимость авантюрно замещает реальность: женщину можно назвать девочкой; несчастье – неловкостью; счастье – ловкостью; а «переодевание» (или,

⁶⁷ См.: Зеленин Д.К. Избранные труды. Очерки русской мифологии: Умершие неестественной смертью и русалки. М., 1999. С. 90 и др.

⁶⁸ См.: Там же. С. 99–109.

⁶⁹ Шубникова-Гусева Н.И. Поэмы Есенина: От «Пророка» до «Черного человека». М., 2001. С. 482.

если угодно, «ряжение»), *кажимость* – и есть «самое высшее в мире искусство».

Ряжение, далеко не чуждое биографическому Сергею Есенину⁷⁰, таким образом, связывается – но не в кругозоре героя, а в художественном целом произведения – с инфернальным началом. Авантюризм, да еще «самой высокой / И лучшей марки», не случайно соединяется с метельными атрибутами. «Метели» одновременно «веселые» и инфернальные («Снег до дьявола чист» – каламбурит в той же строфе черный человек). За этим каламбуром, намеренно смешивающим чистоту и декабрьскую чертовщину просматривается то же карнавальное начало, о котором шла речь в блоковском разделе нашей работы: метельные «веселые прыжки» можно интерпретировать и таким образом.

Карнавальность предполагает меню масок, за которыми часто нельзя увидеть лицо, в этой мене и проявляется «ловкость ума и рук», которая соприродна счастью, но счастью, конечно, именно авантюриста, но не поэта. Отсюда первое определение лирического героя со стороны черного человека – это не поэт, а именно «авантюрист». И только вслед за этим – «к тому же поэт». Однако «книга жизни», которую читает черный человек, и жизнь авантюриста – это совершенно разножанровые понятия: если авантюрист как человек карнавальный может играть разными масками (например, «казаться улыбчивым и простым»), то в настоящий момент, если верить черному человеку, этой авантюрной жизни наступил конец (его жизнь передается в прошедшем времени, как уже *прожитая* и *закончившаяся*).

В этом смысле – при всех убедительных доводах о той или иной есенинской интертекстуальности⁷¹ – «служба водолазова» может быть осмыслена попросту как именно *разоблачение* авантюрной игры; ведь в буквальном смысле «служба водолазова» – это погружение в глубину; в иных случаях, обнаружение чего-то скрываемого, чего-то прямо противоположного той авантюрной кажимости, которую черный человек приписывает «скандальному поэту». Криминальный элемент, неожиданно появляющийся в поэме («Словно хочет сказать мне, / Что я жулик и вор, Так бесстыдно и нагло / Обокравший кого-то») может быть осмыслен также через «службу водолазову» (ведь черный человек, по сути, упрекает героя в желании спрятать «концы в воду» – и указывает на эти «концы»).

Обращает на себя внимание уверенность черного человека в своевременности своего зауспокойного чтения-отпевания. Хотя он читает «как *над* усопшим», но не над действительно умершим, однако же

⁷⁰ См.: Там же, а также: Шубникова-Гусева Н.И. «Я хожу в цилиндре не для женщин...»: Ряжение как обряд в творчестве Есенина // Литературная учеба. 1998. № 4–6. С. 124–151.

⁷¹ См.: Шубникова-Гусева Н.И. Поэмы Есенина. С. 480–590.

глагольные формы постоянно свидетельствуют о *финальности* пути героя, который когда-то «проживал», «был», «называл», «страдал», «жил».

Деревья, которые «как всадники, съехались», свидетельствуют о той же смертной финальности для героя. Дерево в славянской мифологии выступает «как один из вариантов мировой оси, связующий земной мир с «верхним» и «нижним», «этот» с «тем»⁷²; как «метафора дороги... путь, по которому можно достичь загробного мира»⁷³. В есенинском тексте актуализируется хорошо известная в мифологии особая роль деревьев «в погребальной обрядности»⁷⁴.

Возможны два противоположных ценностных толкования символики деревьев в последней есенинской поэме. Однако оба неотделимы от неминуемой и близкой смерти. Первое предполагает прощание «деревянной Руси» с «поэтом золотой бревенчатой избы». В таком случае «деревья» и «друг» имеют положительные коннотации в тексте. Но более адекватно, на наш взгляд, противоположное толкование. В контексте есенинской поэмы необходимо отметить существенную связь между заложными покойниками (в частности, самоубийцами, которых «не принимает» святая земля, а потому их «закладывали» ветками, досками, колями) и деревьями (которые не случайно в данном случае у Есенина не имеют видовой конкретизации, а сводятся к своей демонологической функции).

«Деревянные всадники», сопровождающие черного человека, пришедшего за душой героя, могут быть поэтому интерпретированы как художественный аналог заложных покойников. Пограничность локуса, связанного с деревьями сказывается в том, что человек «вовлекается нечистой силой... в демоническую мистификацию... наутро все окружающие человека ночью «культурные» предметы оборачиваются «природными»⁷⁵. В рассматриваемом нами тексте подобную мистификацию можно усмотреть в финальном образе разбитого зеркала, сулящего смерть, истекающую «из непредусмотренного нарушения границы между «тем» и «этим» светом»⁷⁶. Таким образом, и деревья и зеркало сближаются своей функцией *границы*.

Дерево – мифология пути. У Есенина, однако, этот смертный путь укрепляется тем, что второе явление черного человека сопровождает не только плач ночной зловещей птицы, но и движение деревьев; сравнение со всадниками переходит в превращение во всадников: «Деревянные всадники / Сеют *копытливый* стук». Сразу после этого замогильного «стука» (ср. мотив стука в романе Пастернака «Доктор Живаго») вновь – и

⁷² Славянские древности: Этнолингвистический словарь: В 5 т. Т. 2. М., 1999. С. 61.

⁷³ Славянская мифология: Энциклопедический словарь. М., 1995. С. 160.

⁷⁴ Славянские древности. Т. 2. С. 61.

⁷⁵ Там же. С. 62.

⁷⁶ Там же. С. 322.

неожиданно («гостя... не жду») – появляется «этот черный». «Морда» «этого черного», таким образом, во-первых, неявно дополняется еще одним атрибутом нечистой силы⁷⁷; копыта «часто оказываются основным или единственным признаком антропоморфных демонологических персонажей»⁷⁸. Таким образом, если и трактовать «стук» в поэме лишь как шум ветвей деревьев, то прилагательное «копытливый» и в этом случае неизбежно усложняет и демонизирует есенинский пейзаж. Впрочем, возможно, уже умершие ранее «всадники» (заложные покойники?), явившиеся эскортом с черным человеком за душой еще живого, хотя и больного героя, не случайно видят в нем «своего», то есть потенциального самоубийцу. Таким образом, два противоположных толкования сопрягаются в безысходном пути в смерть.

Вместе с тем, следует заметить, что фольклорно-мифологическое прочтение есенинского текста, равно как и поиски его интертекстуального шлейфа, совершенно оправданы, но недостаточны для понимания есенинской поэтики. К тому же эти методы зачастую гипертрофируются и некритически соединяются в конкретных исследованиях. К сожалению, в литературоведческой практике полнота и «системность» анализа часто понимается как эклектическое смешение различных пластов единого смысла произведения.

