

«К СОЖАЛЕНИЮ, ХРИСТОС»: КАК УСТРОЕНО ВОСПРИЯТИЕ «ДВЕНАДЦАТИ» БЛОКА?

Павел Успенский
(Тарту)

В качестве вступления к статье мы хотим процитировать Л. С. Выготского, во многом определившего наш подход к поэме «Двенадцать»: «Всякое произведение искусства <...> рассматривается психологом как система раздражителей, сознательно и преднамеренно организованных с таким расчетом, чтобы вызывать эстетическую реакцию. При этом, анализируя структуру раздражителей, мы воссоздаем структуру реакции. <...> совершенно ясно, что воссоздаваемая таким путем эстетическая реакция будет совершенно безличной, то есть она не будет принадлежать никакому отдельному человеку и не будет отражать никакого индивидуального психического процесса во всей его конкретности, но это только ее достоинство. Это обстоятельство помогает нам установить природу эстетической реакции в ее чистом виде» [3: 186].

Как известно, «Двенадцать» Блока имеет множество интерпретаций; взгляды современников на поэму были подчас диаметрально противоположны [1: 262, 294–295, 440–441, 508 и др.]. Очевидно, что полярность мнений вызвана неоднозначностью произведения. В данной работе мы хотим описать механизм этой неоднозначности, объяснить, почему поэма может восприниматься совершенно по-разному. Основное положение статьи заключается в том, что каждое прочтение и тем более интерпретация «Двенадцати» — попытка разрешить когнитивный диссонанс, возникающий при чтении последней главки поэмы.

Для дальнейших рассуждений необходимо оговорить следующее положение. Литературный текст можно рассматривать как динамическую систему, в которой смыслы разворачиваются во времени. Каждый новый смысловой элемент либо дополняет и развивает предыдущие, либо противоречит им. Противоречия в литературе встречаются регулярно. Они могут быть случайны-

ми или преднамеренными. Когда противоречие сознательно и неожиданно вводится в значимые уровни текста, оно становится литературным приемом. Столкнувшись с ним, сознание читателя испытывает когнитивный диссонанс и ищет выход из него [2]. Термин «когнитивный диссонанс» применительно к тексту можно определить так: состояние читателя, характеризующееся столкновением в его сознании противоречивой информации и порождающее чувство замешательства и недоумения. Сознание, в принципе, может и не заметить противоречия, однако столкнувшись с ним в литературном тексте, мы чаще всего пытаемся создать такой контекст, в котором смыслы стали бы согласованными.

На указанном механизме строится литературный прием: в произведение вводится такая информация, которая противоречит уже сложившимся смыслам и заставляет читателя переосмыслить либо некоторые части текста, либо весь текст целиком. Мы можем найти этот прием, например, в повестях Э. Т. А. Гофмана, где героиня вдруг оказывается куклой («Песочный человек») или герой, описывающийся как маленький ребенок, — 36-ти летним господином («Повелитель блох»). Здесь прием затрагивает только часть произведения, а противоречие разрешается однозначно: новые смысловые элементы перечеркивают старые (мы больше не воспринимаем куклу как человека). В некоторых случаях прием вводится в конце произведения и распространяется на весь текст («Человек, который был четвергом» Г. К. Честертона). Иногда (но не всегда) пущают новеллы или эпиграммы заставляют читателя переосмыслить весь предыдущий текст. В эпиграмме, как в примере с повестями Гофмана, новые смыслы почти всегда отменяют старые.

Бывают, однако, тексты, в которых читатель, столкнувшись с описываемым приемом в конце произведения, не может однозначно применить новые смыслы к предыдущим. Так устроены некоторые стихи Боратынского («Все мысль, да мысль... Художник бедный слова...») или Ходасевича («Сумерки») [10]. В предельном случае читатель не может разрешить когнитивный диссонанс, поскольку смыслы никак не могут быть согласованы. Так устроен логический парадокс («Эпименид из Крита говорит: “Все жители Крита лгут”»).

Рассматриваемый прием рассчитан на сотворчество читателя. В отличие от бытовых ситуаций, в которых противоречивость

событий или слов собеседника может вызывать самые разные эмоции (вплоть до раздражения), противоречие в художественном произведении, затрагивающее значимые уровни текста, вызывает эстетическую реакцию [3]. Помимо этой базовой функции, прием иногда используется для того, чтобы передать диалектическую сложность описываемого в тексте материала.

