

---

ПЕТЕРБУРГСКАЯ  
ФИЛОЛОГИЧЕСКАЯ ШКОЛА

---





Ольга  
Богданова

# ПЕТЕРБУРГСКИЙ ТЕКСТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ВТОРАЯ ПОЛОВИНА  
XX ВЕКА

Санкт-Петербург  
АЛЕТЕЙЯ  
2023

УДК 82.091  
ББК 83.3(2Рос=Рус)6  
Б 734

**Рецензенты:**

доктор филологических наук, профессор *Т. Н. Маркова*  
доктор филологических наук, профессор *Т. Г. Прохорова*

**Богданова О. В.**

Б734 Петербургский текст русской литературы (вторая половина XX века) / О. В. Богданова. – СПб.: Алетейя, 2023. – 536 с. – (Петербургская филологическая школа).

**ISBN 978-5-00165-649-4**

Научная монография О. В. Богдановой «Петербургский текст русской литературы (вторая половина XX века)» продолжает книжную серию, посвященную проблемам развития русской литературы XIX–XXI вв. и вопросам своеобразия творчества отдельных писателей.

В монографии представлены статьи, посвященные «петербургскому тексту» и современным его создателям: Андрею Битову, Сергею Довлатову, Михаилу Кураеву, Татьяне Толстой, Иосифу Бродскому, Виктору Пелевину, где каждый из писателей под особым углом видит Петербург-Петроград-Ленинград, великий город в его особой ипостаси – артистической, иронической, мистической, сказочно-мифологической, философской, провидческой, но всегда загадочной и таинственной, провоцирующей на постановку «вечных» и «проклятых» вопросов, на поиск ответов на них, на глубинное размышление о сути бытия и его непознанных законов.

УДК 82.091  
ББК 83.3(2Рос=Рус)6

ISBN 978-5-00165-649-4



9 785001 656494

@biblioclub: Издание зарегистрировано ИД «Директ-Медиа» в российских и международных сервисах книгоиздательской продукции: РИНЦ, DataCite (DOI), Книжной палате РФ

© О. В. Богданова, 2023

© Издательство «Алетейя» (СПб.), 2023

Петербург  
Андрея Битова



## **Сценический занавес романа «Пушкинский Дом»**

«Пушкинский Дом» Андрея Битова представляет собой один из самых знаковых романов о городе, созданных во второй половине XX века, в период, который в истории литературы назывался социалистическим реализмом, но который каким-то чудесным образом не повлиял на битовский текст. Роман Битова «Пушкинский Дом» – удивительная мистерия города 1960-х, во многом родственная фантазиям А. Пушкина в восприятии Петербурга XIX века.

Андрей Битов родился 27 мая, в день основания города, – может быть, поэтому он был одарен способностью так легко читать Петербург «как текст». Год его рождения, «знаменательный» 1937-й, во многом предопределил отношение не только к городу, но к жизни советской страны. Но если «обычная, запуганная, малоинформированная семья» (с. 376)<sup>1</sup>, в которой появился на свет будущий писатель, не могла открыть ему истинного представления о происходящем вокруг, то таким «чистым источником» стала русская литература. Битов закончил Горный институт, но, несмотря на то что «дух естественных наук был религии подобен», вскоре оказался в литературном объединении при издательстве «Советский писатель», в зингеровском «доме под глобусом», руководимым поэтом Глебом Семеновым<sup>2</sup>. «Мне пришлось соврать, что я тоже пишу, а пото-

---

<sup>1</sup> Здесь и далее роман «Пушкинский Дом» и автокомментарии к нему цит. по изд.: *Битов А. Пушкинский Дом*. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 1999, – с указанием страниц в скобках.

<sup>2</sup> Впоследствии Битов перешел в прозаический семинар Михаила Слонимского.

му начать писать задним числом. Так я начал сразу как профессионал, а не как любитель» (с. 523).

Сегодня, обозревая весь творческий путь Битова, можно признать, что его творчество – единый и целостный макротекст, развивающий сквозные тенденции, рассматривающий сходные проблемы, создаваемый в родственных традициях, неизменно ориентирующийся на изысканность стиля. Действительно, уже на уровне ранних рассказов Битов проявлял себя не как любитель, но как профессионал.

Самые первые рассказы Битова – «Бабушкина пиала» и «Фиг» – появились в 1960 году в альманахе «Молодой Ленинград» (орган молодежного литобъединения при Союзе писателей), а уже в 1963 году вышел первый сборник – «Большой шар». И сразу стало заметно, что творчество молодого прозаика обнаруживает новые и особые черты, самобытный взгляд даровитого художника.

В 1961 году Битов написал рассказ «Без дела» (другое название «Бездельник»), где главным становится мотив «не-истинной жизни», ощущение героем призрачности существования, когда сам персонаж за собой замечает: «Я произвожу много разных впечатлений» (I, с. 46)<sup>1</sup>:

«Возьмем, скажем, зеркало. Ведь именно перед зеркалом мы понимаем, какими нас видят люди. Для того и смотримся. Я же редко узнаю себя в зеркале. То стою перед ним высокий и стройный, и лицо красивое, подтянутое, черты правильные и резкие. То невозможно толстая оладья – не понять вообще, есть ли эти черты. И не просто широкое, а безбрежное у меня иногда лицо, и сам я тогда коротенький и толстый. Одно время я думал, что только сам в этом путаюсь, а остальные видят меня объективно, с такими-то и такими-то определенными, именно мне присущими чертами. Оказалось, нет. Руководитель сказал мне как-то: “Позвольте, что с вами? Какой вы, оказывается высокий! Вы что, на котурнах? Вы же всегда были низеньким?” При этом

---

<sup>1</sup> Здесь и далее рассказы цит. по изд.: Битов А. Империя в четырех измерениях: в 4 т. Харьков: Фолио; М.: АСТ, 1996, – с указанием тома и страниц в скобках.

он знал меня уже около месяца и каждый день видел. Тогда, как водится, я заметил это за всеми <...> За всеми и всюду <...>.

Ну, а уж о том, какие разные черты характера вижу я в своем лице, глядя в зеркало, и говорить не приходится. Вот оно, волевое и нежное, лицо Джека Лондона. А вот фанатичное, сгоревшее – одни глаза – лицо индийского факира. Вот лицо чемпиона мира Юрия Власова. Вот лицо князя Мышкина. А вот безвольное, грязное лицо, со следами разврата, лицо человека, способного на любую подлость. Есть, конечно, и кое-какие объективные, вернее, полицейские данные: глаза – карие, волос – русый, губы – толстые. Хотя, кто знает, может, и это неточно» (I, с. 46).

Не автор, не персонажи, то есть «со стороны», но сам герой «изнутри» видит себя различным, не совпадающим с самим собой. Оттого и поведение героя в одной и той же ситуации моделируется по-разному:

«<...> О чем говорил мне этот ненавистный человек?

...Я встаю, беру бутылку чернил, все движения мои замедленны и неумолимы, подхожу и выливаю бутылку чернил ему на лысину. Ну, что, понял?..

Я сижу с ним рядом, смотрю на него ясными глазами и киваю.

...Я встаю, медленно лезу в карман, мои пронзительные серые (по «полицейским приметам» – карие. – О. Б.) глаза чуть прищурены, я так приподнимаюсь с носка на пятку и обратно с пятки на носок, медленно вытягиваю руку из кармана, и в кулаке у меня лимонка. “А это ты видел?” – говорю я и подношу гранату к его сизому носу. “Вот разожму кулак, – говорю я, и не будет ни тебя, ни этой проклятой конторы”.

Я сижу рядом с ним, смотрю на него ясными глазами и киваю» (I, с. 47)<sup>1</sup>.

Меняется лицо, меняется манера поведения героя, он даже на какой-то момент готов поменять свой социальный статус:

---

<sup>1</sup> «Версии и варианты», подобные тем, что будут возникать в «Пушкинском Доме», появятся в рассказе «Бездельник» еще несколько раз (I, с. 52–53, 58–59, 62, 63).

«С сегодняшнего дня я посвящу себя... Чему?? Я буду не спать четыре ночи, и я придумаю новую машину, и она сама собой устранил все те нудные переделки, которые мне надо сделать, а какие – даже не расслышал. Потом я разоблачу этого руководителя, я раскрою всем глаза. Я буду вдумчиво и благородно относиться к людям на его месте. Потом три года, титанической работой бессонными ночами, я закончу все те заведения, которые я не закончил. Защищу докторскую диссертацию, минуя кандидатскую. Стану руководителем крупного научно-исследовательского института. Совершенно новая отрасль в науке! И вот я через пять лет академик, минуя члена-корреспондента. Тогда я вспомню о несчастном руководителе, который окончательно опустился на дно, погрузившись в пьянство и разврат. Я благодарно подам ему руку и извлеку его. И вот мы трудимся бок о бок... Тьфу! И из-за этого я не буду спать долгие бессонные ночи? И жить не буду? Не буду знать простых человеческих радостей? Э-э-э, нет. Чтобы я стал таким, как вы, хотя бы и поглавнее? Не буду я ничего этого делать. Не буду я не спать бессонных ночей!» (I, с. 47).

Ранний герой Битова уже не равен самому себе, вся его жизнь «краденая» (I, с. 60), лишь «вариации на тему», его идеал подвижен и неустойчив, его внешность аморфна и текуча. Еще не контурированный целостным образом, герой Битова уже в ранних рассказах предстает героем фиктивно-симулятивным, его сознание релятивно, его личностная энергия неустойчива и разновекторна.

Самооценка битовского героя не серьезна и иронична, но подчас в ней проскальзывает что-то важное и серьезное: «Я все чаще вспоминаю о детстве, и так грустно становится. И не то, что все розовое, что сам я был чистый и хороший, а теперь грязный и гадкий, не в невинности дело. Живой был, до самой последней клеточки! А сейчас я если и живу, то минутами, между чем-то стыдным и чем-то гадким...» (I, с. 51). Последний пассаж со всей очевидностью указывает на необратимость потерь, на неизбежность изменений, на независимость от собственного «я» от власти судьбы. В отличие от ясновидящих и целеустрем-

ленных героев литературы соцреализма для персонажа Битова «цели не названы, задачи не определены».

Ранний рассказ «Без дела» («Бездельник») в неразвитом виде содержит множество мотивов будущего «Пушкинского Дома» – мотивы призрачности и «невидимости» существования (I, с. 48, 65), жизни-игры (I, с. 50, 60, 63), поведения-«манеры» (I, с. 55), «притворства» (I, с. 55, 61), работы – «ненужного дела» (I, с. 51), «суеты» жизни и «тишины»/«серьезности» научного заведения (в романе это образ Ботанического института и Пушкинского Дома, в рассказе – образ больницы и НИИ, в котором работает герой: I, с. 50, 60–61, 62), «покоя и счастья» (I, с. 59, 60, 61) и др. Именно в малой жанровой форме «опробуются» важнейшие композиционные приемы будущего большого романа – «версии и варианты», «тени» и «отражения» (I, с. 52–53, 58–59, 62, 63), «открытый финал» (I, с. 67). В рассказе намечаются перспективы некоторых образов будущего романа – образа дяди Диккенса («я три войны прошел», I, с. 55; мотив «чистоты», I, с. 51, 65) и образа Митишатъева («Так уж подло устроен человек! Только после гадости ощутит радость», I, с. 51), и даже отношения к родителям, в рассказе – к деду (I, с. 53–54). В рассказовом тексте впервые упоминаются некоторые «романные» имена – князь Мышкин (I, с. 47), Дмитрий Менделеев (I, с. 56).

Любопытно, что рассказ «Бездельник» в некоторых случаях оказывается не только «зародышем» романа, но, наоборот, заключает в себе образно-развернутые метафоры, которые в свернуто-усеченном (уже «отработанном») виде отзываются в «Пушкинском Доме». Например, знаменитая чернильница Григоровича из «Пушкинского Дома» (с. 309, 327) явно находится в «близком родстве» с чернильницами из «Бездельника»: «Интересна <...> иерархия чернильниц <...>. Есть чернильница-шеф, вы представляете, даже выражение у шефа на лице такое же! Есть чернильница-зам. Кажется, и нет разницы, тоже роскошная, а все-таки – зам. И так далее, и так далее, ниже и ниже. То есть просто, наверное, промышленности трудно справляться с таким обширным ассортиментом, чтобы каждому чернильницу по чину. Ведь даже промышленность

такая есть, вот в чем ужас! Есть и самая ненавистная мне чернильница-руководитель. Ничего нет хуже средних чернильниц! Весь ужас чернильниц-черни и чернильниц-бояр соединился в ней. Да что говорит! Даже в красном уголке есть своя красная чернильница...» (I, с. 50).

Или в «Пушкинском Доме» неожиданно происходит синонимическая переподстановка слова «оладья» вместо «лицо» (с. 323), которая обнаруживает свою «предысторию» в зеркальном отражении «бездельника»: «невозможно толстая оладья – не понять вообще, есть ли <...> черты» (I, с. 46)<sup>1</sup>.

Таким образом, даже при самом поверхностном взгляде на ранние рассказы писателя можно говорить, что в самом начале 1960-х не в романном, но в рассказовом творчестве Битова обнаруживали себя «новые» тенденции «новой» литературы, связанные прежде всего не с формальными новшествами, а с битовской философией «неравности» человека самому себе («Я – уже не я», I, с. 61), осознанием не-абсолютности и неистинности личности и ее существования.

Роман «Пушкинский Дом», над которым Битов работал в 1964–1971 годах<sup>2</sup>, впервые был опубликован в США (изд-во «Ardis») в 1973 году, в России – в 1987 году в журнале «Новый мир», отдельное издание – 1989. Наиболее полное и комментированное на настоящий момент «юбилейное» издание романа – 1999.

О сложности, изящности, интеллектуальной изощренности построения романа Андрея Битова «Пушкинский Дом»

---

<sup>1</sup> Не меньшее количество переключек с романом можно обнаружить и в рассказе «Автобус» (1961).

Любопытно, что битовская «оладья»-лицо оживает в «Кыси» Т. Толстой: «белые оладьи перепуганных лиц» (*Толстая Т. Кысь: Роман. М.: Подкова; Иностранка, 2000. С. 255*). А продолжением этой «кулинарной образности» станет пассаж из «Generation “П”» В. Пелевина: «Его лицо было типичной бандитской пельмениной невнятных очертаний <...>» (*Пелевин П. Generation “П”. Рассказы. М.: Вагриус, 2000. С. 167*).

<sup>2</sup> История создания романа, его истоки, прототипы, пути выхода в свет подробно, увлекательно излагаются в «досье» С. Савицкого: *Савицкий С. Как построили «Пушкинский Дом»: Досье // Битов А. Пушкинский Дом. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 1999. С. 423–476*.

говорили и писали все критики и литературоведы, которые хотя бы в какой-то мере касались этого текста в своих выступлениях, обзорах или анализах<sup>1</sup>. Сам же Битов определяет композицию своего романа весьма метафорично: «Мы <...> придумали достаточно образных терминов для пояснения формы этого произведения. Например, горящая и оплывающая свеча – объясняла бы “натёчную форму” романа. Или телескоп – телескопичность, выдвигание форм друг из друга <...>. Или мы хотели с апломбом пройтись по архитектуре, поговорить о современных фактурах, когда строитель сознательно не заделывает, например, куски какой-нибудь там опалубки, оставляет торчать арматуру – мол, материал говорит за себя... <...>» (с. 404). Или: «как я мог, так и написал» (с. 404).

Роман действительно имеет причудливую (внешне даже *хаотическую*) форму<sup>2</sup>. Стиль утончен и изыскан до артистичности. Текст построен с использованием множества поэтических приемов. Однако кажется, что вслед за Пушкиным современный художник рафинированную «гармонию» поверял «алгеброй» точного и определенного расчета, искал то «золотое (математическое) сечение», которое продуцирует художественную универсальность через поэтическую уникальность.

Прежде всего о названии романа «Пушкинский Дом».

В «Обрезках (Приложении к комментарию)» Битов делает попытку «археологических изысканий» по поводу названия романа и сообщает: «Сначала мы не собирались писать этот роман, а хотели написать большой рассказ под названием “Аут”. Он не был, однако, из спортивной жизни: действие его

---

<sup>1</sup> См., напр., раздел «Призрак романа» (с. 423–559); *Литовецкий М.* Разгром музея. Поэтика романа А. Битова «Пушкинский Дом» // Новое литературное обозрение. 1995. № 11; *Курицын В.* Русский литературный постмодернизм. М.: ОГИ, 2001, и др.

<sup>2</sup> Отчасти «хаотизация» формы была вызвана и может быть мотивирована особенностями публикации («проходимости») романа, необходимостью «часть» превращать «в целое», а «целое» представлять как «часть». См. об этом: *Савицкий С.* Как построили «Пушкинский Дом». С. 423–476.

теперь соответствует третьей части романа<sup>1</sup>. Семь лет назад нам нравились очень короткие названия, на три буквы. Такие слова сразу наводили нас на мысль о романе, например: “Тир” (роман) и “Дом” (роман)<sup>2</sup>...

Значит, сначала это был еще не роман, а “Аут”. Потом все поехало в сторону и стало сложнее и классичнее:

“Поступок Левы Одоевцева”.

“Репутация и поступок Левы Одоевцева”.

“Жизнь и репутация Левы Одоевцева”.

Наконец пришло – ПУШКИНСКИЙ ДОМ.

ПУШКИНСКИЙ ДОМ вообще...

Названия со словом “дом” – все страшные:

ЗАКОЛОЧЕННЫЙ ДОМ

ХОЛОДНЫЙ ДОМ<sup>3</sup>

ЛЕДЯНОЙ ДОМ

БЕЛЫЙ ДОМ

БОЛЬШОЙ ДОМ

ЖЕЛТЫЙ ДОМ

ПУШКИНСКИЙ ДОМ...

Название установилось <...>» (с. 403).

Однако установилось не сразу и не скоро. Как свидетельствуют документы, в частности договор с Ленинградским отделением издательства «Советский писатель» на выпуск романа, последний значился под названием «Дом» вплоть до завершения работы над ним (1964–1971), так как еще «поздней весной 1973 года», когда Л. Плоткин пишет «строгую, но лояльную рецензию» для «Советского писателя» (с. 441), роман все еще

<sup>1</sup> Подробно историю перерастания рассказа в роман Битов излагает в одной из первых редакций главы «Ахиллес и черепаха» (см.: Битов А. Статьи из романа. М.: Советский писатель, 1986. С. 149).

<sup>2</sup> Любопытно обратить внимание на внутренний слух Битова: «в индуизме три – число звуков в мистическом звукосочетании “аум”, передающем ритм Космоса и божественного начала» (*Тресиддер Дж.* Словарь символов. М., 1999. С. 376). Хотя очевиден и другой намек: в вокабуляре советского человека слова из трех букв (напр., «мат») являются средством эстетизации речи.

<sup>3</sup> Роман «Холодный дом» упоминается в тексте (с. 38).

называется «Дом». Примерно в то же время Битов ищет и заголовочные эпитеты к слову «дом»<sup>4</sup>.

И только в 1975 году в связи с заявкой в издательстве «Современник» в рецензии Г. Владимова роман, наконец, значит-ся как «Пушкинский Дом» (с. 423–473).

В упомянутой рецензии Г. Владимов обратил внимание на то, что «А. Битов свой роман называет “Пушкинский дом”», и продолжает: «<...> просто “Дом” обещает Ф. Абрамов, да ведь и “Уличные фонари” Г. Семенова тоже высвечивают дом. Увы, я здесь не оригинален: новую вещь, которую сейчас заканчиваю, я назову, вероятно, “Мой дом, моя крепость”» (с. 518). Обращает на себя внимание, что Г. Владимов не акцентирует внимания на определении «пушкинский», но усиливает звучание слова «дом». Умный и талантливый писатель, Г. Владимов, несомненно, понимал своеобразие и необычность – «нетрадиционность» – романа Битова, но пытался поставить его в некий ряд, упорядочить явление, сделать его похожим на другие (должна была сработать популярность и проходимость темы дома в литературе 1970-х) и тем самым спасти, дать возможность роману быть изданным.

Следует заметить, что сходный смысл понятия «дом» проступает и у Битова, когда «дом» оказывается синонимом-заместителем слова «семья»: «Итак, это – Дом (sic: с прописной буквы. – О. Б.), это – крепость, населенная дружными, любящими людьми, наделенными многими, все реже встречающимися качествами <...>» (с. 102).

Между тем для самого Битова эпитет «пушкинский», появившийся уже *едва ли не после* окончательного завершения работы над текстом, оказывается знаменательно принципиальным<sup>5</sup>. Если в главке «(Курсив мой. – А. Б.)» (с. 133), откры-

---

<sup>4</sup> «Из 28 эпитетов к слову ДОМ “устар.” – три: отчий, добропорядочный и честный <...>» (Битов А. Статьи из романа. С. 47).

<sup>5</sup> Может быть признана и другая версия: «Осенью 1968 года я подписал в издательстве договор на этот роман. (Правда, в договоре был опущен эпитет “Пушкинский”, как нецензурный, и оставлен только “Дом”)» (с. 385).

вающей второй раздел основного текста, Битов пишет, что «название этого романа – краденое»: «Это же учреждение, а не название для романа! С табличками отделов: “Медный всадник”, “Герой нашего времени”, “Отцы и дети”, “Что делать?” и т.д. по школьной программе... Экскурсия в роман-музей...» (с. 136)<sup>1</sup>, как бы иронизируя по поводу заглавия, то уже в «Приложении к третьей части “Ахиллес и черепаха” (Отношения автора и героя)» автор объясняет его следующим – серьезным – образом: «Роман несколько раз переменял название, последовательно отражая степень авторских посягательств. *A la recherche du destin* или *Hooligan's Wake* (“В поисках утраченного назначения” или “Поминки по хулигану”)... Наконец, пришло последнее – ПУШКИНСКИЙ ДОМ. Оно <...> окончательно. Я никогда не бывал в “Пушкинском доме”-учреждении, и поэтому (хотя бы) все, что здесь написано, – не о нем. *Но от имени, от символа я не мог отказаться*. Я виноват в этой, как теперь модно говорить, “аллюзии” и *бессилен против нее*. Могли лишь ее расширить: и русская литература, и Петербург (Ленинград), и Россия, – все это, так или иначе, ПУШКИНСКИЙ ДОМ без его курчавого постояльца... *Il faut que j'arrange ma maison* (“Мне надо привести в порядок мой дом”), – сказал умирающий Пушкин... Академическое же учреждение, носящее это имя, – позднейшее в таком ряду» (с. 345; выд. нами. – О. Б.). Позднейшим, но знаменательным было и привнесение в заглавие романа определения «пушкинский». Однако в центр романа, как видим, автор ставит город, Петербург, Россию.

Роман, созданный на рубеже затухающей «хрущевской оттепели» и надвигающегося «брежневского застоя», с одной стороны, уже воплощал в себе ростки «новой», проросшей в период «оттепели» литературы, с другой – должен был обеспечить свою жизнестойкость («застраховаться») в преддверии неизбежных и ощутимых «заморозков». И в этих условиях гарантом новизны и жизнеспособности («воплощенности» – и не только для Битова) стало имя Пушкина, национального поэта,

<sup>1</sup> В окончательном тексте название главы «Медный всадник», как известно, изменено.

сумевшего *все*, преодолевшего *все*, вобравшего в своем творчестве *все*. «<...> отношение к Пушкину выросло у нас в большую культурную традицию, стало как бы национальной нашей чертой» (с. 408). Автор и герой романа поставили «ему в заслугу высокое отсутствие личного, частного “Я”, а наличие лишь высшего, общечеловеческого “Я”, страждущего исполнить свое назначение на земле», «полную неважность личного, житейского, в чем-то непосредственно заинтересованного “Я” перед “Я” духовным и божественным» (с. 231). Т. Шеметова: «<...> имя Пушкина <...> в битовской парадигме олицетворяет истину»<sup>1</sup> и «божественную норму»<sup>2</sup>.

В условиях заполитизированного диктаторского советского государства в среде неофициальных (и не-вполне-официальных) литераторов имя Пушкина воспринималось заместителем (и синонимом) «этого сладкого слова свобода» – «свободы выбора», «свободы слова», «свободы самовыражения», «свободы творчества», «свободы индивидуальности», «свободы от социальной детерминированности» и т.д. (в романе – линия «liberty»). В эти годы обрела новую реальность крылатая фраза Ап. Григорьева «Пушкин – наше все».

Исходя из сказанного можно предположить, что в эпитете «пушкинский» в названии битовского романа собственно битовского было меньше, чем в слове «дом». Аргументом в данном случае может служить тот факт, что к моменту «пере- или до-именования» романа (ок. 1975) уже не только были написаны, но и стали литературным фактом, например, роман А. Терца «Прогулки с Пушкиным» (1966–1968) или повесть Вен. Ерофеева «Москва – Петушки» (1970), где «наше все» уже взяло на себя функцию эмблемы, знака, символа.

Между тем «зависимость» названия романа Битова от литературной ситуации 1960–1970-х годов не абсолютна. Говорить об органичности и закономерности возникновения имени Пушкина в битовском романе можно в связи с тем, что образ

<sup>1</sup> Шеметова Т. Поэтика прозы А. Г. Битова. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Красноярск, 2000. С. 15.

<sup>2</sup> Там же. С. 7.

Пушкина задолго до его «второго пришествия» (признания андеграундом и К<sup>о</sup>) составляло значащую грань творчества самого писателя (художнического, научного и личностного<sup>1</sup>). В начале 1970-х Битов писал: «<...> новыми, хотя и громоздкими словами являются новые книги и сами писатели: выступает имя собственное, но известное уже всем. Пушкин, Гоголь, Чехов – это уже слова, а не только имена. Им непременно соответствует что-то отчетливое в сознании. Но Пушкин – это еще и целый ряд слов, как-то: “Медный всадник”, “Евгений Онегин”, “Пиковая дама” <...>»<sup>2</sup>.

Итак, в названии «Пушкинский Дом» самое поверхностное и конкретное содержательное начало – это название «академического учреждения» – Института русской литературы (ИРЛИ РАН), реально существующего научного института, который занимается изучением литературного наследия Пушкина (и др.) и где (в художественном пространстве романа – «НИИ») проходил аспирантуру и затем работал («-ет») научным сотрудником Лева Одоевцев. В стенах именно этого научного учреждения и случается «центральное» (по замыслу – исходное) событие романа.

А. Битов: «Началось-то все с анекдота. Профессор Б., с которым нам десять лет назад оказалось по дороге домой, рассказал мне, какой в его учреждении произошел недавно небольшой скандал, а именно: два молодых сотрудника, оставленные на праздник дежурить в приданном учреждению музее, перепились и устроили в этом музее дебош и драку с порчей стекол и экспонатов, но на следующий день (все еще длились праздники), очнувшись, занялись рекордной приборкой и реставрацией

---

<sup>1</sup> Доказательством может служить хотя бы тот факт, что уже в 12-летнем возрасте (по словам Битова) к нему пришла мысль о роли зайца в судьбе Пушкина и в судьбе всей русской литературы и, следовательно, идея памятника длинноухому. Из речи Битова 24 декабря 2000 г. на открытии памятника Зайцу в селе Михайловском Псковской губернии: «Проекту 51 год. Идея возникла в 1949-м, в год 150-летия Пушкина, 70-летия Иосифа Виссарионовича и 12-летия меня...» (Дьякова Е. Ушастый трус как спаситель России // [www.gazeta.ru](http://www.gazeta.ru)).

<sup>2</sup> Битов А. Статьи из романа. С. 38.

и успели привести все в полный порядок к первому присутственному дню, да так, что никто ничего и не заметил <...>. История эта, рассказанная как-то голо, без ярких деталей, чем-то очень поразила, задела меня <...>. Я думал: дипломированные филологи, восстающие на манер луддитов, уничтоживших когда-то ткацкие станки?.. Нет, страшно... Потом, эта покорная ликвидация последствий своего безобразного восстания тоже меня занимала. Это испарение пусть даже плохого, но поступка»<sup>1</sup>.

Этот уровень смысла заглавия романа не может не быть учтенным, однако его «поверхностная» исчерпанность очевидна. Сам же Битов определяет этот случай как «частный и нехарактерный»<sup>2</sup>.

Из уже приведенных слов Битова важными оказываются параллели, которые предложил автор далее. Первая параллель: «Пушкинский дом – Петербург», т.е. город, с которым в значительной степени было связано формирование личности Пушкина (начиная с Лицея и заканчивая квартирой на Мойке, 12, и Черной речкой), с исторического облика которого до сегодняшнего дня не исчезла тень поэта (объективно-реальный план); во-вторых, город, в котором живут и действуют герои и, следовательно, где и происходят все его события (область художественной реальности романа)<sup>3</sup>. Концентрическое кольцо вокруг конкретного Пушкинского Дома (эпицентра романа) расширяется.

Другая параллель, по Битову: Пушкинский дом – вся Россия. На топографическом уровне здесь можно было бы повторить то, что было сказано о Петербурге, так как последний – часть целого, один из многочисленных городов на карте России. Концентрическое кольцо (= круг) в данном случае, кажется, только прирастает в размерах.

<sup>1</sup> Там же. С. 148–149.

<sup>2</sup> Там же. С. 149.

<sup>3</sup> Параллель «роман – город» выводится автором еще раз в «Обрезках», когда об истории создания романа сказано: «...он трижды начат и один раз кончен», фраза, которая может быть аллюзивирована с хрестоматийной фразой о городе: «Трижды крещен, но ни разу не побежден» (с. 402).

Однако в уравнивании Пушкинского Д(д)ома и России обнаруживает себя дополнительный ракурс – проблема национального своеобразия, попытка обозначить самобытность характера героев, подчеркнуть не-всеобщий абрис изображаемых событий, причем с явным предпочтением национального аспекта социальному (sic: на момент написания романа отечество Лёвы Одоевцева носило название СССР, а не Россия, город назывался Ленинград, а не Петербург<sup>1</sup>, а народно-национальным в многонациональной стране признавался характер советский, а не русский). Имя Пушкина мотивирует цензурную проходимость переподстановки в названии государства и обеспечивает выход романной современности за пределы «советского космоса». При этом понятие русскости у Битова не носит узко-славянофильского характера, а замещает понятие традиционности, укорененности, преемственности (не крестьянско-почвеннической, а ментально-интеллектуальной).

Отсюда третья параллель в названии романа: Пушкинский дом – русская литература. И если первые две имели историческую, географическую, топографическую, т.е. реалистическую мотивацию, то в параллели «Пушкинский дом = русская литература» появляется некоторый элемент абстрактности и метафоричности<sup>2</sup>, умо-зрительности (продуманности и заданности). Поскольку «Пушкин – наше все», то механизм метафорического переноса как будто бы ясен. Но, учитывая цитатный фон текста, можно предположить, что названием «Пушкинский Дом» Битов задавал не только географические, но и временные координаты художественной реальности, выделял пушкинский век русской литературы, литературы XIX в., и обнаруживал ту традицию, которая обеспечивала (или не обеспечивала) преемственность (в романной терминологии «воплощенность») современной жизни в литературе и человека (личности) в ней.

Таким образом, «жизнь» и «литература» в романе Битова являют собой сущности одного ряда: шекспировская («ан-

<sup>1</sup> В тексте романа город будет последовательно называться Петербургом, в «Комментариях» – так же последовательно Ленинградом.

<sup>2</sup> То, что в ИРЛИ занимаются исследованием русской литературы, не отменяет метафоричности последнего сопоставления.

глийская») формула «жизнь – театр» превращается в «русскую версию» «жизнь – литература»<sup>1</sup>, представляя собой эмпирическую (битовскую) реализацию формулы Ж. Дерриды «мир как текст». И тогда «даль свободного романа» становится не просто отражением, но воплощением жизненного миро-порядка, или миро-хаоса, в свою очередь последний – реальный мир – оказывается в подчинении у законов художественного текста, что не противоречит извечной «литературоцентричности» национальной жизни<sup>2</sup>. А. Битов: «Внешний мир был <...> книжкой <...> Внешний мир был цитатой, стилем, слогом, он стоял в кавычках, он только что не был переплетен...» (с. 102).

Становится очевидным, что автор сознательно и с самого начала подсказывает романский код, которым расшифровывается «закон, им самим над собою признанный» (А. Пушкин), предлагает на игровом (= серьезном) уровне воспринимать литературность романной жизни как жизненность реал(истическ/ьн)ой литературы. И демонстрирует действие данного принципа посредством паратекстуального характера построения романа (через средство связи текста с заглавием, эпиграфом, комментарием и др.) и, в частности, через осмысление связи текста с «формой» и «содержанием» оглавления.

Говорить о *форме и содержании оглавления*, о законах его идейно-художественной и сюжетно-композиционной организации, на первый взгляд, кажется странным. Однако оглавление у Битова не только содержательно, но и действительно имеет свою внутреннюю форму.

Для большей точности и убедительности анализа необходимо воспроизвести (прочитировать) «Оглавление»<sup>3</sup>:

---

<sup>1</sup> Как параллельный вариант – пушкинские же «английский сплин» и «русская хандра».

<sup>2</sup> В «Комментариях» Битов приводит «здание Бытия» из книги Даниила Андреева «Роза мира», в котором «мир многослоен и в каждом слое реален, и один из этих слоев населен (!) литературными героями» (с. 395).

<sup>3</sup> С этого момента мы будем воспринимать оглавление как самостоятельную и завершённую часть романного текста, поэтому графически оно будет оформляться как название отдельной главы – «Оглавление».

«Что делать? (Пролог)

### **Раздел первый. ОТЦЫ И ДЕТИ**

Отец  
Отдельно о Диккенсе  
Отец (*продолжение*)  
Отец отца  
Отец отца (*продолжение*)  
Версия и вариант  
Наследник (*Дежурный*)  
**Приложение.** Две прозы

### **Раздел второй. ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ**

Фаина  
Фаталист (Фаина – *продолжение*)  
Альбина  
Любаша  
    Миф о Митишатъеве  
    Версия и вариант  
Г-жа Бонасье (*Дежурный*)  
**Приложение.** Профессия героя

### **Раздел третий. БЕДНЫЙ ВСАДНИК**

Дежурный (Наследник – *продолжение*)  
Невидимые глазом бесы  
Маскарад  
Дуэль  
Выстрел (*Эпilog*)  
Версия и вариант (*Эпilog*)  
Утро разоблачения, или Медные люди (*Эпilog*)  
**Приложение.** Ахиллес и черепаха

Комментарии» (с. 9).

Опираясь на «закон», избранный для себя Битовым и сформулированный как «жизнь = литература», посмотрим на «Оглавление» как на цельную, законченную и самооценную часть романа.

Первым, что указывает на включенность «Оглавления» в текст «на равных правах» с другими содержательными и самостоятельными главами, становятся эпиграфы, предпосланные роману в целом.

Тексту романа предпослано два эпиграфа – один из «проекта эпиграфа» к «Повестям Белкина» А. Пушкина (с. 5), другой – из «Пушкинскому Дому» А. Блока (с. 5)<sup>1</sup>. Сам по себе выбор авторов неслучаен: «Отечественная история для русского поэта, от Пушкина до Блока, нечто значительно большее, чем поэтическая традиция: история сближена с судьбой»<sup>2</sup>. Привычный вариант расположения «общих» эпиграфов – перед текстом первой главы, части или раздела (в любом полиграфическом исполнении: на отдельной странице или в верхнем углу первой страницы художественного текста перед названием открывающей роман главы и т.п.), так, как это и было у Битова в изданиях до 1999 года.<sup>3</sup> Однако в «юбилейном издании» эпиграфы у Битова стоят как бы не на своем месте: они оказываются сразу после названия, перед «Оглавлением», что можно было бы считать «ошибкой», которую допустил «непросвещенный» автор. Но, как известно, любой текст проходит редактуру, и, следовательно, опытные редакторы должны были бы «исправить» «ошибку», но этого не произошло. То есть остается признать, что «ошибка» допущена сознательно и таковой не

---

<sup>1</sup> В не цитируемом тексте этого стихотворения «для посвященных» звучат слова Блока, которые (были) созвучны моменту:

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

(Блок А. Стихотворения. Поэмы. Воспоминания современников. М., 1989. С. 325).

Именно эта строфа будет в финале романа приведена в статье М. П. Одоевцева «Сфинкс» (с. 354) (sic: одно из многочисленных композиционных колец замкнется, тем более что здесь же будет приведена и поэтическая цитата из Пушкина).

<sup>2</sup> Битов А. Статьи из романа. С. 64.

<sup>3</sup> См., напр.: Битов А. Империя в четырех измерениях. Т. 2. С. 6.

является, особым расположением эпитафия автор «подсказывал» необходимость присмотреться к «Оглавлению» и счесть его самостоятельной и заслуживающей внимания частью текста романа.

*Sic*: подтверждением этого может служить и тот факт, что в «Комментариях» «Оглавление» поясняется наряду с непосредственными цитатами из текста (с. 357).

После названия «Пушкинский Дом» оба эпитафия еще раз озвучивают имя Пушкина: в первом эпитафии – указанием имени автора, во втором – цитатным текстом, в котором звучит имя поэта<sup>1</sup>, тем самым фиксируя и закрепляя в сознании присутствие имени и духа Пушкина (Битов: «Таблички нас ведут, эпитафии напоминают...», с. 136), настраивая на восприятие событий романа в настойчиво-литературном ракурсе.

Начало главы «Что делать?» до известной степени повторяет найденный и примененный в названии и эпитафиях прием.

Начинается пролог прозаически-аллюзийным воссозданием (пере-созданием) исходной картины «Медного всадника» А. Пушкина с деянием Петра, противным природе и ее возмездием (наказанием): «Уже тогда казалось, что эта ясность *недаром*, что она чуть ли не *вынуждена* специальными самолетами, и, еще в том смысле *недаром*, что за нее вскоре *придется заплатиться* (выд. нами. – О. Б.)» (с. 11), а развивается и завершается блоковским образом ветра, «прогнанным <...> по маршрутам 1917 года» (с. 360): «Ветер, ветер – / На всем Божьем свете!» («Двенадцать»)<sup>2</sup>.

Эпитафии очерчивают границы той литературной среды, в которой оказывается герой романа – от Пушкина до Блока (даже с уточняющими датами), иными словами, от «золотого» до «серебряного» века русской литературы.

Определение веков русской литературы посредством называния благородных металлов обыгрывается художником:

<sup>1</sup> Вероятно, чтобы соблюсти принцип троичности и избежать «перебора», Битов отказывается от названия стихотворения Блока «Пушкинскому Дому», но указывает дату написания – 1921.

<sup>2</sup> «Двенадцать» будет называться «Конспект романа “Пушкинский Дом”» (с. 405).

с одной стороны, таблица Менделеева (и ее элементы) неоднократно будет возникать на страницах «Пушкинского Дома» (с. 15, 62, 215, 235; так же, как это было и в ранних рассказах), а с другой стороны (что в данном случае особенно важно), «металлические» имена эпох русской культуры корреспондируют с «медными людьми» третьего раздела романа, т.е. на основе приема ретардации задают оценочный ракурс происходящим – нисходящим – событиям и эпохам. Таким образом, особое положение эпиграфов из «золотого» и «серебряного» веков перед «Оглавлением» усиливает корреляцию между отдельными частями романа и свидетельствует о тонкой продуманности их композиционного расположения и их взаимообусловленности<sup>1</sup>.

«Глава, написанная позже остальных», т.е. пролог, озаглавленный «Что делать?», представлена в «Оглавлении» как «Что делать? (Пролог)». Редуцированная (опущенная) вторая часть названия как будто ничего не меняет, но эта редукция явно нарушает правило, согласно которому оглавление должно точно отражать структуру текста и, в частности, воспроизводить названия глав целиком, без изменений. То обстоятельство, что Битов выпускает в «Оглавлении» часть названия, может быть

---

<sup>1</sup> О петровском Петербурге (не Ленинграде) будет сказано: «Золотой (выд. везде нами. – О. Б.) Петербург! именно *золотой* – не серый, не голубой, не черный и не серебряный – *зо-ло-той!*..» (с. 337). В одном из эпизодов о Леве говорится, что он «ощущал во рту *металлический* вкус подлинности», связанный с дядей Диккенсом: «Будто вокруг дяди Мити не тускло – был он *как серебро*, опущенное в воду времени, – особую пользу такой воды, помнится, пропагандировала бабушка» (с. 38). И, наоборот, обручальное кольцо Фаины будет сниженно охарактеризовано как кольцо «*желтого металла*» (с. 143). (Ряд благородных металлов будет в итоге завершён простым и грубым железом: политико-идеологическим «*железным занавесом*» между «страной и миром» (с. 117) и упоминанием «*железной трости*» (с. 237) завистника Тютчева-Левы). Замечательна игра «металлов» в сцене посещения музея Пушкинского Дома пожарниками (с. 349). В «Комментариях» же приводится «самый полный» ряд определений веков литературы: «<...> после золотого века Пушкина, Лермонтова и Гоголя, хуже, но – писали. Отошел и серебряный, и бронзовый век. Но есть еще медный, оловянный, деревянный, картофельный, глиняный, наконец, г..., и все это еще будет литература <...>» (с. 400).

свидетельством того, что автор схематизирует название, делает очевидным некий прием (и смысл). И первое, что может угадываться в данном случае, – это очевидная отсылка к Н. Чернышевскому, называние главы «под Чернышевского», причем удвоенное называние, так как «Что делать?» и «Пролог» – названия романов писателя-демократа. Интертекстуальные связи обнаруживают себя со всей очевидностью, усиливая (и подтверждая) предложенный автором ориентир на литературность реальности.

Нагнетание приема у Битова происходит гармонично и поэтично, устойчивость и рядность подчеркиваются числом «3», как это уже отмечалось в связи с троекратным повторением имени А. Пушкина в заглавии романа и двух обще-романных эпиграфах. В данном случае троекратность закрепляется: после двух упоминаний-называний романов о «новых» людях в заглавии внутри текста (перед текстом) пролога следует эпиграф из «Что делать?» с указанием имени Чернышевского (имя повторяется и тем самым указывает на прием).

Немаловажным оказывается и то, что название романа Чернышевского (= название пролога Битова) являют собой версию инварианта – одного из «вечных» вопросов русской литературы. Таким образом, если «Оглавление» – текст, то именно «вечный» вопрос открывает повествование Битова, задавая исходную (внутреннюю) интонацию вопросительности (поиска некоего смысла).

В этой связи важно обратить внимание на оксюморонное уточнение, которое сопутствует «прологу», а именно: «глава, написанная позже остальных» (с. 11). В первый момент кажется, что это привычная внутритекстовая игра, «сквозная ироничность», задающая «несерьезную» повествовательную тональность. И это так, однако – не главное.

В «двойном» названии просматривается противонаправленная векторность: пролог (*греч.* πρόλογος – «предисловие»<sup>1</sup>) должен быть написан раньше остальных глав, но, по словам

<sup>1</sup> Словарь литературоведческих терминов / ред.-сост. Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев. М.: Просвещение, 1974. С. 298.