В результате, например, в одной из лучших современных работ о Есенине «трость» героя трактуется и как своего рода масонский знак и как вариант осинового кола, которым поражают нечестивого покойника (с цитатами из собраний фольклористов, действительно описывающих простонародные поверья, но не смешивающих все-таки кол и деталь костюма городского денди). При этом справедливо указывается, что «сюртук, цилиндр и трость – приметы масона XIX века»⁷⁹ (очевидно, не только масона...). В итоге контаминация при анализе разновременных и различных по своей семантике смысловых пластов произведения закономерно приводит исследователя к следующему выводу: «поражением цилиндра черного человека закончился поединок мифологического персонажа с русским поэтом из простой крестьянской семьи... Исчезновением черного человека, одетого в цилиндр и мистический сюртук завершилась эта страшная драма, в которой отразился смысл есенинского творчества, состоящий в утверждении национального искусства... В «Черном человеке» Есенин не исповедуется, а утверждает свои творческие принципы и взгляды на мир... Героя поэмы выводят из себя слова черного человека о неверных и лживых жестах его жизни. Ведь эти жесты делались ради Искусства <...>. Каждая ночь будет мучительной

⁷⁷ Ср.: «Наличие копыта у антропоморфных демонических персонажей... – основным признаком нечистой силы» (Там же. С. 594).

⁷⁸ Там же. С. 595.

⁷⁹ См.: Шубникова-Гусева Н.И. Поэмы Есенина. С. 579–580.

борьбой с черным человеком. И каждый раз поэт будет выходить победителем из этого поединка»⁸⁰.

Зададимся вопросами: уместно ли поэту использовать осиновый кол как решающий аргумент в споре о сущности искусства; и неужели действительно именно таким образом уже сам «Есенин... утверждает свои творческие принципы и взгляды на мир»? Поскольку поэт «из простой крестьянской семьи» в итоге оказывается именно в цилиндре, то каким же образом поэт оказывается победителем «цилиндра черного человека»? Как определяется, что сюртук последнего непременно «мистический»? А его неведомым образом «побежденный» цилиндр (видимо, оттого, что он в финале оказывается на голове героя) – прозаический? Почему не предположить, что цилиндр, сюртук и трость – это атрибуты в равной степени героя и черного человека как его негативного отражения? Только потому, что герой замечает: «я цилиндре стою», а про сюртук не упоминает? Но это ведь не значит, что он без одежды. Подразумевается, что он одет (отчего не в сюртук?). Носил или не носил биографический Есенин сюртук, цилиндр и трость в данном случае не имеет никакого значения, ведь речь идет о его герое. Неразрешимость этих вопросов проистекает из одного методологического тупика: пересечения в *одной* плоскости литературоведческого анализа у исследователя созданного автором «мифологического существа» и его создателя – «русского поэта».

Заметим при этом, что «трость» как орудие даже потому не выполняет свою магическую функцию «кола», что она отнюдь не «поражает» противника «поэта»: она лишь «летит прямо к морде его», но ведь отнюдь *не долетает* до него (следующий кадр изображения – *собственное* разбитое зеркало, но не поверженный враг).

Не полемизируя далее с интересной и значительной в других аспектах работой Н.И. Шубниковой-Гусевой, продолжим свои наблюдения. Во второй части поэмы на фоне продолжающегося очевидного спора в избытке авторского видения (но не в кругозоре самого героя!) происходит дальнейшее неочевидное соединение героя и «черного человека». Так, их *лица* незаметно для самого героя пространственно сближаются:

«Слушай, слушай!» –
Хрипит он, смотря мне в лицо.
Сам *все ближе*
И ближе клонится...

В сущности, в поэме «Черный человек» идет борьба за душу героя, что уже неоднократно отмечалось в исследовательской литературе. Мы бы хотели только подчеркнуть *самый буквальный*, а не метафорический,

⁸⁰ Там же. С. 581, 589.

смысл этой борьбы. Именно поэтому в совершенном соответствии с русской духовной традицией в структуре текста и представлены не только злой демон героя – «черный человек», но и его «ангел» – «друг». Именно последний мог бы «мерзкой книге» грехов противопоставить противоположный реестр дел: как «голубая блевота» не идентична «голубым глазам», хотя и явно отсылает к ним, так жизнь «прохвоста и забулдыги» совершенно не идентична жизни поэта во всей ее полноте. Но этот «друг», будучи заявленным потенциальным участником борьбы за душу героя, в отличие от «скверного гостя», так и не является, не помогает герою в его схватке с демоном⁸¹

В итоге, герой, в сущности, ничего, помимо отрицания его «книги», не может противопоставить «черному человеку». Как мы уже подчеркивали, нельзя сказать, что «черный человек» лжет. Во многом герой мог бы вполне согласиться с «черным человеком», поскольку он часто лишь напоминает подлинные биографические факты жизни самого Сергея Есенина. Но именно это *напоминание* о грехах приводит в *ярость* героя: «Я взбешен, разъярен».

Однако *физическое*, без покаяния, одоление своего темного начала невозможно не только в данной поэме Есенина, но и в русской духовной традиции в целом. Именно поэтому в финале происходит уже полное и совершенно безрадостное трагическое уподобление «черного человека» и героя, начавшееся, как мы старались показать, ранее. Как результат, «свой» для «черного человека» цилиндр («приподняв *свой* цилиндр») становится цилиндром героя: «Я в цилиндре стою». Поэтому, по нашему убеждению, в финале не только невозможно говорить о какой бы то ни было «победе» героя (как уже неоднократно отмечалось, разбитое зеркало, как и «смерть» месяца, могут предвещать только *смерть* и самого героя, а отнюдь не его «победу»).

Но трагизм финала состоит еще и в том (или даже именно в том), что ранее все-таки пространственно и духовно *отличный* от героя «черный человек» в итоге этого трагического «неузнавания» героем в «скверной книге» строк о самом себе как бы *превращается, перевоплощается* в самого героя: «черный человек» становится уже самим героем, завладевает им. «Я один» не потому, что «черный человек» действительно повержен, а потому, что он уже, в результате трагического неузнавания, целиком

⁸¹ Если, согласно традиционным представлениям, «человек не сам лишает себя жизни, а доводит его до самоубийства... черт <...> Меланхолическое настроение перед самоубийством, душевное расстройство считаются дьявольским наваждением; раздвоение сознания, разговоры и препирательство с невидимым кем-то... народ понимает как борьбу с нечистой силой...» (Добровольский В.Н. Народные сказания о самоубийцах // Живая старина. СПб, 1894. Вып. 2. С. 204), то и индивидуальное преодоление этого состояния собственными силами – без покаяния и молитвы – согласно этим же русским христианским представлениям оказывается невозможным.

вошел в героя, тогда как «друг мой» остался пространственно и духовно вне его личности. О свершающемся духовном обеднении героя свидетельствуют строки: «обокравший кого-то» (самого себя как личность). Именно это самоубийство, понятое как нераскаянное отречение от существенной части своей «жизни», насильственное отсечение своей «темной» половины, непризнание ее за свою собственную и скрывается за строками: «Что ты, ночь, *наковеркала!*»

Косвенным подтверждением нашей интерпретации является и *само название поэмы*: в сущности, хотя мы последовательно называли героем лирическое «я», то есть того субъекта высказывания, действия и осмысления, глазами которого мы видим «картину мира» в этом произведении, подлинным героем становится все-таки «он», то есть именно «черный человек», черная сторона лирического «я». Поэтому черный цилиндр, а также финальное отсутствие двоящегося в зеркале изображения, дополнительно свидетельствуют о состоявшемся трагическом перевоплощении «его» в «меня», а также о несостоявшейся помощи «друга», который бы мог воспрепятствовать подобному самоубийственному, хотя и невольному перевоплощению, но не сделал этого.