Все вышесказанное позволяет вписать «Двенадцать» Блока [4: III, 347–359] в круг произведений, в которых используется указанный прием. Действительно, появление в последней строке *Иисуса Христа* вводит в произведение противоречие. В поэме создается два контекста: 1-й (гл. 1–11) — описание дней революции, конкретная история, случившаяся с патрулем; 2-й (гл. 12) — вне временной и сакральный. Если смотреть на «Двенадцать» как на развивающийся во времени текст, то реципиент, воспринимая поэму в 1-м контексте, ждет, что именно он сохранится до конца произведения. Однако с появлением 2-го контекста у читателя возникает когнитивный диссонанс (переходящий в эстетическую реакцию), и теперь ему необходимо согласовать оба контекста, переструктурировать в сознании предыдущий текст.

Подчеркнем, противоречие — свойство самого текста. Наш же основной тезис гласит, что всякое прочтение и тем более интерпретация «Двенадцати» является попыткой разрешить когнитивный диссонанс. Что дает подобный подход? Прежде всего, корпус критических высказываний современников и в некоторых случаях литературоведов иллюстрирует возможные пути восприятия поэмы. С другой стороны, он позволяет по-другому взглянуть на некоторые аспекты поэтики «Двенадцати».

Название поэмы только ретроспективно связывается с апостолами. Вероятно, подобная ассоциация может возникнуть наряду с другими вариантами (часы, месяцы, количество глав; 12-ть разбойников из «Кому на Руси жить хорошо» Некрасова; наконец, люди, организующие патруль) и в начале чтения, но после эпизода, в котором *Петруха* убивает *Катыку*, она перестает быть актуальной. С последней строкой поэмы она вновь возникает и закрепляется в сознании, а читателю кажется, что он с самого начала именно так и понимал заглавие.

Ретроспективно читатель обнаруживает как слова, связанные с религиозной семантикой, так и высокую лексику: «На всем божьем свете; Ох, матушка-заступница...; Черная злоба, святая злоба;

Пальнем-ка пулей в святую Русь; Господи, благослови!; Упокой, Господи, душу рабы твоей; — Ох, пурга какая спасе!» и др. Совершенно не обязательно читатель регистрирует все примеры — для интерпретации ему может быть достаточно нескольких случаев. Возможен и другой выход из когнитивного диссонанса: обратив внимание на указанную лексику, читатель может сказать, что появление Христа подготавливается с самого начала поэмы. Именно так полагал К. Чуковский [5: II, 491]. Между тем подобное понимание лишь способ разрешить противоречие.

Последняя глава, в которой Христос появляется с *кровавым флагом*, нарушает и цветовую палитру «Двенадцати». Читатель, как и в предыдущем случае, ретроспективно может актуализировать слова, семантически связанные с красным цветом: «На спину б надо бубновый туз; ...мировой пожар раздуем, / Мировой пожар в крови; ...в красной гвардии служить; Та царапина свежа!; Простреленная голова!; В огневых ее очах; Из-за родинки пунцовой; Гуляй, ребята, без вина; Али руки не в крови; В очи бьется / Красный флаг»¹. Интерпретируя поэму, он может, например, связать *кровавый флаг* с убийством Катьки. Возможны и другие комбинации, снимающее противоречие. Красный флаг может связываться и с религиозной лексикой, находя себе соответствие в пасхальной атрибутике [6: 193].

Последние строки «Двенадцати» влияют и на понимание композиции произведения. Согласно работе Е. Эткинда, она строго симметрична, а 1-я (мировое пространство, постепенно становящееся Петроградом) и 12-я (отвлеченное символическое пространство) главы зеркальны по отношению друг к другу: в обоих случаях «пространство города расширяется до символической Вселенной» [7: 115–117, 124]. Подобный взгляд, как нам кажется, вызван стремлением разрешить когнитивный диссонанс, сгладить неожиданность конца поэмы. Начало «Двенадцати» постепенно локализует происходящее: «Ветер, ветер — / На всем божьем свете <...> От здания к зданию / Протянут канат». В начале чтения фразеологизм «на божьем свете» трудно воспринять как слова о «символической Вселенной», однако такое возможно после то-

¹ Согласно нашему опросу: «Какого цвета плакат “Вся власть Учредительному собранию” в начале поэмы?», ответ «красный» весьма частотный.