автора, написан заведомо позже. Семантическая полярность наречий по времени указывает на «нейтрализацию» или «аннигиляцию» этого признака, т.е. на «суммарную составляющую», устремляющуюся к нулю, к точке. Осмысление этой «нулевой» составляющей еще впереди (с. 334–339)<sup>1</sup>. В переносном (а может быть, символическом) смысле – «первая строчка <...> оказалась романом» (с. 404).

В этой связи необходимо еще раз вернуться к «медным людям», так как их явление происходит как раз в одной из глав третьего раздела под названием «Утро разоблачения, или Медные люди». Как видно, в данном случае «усечения» названия не происходит, так как «медные люди» *нужны* для корреспондирования с «серебряным» и «золотым» веком.

Что касается непосредственно текста «Оглавления», то он действительно построен по законам поэтической организации речи. Битов признавался, что ему всегда было «заманчиво» прогуляться «по вспаханной пограничной полосе между прозой и поэзией»<sup>2</sup>. Отказавшись от попытки написать вслед за Пушкиным «роман в стихах»<sup>3</sup>, Битов нашел способ интертекстуальной (на данном уровне – стилевой) переключки-аллюзии посредством «поэтизации» формальной стороны повествования.

Для точности анализа следует принять условность восприятия «Оглавления» как стихотворного текста и каждый его раздел именовать «строфой». На такого рода «договоренность» настраивает сам вид «Оглавления» – подчеркнуто структурированный в «юбилейном» издании 1999 года.

Сравнение структуры «Оглавлений» в различных изданиях романа обнаруживает тенденцию к подчеркнутой упорядоченности и графической выразительности «строф» «Оглавления».

---

<sup>1</sup> Развитие мотива «нуля» (= «точки») начнется уже в первом разделе – через обнаружение противоречивой двойственности образов (личностей) и их взаимной (парной) противопоставленности.

<sup>2</sup> Битов А. Статьи из романа. С. 53.

<sup>3</sup> Битов предпринял попытку написать «конспект романа» в стихах. См. главу «Обрезки (Приложение к комментарию)» (с. 405–406).

Помимо формального расположения названий глав с равной табуляцией (для уподобляемых структурных единиц) или уже упомянутого «пропуска» в названии пролога «Что делать <...>» или в главе «Г-жа Бонасье <...>», доказательством могут служить не только изъятые подзаголовки разделов («Ленинградский роман», «Версия и вариант первой части», «Поэма о мелком хулиганстве»), но и «главы-невидимки»: включенные в общий текст романа, но не поименованные в «Оглавлении». Среди них «Курсив мой. – А. Б.» (с. 13, 63, 133, 217, 249, 316), «Сфинкс» (с. 352), «Обрезки (Приложение к комментарию)» (с. 402) или «Комментарии к “Трем пророкам”» (с. 407).

Формальному «о-поэтизированию» («о-стихотвориванию») «Оглавления» служит и «изоляция» в не раз упомянутом издании Ивана Лимбаха истории создания романа, которая получает не только собственное заглавие – «Призрак романа», но и свое (отдельное) оглавление, независимое от романного (тогда как в издании 1996 г. весь второй том четырехтомника имел сквозное (общее) оглавление)<sup>1</sup>. В «юбилейное» издание не включен и текст «После “Пушкинского Дома”». Таким образом Битов «очищает» «Оглавление» от «излишеств», которые нарушают его чистую опозитизированную форму.

«Оглавление» состоит из трех строф-разделов. Сам по себе факт малозначимый (и, может быть, случайный), но, учитывая склонность автора к использованию магического и гармонического числа «3», обретающий свою весомость. К тому же строфы-разделы состоят из 8 строк, из которых три последние трижды повторяются в трех разделах.

В первом разделе первые пять строк организованы на основе ассонанса (с элементами аллитерационного стиха) со звуковой анафорой вертикального (преимущественно) и горизонтального развертывания. Неслучайность единоначатия на «О-/От-» может быть проиллюстрирована названием двух глав «Отец отца», которые со всей очевидностью (по законам кровного родства) могли быть названы просто «Дед».

---

<sup>1</sup> Битов А. Империя в четырех измерениях. Т. 2. С. 5.

За пределами анафорического ассонанса в рамках 1-й «строфы» широко используются

– аллитерация:

Отец

Отдельно о Диккенсе

Отец (пр-одо<sup>л</sup>жение)

Отец отца

Отец отца (пр-одо<sup>л</sup>жение)

**Версия и вариант**

**Наследник (Дежурный)**

**Пр-ило<sup>ж</sup>ение. Две пр-озы,**

– повторы («отец» – «отец»; «отец отца» – «отец отца»; «продолжение» – «продолжение», в последних отражается не только формальная функция продолжения повествования, но и содержательная – продолжение рода),

– *внутренние созвучия* («продолжение» – «приложение»), обеспечивающие рифмовку *a-b-a-c-c-d-e-f* (и др.)

Три последние повторяющиеся строки 1-й (и каждой последующей) строфы («Версия и вариант», «Наследник (Дежурный)» и «Приложение») могут быть квалифицированы как не самостоятельный *строфический рефрен*.

Обращает на себя внимание вставка-вклейка (приложение-иллюстрация) фрагмента газеты, приобщенная к тексту пролога («Курсив мой») и уясняющая «некоторые частные мелочи из намерений автора» (с. 15). В «Комментариях» автор утверждает, что «ключок подлинный» и что он «не потратил много времени, отыскивая курьез в ворохе подшивок» (с. 360). В целом можно было бы поверить в искренность автора и подлинность документа, если исключить известный еще со времен Пушкина и Лермонтова прием сюжетной маскировки («Повести Белкина» и «Журнал Печорина»<sup>1</sup>) и появление в этом ком-

<sup>1</sup> Эпиграфом к главе «Профессия героя» станет цитата именно этого содержания: «Недавно я узнал, что Печорин, возвращаясь из Персии, умер. Это известие меня очень обрадовало: оно давало мне право печатать эти записки, и я воспользовался случаем поставить свое имя под чужим произведением. Дай бог, чтоб читатели меня не наказали за такой невинный подлог!» (с. 226).

ментарии уточнения: «Можно предположить, что это из “Литературной газеты” (одним из основоположников которой был тот же Пушкин)» (с. 360), которое нарочито возвращает нас к «тому же Пушкину», т.е. к неким намеренно сгущаемым литературным реалиям.

Содержание «клочка» любопытно: оно не только в концентрированном виде заключает в себе едва ли не все основные нити романного повествования («Вопрос здесь следует за вопросом», с. 14: оригинальность творчества, вдохновенность одного художественного произведения другим, национальное своеобразие, практика художественного перевода, «Медный всадник», наконец), но и упоминает «силлабо-тонический стих», «хорей», «сонет» и «иные системы стихосложения» (с. 14). Все это вместе вновь отсылает к «Оглавлению», чья стихотворная форма несет на себе отпечаток именно этой поэтической системы<sup>1</sup>.

«Раздел первый», названный «Отцы и дети»<sup>2</sup> (на звуковом уровне вступающий в ассонансно-аллитерированные отношения с текстом «строфы») и на уровне эпиграфа из «Отцов и детей» И. Тургенева (с. 18) «подтверждающий» (повторяющий и закрепляющий) отнесенность к середине XIX века, вслед за прологом несет на себе печать «вечных» проблем русской литературы. Тургеневское название локализует проблематику классической литературы XIX века и вместе с «новыми» и «особенными» людьми «от Чернышевского» уточняет мировоззренческие установки середины века: в самом упрощенном виде – проблема поиска героя своего времени<sup>3</sup> (на датируемый период – между западничеством и славянофильством)<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Велико искушение назвать поэтическую форму «Оглавления» сонетной, учитывая утверждение А. Квятковского, что «несмотря на каноническую чеканную форму сонета, многие поэты стремились внести в него некоторое разнообразие» (*Квятковский А. Поэтический словарь*. М., 1966. С. 276).

<sup>2</sup> «Первой книгой», которую прочел Лева, «и были <...> “Отцы и дети”» (с. 21).

<sup>3</sup> Одно из предполагаемых названий романа Битова – «Исследование одного характера» (с. 404).

<sup>4</sup> В тексте романа данная проблема отчасти отзывается на уровне митишатъевского вопроса «русские – еврей». Рассмотрение Исаяи Бланка как

В тексте первой из романских глав означенный хронотоп и выделенная идея подкрепляются именем еще одного автора того же периода.

Уже с первых строк раздела «Отцы и дети» жизнь героя характеризуется образами (и образцами) классической русской литературы: «В жизни Левы Одоевцева, из тех самых Одоевцевых, не случилось особых потрясений – она, в основном, протекала. Образно говоря, нить его жизни мерно струилась из чьих-то божественных рук, скользила меж пальцев. Без излишней стремительности, без обрывов и узлов, она, эта нить, находилась в ровном и несильном натяжении и лишь временами немного провисала» (с. 19).

С одной стороны, уточняющий оборот «из тех самых», открывающий повествование, как будто бы заставляет обратиться к исторической памяти и искать в прошлом уже известных и знакомых Одоевцевых: вероятно, «тех самых», о которых не принято было говорить вслух после 1917-го и вплоть до 1980-х годов<sup>1</sup>.

Относительно последнего автор немедленно уточняет: «собственно <...> принадлежность его к старому и славному русскому роду не слишком существенна <...> он был скорее однокоренным, чем потомком» (с. 19), из чего следует, что потомком он все-таки был, другое дело, что носителем духа рода был вряд ли. Иными словами, уже при самом первом знакомстве автор рождает представление о «несущности» героя, о «невоплощенности» его роли потомка.

Реально-исторических «предков» героя не находится<sup>2</sup>, но конструкция оборота заставляет верить, что прежде о них

---

«возможного» отца Митишатъева дает еще один (сниженно-примитивизированный) «оригинальный вариант» «Отцов и детей» (с. 279), так же, как и еще одно композиционное кольцо (первый и третий разделы).

<sup>1</sup> Битов: «Одоевцева тоже считали аллюзией. Но я только искал редкую фамилию. Сначала у меня был Одоевский – князь Владимир Федорович. Но я решил, что это слишком адекватно. Потом – Пинегин, но в конце выбрал Одоевцева, потому что эту фамилию знали лишь понаслышке, она не была еще в культурном обороте» (с. 464).

<sup>2</sup> В «Русском биографическом словаре» фамилия Одоевцевых отсутствует (см.: Русский биографический словарь: в 20 т. М.: Терра; Книжный клуб, 2001. Т. 11. С. 240–250).

уже слышали, о них уже было известно, их фамилия (= род) «на слуху». И тогда возникает вопрос, где «на слуху», в чем?

Упор на «известность» Левы Одоевцева наводит на мысль о его иной (не вполне исторической) родословной и заставляет взглянуть на его *литературное* прошлое, на его *поэтическую* родословную, обратиться к поиску «корней» в лоне русской литературы XIX века, заданных в поименованных разделах «Оглавления». И уже в первом абзаце главы «Отец» ритм повествования, стилистика речи, плавность и размеренность слога, отражающие и поддерживающие смысл сказанного о герое (жизнь «протекала», «мерно струилась», «скользила меж пальцев»)<sup>1</sup>, пробуждают в памяти, к которой и апеллирует автор, образ не исторически (и художественно) реального, а *литературного* праотца Левы. И как один из вариантов возникает образ Ильи Ильича Обломова, чья жизнь, как известно, протекала размеренно и спокойно, вдалеке от жизненной суеты, «без дела», как во сне, «без обрывов и узлов» (с. 19). Выделенное слово становится дополнительным сигналом к имени творца «Обломова» – И. Гончарова, автора трех романов на «О»: и если в данном контексте прочитывается «Обрыв», то название «Обыкновенная история» может быть синонимически релевантной заменой «Героя нашего времени» (название центральной части романа), ибо в обоих названиях типизирующее начало очевидно.

Образ Обломова, суть которого в значительной степени опирается на повтор: Илья Ильич – сын и «наследник» (название одной из глав!) своего отца; «обло» (*др.-рус.* «облый» = «круглый»<sup>2</sup>) – следовательно, замкнутость, бесконечность, вечность; звукопись фамилии «Обломов» с тремя буквами-кругами «О» – не только задает исконные («наследно-фамильные») качества и метатипические доминанты характера битовского героя, но и опосредует их формально-стилевую

<sup>1</sup> Образ песка и связанный с ним образ песочных часов «часто появляются в изображении благочестивого, тихого образа жизни» (*Тресиддер Дж.* Словарь символов. С. 275).

<sup>2</sup> *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка: в 4 т. 3-е изд., стереотипн. СПб., 1996. Т. 3: Муза–Сят. С. 103.

выраженность. В этой связи «О»-звуковой ассонанс первой строфы «Оглавления» де-шифруется, находит свою (без текста не вполне видимую) мотивацию, предлагая еще одну «версию и вариант»<sup>1</sup> генеалогического древа героя.

Наряду с цифрой «3» в 1-й строфе отчетливо просматривается и цифра «2»: повтор дважды названий двух глав («Отец» и «Отец (*продолжение*)»; «Отец отца» и «Отец отца (*продолжение*)»; спаренность однокоренных слов, могущих иметь обобщающую дефиницию («отец отца» = «дед»); глава «Версия и вариант», заключающая в названии дублирование на уровне синонимов<sup>2</sup> (и повторы на уровне содержания) и, наконец, приложение под названием «Две прозы», в тексте которой дается уточнение: «Две жизни, два достоинства, две смерти, две прозы...» (с. 127)<sup>3</sup>. Да и сам автор заверит: «<...> в этом романе будет <...> много двойного и даже многократного, исполненного <...> сознательно, и даже если не совсем художественно, то открыто и откровенно» (с. 50).

Если цифра «3» включает в себе представление о текучести, длительности, гармоничности<sup>4</sup>, то цифра «2» прежде всего

<sup>1</sup> Название одной из глав, в которой предлагаются три варианта происхождения (рождения) героя: отец – Лева; дядя Диккенс – Лева; другая («более положительная и привлекательная, даже, пожалуй, образцовая», с. 102) семья.

<sup>2</sup> Ср.: «версия <...> *фр.* version – разновидность, вариант <...>»; «вариант <...> *лат.* varians (variantis) – разновидность, видоизменение <...>» (Большой толковый словарь русского языка / сост. и гл. ред. С. А. Кузнецов. СПб.: Норинт, 1998. С. 119, 111).

<sup>3</sup> В этой же главе приводится рукопись Модеста Одоевцева под названием «Хождение в Иерусалим (Записки гоя)», которая была разбита на главы с чередующимися названиями «Бога нет» и «Бог есть». И опять «Бога нет» и «Бог есть» (с. 127). Или еще один повтор: «Деду было 27 лет, когда он писал это; Лева – 27, когда он это читал» (с. 128). Можно добавить, что и авторам трех «Пророков», анализируемыхевой, было тоже по 27 лет.

<sup>4</sup> «Пифагор считал *три* числом гармонии» (*Тресиддер Дж.* Словарь символов. М., 1999. С. 375). О символике чисел см. также: *Плотин.* Сочинения. СПб.; М., 1995; *Кириллин В.* Символика чисел в литературе Древней Руси (XI–XVI вв.). СПб., 2000; *Садов А.* Знаменательные числа. СПб., 1909; *Топоров В.* Числа // Мифы народов мира. М., 1982; *Гомперц Т.* Греческие мыслители / пер. с нем. Д. Жуковского, Е. Герцкык; науч. ред. А. Цыб. СПб., 1999.

указывает на некое противостояние («тезис» и «антитезис»)<sup>1</sup>. И тогда в разговоре об отцах и детях, о нескольких поколениях семьи Одоевцевых, начинают попеременно доминировать то представление о преемственности («3») (sic: «три <...> самое меньшее количество, составляющее родовую общину, – маленькое «племя»<sup>2</sup>)<sup>3</sup>, то – о противопоставленности («2»). Называние «отца отца» дедом и «сына отца» внуком могло бы дать представление о гармоничной, воплощающей преемственность семье («3»). Однако даже при первой (и единственной) встрече деда и внука Лева обращает внимание на то, что дед ни разу не назвал его отца сыном (с. 80, 81).

Если «три символизировало силу, так как предполагает наличие центрального элемента»<sup>4</sup>, то в романе Битова династия Одоевцевых (шире – «племя») именно в середине (на отце) как бы прерывается: «Отца-то почти нет. Убрать несмелый намек – то и вовсе его нет» (с. 116)<sup>5</sup>. О нем, кроме как о профессоре университета и о его отречении от отца, более почти ничего не известно. Даже имя отца не прописывается в романе: его можно сложить из отчества Левы и имени деда, но само по себе (самостоятельно) оно не существует. Образ отца видится Лева расплывчато, неотчетливо: «не знал Лева даже, какое у того лицо: умное ли, доброе, красивое ли...», «лицо будто всегда в тени», «статист без реплики» (с. 23) – таково его лаконичное определение, «негатив» (с. 24). Отсюда и Лева у Битова – уже не «потомок», не «3», а «скорее однофамилец» (с. 19), т.е. «2».

<sup>1</sup> Бидерманн Г. Энциклопедия символов. М., 1996.

<sup>2</sup> Тресиддер Дж. Словарь символов. С. 376.

<sup>3</sup> См. также Т. Гомперц: «В культе предков, выделяющем из общей массы отца, деда и прадеда как тритопаторес (триада отцов) <...> занимает <...> первенствующее значение» (Гомперц Т. Греческие мыслители. С. 106–107).

<sup>4</sup> Тресиддер Дж. Словарь символов. С. 375; см. также: Бидерманн Г. Энциклопедия символов. С. 298.

<sup>5</sup> «Нулевая» (аннигилирующая) составляющая образа отца неоднократно подчеркивается автором: напр., в «болтливое время» отец, слушая разговоры, использует «защитную» манеру поведения: он «не соглашался <...> и не возражал» (с. 31).

И даже то, что в одном из вариантов Левиной родословной происходит переподстановка отца на дядю Диккенса («Примерил отчество: Лев Дмитриевич, – не хуже Николаевича...», с. 26, 35, 47, 52 и др.)<sup>1</sup>, есть свидетельство «скачка» (не эволюции – «3», а революции – «2»), так как дядя Диккенс (и по возрасту, и по идеологии) принадлежит к поколению деда, а не отца (в тексте это звучит как люди «из одного корня», «обобщенные историей», с «общим стволом», с. 95).

Как показывает Битов, разрыв поколений, отсутствие преемственности, нарушение векторности движения («дезорентация», с. 98) произошли не в генерации Левы, а еще в генерации отца и даже отца отца. Неслучайно в «реакционной речи» (с. 73) дед говорит о «не своей» жизни («не моей», выд. автором. – О. Б.), о том, что «не справился с жизнью», что «не был способен <...> сделать <...> жизнь своею (выд. автором. – О. Б.)» (с. 78).

Таким образом, еще не раскрывая причин невоплощенности Левы, на уровне «Оглавления» автор уже задает дихотомический разрыв («2»), а не гармоническую преемственность («3»). Не раскрывая смысла происходящего, Битов еще до романного текста на уровне подсознания пробуждает ощущение дисгармонии, разрыва (= «обрыва») в генеалогической традиции Одоевцевых. И в этой связи интертекстуальные аллюзии «Оглавления» уже оказываются по-иному значимыми: «новые»<sup>2</sup> (или по-рахметовски «особенные») герои Чернышевского – только утописты; умерший по «небрежности» нигилист Базаров ничего после себя не оставил<sup>3</sup>; наконец, фамилия Обломов прочитывается не как бесконечное «обло» («3» и более), а как «обломок» («2») прежней династии (племени и традиции).

*Sic*: в тексте синонимом слово «обломок» станет слово «осколок» (с. 262); но примечательно, что и дед тоже «оско-

<sup>1</sup> Кстати, у соседа Одоевцевых тоже два/три имени – дядя Диккенс, дядя Митя, Дмитрий Иванович Ювашов (с. 33, 40)

<sup>2</sup> О «новых» людях в романе скажет дед Левы, хотя и в более широком значении (с. 72).

<sup>3</sup> Понятие нигилизма однажды возникнет в романе (с. 244).

лок» (реплика об «осколках <...> дедовского духа», с. 81). И даже название одной из статей Левы «Середина контраста» (с. 255–256) заставляет задуматься о том, что в середине любого контраста «плюс» нейтрализуется «минусом», в сумме давая «ноль», а графическое изображение «нуля» совпадает с графическим изображением буквы «О», что порождает все новые ассоциации «О»-ассонанса в 1-й «строфе» «Оглавления»<sup>1</sup>.

В тексте романа «непрописанный» («расплывчатый»: «в пыльном, клубящемся свете», с. 23) образ отца по полисемии лексемы «умрет» в образе другого отца – «отца всех народов»: «Мы собирались рассказать об отце и о времени. В результате об отце мы так же не много сказали, как о времени. Но мы считаем, что, в данном случае, оба разных предмета можно сложить... Отец – это и было само время. Отец, папа, культ – какие еще есть синонимы?..» (с. 51). И если «при живом отце» отца у Левы «как бы» нет<sup>2</sup>, то подробно описанный траур по поводу смерти «отца отечества» (с. 138–141) может быть (отчасти) своеобразным объяснением «сиротства» Левы и «обрыва» поколений<sup>3</sup>.

В дальнейшем анализе то обстоятельство, что центрального элемента в цепочке «дед – (отец) – сын» фактически нет, прочитывается как весьма существенное. Учитывая «выпадение» отца, Лева неизбежно (« $3 - 1 = 2$ »: Битов любит математические расчеты) оказывается в отношениях парности с дедом, а точнее – противопоставленности ему<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Поэтический образ «нуля-круга-кольца» возникнет в последнем разделе романа: «И этот удивительно разбухавший *ноль* такого разговора волшебным *кольцом* обнимал безрассудное бесстрашие говорящих...» (с. 271).

<sup>2</sup> «<...> они с тех пор расстались навсегда» (с. 24), где слово «расстались» используется не в прямом, а в переносном значении.

<sup>3</sup> Образы отца и Сталина будут сознательно сближены в примечании к «Стр. 23» (с. 361).

<sup>4</sup> Заметим, что противопоставленности отцу у Левы нет, и Битов сознательно это подчеркивает: «Лева так однажды решил – что он очень не похож на отца. *Даже не противоположность – не похож*» (с. 25). *A propos*: «У него были основания так считать по фактическому несходству черт, глаз, волос, ушей – тут они действительно имели мало общего, но глав-

По мнению М. Липовецкого, крайним – противоположным – полюсом к образу деда является образ Митишатъева, Лева же в этой системе, по мысли критика, занимает промежуточное, срединное положение: «В системе характеров романа существует четкая поляризация, заданная, с одной стороны, образом Модеста Платоновича Одоевцева (сила личности, укорененность в прошлом, воплощение подлинности), а с другой – образом Митишатъева (сила безличности, укорененность в текущем мгновении, апофеоз симуляции) <...>. Лева же как раз находится “в середине контраста”»<sup>1</sup>.

Однако, опираясь на математические расчеты, исключаящие отца из триады-традиции, можно утверждать, что именно Лева, а не Митишатъев составит крайний («двоичный») полюс романной формулы. К тому же Митишатъев – герой иного масштаба: М. Липовецкий, вслед за автором, называет его «*мелким бесом*»<sup>2</sup>.

Противоположность Левы и деда (в романе Битова «вопреки естественным законам» «плюс отгалкивается от минуса», с. 106), их противонаправленность не носит альтернативного характера, ибо в образе Левы есть художественная, но нет личностной целостности. Он весь – не он, в нем нет собственного. Даже в его имени звучат «чужие» имена: имена литераторов *Льва Николаевича Толстого* (Битов: «наш герой назван Левой в его честь, не то нами, не то его родителями», с. 64)<sup>3</sup> и Ирины

---

ное, что ему хотелось (быть может, и в тайне от себя) как-нибудь ловко проигнорировать <...> не это, формальное, а – подлинное, неуловимое, истинно фамильное сходство, которое не есть сходство черт» (с. 25). Ср. А. Блок: «Сын может быть не похож на отца ни в чем, кроме одной тайной черты; но она-то и делает похожими отца и сына» (*Блок А. Проза поэта. М.: Вагриус, 2000. С. 144*).

<sup>1</sup> *Липовецкий М. Русский постмодернизм: очерки исторической поэтики. Екатеринбург: УГПУ, 1997. С. 237.*

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> «Непрямое» сравнение Левы и Л. Толстого прозвучит позднее в словах: «Кто-то сказал, что он прекрасно выглядит, Лева, и что воздержание на пользу не одному Толстому» (с. 334). Или в мотивации «русскости» имени Левы: «И Лев Толстой был Левой ...» (с. 199).

Одоевцевой (может быть, и Александра Одоевского<sup>1</sup>), и имена литературных героев – князя Льва Николаевича Мышкина, и, может быть, кого-то еще<sup>2</sup>.

Подобно тому, как это было в рассказе «Без дела», портрет юного Одоевцева указывает на неравенство героя кому-либо (ср. коллективное, родовое, «роевое» начало в прозе деревенщиков), так же как и на неравенство самому себе: «Черты лица его были лишены индивидуальности, хотя лицо его и было единственным в своем роде и под какой-либо привычный тип не подходило, но – как бы сказать? – оно и одно было типично и не принадлежало в полной мере самому себе» (с. 347). Как и в раннем рассказе, герой «Пушкинского Дома» не узнает себя в отражении: из зеркала «выглядывал на Леву большими настрадавшимися глазами неизвестный человек, в котором Лева признал себя лишь по аккуратненькому, чистенькому крестикку на лбу – из пластыря: его приклеила нежнейшими пальцами Альбина <...>» (с. 332)<sup>3</sup>. Лева может «растерять лицо» (с. 267). То же качество облика Левы замечает и дед: «Ты <...> совершенно искренне никогда не бываешь сам собой <...>» (с. 82).

<sup>1</sup> Вспомним: «Сначала у меня был Одоевский – как князь Владимир Федорович» (с. 464).

<sup>2</sup> Битов: «Еще говорили: Лев Николаевич – это не на Гумилева ли? <...> Конечно, я где-то ориентировался на двух единственных знакомых филологов – Гинзбург и Бухштаба, людей совсем другого поколения. Я отчасти воспользовался их обликом, чтобы наградить деда и обидеть Леву <...>» (с. 464). Sic: в рассказе «Бездельник» героя звали иначе – Виктор, но, кажется, не менее значимо – «победитель». Любопытно, что в одном из своих отражений в зеркале «бездельник» видит «лицо князя Мышкина» (I, с. 47).

<sup>3</sup> Мотив ненастоящности, симулятивности (образа, облика, характера) разрабатывается в романе и в связи с линиями других персонажей: напр., Митишатъев легко мимикрирует, меняет свой облик и даже внешность («<...> и в школе Митишатъев уже выглядел старше всех, даже мог выглядеть старше учителя, словно он менял свой возраст в зависимости от собеседника так, чтобы всегда быть слегка старше его. Вообще он с видимым удовольствием набрасывался на свежего человека, тем более если они были полной противоположностью друг другу, но всегда умудрялся сойти за своего, даже больше, чем за своего. Говорил ли он с работягой, фронтовиком или бывшим заключенным, то становился чуть ли не более собеседника – работягой, фронтовиком и заключенным, хотя никогда не работал, не воевал и не сидел» (с. 194). Фаина же чувствует себя самой собой («узнает себя») только в нарядах и при макияже («в форме», с. 154–155); и др.

В разделе «Отцы и дети» автор предпринимает попытку определить героя, создать формулу его личности:

«ОТЕЦ – ОТЕЦ = ЛЕВА (отец минус отец равняется Лева).

ДЕД – ДЕД = ЛЕВА.

Мы переносим, по алгебраическому правилу, чтобы получился плюс:

ЛЕВА + ОТЕЦ = ОТЕЦ

ЛЕВА + ДЕД = ДЕД,

но ведь и:

ОТЕЦ = ОТЕЦ (отец равен самому себе)

ДЕД = ДЕД

*Чему же равен Лева?»* (с. 106).

Казалось бы, вполне обычный для русской литературы вопрос вызывает у автора «эйнштейновскую задумчивость» (с. 106) и становится ведущим мотивом текста – невоплощенности героя, его фиктивности, симулятивности, призрачности, отражения и отсвета, неравности самому себе. Автор: «<...> для нас самое большое зло – это жить в готовом и объясненном мире <...> жить рядом, мимо, еще раз, в энный раз, но не своей жизнью» (с. 344)<sup>1</sup>.

В разделе первом воплощенность Левы проверяется на уровне включенности (потомственности и наследственности) его в семью, сопоставления его с различными генерациями Одоевцевых. Но любой из предложенных автором вариантов (или версий) – изменение отца или замена семьи и ее атмосферы («семейного микроклимата», с. 98) – не обнаруживают (и не предполагают) личностного начала героя, констатируя только «не равенность героя самому себе».

В «Разделе втором», *центральном*<sup>2</sup> разделе «Оглавления» (и повествования в целом), названном «громко» – «Герой

<sup>1</sup> Мотив «мимо» – «ехать мимо» – прозвучит еще раз уже в «Комментариях» и по другому поводу, но суть его не изменится (с. 387).

<sup>2</sup> А. Битов: «Так и не уяснив себе последовательность частей, какая вторая, а какая первая, то есть какая из частей является основной, а какая – ее версией и вариантом, мы приступаем к нашей следующей (выд. автором. – О. Б.) части – вслепую...» (с. 118).

нашего времени» – и подкрепленном эпиграфом(-ами) из Лермонтова, автор предпринимает еще одну попытку поиска «воплощенности» героя – в данном разделе через отношения с женщинами, через любовь (р<sup>о</sup>ман в ром<sup>а</sup>не), т.е. через сквозной мотив русской классической литературы. Подзаголовок раздела гласит: «Версия и вариант первой части» (с. 131), а в финале первого раздела предвещается: «И прежде чем нам удастся продолжить, нам придется пересказать всю нашу историю заново <...>. И это будет другая история. Она будет об одной любви» (с. 116).

О возлюбленных Левы известно, что их было три, «и именно эти три» (с. 113) – Фаина, Альбина, Любаша. «В первую он был безнадежно влюблен еще со школьных лет. Он бегал за ней – она от него» (с. 113). «Вторая же приятельница была, наоборот, со школьных лет безнадежно влюблена в Леву – он же ее и вовсе не любил» (с. 113). «Третью же приятельницу можно было бы вообще не поминать <...>. Никакие сильные чувства их не связывали» (с. 114). Все три женщины Левы «существовали порознь, от каждой он получал свое, но они составляли и что-то одно: ту одну женщину, которой не было, да и быть не могло (выд. нами. – О. Б.)» (с. 114). Как видим, еще один ракурс (вариант) симулятивности героев.

Наличие именно трех женщин в судьбе Левы (заметим, что их три, как и у лермонтовского героя) заставляет вспомнить о женской (христианской) троице – «Вера, Надежда, Любовь» с их матерью Софьей. Учитывая значимость «мелочей» в романе Битова, можно было бы предположить, что именно так могли быть поименованы его героини, тем более что третье имя – Любовь – совпадает, Верой звали одну из возлюбленных Печорина, а «мнимый» отец Левы, дядя Диккенс, в старшем поколении имел «неизвестную знакомую» «некую Софью Владимировну» (с. 370).

Автор использует другие имена и обращает внимание на их «дикость» (с. 113) (вспомним «дикарку» Бэлу у Лермонтова) и одно из них – *восточное* имя «Фаина» – оговаривает в интервью: «Говорили, что Фаина – отсылает к стихотворению

Блока. Хотя я его тогда и не читал, а просто искал имя изысканно *нерусское* (выд. нами. – О. Б.). Если бы я хотел написать как правда, я бы написал Догмара – это была моя первая любовь» (с. 464).

В этих словах автора обращают на себя внимание два обстоятельства: с одной стороны, то, что Фаина действительно аллюжирована с Блоком, а имя Блока многократно «работает» в тексте Битова; с другой стороны, то, что Догмара – имя *нерусское* и в достаточной мере изысканное, и, кажется, ничто не могло помешать пистелю воспользоваться им. Однако Битов от него отказывается. Об имени же Любаши говорится: «Третью же Левину женщину назовем *простым русским* (выд. нами. – О. Б.) именем Любаша». И тут же дается его истолкование – «любимая, нелюбимая и любая» (с. 190). То есть *неслучайность* имен героинь заведома.

2-я «строфа» «Оглавления», как и 1-я, состоит из 8 строк-стихов, первые 4 из которых названы по именам героинь – возлюбленных главного героя.

В данном случае вновь внутри «стихотворного» текста «строфы» действуют законы поэтической организации текста, а именно: ассонансно-аллитерационные повторения (помимо отмеченных) – троекратное «фа-фа-фа», «си-си-си» и двукратное «ми-ми», кольцевое обрамление «Фаина – Фаталист – Фаина», рифмы «Фаина – Альбина» или «Любаша – Митишатъев» и вновь повторившийся несамостоятельный рефрен «Версия и вариант», «Г-жа Бонасье (*Дежурный*)», «Приложение» (как в первом разделе):

Фаина

Фаталист (Фаина – продолжение)

Альбина

Любаша

Миф о Митишатъеве

Версия и вариант

Г-жа Бонасье (Дежурный)

Приложение. Профессия героя

Цифры «2» и «3» вновь создают здесь свои магические рисунки, причем в данном случае едва ли не музыкальную мелодию: «фа-фа-фа», «ми-ми», «си-си-си», которая «аккомпанирует» любовной теме раздела<sup>1</sup>.

Однако поэтический текст второй «строфы» «Оглавления» организован еще и по принципу акростиха: начальные буквы не-случайных имен героинь создают слово «фал». Для «непосвященных» (например, для Левы) этот термин «бессмыслен» (с. 217) или значит мало, но Битов сознательно обращает на него внимание, давая ему истолкование в «Комментариях»: «Фал – конец (морск.). Отсюда – фалить, фаловать» (с. 383)<sup>2</sup>. Морские термины пришли из голландского, в котором «val» – «1) морская снасть, при помощи которой поднимают на судах трос <...>; 2) страховочный трос <...>»<sup>3</sup>. Словарь не дает «профессионализма» «конец», однако хорошо известен морской фразеологизм (команда) – «отдать концы». Таким образом, Битов от терминологического «трос» переходит к житейски-упрощенному (разговорному) «конец», что не только не искажает смысла морского термина, но и придает акростиху «фаллическую» окраску, поддерживающую любовные мотивы раздела, или, по определению Битова, «сексуального раскрепощения» Левы (с. 138)<sup>4</sup>.

Структура оглавления второго раздела, как и текст самого раздела, организованы «круговым движением»<sup>5</sup>. В главе «Фай-

<sup>1</sup> Музыкальная тема нередко звучит в романе в связи с образами Моцарта и Сальери, но еще и в связи с поэтическим анализом Левы «Трех профоров» (с. 233) и др. (с. 40, 260, 286, 366).

<sup>2</sup> Данный пример позволяет говорить об очевидном метатекстуальном характере битовского «Комментария», который не просто нейтрально интерпретирует, но «навязывает» свою интерпретацию, нередко ироническую.

<sup>3</sup> Современный словарь иностранных слов. 2-е изд., стереотип. М.: Русский язык, 1999. С. 635.

<sup>4</sup> Христианские добродетели уступают место языческому культу. Можно добавить, что часто возникающий в тексте романа Битова образ скорпиона, о котором будет идти речь дальше, «ассоциируется с представлением о мужской сексуальности» (Бидерманн Г. Словарь символов. С. 247–248).

<sup>5</sup> Именно поэтому в тексте часто возникают «дантовские» образы и ассоциации – с. 231, 252, 325 и др.

на» автор произнесет: «<...> весь Левин сюжет легко свертывается кольцами, образуя как бы бухту каната или спящую змею» (с. 141), «ряд этих колец и протянется по рассказу, отражая определенный отрезок Левой жизни» (с. 143). На уровне содержания это не только уже заявленный автором повтор «жизненного кольца» (колец) Левы, но и «история № 1», то есть «история с кольцом» Фаины, которая открывает повествование (с. 142) и упоминанием о которой завершается раздел (с. 225).

«История о кольце» сама представляет собой одно из колец, так как начинается точной цитатой из первого раздела (о «тех самых Одоевцевых», с. 137) и вновь возвращается к исходному образу о «нити жизни» Левы, которая «мерно струилась из чьих-то божественных рук» (с. 19 и 137, 141), а многократно повторенное в первой строфе «Оглавления» «круглое» анафорическое «О» трансформируется в Левино восхищенное междометие-восклицание «О!» и ответное парное (следовательно – замыкающе-кольцевое) Фаино «О» (с. 145) при их первой встрече (во второй главе)<sup>1</sup>.

На уровне оглавления «колец» несколько – уже означенное «Фаина – Фаталист – Фаина» и не видимое без текста главы «Фаина – Г-жа Бонасье» (где г-жа Бонасье и есть Фаина), которое состыковывает не только начала и концы второго раздела, но и объединяет данный раздел с прологом (в котором впервые упоминаются «великий роман “Три мушкетера”», с. 15) и третьим разделом (с. 261). В тексте же раздела «колец» – великое множество.

Название пятой главы «Миф о Митишатъеве» (кстати, монограмма которого складывается из трех «М»)<sup>2</sup> оказывается

<sup>1</sup> Неслучайность внимания автора к букве «о» и к цифре «0» (имевшая место и в последующем творчестве Битова, напр., в «Преподавателе симметрии» фрагмент «0 – цифра или буква?» или в «Ожидании обезьян» – название части «Приближение 0...») найдет свое окончательное объяснение в финале романа. Однако здесь можно привести еще один пассаж с «о»: «бурные аплодисменты, переходящие в о...» (с. 371).

<sup>2</sup> А. Битов: «Фамилию Митишатъев я нашел в телефонной книге. Вскоре оказалось, что такой человек на самом деле служил в Пушкинском Доме. Правда, на самом деле в справочнике она писалась через “к” –

структурно не только в середине «строфы», но и ровно в центре всего «Оглавления», что, с одной стороны, может быть чистой случайностью, с другой – подчеркивает место Митишатьева в системе героев.

Уже отмечалось «не-крайнее» положение Митишатьева в связи с парой противопоставленных героев «дед – Лева» («Раздел первый»). Топос героя в центре «Оглавления» формально усиливает впечатление его «не-полярности» («серединности»), что впоследствии подтверждается на уровне текста. К тому же название главы «Миф о...» порождает еще одну аллюзию – «Миф о Сизифе», который не только на содержательном уровне подчеркивает «вечную муку» «М. М. М.» (с. 315)<sup>1</sup>, бесконечность и бесплодность «испытаний» Митишатьевым Левы (Митишатьев признается, что он долго постигал Леву, испытывал его: «А ты не испытываешься. Из-под всего выкручиваешь <...>», с. 294), но и на уровне звукописи точно совпадает с аллитерационным оформлением строфы и может прочитываться как метафорический заместитель подлинного названия главы: «*Ми-ф* о *Си-зи-фе*»<sup>2</sup>.

Между тем мотив противопоставленности Митишатьева Лева, как будто, присутствует: Митишатьев характеризуется автором как «друг-враг», «как некий собирательный образ, воплощающий собой некую силу, Лева противостоящую» (с. 142). Эта фраза звучит едва ли не в самом начале второго раздела, в главе «Файна», что и уточняет смысл этой противопоставленности: во втором разделе, где, по словам автора, речь пойдет только «об одной любви» (с. 116), герои-антиподы поляризуются именно

---

Микишатьев, а потом, году в шестьдесят четвертом, когда я читал отрывки романа, из-за моего дефекта речи все ослышались, и новый вариант мне понравился» (с. 464).

<sup>1</sup> Еще одна ассоциация, не противоречащая сути характера современного героя. К тому же у Битова обратный порядок нормален: «У сына родился отец. У внука рождается дед» (с. 52).

<sup>2</sup> В цитате об испытаниях Левы Митишатьевым отчетливо звучат слова мифологического словаря: «беззаветное ученичество», «верховность», «алтарь», «служение» и т.п. (с. 294). Звучащая здесь тема искушения будет рассмотрена позднее.

по этому («фаино-фаллическому») и никакому другому признаку (с. 146, 158, 175, 184, 302–303 и др.). *Sic*: дублирующими (парными по выделенному признаку) становятся и связи «Митишатъев – Любаша», «Митишатъев – Альбина» (через ее мужа) (с. 193, 211).

Именно поэтому с равной долей успеха во втором разделе «противо-поставление» героев уравнивается их «сопоставлением»: «друг-враг» (с. 142) или «враг и друг» (с. 198), в разговоре с Митишатъевым Лева неожиданно осознает, что «они просто обменялись с Митишатъевым текстами, настолько похоже у него стало получаться» (с. 200), или «Лева был не Лева, а уже Митишатъев» (с. 184), или, наоборот, «Митишатъев – тот же Лева» (с. 210, см. также: с. 310, 312)<sup>1</sup>.

В финале главы о Митишатъеве Лева «стоял и смотрел на поверженного (выд. нами. – О. Б.) своего врага» (с. 208). *Sic*: победить («перешагнуть» – любимое слово Левы) «полярного» ему деда Лева не смог никогда, поэтому поверженность Митишатъева и желание последнего «уважать», «вылиться» в «беззаветное ученичество», в «служение», в «алтарь» (с. 294) есть свидетельство не-полярности героев, а только их взаимозависимости. Митишатъев не дьявол (хотя и «демон», с. 300), не абстрактное зло (хотя и «сила зла», с. 294), не родовое проклятье (хотя и очень близок к этому<sup>2</sup>), а всего лишь мелкий бес-искуситель (с. 196), мельтешащий под ногами (перед взором) главного героя, но которому не под силу выполнить «сатанинско-сизифово» проклятье. Неслучайна фраза Левы: «Все мы отчисти Митишатъевы...» (с. 206).

Уже отмечалось, что основное намерение Битова в романе – найти определяющие и ведущие характерологические признаки (приметы и черты) героя нашего времени. И в самом

---

<sup>1</sup> О «неожиданном сходстве с антиподом» упоминается в главе «Ахиллес и черепаха» (с. 347).

<sup>2</sup> В отдельных эпизодах Митишатъев демонстрирует удивительную близость к «воплощенным» героям романа, свидетельством чему может служить не только «внешне-формальный» уровень, напр., «всеопределяющее» слово из вокабуляра дяди Диккенса («говно» – «дерьмо», с. 34, 39, 294, 297), но и сходство оценок современности (аристократии) деда Одоевцева и Митишатъева (с. 295).

простом (узком), а, может быть, самом глубоком плане это осуществляется автором через посредство «дома» – дома как семьи, фамилии, клана, в идеале – через единую и прямую линию преемственности-наследственности Одоевцевых: «Семья, семья!.. <...> родовой инстинкт у аристократии <...> чрезвычайно силен» (с. 101), и суть главных вопросов «сводится к проблеме непрерывности» (с. 230)<sup>1</sup>.

Митишатъев же хотя отчасти и «дублирует» Леву<sup>2</sup>, но он только «друг семьи», следовательно, лишь боковая ветвь центральной линии романа, условно говоря, – окружающая внешняя социальная среда (Лева: «Он один целое общество...», с. 260), оказывающая влияние на развитие «ствола», но не определяющая его<sup>3</sup>.