Есенинская поэма вполне может быть прочитана не только как текст, принадлежащий «крестьянской культуре», но и как оригинальный постсимволистский ответ на специфическое «двоение» символистской эпохи, как трагическую попытку преодоления этой роковой раздвоенности сознания – хотя и ценой гибели не только героя, но и самого автора.

ЛЕКЦИЯ ЧЕТВЕРТАЯ

ПАСХАЛЬНЫЙ АРХЕТИП РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И СТРУКТУРА РОМАНА Б. ПАСТЕРНАКА «ДОКТОР ЖИВАГО»

Важнейшие события в истории национальной культуры всегда по-своему символичны, хотя их символика – если не сказать промыслительность – проступает не сразу, но лишь в открытых просторах большого времени. Историю русской словесности *начинает* «Слово о Законе и Благодати» митрополита Илариона⁸². Медиевисты расходятся в определении года, когда было произнесено это «Слово», однако важнее другое: оно прозвучало либо перед пасхальной утренней службой, либо же в первый день Пасхи⁸³. Таким образом, *пасхальная проповедь*, по-видимому, *является одновременно и истоком русской литературы* как таковой. Этот факт еще не осмыслен в должной мере. Поэтому он пока не стал и предметом особой научной рефлексии. Однако, пытаясь «рассмотреть христианское основание русской литературы»⁸⁴, приходится так или иначе интерпретировать положение «Слова» митрополита Илариона относительно годового православного круга.

Обратим внимание на знаменательное для отечественной словесности обстоятельство: центральная для митрополита Илариона ценностная оппозиция Закона и Благодати не только намечена в первой же пасхальной литургии, поскольку первое евангельское чтение в пасхальную ночь – начало Евангелия от Иоанна, но существенно также, что это чтение *завершается* как раз семнадцатым стихом, в котором сопоставлены Закон Моисея и Благодать Христа. Таким образом, для православных мирян возникала своего рода семантическая единица воспринимаемого ими евангельского текста, границами которой являлись первый стих Евангелия от Иоанна «Въ начале бе Слово, и Слово бе къ Богу, и Богъ бе Слово» и семнадцатый: «Яко законъ Моисеомъ данъ бысть, благодать (же) и истина Иисусъ Христомъ бысть». Эта финальная акцентуация пасхального торжества Христа являлась несомненным фактом сознания каждого православного человека.

⁸² См.: Топоров В.Н. Святые и святость в русской духовной культуре. Т. 1. М., 1995. С. 359.

⁸³ См.: Розов Н.Н. Синодальный список сочинений Илариона – русского писателя XI века // Slavica. Praha, 1963. Roč. 32. S. 147–148; Ужанков А.Н. Когда и где было прочитано Иларионом «Слово о Законе и Благодати» // Герменевтика древнерусской литературы. Сб. 7. Ч. 1. М., 1994. С. 102. Ср. иную точку зрения: Алексеев А.А. О времени произнесения Слова о законе и благодати митрополита Илариона // ТОДРЛ. Т. 51. СПб., 1999. С. 289–291.

⁸⁴ Пришвин М.М. Дневники. Кн. 3. 1920–1922. М., 1995. С. 129.

Не стоит забывать, что для многих поколений русских людей не домашнее чтение, а именно литургическая практика была основным способом освоения текста Священного Писания⁸⁵. Поэтому отметим также, что цитированный нами семнадцатый стих выделен еще и самим порядком богослужения: «на последнемъ же возгласе ударяють во все кампаны <колокола. – И.Е.> и въ великое било»⁸⁶. *Апракосные* Евангелия и Апостол, то есть назначенные для богослужебного употребления, разделены на особые отделы (*зачала*). Это деление не совпадает с делениями на главы. Евангелие от Иоанна состоит из 67 зачал. Каждое зачалю представляет собой нечто цельное и законченное. Рассмотренная

⁸⁵ Ср.: «Домашнее чтение не могло быть распространено сколько-нибудь широко, во всяком случае, оно не могло соперничать с богослужением в этом отношении. Для православных мирян служебный тип являлся основным репрезентантом Св. Писания <...>. По всей вероятности, даже богатые миряне не заказывали и не приобретали библейских книг для домашнего чтения. В допечатную эпоху основным путем знакомства со Св. Писанием было слушание за богослужением в церкви. Термин «Писание», навязывая представление о чтении и читателе, в действительности соотносится в рукописную эпоху <очевидно, не только в рукописную. – И.Е.> с рецитацией и слушателем» (Алексеев А.А. Текстология славянской Библии. СПб., 1999. С. 25–26). См. также: Громыко М.М. Православие у русских: проблемы этнологического анализа // Православие и русская народная культура. Кн. 6. М., 1996. С. 160–185. Заметим здесь же, что знаменитый романский эпизод в «Докторе Живаго» с разными вариантами молитвы, восходящей к девяностому псалму, весьма показателен. Ведь изменения и отклонения, «которые вносит народ в молитвы, постепенно удаляющиеся от подлинника» (текст цитируется по изданию: Пастернак Б.Л. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 3. М., 1990), только и возможны, если этот псалом не копировать с церковнославянского текста Псалтыри, а переписывать «со слуха», припоминая звучание этого псалма на богослужении. Однако, с другой стороны, как раз в простонародной версии словно бы восстанавливается древняя традиция переписывания сакрального текста («Отрывки церковнославянского текста были переписаны в грамотке по-русски»). Тогда как в «канонической» версии («во всей своей славянской подлинности») этот текст имеется уже «в печатном виде». Б.М. Гаспаров совершенно прав, так комментируя этот эпизод: «...все искажения ведут к возвращению первоначального смысла, в глубинном его понимании» (Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы: Очерки по русской литературе XX века. М., 1993. С. 268). Заметим только, что символика братоубийственной (самоубийственной) войны выражается не только в обращении противоборствующих сторон к одной и той же молитве. В этих условиях надежда на чудодейственность молитвы – это именно искушение. В стихотворении «Дурные дни» говорится об искушении Христа сатаной в пустыне. Романное целое позволяет переосмыслить и надежду русских героев-антагонистов на молитву, восходящую к девяностому псалму, в братоубийственном сражении: ведь сатана как раз предлагает Христу броситься вниз с храма, цитируя при этом все тот же девяностый псалом! (см.: Мф. 4:6; Лк. 4:10–11). Таким образом, в художественном целом романа христианский «первоначальный смысл» этого девяностого псалма осложняется мотивом самоубийственного искушения, который и реализуется в пастернаковском тексте: молитва-заклинание отнюдь не спасает одного героя от гибели, а другого от тяжелого ранения.

⁸⁶ Триодъ цветная. М., 1999. С. 13.

нами выше семантическая единица и является именно таким зачалом, задающим особый горизонт ожидания православным христианам – на целый церковный год, поскольку подвижный календарный годовой цикл (синаксарий) начинается днем Пасхи.