го, как поэма прочитана. Подобным пониманием мы пытаемся придать началу «Двенадцати» ту масштабность, которая заложена в ее последних строках. Изначальная же композиция поэмы асимметрична: последняя главка является тем смысловым центром, вокруг которого выстраивается весь текст. Думается, что мы вообще можем выделить отдельный тип композиции произведений, в конце которых используется рассматриваемый прием.

До этого момента мы отмечали случаи, когда конец поэмы заставляет читателя ретроспективно осознать ряд ее мотивов. Однако противоречие можно снять по-другому: реципиент может не распространять финал на весь текст (в крайнем случае — вообще не придать ему значения). Так, например, М. Волошин полагал, что Христос преследуется красногвардейцами [1: 294]² (такое прочтение ограничивается 12-й главой). Гумилев считал, что появление Христа — «чисто литературный эффект» [5: II, 409]. По воспоминаниям актрисы В. Юрневой, исполнявшей «Двенадцать», чекист Могилевский говорил ей: «При чем тут Христос? А Вы замените: впереди сам Маркс идет!» [8: 166]. Подобные прочтения не отменяют наших рассуждений о композиции: в данных примерах она либо подгоняется к привычным формам, либо не понимается вовсе.

Итак, восприятие поэмы обусловлено используемым в ней приемом. Неожиданный смысловой поворот заставляет читателя объяснять произведение, однако как только мы исключаем противоречивость из нашей интерпретации, она перестает отражать всю сложность текста. Так, например, отождествление *двенадцати* с апостолами одновременно правомерно, т.к. конец задает сакральный контекст, и нет, поскольку патруль совершает убийство. Однако приняв только одно прочтение, мы неизбежно отрицаем другое, полярное, также заложенное в тексте. Дополним теперь основной тезис: всякое прочтение поэмы — попытка разрешить когнитивный диссонанс, кроме того случая, когда читатель осознает наличие смыслообразующего приема и потому не отдает предпочтение какой-либо интерпретации. Иными словами,

² Интересно связать эту интерпретацию с предложением Волошина издать «Скифы» и «Двенадцать» в виде листовок и разбросать их с аэроплана над Одессой 1 мая 1919 г. (что, судя по всему, и было исполнено) [9].

когда читатель маркирует то, что он испытывает при чтении конца поэмы, как когнитивный диссонанс (разумеется, речь идет о смысловой, а не дословной маркировке; читатель может называть это как угодно).

Интересно высказывание Блока о конце «Двенадцати»: «Я хотел бы, чтобы этот конец был иной. Когда я кончил, я сам удивился: почему Христос? Но чем больше я вглядывался, тем яснее я видел Христа. И я тогда же записал у себя: к сожалению, Христос» [5: II, 409]. Проецируя эти слова на «Двенадцать», мы приходим к выводу, что именно так противоречиво и следует видеть поэму, воспринимать ее как своеобразный поэтический парадокс.

ЛИТЕРАТУРА

1 — А. Блок. *Pro et contra*. СПб., 2004; **2** — *Фестингер Л.* Теория когнитивного диссонанса. СПб., 2001; **3** — *Выготский Л. С.* Анализ эстетической реакции. М., 2001; **4** — *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1960–1963; **5** — *Чуковский К.* Сочинения: В 2 т. М., 1990; **6** — *Хитрова Д.* Еще раз о финале «Двенадцати»: опыт визуального комментария // *Stanford Slavic Studies*. Vol. 33. Part 1. Stanford, 2007. P. 186–219; **7** — *Эткинд Е.* Там, внутри. О русской поэзии XX века. СПб., 1996; **8** — *Якобсон А.* Конец трагедии. Вильнюс; М., 1992; **9** — Литературное Наследство. Т. 92. Кн. 4. М., 1987. С. 759. **10** — *Успенский П.* Поэтическая техника Боратынского в стихах Ходасевича // Сборник памяти А. М. Пескова. (В печати).