Подобно Фаине, Альбине, Любаше (и даже мужу Альбины), Митишатъев оказывается «в равном положении» внутри Левиного «карасса»<sup>4</sup>, особого места внутри «молекулы» ему не отведено (с. 215–216). И вопросы, комментирующие Левины «ребусы»: «КТО – ЛЕВА? КТО – ФАИНА? КТО – МИТИШАТЬЕВ?», «Где они?» (с. 217), – равноправны относительно героев. То есть «инспектирующей» роли (по-библейски сатанинской роли Искусителя) «мелкий бес» Митишатъев в романе Битова сыграть не может. Он только «provokator», «толкач» («вечный двигатель», с. 196), который на уровне сюжета инициирует поступок главного героя, роль, которую в фабульной игре не может взять на себя автор.

<sup>1</sup> В «Комментариях» эта линия будет поддержана рассуждениями автора по поводу потомственных браков детей Пушкина – Гончаровой, Александра II (Романова), шефа жандармов Дубельта и др. (с. 387–388).

<sup>2</sup> Вопреки собственному утверждению о Митишатъеве как крайнем полюсе некоего противопоставления, М. Липовецкий справедливо называет последнего «двойником главного героя» (*Липовецкий М.* Разгром музея. Поэтика романа А. Битова «Пушкинский Дом» // Новое литературное обозрение. 1995. № 11. С. 235).

<sup>3</sup> О Фаине, напр., говорится: «безродная» (с. 183).

<sup>4</sup> К. Воннегут: «Мы <...> веруем в то, что человечество разбито на группы, которые выполняют Божью волю, не ведая, что творят. Боконот называет такую группу карасс <...>» (*Воннегут К.* Хроники Тральфамадора. СПб.: Кристалл, 2001. С. 272).

Лева Одоевцев – герой «никакой», «невоплощенный», «не равный самому себе». Он отраженный, копированный, цитатный. Он не «испытывается», так как в нем нет той сущности, которая могла бы быть подвергнутой испытанию, он «пустотелый» – не-герой не-своего не-героического не-времени («безвременья», «застоя»).

Лева – ведущий персонаж романа «Пушкинский Дом», но его «несуществование»<sup>1</sup> (с. 14), означенное автором до-сюжетно, заставляет уточнить его место в иерархии героев. Лева остается «как бы» главным героем повествования, но не подлинным его героем.

Уже («Еще или уже», с. 227) в самом начале пролога и в его заключительной части, названной характерно: «(Курсив мой. – А. Б.)» (!), Битов вводит в текст повествовательную форму от первого (авторского) лица – «мы»: «мы уже пытались описать...» (с. 11), «мы склонны в этой повести...» (с. 13), «послужили для нас темой и материалом» (с. 13), «мы воссоздаем...» (с. 14) и т.д., делая авторский персонаж действующим лицом романа.

Интонация «курсива», название и эпиграф «от Пушкина» указывают на пра-источник битовского «мы» – на «белкинское»: «взявшись хлопотать об издании Повестей И. П. Белкина <...> мы желали...», «мы последовали сему совету <...>», «помещаем его безо всяких перемен»<sup>2</sup> или даже «онегинское»: «мы все учились понемногу...» или «Онегин, добрый мой приятель...» (на аллюзивированные с «Медным всадником» образы пролога уже было указано, с. 11)<sup>3</sup>.

В основной части первого раздела в «Курсиве...» главы «Отец отца» автор дает первые рассуждения о присутствии автора в (или вне) тексте романа: «Нас всегда занимало, с самых

<sup>1</sup> Этот мотив усиленно (с усилением) зазвучит в финале романа в связи с образами «нуля» и «точки».

<sup>2</sup> Пушкин А. С. Собрание сочинений: в 10 т. М.: Терра, 1997. Т. 5. С. 38.

<sup>3</sup> Вероятно, справедливым будет поверить автору, что на момент написания романа он еще не читал Набокова (с. 398), и, следовательно, исключить из анализа аллюзийные связи со стилистикой и манерой последнего.

детских, непосредственных пор, где прятался автор, когда подсматривал сцену, которую описывает. Где он поместился так незаметно? В описанной им для нас обстановке всегда имелся некий затененный угол, с обшарпанным шкафом или сундуком, который выставляют за изжитостью в прихожую, и там он стоит так же незаметно и напрасно, как тот автор, который все видел как бы своими глазами <...>. Читая и сличая с жизнью, покажется, что дух общежития и коммунальной квартиры зародился в литературе раньше, чем воплотился наяву, как раз в подобном авторском отношении к сцене: автор в ней коммунальный жилец, сосед, подселенный. Достоевский, наверно, еще и потому лучше всех “держит” многочисленную, “кухонную” сцену, что сам никогда не скрывает своей “подселенности” к героям <...>. Эта замечательная откровенность соглядатайства делает ему <...> честь <...>. Рассказ от “я”, в этом смысле, самый безупречный – у нас нет сомнений в том, что “я” мог видеть то, что описывает. Так же не вызывает особых подозрений сцена, решенная через одного из героев, пусть и в третьем лице, но одним лишь его зрением, чувствованием и осмыслением, где, только по одному видимому поведению и произнесенным вслух словам других героев, можно строить предположения о том, что они думают, чувствуют, имеют в виду и т.д. То есть как раз субъективные (с точки зрения субъекта – автора или героя) сцены не вызывают подозрений в реальности изображенной реальности <...>. Приостанавливая разбег, мы хотим еще раз подчеркнуть, что для нас литературная реальность может быть воспринята реальностью лишь с точки зрения участника этой реальности <...> *мы решаем все через Леву*» (с. 63–65). Последняя фраза замечательным образом сливается в поэтике Битова оба, с его точки зрения, «реально-реалистичных» способа повествования: авторский («мы») и героя («через Леву») субъективизм. (*Sic*: субъективизм повествования прежде всего (преимущественно) является прерогативой поэтического (лирического) текста, что косвенным образом еще раз подчеркивает особенность битовского повествования «между прозой и поэзией».)

Сказовая («рассказовая») манера письма, местоимение «мы» (вместо «я») подчеркнуто субъективируют повествование, сокращают дистанцию между автором и героем, что дополняется (и усиливается) их «анкетными» данными: им обоим примерно по 27 лет, оба они «были зачаты» в «роковом» 1937-м, родились «на берегах Невы», учились в мужской гимназии, формировались именами Гастелло и Нестерова (с. 12), «Павок и Павликов» (с. 21), проходили «уроки мужества» под руководством Маресьева (с. 21), знали, то такое «раскидайчик» (с. 12) и «в лучшее время» «сужали брюки, утолщали подошву, удлиняли пиджак» (с. 27), т.е. были «долями в общем деле – и долями в общей судьбе» (с. 27).

У героя и автора свои «голоса», но очень похожие, как бы одного тембра<sup>1</sup>, и есть зоны «пересечения» – несобственно-прямая речь, к которой часто (и преимущественно) прибегает Битов. «Дом (Левы Одоевцева. – О. Б.) стоял на пустой и красивой старой улице, прямо напротив знаменитого Ботанического сада и института (Аптекарьский пр., 6? – О. Б.). Эта тихая юдоль всегда нравилась Лева. Он представлял, как самозабвенно и благородно трудятся люди в старинных, чуть ли не елизаветинских, деревянных домиках-лабораториях, разбросанных там и сям по прекрасному парку <...>. Во время выборов в Советы в Ботаническом институте помещался избирательный пункт, и Лева, вместе с родителями, поднимался тогда по широкой ковровой лестнице и с почтением всматривался в портреты выдающихся бородачей и носителей пенсне ботанической науки. Они смотрели на него сухо и без энтузиазма <...> но могли ли они знать, что им однажды придется потесниться и дать место Левину портрету?.. Сердце сладко замирало и екало от восторга перед *собственным будущим*» (с. 22–23). (Опуская субъективность

---

<sup>1</sup> Ср., напр., о Лева: «В этом возрасте бывают поражены числом “три”, ибо оно означает рождение ряда, первую родовую схватку опыта» (с. 231). О «пораженности» автора числом «три» говорилось уже неоднократно. Можно упомянуть о склонности автора и героя к логико-математическим построениям-вычислениям (с. 43, 106, 215–216 и др.). В речи обоих персонажей «сквозным» словом становится частица «как бы» и др.

восприятия внутри всего фрагмента, обратим внимание на последнее выделенное нами слово – автора или героя?)

Во втором разделе главы «Версия и вариант», где, как и в первом разделе, представлены несколько вариантов различных сюжетных ходов (например, Лева – Митишатъев, с. 211), автор начинает как будто бы арифметическим действием – перемена мест слагаемых: «АБ, АБ, АБ...», затем «БА, БА, БА...» (с. 209)<sup>1</sup> и далее спокойно (без акцента) продолжает – «Это все равно как сказать: Лев Одоевцев! <...> Или – Одоевцев Лев!» (с. 209). И, если согласиться с наблюдением Т. Шеметовой о склонности Битова монограмматически зашифровывать собственное имя в названиях различных текстов<sup>2</sup>, то «синонимия» автора и героя становится еще более очевидной.

В этом же разделе в главе «Г-жа Бонасье» автор впервые словом «двойник» обозначит уже многократно замеченную «раздвоенность» (с. 185 и др.) внутри самого Левы, точнее – «необходимость вести тяжкий диалог с самим собой» (с. 220). Однако текст романа обнаруживает, что диалог ведут не столько Лева с Левой, сколько Лева и автор. Именно они оказываются до известной степени двойниками, но не «синонимическими», а «метонимическими» двойниками: где «часть» = «облик» (образ Левы), а «целое» = «сознание» (образ автора).

В «Курсиве...» главы «Версия и вариант» второго раздела автор добавит: «<...> так все развивалось, как я и не ожидал, что ни один из них (героев повествования. – О. Б.) не герой и даже все они вместе – тоже не герои этого повествования, а героем становится и не человек даже, а некое явление, и не явление – абстрактная категория (она же явление) <...> именно у этой категории <...> есть сюжет, а у героев, которые все больше становятся <...> “персонажами” – этого сюжета все более не оказывается; они и сами перестают знать о себе, кто они на самом деле <...>» (с. 218).

По мере приближения к тому «узлу, в котором вся <...> (романная. – О. Б.) проблематика должна была найти свое суровое

<sup>1</sup> Это действие осуществлялось и ранее (с. 181).

<sup>2</sup> См.: Шеметова Т. Поэтика прозы А. Г. Битова. С. 15–16.

разрешение» (с. 229) позиция автора по отношению к главному герою все более уточняется.

В приложении к «Разделу второму: Герой нашего времени», в главе «Профессия героя», на «интеллектуального героя» (с. 226) «примеряются» различные профессии – от «ночного сторожа», являющегося определятельным (временным и характерологическим) признаком целого поколения андеграунда, архитектора и врача до мостостроителя и путешественника (с. 226–227). По мысли художника, чтобы герой не просто «ходил, видел, думал, переживал» (с. 226), а чтобы «он более или менее выразил последние мысли автора» (с. 227), нужно, чтобы «он более или менее пододвинулся к автору» (с. 228), «чтоб не писатель был, но все-таки писал» (с. 228), «чтоб жил литературою, на литературе, с литературой, но не в ней» (с. 228–229). То есть автор сознательно «выдает» свою установку на сближение с героем и «рассекречивает» его функцию.

Битов в классической русской литературе отыскивает образцы пересечения образа автора и героя, и им оказывается Левин Льва Толстого (с. 227)<sup>1</sup>. Примечательно, что битовский герой, как уже признавался автор (с. 64), был назван в честь последнего, и, следовательно, в этом повторе, с одной стороны, наблюдается еще одно «утроение», а с другой стороны, еще раз – усиленно – обозначается и подчеркивается связь героя и автора, «интеллектуального героя» и писателя.

Любопытно, что статья «Три пророка», сделавшая «научную репутацию» (с. 109) Левы Одоевцева, излагается не исследователем-литературоведом Одоевцевым-младшим, но «по памяти» пересказывается автором. Автор не доверяет «пустому» герою его же (героя) собственной статьи, его собственных (героя) мыслей и наблюдений. Неслучайно, когда «при встрече» «двойников» в «Приложении к третьей части: Ахиллес и черепаха» заходит разговор о «Трех пророках», текст статьи не обнаруживается (с. 348). Подобно тютчевскому «Безумию», о котором идет речь в статье Левы, где «у Тютчева в стихотво-

<sup>1</sup> Отголоски образов «Анны Карениной» Л. Толстого будут звучать неоднократно (с. 280–281, 334).

рении нет Я», Лева в статье «Три пророка» «утверждает свое мнение о других» (в данном случае о трех поэтах), «а его самого нет» (с. 234). Но есть автор (авторский персонаж, авторское «я»), который, по-видимому, и имеет тенденцию стать «истинным», «объективным» и «реальным» героем романа.

Третья строфа «Оглавления» – «Бедный всадник» – так же, как и первые две, формально (внешне) состоит из 8 строк, из которых 3 «рефреновые» переходят из предшествующих разделов, лишь изменив свое местоположение. «Главы-невидимки» по-прежнему изъяты из «Оглавления» (например, «Курсив мой. – А. Б.», с. 133, или «Сфинкс», с. 352), а уточняющие «вторые» названия в нем отсутствуют (глава «Г-жа Бонасье (*Дежурный*)» имеет в тексте романа подзаголовок: «Глава, в которой первая и вторая части сливаются и образуют исток третьей» (с. 220).

Закон поэтической гармонии (или битовской троичности) диктует структуру «строфы», которая содержит три «эпилога»: «Выстрел (*Эпилог*)», «Версия и вариант» (*Эпилог*)», «Утро разоблачения, или Медные люди (*Эпилог*)»<sup>1</sup>. Эпилоги коррелируют с прологом и, следовательно, образуют (замыкают) композиционную раму.

Внутри строфы «всадник» рифмуется с «наследником», «продолжение» с «разоблачением» и «приложением», не нарушая смысловой наполненности и семантической значимости разноуровневых понятий.

«Дежурный» аллирует с «продолжением», «Ахиллес» с «черепахой».

Названия «Маскарад» – «Дуэль» – «Выстрел» выстраивают собственный (внутренний) «классический» литературный сюжет, могущий быть принятым во внимание и прочитанным на уровне «версии и варианта» разрешения отношений героев, так как в «Прологе» уже было «предъявлено» «безжизненное

---

<sup>1</sup> «И вот тут мы испытываем определенную вину перед героем, заставляющую нас откладывать и откладывать роман (эпилоги – первый, второй, третий...), чтобы наспевал новый и новый, опять не удовлетворяющий нас конец» (с. 342).

тело», где-то «запеклась кровь», «в <...> руке был зажат старинный пистолет», «другой пистолет, двуствольный, с одним спущенным и другим взведенным курком, валялся поодаль...» (с. 13)<sup>1</sup>.

«Невидимые глазом» «бесы» (по всем законам ассоциации – «ночь») сменяются «утром (разоблачения)», завершая еще один круг и формируя следующий, в котором «началами-концами» оказываются не признаки смены времени суток, а «бесы» и «люди».

Название «Бедный всадник» вступает в «кольцевые отношения» (по определению Битова – «каламбур», с. 393) со «вторым» (и единственным, введенным в текст «Оглавления») названием последней главы повествования «Утро разоблачения, или Медные люди».

Эпиграфы из «Медного всадника» А. Пушкина<sup>2</sup> и «Бедных людей» Ф. Достоевского не только обеспечивают (и мотивируют) условия переподстановки эпитетов, но уточняют ареал охвата литературных параллелей и степень включенности в этико-философские проблемы национальной художественной ментальности<sup>3</sup>.

Появление имени Ф. Достоевского в заключительной главе романа посредством названия, эпиграфа и названия одной из глав («Невидимые глазом бесы»: «б(Б)есы» – Ф. Достоевского, ранее упомянутый «м(М)елкий бес» – Ф. Сологуба) особенно неслучайно.

Уже в подглавке «Курсив мой...» главы «Отец отца» первого раздела имя Достоевского прозвучало в связи с субъективизмом повествования, авторского присутствия и участия в действии, не отстраненного объективного всевидения, как

<sup>1</sup> Причем после главы «Невидимые глазом бесы» в дуэльные отношения могли вступить различные герои: Лева и Митишатьев, Митишатьев и Бланк, Готих и зять вахтерши и др.

<sup>2</sup> Образный ряд «Медного всадника» упоминается в третьем разделе в связи с работой Левы «Середина контраста» (с. 255–256).

<sup>3</sup> В сфере «общности» «Медного всадника» А. Пушкина и «Бедных людей» Ф. Достоевского может быть названа проблема «маленького человека», сквозная для литературы XIX в.

у Л. Толстого, а явленного посредством соседства и родства с героями (с. 63–64), идейно-образной полифонии («равновеликости», или «равномалости», голоса автора в многоголосии героев). Появившись вновь в третьем разделе, имя Достоевского программирует меру оценочности в «Оглавлении» (и в тексте) Битова, которая обнаруживает себя на уровне озаглавливания (называния) «Раздела третьего».

Если первый раздел назывался нейтрально – «Отцы и дети» – и давал представление о родословной героя (до известной степени внешней и не зависящей от него составляющей), второй раздел – обобщенно (и по-прежнему нейтрально) назывался «Герой нашего времени» и искал воплощения героя через любовь (т.е. определял внутренний мир героя), то третий раздел – «Бедный всадник» – в результате трансформации исходного названия обращает внимание именно на измененный эпитет и на фоне предшествующей безоценочности (нейтральности и точности воспроизведения названия-оригинала) обнаруживает про(за)думанную модальность авторского отношения к герою – субъективной включенности в судьбу героя, сожаления и сочувствия к нему, ко всем «медным людям».

Мутировавшие «медные люди» из «Утра разоблачения», о снижении образа которых в связи с ценностным («золотым» и «серебряным») коэффициентом уже говорилось, также прочитываются через субъективный уровень: «медные люди» становятся коррелятами идиомы «медный лоб», несущей в себе дефиницию «глупых», «тупых», «бессодержательных» людей<sup>1</sup>. Параллель «медные люди» // «мелкие бесы» усиливает «невидимый глазом» обличительный эффект. Прием антиклимакса и тенденция понижающей оценочности становятся еще более очевидными. Неслучайно в романе появится образ «медного населения города»<sup>2</sup> (с. 338), в котором присутствуют «слесарь

<sup>1</sup> Ср. у В. Даля: «Медный лоб – бесстыжий человек, наглец» (*Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. М.: Русский язык, 1999. Т. 2. С. 367*).

<sup>2</sup> О бронзовых памятниках. Следовательно, эпитет «медный» здесь не случаен.

по фамилии Пушкин» (с. 91), «завхоз Гончаров, дворник Пушкин и водопроводчик Некрасов» (с. 91).

Раздел третий, где, наконец, «первая и вторая части сливаются» (с. 220), становится разделом, в котором автор обещал достичь развития сюжета и разрешения конфликта, кульминации действия и апофеоза поступка. Завершающая (финальная) часть повествования подводит к тому исходному событию, которое послужило началом повествования и, следовательно, теперь замкнуло самый главный концентрический круг повествования. Мысль автора, «описав фантастический логический круг, взмыв спиралью, обернувшись» (с. 267), наконец нашла свое разрешение.

Глава «Дежурный (Наследник)», открывающая третий раздел романа, вновь, уже в третий раз, начинается с «той самой “божественной нити“» (с. 252), о которой заходила речь в первом и во втором разделах. Герой прошел (еще один) жизненный круг и, очутившись в том же месте, оказался в другой роли («круг», «спираль» трансформировались в «ленту Мебиуса»): отыгравшему роль «наследнику» доверили роль «дежурного» (попросту – «сторожа»), в которой еще недавно (в главе «Профессия героя») ему отказал автор.

Название главы «Дежурный (Наследник)» являет собой точный перевертыш («зеркальное отражение») названия и местоположения главы «Наследник (Дежурный)» из первого раздела, замыкая еще один «скорпионов»<sup>1</sup> круг повествования и фиксируя в «Оглавлении» один из сквозных (пронизывающих) мотивов всего текста – мотив зеркала (мотив отражения).

Мотив зеркальности, отраженности, прочитываемый у Битова уже в раннем рассказовом творчестве (например, «Бездельник»), в романе является заместителем («версией и вариантом») мотива невоплощенности («современного не-

---

<sup>1</sup> «Скорпион, знак зодиака. 23 октября – 21 ноября <...> Осень господствует в период Скорпиона» (Энциклопедия символов, знаков, эмблем / сост. В. Андреева и др. М.: Локид; Миф, 1999. С. 456). «Управляется Скорпион знаком Марса (<...> металл – железо) (Марс – бог войны (!), о железе речь уже шла. – О. Б.)» (Бидерманн Г. Энциклопедия символов. С. 247).

существования», с. 14) героя, но еще и мотивов двойственности<sup>1</sup>, двойничества<sup>2</sup> и множественности<sup>3</sup>.

Начало мотиву(-ам) зеркальности (отраженности) кладет образ зеркала (зеркал) дяди Диккенса: во-первых, старинное, «зеркало, овальное, в оправе из золочено-черных виноградных лоз» (с. 31, 32, 40), которое тот «дал <...> постоять» (с. 33) семье Одоевцевых и которое задает образ «цельности», «ясности», «чистоты», «истинности» отражения в нем (так же как и цельности, истинности, чистоты личности его владельца, с. 32)<sup>4</sup>, во-вторых – новелла Диккенса (дяди) – «Зеркало» (с. 125–126).

Развитие (и разбитие) мотива отражения идет через образ «не имеющего своего лица» отца («отразился в маме <...>», «отразился <...>», «отражается в нас <...>», с. 24–25), через отражения Левы (в зеркале, с. 40, 331; в деде, с. 44; в отце, с. 25; в Митишатъеве, с. 200; в Фаине, с. 224), через отраженность Митишатъева (в Левае, с. 294; в деде, с. 295, 299; в дяде Диккенсе, с. 293; в Бланке, с. 279; в Фаине, с. 196–197; в других, с. 194–195), через отраженные образы Фаины (с. 154–155, 157–158) и т.д.

Своеобразным завершением мотива «зеркала» (его разбитости, треснутости) можно считать уже упомянутый «осколок» («осколки», с. 262), среди которых не только князь («граф»<sup>5</sup>,

<sup>1</sup> Напр., «двойной» портрет деда: «пол-лица его все оживало, пол-лица мертвело...» (с. 71). Или: «дед – нежной души человек, что и доказывает его грубостью» (с. 82). Или его работа «Хождение в Иерусалим», разбитая на части «чередующимися названиями “Бога нет” и “Бог есть”» (с. 127).

<sup>2</sup> Напр.: «дядя Митя <...> взамен деда» (с. 90); «он необходим <...> уравновесить деда» (с. 176); «дядя Диккенс <...> на роль лермонтовского Максима Максимыча» (с. 176); Лева «переряжал в воображении дядю Диккенса в деда» (с. 52). Или: «Фаина – г-жа Бонасье» (с. 220), «Фаина – Параша» (с. 340). Или: «Альбина – княжна Мери» (с. 174) и др.

<sup>3</sup> Напр., Диккенс: он «был за всех» (с. 45). Или Митишатъев: он мог перевоплощаться во всех (с. 194–195) и «все мы отчасти Митишатъевы» (с. 206). Или: Лева, живущий «чужими» именами, жизнями, мыслями, поступками и др. Внутри мотива множественности – варианты смерти деда (с. 91).

<sup>4</sup> «Лева все удивлялся, что у дяди Мити и недостатки были чертою и их можно было любить. Личность» (с. 34).

<sup>5</sup> Литературная проекция героя: «Это от Дюма <...> Гр-граф-ф де-ля Ф-фер-р!..» (с. 261).

с. 261) Лева, дед Одоевцев (с. 81), но и барон Готтих (с. 262)<sup>1</sup>, где «треснули» и «разбились на осколки» не только зеркала, но фамильные связи и нравственные представления.

«Версиями и вариантами» мотива зеркала (отраженности) в романе Битова можно считать и множество мотивов, которые приближаются к изобразительному ряду «кривого зеркала» («несоответствия самому себе», с. 89): мотивы сна (с. 55, 59, 115, 286, 346, 347, 353, 360 и др.), тени (с. 23, 47, 285, 286, 300 и др.), позы (с. 21, 140 и др.), негатива (фото) (с. 12, 24, 25, 241 и др.), фальши (с. 23, 92 («<...> скорбь походила на воодушевление»), 104, 338 и др.), «кажимости» (= «как будто», «(по)казалось», «словно», «наверно», «как-то», «возможно», «вроде бы», «если бы», «по-видимому», «так называемый», «какое-то», «как бы» и т.д.) (с. 20, 21, 22, 23, 26, 48, 50, 55, 60, 63, 64, 68, 81, 82, 84, 86, 87, 113, 145, 266, 280 и многие другие), «представления (а не знания) о реальности» (с. 21, 43, 49, 52, 57, 82 и др.), «мечты-воображения» (с. 22, 42, 54 и др.), «другой жизни»<sup>2</sup> (с. 24 и др.) и т.п. Однако самыми сильными и отчетливо (формально) прописанными среди них становятся мотивы театра и игры (с. 25, 26, 47, 76, 146, 176, 202, 266, 267, 285–286, 301, 302, 339, 353 и др.).

Образы игры, действия, представления, маски, роли, театра, маскарада, сценария и декораций начинают свое развитие уже на первых страницах романа.

«Пролог» открывается описанием реального городского (ленинградского) осеннего пейзажа, но он выглядит «картинной» или «декорацией», где «дома <...> были написаны разбавленными чернилами» (с. 11), где стояла еще после «демонстрации» (вид театрализованного шествия) «игрушечная стенка вчерашних трибун» и валялся «детский раскидайчик», где все выглядело так, как «если бы это было кино (выд. везде нами. – О. Б.)», где «музейный, экспозиционный зал» произ-

<sup>1</sup> Мотив отраженности сегодняшнего существования человека развивается и в творчестве других прозаиков, напр., В. Маканина («Провинциал» и др.) или В. Пьецуха («Новая московская философия» и др.).

<sup>2</sup> Сквозной мотив трифоновской прозы.

водил впечатление мертвенности и неподлинности и где даже ветер «играл роли»: то был «плоским, как самолет» (с. 12), то выглядел, «как вор», и реквизитный «плащ его развевался» (с. 13).

Благодаря частому (логически регулярному) использованию различного рода «версий и вариантов», повторов и колец, пар и триад, двойников и копий, теней и отражений, о которых неоднократно говорилось в связи с предшествующими разделами, к концу романа мотивы игры и театральности разветвляются, разрастаются и множатся. И в финале повествования это впечатление порождается и усиливается прежде всего кольцевым композиционным повтором, когда в первом из трех «Эпилогов» третьего раздела дословно (почти дословно: ср. с. 11–13 и 313–315) воспроизводится (дублируется) упомянутый пейзаж («декорация», «фон», с. 238) из пролога «Что делать?»<sup>1</sup>. Художественно (и психологически) формируется ощущение относительности (не-абсолютности) происходящего в романе, возникает игровая возможность (реализуемая возможность) повторения, проигрывания заново, т.е. репетиции, представления, спектакля, который (раз от раза) может иметь иной (или тот самый) финал.

Разыгрывание *театрального* («по системе Станиславского», с. 47) спектакля в стенах *литературного* музея, драматургический сценарий, написанный «по мотивам» русской прозы XIX века, участие в представлении «маленьких» («мелкий человек», с. 237), «лишних», «новых», «особенных»<sup>2</sup> людей, «нигилистов» и «сверхчеловеков»<sup>3</sup> позволяют автору слить идиомы «жизнь – театр» и «жизнь – литература» и сформулировать «новую» тезу «жизнь – искусство».

<sup>1</sup> Финальные фразы «Эпилога» завершат еще одно кольцо: «Что делать! – думает, пожалуй, он... – Что делать? А что делать?.. Это – конец» (с. 316). Помимо кольца троекратность вновь обращает на себя внимание.

<sup>2</sup> Об образе «особенного человека» Рахметова у Битова см.: с. 96–97, 376.

<sup>3</sup> Ср.: Митишатъев – «Христос – Магомет – Наполеон» (с. 204). Или о Леве: «<...> Готтих <...> считает тебя четвертым пророком» (с. 259).

*Sic*: традиционная аксиома литературоведения гласит: литература есть *отражение* жизни. Это позволяет в тот же ряд поставить еще одну формулу: «жизнь – зеркало», тем самым преодолевая границы и пределы вымысла и реальности, факта и фикции, реальной и симулятивной действительности, порождая философское умозаключение: «Все ложь, и все правда...» (с. 186)<sup>1</sup>.

Как известно, «искусство вечно», что позволяет героям Битова легко «перемещаться во времени и пространстве», меняя внешность (с. 309), костюмы («придерживая эфесы своих шпаг», с. 287), предметы («взял перо», с. 256), социальный статус и профессию (с. 226–227), манеру поведения («подчеркнуто галантно <...> расшаркивался», с. 286), стиль речи («уймитесь, господа», с. 275; «я тебе давеча изволил докладывать», с. 310), слова («домино», с. 286), даже сущность («Лева охотно становился тем, кем его хотел видеть Бланк», с. 266), обеспечивая «в новой режиссуре» (с. 238) современную замену «героям того времени». Например, Митишатъев: «Очень просто, – уверенно отвечал Митишатъев. – Я ощущаю в себе силы. Были “Христос – Магомет – Наполеон”, – а теперь я» (с. 204). Или уже упоминавшиеся «двойники» и параллели: Альбина – княжна Мери (с. 174), Лева – Печорин (с. 130), Лева – Левин (с. 227), Лева – Евгений (с. 340), Фаина – г-жа Бонасье (с. 220), Фаина – Параша (с. 340), дядя Митя – Максим Максимыч (с. 176), Митишатъев – Вернер (с. 194) и др.

Художественному «клонированию» подлежат не только личности-образы, характеры-типы, но и явления, поступки, ситуации и даже чувства.

В статье «Три пророка» Лева, как будто научно анализируя художественные тексты, на самом деле «волной чувства» отнесен «совсем далеко от науки» (с. 241), в ней он отыгрывает<sup>2</sup> (воссоздает и копирует) не только отношение Тютчева

<sup>1</sup> Еще один «вариант и версия»: фольклорная формула «Сказка ложь, да в ней намек...»

<sup>2</sup> Игровое начало просматривается уже в том, что «по счастливой случайности» не только авторам «Пророков» оказывается по 27 лет от роду (с. 230), но и главному герою (следовательно, и автору, с. 19), и даже деду

к Пушкину (как «версия и вариант» чувства зависти Сальери к Моцарту – с. 230, 238), но и собственные чувства к Пушкину – (Лермонтову) – Тютчеву<sup>1</sup>: «Ну что, скажем, Тютчев сделал Лева? <...> виноват он разве лишь в узнавании, в узнавании Лево́й самого себя...» (с. 244)<sup>2</sup>.

«Круги» и «кольца», «версии и варианты» подсказывают параллели к образам и чувствам и других героев: дед – Пушкин («Ах, если бы то был Лева! то он бы обнял, то он бы прижал к сердцу Александра Сергеевича... но хватит, он уже обнимал раз своего дедушку», с. 244), Митишатъев – Тютчев («незаслуженный» аристократизм Пушкина, с. 237, и «ни за что» аристократизм Левы, с. 294), Лева – Митишатъев (с. 303) и др.

В статье «Три пророка» появляется образ несостоявшейся («заочной») дуэли между Пушкиным и Тютчевым, воплотившейся в творческом «выстреле» последнего – в стихотворении «Безумие». «<...> Лева называет слово “дуэль” и долго и красиво ездит на нем от предложения к предложению <...>. Дуэль – дуэль, которой не было – дуэль, которая была – именно это и дуэль. Дуэль тайная, потому никто, кроме одного из дуэлянтов, не знал о ней, – дуэль явная, в которой один из противников просто не заметил, что с ним стрелялись <...>» (с. 235).

Чувства Тютчева к Пушкину проецируются на чувства Левы к Тютчеву, «невоплощенная» дуэль Тютчева с Пушкиным продуцирует «виртуальную» дуэль Левы и Тютчева: «Тютчев <...> не заметил, что с ним стрелялся Лева, как Пушкин <...> не заметил, что с ним стрелялся Тютчев» (с. 245).

Подобно Лева, играя словами («Ах, слова!.. Лева любил слова...», с. 184), можно сказать, что дуэль Левы с Тютчевым

---

в момент написания им «Хождения в Иерусалим» (с. 128). «<...> Лева уж так повезло: рубежами возраста отмечать исторические рубежи», «и рождение его и намек на смерть – все даты, все вехи в истории страны» (с. 137).

<sup>1</sup> Битовская «терция» вновь обнаруживает тенденцию стать «секундой», так как отношение героя к Лермонтову, может быть, самое нейтральное и, следовательно, объективное. Лермонтов, как «середина контраста», становится той «нулевой» исходной точкой, на которую «объективно» ориентирован замысел (образа и идеи) главного героя Битова.

<sup>2</sup> «Комментарий к “Трем пророкам”»: «Здесь исследовался не Тютчев, не Пушкин, а их молодой исследователь» (с. 407).

еще не дуэль, «сюжетная» дуэль еще впереди – это дуэль Митишатъева с Левогой, причем не просто дуэль, а дублет дуэлей.

Ситуация «(Маскарад) – Дуэль – Выстрел» весьма распространена в русской литературе означенного (именами классиков) периода. Образец же «двойной» дуэли подсказывают все те же «Отцы и дети» И. Тургенева – это «теоретический» спор нигилиста Евгения Базарова с либеральным дворянином Павлом Петровичем Кирсановым («идеологическая дуэль»), который(-ая) разрешается реальной дуэлью с выстрелом и даже ранением, хотя и фарсовой по своей форме.

Любопытно, что спор Базарова и Павла Петровича по сути был действительно интеллектуальным, идеологическим, на поводом к реальной дуэли послужила «любовная вольность» разночинца по отношению к Фенечке.

По родственной модели развиваются и отношения Левы и Митишатъева: их спор начинается на уровне несогласия в восприятии разнообразных «теоретико-идеологических» аспектов жизни (например, «аристократизм – разночинство», с. 294–295, или «еврейство – русскость», с. 198–199), но к дуэли-«драке», «некрасивой и неловкой со стороны» (с. 303), приводит известное им обоим чувство – ревность («Лева ревновал к нему...», с. 300), за которым стоит непроницаемое имя «предмета страсти» (с. 184), зашифрованное, угадываемое в звучании других слов – Фаст (с. 279), «фан-том», «фонтан», «фантик» (с. 302). В связи с чувствами Левы к Фаине на первый план вновь выступают законы поэтической организации текста (ассонанс и аллитерация).

Главу «Дуэль» открывают эпитафии из литературной классики. Обращает на себя внимание то обстоятельство, что от содержательно и стилистически сдержанного «Стрелялись мы» Е. Баратынского, через «роковую» дуэль А. Пушкина (заметим, «благородную» – из «Выстрела», а не «низкую» – из «Капитанской дочери»), через «слабость» Грушницкого у М. Лермонтова, через «юрродство» Кирсанова у И. Тургенева, через «по правилам» у Ф. Достоевского, через «не-знание правил» у А. Чехова Битов приходит к дуэли «на плевках» у Ф. Сологуба (с. 288–

289)<sup>1</sup>. Травестийность цитации, снижение пафоса и смысла понятия «дуэль» очевидны, неслучайно в тексте главы на одном из уровней слово «дуэль» («смягченно: пьяная», с. 391) будет заменено словом «драка» (с. 321). Дуэль Левы и Митишатъева (в любой ее ипостаси, будь она «идеологическая» или просто банальная «драка») – карикатура (пародия) на любую «такую параллель» (с. 241), по форме напоминающая спектакль (комедию) или игру, по смыслу – граничащая с абсурдом и сумасшествием. Однако этим «дублетом дуэлей» глава «Дуэль» не исчерпывается. А в тексте главы действительно постепенно обретает силу «первого голоса» мотив сумасшествия.

Сумасшествие – один из важных мотивов романа, и ему «подвержены» все герои повествования. Мотив сумасшествия емок и многолик, поэтому (как и во всех предшествующих случаях) он раскладывается автором на многочисленные «версии и варианты»<sup>2</sup>.

Учитывая интертекстуальные связи текста Битова, можно сказать, что мотив сумасшествия прогнозируется уже в первой главе романа, так как открывающий повествование петербургский пейзаж явно ассоциирован с «Медным всадником» (пейзаж «петровский»<sup>3</sup>, со стихией-«возмездием»<sup>4</sup>, едва ли не наводнением, с. 11–13), а следовательно, аргіогі отсылает к образу сошедшего с ума бедного Евгения. В финале романа упоминание поэмы «Медный всадник», вид самого памятника (глава «Маскарад») и появление шаржированного образа «бедного

---

<sup>1</sup> Образ «плевок», возникающий в финале романа рядом с образом «водоворотика» (с. 339), замыкает еще один «круг» (или «кольцо»), связывающая «маленьких» и «мелких» людей начала XIX и конца XIX – начала XX в. (от Пушкина и Гоголя до Чехова и Ф. Сологуба).

<sup>2</sup> Сумасшествие («безумие») – кардинальное понятие в системе мышления и доказательств М. Фуко: интерес к тому, что противопоставлено разуму.

<sup>3</sup> Имя Петра и «назло надменному соседу» звучат в тексте (с. 11).

<sup>4</sup> Блоковское «Возмездие» связывает стихию с блоковским (битовским) ветром («диким ветром»). Идея «возмездия» «за Слово» возникнет в финале романа (с. 276).

всадника» Левы на береговом льве<sup>1</sup> замыкает очередное кольцо и тем самым усиливает звучание мотива сумасшествия Евгения-Левы на фоне всеобщего безумия «медных (бедных) людей» (с. 287).

Подсказкой к «сумасшествию» третьего раздела может быть и статья Левы «Три пророка». Если триаду «Пушкин – Лермонтов – Тютчев» соотнести с названиями трех разделов, то окажется, что первый озаглавлен «не по Пушкину», но открывается «цитатой» из «Медного всадника», второй – не только в названии «Герой нашего времени», но и в эпиграфах и цитатах (с. 283) следует за Лермонтовым, третий же, названный «не по Тютчеву», по сути (по содержанию) мог бы быть назван вслед за тютчевским стихотворением – «Безумие»<sup>2</sup>.

В классической школьной программе, на которую «ориентирована» эрудиция автора («автор сознательно не выходит за пределы школьной программы», с. 357), тема сумасшествия возникает в связи с именем главного героя комедии А. Грибоедова «Горе от ума» – Александра Андреевича Чацкого<sup>3</sup>.

Сумасшествие Чацкого – «от ума» («горе <...> уму», с. 371) или от меры таланта. Оно мнимое, выдуманное, «клеветническое». У Битова по своей сути – это «высокое» сумасшествие, которому причастны и сам Грибоедов, и Пушкин (Моцарт) (с. 237), и даже «завистливый» Тютчев (Сальери). Оно примеряется к Лева Митишатьевым: «Я все разгадать хотел, не от ума

---

<sup>1</sup> О «металлической» символике у Битова уже говорилось. В данном эпизоде о «звере мраморном» звучит: «Слышишь, гулкий! Какой же мрамор! <...> Лева скоблил зверя монеткой, чтобы до *металла*... (выд. нами. – О. Б.)» (с. 287).

<sup>2</sup> Почти с равным успехом, хотя и с меньшим содержательным потенциалом, может быть рассмотрена еще одна триада: «Тургенев – Чернышевский – Достоевский» из названия темы кандидатской диссертации М. М. Митишатьева «Детективный элемент в русской романистике 60-х годов (Тургенев – Чернышевский – Достоевский)» (с. 315).

<sup>3</sup> Хрестоматийное имя А. С. Грибоедова специально оговаривается автором в «Комментариях», где в потоке биографических данных и авторско-публицистических справок «бессмертная комедия» Грибоедова выводится за рамки «общих сведений». Последняя фраза комментария подчеркнута гласит: «Он автор только “Горя от ума”» (с. 366).

ли? <...><sup>1</sup> (с. 294), и им же дается ответ: «<...> нет, не заслужил ты своих черт, своей верховности, не умом взял <...>» (с. 294). «Ты обладал – но <...> уже теряешь» (с. 296).

Другой «тип» сумасшествия, выведенный в романе Битова, в анамнезе имеет «дело», подлинное дело, которому до конца, до сумасшествия отдается личность, своего рода – «безумство храбрых». Это сумасшествие деда из «роковых» 30–50-х годов («Я именно заслуженно пострадал... <...> Заслуженно! Меня посадили за дело (выд. автором. – О. Б.)» (с. 78, см. также: 74–76, 96), сумасшествие дяди Диккенса с его физической и нравственной чистотой («чистое лицо», «чистое бескорыстие», «чистая рубашка», «он был <...> чист», «он всегда (выд. автором. – О. Б.) был чист», с. 32), это сумасшествие андеграунда и диссидентства 1950–1960-х годов, «тех самых пресловутых “стиляг”» (с. 28), «единственных в своем роде», которые «раньше других пестовали свой вкус» (с. 29). В этом «сумасшествии» ощутимо сочетание и особой меры таланта, и социальной дифференции<sup>2</sup>.

Лева как будто занимается делом, работает в НИИ, пишет статьи, правда, они не публикуются и их нельзя прочесть. В приложении к третьей части «Ахиллес и черепаха» (отношения автора и героя) воспроизводится диалог:

«АВТОР: <...> Я очень наслышан о вашей работе “Три пророка”. Не могли бы вы познакомить меня с рукописью?

ЛЕВА: Но эта статья наивна, устарела, детская моя статья... Я стал другой <...>. В других работах, как, например, “Середина контраста”, “Опоздавшие гении” или “Я” Пушкина”, – все значительно зрелее и сильнее...

АВТОР <...>: Где можно прочитать эти работы?

ЛЕВА <...>: Нигде. Они не опубликованы.

АВТОР: Тогда, может, вы мне дадите их почитать в рукописи?

---

<sup>1</sup> Форма постановки вопроса показательна: она своей структурой указывает на название комедии Грибоедова.

<sup>2</sup> По поводу этого типа сумасшествия автор бросает, кажется, расхожее междометное восклицание, но и оно «конструируется» с ориентацией на Грибоедова: «Сойти с ума...» (с. 29).

ЛЕВА <...>: Видите ли, они даже не перепечатаны, как бы не вполне завершены – вряд ли вы разберетесь в рукописи... <...>

АВТОР: Но дайте все-таки “Три пророка”. Ведь если бы статья была в свое время опубликована, то не в вашей власти было бы ограждать читателя от знакомства с ней, даже если она юношеская и незрелая...

ЛЕВА <...>: Если бы она была опубликована, то были бы опубликованы и другие <...>

АВТОР <...>: Но работа над другими не завершена. Как бы вы их опубликовали?..

ЛЕВА <...>: Если бы да кабы... Тогда бы они были завершены!» (с. 348).