К сожалению, в исследованиях, посвященных русской словесности, обычно недооценивается существенное для отечественной культуры обстоятельство: Евангелие от Иоанна в славянской православной традиции является не «четвертым», а «первым». Евангелие от Иоанна не только открывает Евангелие-апракос, чрезвычайно распространенное в России (так, знаменитое Остромирово Евангелие является, как известно, именно кратким апракосом), но и, по-видимому, сам перевод Евангелия на славянский язык, судя по Пространному житию св. Кирилла, славянский просветитель начал именно с Евангелия от Иоанна.

Нам уже доводилось писать о своеобразном *христоцентризме*, присущем не только древнерусской словесности, но и русской литературе Нового времени⁸⁷. Этот христоцентризм порождает своего рода парадокс, когда в одном и том же тексте могут сочетаться евангельский максимализм (вытекающий из авторской ориентации на высший нравственный идеал, которым является Иисус Христос) и в то же время сближение дистанции между грешниками и праведниками (поскольку те и другие несовершенны, недостойны Христа, а в то же время *в равной мере* достойны жалости, любви и участия – вплоть до того, что в православной традиции юродивые могут становиться святыми).

Однако христоцентризм является также важнейшим атрибутом христианской культуры как таковой. Годовой литургический цикл ориентирован как раз на события жизни Христа. Важнейшими из них являются Его Рождение и Воскресение. Соответственно, важнейшими событиями литургического цикла являются празднование Рождества и Пасхи. Если в западной традиции можно усмотреть акцент на Рождество (и соответственно говорить о рождественском архетипе), то в традиции Восточной Церкви празднование Воскресения остается главным праздником не только в конфессиональном⁸⁸, но и в общекультурном плане⁸⁹, что позволяет сделать вывод о наличии особого *пасхального архетипа* и его особой значимости для русской культуры.

⁸⁷ Есаулов И.А. Категория соборности в русской литературе. Петрозаводск, 1995.

⁸⁸ Ср.: «Праздник Пасхи составляет сердце Православия» (Булгаков С.Н. Православие: Очерки учения Православной Церкви. М., 1991. С. 285).

⁸⁹ Ср., например, чрезвычайно характерные сетования В.В. Розанова, оказавшегося на Страстной неделе в Риме: «Колизей был темен и черен. Наконец без четверти в одиннадцать заиграла музыка; заиграла марш, может быть персидский или итальянский? И потом, через маленькие антракты, музыка уже почти непрерывно играла – из опер. Вот знакомый “хор горожан” из “Фауста” и еще что-то, знакомое – знакомое по итальянской опере в зале Петербургской консерватории. “Да что это такое?” – все недоумевал я. – Завтра Светлое Христово Воскресение, сейчас Страстная

В классической русской литературе XIX века доминирует именно этот архетип – причем, в произведениях авторов самой различной ориентации. Достаточно вспомнить, например, пасхальное ликование в «Братьях Карамазовых»; приуроченность к Пасхе воскрешения из мертвых Раскольников⁹⁰; финальное «прозрение» и покаяние Порфирия Головлева за сутки до Христова Воскресения и т. п.

Однако в литературе русского символизма можно заметить смещение этого литургического акцента – как раз в сторону Рождества (более слабая попытка такого смещения наблюдается в поэтике русского барокко XVII столетия), сопровождающееся и другими характерными культурными трансформациями⁹¹. В этом смысле символизм представляет собой великий переворот в сложившейся культурной традиции, чрезвычайно интересный прежде всего глобальным смещением эстетической доминанты русской культуры, для которого характерен переход от пасхального архетипа к рождественскому, когда акцентируется не смерть и последующее Воскресение Христа, а сам его приход в мир, рождение Христа, дающее надежду на переустройство здешнего земного

суббота, ночь с субботы на воскресенье. Почему тут опера?..” Игнали очень хорошо, как вообще везде в Италии, но ужасно как-то неуместно <...>. Тут нужно бы “Te Deum”! Десять-пятнадцать человек, укромно молящихся в нишах, и священника, непременно священника! Непременно литию, панихиду, “со святыми упокой”! И ведь шла Страстная суббота, и всего полчаса оставалось до Светлой утрени! <...> Тут дело не в “filioque”, прибавленном к Символу, и не в опресноках <...>. Обо всем этом едва ли знает народная масса, как католическая, так и православная. Но и мне, как человеку массы, живущему более общим впечатлением от церкви, нежели вхождением в ее подробности, когда я бродил по улицам Рима, внутренний голос шептал: “Не то! не то! это совершенно не то, что смиренная вера Москвы, Калуги, Звенигорода, моей родной Костромы” <...> Да, “filioque” нетрудно отбросить или согласиться на его прибавку <...> Но как из души народной, из сердца народного, из привычек народных, из рыдающей души православного: “Боже, буди милостив ко мне, грешному”, – вырвать Великий пост, и наши “ефимоны” и “Господи Владыко живота моего” и “Воздеяние руку моею, жертва вечерняя”, и “стояние” в Великий четверг за 12 евангелиями, и возвращение домой после этого стояния с зажженными свечками?» (Розанов В.В. Среди художников. М., 1994. С. 25–27). Для Вяч. Иванова «категорический постулат воскресения» также является «характерным признаком нашей религиозности»: именно в пасхальном уповании Вяч. Иванов видел и ядро собственно русской идеи – в «религиозном ее выражении», как ее понимает «соборный внутренний опыт нашего народа» (Иванов Вяч. Родное и вселенское. М., 1994. С. 369–371).

⁹⁰ Ср.: Захаров В.Н. Символика христианского календаря в произведениях Достоевского // Новые аспекты в изучении Достоевского. Петрозаводск, 1994. С. 37–49. Заметим, что любимое Евангелие Достоевского – Евангелие от Иоанна – читается именно на пасхальной неделе, а также на последующих – вплоть до Пятидесятницы, однако в нем, как известно, не говорится о Рождестве.

⁹¹ Подробнее см.: Есаулов И. А. Проблема визуальной доминанты русской словесности // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков. Вып. 2. Петрозаводск, 1998. С. 50–53.

мира. Не случайно, например, А. Блок в романе Пастернака толкуется как «явление» именно Рождества.

Русский футуризм несколько брутальным образом, но продолжает эту же «рождественскую» линию символизма. В эстетике соцреализма также можно усмотреть какое-то профанированное, но все-таки узнаваемое замещение пасхального архетипа советским вариантом архетипа рождественского.

В каком отношении находится роман Пастернака к этим разнонаправленным культурным традициям? В структуре текста можно усмотреть возврат к иной, более ранней модели христоцентризма, нежели той, которую пытался реализовать символизм, – к пасхальной модели.

«Доктор Живаго» начинается не со сцены смерти и не с изображения смерти, что очень важно. Изображается сцена похорон; причем надо иметь в виду, что «Вечную память» по чину православного погребения поют перед выносом тела из храма, а также на пути от церкви к кладбищу. Таким образом, изначально задается особая вневременная перспектива, поскольку «Вечную память» поют не только людские голоса, но и «продолжают петь ноги, лошади, дуновения ветра». Тем самым, в чине погребения участвует как бы весь мир⁹². Начало романа можно соотнести с молитвой св. Иоанна Златоуста «Господи, даждь ми слезы, и *память смертную*, и умиление».

Уже в этом песнопении, в первом абзаце текста присутствует *пасхальное* начало: перенос события из земного плана в иное измерение – вечность – как иерархически более важное. Нельзя не подчеркнуть, что этим самым и мотив *памяти* – один из важнейших в романе, «заявленный с первой страницы названием псалма, исполняемого во время церковного отпевания»⁹³, – задает именно христианский горизонт ожидания читателю текста.