У Левы даже без опубликованных работ есть «научная репутация» (с. 109), но, по словам автора, «он ничего не делает (выд. автором. – О. Б.)», повторяет еще дважды – «он ничего НЕ ДЕЛАЕТ (выд. автором. – О. Б.)», оставляет «бездельное впечатление» (с. 229), причем его безделье «многообразное» (с. 22)<sup>1</sup>. Митишатыев настаивает на том же: «<...> не делом во всю жизнь занят <...> пристроен по стопам отца <...> дедушку вы вдвоем поедаете <...>» (с. 308). То есть то, что Лева «считает у себя “за дело”» (с. 229), по сути таковым не является, так как оно «было похоже на дело, реальность его была объективна, с тем отличием, что дело было уже сделано, причем давно, другим, теперь умершим человеком», «это было чужое дело, причем уже сделанное» (с. 93)<sup>2</sup>. То есть в разряд сумасшедших «за дело» Лева тоже не попадает, ибо «своего уже давно не пишет» (с. 308).

*A propos*: как уже было замечено, одним из первоначальных названий романа Битова было «В поисках утраченного назначения»<sup>3</sup>, идущее явно от Пруста, что немаловажно уже само по себе (как вариант интертекста), но не менее, если не более, важно «утраченное назначение» («дело») героя.

<sup>1</sup> Ср. об отце: «секретная праздность отца» (с. 34).

<sup>2</sup> Речь идет о «приведении в порядок и популяризации наследия Модеста Одоевцева» (с. 93).

<sup>3</sup> Другое – «Поминки по хулигану».

Однако есть сумасшествие современное – «не от ума», «бездельное», «бессмысленное» и «бестолковое», как «бунт» (с. 292) или «восстание» (с. 308, 327) Левы, «никакое».

Постоянное присутствие в романе рядом слевой «демона» Митишатъева<sup>1</sup>, «зла» в «его геометрическом объеме» (с. 309), подвергает испытанию «аристократическое» «равновесие» (с. 114) и «здравомыслие» главного героя, его «защитную», «фамильную интеллигентскую инертность» (с. 111). Находясь под его влиянием («давлением») и будучи неустанно провоцируемым им («Слабо?», с. 308), герой совершает «бунт» (по Пушкину, «бессмысленный и беспощадный») – разгром музея, в результате которого гибнет (разбивается на «осколки») посмертная маска Пушкина. Метафизический процесс «рассеивания» обретает свою физическую плотность, «незримое» становится явью: «рассыпался, но рассыпался буквально» (с. 264). Герой пробуждается от «обломовского» сна (с. 289), с него спадает кирсановско-тургеневский либерализм (с. 295), в нем заговорил «родовой инстинкт» (с. 101). За всем этим и следует уже третья («настоящая») дуэль Левы и Митишатъева – не на «деревянных раскрашенных мечях» (с. 202), и даже не на «старинных дуэльных пистолетах» (с. 391), а «на пушкинских пистолетах» (с. 309)<sup>2</sup>.

Любопытно, что и в данном случае обнаруживает себя «кольцо» (смысловое и композиционное), так как дуэль («отмщение») Левы совершается «в пользу Пушкина», «во имя его» (с. 231): «ЕГО я тебе не прощу, – ровно сказал Лева» (с. 309)<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> «<...> “демон” Митишатъев – весь закомплексован <...> комплекс нынче и есть демон...» (с. 300).

<sup>2</sup> Семантически наполненный оборот «пушкинский пистолет» становится заменителем исторически верного, но нейтрального – «пистолет пушкинского времени».

<sup>3</sup> На ассоциативном уровне «бунт» Левы оказывается сродни бунту Евгения из «Медного всадника» с его знаменитым: «Ужо тебе!..» (*Пушкин А.С. Сочинения: в 3 т. М.: Художественная литература, 1985. Т. 2. С. 183*). Собственно пушкинское «Ужо тебе!..» будет взято автором в качестве эпиграфа к «конспекту» романа «Двенадцать» (с. 405). Можно процитировать Битова: «Конструкция и музыка фразы общая» (с. 378).

И в этот момент герой определен автором как «безумный» («Он был безумен – это то слово», с. 309). Не «бессмысленно» безумен (разбрасывание диссертационных папок и громление мебели и музейных экспонатов), а «высоко» безумен. Образ Левы, на котором «лица нет» (с. 310), вдруг сливается с обликом Пушкина, становясь носителем его черт (и, может быть, духа): «Щетина проросла на его посмертной маске. Волос вдруг стало много – спутанные кудри. Шея стала худой, свободно торчала из воротничка...» (с. 309). Герой срастается в своем безумии с «сумасшествием гения» (Пушкина) и «сумасшествием дела» (деда и Диккенса), восстанавливает свое истинное родство, наконец из однофамильца превращаясь в наследника и преемника. «По Слову-то ведь жить и поступать надо, а записанное – оно само поступок» (с. 296). Теперь поступок Левы – это не только слово (например, статья «Три пророка» или желание продолжить работу над «Серединой контраста», с. 108–109), но и действие (дуэль). «Слово» и «дело» диффундируют, порождая «Поступок», по поводу которого дядя Диккенс («заместитель» деда) восклицает: «Не ожидал от тебя... Не ожидал!» и, «довольный», «сердечно жмет» ему руку (с. 327)<sup>1</sup>.

Верный себе, Битов повторяет («закручивает» и «завихряет»<sup>2</sup>) внутри текста дуэль еще в одном варианте: после дуэли «Лева – Тютчев», после «тройной» дуэли «Лева – Митишатов» (идеологическая дуэль, драка, дуэль) дуэлянтами становятся «Лева и Лева (Левино сознание)». В последнем случае дуэль проигрывается еще раз в голове Левы: «Он приходил в сознание – сознание приходило к нему. Они сближались, как в дуэли. До “барьера” было уже не далеко» (с. 316). «Сознание выстрелило. Дым рассеялся. И мы видим Леву... Лева поворачивается к нам. И это уже он, он – сам» (с. 316).

<sup>1</sup> По «причудливой» воле автора «<...> для романа он (дядя Диккенс. – О. Б.) оживет еще раз и еще раз умрет. Он нам сейчас нужен – его никто не заменит» (с. 326).

<sup>2</sup> Не рассматривавшийся, но появившийся в финале романа образ водоворота («водоворотика», с. 339) мог бы быть заместителем (синонимом) образов круга, кольца или спирали.

За пределами текста – в «Комментариях» (в «лагерной миниатюре» И. А. Стина) – у Битова появится еще одна дуэль – «на мате» (с. 373).

Леве посчастливилось совершить поступок, на какое-то короткое время разглядеть в «зеркале жизни» самого себя – «<...> ведь что может быть убедительней, когда человек сам!» (с. 297), и в тот момент «он был самым видным человеком на Земле»: «вчера лежал он в острых осколках на полу, его взгляд пробил дыры в окнах, на полу валялись тыщи страниц, которые он зря и пошло всю жизнь писал, от него отвалился белоснежный бакенбард» (с. 333). Тогда не Пушкин, а Лева был «наше все», это он вобрал и воплотил в себе «гнев», «страсть» и «свободу» всего человечества: он был сам, он был Пушкин, он был дед.

Однако герой Битова – герой своего «медного», или даже «железного», и еще «ослепшего» (с. 338) времени: он «принадлежит нашему времени» и «отделен историческим временем от своего происхождения»<sup>1</sup>, он вырос в атмосфере, когда человек вынужден «не доверять собственным, свойственным ему, точным по природе ощущениям и чувствам», когда он «разучается руководствоваться ими в своих поступках, т.е. перестает их совершать – свои поступки (выд. автором. – О. Б.)» (с. 98). (*Sic*: по Битову, пусть даже «плохой, но поступок»<sup>2</sup>.)

«Поступок» противопоставляется «поведению» (с. 333)<sup>3</sup>. Поступок («преступление», с. 332, 333) влечет за собой «наказание»<sup>4</sup>: быстрое и необратимое постижение неизбежности

<sup>1</sup> Митишатъев о Лева: «<...> ты предал то, чем родился» (с. 301), «социально нарушен» (с. 347).

<sup>2</sup> *Битов А.* Статьи из романа. С. 149.

<sup>3</sup> Уже в ранних произведениях Битова присутствовало противопоставление «поступка» и «подвига». Ср. повесть «Путешествие к другу детства» (1965): «Поступок – форма воплощения человека. Он неприхотлив на вид и исключительно труден в исполнении. Подвиг требует условий, подразумевает награду. Восхищение, признание, хотя бы даже посмертные, для него обязательны. Поступок существует вне этого» (*Битов А.* Путешествие к другу детства. Л., 1968. С. 73).

<sup>4</sup> «Наказанием» становится и невозможность отыскать место дуэли Пушкина: «это место, видимое лишь посвященному, лишь достойному, а для остальных – нет его» (с. 338). Этот «остальной» (в данном случае) –

успокоения бунта и познания «всей горечи подавленного восстания» (с. 327), т.е. возвращения к обычному «незаметному» (с. 333) поведению.

По убеждению автора, «покорная (выд. нами. – О. Б.) ликвидация последствий <...> безобразного восстания»<sup>1</sup> удивительна (страшна) не тем, что предполагает «волшебную» («как у феи», с. 328) реставрацию и чистку помещения музея («Левушка, пустяки!», с. 328), а вновь проснувшееся желание героя «скрыться», «исчезнуть», «раствориться», «замаскироваться», «перестать быть собой», стать «невидимым» (с. 333). Стать как все, как «все человечество: оно живет прячась» (с. 333). «“НИ-ЧЕ-ГО” значит «все в порядке!..» (с. 336). «Только не обнаружить себя, свое – вот принцип выживания... так думал Лева. Невидимость!» (с. 333).

И так происходит в романе: «Никто ничего не замечал!» (с. 334), обычная и обыкновенная жизнь возвращалась «на свое место (кольцо. – О. Б.)» (с. 334). «<...> вот наконец итог, пик, крещендо-мещендо, апогей, кульминация, развязка, что еще? – НИ-ЧЕ-ГО; вот наконец то критическое НИ-ЧЕ-ГО, божок, символ» (с. 335). «Ничего» становится у Битова символом современности, «нулевой» точкой «середины контраста», в которой герой стремится «сжаться, уменьшиться до точки и исчезнуть», чтобы «ничего, вообще ничего никогда не было» (с. 86). «<...> главное слово “ничего”» (с. 360)<sup>2</sup>.

«Двойственный» герой начала и середины романа («<...> это было уже почти раздвоение личности», с. 184; «Он – раздваивался», с. 185), в финале повествования, уже после дуэли-поступка, Лева-«сумасшедший» не просто возвращается к себе-

---

равнодушный и фальшивый, «выдававший себя» за Хемингуэя американский писатель (с. 338).

<sup>1</sup> Битов А. Статьи из романа. С. 149.

<sup>2</sup> Формально именно слово «НИ-ЧЕ-ГО» становится *последним* словом романа (с. 351), так как оно стоит перед датами, указывающими на время окончания работы над текстом: «27 октября 1971 – (1964 ноябрь)». Sic: расположив даты начала и конца работы над романом в «обратном» порядке, автор тем самым замкнул еще одно кольцо.

«однофамильцу», но становится героем «никаким», «онулированным», «аннигилированным» («кратное – аннигилируется», с. 354), нашедшим «воплощение» в образе «раба, своими силами подавляющего собственное восстание» (с. 339). Даже «высокое» сошествие с ума дает «ноль» (вспомним слова деда: «Ум – нуль. Да, да, именно нуль умен!», с. 83; или: «<...> ноль из человека – вот путь прогресса», с. 70).

Переподстановка слов в знакомых формулах «жизнь – театр», «жизнь – литература», «жизнь – искусство», «жизнь – зеркало» в финале романа трансформируется в формулу «жизнь – ничто»<sup>1</sup>: нейтрализующая двойственность и аннигилирующая полярность, т.е. те самые «ноль», «круг» («петля»<sup>2</sup>), «О», с которых начиналось «Оглавление», и затягивающий в себя «водоворотик» реки-жизни (с. 339), которым завершается повествование<sup>3</sup>. «О», «о», «круг» или «петля» замкнулись, а «водоворотик» свел их до «.».

Таким образом, при всей внешней (видимой, как кажется, на первый взгляд) «хаотизации» внешней формы повествования Битова даже беглый анализ позволяет говорить не только о высокой степени продуманности и отточенности, стройности и симметричности, стильности и изяществе сюжетно-композиционного построения романа в целом, но об «алгебре» и «гармонии» каждого отдельного фрагмента, в частности – о поэтической форме и семантической значимости, казалось бы, не столь значимого «Оглавления», своеобразного плана-конспекта (или точнее – тезисов) романа «Пушкинский Дом».

*PS.* Однако появление в финале романа «Пушкинский Дом» «нулей» и «точек» не свидетельствует о пессимистиче-

---

<sup>1</sup> Следует обратить внимание на то значение слова «ничто», которое использует Битов: не оценка «ничтожности» жизни, а «жизнь» = «ничто» (= «круг», «бесконечность», может быть, «пустота», как у В. Пелевина).

<sup>2</sup> «Нестеровская петля» упоминается уже в самом начале романа (с. 12). К финалу она трансформируется в «мертвую петлю» (с. 340).

<sup>3</sup> Примеров «онулирования» противоположных начал характера, устремлений, чувств, помыслов и векторов поведения героя огромное множество. Напр.: «Сколько достоинства сумел вложить Лева в это “слушаю вас”, вернее, сколько послушности вложил он в свое достоинство» (с. 336).

ской настроенности Битова, он не предвещает «конца света»<sup>1</sup>, его пафос в основе своей возрожденческий.

В этой связи самым глубоким и обобщающим символом романа может быть назван уже упоминавшийся образ скорпиона. Двойственный в своем толковании (от жизни к смерти, от вечности к конечности, от преступления к наказанию, от зависти к мщению, от предательства к возмездию, от яда к противоядию, от смерти к воскресению), образ скорпиона, жалящего самого себя, оказывается соотнесенным не только с временем года (зодиакальная «пора скорпиона»), не только с композиционно-сюжетными кольцами-кругами («начало повторило конец и сомкнулось, как скорпион», с. 351), не только с «нулем» по форме или по «нейтрализующему» смыслу его противонаправленных действий, но и с образом главного героя, и уже не просто на уровне представлений о мужской сексуальности, но философского истолкования сущностной («нулевой», «точечной», «самоаннигилирующей», но и «возрождающейся») составляющей (способности) характера<sup>2</sup>.

Произнесенные Битовым по разным поводам, но объединенные единым образом, релевантными по отношению к в-меру-оптимистической (финальной) ноте романа оказываются слова: о «точечке совести», которая «светилась в этой черной дыре» (с. 398); о том, что «на точках» можно «предполагать» (с. 414) и, следовательно, надеяться; наконец, «деление любой величины на 0 дает бесконечность» (с. 406).

Именно поэтому в финале романа «Пушкинский Дом» звучит почти «до-(пред-)цитата» из «Романа» В. Сорокина: «Роман окончен» (с. 319). (Ср. у Сорокина: «Роман умер», т.е. умер главный герой романа по имени Роман, и умер роман как жанр)<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> О «конце света» говорил дед Одоевцев (с. 77).

<sup>2</sup> См.: Бидерманн Г. Энциклопедия символов. С. 247–248; *Тресиддер Дж.* Словарь символов. С. 339.

<sup>3</sup> Ср.: у В. Сорокина в романе «Тридцатая любовь Марины» тоже появляется образ скорпиона, он красив, но бессодержателен, десемантизирован: «Догорающая спичка стала изгибаться черным скорпионьим хвостиком» (Сорокин В. Тридцатая любовь Марины. Очередь. М.: Б. С. Г.-Пресс, 1999. С. 172).

Таково истинное литературно-культурное, философское «ничто» литературы XX века.

Но в творчестве Битова «времен “Пушкинского Дома”» еще укоренены классические «идеалы», в его героях не уценены добродетельные «вера, надежда, любовь». Поэтому, когда время автора и время героя в романе совпадают, у Битова «Лева-человек – очнулся, Лева-литературный герой – погиб» (с. 318), ибо «погиб или воскрес наш герой в последней строке – ничто, кроме личного вкуса, уже не руководит дальнейшим повествованием – логика развития исчерпана, вся вышла» (с. 317).

В отличие от концептуалиста В. Сорокина у Битова: «Роман окончен – жизнь продолжается...» (с. 319)<sup>1</sup>.

Завершая разговор о романе Битова «Пушкинский Дом», можно утверждать, что в романе писатель не только «играет» в текст (в тексте), но и вырисовывает новый тип характера, чья «содержательная» новизна не только не уступает новизне формально-стилевой (акцентируемой критиками у Битова), но и доминирует над ней. При наличии героя(-ев)-симулякра(-ов) (как бы по Ж. Бодрийяру), при разрушении всех видимых связей (как бы «деконструкция» Ж. Деррида), при реализации формулы «мир как текст» (как бы вслед за М. Фуко), при стирании границ и смешении образов автора и героя (как бы по Р. Барту – «смерть автора» и «нулевая степень письма»), при причудливой сюжетно-композиционной организации (как бы «ризома» Ж. Делёза и Ф. Гваттари), при метанарративности (как бы от Ж.-Ф. Лиотара), при своеобразии и изысканности интертекстуального письма (как бы по Ю. Кристевой) художественный мир битовского произведения сохраняет «возрожденческое» представление об иерархичности (полярности) системы, обнаруживает потребность в идеа-

---

<sup>1</sup> Монолог «двойников» (автора и героя) из «Ахиллеса и черепахи»: «„О чем ты еще хочешь меня спросить?“ – “Даже не знаю... что бы поглавнее выбрать... <...> Ну скажи, что мне делать? ты знаешь, о чем я спрашиваю”. – “О чем?” <...> “Да вот как жить дальше?” – “А так же”, – гениально ответил он» (с. 347).

ле и находит ему место<sup>1</sup>. Художественный универсум Битова обнаруживает тенденцию к хаотизации, но удерживается биполярными точками «прошлое – настоящее», «верность – предательство», «подлинность – мнимость», «дело – безделье», «добро – зло» и др.

Своеобразие творчества Андрея Битова, в частности его «петербургский текст» роман «Пушкинский Дом», с очевидностью повлиял на формирование «нового» мировоззрения, личностных авторских установок, стиля, манеры и языка «молодых» писателей-последователей, текст романа позволяет говорить о «битовской (интеллектуальной) версии» русского романа второй половины XX века, не противоречащей, но и не совпадающей, например, с ерофеевским ироническим вариантом литературной тенденции тех лет<sup>2</sup>.

В любом случае можно констатировать, что петербургский текст Андрея Битова репрезентировал в русской литературе

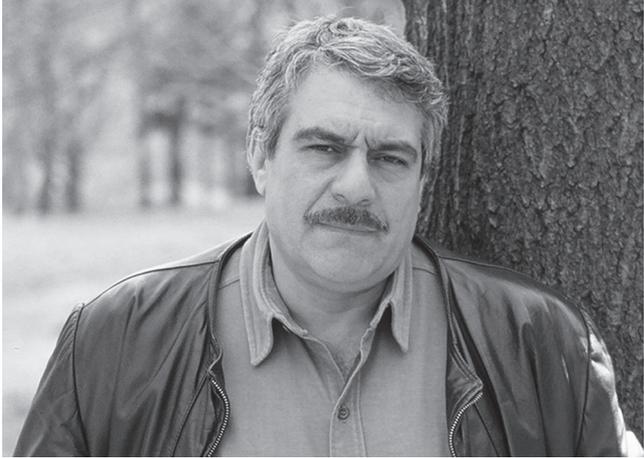
---

<sup>1</sup> «Вечные вопросы. Этот элемент построения повествования присутствует в большинстве произведений Битова» (Шеметова Т. Поэтика прозы А. Г. Битова. С. 9).

<sup>2</sup> Так, в «Пушкинском Доме» Битова легко обнаружить не только мотивы, но и полноценный образ ерофеевской прозы – образ дяди Диккенса: «старик-пьяница» (с. 31), «незаурядный алкоголик» (с. 35), у которого «вещи <...> еще бывали, а дома не было» (с. 33). «Был он хорош, пьянея, все большей определенностью и трезвостью к миру» (с. 35). «Казалось, он вообще не отправлял никаких нужд: не спал, не ел, не что-нибудь еще. Он доходил в этом до крайности» (с. 37). «Он никогда не похмелялся и до вечера, до “восемнадцать ноль-ноль” не пил (почти по ерофеевскому графику. – О. Б.)» (с. 37). У него даже был свой собственный рецепт «бурого медведя» («коньяк с шампанским 100 × 100», с. 363), и др. Есть и другой образ – дед Одоевцев, который тоже в чем-то созвучен чертам Венички; например, именно с ним связано употребление знаменитой Веничкиной фразы: «Все выпили» (с. 63), «все еще выпили» (с. 73), «и все выпили» (с. 277). Именно в его образе процесс опьянения сравнивается со «скоростью» и метафоризируется едва ли не в ерофеевский «поезд» (с. 278, 279). Оба героя – дядя Диккенс и Модест Одоевцев – представляют «линию либерти» («модерн») и противопоставлены «герою нашего времени» Леве Одоевцеву, герою пост-«модерна» (с. 22). Различный тип героя писателей дает основание говорить о множественности поисков литературы второй половины XX в.

второй половины XX века особый и самобытный, узнаваемо артистичный образ современной автору действительности, продемонстрировал изысканность и филигранность формы, не сказавшихся на глубине философского потенциала романа. Роман Битова «Пушкинский Дом», его артистичный петербургский текст, стал еще одним примером высокой ноты петербургского голоса русской литературы.

Бытовой  
артистизм  
петербургского  
текста  
Сергея Довлатова



**В**о второй половине XX века одним из прозаиков, живо воспринявших менявшиеся художественно-философские представления о жизни и обретших собственную узнаваемую манеру письма стал Сергей Довлатов. Довлатовский литературный стиль и его особая манера получили в критике определение «театрального реализма» и «бытового артистизма». Тонкий стилист, Довлатов одним из немногих литераторов той поры честно признавал свое credo: «Цель художества – художество».

«Незаконченный» филолог по образованию (2,5 года обучения на финском отделении Ленинградского университета) и «недоучившийся» журналист по профессии, Сергей Довлатов вошел в литературу в начале 1970-х (первая публикация – в 1974 году в журнале «Юность»). О раннем этапе творчества Довлатова, до его литературного дебюта, известно мало, причем сам писатель был о своих ранних сочинениях невысокого мнения и даже считал, что, будь они в свое время опубликованы, ему пришлось бы их стыдиться<sup>1</sup>.

Применительно к прозе Довлатова среди критиков не принято говорить о традиционном образе автора. Писатель утверждал, что в его произведениях не заключена какая-либо мораль, так как сам автор не знает, для чего живут люди. «Деятельность писателя в традиционном русском понимании связана с постановкой каких-то исторических, психологических, духовных, нравственных задач. А я рассказываю истории. Я когда-то делал это устно, а потом начал эти истории записывать. Я чувствую себя естественно и нормально, когда я что-

---

<sup>1</sup> Известен тот факт, что по завещанию Довлатов запретил публикацию всех своих произведений (печатавшихся и не печатавшихся), написанных до 1978 г.

то рассказываю или записываю. Это органически естественное для меня состояние... Поэтому всю свою жизнь я рассказываю истории, которые я либо где-то слышал, либо выдумал, либо преобразил»<sup>1</sup>. И. Бродский: «Он как бы не требует к себе внимания, не настаивает на своих умозаклчениях или наблюдениях над человеческой природой, не навязывает себя читателю»<sup>2</sup>. И «в этом обстоятельстве прозаик видел разницу между собой, рассказчиком, и классическим типом писателя, осведомленного о высших целях»<sup>3</sup>.

Автор в повествовании Довлатова выступает как «рассказчик» (Довлатов: «story teller»), «сказывающий» или «пересказывающий» свои наблюдения над жизнью, выступающий в качестве очевидца или участника изображаемого, передающий свои впечатления от виденного (напр., «Заповедник» построен в виде путевого очерка или дневника: см. начальную фразу: «В двенадцать подъехали к Луге...», I, с. 327<sup>4</sup>), и именно поэтому повествование, как правило, ведется от 1-го лица. Известно, что Довлатов как свою творческую удачу воспринимал впечатление достоверности, когда даже его знакомые и родственники добавляли свои пояснения к его рассказам, уточняли факты по своим воспоминаниям. В интервью Дж. Глэду Довлатов говорил: «Дело в том, что тот жанр, в котором я, наряду с другими, выступаю, это такой псевдодокументализм <...> я пишу псевдодокументальные истории, надеясь, что они время от времени вызывают ощущение реальности, что все это так и было, хотя фактически на сто процентов этого не было, это все выдуманно»<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Глэд Дж. Беседы в изгнании. Русское литературное зарубежье. М., 1991. С. 89.

<sup>2</sup> Бродский И. О Сереже Довлатове: «Мир уродлив, и люди грустны» // Довлатов С. Собрание сочинений: в 3 т. СПб.: Лимбус-Пресс, 1993. Т. 3. С. 359.

<sup>3</sup> Арьев А. Наша маленькая жизнь // Довлатов С. Собрание сочинений: в 3 т. СПб.: Лимбус-Пресс, 1993. Т. 1. С. 13.

<sup>4</sup> Здесь и далее цитаты приводятся по изд.: Довлатов С. Собрание сочинений: в 4 т. / сост. А. Арьев. СПб.: Азбука, 1999, – с указанием тома и страниц в скобках.

<sup>5</sup> Глэд Дж. Беседы в изгнании. С. 90.

Основными жанрами довлатовской прозы становятся рассказ и новелла (с неразвитым сюжетом) или небольшая повесть (со свернутым сюжетом или несколькими микросюжетами), а нередко и просто анекдот или «афоризм». Довлатов: «Но у меня есть и повести, которые я не называю романами только из скромности. Я мог бы “Иностранку” назвать романом...»<sup>1</sup> Создаваемые (или передаваемые) Довлатовым-рассказчиком истории, как правило, образуют связанные между собой новеллистические циклы: «<...> у меня есть рассказы, которые как бы группируются по темам... Это рассказы, но связанные одной темой, блуждающими персонажами, средой, местом действия»<sup>2</sup>. Сборником афоризмов стало «Соло на ундервуде»; «Записки надзирателя», созданные в 60-е годы, получили свое завершение в «Зоне» (1982); опыт работы в качестве журналиста в Эстонии и экскурсовода в Пушкинском музее-заповеднике нашел свое отражение в «Компромиссе» (1981) и «Заповеднике» (1983); «хаотично-всеобъемлющий» принцип собирания разнохарактерных «вещей» был использован в «Чемодане» (1986). Причем особенность новеллистических циклов Довлатова заключается в том, что они не замкнуты, не регламентированы, а открыты новым, дополняющим их от издания к изданию рассказам-новеллам. Так, последние, вышедшие посмертно, но подготовленные автором издания «Компромисса» и «Зоны» были соответственно дополнены рассказами конца 1980-х годов «Лишний» и «Представление».

Герой Довлатова – не только «простой человек», но такой, как все, такой, как «я» сам. Как правило, герой не вводится в повествование, не представляется автором читателю, не наделяется особыми портретными (или любимыми другими) индивидуальными чертами, но непосредственно начинает свой рассказ-монолог, свое повествование, тем самым «беря на себя» функции и героя, и автора. Именно поэтому «образ человека, возникающий из его рассказов <...> конечно же, весьма авто-

<sup>1</sup> Там же. С. 88.

<sup>2</sup> Там же.

биографический»<sup>1</sup>. В. Соснора: «Сергей Довлатов – уникальный случай в русской литературе, когда создается всеми книгами – единый образ»<sup>2</sup>. Поэтому и имя героя довлатовской прозы в достаточной мере константно – Алиханов («Зона», «Заповедник»), созвучно авторскому – Далматов («Филиал», тексты для радио «Свобода»), а в «Компромиссе», «Наших», «Чемодане», «Иностранке» – Довлатов<sup>3</sup>.

По словам А. Арьева, автор и герой в прозе Довлатова «равноправны». Открытый своему (имплицитному) читателю и вступающий с ним в живой и равный разговор-спор, диалог-беседу, Довлатов создал в литературе «театр одного рассказчика»<sup>4</sup>. При этом точка зрения этого автора-режиссера не выше уровня самой сцены. Заниженная самооценка рассказчика придает прозе Довлатова глубоко демократический тон, «за рассказчиком здесь грехов числится никак не меньше, чем за остальными персонажами»<sup>5</sup>. «Равенство» героя и автора, их максимальная сближенность, усредненность и серединность героя говорят о «различии индивидуумов, а не об их сходстве». «Только пошляки боятся середины» (II, с. 147), – напишет Довлатов в «Ремесле».

В качестве героев Довлатов часто избирает людей из интеллигентской или околоинтеллигентской среды, нередко склонных или «тяготеющих к питию». По Довлатову, преодоление абсурдности бытия и достижение гармонии мира возможно и допустимо только в состоянии опьянения: выпил и «потом все изменилось. Я стал на время частью мировой гармонии... Видно гармония таилась на дне бутылки» («Заповедник», I, с. 394).

---

<sup>1</sup> Бродский И. О Сереже Довлатове: «Мир уродлив, и люди грустны». С. 359.

<sup>2</sup> Соснора В. Сергей // Малоизвестный Довлатов. СПб., 1995. С. 431.

<sup>3</sup> Любопытен для сравнения факт монограмматической зашифрованности собственного имени у А. Битова (см. подробнее в главке о Петербурге Битова наст. издания).

<sup>4</sup> Арьев А. Наша маленькая жизнь. С. 18.

<sup>5</sup> Там же. С. 6.

Образ героя «с размытыми краями»<sup>1</sup> дает автору возможность увидеть в нем не «вторичные» признаки: особенности социальной принадлежности или уровень культуры и образования, а собственно человека, «внутреннего», его индивидуальность: «Сереза принадлежал к поколению, которое восприняло идею индивидуализма и принцип автономности человеческого существования более всерьез, чем это было сделано кем-либо и где-либо <...>. Идея индивидуализма, человека самого по себе, на отшибе и в чистом виде, была нашей собственной»<sup>2</sup>, – написал по этому поводу И. Бродский.

Однако индивидуальное начало довлатовского героя отнюдь не является основой или стержнем его личности, это признак не волевого, а «видового» характера. Наличие индивидуальности отличает героя от животного, но далеко не всегда прибавляет ему человечности. «Я давно уже не разделяю людей на положительных и отрицательных. А литературных героев – тем более. Кроме того, я не уверен, что в жизни за преступлением неизбежно следует раскаяние, а за подвигом – блаженство...» («Компромисс», I, с. 182)<sup>3</sup>. По мысли Довлатова, порочность и греховность далеко не всегда мотивируются социальными условиями, но заложены в самой природе человека. «Ад – это мы сами» (I, с. 28), – скажет он в «Зоне».

Подобно многим героям «нетрадиционной» литературы, герой Довлатова пассивен, социально индифферентен, аморфен, беспринципен, склонен к компромиссу. И именно такой тип героев в критике нередко называют «маленькими людьми», тем самым подчеркивая общественную «малость» не участвующих в социальных преобразованиях общества персонажей в противовес партлидерам предшествующей соцреалистической литературы. «Малость» героя – не в его социальном положении (дворник или ассенизатор), не в «низости» его проис-

<sup>1</sup> Курицын В. Русский литературный постмодернизм. М.: ОГИ, 2001. С. 237.

<sup>2</sup> Бродский И. О Серезе Довлатове. С. 360.

<sup>3</sup> Ср. битовское понимание-разделение понятий «подвиг», «поступок», «поведение».

хождения (что нередко как раз наоборот в жизни такого типа персонажей), а в убогости его сегодняшнего положения, в сознательном ограничении своей гражданской активности, в нежелании быть деятельным борцом за жизнь. По словам Довлатова, «проигрывать в наших условиях, может быть, достойнее, чем выигрывать...» («Компромисс», I, с. 305).

Последнее замечание настраивает на философское восприятие жизни такого рода героями, что заставляет задуматься об их иной генеалогии, нежели чем «маленького человека». Довлатов (отчасти вслед за Вен. Ерофеевым) «возродил» в своем творчестве не только образ «маленького человека», но и «лишнего», обремененного «вечными вопросами» и унаследовавшего «русскую хандру». Действительно, например, Алиханов из «Зоны» «был чужим для всех. Для зеков, для солдат, офицеров и вольных лагерных работяг. Даже караульные псы считали его чужим» (I, с. 44), а герой «Ремесла» мучим «извечными» и «классическими» вопросами русской жизни: «Почему же я ощущаю себя на грани физической катастрофы? Откуда у меня чувство безнадежной жизненной непригодности? В чем причина моей тоски? <...> Суетное чувство тревожит меня...» (I, с. 7). По словам О. Вознесенской, в творчестве современного писателя родился новый «синтез»: «лишний» человек с мятущейся душой, ищущим сознанием по воле обстоятельств слился с «маленьким», и на этом пересечении возникло «совершенно новое, своеобразное звучание»<sup>1</sup>. Два, казалось, противоположных классических литературных типа «взаимопроникли», смешали «верх» и «низ», породив образ современного человека, сложенного из жизненных противоречий и конфликтов и раздираемого ими. Убогость современного «маленького человека» есть результат социального диктата над личностью мыслящей, развитой, философски воспринимающей жизнь, но оказавшейся «лишней» в условиях развитого социалистического общества.

Существует представление, что художественный мир Довлатова организован двумя полярными понятиями – «нормы»

<sup>1</sup> Вознесенская О. Проза Сергея Довлатова: Проблемы поэтики. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2000. С. 15–17.

и «абсурда», которые создают смысловое напряжение его прозы. А. Арьев: «<...> антиномиями довлатовской прозы являются понятия “норма” и “абсурд” <...>. По Довлатову, жизнь человеческая абсурдна, если мировой порядок нормален»<sup>1</sup>. Сам Довлатов об этом писал: «Основа всех моих занятий – любовь к порядку. Страсть к порядку. Иными словами – ненависть к хаосу»<sup>2</sup>.

На уровне публицистического высказывания апелляция к понятиям «нормы» и «абсурда» звучит в интервью Довлатова Дж. Глэду: «Одним из <...> серьезнейших ощущений, связанных с нашим временем, стало ощущение надвигающегося абсурда, когда безумие становится более или менее нормальным явлением. <...> абсурд и безумие становятся чем-то совершенно естественным, а норма, то есть поведение нормальное, естественное, доброжелательное, спокойное, сдержанное, интеллигентное, – становится все более из ряда вон выходящим событием. То, что Аксенов называет гармонизацией мира, и то, что звучит, на мой взгляд, несколько пышно, я бы назвал попыткой вернуть ощущение нормы. <...> Вызвать у читателя ощущение, что это нормально, – может быть, в этом заключается задача, которую я предварительно перед собой не ставил, но это и есть моя тема, тема, которую я не изобрел и не я один посвятил ей какие-то силы и время»<sup>3</sup>.

На уровне художественного творчества эта антиномия становится «общим местом», главной темой и проблемой произведений: «<...> мир охвачен безумием. Безумие становится нормой. Норма вызывает ощущение чуда <...>» («Заповедник», I, с. 410); «<...> человеческое безумие – это еще не самое ужасное. С годами оно для меня все более приближается к норме. А норма становится чем-то противоестественным» («Компромисс», I, с. 271). По словам И. Бродского, «ощущение граничащей с абсурдом парадоксальности всего происходящего – как

<sup>1</sup> Арьев А. Наша маленькая жизнь. С. 12.

<sup>2</sup> Цит. по изд.: Генис А. Иван Петрович умер: Статьи и расследования. М.: Новое литературное обозрение, 1999. С. 80.

<sup>3</sup> Глэд Дж. Беседы в изгнании. С. 93.

вовне, так и внутри его сознания – присуще практически всему, из-под пера его вышедшему»<sup>1</sup>.

Однако тексты Довлатова обнаруживают, что антиномия «норма – абсурд» для Довлатова, – кажущаяся. Четкая этико-эстетическая маркированность полюсов «нормы» и «анти-нормы» («абсурда») отсутствует: с одной стороны, у Довлатова «норма» и «антинорма» могут свободно менять свою позицию, а следовательно, и аксиологическое значение, с другой – они могут выступать в роли свободных взаимозаместителей, полноценно подменяющих друг друга, тем самым обнаруживая не принципиальную разнесенность этих понятий, а их принципиальное родство. В его художественном мире эти слова скорее синонимы, чем антонимы; «норма и абсурд», «порядок и хаос» в его художественных произведениях являются гранями одного и того же явления, рассмотренного с различных точек зрения, в состоянии всеобщей относительности.

Иными словами, в творчестве Довлатова бинарная оппозиция «норма – абсурд» перерастает в философскую триаду, созданную столкновением полюсов, порождающих третью составляющую – «хаос», в мире Довлатова являющуюся синонимом «космоса».

Антитетическая пара «норма – абсурд» и порожденный ими «хаос» (= «космос») лишены какой-либо «реалистической» – социальной, политической или идеологической – мотивации, их разрешение перенесено в сферу ирреального, мистического, метафизического; их постижению способствует не рациональное, а эмоциональное. Именно поэтому кажущееся в «реалистическом» мире абсурдным в мире «ирреальном» опосредовано законами нормы, и наоборот.

Если присутствие (наличие) этой «дихотомической триады» на различных уровнях довлатовского текста абсолютно, то ее реализация относительна и вариативна. Конкретными вариантами реализации оппозиции «норма – антинорма» в художественных текстах Довлатова становятся оппозиции

---

<sup>1</sup> Бродский И. О Сереже Довлатове. С. 357.

на уровне жанра: «анекдот – роман»; на уровне авторского самоопределения: «писатель – рассказчик», «правда – вымысел», «услышал – сочинил», «записал – выдумал»; на уровне героя: «охранник – заключенный» («Зона»), «живой» Пушкин – «музеефицированный» Пушкин («Заповедник»), «рядовой обыватель – корреспондент газеты “Советская Эстония”» («Компромисс»), «наши – не наши» («Наши»), «гражданин СССР – эмигрант» («Филиал», «Иностранка») и др.; на уровне этико-эстетическом: «хорошо – плохо», «красиво – некрасиво», «высоко – низко», «просто – сложно», «смешно – трагично»; на уровне проблемно-идеологическом: «лагерь – государство», «активная деятельность – сон», «трезвость – пьянство», «правда – ложь», «жизнь – смерть» и т.д., каждая из которых в своем либо наличествующем, либо снятом против- и взаимодействии являет собой авторское представление о хаосе современного мира и его относительных закономерностях.

Взаимопроникновение нормы и абсурда в художественном мире Довлатова абсолютизировано, именно поэтому в его прозе едва ли можно выделить остро обнаженный конфликт или столкновение, отражающее абсурдность и алогичность окружающего мира и претендующее стать главенствующим в повествовании. Подобного рода конфликты – внетекстовые, они остаются за рамками художественного произведения.

Как на внешне-событийном, так и на идейно-содержательном уровне проза Довлатова бесконфликтна: некий надтекстовый конфликт (идейный, общественный, социальный, семейный, бытовой и т.п.) может быть заявлен или обозначен, но он никогда не выражен, не обострен, не развит. Примером тому могут служить «Компромисс», который построен на «конфликте» двух текстов, но в котором уже само название программирует бесконфликтность воспроизведения происходящего<sup>1</sup>.

Например, «Зона»: «Я обнаружил поразительное сходство между лагерем и волей. Между домушниками-рецидивиста-

<sup>1</sup> В. Курицын отмечает у Довлатова «расслабленное отношение ко всякой принципиальности» (Курицын В. Русский литературный постмодернизм. С. 237).

ми и контролерами производственной зоны. Между зеками-нарядчиками и чинами лагерной администрации. По обе стороны запретки расстилался единый и бездушный мир <...> Мы были очень похожи и даже – взаимозаменяемы. Почти любой заключенный годился на роль охранника. Почти любой надзиратель заслуживал тюрьмы» (I, с. 63). Или: «Рядовой уголовник, как правило, вполне лояльный советский гражданин» (I, с. 122). Или: «Я начинал о чем-то догадываться. Вернее – ощущать, что этот последний законник устьвымского лагпункта – мой двойник. Что рецидивист Купцов <...> мне дорог и необходим. Что он – дороже солдатского товарищества <...> Что мы – одно» (I, с. 76).

Никакого антагонизма в «борьбе противоположностей» нормы и абсурда в мире Довлатова не возникает. Единство противоположностей торжествует, подтверждая мысль художника о том, что «со времен Аристотеля человеческий мозг не изменился. Тем более не изменилось человеческое сознание. А значит, нет прогресса. Есть – движение, в основе которого лежит неустойчивость» (I, с. 58), хаос. «Зона»: «Мир был ужасен. Но жизнь продолжалась» (I, с. 36). Более того, по Довлатову, «здесь сохранились обычные жизненные пропорции. Соотношение добра и зла, горя и радости – оставалось неизменным» (I, с. 36).

Герой Довлатова, как и сам автор, принимает окружающую его действительность бесстрастно, спокойно, просто – как «нормальную», в смеси «дружелюбия и ненависти». «Нулевой градус письма» (термин П. Вайля и А. Гениса), то есть отсутствие ярко выраженной авторской – «гражданской» – позиции, отличающий художников 1980-х годов, не просто снимает в прозе Довлатова пафос разоблачения, морализаторства, оценочности, но манифестирует авторское понимание относительности всякой устоявшейся истины: «<...> меня смешит любая категорическая нравственная установка. Человек добр!.. Человек подл!.. Человек человеку – друг, товарищ и брат... Человек человеку – волк... И так далее. Человек человеку... как бы это получше выразиться – табула раса. Иначе говоря – все,

что угодно. В зависимости от стечения обстоятельств» («Зона», I, с. 88)<sup>1</sup>.

Позиция автора и героя в мире Довлатова неустойчива, подвижна. Подобно Алиханову-надзирателю, начинающему писателю, который в своем художественном творчестве с одинаковой убедительностью выписывает тезы «Летом так просто казаться влюбленным» или «Летом *непросто* казаться влюбленным» (I, с. 54), сам автор легко и свободно признает «смысловую инверсию», выявляя и предлагая к рассмотрению кардинально противоположную этиологию одного и того же явления. Например, наряду с социально-идеологической мотивировкой принципов советской государственности («Лагерь представляет собой довольно точную модель государства», I, с. 58; или «Советская тюрьма – одна из бесчисленных разновидностей тирании», I, с. 99; или «Лагерь учреждение советское – по духу», I, с. 122; и т.д.), Довлатов предлагает и философски-экзистенциальное утверждение: «Все дико запуталось на этом свете», «весь мир – бардак» и «ад – это мы сами» («Зона», I, с. 130, 166, 126).

В традициях литературы второй половины XX века катастрофичность осознания абсурдности окружающего мира не порождает трагической тональности в прозе Довлатова, скорее наоборот, хаос и алогичность мира становятся предметом иронии и насмешек. «Жизнь оказывается лишенной привычной логики. Это становится одним их важнейших источников комического <...> Реальность оказывается гротескна сама по себе, и простое изложение фактов превращается в произведе-

---

<sup>1</sup> В значительно большей степени, чем у Битова, позиция автора и героя в мире Довлатова неустойчива и подвижна, но и она ориентирована на раннюю битовскую философскую максиму: «Все ложь, и все правда!» (с. 186). Ср. В. Пелевин: «Ното *homini lupus est*, гласит один крылатый латинизм. Но человек человеку даже не имиджмейкер, не дилер, не киллер и не эксклюзивный дистрибьютер, как предполагают современные социологи. Все гораздо страшнее и проще. Человек человеку *vaу* – и не человеку, а такому же *vaу*. Так что в проекции на современную систему культурных координат это латинское изречение звучит так: *Vaу Vaу Vaу!*» (Пелевин П. Generation “П”. Рассказы. М.: Вагриус, 2000. С. 113).

ние абсурда. Мир предстает перед нами в необычном ракурсе – смеховом – в нем все привычные для нас категории причинности, следствия, закономерности растворяются, меняются местами»<sup>1</sup>.

Иронический взгляд автора на беспорядок бытия «примиряет» хаос и гармонию, заставляет абсурд воспринимать «нормально». При этом у Довлатова, как уже отмечалось, автор настолько близок своему герою, что сам становится частью того «безумного» мира, над которым он иронизирует, и, следовательно, смеясь над собой, он не отдаляется от реальной жизни, а приближается к ней.

Повествование-рассказ, основная жанровая форма Довлатова-писателя, строится преимущественно по законам анекдота или шутки. «Анекдот для писателя стал своеобразным способом видения мира, отражающим его нередко парадоксальную сущность, его противоречивость, абсурдность»<sup>2</sup>. За счет анекдотической «сквозной ироничности» тяжесть абсурда не ощущается, «ад жизни» выглядит «легкомысленным» и вполне терпимым: «Жизнь продолжается даже когда ее, в сущности, нет...» («Зона», I, с. 41)<sup>3</sup>.

Анекдот становится основой «малых» жанров довлатовской прозы, но и «многие страницы его большой прозы легко распадаются на фразы и микроновеллы (анекдоты)»<sup>4</sup>. Отличающийся тематической универсальностью, анекдот в известной степени является жанром «романоподобным» (И. Сухих). Из всех традиционных жанров анекдот, воплощающий реальность через ее слом, воссоздающий быт через его аномалии, более всего «постмодернистичен» и отвечает поэтике прозы Довлатова. Анекдот во многом диктует и опосредует особенности всей художественной системы Довлатова: краткость изложения, внимание к детали при отсутствии пространственных описаний

<sup>1</sup> Вознесенская О. Проза Сергея Довлатова. С. 12.

<sup>2</sup> Там же. С. 22.

<sup>3</sup> Вновь переключка с битовским мотивом: «“Да вот, как жить дальше?” – “А так же” – гениально ответил он» (с. 347).

<sup>4</sup> Сухих И. Сергей Довлатов: время, место, судьба. СПб.: КультИнформ Пресс, 1996. С. 59.

(в том числе пейзажей и портретных характеристик героев), несложность фабульно-сюжетных переплетений, упрощенная система персонажей (сконцентрированная, главным образом, вокруг героя-рассказчика), внешняя абсурдность изображаемого, нарушение логики аргументации и мотивации, гротесковость и ироничность стиля, простота слога, тяготеющая к устной речи, – это те черты поэтики произведений Довлатова, которые порождены апелляцией к жанру анекдота.

Выражением «внутренней», «скрытой» конфликтности прозы Довлатова становится стиль. Стилевой изыск и артистизм, ироничность и легкость повествования порождают конфликт между тем, «что» изображается, и тем, «как» изображается: алогичности мира противостоит выверенность слова, абсурду бытия – гармония фразы, хаосу космоса – ясность и простота выражения. Хорошо известный довлатовский принцип – не допускать повторения в одном предложении слов, начинающихся с одной и той же буквы – серьезным образом формирует стилистику не только отдельной фразы, но всего текста, особым образом интонирует прозу, привнося в нее элементы поэтической выразительности и стиховой изысканности. При этом язык автора намеренно и вызывающе прост.

На наш взгляд, этот прием Довлатова был «навеян» ему битовскими «экономными» фразами. Ср. у А. Битова: «Легкий душок фарцовки можно, если пристальней (пропущено «вглядеться». – О. Б.), уловить» (с. 29); или: «И мы не окликнем его <...> Мы ему причинили... (пропущено «боль», или «зло», или «страдание». – О. Б.)» (с. 351); или: «От этого уже не денешься (пропущено «никуда». – О. Б.)» (с. 399) и т.д., которые уже только своей изысканностью прогнозировали стилевые поиски последователей, в том числе Довлатова.

Смысл языковой ориентации Довлатова на простую разговорную речь, на ее простые конструкции и ясность изложения можно увидеть в стремлении автора преодолеть сложность современного бытия, его хаотичность и алогизм.

Что касается *петербургского текста* Довлатова, то он создавался прозаиком как в России, так и за ее пределами. Осо-

бенно если учесть, что большая часть произведений Довлатова, написанных еще в Ленинграде, была опубликована уже в эмиграции. Так, знаменитая повесть Довлатова «Заповедник», тематически связанная с осознанием проблемы «большой» и «малой» родины, собственной связи с родной землей, появилась в Анн Арборе в 1983 году, а цикл «Чемодан» с интересующим нас рассказом «Креповые финские носки» там же в издательстве «Эрмитаж» в 1986-м.

## **Белые березы «Заповедника»**

Сюжетный фон повести Довлатова «Заповедник» (1978, 1983)<sup>1</sup> составляет история, произошедшая с главным героем – «репортером»<sup>2</sup> (с. 224) Борисом Алихановым – в Пушкинском заповеднике, расположенном в некотором удалении от Ленинграда, но напрямую связанным с петербургским именем – именем А. С. Пушкина. События в повести происходят в пору сезонной работы молодого ленинградца экскурсоводом в Михайловском, Тригорском, Святогорском монастыре. Интертекстема «пушкинский заповедник» изначально программирует экспликацию отлитературных связей и параллелей, затекстовых аллюзий и реминисценций, внутритекстовых отсылок и цитаций, а priori настраивая на множественность литературных переключек, должных возникнуть в тексте Довлатова и ориентированных (в первую очередь) на творчество «нашего все» Пушкина<sup>3</sup>. Действительно, даже на самом поверхностном уровне в довлатовском повествовании легко прочитываются

---

<sup>1</sup> По словам А. Ю. Арьева, «"Заповедник" писался и вчерне был закончен в 1978 году, последнем году пребывания Сергея Довлатова в Ленинграде. Завершен в Нью-Йорке в 1983 году и тогда же вышел отдельной книгой в эмигрантском издательстве "Эрмитаж"» (см.: *Арьев А. Ю.* Послесловие // *Довлатов С.* Заповедник. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2013).

<sup>2</sup> Здесь и далее цитаты приводятся по изд.: *Довлатов С.* Собрание сочинений / сост. А. Ю. Арьев. СПб.: Азбука, 1999. Т. 2. С. 171–276, – с указанием страниц в скобках.

<sup>3</sup> Именно этот ракурс подробно освещен в диссертационных работах Ю. Е. Власовой «Жанровое своеобразие прозы С. Довлатова» с главой «Проза С. Довлатова и традиции русской и американской литературы» (М., 2001), Г. А. Доброзраковой «Пушкинский миф в творчестве Сергея Довлатова» (Самара, 2007), А. Г. Плотниковой «Традиции русской классической литературы в творчестве С. Д. Довлатова» (М., 2008) и др.

отсылки к пушкинским «Евгению Онегину», «Повестям Белкина», «Дубровскому», «Каменному гостю», «Капитанской дочке», «Я вас любил...», «Андрей Шенья», «Вновь я посетил...», «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» и др. Однако литературное пространство «Заповедника» много шире и богаче. Классический литературный претекст легко и органично переплетается в повести Довлатова с интертекстовыми аллюзиями современного культурного метатекста, отечественными и зарубежными, продуцируя субъективированные и объективированные параллели, формируя угадываемые и завалированные переключки и сопоставления.

Глубина интертекстуального претекста, на который ориентирован Довлатов, обнаруживает себя, прежде всего, на уровне образа (характера) главного героя, который является центральным действующим лицом повествования и который ведет перволичностный рассказ. С одной стороны, субъектно-персонализированная форма изложения (от лица «я-героя») привносит в текст лично-индивидуализирующий ракурс и тем самым лиризует сюжетику прозаического повествования, создавая ауру субъективной аксиологии изображаемых событий. Но, с другой стороны, в образе главного героя сразу формируются и констатируются автором черты традиционного литературного типа – героя-странника: «В двенадцать подъехали к Луге...» (с. 171).

Герой-странник, отправляющийся в некое реальное или мистическое путешествие, – традиционен для русской литературы, будь то Александр Чацкий, Евгений Онегин, Григорий Печорин, Павел Чичиков или даже Евгений Базаров и Родион Раскольников. Мотив пути («охота к перемене мест...») традиционно актуализирует хрестоматийный ракурс русской классической литературы – постижение жизни, осмысление проблем человеческого бытия, ставит героя перед рядом «вечных» и «проклятых» вопросов русской жизни.

На момент действия повести главному герою Алиханову исполняется тридцать лет. И хотя это не вполне христовый – зарубежный – возраст, но и он ставит персонажа перед выбором.

Неслучайно Довлатов дважды в тексте приводит слова приятеля главного героя о том, что «к тридцати годам у художника должны быть решены все проблемы. За исключением одной – как писать?» (с. 219, 230).

Между тем нерешенных проблем, с которыми сталкивается герой Довлатова, оказывается значительно больше. Потому, подобно персонажам русской классики, довлатовский Алиханов покидает «неволю душных городов»<sup>1</sup>, оправляется в дорогу с целью «попытаться рассеять ощущение катастрофы, тупика» (с. 181), «уйти от жизненных проблем» (с. 217).

Среди главных вопросов, которые мучают героя-литератора, несомненно, в первую очередь – вопросы творческие.

Что определяет отношение личности к среде творцов?

«Человек двадцать лет пишет рассказы. Убежден, что с некоторыми основаниями взялся за перо. Люди, которым он доверяет, готовы это засвидетельствовать...» (с. 181).

Но...

«Тебя не публикуют, не издают. Не принимают в свою компанию. В свою бандитскую шайку. Но разве об этом ты мечтал, бормоча первые строчки?..» (с. 181).

Вопрос писательского статуса.

«Ты завидуешь любому, кто называет себя писателем. Кто может, вытащив удостоверение, документально это засвидетельствовать...» (с. 182).

Перед героем стоит вопрос читательского признания.

«У тебя есть десяток читателей. Дай бог, чтобы их стало еще меньше...» (с. 182). И одновременно: «Вызови душевное потрясение у читателя. У одного-единственного живого человека... Задача на всю жизнь» (с. 182).

Вопрос материального благополучия.

«Тебе не платят – вот что скверно. Деньги – это свобода, пространство, капризы... Имея деньги, так легко переносить нищету...» (с. 182).

---

<sup>1</sup> Здесь и далее цитаты из произведений А. С. Пушкина приводятся по изд.: *Пушкин А. С. Собрание сочинений: в 10 т. / под общей ред. Д. Д. Благого и др. М.: ГИХЛ, 1959–1962.*

Условия заработка.

«Учись зарабатывать их, не лицемеря. Иди работать грузчиком, пиши ночами. Мандельштам говорил, люди сохраняют все, что им нужно. Вот и пиши... <...> Пиши, раз уж взялся, тащи этот груз. Чем он весомее, тем легче...» (с. 182).

Героя Довлатова занимает вопрос традиции и преемственности: что такое «петербургская литературная традиция», в чем она? (с. 222).

Вопрос о лжи, который герой решает для себя особым способом.

«– Я <...> репортер.

– Журналист?

– Нет, именно репортер. Журналистика – это стиль, идеи, проблемы... А репортер передает факты. Главное для репортера – не солгать. В этом состоит пафос его работы. Максимум стиля для репортера – немота. В ней минимальное количество лжи...» (с. 224).

И в этой позиции героя звучит не столько тютчевское – философское – «Молчи, скрывайся и таи...», сколько (анти) советское – не лги, не фальшивь, не фарисействуй (почти библейское, общечеловеческое – «Не произноси ложного свидетельства на ближнего твоего»; Исх. 20: 2–17).

Но важнейшим «проклятым» и самым острым вопросом довлатовского персонажа к началу повествования оказывается вопрос сиюминутный, кажется, не вселенский, но для героя жизнеопределяющий, его единственное и бесповоротное решение собственной судьбы – житейской и творческой, бытовой и бытийной – остаться в СССР, в родном Ленинграде, или выехать вслед за женой и дочерью за границу, в эмиграцию.

Автобиографические ноты довлатовского героя не заслоняют типической сущности его образа – как известно, Довлатов действительно работал экскурсоводом в Пушкинском заповеднике<sup>1</sup> и перед ним стоял тот же вопрос, что и перед его пер-

<sup>1</sup> По утверждению А. Ю. Арьева, «летом 1976 и 1977 был экскурсоводом в Пушкинском заповеднике» (Русские писатели XX века: биографический словарь / гл. ред. П. А. Николаев. М.: Большая российская энциклопедия, 2000. С. 236).

сонажем. Между тем сведения о том, что толчком к созданию повести послужил реальный факт из биографии не Довлатова, а Иосифа Бродского – попытка последнего, бедствующего «тунеядца», устроиться в Пушкинский заповедник библиотекарем – на ином уровне типизирует образ главного героя и дает возможность осознать репрезентативность образа довлатовского персонажа как «героя *нашего* времени» (*я, ты, мы, вы*). Неслучайно образ Алиханова поддержан в тексте повести образами героев-двойников – Митрофанова, Потоцкого, фотографа Маркова, отчасти (в профессионально-филологическом плане) Гурьева и др. Довлатов типизирует стремление «потерянного поколения», молодых непризнанных гениев (в т.ч. литераторов) брежневской поры, «причаститься» *высшего абсолюта*, «очиститься» в свете «нашего *всего*», рядом с ним (вместе с ним) – «убережся от ударов <...> судьбы»<sup>1</sup>. Погружение в лоно русской классической литературы – на сюжетном уровне пребывание в Пушкинском заповеднике – видится главному герою бегством избавительным, спасительным, очистительным.

Герой Довлатова живет в пронизывающих все пространство повести литературных проекциях, потому тракт «Петербург – Михайловское» на время становится вектором пути/судьбы не только Пушкина, но и Довлатова, их героев<sup>2</sup>.

Кажется, что персонаж Довлатова устремляется в Михайловское, в деревню, подобно герою Пушкина, Евгению Онегину, которому наскучил столичный свет, которому чужды светские развлечения, которого утомила «наука страсти нежной».

---

<sup>1</sup> См.: «Вымышленная, но художественно достоверная правда сюжета повести заключается в том, что главным ее героем избран... Иосиф Бродский. Был в жизни поэта такой эпизод, когда он пытался уберечься от ударов советской судьбы в Пушкинском заповеднике...» (Арьев А. Ю. Послесловие // *Довлатов С. Заповедник*. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2013).

<sup>2</sup> Неслучайны в речи героя повести такие маркированные обороты, как «Друзья мои...» (с. 203) или «гений чистой...» (у Довлатова – «гений чистого познания», с. 203), некто (у Пушкина – народ, у Довлатова – Митрофанов) «безмолвствует» (с. 238) и др. Даже упоминание о «тайном узове» (с. 197) тела Пушкина в Святогорский монастырь таит в себе коннотации сходства судьбы «опальных» художников.

Для довлатовского героя в значительной мере это именно так – персонаж ищет покоя, тишины, некоей упорядоченности и размеренности (бегство от хаоса жизни). По словам я-нарратора: «Жизнь расстилалась вокруг необозримым минным полем. Я находился в центре. Следовало разбить это поле на участки и браться за дело. Разорвать цепь драматических обстоятельств. Проанализировать ощущение краха. Изучить каждый фактор в отдельности» (с. 181).

Поездка в заповедник становится для героя Довлатова временной передышкой в суете жизненных проблем, возможностью осмыслить себя, свои ближайшие будущее, «судьбоносные» планы, творческие перспективы. В этом смысле Пушкинский заповедник воспринимается Алихановым как святой источник, способный даровать, как ему кажется, ясность мысли, некое прозрение. Потому «паломничество» к пушкинским местам, погружение в пушкинское творчество, осмысление пространственного мира ссыльного поэта должно, с одной стороны, указать герою выход из тупика, с другой – выстроить допустимую параллель, необходимую автору (ссылка // эмиграция). Скорректированное маяковское «Я себя под <Пушкиным> чищу...» становится нравственным ориентиром довлатовского нарратора-рассказчика и персонажа-актанта.

Попытка погрузиться в проекции пушкинского хронотопа заставляет героя Довлатова смотреть на мир глазами поэта, видеть вокруг себя почти-пушкинских персонажей, те узнаваемые литературные типы, которые составили галерею пушкинской прозы «михайловской» поры.

Неслучайно простота и естественность (= убогость<sup>1</sup>) деревенской жизни кажутся герою Довлатова (особенно на первых порах) даже привлекательными – нищенское разбитое жилище сельского пьяницы Сорокина Михал Иваныча персо-

---

<sup>1</sup> «Дом Михал Иваныча производил страшное впечатление. На фоне облаков чернела покосившаяся антенна. Крыша местами провалилась, оголив неровные темные балки. Стены были небрежно обиты фанерой. Треснувшие стекла – заклеены газетной бумагой. Из бесчисленных щелей торчала грязная пакля» (с. 192).

наж-горожанин принимает с благодарностью. Да и сам хозяин убогого жилища, горький пропойца-лесоруб вызывает очень-литературные – очевидно-интертекстуальные – симпатии героя<sup>1</sup>. В восприятии Алиханова, «это был широкоплечий, статный человек. Даже рваная, грязная одежда не могла его по-настоящему изуродовать. Бурое лицо, худые мощные ключицы под распахнутой сорочкой, упругий, четкий шаг... Я невольно им любовался...» (с. 192). Как видно, образ Михал Иваныча создан в русле русской литературной традиции. Неслучайно, в образе русского крестьянина-мужика, в самом способе портретирования героя исследователи творчества Довлатова давно рассмотрели/констатировали знакомые черты пушкинских персонажей, в частности неоднократно сравнивали образ Михаила с образом крестьянина Архипа, героя пушкинского «Дубровского»<sup>2</sup>. И данная параллель релевантна и насквозь интертекстуальна.

Среди героев довлатовской повести угадывается и прапушкинская семья Мироновых из повести «Капитанская дочка» – это добродушная семейная пара, хранители усадьбы Тригорское. Подобно Василисе Егоровне, Полина Федоровна казалась женщиной «властной, энергичной и немного самоуверенной» (с. 196), ее муж Коля, подобно Ивану Кузьмичу, коменданту Белогорской крепости, был мужем-«подчиненным» и «выглядел смущенным увальнем и держался на заднем плане» (с. 196).

Онегинские «английский сплин» / «русская хандра» уже с первых страниц сопровождают образ довлатовского персона-

---

<sup>1</sup> Г. А. Доброзракова видит в подобного рода изображении нищенского жилища «гоголевский код» повествования, что отчасти верно (*Доброзракова Г. А. Сергей Довлатов: диалог с классиками и современниками*. Самара: Поволжский гос. ун-т, 2011. С. 58, 59 и др.), однако с отдельными выводами, которые делает исследователь, согласиться трудно – в т.ч. о характере хозяина нищенского жилища Михал Иваныча Сорокина. Доброзракова пишет: «Интертекстуальные связи позволяют интерпретировать образ Михал Иваныча как образ человека, потерявшего человеческую душу...» (с. 59). Как будет показано ниже, разделить это суждение исследователя нельзя.

<sup>2</sup> *Сухих И. Н. Сергей Довлатов: время, место, судьба*. С. 164–165.

жа. Так, «вновь отштукатуренные стены» Псковского кремля, кажется, долженствующие радовать взгляд путешественника, на героя Довлатова «наводили тоску» (с. 174). Если Евгению Онегину «два дня <...> казались новы уединенные поля», то Алиханов, еще только подъезжая к Михайловскому, уже скучает от вида деревенских «одноцветных коров», «плоских, как театральные декорации» (с. 190), от вида овец, замершими «серыми комьями» лежащих на зеленой траве (с. 217).

Подобно пушкинскому повесе в восемнадцать лет, кажется, уже постигшему все тайны и законы женской любви, тридцатилетний герой Довлатова (только что «бурно» отпраздновавший свой день рождения в ресторане «Днепр» (с. 218) и страдающий от «многодневного застолья» (с. 181)) считает внимание к нему провинциальных обольстительниц обременительным и скучным<sup>1</sup>. Отповедь Онегина Татьяне едва ли не с первых же слов слышится в речи Алиханова – к одной из кокетливых коллег-экскурсоводов: «... успокойтесь. Я хочу отдохнуть и поработать. Опасности для вас не представляю...» (с. 189).

Пушкинская линия любования простым русским народом – разбойным, но праведным, грешным, но в чем-то святым (мстителя Архипа из «Дубровского» или бунтовщика Пугачева из «Капитанской дочки») – оттеняется в тексте Довлатова интертекстуальными отсылками к образам крестьян-праведников более близких по времени – прежде всего солженицынских. Само имя писателя – Солженицын (с. 196) – оказывается в довлатовском тексте «говорящим», аксиологически маркированным, актуализирующим «ссылную» (эмигрантскую) составляющую феномена. Не Лихонос (упомянутый в тексте), но Солженицын, с точки зрения довлатовского героя, продолжает деревенскую (народную) тему Пушкина, воплощает образ персонажа из народа, близкого видению поэта. Так, одно из первых в этом ряду сопоставлений – тема праведничества, воплощенная Солженицыным в «Матренином дворе».

<sup>1</sup> Странное для Ленинграда название ресторана «Днепр» могло быть еще одной пушкинской аллюзией – именно на Днепре в Екатеринославе начиналась первая («южная») ссылка Пушкина.

Подобно тому, как солженицынскую праведницу Матрену Васильевну завистливые соседи бранят за бесхозяйственность и отсутствие обзавода, так и горький довлатовский пропойца Михал Иваныч становится предметом осуждения и брани деревенских жителей: «В деревне Михал Иваныча не любили, завидовали ему. Мол, и я бы запил! Ух, как запил бы, люди добрые! Уж как я запил бы, в гробину мать!.. Так ведь хозяйство... А ему что... Хозяйства у Михал Иваныча не было. Две худые собаки, которые порой надолго исчезали. Тощая яблоня и грядка зеленого лука...» (с. 198).

Хозяйство Михал Иваныча очень напоминает двор Матрены, у которой из «обзавода» были только пыльные фикусы, колченогая кошка и грязно-белая криворогая коза. Заметим, что фикус в повести Довлатова открывает картину первого же утра пребывания героя в Михайловском («Предутренний летний сумрак заливал комнату. Уже можно было сосчитать листья фикуса на окне», с. 181). Грязная матренина коза нашла отражение в «грязных овцах» «с декадентскими физиономиями» (с. 190). А колченогая матренина кошка «переродилась» в двух «геральдических» кошек Михал Иваныча («Две кошки геральдического вида – угольно-черная и розовато-белая – жеманно фланировали по столу, огибая тарелки», с. 192).

Однако дело не столько в отдельных (количественных) деталях-сопоставлениях, сколько в отношении писателей к своим героям. Как для Игнатича Солженицына, без таких, как Матрена, не стоит ни одно село, ни город, ни вся земля наша, так и для Алиханова его хозяин – «человек безрассудный», но «добрый и внутренне интеллигентный» (с. 198), более того, довлатовский герой угадывает в нем – «что-то аристократическое» (с. 199), «интеллигентное» (с. 198), даже близкое себе<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Точек сопоставления «Алиханов // Михал Иваныч» множество. Оба по-своему интеллигентны (главный герой иронично о себе: «...очевидно, я все-таки интеллигент», с. 192), оба в некоей мере аристократичны (этого мотива автор касается неоднократно). Как ироническая деталь – у обоих героев дома стоят возле свалки/помойки (с. 184, 218). Подобно Михал Иванычу, Алиханов держит дома кота – Ефима, «глубоко уважаемого <героем> за чуткость» (с. 218). И проч.

Намеченное сопоставление – Михал Иванович // Матрена – в итоге встраивается Довлатовым в ряд пушкинских образов из народа, прежде всего (в топосе заповедника) няни Арины Родионовны, личности реальной и одновременно мифологизированной. Как и у литературных героев, характер «живой» няни формируется из противоречий-антиномий. В разработанной Алихановым «по методичке» экскурсии о няне звучат слова: «Все, как положено... “...Была одновременно – снисходительна и ворчлива, простодушно религиозна и чрезвычайно деловита...” <...>» (с. 201). Отлитературная «производность» образа «русской-народной» Арины Родионовны эксплицируется оборотом «*Все, как положено...*»<sup>1</sup>

(Пушкинско-)солженицынский ряд героев из народа у Довлатова может быть продолжен образом более современным, персонажем т.н. «деревенской прозы». Причем любопытно, что представляет «писателей-деревенщиков» у Довлатова (снова) не Лихоносов (несколько раз упоминаемый (с. 181, 213) в тексте), а ни разу не названный в повести Шукшин. Если относительно Лихоносова герой Довлатова раздраженно иронизирует (в частности, по поводу его унылой и назойливой литературной риторики: «Где ты, Русь?! Куда девалась?! Кто тебя обезобразил?! Кто, кто...», с. 213)<sup>2</sup>, то незримый дух шукшин-

<sup>1</sup> Как известно, Арина Родионовна не была няней Пушкина, но няней Ольги Сергеевны. Няней Александра была крестьянка по имени Ульяна. Мифологизация образа «пушкинской няни» в этой связи еще более формальна и иронична.

<sup>2</sup> Заметим, что «нытье» Лихоносова очень напоминает стилистику хрестоматийно известного лирического отступления Гоголя о Руси и о «птице-тройке» в «Мертвых душах». Однако Довлатов (несомненно, чувствуя эту поэтическую связь) деликатно удерживается от иронии в адрес Гоголя, но допускает иронию применительно к прозе современного прозаика, хотя и ему отдает должное («Конечно, хороший писатель. Талантливый, яркий, пластичный. Живую речь воспроизводит замечательно», с. 213). В этой связи следует отметить точное и верное наблюдение Г. А. Доброзраковой относительно претекста, который аллюзийно возникает в «Заповеднике» Довлатова – повесть В. Лихоносова «Элегия», повествующая (как и у Довлатова) о «сентиментальном путешествии» героя в Пушкинские Горы, пронизанное поэтической риторикой (*Доброзракова Г. В. Сергей*

ского героя обретает непосредственное фигуративное воплощение в одной из повестийных сцен.

Герой Довлатова Алиханов вспоминает, как во время одной из экскурсий «женщина в очках» (с. 201) спросила его о том, когда родился Бенкендорф. «Сказать бы честно: “А пес его знает!” ... Не такая уж великая радость – появление на свет Бенкендорфа...» (с. 201). Но желание остаться благообразным «музеефицированным» пушкинистом заставляет героя сдержаться и если не назвать точную дату, то высказать предположение. Однако неуверенность, прозвучавшая в ответе экскурсовода, производит обратный эффект: «Александр Христофорович Бенкендорф, – укоризненно произнесла дама, – родился в тысяча семьсот восемьдесят четвертом году. Причем в июне...» (с. 201).

Ситуация, изображенная Довлатовым, типологически совпадает с эпизодами из шукшинской характерологии и типологически сопоставима с образом т.н. «крепкого мужика» (в данном случае – «крепкой бабы»). Например, Глеб Капустин, герой шукшинского рассказа «Срезал», подобно «даме в очках», ищет момента торжества и превосходства, стараясь «оттянуть», «срезать» какого-нибудь заезжего ученого-«кандидата», засыпая его бессмысленными «демагогическими» вопросами. Как пишет Шукшин, «многие этим были недовольны, но многие, мужики особенно, просто ждали, когда Глеб Капустин срежет знатного. Прямо как на спектакль ходили...»<sup>1</sup> («Срезал»).

Весьма сходную ситуацию воспроизводит и Довлатов. Героиня-интеллектуалка, приехавшая в заповедник, «экзаменует» экскурсовода, задает ему вопрос, на который знает точный ответ. «Придирчивой» (с. 201) туристкой движет не желание узнать новое, но намерение «взять верх» над кем-либо (в данном эпизоде над Алихановым), показать себя. Если герой Шукшина по окончании спектакля «посмеивался», «как-то мстительно

---

Довлатов: диалог с классиками и современниками. Самара: Поволжский гос. ун-т, 2011. С. 61).

<sup>1</sup> Здесь и далее цитаты из рассказа Шукшина «Срезал» приводятся по изд.: Шукшин В. М. Собрание сочинений: в 8 т. Барнаул: ИД «Барнаул», 2009.

щурил свои настырные глаза», то героиня Довлатова, разоблачив незнание героя, «с этой минуты <...> не переставала иронически улыбаться» (с. 201). Вслед за Шукшиным (а раньше Солженицыным, и прежде них Пушкиным) Довлатов обращается к проблеме выявления черт русского национального (народного, простонародного) характера, к осознанию его неоднозначности, алогизма, непримиримых антиномий.

В стилевом отношении примечательно логическое заключение, к которому приходит довлатовский персонаж в эпизоде «с дамой». Если «срезавшая» Алиханова «придирчивая» дама торжествует, то сам герой (почти с обидой, в «обратной» речевой фигуре) высказывает суждение о том, что «равнодушие к Бенкендорфу» не говорило о его «полной духовной нищете» (с. 201). Тем самым (на какой-то момент) довлатовский герой в русле классической литературной традиции оказывается выведенным на уровень незауалированных размышлений о духе, духовной нищете/богатстве и, как следствие, о нравственности. Ироничный флер повествования, намеренно и умело скрывавший серьезность раздумий довлатовского персонажа, на какой-то миг оказывается вытесненным.

В недрах сформированного литературой сознания Алиханова оказываются и такие черты национального характера, как обломовская леность («Обломов») и кирсановское сибаритствование («Отцы и дети»), выстраиваемые в русле того же – *пост*пушкинского – канона.

Одним из характеров, созданных Довлатовым в этой ре-спективе, оказывается образ приятеля главного героя, недоучившегося филолога и «чрезвычайно эрудированного <экскурсовода-> пушкиниста» (с. 173) Володи Митрофанова.

Первоначально образ героя формирует его исключительная – гениальная – сторона: «<...> Бог одарил его неутолимой жаждой знаний. В нем сочетались безграничная любознательность и феноменальная память. Его ожидала блестящая научная карьера...» (с. 203) – говорит о нем Алиханов.

Однако последняя фраза построена так, что за нею неизбежно должен следовать противительный союз – «но...» Так

и происходит. «Но тут выявилось поразительное обстоятельство. Этими качествами натура Митрофанова целиком и полностью исчерпывалась. Другими качествами Митрофанов не обладал...» (с. 203).

Дальнейшая характеристика героя складывается из традиционных и узнаваемых – интертекстуальных – черт национального обломовского типа: «Митрофанов вырос фантастическим лентяем <...> если можно назвать лентяем человека, прочитавшего десять тысяч книг» (с. 203). По словам главного героя, Митрофанов «не умывался, не брился, не посещал ленинских субботников», «не возвращал долгов и не зашнуровывал ботинок», «надевать кепку он ленился» – «он просто клал ее на голову» (с. 203)<sup>1</sup>. Рассказчик намеренно иронично ставит в один перечислительный ряд и долги, и ботинки, и кепку, и субботники, но лентяйно-обломовский литературный мотив ясно прочерчивается в образе героя.

Как голова Облома вбирала в себя неиссякаемые сведения обо всем на свете: «Голова его представляла сложный архив мертвых дел, эпох, цифр, религий, ничем не связанных политико-экономических, материалистических или других истин, задач, положений»<sup>2</sup>, так и Митрофанов хранил в памяти сведения по всем наукам и их разделам. «Митрофанова интересовало все: биология, география, теория поля, чревоущание, филателия, супрематизм, основы дрессировки... <...> Митрофанов знал абсолютно все и требовал новых познаний. <...> Параллельно Митрофанов слушал лекции на юридическом, биологическом и химическом факультетах...» (с. 203).

Любопытно, что в фамилии (и характере) героя Довлатова угадывается (и продолжается) интертекстуальная игра. С од-

---

<sup>1</sup> Ср. «Обломов»: «Сначала ему тяжело стало пробыть целый день одетым, потом он ленился обедать в гостях, кроме коротко знакомых, больше холостых домов, где можно снять галстук, расстегнуть жилет и где можно даже “повалиться” или соснуть часок» (*Гончаров И. А. Обломов // Гончаров И. А. Собрание сочинений: в 4 т. М.: Правда, 1981. Т. 2. С. 60*).

<sup>2</sup> *Гончаров И. А. Обломов. С. 64.*

ной стороны, Митрофанов гений («чистого познания», с. 203)<sup>1</sup>, с другой – законный потомок фонвизинского Митрофана, не могущий (и не желающий) найти практическое применение обретенным книжным знаниям, эрудиции. Это, по Довлатову, современный тип Обломова, личность асоциальная, аполитичная, диссидентствующая (сопоставимая с образами Веночки из повести Вен. Ерофеева «Москва – Петушки» или Аркадия Белобородова из рассказа Вяч. Пьецуха «Жизнь негодяя»). Митрофанов «негодяйствует», сознательно и органично избегая всяческой социальной адаптации, оказываясь в числе поколения «сторожей и дворников»<sup>2</sup>, ассенизаторов и кочегаров, мастеров котельных. О Митрофанове – «Его устроили сторожем в кинотеатр...» (с. 205). О себе – «Я жил как бы в страдательном залоге. Пассивно следовал за обстоятельствами...» (с. 237). И современной «обломовщине» у героя Довлатова есть историческое оправдание: «Бездеятельность – единственное нравственное состояние...» (с. 237).

Характеризуя Митрофанова, рассказчик использует метафору: «Он был явлением растительного мира. Прихотливым и ярким цветком» (с. 205). Интертекстуальная – «ботаническая» – связь обнаруживается и в этом, кажется, нейтральном (или традиционном) сопоставлении. И ближайшим узнаваемым претекстом в данном случае снова оказывается «Обломов» И. Гончарова. В знаменитой девятой главе романа – «Сон Обломова» – о детстве и взрослении Ильи Ильича говорится, что рос Илюша «лелеемый, как экзотический цветок в теплице...»<sup>3</sup> (глава IX). Интертекстема Довлатова диалогична и характерологична, она акцентирует типологическую близость прежней и современной обломовщины. И сам Алиханов оказывается в той же парадигме: «Господи! Господи! За что мне такое наказание?!” И сам же думаю: “Как за что? Да за все. За всю твою грязную, ленивую, беспечную жизнь...”» (с. 242).

<sup>1</sup> Как отмечалось выше, почти пушкинский «гений чистой красоты».

<sup>2</sup> Ср. песенный манифест Б. Гребенщикова «Поколение дворников...» (группа «Аквариум»).

<sup>3</sup> Гончаров И. А. Обломов. С. 147.

Даже безнадежно испорченное настроение (точнее настрой) героя при неожиданном появлении в Михайловском его бывшей жены, нарушившей его «зыбкое» душевное равновесие (с. 216), находит свой претекстовый отзвук в романе Гончарова. Подобно тому, как пробудившийся к жизни Обломов, в котором горячо «кипела кровь» и «глаза блестели», в одно мгновение утрачивает радость счастливого бытия при виде земляка Тарантьева, нежданно появившегося в квартире на Гороховой («Так он и вошел к себе в комнату – и вдруг сиянье исчезло и глаза в неприятном изумлении остановились неподвижно на одном месте: в его кресле сидел Тарантьев»<sup>4</sup>), так и Алиханов в том момент, когда, кажется, «жизнь обрела равновесие», стала казаться «более осмысленной и логичной» (с. 216), *вдруг* поражен неожиданным появлением Татьяны. «И сразу моему жалкому благополучию пришел конец. Я понял, что меня ожидает...» (с. 217). Вряд ли можно предположить, что Довлатов помнил подобные литературные нюансы (к тому же нередко встречающиеся в реальной жизни), но нельзя не признать, что обломовский образ и его мелкие детали гончаровского текста не случайны в тексте Довлатова.

Другим – «парным» – *околообломовским* персонажем оказывается Стасик Потоцкий, «на удивление заурядный» (с. 206) провинциальный литератор, прочитавший за всю свою жизнь «двенадцать современных книг» и убедившийся, что он «может писать не хуже» (с. 206). По словам героя-нарратора, семь его рассказов и повесть напечатали журналы (в т.ч. столичная «Юность»), он «член эс эс писателей» (с. 238) и – все «сочинения его <...> тривиальны, идейно полноценны, убоги» (с. 206).

Кажется, никаких интертекстуальных зацепок не может быть обнаружено в образе однообразно-примитивного литератора Потоцкого и его убогих творениях, лишенных своеобразия и узнаваемых самобытных черт. Между тем текст Довлатова дает материал для *автоцитации*, *автоинтертекстемы* – к выявлению собственно довлатовской особенности, присущей

---

<sup>4</sup> Там же. С. 301.

если не самому писателю, то нередко обыгрываемой им в его текстах.

Так, по словам Алиханова, в каждом произведении Потоцкого «слышалось что-то знакомое» (с. 206–207), а выразительным свидетельством «своеобразия» были только его «стилистические погрешности и опечатки» (с. 207).

Рассказчик Алиханов приводит примеры:

«В октябре Мишутке кануло тринадцать лет...» (Рассказ “Мишуткино горе”)

“– Да будет ему земля прахом! – кончил свою речь Одинцов...” (Рассказ “Дым поднимается к небу”)

“– Не суйте мне белки в колеса, – угрожающе произнес Лепко...” (Повесть “Чайки летят к горизонту”»)» (с. 207).

Знакомым с творчеством Довлатова хорошо известно, что подобные опечатки-погрешности прозаик подмечал неоднократно и выносил на страницы своих произведений<sup>1</sup>.

Так, в цикле рассказов «Наши» Довлатов рассказывал:

«Мать работала корректором в три смены. Иногда ложилась поздно, иногда рано. Иногда спала днем. <...> А работа у нее была ответственная. (Да еще при жизни Сталина.) За любую опечатку можно было сесть в тюрьму.

Есть в газетном деле одна закономерность. Стоит пропустить единственную букву, и конец. Обязательно выйдет либо непристойность, либо – хуже того – антисоветчина. (А бывает и то и другое вместе.)

Взять, к примеру, заголовок: “Приказ главнокомандующего”.

“Главнокомандующий” такое длинное слово <...> Надо же пропустить именно букву “л”. А так чаще всего и бывает.

Или: “Коммунисты осуждают решения партии” (вместо – “обсуждают”).

Или: “Большевицкая каторга” (вместо – “когорта”»)» (с. 318).

Таким образом, литературная практика Стасика Потоцкого включается в контекст советской печатной продукции самой

<sup>1</sup> Несомненно, подмечала и его мать, Н. С. Довлатова.

широкой сферы и к ней применима та же ментальная максима, что родилась и у нарратора «Наших»: «Как известно, в наших газетах только опечатки правдивы» (с. 318).

Интертекстуальное поле «Заповедника» затрагивает, несомненно, и те неслучайные названия, которые даны рассказам и повести Потоцкого: «Мишуткино горе», «Дым поднимается к небу», «Чайки летят к горизонту», «Счастье трудных дорог» (с. 207).

О подобных названиях в «Компромисс» Довлатова включен небольшой пассаж:

- «– Тебя Цехановский разыскивается. Хочет долг вернуть.
- Что это с ним?
- Деньги получил за книгу.
- “Караван уходит в небо”?
- Почему – караван? Книга называется “Продолжение следует”.
- Это одно и то же» (I, с. 253).

По наблюдению Ксаны Мечик-Бланк, «над заглавиями, где присутствует элемент движения в необъятные просторы, он <Довлатов> иронизирует чаще всего», потому что «в них угадывается романтический настрой молодежной прозы, герой которой стремится вырваться из замкнутого мира на волю»<sup>1</sup>. Можно согласиться с подобным суждением, однако оно требует некой корректировки. В тексте «Заповедника» модель названия творений Потоцкого связана не столько с «молодежной прозой» (определенным и самобытным явлением в русской прозе 1950–1960-х годов, репрезентировали которую талантливые В. Аксенов, В. Гладилин и др.), сколько с псевдо-романтикой советской прозы о молодежи.

Более того, в «Заповеднике» соседство таких названий, как «Дым поднимается к небу» или «Чайки летят к горизонту», обретает некий специфически национальный колорит, причем колорит «малых народностей», например, чукчей или нивхов,

---

<sup>1</sup> Мечик-Бланк Кс. О названиях довлатовских книжек // Сергей Довлатов: творчество, личность, судьба / сост. А. Ю. Арьев. СПб.: Звезда, 1999. 320 с.

к тому времени уже имевших собственных писателей (Ю. Рытхэу, В. Санги), в художественном творчестве неизменно (концептуально) опирающихся на образную систему национально-го фольклора (костер, дым, небо, чайка, море). Примечательно, что в тексте довлатовской повести действительно звучит имя Ю. Рытхэу – и вряд ли случайно. По словам рассказчика, писатель Рытхэу приобщил его – Алиханова – к «симпатичному национальному меньшинству...» (с. 230), не к чукчам, конечно, но в иронико-метафорическом плане – к литераторам, он (как будто бы) «не отрицал» алихановских литературных способностей.

Весомость имени Рытхэу в советскую эпоху, несомненно, была ощутима<sup>1</sup>, но ирония, звучащая в перечислении названий художественных произведений Потоцкого, явно спроецированных на «малую» национальную литературу (ср. у Рытхэу – «Люди нашего берега», «Тэгрынэ летит в Хабаровск», «Ринтын едет в университет» «Сон в начале тумана» «Когда киты уходят»), выдает истинное отношение Довлатова к «стереотипам» (с. 208) мало-национальных классиков<sup>2</sup>. А созвучие названий «Дым поднимется к небу» («Заповедник») // «Караван уходит в небо» («Компромисс») подсказывает, что оба названия восходят к еще одному национальному источнику – популярному в советскую пору кинофильму известного молдавского кинорежиссёра Эмиля Лотяну «Табор уходит в небо», созданному по мотивам ранних (псевдо)романтических рассказов М. Горького «Макар Чудра» и «Старуха Изергиль». Интертекстуальная составляющая довлатовской повести оказывается ощутимо аксиологичной и состоящей из элементов не только вербальных, но и визуальных (в данном случае – кинематографических).

Образ «затейника» (с. 231) Потоцкого вводит в текст Довлатова еще одну интертекстуальную аллюзию – далекую от Пуш-

<sup>1</sup> Как и к имени Д. Гранина, поставленного нарратором рядом с чукотским писателем.

<sup>2</sup> Слабым аргументом является созвучие заглавных букв мест, где родились оба литератора – Чукотка, Чебоксары, но в условиях тонкой стилистической игры Довлатова и эта перекличка может оказаться интертекстуальной.

кина, но ориентированную на авантюрные романы И. Ильфа и Евг. Петрова. Так, эпизод взимания Бендером («Двенадцать стульев») платы за обозрение Пролома в Пятигорске – жульническое предприятие, успех которого психологически мотивирован тем, что экскурсанты привыкли к устойчиво сложившейся системе оплаты всех и всяческих достопримечательностей, находит свой отклик в повести Довлатова.

Алиханов рассказывает о «трюке» (с. 209) Потоцкого, своеобразной «концессии», как у Остапа Бендера, когда Стасик предлагает туристам увидеть настоящую могилу Пушкина.