⁹² Ср. развитие той же перспективы в «Стихотворениях Юрия Живаго»:

И лес раздет и непокрыт,
И на Страстях Христовых,
Как строй молящихся, стоит
Толпой стволов сосновых.
<...>
Сады выходят из оград,
Колеблется земли уклад:
Они хоронят Бога.

Это сопоставление не является ни нашим интерпретаторским произволом, ни «новым словом» Пастернака: каждый православный обряд погребения строится в соответствии с инвариантом Страстной недели (см., например: Федоров Н.Ф. Православный погребальный обряд и его смысл // Федоров Н.Ф. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. М., 1995. С. 64–65), так что автор наследует вполне определенной культурной традиции.

⁹³ Бёртнес Ю. Христианская тема в романе Пастернака «Доктор Живаго» // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков. <Вып. 1>. Петрозаводск, 1994. С. 362. Ср. также концептуальное положение, которое мы попытаемся развить в

Во втором абзаце пасхальность проявляется в пожелании умершей *Небесного Царствия*, при котором внимание вновь переносится к иной сфере – небесного посмертного существования человека. В этом же абзаце первый раз появляется именование Живаго. Существенно, что это именование изначально возникает не в позднейшем контексте «саморазличнейших вещей, носивших имя Живаго» – мануфактуры, банка, дома, булавки, сладкого пирога круглой формы, – но именно в контексте похорон и посмертного небесного царствия. Тем самым, изначально актуализируется семантика фамилии: форма родительного падежа церковнославянского прилагательного «живый». «Что ищите Живаго съ мертвыми» (Лк. 24:5) – обращаются ангелы к женщинам, пришедшим ко гробу Христа. Таким образом, графическое совпадение фамилии доктора с одним из имен Христа⁹⁴ связано также с пасхальным лейтмотивом.

Подчеркнем и чрезвычайно существенный для поэтики романа *литургический аспект* этого именования. Молитва св. Иоанна Златоуста⁹⁵ звучит на литургии верных непосредственно перед самым причастием, когда это исповедование вслед за иереем соборно повторяют причащающиеся, приближаясь к чаше. Таким образом, в самом именовании главного героя можно уловить указание на *литургичность* его жизни, как литургия является символическим описанием жизни и подвига Христа от рождения до распятия, смерти, воскресения и вознесения. Одновременно этот литургический контекст понимания пастернаковского романа позволяет осознать не только изначальную авторскую соотнесенность (*причастность*) судьбы Юрия Живаго пути Христа – посредством скрытого таинства Евхаристии, проступающего в его именовании, но и все несовершенство (греховность) героя, который также вполне может сказать о себе: из всех грешных «первый есмь азъ».

настоящей работе: «Церковная поэзия строится по принципу монтажа. Богослужебный текст представляет собой систему канонов, догм, в высшей степени традиционных клише, которая может обновляться, видоизменяться, включать в себя различные библейские мотивы. Этот принцип соединения характерен не только для церковных текстов, цитируемых в романе “Доктор Живаго”. По этому принципу в значительной степени строится и сам роман...» (Там же. С. 368).

⁹⁴ См.: Бёртнес Ю. Указ. соч. С. 368–369, а также: Levingstone A. Allegory and Christianity in «Doktor Zhivago» // Melbourne Slavonic Studies. Vol. 1. 1967. P. 24–33; Гаспаров Б.М. Указ. соч. С. 268; Борисов В.М. Имя в романе Бориса Пастернака «Доктор Живаго» // «Быть знаменитым некрасиво»: Пастернаковские чтения. Вып. 1. М., 1992. С. 104–106.

⁹⁵ «Верую, Господи, и исповедую, яко Ты еси воистинну Христось, Сынъ Бога Живаго, пришедый въ мѣръ грешныя спасти, от нихже первый есмь азъ. Еще верую, яко Сѣ Самое есть Пречистое Тело Твое, и Сѣя есть Самая Честная Кровь Твоя. Молюся убо Тебе: помилуй мя, и прости ми прегрешенія моя, вольная и невольная, яже словомъ, яже деломъ, яже ведениемъ и неведениемъ: и сподоби мя неосужденно причаститися Пречистыхъ Твоихъ Таинствъ, во оставленіе греховъ, и въ жизнь вечную. Аминь» (Служебник. М., 1996. С. 151–152).

Смерть отца Юрия Живаго в материалистическом контексте понимания вполне объясняется его психической невменяемостью. Но характерно, что это объяснение предлагает именно «законник» – адвокат Комаровский: «Алкоголик. Неужели непонятно. Самое типическое следствие белой горячки». В рамках той же главы имеется усложняющая ситуацию существенная корректировка: «Каждый раз, как этот нервный человек успокаивался, за ним из первого класса приходил его юрист и сосед по купе и тащил его в вагон-ресторан пить шампанское <...>. Нельзя было отделаться от ощущения, что постоянное возбуждение его клиента в каком-то отношении было ему на руку».

Однако и это ситуативное усложнение отношений адвоката и его клиента не является глубинной причиной самоубийства. Как известно, композиционно данному эпизоду непосредственно предшествует молитва Юрия Живаго ангелу-хранителю о своей «новопричтенной угоднице» матери, но не о «шеллапуте-отце»: «Вдруг он вспомнил, что не помолился о своем без вести пропавшем отце, как учила его Мария Николаевна. Но ему было так хорошо, что он не хотел расставаться с этим чувством легкости <...>. И он подумал, что ничего страшного не будет, если он помолится об отце как-нибудь в другой раз. “Подождет. Потерпит”, – как бы подумал он».

Однако именно в это время («пять с минутами») бросается «на всем ходу со скорого вниз головой на насыпь» его мучающийся отец, словно бы умоляющий о милости, но не получающий молитвенной помощи сына. Столь детализированная временная координата возникает в романе в другой главе, резко контрастируя с ее общим религиозно-философским содержанием, поэтому точность указания, совершенно немотивированную сюжетно, можно интерпретировать мистической связью между несостоявшейся молитвой об отце и его самоубийством.

Слово из молитвы мальчика «Мамочка была такая хорошая <...> помилуй ее, Господи...» и слово отца «Вы располагаете какими-то более милостивыми узаконениями» сближаются (как и пространственно авторской волей, хотя и невольно для себя самих, сближаются отец и сын, причем это сближение сопровождается голосом покойной матери героя: «...ему то и дело мерещилось, будто мать аукается с ним и куда-то его подзывает»), чтобы в итоге так и не соединиться. Божия милость и упование на обнадеживающие гордоновские «узаконения», хотя и «более милостивые», нежели те, которые, по-видимому, предоставлял Комаровский, оказываются в разных, причем принципиально непересекающихся зонах⁹⁶.

Словам «Подождет. Потерпит» соответствует отчаянное движение отца: «За минуту до конца он вбежал <...> в купе, схватил Григория

⁹⁶ Ср.: *Esaulov I. The categories of Law and Grace in Dostoevsky's poetics // Dostoevsky and the Christian Tradition. Cambridge, 2001.*

Осиповича за руку, хотел что-то сказать, но не мог» Можно предположить, что если Григорий Осипович, «пустившись за этим сумасшедшим вдогонку», так и не смог физически удержать отца Юрия Живаго, то слово молитвы об отце могло бы это сделать, будучи подлинным «удерживающим», но оно не прозвучало.