По рассказу Алиханова, Потоцкий «подстерегал очередную группу», «дождался конца экскурсии», затем «отзывал старосту и шепотом говорил»:

«Антр ну! Между нами! Соберите по тридцать копеек. Я укажу вам истинную могилу Пушкина, которую большевики скрывают от народа!»

Затем уводил группу в лес и показывал экскурсантам невзрачный холмик.

Иногда какой-нибудь дотошный турист спрашивал:

– А зачем скрывают настоящую могилу?

– Зачем? – сардонически усмехался Потоцкий. – Вас интересует – зачем? Товарищи, гражданина интересует – зачем?

– Ах да, я понимаю, понимаю, – лепетал турист...» (с. 209).

Сцена не только на содержательном, но и на формальном уровне точно соответствует стилистике Ильфа и Петрова. Стасиково многозначное молчание, так же как и его «Антр ну!» (галлицизм «*entre nous*» – «между нами») легко соотносятся с манерой речи как Остапа Бендера, так и (в особенности) бывшего уездного предводителя дворянства Кисы Воробьянинова<sup>1</sup>. Не-аристократически пьющий и малограмотный халтурщик Стасик Потоцкий<sup>2</sup>, подобно члену «Союза меча и орала» Ипполиту Матвеевичу, желающему выглядеть неотразимым, пере-

<sup>1</sup> Не исключено – отчасти в их кинематографической версии, с выразительной игрой Сергея Филиппова.

<sup>2</sup> В отличие от «аристократа» выпивохи Михал Иваныча Стасик «собирал пустые бутылки в кустах» (с. 208), чтобы опохмелиться.

сыпает свою речь иностранными включениями, придающими его (их) высказываниям загадочность и (взыскуемый) аристократизм. Как ситуация с могилой поэта, разыгранная Потоцким, так и реплики персонажа представляют собой иронично интерпретированные аллюзии на сатирические романы Ильфа и Петрова, вариации классического советского претекста (вновь отчасти кинематографического).

Еще одним «двойником» главного героя повести Довлатова становится фотограф Марков, примкнувший «как Шипилов» (с. 255) к погружившемуся в запой «сирой душе» (с. 253) Алиханову.

Образ Маркова насквозь интертекстуален и строится по выразительной модели ерофеевского претекста, наследуя черты философа-пьяницы Венички из «Москвы – Петушков»<sup>1</sup>. Причем принадлежность странного фотографа к типу героя-странника эксплицируется Довлатовым буквально одним словом (точнее именем).

Как известно, герой Ерофеева отправляется в поездку по железной дороге из Москвы в Петушки. В использованной Довлатовым, кажется, стилизованной фамилии «Клейнмихель» (с. 254) писатель не прямо, но тонко изящно эксплицирует образ железной дороги, ибо барон Клейнмихель, реальное историческое лицо, был действительным главноуправляющим путей сообщения при Николае I. Вряд ли этот факт известен каждому читателю, но, называя имя и титул барона Клейнмихеля, сам Довлатов, несомненно, помнил о его связи с железной дорогой. И, несомненно, помнил о том, что один из героев ерофеевской «Вальпургиевой ночи» тоже носил фамилию Клейнмихель («Сережа Клейнмихель – тихоня и прожектёр»). То есть посредством имени, казалось бы, единично-случайного, мотив Веничкиной железной дороги прочерчивается и подхватывается в повести Довлатова.

---

<sup>1</sup> Предложенная Г. А. Доброзраковой аллюзия к «Братьям Карамазовым» интересна (см.: *Доброзракова Г. А. Сергей Довлатов: диалог с классиками и современниками*. Самара: Поволжский ГУ, 2011. С. 79), однако ерофеевский интертекст значительно более актуален и релевантен в рассматриваемом эпизоде.

Подобно ерофеевскому Веничке, герой Довлатова целиком состоит из литературных цитат, его речь тотально «вторична» и одновременно – интерпретационно – оригинальна. Каждая реплика Маркова, «молодца в зеленой бобочке» (с. 253), могла быть воспринята как речь «душевнобольного»<sup>1</sup>, если бы (как видит его главный герой) «не торжествующая улыбка и не выражение привычного каждодневного шутовства. Какая-то хитроватая сметливая наглость звучала в его безумных монологах. В этой тошнотворной смеси из газетных шапок, лозунгов, неведомых цитат...» (с. 254).

Марков – эрудит, и потому его речь порой представляет собой прихотливый поток перемежающихся названий или цитат из литературных произведений, традиционных советских плакатов или призывов времен войны: «Вперед, на Запад!.. Танки идут ромбом!.. Дорогу осилит идущий!..» (с. 258) и др. Его речь строится примерно так же (в том же ключе), как и речь

<sup>1</sup> Еще одна аллюзия к Вен. Ерофееву, в данном случае – к драме «Вальпургиева ночь, или Шаги командора». Эта интераллюзия поддерживается тем, что рядом с образом Маркова – *неожиданно* – появляется образ «санитаров психбольницы» (с. 253). Ни до этого момента, ни после него ни о какой психбольнице в тексте Довлатова не упоминается (в районе Святогорского монастыря и Михайловского реальной психбольницы нет). Вероятно, это «рудимент» некоего первоисточника, который создавал Довлатов в 1970-х и в котором более явственно звучали мотивы ерофеевского претекста (впоследствии растушеванные, хотя и не до конца). Как косвенное указание на присутствие ерофеевского текста у Довлатова можно привести слова А. Гениса о том, что Довлатов «всегда восхищался» Ерофеевым (Генис А. Сад камней // Генис А. Иван Петрович умер. М.: НЛЮ, 1999. С. 55).

Однако «рудименты» ерофеевского претекста сохранились в «Заповеднике». Подобная «погрешность» в тексте не единственная: в ходе повествования «календарь» событий сбивается – вслед на истекшим июлем в повести вновь наступает июнь (ср.: «В июле я начал писать...», с. 216; позже, с. 249 – «Июнь выдался сухой и ясный...» и еще позже «безрадостный июнь...», с. 249). Вряд ли, подобно Г. А. Доброзраковой, можно подобного рода погрешность, явную ошибку, невычитанность считать «элементом многоплановости и многосмысленности», принципом «авторской «игры» (Доброзракова Г. А. Сергей Довлатов: диалог с классиками и современниками. Самара: Поволжский гос. ун-т, 2011. С. 52). Текст, написанный в два временных этапа, конечно, содержит ошибку, однако, понимая это, следует принять ее, но не приносить в нее некий «потаенный» смысл.

героя «Москвы – Петушков». И отчасти речь самого Алиханова (как помним, на имя девушки-экскурсовода Авроры Довлатов отвечает «по-ерофеевски», названием литературного произведения: «– Танкер Дербент», повести советского прозаика Юрия Крымова). Взаимопонимание и сходство «диссидентствующих» героев акцентировано близостью их судеб. Марков: «То вытрезвитель, то милиция – сплошное диссидентство...» (с. 256)<sup>1</sup>. И снова звучит ерофеевская нота<sup>2</sup>.

Между тем в отдельных пассажах образ Маркова воплощает некую развернутую литературную аллюзийную линию – цельный мотив, однозначный образ, классическую интертекстему. Так, (лейт)мотив беспробудного пьянства центрального героя Довлатова поддерживается знаменитым блоковским мотивом из «Незнакомки» – «In vino veritas». Как и лирического героя Блока, Алиханова настигает прозрение: «Видно, гармония таилась на дне бутылки...» (с. 251) – у Блока: «Я знаю: истина в вине»<sup>3</sup>.

Но на афористичной переключке нить блоковского образа не прерывается, но подхватывается и прорисовывается уже не в образе Алиханова, но в образе Маркова. После знакомства Алиханова с последним и немалого количества выпитого «Агдама» герой-рассказчик (по его собственному признанию) «начал пьянеть» (с. 257), тогда как его новообретенный «собутыльник» Марков «был не пьянее, чем раньше», «а безумия в нем даже поубавилось» (с. 257). Блоковская «истина», рожденная в вине, промелькнувшая в образе одного героя, находит свое интертекстуальное продолжение и развитие в образе другого. А если вспомнить об уже упомянутом «двойнике» Стасике

<sup>1</sup> В приведенном довлатовском афоризме проглядывает (в том числе и) ироничное отношение автора к сущности советского диссидентства, нередко мнимого инакомыслия.

<sup>2</sup> Имя Ерофеева будет многократно появляться в эссеистике Довлатова «на литературные темы». См., напр., «Н. Сагаловский “Витязь в еврейской шкуре”» (с. 268) или «Достоевский против Кожевникова» (с. 298). И др.

<sup>3</sup> Здесь и далее цитаты из произведений А. А. Блока приводятся по изд.: Блок А. А. Собрание сочинений: в 8 т. М.: ГИХЛ, 1960.

Потоцком, то можно заметить, что и он включен в блоковский интертекст, ибо, обращаясь к жене Алиханова, он тоже прибегает к мотивному блоковскому ряду и видит Татьяну в образе «п(П)реkrасной д(Д)амы» (с. 240).

Между тем блоковская аллюзия не завершается и этим. Немногим позже вновь Марков процитирует (искаженно, несомненно) блоковское лирическое стихотворение «О весна, без конца и без краю...» с его знаменитой строкой «Узнаю тебя, жизнь, принимаю...» Последняя строка в исполнении Маркова зазвучит в речи, обращенной к «псковскому жлобью», к «тупым рожам» буйных, но не злобливых пьянствующих односельчан, в формулировке «Узнаю тебя, Русь!» (с. 256) <почти: принимаю>. Мотив Блока не просто иронически осмыслен Довлатовым, но «дополнен» и развит есенинской Русью (по настроению близкой стихотворению «Гой ты, Русь, моя родная...»), привнося в атмосферу событий оттенок буйства, «кабацкой драки», есенинского звона. Мотивы Блока-Есенина органично вплетаются в текст довлатовской повести (описываемой эпизод действительно заканчивается «кабацкой» дракой). Интертекст раздвигает хронотопические рамки повествования.

Образ Маркова подключен и к пушкинскому интертексту повести – в частности, через известную фразу Пушкина «Догадал меня Бог родиться России с умом и талантом...» В измененной форме – «Угораздило же меня родиться в этой таежной глуши...» (с. 259) – эта сентенция позволяет Довлатову иронически мотивировать поиск русским добрым молодцем счастья «на стороне», «рвануть отсюда куда попало» (с. 256) – в Грецию, в Турцию, в Израиль, «хоть в Южную Родезию» (с. 256), «на интуристке жениться» (с. 257) или добиться благорасположения еврейки Натэллы («Так посодействуйте русскому диссиденту насчет Израиля», с. 258). Подтекстовая (растворенная в речи Маркова) цитата Пушкина позволяет под новым углом зрения взглянуть на связь (историческое сопоставление) прошлого и настоящего. Пушкинский затекст дает возможность не только комично интерпретировать ту «мировую скорбь» – «глубокую и окончательную» (с. 260), что запечатлелась в лице

Маркова, но и проследить историю ее почти национального существования/бытования, не (всегда) определяемого временем, политикой, социумом. Интертекст позволяет Довлатову выйти на обобщающие параллели и вневременную синхронию.

Галерея «двойников» главного героя Довлатова и, как следствие<sup>1</sup>, типов русского народного (точнее простонародного, хотя и не всегда национального) характера в довлатовской повести многообразна, но скрепляется (цементируется) антиномичным характером Михал Иваныча, уже упомянутого домовладельца, у которого остановился Алиханов. Лесоруб-«дружбист» (с. 192) колоритен не только сам по себе – в оксюморонных противоречиях его характера, но и потому, что удерживает в себе, в своем образе пушкинские *интертекстуальные* и *контекстуальные* звенья.

Размышляя о Пушкине, герой Довлатова удивляется в нем «готовности принять и выразить любую точку зрения», его восхищает «неизменное стремление к последней высшей объективности» (с. 212). Алиханов вводит сравнение – Пушкин подобен «луне, которая освещает дорогу и хищнику, и жертве» (с. 212). Пушкинское сочувствие «движению жизни в целом» (с. 212) для героя Довлатова есть предельная высота: «Его литература выше нравственности. Она побеждает нравственность и даже заменяет ее. Его литература сродни молитве, природе...» (с. 212).

Исследователи-литературоведы давно обратили внимание на то, что в этих строках Довлатова сокрыта перефразированная пушкинская цитата – «Поэзия выше нравственности – или по крайней мере совсем иное дело...» (VII, с. 550). Интертекстуальная нить здесь очевидна – «оттенка высшего значения» (с. 216) стремится достичь и Алиханов. Однако в плане диало-

---

<sup>1</sup> Довлатов не выстраивает четкой дифференции между героем-интеллигентом и героем-простаком, между городским жителем и сельским крестьянином, между собой и другими. Скорее наоборот – при видимом (в т.ч. социальном, интеллектуальном, национальном) несходстве он намеренно подчеркивает близость одних и других: русских и кавказцев, экскурсоводов и туристов, знатоков и простофиль.

гической переключки текстов еще более существенным оказывается то, что пушкинское «олимпийское равнодушие» (с. 212), его стремление к «высшей объективности» проецируется Довлатовым на образ пушкиногорского крестьянина-пропойцы Соколова. И в отношении к данному персонажу пушкинское всеприятие отзывается довлатовско-алихановским всепониманием.

С одной стороны, Алиханов признается, что он «так и не понял» (с. 214), что за личность Михал Иваныч. Но, с другой стороны, герой-рассказчик явно по-пушкински объективен в восприятии и оценке сюжетно сопутствующего ему персонажа. С одной стороны, он видит в нем человека «нелепого», «бестолкового», «доброего» (с. 214), с другой – тут же приводит пример его бессмысленной жестокости<sup>1</sup> – «однажды повесил двух кошек на рябине», наказанных только за то, что «расплодились шумовки», повсюду «лузгают» (с. 215)<sup>2</sup>. И далее – практически рядом – эпизод о том, как герой постеснялся будить Алиханова, когда последний случайно задвинул изнутри щеколду на двери дома и Михаил просидел всю ночь на крыльце. По словам рассказчика, он был «нелепым и в доброте своей, и в злобе» (с. 215). Он и хищник, и жертва (с. 212).

Образ по-своему аристократичного героя-пьяницы порождает пушкинскую аллюзию и, как ни странно, к образу Евгения Онегина. Если о благородном Евгении известно, что он «читал Адама Смита и был глубокий эконоом», т.е. экономист, следующий научным правилам и строгому порядку, то и в образе деревенского «философа» довлатовский герой замечает любовь к порядку, пусть и абсурдистски странному. Для персонажа быть обсчитанным буфетчицей в шалмане есть отражение порядка – «Без этого нельзя, порядок есть порядок» (с. 215). Жестокость фашистов к «жидам и цыганам» (с. 215) – в том же ряду («Порядок есть порядок...», с. 215). И эта «порядочность» двух несопоставимых по сути литературных персонажей под-

<sup>1</sup> Пушкинской «бессмысленности и беспощадности».

<sup>2</sup> Вероятно, тех самых кошек «геральдического вида», о которых шла речь в самом начале повести.

держивается Довлатовым в рамках игровой звукописи: Адам Смит от Пушкина превращается в Яна Смита у Довлатова, английский «эконом» на уровне фонетической близости мутирует в «родезийского диктатора», которого «без конца» поминал и «проклинал» Михал Иванович (с. 215). При этом дихотомия образа Михал Ивановича – в следующую очередь – транслируется с образа Евгения Онегина на образ самого Алиханова, выстраивая очередную интертекстуальную параллель – между «лишними» героями прошлого и настоящего, у Довлатова «лишними» в любом из социальных слоев.

Близость Алиханова и Михал Ивановича во многом мотивирована тем, что каждый из них категориально (и концептуально) дихотомичен. Если Стас Потоцкий в шуточной форме констатирует эту «неоднородность» Алиханова: «Борька трезвый и Борька пьяный настолько разные люди, что они даже не знакомы между собой...» (с. 216)<sup>1</sup>, то бывшая жена главного героя по-женски серьезно упрекает его в том, что он «столько говори<т> о благородстве», «а сам – холодный, жестокий, изворотливый человек» (с. 175)<sup>2</sup>. С ее точки зрения, даже любовь героя к словам – «безумная, нездоровая, патологическая любовь – фальшива» (с. 174). Образы обоих (почти) центральных героев пронизаны антиномиями.

Что касается главного героя, то он не только признает свои пороки: «Я был – одновременно – непризнанным гением и страшным халтурщиком»: в его столе хранились «импрессионистические новеллы» и «литературные композиции на тему армии и флота» (с. 229), но и находит им «оправдание». По его глубокому убеждению, «пороки были свойственны» и «гени-

---

<sup>1</sup> В данном случае Довлатову следовало бы написать – «не знакомы друг с другом», но, вероятно, желая избежать повтора начальных согласных, он использует не вполне правильный оборот (использование которого, однако, может быть мотивировано в тексте и особенностями речи «провинциального» персонажа).

<sup>2</sup> Правда, при этом в другой сцене жена определит мужа как доброго, не злого человека («Ты, в принципе, не злой», с. 238). И одна оценка-характеристика героя нимало не противоречит другой. Весь мир героев Довлатова диалектичен и дихотомичен.

альным людям», причем «в такой же мере, как и добродетели» (с. 218)<sup>1</sup>. Эталоном подобных антиномий для него оказываются Пушкин – Достоевский – Есенин<sup>2</sup>. По представлениям Алиханова, в «маленьком гениальном человеке» Пушкине «легко уживались Бог и дьявол» (с. 232).

Центральный персонаж Довлатова не выходит на уровень обнаженно-предельных – пугающих – антиномий, подобных тем, что проявляются в личности Михал Иваныча, но и в нем, главном герое-актанте, ощутимы противоречиво-непримиримые начала. При этом главная, по Довлатову, общность и схожесть героя-горожанина и деревенского выпивохи – в их естественном, органическом, почти природном начале, которое было увидено и философически осмыслено Алихановым в Пушкине, в его природной, жизненной готовности принять и выразить «любую точку зрения» (с. 212).

В этой связи несколько избыточным, на наш взгляд, оказывается пусть и отдаленное, но намеченное (и видимое) выделение сходных качеств природы в образе жены героя. Естественно-природное «равнодушие», которое прочерчивалось в связи с образами и довлатовского Пушкина и пушкиногорского пьяницы Михал Иваныча, на характерологическом (портретном) уровне приписано и бывшей жене Алиханова Татьяне. «Своим безграничным равнодушием она напоминала явление живой природы...» (с. 219). В ее характере «было молчаливое спокойствие океана, равнодушно внимающего крику чаек...» (с. 225)<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> «Скрытое сравнение» себя с классиками – на основании той же дихотомии – эксплицируется в тексте чуть позднее. После отъезда жены из Михайловского герой назовет себя «пройденным этапом» для нее – со всеми «пороками и достоинствами» (с. 251). Лексический «повтор» показателен.

<sup>2</sup> Вряд ли можно утверждать, что героем Довлатова назван ряд любимых им писателей. Скорее можно предположить иное: выстроенная цепь мало похожих друг на друга писателей создана прозаиком по «политическим» причинам. Как Пушкин важен герою в качестве ссыльного поэта, так и Достоевский и Есенин суть литераторы опальные, находившиеся в СССР в 1950-е годы под запретом.

<sup>3</sup> Если вернуться к сведениям о том, что прототипом Алиханова был Иосиф Бродский, то в образе Татьяны можно найти черты Марины Басмановой, возлюбленной Бродского. Е. Рейн о Бродском и «М. Б.» писал:

Найти мотивацию подобного сопоставления не трудно<sup>1</sup>, однако треугольник «Пушкин – Михал Иванович – Алиханов» был уже исчерпывающим и художественно достаточным. Превращение его в «четырёхугольник» представляется избыточным и нарушающим художественное равновесие<sup>2</sup>.

Между тем выход к образу жены героя обозначает некоторые существенные интертекстуальные нити довлатовской наррации – сугубо пушкинские интертекстемы. Так, одни исследователи уже неоднократно высказывали суждение о том, что имя Татьяна было дано героине Довлатова неслучайно – с целью оттенить образ пушкинской Татьяны Лариной («Евгений Онегин»). Другие в сцене знакомства Алиханова с «кузеном» Татьяны увидели приметы встречи пушкинского Дон Гуана со статуей Командора («Каменный гость»)<sup>3</sup>. И оба эти предположения можно принять. Однако при создании образа жены героя не ощущается глубокой интертекстуальной игры, этот персонаж (как таковой) скорее берет на себя внешне фабульную функцию – героиня наделяется провокативным началом, становится условием порождения внутренних сомнений и колебаний, которым подвержен главный герой Алиханов. «Моя жена все чаще заговаривала об эмиграции» → «Я окончательно запутался и уехал в Пушкинские Горы...» (с. 230).

«В молодости она была очень красивая. Она дочь художника Павла Басманова, который был учеником Стерлигова и Петрова-Водкина. Она из сугубо петербургской художественной семьи. Прожила свою жизнь в квартире, которая принадлежала раньше кому-то из семьи Бенуа: на улице Глинки [д. 15] между Никольским собором и Мариинским театром. Ее сила была в том, что она все время молчала. Это придавало ей таинственность» (Рейн Е. Мне скучно без Бродского и Довлатова // Дело. 2004. 19 янв.).

<sup>1</sup> Например, самое простое – родство душ героини и главного героя Алиханова. Или, как звучит в тексте повести, – «диссидентское взаимопонимание» (с. 229).

<sup>2</sup> Суждение Г. А. Доброзраковой о том, что главный герой «Заповедника» Алиханов «соотносит себя» с литературными персонажами (и писателями), не вполне верно (см.: Доброзракова Г. А. Сергей Довлатов: диалог с классиками и современниками. С. 92). Подобное соотнесение осуществляет не герой, но автор.

<sup>3</sup> См.: Генис А. Пушкин // Довлатов С. Последняя книга: рассказы, статьи. СПб.: Азбука-классика, 2001. С. 333.

Обсуждение с женой вопроса об эмиграции (в Ленинграде и в Михайловском) ставит героя на «грань душевного расстройства» (с. 230). Если для него важнейшим оказывается ракурс творческий (хотя и выраженный в традиционной довлатовской манере о серьезном говорить не всерьез): «Тут нечего объяснять... Мой язык, мой народ, моя безумная страна... Представь себе, я люблю даже милиционеров...» (с. 235), то, по словам Татьяны, ей «надоело стоять в очередях за всякой дрянью. Надоело ходить в рваных чулках. Надоело радоваться говяжьим сарделькам...» (с. 236). Герои давно разошлись (в т.ч. и формально-юридически) и стоят на разных ментальных полюсах: «...ведь я двадцать лет пишу рассказы, которые тебя совершенно не интересуют...» (с. 231) – произносит Алиханов.

Ссоры и споры с женой актуализируют разность позиций героя и героини: если Таня (в иронико-циничном ключе) сравнивает Алиханова с Хемингуэем, то Борис тут же несогласно реагирует на ее сравнение: «Ты действительно считаешь его хорошим писателем?» (с. 174), ставя под сомнение если не талант американского прозаика, то обнаруживая отличность (от жениного) отношение к нему<sup>1</sup>.

Если Алиханов устанавливает на своем рабочем столе фотографию американского писателя Беллоу, то Татьяна (не слышав фамилию) принимает его за Белова (с. 226), и герой не поправляет ее, а соглашается – «Он самый...» (с. 226), т.е. ведет себя с нею так, как с невежественными туристами-экскурсантами в заповеднике.

Как вспоминает герой, он (в отличие от героини-жены) «не верил», когда «она говорила, что Альберто Моравиа – хороший писатель» (с. 273). Контрпозиции героя и героини обнаруживаются на самых разных уровнях.

---

<sup>1</sup> Известны слова Довлатова о Хемингуэе: «...Хемингуэй плоский...» (из письма Е. Скульской. См.: *Скульская Е.* Перекрестная рифма. Письма Сергея Довлатова // *Звезда.* 1994. № 3. С. 153). Между тем в «Заповеднике» при описании рабочей – творческой – остановки Алиханов упоминает портрет Хемингуэя, висящий на стене его комнаты («изображение Хемингуэя», с. 218).

Татьяна для Алиханова в тексте «Заповедника» – не жена-соратник, она просто жена. Даже упоминание того факта, что Татьяна из семьи Ялтинского секретаря райкома и что она говорит о родителях, как о мертвых («Нет у меня родителей», с. 222), ставит под сомнение и идейное диссидентство героини, и (отчасти) ее нравственное начало.

В этом смысле образ Татьяны аккумулирует в себе не столько пушкинские татьянинские черты – «Татьяны милой идеал...» (о чем говорит критика), сколько черты и черточки *антиидеала*. Героиня Довлатова вбирает в себя не столько обаяние пушкинской романной Татьяны, сколько таит в себе угрозу жениной роли Натали Гончаровой в судьбе Пушкина. Слова Алиханова, обращенные к истории пушкинской жизни, – «высоко парил, но стал жертвой обыкновенного земного чувства», «создавал шедевры, а погиб героем второстепенной беллетристики» (с. 232) – в некоей допустимой мере проецируются на образ и судьбу самого довлатовского героя. Татьяна Ларина не стала судьбой в жизни Евгения Онегина, но Натали во многом определила трагедию судьбы поэта. Именно так охарактеризует свои отношения с Татьяной и героиней Довлатова – «Это была уже не любовь, а судьба» (с. 218). И еще раз – «Тут уже не любовь, а судьба...» (с. 276).

На подтекстовом уровне (почти бессознательно) писатель обнаруживает роль и место бывшей жены в судьбе (автобиографического) персонажа. Неслучайно, когда Татьяна в местном пушкиногорском ресторанчике «Лукоморье» (название которого усиливает ноты абсурдизации и мистификации) убеждает Алиханова, что его не читают на родине и что «так будет всегда» (с. 236), – во временной (исторической) перспективе она оказывается не права. Ответное алихановское «ошибаешься» (с. 236) оказывается более провидческим, прав оказывается он<sup>1</sup>. Прав по-цветаевски – «Моим стихам, написанным так рано <...> настанет свой черед...»

---

<sup>1</sup> За пределами текста не признать осмысленности важности отъезда писателя за рубеж нельзя и ведущая роль в этом, несомненно, жены, однако в пределах повести довлатовские акценты расставлены несколько иначе.

Для (едва ли не) прагматично настроенной (так выписанной автором) героини эмиграция в Америку есть, прежде всего, решение проблем житейских, бытовых (очереди, дефицит, рванные колготки – дважды акцентированные в тексте, с. 236, 246). Для героя-творца заокеанская Америка – «тот свет» (с. 216), «фикция» (с. 237), «мираж» (с. 237), где «на чужом языке мы теряем восемьдесят процентов своей личности», «утрачиваем способность шутить, иронизировать» (с. 236), быть собой. Родина-«тюрьма» (в определении Татьяны, с. 235) более предпочтительна для героя Алиханова при всех ее запретах, ограничениях, надзорах<sup>1</sup>, и утешительная поддержка его в этом выборе – судьба поднадзорного Пушкина, его ссыльные годы в Михайловском.

«Я твердил себе:

– У Пушкина тоже были долги и неважные отношения с государством. Да и с женой приключилась беда. Не говоря о тяжелом характере...

И ничего. Открыли заповедник. Экскурсоводов – сорок человек. И все безумно любят Пушкина...» (с. 251–252).

Между тем герой Довлатова (в беседе с женой!) словно опасается, что его заподозрят в любви к родине и (миролюбиво, снимая напряжение) позволяет себе признаться в другом – в авантюризме, желании вырваться посмотреть на Бродвей, полюбопытствовать:

«Таня, – говорю, – я человек легкомысленный. Любая авантюра меня устраивает. Если бы там (я отогнул занавеску) стояла “Каравелла” или “Боинг” ... Сел бы и поехал. Чтобы только взглянуть на этот самый Бродвей. Но ходить по инстан-

---

<sup>1</sup> Довлатов намеренно часто и подчеркнуто много раз называет имена и должности «случайных» героев, которые осуществляют советский социально-политический контроль и надзор: «майор Джафаров» (с. 194), «капитан милиции Шатко» (с. 209), «милиционер Довейко» (с. 215), «майор Беляев» (с. 262), «судья Чикваидзе» (с. 217), университетский «стукач» Гурьянов (с. 179) и др. Заметим, вездесущность представителей карающе-контролирующих органов актуализируется Довлатовым через использование фамилий, указывающих на различную национальную принадлежность их носителей.

циям. Объясняться, доказывать. Историческая родина... Зов предков... Тетя Фаня Цыперович...» (с. 237).

Герой Довлатова остроумно «списывает» нежелание уезжать за границу на свою пассивность и инертность (по сути – обломовскую лень), однако цепь аргументов, высказанных им ранее жене и мысленно самому себе, позволяет предположить и другие резоны. Неслучайно бравада и фрондерство мгновенно спадают с героя, когда он слышит точную дату подачи документов на выезд жены и дочери: «И вдруг почувствовал такую острую боль, такую невыразимую словами горечь, что даже растерялся» (с. 242).

«Такие» боль и горечь, пережитые героем Довлатова, подталкивают к пробуждению еще одной литературной реминисценции, рождают обращение к еще одному большому интертексту.

Как аргумент в споре с мужем героиня Татьяна использует классическую (хрестоматийно поблекшую) интертекстему – образ отеческих берез: «Что тебя удерживает? Эрмитаж, Нева, березы?» (с. 236). И эта метатекстема выводит повествование Довлатова на иной пласт диалогических сопоставлений: если прежде речь шла о пушкинском и пост-пушкинском интертексте, то теперь регистр повествования переключается – и на передний план наррации выходит мощный лермонтовский (и пост-лермонтовский) интертекст.

Как уже было выше показано, отъезд героя Алиханова из Ленинграда в Пушкинские Горы оказывается своего рода «сублимацией» (с. 216)<sup>1</sup>, он должен дать возможность герою решить острейший жизненный вопрос – через судьбу Пушкина попытаться понять, что такое ссылка, заточение, изгнание, то есть – в жизненном хронотопе персонажа – согласиться с эмиграцией или отказаться от нее. Однако уже на этом уровне интертекст мотива путешествия (в философском плане) обретает черты не только собственно пушкинские и, как следствие, черты его «странного» героя Онегина, по доброй воле решившего

<sup>1</sup> По словам Алиханова, когда «пытаешься возложить на литературу ответственность за свои грехи» (с. 216).

оставить петербургский свет (точнее по причинам семейным – желание навестить больного дядю), но и насыщается чертами «лишнего» героя Печорина, чей отъезд на Кавказ мотивирован не житейскими обстоятельствами, а «казенной надобностью», парафраза ссылки. Добрая воля и принуждение в разных пропорциях соседствуют в образах Онегина и Печорина, и герою Довлатова во многом оказывается ближе последний.

В повести Довлатова действительно уже с первых страниц со всей несомненностью слышится отголосок лермонтовского «Героя нашего времени» – как в избранной форме повествования (я-личностная наррация, почти исповедальный «Журнал Печорина <Алиханова>»), так и в содержательном плане<sup>1</sup> – уже обращалось внимание на то, что современный прозаик «нарисовал свой портрет и портреты своих знакомых», создал портрет, «составленный из пороков нашего поколения» («Предисловие» к роману Лермонтова). Более того, отдельные сцены и образы «Заповедника» знакомо и знаково – (мета)интертекстуально – отсылают к мотивам лермонтовского романа и лирического творчества поэта.

Так, если для поэзии Пушкина (казалось бы, должной ожить на страницах довлатовской повести и в целом ряде ракурсов отраженной в тексте «Заповедника») характерны образы пышной и чарующей взор русской природы – например, всем знакомые «в багрец и золото одетые леса», «мороз и солнце, день чудесный...», то, как свидетельствует лирика Лермонтова, образ природы у него не только более сдержан, но и прост, лишен картинности и красочности. И подобный взгляд на русскую природу, таковое отношение к ней оказывается много

---

<sup>1</sup> И. Н. Сухих предложил поэтическую метафору «композиционного обоснования» возможной апелляции к «Герою нашего времени»: «Довлатова можно воспринимать как автора одного большого текста. Его пятикнижие (“Зона” – “Заповедник” – “Наши” – “Чемодан” – “Филиал”) можно интерпретировать как роман рассказчика, метароман, роман в пяти частях (подобный “Герою нашего времени”) (Сухих И. Н. Довлатов и Ерофеев: соседи по алфавиту // Довлатов С. Последняя книга: рассказы, статьи. СПб., 2001. С. 547.)

ближе довлатовскому герою, чем пушкинское<sup>1</sup>. Неслучайно образы природы в повести Довлатова нередко обретают скупые черты почти графических (гравюрных) зарисовок.

Природа в изображении Довлатова скромна и лишена колористики, яркость красок уступает место черно-белым силуэтам, теням, отражениям. Монохромную сумеречность вечера подчеркивает, например, фраза «Тяжело и низко шумели липы...» (с. 174). Отраженный в речной воде пейзаж, увиденный глазами главного героя, утрачивает живость и выразительность красок: «Я <...> спустился к реке. В ней зеленели опрокинутые деревья. Проплывали легкие облака» (с. 196). «Обратное» изображение порождает впечатление ослабленного цвета, живописной искус(ствен)ности, экфрасичности. И подобного рода довлатовские пейзажи неизбежно пробуждают лермонтовские аллюзии, вызывают апелляцию, прежде всего, к известному стихотворению Лермонтова – «Родина».

Как свидетельствует лермонтовский поэтический текст, любовь в родине лирический герой стихотворения определяет как «странную», «нерассудочную», не понятную. «Люблю отчизну я, но странную любовью...» И объясняет эту странность через неброскость русских природных картин, через неприметность отеческих красот и внешней притягательности родины – «дрожящие огни печальных деревень», «дымок спаленной жнивы», «в степи ночующий обоз», «пляска с топаньем и свистом», говор «пьяных мужиков». И памятная – «на холме средь желтой нивы» «чета белеющих берез».

Примечательно, что герой Довлатова отправляется в Михайловское, в Пушкинские Горы, но сопровождает его пейзаж далеко не радостный пушкинский, но грустный лермонтовский: «холмы, река, просторный горизонт с неровной кромкой

---

<sup>1</sup> Однако нельзя согласиться с суждением Г. А. Доброзраковой, что «довлатовский персонаж не любит и не понимает природу <...> Напротив, Печорин воспринимает природу глубоко...» (Доброзракова Г. А. Сергей Довлатов: диалог с классиками и современниками. С. 43). Как будет показано ниже, иллюзия «не любви» к природе у довлатовского героя мнимая, это скорее поза, чем сущность.

леса» – «в общем, русский пейзаж *без излишеств*» (с. 176). Герой Довлатова даже делает попытку психологически (или философски) мотивировать свое отношение к русскому пейзажу и почти декларативно заявляет: «Говорят, евреи равнодушны к природе. Так звучит один из упреков в адрес еврейской нации. Своей, мол, природы у евреев нет, а к чужой они равнодушны. Что ж, может быть, и так. Очевидно, во мне сказывается примесь еврейской крови...» (с. 176).

Почти вслед за лермонтовским лирическим героем довлатовский персонаж – едва ли не нарочито – отказывается «любить» родную русскую природу:

«Короче, не люблю я восторженных созерцателей. И не очень доверяю их восторгам. Я думаю, любовь к березам торжествует за счет любви к человеку...» (с. 176)<sup>1</sup>.

И в реплике героя о «любви к березам» явственно отзывается образ лермонтовской «четы белеющих берез» (тех самых берез, о которых спрашивала его Таня).

Напомним, что известие о том, что «в четверг» Татьяна намерена отдать документы на выезд, заставляет героя почувствовать «острую боль» и «невыразимую словами горечь» (с. 242). Обратим внимание, что и русский пейзаж, окружающий героя, его «обыденные <...> приметы» (с. 176), порождают у Алиханова схожее «необъяснимо горькое чувство...» (с. 176)<sup>2</sup>. И в совокупности с декларативным заявлением о нелюбви героя к природе невольно выстраивается еще более конкретный интертекст – не только лермонтовский, но и пост-лермонтовский – цветаевский.

С одной стороны, хорошо известны строки Марины Цветаевой «Я любовь узнаю по боли...» («Приметы»).

<sup>1</sup> Правда, при внимательном чтении становится ясно, что герой Довлатова говорит о нелюбви не к родной природе (родине), но о нелюбви к ее восторженным созерцателям. У тонкого стилиста Довлатова эта нюансировка не может быть случайностью.

<sup>2</sup> В обоих случаях привлекает внимание лиризм повествования – эпитеты «невыразимый», «необъяснимый», кажется, чужды иронизированной манере повествования Довлатова, но они сознательно вынесены в «сильные» синтаксические позиции.

С другой – всем памятно знаменитое и горькое цветаевское стихотворение «Тоска по родине! Давно...» (...разоблаченная морока), когда в одиннадцати строфах поэт решительно отказывается от любви к родине, но в двенадцатой строфе почти неожиданно, сталкиваясь в мыслях с придорожным кустом рябины, умолкает... Прием умолчания выдает истинное чувство лирической героини, ее «боль» любви к покинутой родине.

И в этом контексте становится очевидным, что все те многие слова, которые были звонко отчеканены героем Довлатова, «горькое чувство», о котором вскользь (кажется, незаметно) упоминает герой, глядя на окружающие неприметные картины, есть весьма близкое Цветаевой чувство мучительной любви к родине, к природе, к ее родным непритязательным пейзажам. Подобно лирической героине Цветаевой, герой Довлатова намеренно отрицает «суррогат патриотизма» (с. 176), но в унисон с цветаевской героиней умалчивает о боли и горечи любви к родным необозримо-однообразным просторам<sup>1</sup>. В контексте тех мучительным переживаний, которые одолевают героя в решении остаться на родине или оставить родину, пронзительность «горького чувства» («необъяснимого» и «невыразимого») прочитывается по-цветаевски (в респективе традиции – по-лермонтовски). Обратим внимание – у Довлатова чуть позже появится даже цветаевская гроздь рябины (с. 251).

Итак, образы березы (и рябины) вопреки заявлениям героя оказываются в тексте Довлатова знаками (маркерами) родины. Заметим, что длительный запой героя, который случается после прощания с женой, сюжетно – *случайно*, но художественно *не случайно* начинается именно рядом с березой. «Короче, зашел я в лесок около бани. Сел, прислонившись к березе. И выпил бутылку “Московской”, не закусывая...» (с. 251). (Лексемы «береза» и «Москва» поставлены рядом.) Именно здесь – в русле мотива прощания с родиной (пока только жены и дочери) – у Довлатова появится и цветаевская рябина: «...курил одну сигарету за другой и жевал рябиновые ягоды...» (с. 251). Очевид-

<sup>1</sup> По слова Алиханова, «любить публично – скотство» (с. 188), почти уровень сексопатологии.

но, что композиционная близость «растительных» деталей не случайна, образно родственна. И через них интертекстуальный пласт повести удваивается, утраивается, приумножается<sup>1</sup>.

В плане выявления лермонтовского интертекста обращает на себя внимание использование Довлатовым оборота «суррогат патриотизма» (с. 176). С одной стороны, он может показаться сугубо индивидуальным, собственно довлатовским. И это, может быть, именно так. Однако, с другой стороны, вычурный оборот Довлатова оказывается весьма близок сентенции Н. А. Добролюбова, который в свое время характеризовал все то же стихотворение Лермонтова «Родина» и писал, что в нем поэт-дворянин «становится решительно выше всех *предрассудков патриотизма*, и понимает любовь к отечеству истинно, свято и разумно» (статья «О степени участия народности в развитии русской литературы»). Предрассудки патриотизма // суррогат патриотизма. Можно предположить, что Довлатов знал статью Добролюбова «О степени участия...» (познакомился с нею в период учебы на филологическом факультете ЛГУ или позднее), и в стремлении избежать повтора согласной в одном предложении (в одном выражении) он мог добролюбовские «*предрассудки патриотизма*» превратить в собственный «суррогат патриотизма». Своеобразный речевой оборот Добролюбова и материал, им осмысляемый (лермонтовская «Родина»), – в совокупности – дают основания к подобному предположению. И эта – пусть даже – косвенная связь со стихотворением «Родина» позволяет актуализировать и разгадать «странность» образов любви/нелюви к родной природе довлатовского героя, боль его тягостных переживаний, явно отсылающих к классическому (*патриотическому*) интертексту.

«Незримое» появление имени Цветаевой в тексте Довлатова провоцирует еще одну – цепляющуюся, смежную – ассо-

---

<sup>1</sup> Известны слова Довлатова: «Березы, оказывается, растут повсюду. Но разве от этого легче?» (*Довлатов С. Речь без повода... или Колонки редактора*. М.: Махаон, 2006. С. 108–109). Как видно из последней цитаты, образ берез *не случаен* в речи героя Алиханова.

циацию – с образами поэзии (и прозы) Бориса Пастернака<sup>1</sup>. «Внутренняя эмиграция» последнего (самого поэта и его героев) поддерживает и усиливает образ довлатовского диссидента, еще не состоявшегося эмигранта Алиханова. Подобно живаговскому «Гамлету», тоже в известной мере герою-страннику (заметим, что и образ героини Цветаевой связан с мотивом дороги), довлатовский персонаж осознает театральность окружающей жизни – причем не жизни *советской* (как принято акцентировать в критике), но жизни человеческой, бытия вообще. Так, ничего советского нет в том, что вид недавно отреставрированного Псковского кремля вызывает в сознании героя представление о «громдах размеров макете» (с. 174) или что вид пасущихся «одноцветных коров» порождает в его сознании образ «театральных декораций» (с. 190). Даже подмена в заповеднике портрета Ганнибала на портрет генерала Закомельского – явление не столько советское или русское, сколько условно психологическое, общечеловеческое. «Да какая разница...» (с. 178) – в одном случае произнесет музейный работник, а позже в том же ключе выскажется и сам Алиханов. Как показывает Довлатов, мотив подмены (все той же сублимации) пронизывает не некий географический топос или некий социальный локус, но человеческий мир вообще, вне времени и пространства, вне идей и идеалов. Не случайна «сублиматическая» ассоциация, порожденная сознанием довлатовского героя, – Шекспир и его образы. «Сочинил человек “Короля Лира” и может после этого год не вытаскивать шпагу...» (с. 216)<sup>2</sup>.

Аллюзия к «Королю Лиру» вновь возвращает к «Гамлету» – шекспировскому и пастернаковскому. Вечный гамлетовский вопрос «быть или не быть?» (в данном случае – как быть? ехать или не ехать?) усиливается и аккумулируется

---

<sup>1</sup> Усиленную вскоре звучащим именем Мандельштама (с. 182). Имя самого Пастернака появится в тексте чуть позже (с. 196).

<sup>2</sup> Имя Шекспира возникает на страницах повести Довлатова еще раз: «Мораль должна органически вытекать из нашей природы. Как это у Шекспира: “Природа, ты – моя богиня!”» (с. 226). И в данном случае Довлатовым «природно» запараллелены Шекспир и Пушкин.