Православный пасхальный цикл часто является определяющим для временной организации текста. Так, самое первое упоминание о времени в романе отсылает к православному празднику Покрова Пресвятой Богородицы: «Был канун Покрова». Иногда даются две временных координаты: природная и христианская. Например: «Была зима в исходе. Страстная, конец Великого Поста»; «в час седьмой по церковному, а по общему часоисчислению в час ночи»; «Был третий день не по времени поздней Пасхи и не по времени ранней весны». В других случаях присутствует только православная временная система координат. Например: «Это была ночь на Великий четверг, день Двенадцати евангелий»; «кажется, в Великий вторник или среду»; «дни после Успения». Тем самым христианский хронотоп романа существенно участвует в воссоздании православной картины мира, преодолевая одномерность линейного времени.

Об этом же преодолении времени как «преодолении смерти» на другом научном языке интересно пишет Б.М. Гаспаров, особо выделяя «временной контрапункт» как формообразующий принцип пастернаковского романа⁹⁷. Однако стремление исследователя ограничиться в своей интерпретации только контекстом XIX–XX веков, то есть авторской «современностью», хотя и достаточно широко понятой, приводит к типичному «замыканию в эпохе» (М.М. Бахтин). В итоге идея преодоления смерти, как полагает Б.М. Гаспаров, «естественным образом» ассоциируется с философской системой Н.Ф. Федорова⁹⁸, а сам роман Пастернака при таком подходе представляет собой «художественный эквивалент мистически-философского «общего дела»»⁹⁹. Однако уже особая насыщенность текста «Доктора Живаго» богослужебными аллюзиями позволяет рассматривать произведение и в «большом времени» православной культуры. При таком исследовательском подходе пасхальный архетип этой культуры и проявляет себя романной идеей преодоления смерти, а «общее дело», будучи буквальным переводом на русский язык древнегреческого «литургия», уже самым этим фактом актуализирует многовековую христианскую традицию, как именование Живаго подчеркивает ее славянский православный вариант и евхаристический смысл. Заметим здесь же, что сама философская система Н.Ф. Федорова, к которой часто возводят творчество как крупнейших

⁹⁷ См.: Гаспаров Б.М. Указ. соч. С. 241–273.

⁹⁸ Там же. С. 262.

⁹⁹ Там же. С. 269.

русских писателей XX века, так и целых художественных направлений, с его идеей общего дела воскрешения отцов является одной из самобытных философских вариаций православного соборного инварианта и пасхального архетипа.

Рождественский архетип также проявляет себя в пастернаковском тексте, однако чрезвычайно характерным образом. В структуре романа имеется целый рождественский раздел. Мы имеем в виду третью часть, которая называется «Елка у Свентицких». Именно в этой части Юрий Живаго думает о Блоке как о «явлении Рождества во всех областях русской жизни». Существенно продолжение этой мысли героя. Вместо статьи о Блоке Живаго полагает, что «просто надо написать русское поклонение волхвов». Но это «поклонение» является именно русской вариацией уже созданного, уже существующего типа картин – причем в нерусском мире: «поклонение волхвов, как у голландцев». Последнее уточнение весьма интересно: речь идет в данном случае только лишь о придании местного колорита: «с морозом, волками и темным еловым лесом». Причем это не «*couleur locale*» вселенского события, но локальная окрашенность уже европейски локального культурного типа: «как у голландцев». Таким образом, Рождество проявляет себя в данном случае не через православную икону с изображением волхвов, но как атрибут инокультурного мира, который нужно адаптировать на местной почве.

Именно в пределах данной части Лара стреляет в Комаровского, а также – пока другие веселятся на рождественской елке – больная Анна Ивановна умирает от удушья. Характерно, что во время заупокойной службы в этой же третьей части повествователь замечает о своем герое: Юрий «чувствовал себя стоящим на равной ноге со вселенной»; «ничего общего с набожностью не было в его чувстве». Именно в этой части изображаются, между прочим, упражнения в мертвецкой на трупах, хотя сами анатомические занятия Живаго совершал «четыре года тому назад».

Можно, конечно, возразить, что именно в третьей части возникают отдельные строки стихов Юрия Живаго: «Свеча горела на столе». Однако, мы полагаем, не случайно надежды героя на *естественное* завершение стихотворения не сбываются именно в рождественском романном контексте. Юрий Живаго надеется, что «продолжение придет само собой, без принуждения», но «оно не приходило». Таким образом, вневременной план бытия, связанный со стихами – даже и рождественской тематики, – не может завершиться в пределах рождественской части пасхального романа¹⁰⁰ и завершается – на иных основаниях – уже в других частях. Не случайно и третья часть заканчивается размышлениями героя не о явлении Рождества, а о *смерти* и искусстве, которое – размышляя о смерти –

¹⁰⁰ Тем самым не подтверждается точка зрения Ж. Нива о главенстве русского Рождества в поэтической концепции Пастернака (см.: *Nivat G. Les matins de Pasternak* // Борис Пастернак. 1890–1960. Paris, 1979. P. 369–371).

»неотступно творит этим жизнь», иными словами, призвано *преодолевать смерть*.

Заметим, что рассуждения Юрия Живаго о творческой правде революции и социализма (в которых можно усмотреть оттенок рождественской установки на преобразование земного мира) также завершаются *неудачей героя* (неудачным объяснением с Ларой, которая вскоре уезжает). Точно так же речь Юрия Живаго о революции как долгожданном наводнении и России как царстве социализма сопровождается грозой и определяется как *пустословие*¹⁰¹: «А ведь видно гроза была, пока мы пустословили, – сказал кто-то».

После других разговоров – о земном *переустройстве жизни* и *великолепной хирургии*, которая *вырезает* язвы прошлого, – не случайно следует болезнь Живаго, во время которой совершается окончательная ориентация романа на пасхальный архетип. Герою грезилось, что он пишет поэму о днях между положением во гроб и воскресением. «Надо проснуться» понимается им как «надо воскреснуть», то есть речь идет о некоей уже состоявшейся смерти – духовной, но отнюдь не метафорической.

Новый Живаго может уже заявить Ливерию: «...когда я слышу о переделке жизни, я теряю власть над собой»; «материалом, веществом

¹⁰¹ Ср.: «Воздействовать на время словом, “заговорить” его пытаются как большевики, так и сам герой <Юрий Живаго. – И.Е.>. Первые пытаются остановить ход истории, вернуть человечество к ветхозаветным временам <...>. Живаго <...>, напротив, в своих стихах пытается словом воскресить времена евангельские»; «“оглушительному” ветхозаветному слову была предпочтена евангельская весть»; любимым героям Пастернака становится «очевидно, что на их веку вновь возобновилась борьба между ветхозаветным и тихим евангельским словом, что “ветхое” слово врывается в жизнь со всей своей “оглушительной декламацией”, словно христианства и не было на земле» (*Тахо-Годи Е.А.* «И образ мира, в слове явленный» («Слово» в романе Пастернака «Доктор Живаго») // *Логос*. 1999. № 3. Лосевские чтения. Образ мира – структура и целое С. 103, 105). Заметим только, что и сам Юрий Живаго далеко не сразу соотносится с «тихим» евангельским словом. В сюжетной динамике романа, в освобождении от безблагодатного «шума» можно усмотреть воплощение замысла Пастернака, как он был сформулирован в письме к О.М. Фрейденберг: «Я в нем свожу счеты с еврейством, со всеми видами национализма (и в интернационализме), со всеми оттенками антихристианства» (Переписка Бориса Пастернака. М., 1990. С. 224). Ближайшим же биографическим контекстом для «сведения счетов», по-видимому, для Пастернака являлось этическое учение Г. Когена с его пониманием человека как «юридического лица» и в целом возрождением «законнического» духа, упованием на государственный социализм, яростным неприятием перехода в христианство. Подробно об отношении раннего Пастернака к философии Г. Когена и «марбургской школы» см.: *Fleishman L., Harder H.-B., Dorzweiler S.* Boris Pasternaks Lehrjahre: Неопубликованные философские конспекты и заметки Бориса Пастернака. Т. 1. Stanford, 1996. P. 85–119 (Stanford Slavic Studies. Vol. 11:1). Следует при этом подчеркнуть, что полемическое отталкивание от когеновского учения в романе «Доктор Живаго» в данном исследовании практически не рассматривается.