пастернаковским наблюдением о «фарисействе» («все тонет в фарисействе...»), заставляя колебаться (глубже сомневаться) довлатовского персонажа. Шекспир и Пастернак оказываются интертекстуальным фоном, на котором становится очевидным, что даже «любовь к словам <...> – фальшива» (с. 174). Неслучайно на той же странице довлатовской повести звучит почти шекспировско-гамлетовское: «Слова, слова, слова...» – «Это слова. Бесконечные красивые слова» (с. 175). И если герой Довлатова «живет в мире слов» (с. 182), то эти слова по-шекспировски (по-пастернаковски) неоднозначны и многозначны, пусты и призрачны, значимы и обесмысленны, они «громоздятся», «как тень от пустой бутылки» (с. 182)<sup>3</sup>. Шекспировско-пастернаковский интертекст встраивает героя Довлатова в ряд персонажей вселенски масштабных: *весь мир – театр* (фальшь, декорация)<sup>4</sup>. (И, как показывает Довлатов, *весь мир*, не только советский.)

Заметим, что размах жизненным наблюдениям героя Довлатова придает и, кажется, ироническая наполненность текста

<sup>3</sup> Неслучайны размышления героя Довлатова о сопоставимых выражениях «предельно ясно» // «беспредельная ясность» (с. 182) или о *деле* литератора: «Надо либо жить, либо писать. Либо слово, либо дело. Но твое дело – слово...» (с. 183), о «мгновенных преображениях» «нормальной речи» в «визгливый провинциальный говор» (с. 184), о явной синонимии выражений «порядочный человек» и «законченный пропойца» (с. 189). Знаменитые антиномии довлатовской манеры в данном случае обращены к Слову.

<sup>4</sup> Как и заповедник («Ведь музей – не театр?», с. 195), в который направляется главный герой повествования. Он, с одной стороны, – святылище великого поэта («культ», с. 195), с другой – «зона мертвого пространства» (с. 183), в которой «любовь к Пушкину – <...> самая ходовая валюта» (с. 187). Даже сходство Пушкина с его плакатными изображениями исчерпывается только «бакенбардами» (с. 185). А рггрос: по наблюдению героя Довлатова, пушкинские бакенбарды начинают появляться по мере приближения к Михайловским Горам. Напр., у официанта в привокзальном ресторане Лути герой отмечает «громадные войлочные бакенбарды» (с. 172). И совершенно очевидно, что эти бакенбарды появились в тексте Довлатова (отчасти) вслед за «бакенбардами» из «Прогулок с Пушкиным» А. Терца («сплошное популярное пятно с бакенбардами» – *Терц А. Прогулки с Пушкиным*. М.: Глобулус-Энас, 2005. С. 7 и др.)

приметами античного мира – включение в нарративный план имен и названий, чуждых провинциальной русской действительности. Девушка-экскурсовод по имени Аврора (с. 173), ресторан «Гера» (с. 174), звуки песни о Прометее (с. 232), герой по имени Ахилл (с. 244) и др. Хронотоп повести расширяется и, надо полагать, сознательно: размах всеобщего «хаоса» (с. 216), как показывает Довлатов, пугающ и безграничен. «Есть в ощущении нормы какой-то подвох. И все-таки еще страшнее – хаос...» (с. 226). Но для героя Довлатова единственным «путеводителем» (с. 181) по этому «дантову» миру остается литература<sup>1</sup>.

Возвращаясь к лермонтовскому интертексту, можно остановиться на отдельных «очень-печоринских» эпизодах повествования. Уже одна из первых сцен «Заповедника» едва ли не в точности «воспроизводит» эпизод из «Журнала Печорина» – знаменитый диалог юной княжны Мери и Печорина о «водяном» обществе Пятигорска по время прогулки к провалу:

«Разговор наш начался злословием: я стал перебирать присутствующих и отсутствующих наших знакомых, сначала выказывал смешные, а после дурные их стороны. Желчь моя взволновалась. Я начал шутя – и кончил искренней злостью. Сперва это ее забавляло, а потом испугало.

– Вы опасный человек! – сказала она мне, – я бы лучше желала попасться в лесу под нож убийцы, чем вам на язычок... Я вас прошу не шутя: когда вам вздумается обо мне говорить дурно, возьмите лучше нож и зарежьте меня, – я думаю, это вам не будет очень трудно.

– Разве я похож на убийцу?..

– Вы хуже...» («Княжна Мери»).

Подобно лермонтовскому герою, персонаж Довлатова остро и зло шутит в адрес своих знакомых (в конкретной сцене речь идет о Митрофанове). И если первоначально на вопрос девушки-экскурсовода, хорошо ли Алиханов знает Митрофанова,

<sup>1</sup> Как иронический пример – «серый томик» «деревенской прозы» Виктора Лихоносова (с. 181), служащий герою средством познания русской провинции.

тот отвечает, кажется, шутливо, используя игру слов: «Хорошо <...> с плохой стороны» (с. 173), то вскоре он отреагирует на реплику собеседницы уже более остро, почти цинично:

«– Летом, – сказала она, – в заповеднике довольно хорошо платят. Митрофанов зарабатывает около двухсот рублей.

– И это на двести рублей больше, чем он стоит» (с. 174).

Подобно княжне Мери, собеседница довлатовского героя заключает: «А вы еще и злой!» (с. 174).

Своеобразным продолжением сцены из «Княжны Мери» (и соответственно довлатовской сцены с девушкой-экскурсоводом) звучит не очень отдаленный по сюжету диалог Алиханова и Натэллы:

«– А вы человек опасный.

– То есть?

– Я это сразу почувствовала. Вы жутко опасный человек. <...> Полюбить такого, как вы, – опасно» (с. 189).

Перекличка текстов очевидна.

«Женская тема», близкая герою Довлатова еще по онегинскому типу, находит свою реализацию и в типе печоринском. Персонаж Довлатова, с одной стороны, по-онегински ровно и наставительно отвергает любовь деревенских простушек, с другой – по-печорински язвительно оценивает доброту и заботу провинциальных дам.

У Лермонтова:

«Спустясь в середину города, я пошел бульваром, где встретил несколько печальных групп, медленно поднимающихся в гору; то были большею частью семейства степных помещиков; об этом можно было тотчас догадаться по истертым, старомодным сюртукам мужей и по изысканным нарядам жен и дочерей; видно, у них вся водяная молодежь была уже на перече, потому что они на меня посмотрели с нежным любопытством: петербургский покррой сюртука ввел их в заблуждение <...> Жены местных властей, так сказать хозяйки вод, были благосклоннее <...> Эти дамы очень милы; и долго милы! Всякий год их обожатели сменяются новыми, и в этом-то, может быть, секрет их неумимой любезности» («Княжна Мери»).

У Довлатова:

«– Простите, вы женаты?»

Галина Александровна произнесла эту фразу внезапно и, я бы сказал, – застенчиво.

– Разведен, – говорю, – а что?

– Наши девушки интересуются.

– Какие девушки?

– Их сейчас нет. Бухгалтер, методист, экскурсоводы...

– Почему же они мной интересуются?

– Они не вами. Они всеми интересуются. У нас тут много одиноких. Парни разъехались... Кого наши девушки видят? Туристов? А что туристы? Хорошо, если у них восьмидневка. Из Ленинграда так на сутки приезжают. Или на трое... А вы надолго?» (с. 178).

После подобных разговоров герой Довлатова замечает: «Давно я не был объектом такой интенсивной женской заботы. В дальнейшем она будет проявляться еще настойчивее. И даже перерастет в нажим» (с. 178).

И, подобно Печорину, он достаточно язвительно определит причину этой доброты и внимания:

«Вначале я относил это за счет моей потускневшей индивидуальности. Затем убедился, насколько огромен дефицит мужского пола в этих краях. Кривоногий местный тракторист с локонами вокзальной шлюхи был окружен назойливыми румяными поклонницами.

– Умираю, пива! – вяло говорил он.

И девушки бежали за пивом...» (с. 179).

Ирония довлатовского персонажа в адрес окружающих, как и у Печорина, тесно смыкается с самоиронией. Тонкие психологические нюансы человеческой природы понятны как одному, так и другому герою<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Правда, чувство меры и такта иногда подводит Довлатова, и его герой может без тени сомнения почти неприязненно высказаться о впервые увиденном им – «случайном» – человеке: «Затем появилась некрасивая женщина лет тридцати – методист. Звали ее Марианна Петровна. У Марианны было запущенное лицо без дефектов и неуловимо плохая фигура»

Не менее «симметричны» сцены встречи Печорина и Грушницкого на водах и Алиханова и Гурьянова в Михайловском (с. 179).

Так, встреча с Грушницким по приезде Печорина в Пятигорск описывается Лермонтовым как «случайная»:

«Я остановился, запыхавшись, на краю горы и, прислонясь к углу домика, стал рассматривать окрестность, как вдруг слышу за собой знакомый голос:

– Печорин! давно ли здесь?

Оборачиваюсь: Грушницкий! Мы обнялись...» (запись в «Журнале Печорина» от 11 мая).

И далее следует безжалостная оценка Печориным Грушницкого: «...он из тех людей, которые на все случаи жизни имеют готовые пышные фразы, которых просто прекрасное не трогает и которые важно драпируются в необыкновенные чувства, возвышенные страсти и исключительные страдания. Производить эффект – их наслаждение <...> Он довольно остер: эпитаграммы его часто забавны, но никогда не бывают метки и злы: он никого не убьет одним словом; он не знает людей и их слабых струн, потому что занимался целую жизнь одним собою. Его цель – сделаться героем романа. <...> Я его понял, и он за это меня не любит, хотя мы наружно в самых дружеских отношениях...» (запись от 11 мая).

Не менее случайна и нарочито характерологична сцена встречи Алиханова и Гурьянова:

«– Борька, хрен моржовый, – дико заорал он <Гурьянов>, – ты ли это?!

Я отозвался с неожиданным радушием. Еще один подонок застал меня врасплох. Вечно не успеваю сосредоточиться...» (с. 179).

В обеих сценах герои встретились «старыми приятелями», но в обеих внешнее радушие – лишь маска. Как герой Лермон-

---

(с. 186). Больше к этому персонажу герой Довлатова не обратится – портрет героини был намечен (вероятно) ради «слов(ц)а». Вряд ли самому герою ясно, чего больше в этой фразе: «элементарной грубости» или «воображаемого апломба» (с. 187).

това признается: «Я его <...> не люблю: я чувствую, что мы когда-нибудь с ним столкнемся на узкой дороге, и одному из нас несдобровать», так и Алиханов знает Гурьянова как «бывшего университетского стукача» (с. 179) и потому во внутренней речи называет его «подонком».

Если в романе Лермонтова отношения «приятелей» разрешаются дуэлью, то в повести Довлатова ее заменит «стычка» («столкновение») на крыльце местного отдела КГБ (с. 264–266).

Воссоздавая накал чувств Алиханова после звонка жены, со всей основательностью и деловитостью занятой сборами к отъезду (с. 250), Довлатов в эпизоде случайной встречи Гурьянова и главного героя градуированно показывает нарастание эмоций последнего: вначале он называет место, куда он был вызван, нейтрально – «управлением» (с. 264), через пару абзацев – «чека» (с. 265), наконец – «гестапо» (с. 265). Эскалация репрессивного смысла «управления» почти не заметна (растворена в обилии слов), но именно она передает нарастание психологического чувства, которое уже не стремится подавлять в себе центральный персонаж и которое находит свое разрешение в словесной «дуэли».

Площадка ведомственного крыльца слишком узка (как и «скала-треугольник» у Лермонтова, на которой происходит дуэль Печорина и Грушницкого<sup>1</sup>), потому хотя Гурьянов и «сделал какое-то порывистое движение» (с. 265), но «даться ему было некуда» (с. 264). Дуэль неизбежна:

«Я обогнул его, повернулся и говорю:

– А ты – дерьмо, Гурьяныч! Дерьмо, невежда и подлец! И вечно будешь подлецом, даже если тебя назначат старшим лейтенантом...» (с. 265).

Противник Алиханова повержен, он не ожидал на(вы)ступления – «Гурьянов, пятясь, отступил» (с. 266).

---

<sup>1</sup> Сцена дуэли у Лермонтова: «Площадка, на которой мы должны были драться, изображала почти правильный треугольник. От выдавшегося угла отмерили шесть шагов и решили, что тот, кому придется первому встретить неприятельский огонь, станет на самом углу, спиной к пропасти; если он не будет убит, то противники поменяются местами» («Княжна Мери»).

Однако завершения дуэльной ситуации Довлатов достигается не по-лермонтовски, но по-ильфопетровски. Заключительная реплика Алиханова, адресованная антагонисту, звучит так, что заставляет вспомнить образ Михаила Самуэлевича Паниковского («Золотой теленок»). Алиханов, обращаясь к Гурьянову: «Знаешь, почему ты стучишь? Потому что тебя не любят женщины...» (с. 267) – очень приближенно повторяя известную реплику мелкого жулика и нытика Паниковского<sup>1</sup>.

Если герой Лермонтова не пощадил своего бывшего приятеля (Грушницкий без какой-либо весомой (даже для Вернера) причины убит Печориным на дуэли), то довлатовский герой более конформистичен и терпим. «Вечно я слушаю излияния каких-то монстров» (с. 266). И хотя Гурьянов нарушил одну (или не одну) из Христовых заповедей, но после его объяснительно-оправдательного «естественного человеческого тона» (и «исповедального» рассказа) финальная реплика Алиханова почти (библейски) примирительна: «Прощай, Гурьянов, неси свой тяжкий крест...» (с. 266)<sup>2</sup>.

Не менее узнаваем лермонтовский интертекст в тех эпизодах, когда герой Довлатова демонстрирует знание женской натуры и женской психологии.

Так, лермонтовский герой психологически тонко и иронично излагает свои наблюдения над женской (не)последовательностью в записи от 11 июня:

---

<sup>1</sup> Возможно, что основой для появления подобной аллюзии является то, что в романе Ильфа и Петрова Остап Бендер говорит о Паниковском, что «все свои силы <тот> положил на то, чтобы жить *за счёт общества*». И эта метафора *реализуется* Довлатовым в «Заповеднике» – посредством картинки оттопыренных карманов Гурьянова («Карманы его тяжело оттопыривались», с. 180) прозаик говорит о том, что «Леня-Стук» (с. 264) действительно живет *за счет общества* – доносов на приятелей и знакомцев, существует на те вознаграждения, что получает от КГБ.

<sup>2</sup> И эта «примирительная» дуэль становится своеобразной репетицией новой дуэли – развернувшейся уже внутри помещения управления. Однако и она, как показывает Довлатов, «безумна» и подобна «чуду» (с. 269) – майор Беляев не терзает (не пытается) Алиханова под портретом Дзержинского, а наставляет и поучает (под портретом Макаренко) «в диссидентском направлении» (с. 268).

«Нет ничего парадоксальнее женского ума: женщин трудно убедить в чем-нибудь, надо их довести до того, чтоб они убедили себя сами; порядок доказательств, которыми они уничтожают свои предубеждения, очень оригинален; чтоб выучиться их диалектике, надо опрокинуть в уме своем все школьные правила логики. Например, способ обыкновенный:

Этот человек любит меня – но я замужем, – следовательно, не должна его любить.

Способ женский:

Я не должна его любить, ибо я замужем; но он любит меня, – следовательно...

Тут несколько точек, ибо рассудок уж ничего не говорит, а говорят большею частию язык, глаза и вслед за ними сердце, если оно имеется...»

У довлатовского героя наблюдения не менее парадоксальны. Алиханов мысленно подробно воспроизводит свой «последний» (с. 175) перед отъездом в Михайловское разговор с женой и – после долгих убеждений жены-«оппонента» – делает мужское (почти печоринское) заключение:

«В разговоре с женщиной есть один болезненный момент. Ты приводишь факты, доводы, аргументы. Ты взываешь к логике и здравому смыслу. И неожиданно обнаруживаешь, что ей противен сам звук твоего голоса...» (с. 175).

Алогизм женской природы, по Алиханову, не менее изысканно тонок, психологичен и парадоксален, чем по Печорину<sup>1</sup>.

Памятно рассуждение Лермонтова о «женской породе». По Лермонтову (впрочем, вслед за Пушкиным и даже за Гоголем), «она, т.е. порода <...> большею частию изобличается в поступи, в руках и ногах; особенно нос очень много значит. Правильный нос в России реже маленькой ножки» (глава «Тамань»).

Понятно, что упоминанием маленькой женской ножки Лермонтов отсылает к Пушкину, к размышлению авторского персонажа в «Евгении Онегине» (глава I):

---

<sup>1</sup> Ср. «Обломов»: «Недаром говорят, что женщинам верить нельзя: они лгут и с умыслом – языком, и без умысла – взглядом, улыбкой, румянцем, даже обмороками...» (Гончаров И. А. Обломов. С. 207).

## XXX

Увы, на разные забавы  
Я много жизни погубил!  
Но если б не страдали нравы,  
Я балы б до сих пор любил.  
Люблю я бешеную младость,  
И тесноту, и блеск, и радость,  
И дам обдуманый наряд;  
Люблю их ножки; только вряд  
Найдете вы в России целой  
Три пары стройных женских ног.  
Ах! долго я забыть не мог  
Две ножки... Грустный, охладельый,  
*Я всё их помню, и во сне*  
Они тревожат сердце мне.

## XXXI

Когда ж, и где, в какой пустыне,  
Безумец, их забудешь ты?  
Ах, ножки, ножки! где вы ныне?  
Где мнете вешние цветы? <...>

И довлатовский герой, вслед за Пушкиным и Лермонтовым, не преминул высказать наблюдение над женской ножкой – у него это «крошечная ступня» (с. 226): «Но где же любовь? Где ревность и бессонница? Где половодье чувств?<sup>1</sup> Где неотправленные письма с расплывшимися чернилами? Где обморок при виде крошечной ступни?» (с. 226).

При этом рассуждения героя Довлатова о ножках происходят в тот момент, когда он неожиданно чувствует проснувшуюся любовь к малознакомой тогда девушке: «Как ни странно, я ощущал что-то вроде любви... Казалось бы, откуда? Из какого

---

<sup>1</sup> Узнаваемая есенинская интертекстема («Не жалею, не зову, не плачу...»).

сора?!<sup>1</sup> Из каких глубин убогой, хамской жизни?» (с. 224). И эти вопросы-сомнения вновь близки ощущениям лермонтовского героя в сходной ситуации: Печорин не любит княжну Мери, намеренно превращает их отношения в игру, но в какой-то момент, оказавшись в Кисловодске, он с нетерпением ждет приезда Лиговских и задается вопросом, не влюблен ли он. Запись от 11 июня:

«Наконец, они приехали. Я сидел у окна, когда услышал стук их кареты: у меня сердце вздрогнуло... Что же это такое? Неужто я влюблен?.. Я так глупо создан, что этого можно от меня ожидать...»

Довлатов наделяет своего персонажа сходными «глупыми» свойствами, подобие внутреннего мира героев угадываемо и ощутимо (если не сказать типологично).

В романе Лермонтова обращает на себя внимание «любовная игра», которую затевает Печорин с дамами в Пятигорске и особенно игра с Мери. Нельзя забыть знаменитый монолог центрального героя, когда он рассказывает юной неопытной княжне об антиномиях (!) его жизни: «Я задумался на минуту и потом сказал, приняв глубоко тронутый вид:

– Да, такова была моя участь с самого детства. Все читали на моем лице признаки дурных чувств, которых не было; но их предполагали – и они родились. Я был скромн – меня обвиняли в лукавстве: я стал скрытен. Я глубоко чувствовал добро и зло; никто меня не ласкал, все оскорбляли: я стал злопамятен; я был угрюм, – другие дети веселы и болтливы; я чувствовал себя выше их, – меня ставили ниже. Я сделался завистлив. Я был готов любить весь мир, – меня никто не понял: и я выучился ненавидеть. Моя бесцветная молодость протекала в борьбе с собой и светом; лучшие мои чувства, боясь насмешки, я хоронил в глубине сердца: они там и умерли. Я говорил правду – мне не верили: я начал обманывать; узнав хорошо свет и пружины общества, я стал искусен в науке жизни и видел, как другие без искусства счастливы, пользуясь даром теми

<sup>1</sup> Узнаваемая ахматовская интертекстема («Мне ни к чему одические рати...»).

выгодами, которых я так неутомимо добивался. И тогда в груди моей родилось отчаяние – не то отчаяние, которое лечат дулом пистолета, но холодное, бессильное отчаяние, прикрытое любезностью и добродушной улыбкой. Я сделался нравственным калекой: одна половина души моей не существовала, она высохла, испарилась, умерла, я ее отрезал и бросил, – тогда как другая шевелилась и жила к услугам каждого, и этого никто не заметил, потому что никто не знал о существовании погибшей ее половины <...>» (запись в «Журнале Печорина» от 3 июня).

Что касается антиномий как характера, так и поведения (собственно – и убеждений) героя Довлатова говорилось уже неоднократно. В данном случае важно обратить внимание на иное сопоставление. Подобно Печорину, Алиханов тоже *принимает вид* – правда, не ради расположения к себе красавиц(ы), но ради удержания внимания пушкиногорских экскурсантов.

«Я стал водить экскурсии регулярно. <...> Мои экскурсии чем-то выделялись. Например, свободной манера изложения, как указывала хранительница Тригорского. Тут сказывалась, конечно, изрядная доля моего актерства. Хоть дней через пять я заучил текст экскурсии наизусть, мне легко удавалось симулировать взволнованную импровизацию. Я искусственно заикался, как бы подыскивая формулировки, оговаривался, жестикулировал, украшая свои тщательно разработанные экспромты афоризмами Гуковского и Щеголева» (с. 211–212).

«Тронутый вид» Печорина и «симулированная взволнованная импровизация» Алиханова – явления одного порядка.

Интертекстуальные параллели, как видно из анализа, «работают» в разных направлениях и эксплуатируются героями с различными целями, нередко по-разному, но не заметить их (взаимо)отраженности невозможно: при создании образа Алиханова Довлатов со всей очевидностью «держал в голове» не столько образ Онегина, сколько образ Печорина, апеллировал не столько к «Евгению Онегину», сколько к «Герою нашего времени».

Герой Лермонтова далеко не сентиментален, но, получив прощальное письмо от Веры, Печорин срывается с места, бро-

сается вдогонку и загоняет своего коня Черкеса до смерти. А затем: «И долго я лежал неподвижно и плакал горько, не стараясь удерживать слез и рыданий; я думал, грудь моя разорвется; вся моя твердость, все мое хладнокровие – исчезли как дым. Душа обессиленна, рассудок замолк, и, если б в эту минуту кто-нибудь меня увидел, он бы с презрением отвернулся».

Герой Довлатова, получив телеграмму об отъезде жены и дочери, не вполне по-печорински, но тоже весьма сильно, искренне и глубоко переживает расставание и – пускается в длительный тяжелый запой<sup>1</sup> – вначале в одиночестве, затем с Валерой Марковым. И, заметим, завершение загула с Марковым находит интертекстуальный отклик в лермонтовском тексте: если Печорин при встрече с Грушницким возле колодца в Пятигорске произносит фразу о завязке жизненной комедии и обещает позаботиться о ее развязке, то Марков, словно подхватывает обещание Печорина и по завершении загула и ресторанного буйства произносит: «Финита ля комедия» (*finita la commedia (итал.)* – «комедия окончена»), словно вступает в незримый диалог с «Героем нашего времени», доводит до логического конца нить «комедийных» перипетий жизни (одного персонажа в судьбе другого).

Даже признание лермонтовского героя «Я стал не способен к благородным порывам; я боюсь показаться смешным самому себе...» (запись от 14 июня) сродни мироощущению героя Довлатова. Вспомним его признательно-любовные и одновременно иронико-негативные (по форме) размышления о природе, о родине, о чувствах к березам, в которых он и признается, и одновременно (тоже) словно боится показаться смешным самому себе (и/или жене)<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Заметим, подобно Печорину, в меру ироничный и скептический герой Довлатова *заплакал*: «Я обогнал ее, ушел вперед и заплакал» (с. 242). Правда, тут же (словно «стесняясь самого себя») он уточняет: «Вернее, не заплакал, а перестал сдерживаться. Иду, повторяю: “Господи! Господи! За что мне такое наказание?!”» (с. 242).

<sup>2</sup> Ср. «Обломов», слова Ольги Ильинской: «...это дурная черта у мужчин – стыдиться своего сердца. Это тоже самолюбие, только фальшивое» (Гончаров И. А. Обломов. С. 209).

Наконец, «морской мотив» знаменитого лермонтовского «Паруса» (мотив мятежного парусника) находит свое сниженно-упрощенное отражение как в облике самого довлатовского (лирического) героя, так и в иронизированном образе «узенькой лодки» (с. 181), на которой герой Довлатова отправляется «к неведомым берегам» самостоятельной «холостяцкой жизни» (с. 181).

Не очень нагруженно, но топос романа Лермонтова «Герой нашего времени» воскрешается в тексте Довлатова и благодаря упоминанию «кавказцев» (с. 200), бывающих среди посетителей заповедника. Подобно Лермонтову, Довлатов не дифференцирует горцев (грузины, армяне, чеченцы, осетины, *татары* и др.), но аннигилирует их племенную принадлежность «совокупным» номинативом «кавказцы», заставляя вспомнить место действия классического романа – Кавказ – и «настоящих кавказцев», героев, например, повести «Бэла». Казалось бы, невежественный вопрос довлатовских экскурсантов-кавказцев – «Из-за чего была дуэль у Пушкина с Лермонтовым?» (с. 200) – вводит *пару* имен в контекст повести – Пушкина и Лермонтова – и закрепляет их прочную связь, усиливая и поддерживая пушкинско / лермонтовские интертекстуальные аллюзии.

Наконец, среди мотивов, которые получают лермонтовскую интертекстуальную окраску у Довлатова, можно обнаружить и некоторые мотивы, прослеживаемые в связи с повестью «Фаталист».

Прежде в ходе анализа уже не раз отмечалось, что в лексическом вокабуляре Алиханова время от времени возникает слово *судьба*, т.е. в традиции XIX века *рок*, *фатум*. Например, как уже цитировалось, описывая отношения с женой, герой дважды использует выразительную и запоминающуюся сентенцию – «Это была уже не любовь, а судьба...» (с. 218, 276). Как известно, повесть Лермонтова «Фаталист» опирается прежде всего именно на этот мотив.

В романе Лермонтова помещение главы «Фаталист» в финале повествования можно объяснить стремлением Лермонто-

ва ввести фатальный мотив «рокового» оправдания Печорина, намерением автора снять часть ответственности с главного персонажа и перенести ее на условия исторического отрезка времени (в метафорической парафразе Лермонтова – на судьбу, на фатум)<sup>1</sup>. Если принять эту точку зрения, то и в случае с героем Довлатова мотив судьбы, мотив фатальности во многом тоже может быть рассмотрен как оправдательный, частично снимающий ответственность с самого героя, но переводящий ее на историческое время, на сумму обстоятельств, на *судьбу*. Причем в повести Довлатова мотив судьбы, как уже отмечалось выше, отчасти делегирован образу бывшей жены героя Татьяне, первой решившейся на эмиграцию и подведшей к этому «роковому» решению героя. Как показывает Довлатов, герой всеми силами сопротивлялся эмиграции, откладывал решение, оттягивал время, уходил от болезненного для него вопроса. Но решительность жены в конце концов *заставила* героя выбрать путь эмиграции – именно поэтому повесть посвящена Довлатовым *жене*. Именно она, жена реальная и повестийная, взяла на себя роль судьбы<sup>2</sup>, которая привела (автобиографического) героя к эмиграции<sup>3</sup>.

Кажется, в атмосфере времени и обстоятельств для Довлатова главным условием эмиграции должна была быть (и считается таковой) причина его непечатания, невозможности опубликовать его произведения, оказаться в числе «официальных» членов ССП. Однако в повести, созданной Довлатовым, этот мотив хотя и звучит, но отводится на второй план – в художественном тексте выбор героя иной и обусловлен фатумом, роком, судьбой («воплощенном» в образе жены Татьяны).

<sup>1</sup> См. также: Богданова О. В. К истории романа М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»: гипотеза и ретроспектива // Богданова О. В. Русская литература XIX – начала XX века: традиция и современная интерпретация. СПб., 2019. С. 113–160.

<sup>2</sup> Ср.: «С вами не страшна судьба!» – говорит Обломов Ольге (Гончаров И. А. Обломов. С. 272).

<sup>3</sup> В этом смысле указание на Иосифа Бродского как послужившего исходным и первоначальным толчком к рождению довлатовской повести утрачивает свою релевантность. Судьба в биографии Бродского принимает иной облик, более зловещий.

Иными словами, главный вопрос, стоящий перед центральным героем, в конечном итоге решается Довлатовым на фатальном уровне, как и в «Фаталисте» Лермонтова. Более того, эпизод «испытания судьбы» Вуличем (хотя и не развернутый в сюжетную линию у Довлатова) в фабульном плане различимо намечается (точнее – проговаривается довлатовским персонажем). В отчаянную минуту Алиханов (как Вулич и как Печорин)<sup>1</sup> готов (как классический персонаж) направить на себя оружие:

«Я заглянул к Михал Иванычу. Его не было. Над грязной постелью мерцало ружье. Увесистая тульская двустволка с красноватым ложем. Снял ружье и думаю – не пора мне застрелиться?» (с. 249).

Вопрос «Не пора ли застрелиться?» остается для героя Довлатова только вопросом, тем не менее недоволенный мотив лермонтовского интертекста (решительного выстрела Вулича себе в висок, закончившегося осечкой, или Печорина, решившегося в одиночку схватить казака-убийцу, заперевшегося в доме) дает о себе знать и проскальзывает в мыслях (сознании) довлатовского героя.

Итак, интертекст русской классической литературы пронизывает всю ткань повести Довлатова «Заповедник». Среди диалогических претекстов оказываются тексты Пушкина, Лермонтова, Гончарова, Тургенева, Достоевского, Л. Толстого<sup>2</sup>, Блока, Пастернака, Манделштама, Есенина, Ахматовой, Солженицына, Шукшина, Вен. Ерофеева и мн. др. Однако остается вопрос о том, как довлатовский текст коррелирует с претекстами зарубежной литературы, имена из которой довольно настойчиво звучат в наррации Довлатова.

<sup>1</sup> Ср. Печорин: «В эту минуту у меня в голове промелькнула странная мысль: подобно Вуличу, я вздумал испытать судьбу...»

<sup>2</sup> Толстовская фраза Андрея Болконского «...жизнь не кончена в 31 год» незримо сопровождает довлатовского героя на протяжении всего повествования. Возраст героя тем более привлекает к себе внимание, что, по словам А. Ю. Арьева, самому Довлатову в момент писания повести было 36 лет, его герою – тридцать первый (в тексте упоминается, что он только что отпраздновал тридцатилетие).

Среди зарубежных аллюзий в тексте повести «Заповедник» – мотивы античности, имена Шекспира, Дж. Лондона, Джойса, Ремарка, Беллоу, Моравиа, как уже отмечалось, несколько раз упоминается Хемингуэй. Казалось бы, имя последнего для поколения довлатовского персонажа должно было быть «вне критики», ибо для молодых отечественных (и не только) прозаиков 1960-х – 1970-х годов американский писатель был культовым, знаменующим собой порыв к свободе, выход в иную систему творческих координат. Объяснимо, почему над письменным столом Алиханова висит портрет Хемингуэя (с. 218).

Между тем уже было обращено внимание на то, что сам герой Довлатова как будто бы сомневается в значимости «хорошего писателя» Хемингуэя. Неслучайно он задает вопрос героине-жене: «Ты действительно считаешь его хорошим писателем?» (с. 174).

Привлекает к себе внимание и тот факт, что культового (же) Набокова герой Довлатова тоже не принимает, ставит под сомнение силу его личности и дарования: «Это пораженцы», – говорит Алиханов о писателях-эмигрантах. – «Скопище несчастных пораженцев. Даже Набоков – ущербный талант» (с. 241).

Возникает вопрос: почему довлатовский герой столь радикален и «критичен»? чем не устраивают его Хемингуэй или Набоков?

Не прямо, но художественно Довлатов отвечает на этот вопрос. Причем отвечает – иносказательно – и себе (на вопрос «ехать или не ехать»).

Как помним, по мнению Алиханова, писатель на восемьдесят процентов теряет свою уникальность и идентичность, лишаясь родного языка (с. 236). Потому Набоков для него – уже только часть русского самобытного писателя, пишущего не на родном, но на английском языке. А Хемингуэй – предмет для подражания. Именно *подражания*, т.е. вторичности и, следовательно, тоже утраты самостоятельности и уникальности. Не прямо, но с долей некой определенности – через *особое* отно-

шение к Хемингуэю и Набокову – довлатовский герой эксплицирует собственное суждение о том, что он не хочет подобной судьбы, не желает быть «частью» или «копией». То есть и на этом – иррациональном – уровне Довлатов обнаруживает отторжение Алихановым намерения менять родину, менять язык, менять идентичность. В итоге, как показывает текст, – внутренне – герой не согласен с эмиграцией. «Для писателя это – смерть» (с. 241). Потому посвящение жене, вынесенное в особую позицию, еще раз (в очередной раз) выявляет и подчеркивает фатальные коннотации женского образа в «неизбежности выбора» героя. А стойкое нежелание покинуть родину дублируется, акцентируется странным для героя «неприятием» американской литературы (не странным для ситуации выбора)<sup>1</sup>.

Для довлатовского героя «оттенок высшего <предна>значения» (с. 216) состоит в том, чтобы предпринять *саму попытку* создания «самой великой книги» (с. 175). В споре с женой он поясняет: «В духовном отношении такая неудавшаяся попытка равна самой великой книге. <...> нравственно она выше. Поскольку исключают вознаграждение» (с. 175). Алиханов готов довольствоваться подобной миссией, потому в разговоре с женой он несколько раз настойчиво повторяет: «Я не поеду <...> Еще раз говорю, не поеду» (с. 235). И судьба литературных героев-скитальцев укрепляет героя Довлатова в подобном решении. Обширный литературный интертекст (и контекст) поддерживает аргументацию героя, позволяя сопоставить судьбу сегодняшнего писателя и писателя прошлого, тем самым допуская герою-художнику избрать собственный – *его* – путь. И его выбор сделан – не ехать, остаться, что и вершится в повести.

«Открытый» финал «Заповедника» дает отчетливое представление о том, что выбор героя Алиханова – остаться на родине. Литературные параллели (пушкинские, лермонтовские и «примкнувших к ним») позволяют Довлатову и его герою отстоять и реализовать тот вариант разрешения событий, который не совпадал с писательской жизненной реальностью,

<sup>1</sup> Понятно, что обнаруженное героем отношение к зарубежной литературе не глубинное, не истинное, но ситуативное, временное и временное.

но который был *органичен* для него и его персонажа. Интертекстуальный фон повести «Заповедник» позволил Довлатову осуществить ту «сублимацию» («возложить на литературу ответственность за свои грехи», с. 216), о которой рассказчик говорил применительно к Шекспиру, к его «Королю Лиру». В традиции русской культурной парадигмы художественный образ вытеснил и заслонил реальность – как в судьбе самого Довлатова, так и прототипического Иосифа Бродского<sup>1</sup>. Литературные реминисценции и аллюзии позволяли герою «Заповедника» Алиханову оста(ва)ться самим собой.

В этом плане справедливо наблюдение А. Ю. Арьева: «Правдивость вымысла для писателя существеннее верности факту»<sup>2</sup>. Обстоятельства вынудили Довлатова покинуть родину, привычный родной Ленинград, однако, как показывает уже эмигрантское творчество писателя, петербургская тема, петербургский (ленинградский) текст оставался в поле зрения Довлатова. Примером тому рассказ «Креповые финские носки», действие которого происходит в Ленинграде.

---

<sup>1</sup> В работе «“Петербургский пратекст” Иосифа Бродского» показано, что Северная Венеция навсегда осталась единственной родиной поэта, неслучайно его завещание быть погребенным в «южной» Венеции (см.: Богданова О. В. «Петербургский подтекст» Иосифа Бродского. СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2012. С. 3–26.).

<sup>2</sup> Арьев А. Ю. История рассказчика // Довлатов С. Собрание сочинений: в 4 т. / сост. А. Ю. Арьев. СПб.: Азбука-классика, 2003. С. 7.

## **Героические мотивы «Креповых финских носков»**

Известны слова Сергея Довлатова о влиянии на него зарубежной (преимущественно американской) литературы. В одном из интервью писатель говорил: «Я вырос под влиянием американской прозы, вольно и невольно подражал американским писателям...»<sup>1</sup> Эту черту прозы Довлатова неоднократно подчеркивали и исследователи его творчества (см. статьи А. Гениса, И. Сухих, А. Зайцева, Э. Шафранской, Г. Доброзраковой и мн. др.). Однако, как показывает анализ, влияние на Довлатова американской литературы носило преимущественно формальный, «формообразующий» характер. Так, по словам А. Гениса, у американских писателей Довлатов учился «простоте» и «приоритету языковой пластики над идейным содержанием»<sup>2</sup>. В интервью и статьях Довлатов неоднократно признавался, что, находясь в Америке, старался «адаптировать» форму своих произведений к требованиям американских издателей и читателей – стремился к простоте и понятности, к удобству перевода. Потому становится очевидной основная тенденция интертекстуального присутствия в текстах Довлатова: если в его ранних произведениях интертекст составлял мощный органичный пласт наррации, обеспечивал глубину художественного восприятия, то по мере «американизации» его прозы интертекст отступал на задний план, а подчас и вовсе исчезал со страниц его произведений, открывая простор переводческой простоте и интерпретационной доступности.

---

<sup>1</sup> История рассказчика / интервью с С. Довлатовым // Довлатов С. Последняя книга: рассказы, статьи. СПб.: Азбука-классика, 2001. С. 565.

<sup>2</sup> Генис А. Сад камней // Генис А. Иван Петрович умер: статьи и исследования. М.: НЛО, 1999. С. 57.

Именно такова *генерализующая* тенденция прозы Довлатова, между тем отдельные произведения, в том числе рассказы, созданные писателем в последние годы, несут на себе печать выраженного интертекстуального присутствия, «вольного» или «невольного» обращения к классической литературе – причем не (столько) американской, сколько русской. Примерами таких текстов оказываются новеллы-зарисовки, вошедшие в цикл рассказов «Чемодан».

Открывая повествование в «Чемодане», Довлатов прибегает к хорошо освоенной им «американской» тактике превращения цикла рассказов в «повесть», в объединение текстов не в сборник рассказов, но в некое жанрово-стилевое целое (книгу), объединенное (традиционно) образом сквозного рассказчика-повествователя и сопровождаемое (характерным, например, для Хемингуэя) предисловием-предупреждением, задающим единый смысловой ракурс всем входящим в «повесть» эпизодам-рассказам<sup>1</sup>. Именно на это указывает комментарий А. Ю. Арьева к собранию сочинений Довлатова: «Рассказы <"Чемодана"> писались в середине 1980-х в Нью-Йорке и представляют собой образец зрелой прозы Довлатова...»<sup>2</sup> Отечественный исследователь не квалифицирует «Чемодан» как повесть, но говорит о рассказах.

Между тем, с точки зрения поставленной нами проблемы, важным оказывается не столько внешне-композиционное, жанрово-стилевое или авторско-нарративное оформление рассказов, вошедших в «Чемодан», сколько наличие в них сущностно-смыслового подтекста и интертекста – возможность выявления отечественного претекста, прототекста, оказавшего влияние на глубину восприятия и интерпретации позднего довлатовского (пост)текста.

В рассказе «Креповые финские носки», казалось бы, забавная «фарцовочная» ситуация, разворачивающаяся в Ленинграде и положенная в основу фабульной интриги, прин-

<sup>1</sup> Ранее творчески использованный Довлатовым в «Зоне».

<sup>2</sup> Арьев А. Ю. Биографическая справка. «Чемодан» // Довлатов С. Собрание сочинений: в 4 т. СПб.: Азбука, 1999. С. 457.

ципиально анекдотична и может быть соположена с манерой раннего А. Чехова («Осколки» Чехонте) или, например, раннего же сатирического М. Зощенко (периода «Серапионовых братьев», чуждых пролетарской декларативности и советской демагогии). Однако, как ни парадоксально, в рассказе «Креповые финские носки» в качестве основного претекста актуализируется не комический нарратив Зощенко, но «романтический реализм» Максима Горького, в меру петербургско-петроградского писателя.

В случае с рассказом «Креповые финские носки» первоначально трудно сказать, «вольно или невольно» Довлатов обратился к горьковскому претексту, но его присутствие в рассказе очевидно и по-своему маркировано (хотя мотивация наличия горьковских интертекстем могла (бы) быть и «иррациональной», т.к. присутствие горьковских образов и цитат в ментальности каждого советского человека (даже школьника) носило форму «коллективного бессознательного»).

Так, каждым советским учеником была узнаваема фраза, открывающая рассказ-триптих М. Горького «Старуха Изергиль» – «Я слышал эти рассказы под Аккерманом, в Бессарабии, на морском берегу...»<sup>1</sup>

Заметим, что Довлатов начинает повествование в «Креповых финских носках» (примерно) в том же ключе: «Эта история произошла восемнадцать лет тому назад. Я был в ту пору студентом Ленинградского университета...»<sup>2</sup> (с. 291).

Манера сказа, избранная Горьким, на вводном уровне пока еще в малой степени обнаруживается у Довлатова, но впоследствии даст о себе знать более убедительно. Однако уже один только оборот «в ту пору» заставляет почувствовать элемент некоей архаизации (или стилизации), на которую ориентирована наррация Довлатова.

---

<sup>1</sup> Здесь и далее цитаты из произведений М. Горького приводятся по изд.: URL: <ilibrary.ru М. Горький Собрание сочинений>

<sup>2</sup> Здесь и далее цитаты приводятся по изд.: Довлатов С. Чемодан // Довлатов С. Собрание сочинений: в 4 т. СПб.: Азбука, 1999. С. 287–406, – с указанием страниц в скобках.

Упоминание того факта, что герой рассказа Довлатова – «студент филфака» (с. 291), тоже, кажется, (пока еще) не маркировано, но обращает на себя внимание, так как нарратор не только описывает место расположения филфака ЛГУ, но и характеризует науку филологию («Корпуса университета находились... <...> Сочетание воды и камня порождает здесь <...> Существуют в мире науки... <...>» (с. 291). Затековстывый «филологический» фон даст о себе знать позднее, выстраивая параллельный литературный сюжет, «бессознательно» *блуждающий* в голове героя рассказа. Персонаж-филолог окажется «рефлектором» литературных проекций, проступающего горьковского претекста.

Создавая систему персонажей рассказа, центральный герой – участник событий – в экспозиции<sup>1</sup> обозначает «пунктир» любовной истории (образ Аси) и выписывает характеры-типы, которые ее окружали (это «были <...> инженеры, журналисты, кинооператоры. Был среди них даже один заведующий магазином», с. 292). Довлатов иронизирует: с точки зрения юного героя обстоятельственный акцент «даже» есть выражение восхищения и уважения, с точки зрения повествователя – наречие «даже» служит выражению снисходительной (с позиции возраста и жизненного опыта) иронии. Зоны голоса автора и героя не совпадают: тогда – это романтизированные рассказчиком необычайно респектабельные (как казалось) состоятельные люди, «сейчас – это нормальные пожилые евреи» (с. 292). Подразделение хронотопа на «прежде» и «теперь» привносит в довлатовский текст аксиологический ракурс – возможность одни и те же события оценить с различных точек зрения, в разных временных координатах.