жизнь никогда не бывает». Важно заметить, что в земном, прагматическом плане Живаго ошибается и Ливерий прав: «...наши неудачи временного свойства. Гибель Колчака неотвратима. Попомните мои слова». Однако правота Живаго относится здесь не к функциональному аспекту, а к субстанциальному. Исследователями уже отмечалось специфическое *юрродство* героя. Но юрродство характерно именно и только для пасхальной православной культуры, поскольку особым образом не считается с правилами земного миропорядка, переводя его в иной план¹⁰².

Стихотворения Юрия Живаго и являются переводом прозаического плана в пасхальное христианское измерение, как посмертное существование продолжает и завершает земную жизнь. В этом контексте понимания можно интерпретировать и *продолжающуюся* нумерацию¹⁰³ частей романа. Стихотворения представляют собой одновременно и сублимацию жизни Юрия Живаго и духовное продолжение этой жизни.

В первом же стихотворении цикла речь идет не о Рождестве, а о пасхальной добровольной жертвенности. В тексте можно усмотреть отсылки к богослужению Страстной недели. В Великий понедельник бесплодная смоковница толкуется как «сонмище иудейское»¹⁰⁴, что составляет параллель к строке «Я один, всё тонет в фарисействе», но еще до этого на утрени той же службы поется тропарь «Се Женихъ грядетъ въ полунощи...»¹⁰⁵, который можно сопоставить с первой строкой стихотворения «Гамлет». Ведь дверной косяк, к которому прислонился актер (Сын), призванный исполнить замысел Отца, может быть вполне осмыслен как крест («подмости» корреспондируют с Голгофой, поскольку предполагаемые «зрители» драмы явно враждебны, будучи одержимы фарисейством). По крайней мере, на утрени Великого понедельника читается именно о дереве-кресте (ср. дверной косяк): «Христось <...> изволяетъ простретися <ср. «прислонясь». – И.Е.> на древе, еже спасти человека»¹⁰⁶. Кроме того, помимо ассоциации с крестом, дверной косяк в контексте всего стихотворного цикла актуализирует и апокалиптическую семантику *двери* – по отношению к Христу, которая также не случайно раскрывается именно в начале Страстной недели, в тот же Великий понедельник, когда звучат строки Евангелия от Матфея: «яко

¹⁰² См.: Есаулов И.А. Юрродство и шутовство в русской литературе: некоторые наблюдения // Литературное обозрение. 1998. № 3. С. 108–112.

¹⁰³ Ср.: Obolensky D. The Poems of Doktor Zhivago // The Slavonic and East European Review. 1961. Vol. XL. № 94. P. 123–135. Насколько нам известно, работа Д.Д. Оболенского – первая, в которой романная оппозиция смерти и воскресения интерпретируется не метафизически, а литургически.

¹⁰⁴ Триодъ постная. Ч. 2. М., 1992. С. 397.

¹⁰⁵ Там же. С. 396.

¹⁰⁶ Там же.

близ есть, при дверехъ» (Мф. 24:33)¹⁰⁷. Чтение завершается стихом «Небо и земля мимоидеть, словеса же Моя не мимоидуть» (Мф. 24:34), корреспондирующим с пастернаковскими строками: «То прежний голос мой провидческий / Звучал, нетронутый распадом».

Сопоставив это Евангелие с другими новозаветными текстами¹⁰⁸, мы на лексическом уровне обнаружим как предвосхищение финального «Ко Мне на суд...», так и литургический ключ к лейтмотиву таинственного *стука* в прозаических частях романа¹⁰⁹. Таким образом, в первых двух строках «Гамлета» можно угадать как скрытое распятие, так и последующее Воскресение, причем то и другое проясняется посредством соотнесения этого текста с православной церковной службой. Может показаться, что в последнем случае мы несколько отошли от заявленной методологии анализа, обратившись к тексту Апокалипсиса, который никогда не читается на православном богослужении. Однако в данном случае мы только лишь текстуально конкретизировали инвариант «яко близ есть, при дверехъ», то есть посмертное явление Христа, со всей определенностью заявленное последовательностью богослужения. В Великий четверг звучит: «Отче Мой, аще не возможесть чаша сѣя преити отъ Мене, аще ю не пїю: да будетъ воля Твоя. И паки: Отче, аще можно, да мимо идетъ отъ Мене чаша сѣя»¹¹⁰, что соответствует известным строкам того же стихотворения «Гамлет».

«Рождественская звезда», являясь восемнадцатым по порядку текстом, входит в тот же пасхальный цикл, подготавливая *конец пути*, заявленный в стихотворении «Гамлет». Не случайно «звезда Рождества» определяется как *гостя*. Завершается романное паломничество к Пасхе строками о *добровольных муках* (добровольной жертве), гробе, Воскресении и Божьем суде.

В последних трех стихотворных строках романа можно угадать и своего рода апокалиптическое завершение пасхального цикла, поскольку «суд» Христа, в пределах финальной строфы соседствующий с Его Воскресением, напоминает «эсхатологический день», которым иногда

¹⁰⁷ Можно отметить и фонетический параллелизм, соседствующий с обозначенной нами интонационной паузой: «блиЗ еСТЬ / ПРИ ДВЕРехъ» & «Затих <...> подмоСТки / ПРИслонясь к ДВЕРному...»

¹⁰⁸ Ср.: Евангелие от Марка: «ведите, яко близъ есть, при дверехъ» (Мк. 13:29); Соборное Послание св. апостола Иакова: «яко пришествіе Господне приближися... се, Судія пред дверьми стоять» (Иак. 5:8, 9); Откровение Иоанна Богослова: «Се, стою при дверехъ и толку <стучу. – И.Е.>: аще кто услышитъ гласъ мой и отверзетъ двери, вниду къ нему...» (Откр. 3:20).

¹⁰⁹ Б.М. Гаспаров пронизательно определяет значение стука «как мистического сигнала и связь его с темой смерти» (Гаспаров Б.М. Указ. соч. С. 255). См. также: Будин П.А. Стук у Пастернака // Постсимволизм как явление культуры. <Вып. 1>. М., 1995. С. 43–48.

¹¹⁰ Триодъ постная. Ч.2. С. 427.

называют Пятидесятницу. «Столетия» именно затем «поплывут из *темноты*», чтобы быть освященными единым Святым Духом: в кондаке на Пятидесятницу поется о действии Божиим, противоположном вавилонскому разделению¹¹¹. Сама литургия в день Пятидесятницы напоминает о Крещении; в частности, вместо «Трисвятого» поется крещальное песнопение из Послания к Галатам. В этом литургическом контексте понимания проясняется смысл движения прошлых столетий, которые, «как баржи каравана, <...> *поплывут*». Нельзя исключать и того, что строки предыдущей строфы «ход веков подобен притче / И может загореться...» также неявно сопоставлены с Пятидесятницей как посредством *огня*, так и обращением Господа к Петру, одному из *апостолов* («Ты видишь...»): огненные языки над апостолами и являются символом сошествия Святого Духа на пятидесятый день после Пасхи.

Таким образом, структура романа являет собой художественно организованное паломничество к Пасхе, к новой жизни¹¹². Начавшись со сцены похорон, роман завершается словами о Воскресении и предстании перед Богом. Это не только личный путь Живаго, но и предельно обобщенный путь каждого. Поэтому земная путаница («Да не его. Ее. – Все равно») имеет существенное значение только в земной же малой перспективе. «Царствие небесное» объемлет равно и «его» и «ее» – каждого из Живаго.

Вместе с тем, структура романа, в целом воспроизводя *годовой* цикл богослужения, осложняется также *дневным* кругом и *седмичным* кругом, отсюда такое значительное место в поэтическом мире занимает целый ряд художественных заместителей смерти (болезнь, беспамятство, смертельная усталость, тиф, галлюцинации, расставания, странничество) и последующие выздоровления-воскресения. Поэтому каждое сюжетное событие пасхального романа Пастернака не только может быть рассмотрено в контексте годового православного круга, но и одновременно в двух других богослужебных временных циклах, по-разному освещающих то или иное романное событие, но выполняющих одну и ту же телеологическую задачу: одоление смерти «усильем Воскресенья».

Отсюда понятна функция многочисленных сюжетных повторов и утروений. Линейный ход событий романа неявно соотносится с литургическими кругами, подобно тому как «ход веков подобен притче». Пастернак оттого «не стремится психологически оправдывать поступки героев или соблюдать причинно-следственную зависимость между

¹¹¹ Заметим также, что именно в этот день в первый раз после Пасхи поется молитва «Видехомъ Светъ Истинный».

¹¹² Ср. первый глагол (и одновременно первое слово романа) «шли» и последний «поплывут». Вектор движения эксплицирован: «Ко Мне», говорит в романе Пастернака Господь.

событиями»¹¹³, что эти поступки и события в конечном итоге причастны иному зону. Однако этот прорыв в новый зон означает особую эсхатологию пасхальности, иными словами, не отвержение «профанного» земного времени с его житейскими хаотическими обстоятельствами и событиями, не исступление из них, а состоявшееся благодаря Христову Воскресению *преодоление* времени, когда возможно, «живя в «мире сем», быть причастниками или участниками «эона будущего», полноты, радости и мира в Духе Святом»¹¹⁴.

В заключение хотелось бы подчеркнуть, что художественное освоение русской литературой реальной сложности и глубины православного образа мира в настоящее время пока еще находится на самой предварительной стадии своего научного осмысления, однако оно вряд ли может быть адекватно описано с позиций, внеположных фундаментальным ценностям этого мира¹¹⁵.

¹¹³ Бёртнес Ю. Указ. соч. С. 363.

¹¹⁴ Александр Шмеман, протоиерей. Введение в литургическое богословие. Paris, 1961. С. 85–86. Так, второе стихотворение цикла «Март» словно бы совершенно произвольно помещено Пастернаком между двумя текстами, эксплицирующими пасхальный хронотоп. Однако его название уже отсылает к церковному календарю (Великий Пост / Пасха). Весна, сравниваемая с «дюжей скотницей», отнюдь не дискредитируется столь обыденным стиховым соседством (Ср.: *Есаулов И.А.* Преподобный Серафим Саровский в беседе с Н.А. Мотовиловым и проблема границ между земным и небесным в русской культуре // *Материалы второй и третьей научно-практических конференций по проблемам истории, культуры и воспитания.* Вып. 2. Саров, 1999. С. 24–30). «Навоз» в этом поэтическом мире Пастернака не просто «всего живитель и виновник»; им «дымится жизнь», поэтому в стихотворении он и может пахнуть «свежим воздухом». Бушующий же овраг первой строфы этого текста предвосхищает те берега, которые в стихотворении «На Страстной» уже «буравит» вода. «Настежь все» второго стихотворения корреспондирует с открытым ковчегом третьего. Параллели, подтверждающие прозрачность границ между земным и небесным, легко можно было бы продолжить. Как показывает Ж. де Пруайар, у Пастернака «лицо природы правдиво», что «превращает природу, по крайней мере ее небесные дали и деревья – ели и березы, в настоящую “праведницу ликом”, чье лицо – икона»; «в пастернаковской вселенной <...> весь сотворенный мир играет роль живой иконы» (*Пруайар Ж., де.* «Лицо» и «личность» в творчестве Бориса Пастернака // *Пастернаковские чтения.* Вып. 2. М., 1998. С. 51).

¹¹⁵ Ср. характерное признание исследователя: «Nacker, имеющий дело с “Доктором Живаго”, может рассчитывать лишь на неутешительно ограниченный результат. Мы им и довольствовались» (*Смирнов И.П.* Роман тайн «Доктор Живаго». М., 1996. С. 8). Следует всецело принять эту констатацию: если, к примеру, интерпретатор находит «смысл» «Запечатленного ангела» в том, что «Лесков квалифицирует веру в чудотворность икон как языческое суеверие» (Там же. С. 31), то действительно православный образ мира, явленный в романе Пастернака, и должен представляться ему такой «запертой информацией» (Там же. С. 11), которую он может только «взломать», уже заранее довольствуясь «неутешительно ограниченным результатом». Так, полагая, что «Доктор Живаго» находится в «традиции большого христианского повествования», исследователь вместе с тем убежден, что эту традицию «основал

Достоевский в «Братьях Карамазовых»» (Там же. С. 154). Однако совершенно ясно, что если и можно говорить о некоем «начале» той традиции, которой наследует текст Пастернака, то, как мы и старались показать, ее следует относить к гораздо более раннему времени. Впрочем, похоже, что и в «Братьях Карамазовых» при «хаккерской» установке вполне можно обнаружить как «принципиальную неразъединяемость ложных и истинных высказываний, на которой <как будто бы. – *И.Е.*> настаивает Достоевский» (Там же. С. 160), так и чрезвычайную важность для Зосимы философии Фихте, поскольку, по убеждению И.П. Смирнова, «Достоевский заимствовал у Фихте главное положение «Братьев Карамазовых»» (Там же. С. 181).

ЕСАУЛОВ Иван Андреевич

**Мистика в русской литературе советского периода
(Блок, Горький, Есенин, Пастернак)**

*(«Литературный текст: проблемы и методы исследования», Приложение,
Серия «Лекции в Твери»)*

Технический редактор Е.И. Суворова

Подписано в печать **26.11.2001**. Формат 60х84 ¹/₁₆.

Бумага типографская №1. Печать офсетная. Усл. печ. л. **4,5**. Уч.-изд. л. **4,88**.

Тираж 300 экз. Заказ № **511**.

Тверской государственный университет,
Филологический факультет.

Адрес: 170002, г. Тверь, пр. Чайковского, 70.