Между тем важно, что юному герою-студенту респектабельные представители Асиного окружения кажутся «силь-

---

<sup>1</sup> Экспозиция в рассказе Довлатова структурно не выделена, но она отчетливо угадывается, рассказ словно бы распадается на две части: экспозиционную (Ася и рассказчик) и основную (Фред и рассказчик). По сути это две микроистории, соприкасающиеся между собой, но сюжетно не пересекающиеся.

ными и привлекательными» (с. 292), людьми с налетом некоей таинственности и «загадочности» (с. 292). Отсюда естественно ощущение героем себя «чужим» в этом обществе и желание быть (стать) «в этом кругу своим человеком» (с. 292). Экспозиционная часть рассказа словно бы мотивирует неординарность той ситуации, в которой окажется герой в основной части повествования, обуславливает правдоподобие и реалистичность попадания *обычного* героя в *необычные* для него обстоятельства.

Условно говоря, в диспозиции рассказа формируется контраст-противоречие «я ↔ они», не столько отражающий реальное положение вещей, сколько эксплицирующий литературный (привитый литературой) рецептивный настрой героя-младшекурсника, еще недавнего советского школьника, теперь студента-филолога. Довлатов мастерски дезавуирует антитетичность ситуации (обстоятельств), иронически подчеркивая и одновременно снижая высокий пафос означенного псевдоконфликта. Между тем мнимое двоemiрие, прорисованное в экспозиции, позволяет автору набросать образ наивного, незрелого, малоопытного героя<sup>1</sup>, которому предстоит вступить в истинно авантурные, а оттого более комичные обстоятельства основной части рассказа.

Своеобразный переход от экспозиции к основной части обеспечивается у Довлатова приемом «природно-психологического параллелизма», когда герой-рассказчик (согласно образу мыслей студента-филолога) сравнивает будущие – надвигающиеся – события с тучей («наплывал<и>, как туча», с. 292), эксплицируя филологический (литературный) образ-мотив – то ли лермонтовских «Туч», то ли пушкинской «Последней тучи», словно бы подготавливая читателя к грозным (грозовым) событиям, но в действительности обозначая иронический ракурс восприятия изображаемого, своеобразной (само)рефлексии.

Итак, в экспозиции рассказа герой на фоне состоятельных знакомых Аси чувствует себя нищим («Жизнь, которую мы

---

<sup>1</sup> Иронико-романтическим маркером героя становится заявление о том, что он (в условиях экспозиционно описанных обстоятельств) «все-речь планировал ограбление ювелирного магазина» (с. 292).

вели, требовала значительных расходов», с. 292). Он нуждается в деньгах настолько, что «узнал, что такое ломбард, с его квитанциями, очередями, атмосферой печали и бедности» (с. 292). Герой «нищенствует» или – «босячествует». Последнее слово, кажется, даже больше подходит к рассказовой довлатовской ситуации, учитывая то, что центральным звеном авантюрной ситуации оказываются (креповые финские) носки, которые «метонимически» связываются с босыми ногами.

Как известно, образ «босяков» был введен в русскую литературу М. Горьким и стал главным типом героя горьковских рассказов конца 1890-х – начала 1900-х годов, т.н. «босяческого» периода творчества «буревестника революции». Именно герой-босяк воплощал горьковский романтический идеал, стал главным персонажем его ранних романтизированных рассказов «Челкаш», «Макар Чудра», «Старуха Изергиль» и др.

В этой связи обращает на себя внимание то обстоятельство, что после завершения «экспозиции» («Короче, все было ужасно», с. 293), Довлатов очень приближенно к горьковской манере повествования (вновь из «Старухи Изергиль») начинает: «Однажды я бродил по городу...» (с. 293). Сравним у Горького: «Однажды вечером <...> я и старуха Изергиль остались под густой тенью виноградных лоз...»<sup>1</sup> Кажется, что совпадение «Однажды...» может быть случайным, но впоследствии станет ясно, насколько случайным.

Первым и наиболее ярким героем-босяком Горького стал образ вора и контрабандиста Григория Челкаша из рассказа «Челкаш», появившегося в журнале «Русское богатство» в 1895 году. Образ Гришки Челкаша – это романтически понимаемый Горьким образ свободного человека, избавленного от обывательских привязанностей и примитивных житейских обязанностей, свободный как ветер, сильный, красивый, смелый, отчаянный. «Гришка Челкаш, старый травленный волк, хорошо знакомый гаванскому люду, заядлый пьяница и ловкий, смелый вор» («Челкаш»).

<sup>1</sup> Горький М. Старуха Изергиль. URL: <library.ru М. Горький Собрание сочинений>

Романтическая сущность образа подчеркивается сходством героя с птицей, с хищным ястребом: «сухой, длинный, нагнувшийся вперед», он был похож «на птицу, готовую лететь куда-то, смотрел во тьму вперед <...> ястребиными глазами и, поводя хищным, горбатым носом, одной рукой цепко держал ручку руля».

Основу образа вора и контрабандиста Челкаша составляет концепт «свобода» – Гришка знал свободу, он постиг ее цену, ему нужна только свобода и ничего больше. В понимании свободы герой Горького абсолютно асоциален, ни от кого не зависим, отчасти даже (по общепринятым нормам) аморален. Он выше всех общественных и личностных «предрассудков».

В намерении создать образ романтического героя, Горький открывает рассказ «Челкаш» таинственно-загадочным диалогом, который происходит между Челкашом и каким-то «коренастым малым», разговором, который понятен только им и не доступен окружающим:

«– Флотские двух мест мануфактуры хватились... Ищут.

– Ну? – спросил Челкаш, спокойно смерив его глазами.

– Чего – ну? Ищут, мол. Больше ничего.

– Меня, что ли, спрашивали, чтоб помог поискать?»

В рассказе Горького так и остается загадкой, кто украл «мануфактуру» – Челкаш или «таможенный сторож» Семёныч – ощущение тайны и загадки необходимо Горькому, чтобы в большей степени наэлектризовать атмосферу, созидающую романтизированный образ героя-вора, персонажа Героя (у Горького – Человека).

Обращает на себя внимание, что в рассказе Довлатова разговор, который состоялся в ресторане «Чайка»<sup>1</sup> между фарцовщиком Фредом, знакомым главного героя, и официантом, тоже полон таинственности:

---

<sup>1</sup> С одной стороны, название ресторана «Чайка» – реальное название ресторана, который располагался в Ленинграде на канале Грибоедова неподалеку от Невского проспекта, с другой – название «Чайка» поддерживает «морской» фон довлатовского рассказа, плотнее связывая его с горьковским *приморским* пейзажем.

- «– Ну как?  
– Да ничего.  
Юноша разочарованно приподнял брови:  
– Совсем ничего?  
– Абсолютно.  
– Я же вас просил.  
– Мне очень жаль.  
– Но я могу рассчитывать?  
– Бесспорно.  
– Хорошо бы в течение недели.  
– Постараюсь.  
– Как насчет гарантий?  
– Гарантий быть не может. Но я постараюсь.  
– Это будет – фирма?  
– Естественно.  
– Так что – звоните.  
– Непременно.  
– Вы помните мой номер телефона?  
– К сожалению, нет.  
– Запишите, пожалуйста.  
– С удовольствием.  
– Хоть это и не телефонный разговор.  
– Согласен.  
– Может быть, заедете прямо с товаром?  
– Охотно.  
– Помните адрес?  
– Боюсь, что нет...  
И так далее» (с. 294).

Сюжетные ситуации в горьковском и довлатовском рассказах на удивление «типологичны».

В довлатовском Фреде начинают угадываться черты горьковского Челкаша, правда, у Довлатова они не столько присущи самому образу-характеру, сколько навеяны романтическим (филологическим) сознанием воспринимающего субъекта, героя-рассказчика. Это не автор, как в случае с Горьким, а бедствующий герой-студент с уважением и завистью смотрит

на уверенного в себе и невозмутимо спокойного фарцовщика. «Он <Фред> держался просто и естественно. Я всегда завидовал тем, кому это удается» (с. 293).

Многие обстоятельства (конкретные и мелкие детали) из рассказа Горького словно перетекают в текст Довлатова. При этом современный прозаик, с одной стороны, явно и намеренно акцентирует «точки схождения», с другой – насыщает эти соположения и переключки иронией и комизмом.

Подобно тому, как горьковский Челкаш нуждается в помощнике и находит его в молодом крестьянине Гавриле, недавно пришедшем на заработки из деревни, так и Фред, случайно встреченный на Невском проспекте героем-рассказчиком и одолживший ему деньги, ищет в нем подельника-фарцовщика, на которого можно положиться и который будет не столь глуп и безответственен, как Рымарь.

Кажется, что введение Довлатовым образа Рымаря «размывает» связь с рассказом Горького, где доминируют только два персонажа. Однако это не так. Дело в том, что у Горького тоже есть третий персонаж – прежний сподручный Челкаша Мишка Рыжий – внесценический персонаж, которому отдало ногу «чугунной штыкой» и который оказался в больнице. Довлатовский Рымарь и вбирает в себя черты Рыжего, замену которого искал Челкаш в лице Гаврилы:

«– Вот что скажи, – продолжал Челкаш, не выпуская из своих цепких пальцев руки Семеныча и приятельски-фамильярно потряхивая ее, – ты Мишку не видал?

– Какого еще Мишку? Никакого Мишки не знаю! Пошел, брат, вон! а то пакгаузный увидит, он те...

– Рыжего, с которым я прошлый раз работал на “Костроме”, – стоял на своем Челкаш.

– С которым воруешь вместе, вот как скажи!»

У Довлатова *Рымарь* (возможно, тоже *рыжий*, если положиться на фонетическую корреляцию), подобно горьковскому внесценическому персонажу, помогал Фреду проворачивать «работу» и на фабульном уровне рассказа ему тоже подыскива-

ется замена. Ситуация в рассказах Горького и Довлатова опять оказывается сопоставимо близкой.

Почти вслед за горьковским текстом Фред (подобно Челкашу) приглашает героя-рассказчика (подобного Гавриле) «поработать» вместе.

У Горького:

«– Слушай, сосун! Хочешь сегодня ночью работать со мной? Говори скорей!

– Чего работать? – недоверчиво спросил парень.

– Ну, чего!.. Чего заставляю... Рыбу ловить поедем. Грести будешь...»

У Довлатова:

«– Хотите в долю? Я работаю осторожно, валюту и золото не беру. Поправите финансовые дела, а там можно и соскочить. Короче, подписывайтесь...» (с. 296).

В обоих случаях окончательный сговор между «товарищами» происходит за столом, во время обеда, на который приглашает нового приятеля «сильный» герой.

У Горького Челкаш предлагает Гавриле: «Идем в трактир!». И приятели «пошли по улице рядом друг с другом, Челкаш – с важной миной хозяина, покручивая усы, парень – с выражением полной готовности подчиниться, но все-таки полный недоверия и боязни». Челкаш в трактире: «– Ну, вот мы теперь закусим и поговорим толком...»

Так же поступает и Фред, предлагая довлатовскому герою-рассказчику пообедать в ресторане: «Давайте пообедаем, – сказал он. – Хочу вас угостить» (с. 293).

Любопытно, что поведение «сильных» героев в трактире/ресторане симптоматично сходно.

У Горького:

«Когда они пришли в грязный и закоптелый трактир, Челкаш, подойдя к буфету, *фамильярным тоном* *завсегдатая* заказал бутылку водки, щей, поджарку из мяса, чаю и, перечислив требуемое, коротко бросил буфетчику: “В долг все!” – на что буфетчик молча кивнул головой».

У Довлатова вошедший в ресторан «Чайка» Фред тоже тотчас узнан официантами и посетителями; и ведет себя здесь «просто и естественно» (с. 293), т.е. фамильярно, как завсегда.

Согласие «поработать вместе» у обоих героев (горьковского Гаврилы и довлатовского героя-рассказчика) сопровождается сомнениями и страхами.

Гаврила: «Работать можно. Только вот... не влететь бы во что с тобой. Больно ты закомурист... темен ты».

У Довлатова: «Подъехала машина. Я продиктовал адрес. Потом начал смотреть в окно. *Не думал я, что среди прохожих такое количество милиционеров*» (с. 297). Психологическая тонкость наблюдения у современного прозаика сочетается с иронической ноткой.

В обоих случаях герои испытывают «смешанное чувство беспокойства и азарта» (с. 301), а удача авантюрного предприятия как у Гаврилы, так и у героя Довлатова вызывает удивление и восторг.

У Горького:

«– Работка важная! Вот видишь как?.. Ночь одна – и полтысячи я тяпнул!

– Полтысячи?! – недоверчиво протянул Гаврила <...> – Пять сотен?

– Не меньше.

– Это, тово, – сумма! <...> Л-ловко!..– прошептал Гаврила...»

У героя Довлатова восторг более сдержан и немногословен, но и он впечатлен. Когда он слышит примерный подсчет Фреда – «Пятьсот с чем-то на брата» (с. 300), он удивлен не меньше Гаврилы: «В пять минут такие деньги!» (с. 301).

Совпадение суммы «дохода» – 500 рублей – может выглядеть случайным. Однако «цифровая параллель» только этой «полтысячей» не исчерпывается. Как ни удивительно, но другое число, что звучит в обоих рассказах, тоже совпадает.

У Горького Гаврила упоминает о цене за покос: «Шесть гривен в Кубани платили...» – и эта шестерка каким-то стран-

ным образом отзывается в «шести рублях», которые одолжил у Фреда довлатовский герой («Нельзя попросить у вас до завтра шесть рублей?», с. 293), в шести рублях, которые стоила «на черном рынке пара финских носков» (с. 299) и более всего в реально-номинальной цене финской контрабанды – «шестьдесят копеек пара» (с. 299), ровно «шесть гривен». Интерпретация обильных шестерок, раскиданных по тексту Довлатова, может быть различной (от роли приспешника-«шестерки» до мистического «числа зверя»), но как бы то ни было «цифровая тавтология» текстов обращает на себя внимание.

Подобного рода «мелких» деталей-переключек в текстах Горького и Довлатова можно найти еще много. Это, например, крестьянское происхождение Гаврилы, которое «отзывается» в образах героинь-финок, привезших дефицитный товар – «креповые финские носки»: «Они были похожи на крестьянок, с широкими загорелыми лицами» (с. 296). Это и такие обороты речи, не свойственные советской действительности, как «Илона-барышня» (с. 300) или «Пиастры, кроны, доллары...» (с. 300), которые встраиваются в маркеры языковой игры – архаизации и стилизации. Это и геометрический абрис контрабандного товара: «что-то кубическое и тяжелое» у Горького или «хозяйственные сумки, раздувшиеся вроде футбольного мяча» (с. 296) у Довлатова. Это даже насмешливая брань, звучащая в обоих текстах: «Экая дура!.. – насмешливо проворчал Челкаш», обращаясь к Гавриле; в тексте Довлатова сам герой-рассказчик характеризует себя – «как дурак» (с. 293).

Каждая из означенных деталей могла бы быть случайной, если бы не их множественность и совокупность, которые выдают целевую задачу Довлатова – пробудить в сознании читателя романтический оттенок горьковского образа авантюриста Челкаша и обозначить его перерождение («возрождение») в характере современного фарцовщика Фреда. Сама динамика «измельчания» романтического героя – от Горького к Довлатову – семантически весома, но и иронично облегчена одновременно.

Между тем в рассказе Довлатова присутствует эпизод, который не оставляет сомнения в том, что горьковский претекст

сознательно использован современным прозаиком. Философический разговор, который предпринимают герои Довлатова за столом в ресторане, узнаваемо и точно указывает на Горького и связывает воедино те ранее обозначенные интертекстуальные совпадения, которые первоначально могли показаться случайными.

В ресторане «Чайка» (не «Буревестник», например) между фарцовщиком Фредом и героем-рассказчиком Довлатова завязывается разговор, который непосредственно выводит на горьковские сентенции о «жизни-подвиге», провозглашенные в «Старухе Изергиль»:

«В жизни, знаешь ли ты, всегда есть место подвигам. И те, который не находят их для себя, – те просто лентяи и трусы, или не понимают жизни, потому что, кабы люди понимали жизнь, каждый захотел бы оставить после свою тень в ней. И тогда жизнь не пожирала бы людей бесследно...»

Фраза «В жизни всегда есть место подвигу» в советское время была знакома каждому, ибо еще в школе заучивалась наизусть, а позже напоминала о себе различными плакатами и транспорантами, развешанными на домах или в домах (Домах культуры, например).

Поэтому, когда Фред начинает раздумчивую беседу о краткости человеческой жизни:

«До нашего рождения – бездна. И после нашей смерти – бездна. Наша жизнь – лишь песчинка в равнодушном океане бесконечности. Так попытаемся хотя бы данный миг не омрачать унынием и скукой! Попытаемся оставить царапину на земной коре. А ляжку пусть тянет человеческий середняк. Все равно он не совершает подвигов. И даже не совершает преступлений...» (с. 295), – этот выразительный монолог отчетливо выводит на образ романтизированного/нищепанского героя то ли Достоевского (Раскольников и его преступление), то ли Горького (босяк Челкаш и его воровские подвиги). В любом случае герой Довлатова фарцовщик Фред позиционирует себя как не «середняка», но как исключительного героя в исключительных обстоятельства, то есть типичного представителя

(пост)горьковского «революционного романтизма», иронически сниженного условиями современности (и, конечно, авторской волей).

Неслучайно наивный довлатовский герой так и реагирует на философический монолог нового знакомого: «Я чуть не крикнул Фреду: “Так совершали бы подвиги!” Но сдержался. Все-таки я пил за его счет» (с. 295).

В данном эпизоде Довлатов художественно отчетливо эксплицирует горьковский мотив подвига – и вырисовывает образы двух героев, которые интертекстуально оказываются современными «двойниками» горьковских Челкаша и Гаврилы, решительного смелого вора и доверчивого и простоватого «добродушного парня с ребячьими светлыми глазами». Между Фредом и героем-рассказчиком Довлатова устанавливаются отношения, подобные тем, что сложились между горьковскими персонажами: романтический герой (Челкаш // Фред) ↔ привязанный к земле и достатку крестьянин (Гаврила // герой-рассказчик).

Подобно тому, как у Горького, крестьянские идеалы Гаврилы (дом, хозяйство, земля, достаток, женитьба) не могли удовлетворить желаний и устремлений Гришки Челкаша:

«Ну, скажи мне, – заговорил Челкаш, – придешь ты в деревню, женишься, начнешь землю копать, хлеб сеять, жена детей народит, кормов не будет хватать; ну, будешь ты всю жизнь из кожи лезть... Ну, и что? Много в этом смаку?»

– так и у Довлатова горизонт мечтаний Фреда (в прошлом экспедитора, с. 295) не связан с «обыкновенной историей»:

«Уродоваться за девяносто рублей я не согласен... Ну хорошо, съем я в жизни две тысячи котлет. Изношу двадцать пять темно-серых костюмов. Перелистаю семьсот номеров журнала “Огонек”. И все?..» (с. 295).

Как романтический герой Горького (то ли преступник, то ли герой, но в любом случае личность, Человек) наделен чертами «сверхчеловека» Ф. Ницше, так и в образе довлатовского Фреда (с точки зрения героя-рассказчика) проявляется нечто ницшеанское (антитеза «середняк ↔ герой/преступник», раз-

мышления о «бездне» до рождения и «бездне» после смерти, и др.). Как известно, теория Ницше о сверхчеловеке брала истоки в теории о двух типах людей Достоевского («твари дрожащие» и «право имеющие») – отсюда появление в речи Фреда и раскольниковских мотивов (*преступление* и наказание).

Между тем за ницшеанскими мотивами «бездны» в тексте Довлатова различимы и пушкинские мотивы бренности жизни («Жизнь, зачем ты мне дана?..»), образ «песчинки» в безбрежном океане, мотивы «уныния» и «скуки», которые как в лексическом выражении, так и в образно поэтическом плане близки лирике А. С. Пушкина – «Дар напрасный, дар случайный...», «К морю», «Уныние» и др. И хотя в тексте Довлатова эти интертекстуальные аллюзии сопровождает иронический оттенок банальности и штампа, тем не менее их присутствие в тексте симптоматично – они снимают с образа Фреда черты однозначной примитивности, пошлости и тупого позерства. Более того, едва намеченные пушкинские *лирические* аллюзии о бренности и бессмысленности человеческой жизни (эксципированные Фредом) дополняются и усиливаются *прозаическими* реминисценциями. Знаменитая калмыцкая сказка об Орле и Вороне из «Капитанской дочки» Пушкина находит отзвук в убеждениях «романтизированного» фарцовщика, который эмоционально-патетично провозглашает: «Уж лучше жить минуту, но по-человечески!» (с. 295).

Радикальный смысл слов Фреда угадываемо согласуется с мыслью пушкинского Пугачева о том, что «чем триста лет питаться падалью, лучше раз напиток живой кровью, а там что бог даст!»<sup>1</sup>. И данный мотив по-довлатовски *антиномично* характеризует героя: романтически возвышает и одновременно мягко иронизирует его (но не низвергает). Герой действительно не «середняк», он не желает «сдохну<ть>, не поцарапав земной коры» (с. 295) – вслед за Орлом из калмыцкой сказки Пушкина или горьковским Челкашом, Данко и даже Ларрой (чья *тень* доныне бродит по бессарабским степям) он намерен

<sup>1</sup> Пушкин А. С. Капитанская дочка // Пушкин А. С. Собрание сочинений: в 10 т. М.: ГИХЛ, 1959–1962.

оставить свой след на земле. Образ фарцовщика Фреда, как и образ Челкаша, пронизан идеей свободы (хотя и своеобразно понимаемой современным персонажем).

Между тем очевидно, что Довлатов не просто проецировал горьковский интертекст, горьковские характеры на современность, но привносил в знакомую расстановку персонажей собственное понимание, обнаруживал своеобразную аксиологию, придавал горьковским философам новые коннотации. Можно предположить, что Довлатов разглядел<sup>1</sup> в рассказе Горького те представления и суждения, которые (как ни странно) были близки его собственной художественной философии.

Так, на первый взгляд, в рассказе Горького антитетично противопоставлены образы Челкаша и Гаврилы, дерзкого вора-контрабандиста и приросшего к земле крестьянина, приверженца свободы и «раба» («Челкаш был доволен своей удачей, собой и этим парнем, так сильно запуганным им и превратившимся в его раба»). Горький проводит мысль о том, что Челкаш сознательно управляет Гаврилой, распоряжается его жизнью. Если ранее Челкаш сравнивался с птицей ястребом, то на определенном этапе повествования его образ мутирует и превращается в волка («старый травленный волк») с цепкими «волчьими лапами». Так, взгляд Челкаша на наивного и сильно захмелевшего Гаврилу сопровождается у Горького несобственно-прямой речью персонажа:

«Он видел перед собою человека, жизнь которого попала в его волчьи лапы. Он, Челкаш, чувствовал себя в силе повернуть ее и так и этак. <...> Чувствуя себя господином другого, он думал о том, что этот парень никогда не изопьет такой чаши, какую судьба дала испить ему, Челкашу... И он завидовал и сожалел об этой молодой жизни, подсмеивался над ней и даже огорчался за нее, представляя, что она может еще раз попасть в такие руки, как его... И все чувства в конце концов слились у Челкаша в одно – нечто отеческое и хозяйственное. Мало было жалко, и малый был нужен».

---

<sup>1</sup> В отличие от традиционалистов-горьковедов.

В горьковском герое-воре побеждают не чувства, а разум – «малый был нужен», потому Челкаш не помогает жизни Гаврилы «установиться в прочные крестьянские рамки», но и не ломает его жизнь «как игральную карту» – хотя и понимает, что может это сделать.

Нечто могущественное – почти божественная сила – прописывается Горьким в образе Челкаша, и его образу начинает сопутствовать традиционный библейский мотив *рыбы, рыбака, рыбной ловли*. А еще точнее «рыбака» = «ловца человек».

Григорий, приглашая Гаврилу на ночную работу, характеризует ее как рыбную ловлю: «...Рыбу ловить поедем...»

«Рыбаком» называет Гаврила вора Челкаша: «Эй ты, рыбаки! Часто это ты запиваешь-то?..»

Угрожает сбросить к рыбам Гаврилу рассерженный Челкаш: «Ну, брат, счастье твое! Кабы эти дьяволы погнались за нами – конец тебе. <...> Я бы тебя сразу – к рыбам!..»

В раннем рассказе Горького мотив рыбной ловли действительно становится заместителем мотива человеческой силы, способности управлять своей и чужой судьбой<sup>1</sup> – психологически, морально, даже физически (с помощью грубой силы). Однако Горький отходит от библейской трактовки позиции «хозяин – раб», «учитель – ученик» и предлагает неожиданное (раз)решение. В тексте Горького обнаруживается необычный ракурс.

После завершения рискованного предприятия, после дележа денег и брошенного Гаврилой в голову Челкаша камня, раскаявшийся (совестливый) крестьянин молит о прощении вора-наставника: «– Брат! а простишь меня? Не хошь? а? – слезливо спросил он».

---

<sup>1</sup> Позднее семантика мотива рыбной ловли у Горького изменится (см.: Богданова О. В. «Велика та лестница, по которой он поднимается и спускается...»: «На дне» М. Горького // Богданова О. В. Современный взгляд на русскую литературу XIX – середины XX века. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2017. С. 351–394).

Обратим внимание, что у Довлатова тоже присутствует мотив рыбы // люди: «Люди проплывали мимо, как рыбы в аквариуме» (с. 300).

И Челкаш произносит:

«– Родимой!..– в тон ему ответил Челкаш, подымаясь на ноги и покачиваясь.

– За что? Не за что! *Сегодня ты меня, завтра я тебя...*»

Христианский мотив братской любви и всепрощения («Эх, брат, брат!..– скорбно вздохнул Гаврила, качая головой») отвергается Челкашом. Горький предлагает свою интерпретацию конфликта.

Романтическое противостояние, заданное в начале рассказа, в его финале (почти незаметно) снимается Горьким, в героинице обнаруживается «усреднительная» философия: *сегодня ты – завтра я*, появляется некий элемент равенства, точнее «уравнивания». Романтический конфликт разрешается далеко не романтическим образом.

Как показывает творчество Довлатова, акцентированная здесь горьковская мысль весьма близка философии довлатовского (автопсихологического) героя, эксплицированная, например, в мысли о взаимозаменяемости заключенного или охранника («Зона»), России-метрополии и России-филиала («Филиал»), о влюбленности и не-влюбленности («Летом так просто казаться влюбленным...» // «Летом непросто казаться влюбленным...»), о себе и других (Маруся // Борис в «Иностранке»), о смысле и бессмыслии («Компромисс») и др. Горький неожиданным образом обнаруживает этот ракурс в произведении, казалось бы, далеко от философии современного (довлатовского) миропонимания.

Органичная Довлатову, эта мысль, между тем, не только декларативно (на уровне единичного высказывания), но и художественно проводится в рассказе Горького. «Старый травленный волк» Челкаш, оказавшись рядом с крестьянином Гаврилой, «этим молоденьким теленком» с «такими чистыми голубыми глазами», сам на короткое время превращается в крестьянина, способного пробудить в себе былое крестьянское чувство, ощутить страсть к земле, вернуться памятью к мысли о доме и семье.

«Челкаш начал наводить Гаврилу на мысль о деревне, желая немного ободрить и успокоить его. Сначала он говорил, посмеиваясь себе в усы, но потом, подавая реплики собеседнику и напоминая ему о радостях крестьянской жизни, в которых сам давно разочаровался, забыл о них и вспоминал только теперь, – он постепенно увлекся и вместо того, чтобы расспрашивать парня о деревне и ее делах, незаметно для себя стал сам рассказывать ему:

– Главное в крестьянской жизни – это, брат, свобода! Хозяин ты есть сам себе. У тебя твой дом – грош ему цена – да он твой. У тебя земля своя – и того ее горсть – да она твоя! Король ты на своей земле!.. У тебя есть лицо... Ты можешь от всякого требовать уважения к себе... Так ли? – воодушевленно закончил Челкаш.

Гаврила глядел на него с любопытством и тоже воодушевлялся...»

Мысль горьковского героя «*сегодня ты – завтра я*» отражается в этом пылком монологе Челкаша, обнаруживая взаимозаменяемость героев, тождество их идеалов и устремлений, обращенность к свободе не только вора-контрабандиста, но и крестьянина-землепашца. То есть в философии «взаимозаменяемости» Довлатов (как ни парадоксально) оказывается последователем Горького, что и доказывает интертекстуальное поле рассказа, проведенный сопоставительный анализ текстов «Челкаш» и «Креповые финские носки». Другое дело, что у Горького в «Челкаше» эта философия не становится доминирующей, тогда как у Довлатова она пронизывает все его творчество, в самом точном смысле слова становится *сквозной*.

Так, самый последний из созданных Довлатовым рассказ, сохранившийся в семейном архиве писателя<sup>1</sup>, – «Старый петух, запеченный в глине» (хотя и написан спустя почти 10 лет после «Креповых финских носков») подхватывает и развивает эту тему, причем уже не только на декларативном уровне, но и на примере жизненной ситуации, когда роли «ты / я» дважды

<sup>1</sup> См.: Арьев А. Ю. Биографическая справка // Довлатов С. Собрание сочинений: в 4 т. СПб.: Азбука, 1999. С. 457.

в продолжение рассказа меняются. В цепочке фабульных событий вначале герой-рассказчик оказывается «начальником» (конвоиром, «контролером штрафного изолятора» (с. 427) в колонии усиленного режима на карельской станции Чинья-Ворык), а его поднадзорным зек по кличке Страхуил. А спустя двенадцать лет теперь уже «писатель-нонконформист» (с. 431) оказывается в роли охраняемого («Присматривайте за этим декадентом», с. 432), тогда как его начальником на работах от Каляевской тюрьмы становится Мишаня, «потомственный зек Володин» (с. 433), тот самый бывший карельский заключенный Страхуил.

Цифра «двенадцать лет» (астрономический цикл) могла быть случайной у Довлатова, соответствующей рассказываемым героем событиям, но любопытно, что пройдет еще почти 12 лет («одиннадцать лет») и герои рассказа снова встретятся, и ситуация вновь повернется вспять – успешный писатель будет за 400 долларов «выкупать» из-под ареста вора-неудачника Страхуила уже в Нью-Йорке. И череда подобных событий для автора произведения (точнее в рамках текста – для повествователя) бесконечна, «калейдоскопична» и готова вновь обернуться: «Теперь уже не сомневаюсь» (с. 436) – произносит в финале наррации рассказчик.

Горьковско-довлатовская мысль «сегодня ты – завтра я» в рассказе «Старый петух, запеченный в глине» будет проработана прозаиком посредством целого ряда деталей и пересекающихся мотивов: это и образ лагеря усиленного режима и тюрьмы на Шпалерной, и образ петуха/курицы (в лагере, на работе в Ленинграде на Конюшенной площади или в ланчонете на Манхэттене), и в мотиве песни Гелены Великановой «Ландыши» («Ты сегодня мне принес...»), звучавшей как на работах в колонии, так и в ленинградском такси, и даже в образе-мотиве «одинокого негра-саксофониста» и «параллельного» ему образа саксофониста из ленинградского джаза Ростислава Чевычелова (с. 423 и 429). Ранее звучавший в рассказах и повестях Довлатова мотив «хаос и абсурд» (с. 437) не просто эксплицирован в последнем рассказе писателя, но он знаменует собой

мысль о непреходящей, всеобщей, *константной* сущности абсурдизации человеческой жизни (здесь и там, тогда и сейчас – всегда).

Заметим, что, как и в «Креповых финских носках», в рассказе «Старый петух, запеченный в глине» звучит горьковская мысль – «Здесь, гражданин начальник, *всегда есть место подвигу*» (с. 426), ставя (иронично) знак равенства между волей и зоной, жизнью свободной (например, в Америке) и жизнью подконтрольной (например, в СССР). Последний рассказ Довлатова показывает, что синонимия обстоятельств (ты // я, здесь // там, тогда // теперь) оставалась в центре размышлений прозаика на протяжении всего его американского периода творчества, на художественном уровне давая «непроговоренный» ответ на вопрос, задаваемый героем Алихановым самому себе в «Заповеднике» – о сути, цели и итогах эмиграции.

Таким образом, рассказ «Креповые финские носки» и выявление в нем обширного интертекста русской литературы (в данном случае горьковского) позволяет по-новому взглянуть на «американский период» творчества Довлатова и скорректировать мысль о том, что интертекстуальный пласт довлатовской прозы ослабляется в поздних произведениях и в основном направлен к зарубежной литературе. Как показали наблюдения, цикл рассказов «Чемодан» открывается одним из самых интертекстуальных рассказов Довлатова, причем ориентированным на русскую литературу и, что еще более примечательно, на классика соцреализма Максима Горького и его хрестоматийный рассказ «Челкаш». Актуализированный в «Креповых финских носках» (и отчасти в «Старом петухе, запеченном в глине») горьковский интертекстуальный пласт дает возможность изменить представление о традиции, на которую опирался Довлатов в последние годы творчества.

В этом плане обращение к повести «Заповедник» и к рассказу «Креповые финские носки» дает возможность ощутить присутствие петербургского текста в позднем творчестве Довлатова и эксплицировать сохраненную им связь с покинутой родиной, с Ленинградом.



Гоголевские мистерии  
петербургского  
текста  
Михаила Кураева



## ***Честный сотрудник НКВД «Ночного дозора»***

**П**овесть ленинградского/петербургского писателя Михаила Кураева «Ночной дозор» появилась в 1988 году, год спустя после его первой повести «Капитан Дикштейн».

Уже в повести «Капитан Дикштейн» Кураев размышлял над проблемами «чужой» («другой») жизни, весьма популярными в конце 1960-х – середине 1970-х годов. Именно тогда начинали свой творческий путь крупнейшие современные прозаики Андрей Битов, Сергей Довлатов, Владимир Маканин, и именно в их первых произведениях отчетливо просматривается проблема «двойственности» и «неопределенности» существования современного человека, мотив, который отражал в литературе позицию восприятия и оценки пост-сталинской тоталитарной системы и специфики бытования (выживания) человека в ней. Воспитанные в период «хрущевской оттепели», оказавшиеся поколением, подвергнутым испытанию переоценки ценностей, переоценки кумиров, переоценки себя, ленинградские (тогда) писатели Битов и Довлатов, а вслед за ними и Кураев, пытаются осознать в литературе свое время (эпоху) и себя в ней. Однако, если, например, Маканин (вступая в литературу в начале – середине 1960-х годов) подходит к осмыслению этой проблемы осознанно драматично, то Кураев, который обращается к той же теме почти десятилетие спустя, кажется, намеренно ироничен и несерьезен. Именно так, на первый взгляд, воспринимается повесть Кураева «Ночной дозор». Если в «Капитане Дикштейне» образ автора-повествователя был по-гоголевски мягок и чуть ироничен, тогда как образ главного героя (главных героев) был не только драматичен, но даже трагичен,

то в повести «Ночной дозор» образ автора-повествователя, наоборот, подчеркнуто серьезен (хотя и лиричен), образ же главного героя (при всей его субъективной серьезности) объективно ироничен и даже комичен. Степень «не-серьезности» (ироничности) письма в творчестве Кураева нарастает, впитывая в себя современную особенность восприятия «несерьезно серьезного», «нетрагично трагичного».

Тематически «Ночной дозор» примыкает к огромному материалу так называемой «лагерной прозы», которая к моменту написания повести Кураева включала в себя произведения А. Солженицына, В. Шаламова, Г. Владимова, Е. Гинзбург, А. Жигулина, В. Солоухина, Л. Бородина, С. Довлатова и других писателей «хрущевской» (и после-хрущевской) оттепели на запретную в 1960–1970-е годы тему лагеря. Если Солженицын и Шаламов открывали в современной русской литературе тему лагеря, впервые вводя в пределы художественно-эстетического осмысления серьезнейшие проблемы и острейшие конфликты «архипелага ГУЛага», если Гинзбург и Солоухин на уровне публицистическо-эссеистском пытались вынести и заострить общественно-идеологические аспекты «тяжелой темы», последовательно и основательно проникая в самые глубинные и сокрытые от людских глаз тайники политической организации и функционирования государственной власти, если Владимов и позднее Петрушевская старались найти нравственно-психологические корни, на которых вырос новый тип человеческой общности «*homo soveticus*», то, опираясь на опыт литературы 1960–1970-х годов, Довлатов, а вслед за ним и Кураев, входя в лагерную прозу в начале – середине 1980-х годов, в период формирования «новой», «другой» литературы, отказывался от внешне взвешенного и серьезного осмысления колымского опыта, «облегчая» трагизм лагерной проблематики, вводя иронико-комический ракурс в осмыслении и воплощении личности и характера героя «великой эпохи», образа советского человека.

Александр Солженицын, входя в литературу конца 1950-х – начала 1960-х годов (рассказы «Один день Ивана Денисовича» и его подцензурный «деревенский» вариант «Матренин двор»,

1959–1962), одним из первых в послевоенной русской литературе вывел тип простого русского Ивана, сделав героем рассказа «Один день одного зека» (подзаголовок первого варианта названия рассказа), простого, среднего, такого как все русского крестьянина. В первые годы после крушения власти тоталитарного диктатора, в самом начале обращенности русской культуры (ментальности) к корням и истокам, к памяти предков и вековым традициям прошлого Солженицын стремится вернуть в русскую литературу героя обыкновенного, ничем не приметного, разделившего судьбу всего народа. Жизнь и судьба Ивана Денисовича Шухова, простого крестьянина из деревни Тегенево, сливается с судьбой народной, растворяется в ней, знаменуя отраженность в судьбе заключенного Щ-854 истории всего народа, всего государства, самого времени «великих переломов».

Варлаам Шаламов, с одной стороны, следуя за Солженицыным, с другой – отталкиваясь и дистанцируясь от него, привносит в литературу 1960-х годов нравственно-эмоциональный надрыв лагерной темы, насыщает внешне ровное и нейтральное повествование о среднем, обыкновенном герое деталями и чертами не-обыкновенными, «романтизированными», чрезвычайными, помещая обыкновенного (а чаще – необычайного) героя в чрезвычайные обстоятельства.

Георгий Владимов заявляет о преемственности прозе Солженицына и Шаламова, но в отличие от своих предшественников, избирает героем своей повести «Верный Руслан» иного героя, не заключенного, как прежде, а охранника, караульную собаку. Владимов изменяет взгляд наблюдателя, изменяет точку отсчета, переворачивает все «с ног на голову», заставляя увидеть Службу глазами служаки, создает картину искусственной трансформации действительности, которая воспринимается глазами и сознанием выдрессированного, вытренированного, «сделанного» пса. Реальная собачья жизнь становится ирреальной метафорой жизни человеческой. Бранное обращение-оценка: «Собака!» обнаруживает свою двойственную природу.

Сергей Довлатов, создающий свою лагерную повесть «Зона» в два этапа – в конце 1960-х и в начале 1980-х – кар-

динально отличается как от Солженицына и Шаламова, так и от Владимова. Он пишет уже «по-другому», творит «другую» (= новую) литературу. Его герой теряет определенность: он и «хороший», и «плохой» одновременно, его главный герой – alter ego автора, и одновременно один из заключенных (Купцов) – alter ego героя. То есть если Солженицын и Шаламов писали о заключенных, Владимов – об охранниках, то Довлатов – и об охранниках, и о заключенных одновременно, равно-велико, как о себе.

Михаил Кураев идет вслед за Солженицыным, Шаламовым, Владимовым, оттого его «лагерная» повесть «Ночной дозор» вбирает в себя достаточно много от предшественников-первопроходцев, но и отличается оригинальностью трактовки темы и особым характером художественной выразительности, то есть писатель оказывается и в контексте «несерьезной» прозы Довлатова.

Повесть Кураева «Ночной дозор» имеет подзаголовок – «Ноктюрн на два голоса при участии стрелка ВОХР тов. Полуболотова». Как известно, ноктюрн – это прежде всего «ночная песня»<sup>1</sup>, и это уточнение находит свое оправдание в тексте – сюжетный план повести разворачивается ночью, когда стрелок ВОХР тов. Полуболотов «поет» свою ночную песню. Причем, эта песня-монолог не просто звучит в ночное время, но и обращена преимущественно к описанию событий, имевших место именно ночью.

Образом ночи открывается повествование: первую главу повествования составляет лишь одна фраза – «Я белые ночи до ужаса люблю...» (с. 419)<sup>2</sup>. Уже эта первая глава-фраза дает представление о том, что повествование ведется от первого лица, в ключе субъективного – лирического – монолога («ночной песни») главного героя тов. Полуболотова.

<sup>1</sup> «Ноктюрн – <фр. nocturne – ночной>. Небольшое лирическое музыкальное произведение» (Большой толковый словарь русского языка / гл. ред. С. А. Кузнецов. СПб., 1998. С. 655).

<sup>2</sup> Здесь и далее цитаты приводятся по изд.: Кураев М. Питерская Атлантида: повести и рассказы. СПб.: Лениздат, 1999, – с указанием страниц в скобках.

Фразе, открывающую повествование, Кураев строит таким образом, что в первый момент мало ощущается драматизм (точнее трагизм) темы, к которой обращается автор (и герой). Скорее наоборот. Своей конструкцией фраза ориентирована на классические модели поэтических строк «золотого века» русской литературы: как Пушкин выделял главное слово в строке ее местоположением: «Я вас любил...», ставя его в сильную пост-позицию, так и Кураев, кажется, акцентирует лирическую субъективность героя, его поэтический настрой, переживаемое им в отношении белой ночи чувство – в ударной позиции оказывается слово «люблю» (с. 419).

Обстоятельство «до ужаса» при первом прочтении находится в слабой синтаксической позиции, его восприятие ретушировано, но именно «ужас» составит главный повествовательный мотив «ночной исповеди»: главный герой повествования окажется в прошлом сотрудником НКВД и будет проводить многочисленные аресты и допросы.

Имя героя в повести не называется, фамилия звучит только однажды – в уже приведенном подзаголовке повести: ее герой – тов. Полуболотов. Фамилия героя указывает на стремление автора определить место героя в «людской иерархии»: по (литературной) традиции «как корабль назовешь...». То есть фамилия героя оказывается в достаточной мере маркированной, «говорящей»: герой характеризуется автором как герой средний, ординарный, не-выдающийся, человек из «массы», из «гущи», из «болота» (или «полуболота»)<sup>1</sup>. Такова авторская «экспозиционная» пред-оценка героя, которая, однако, как показывает анализ текста, не совпадает с самооценкой героя, выявляющейся в продолжении «лирической исповеди» стрелка ВОХР. Сокращение «тов.» уточняет эпохальный отрезок жизни героя – «Сейчас у нас какой, шестьдесят шестой год, так?», с. 458). «А ведь сорок лет почти прошло!» (с. 460–461).

---

<sup>1</sup> «Малая родина» тов. Полуболотова – «удобное ложе в рыхлой болотистой равнине» (с. 420), низина Невы, на которой раскинулся Петербург-Ленинград.

Несовпадение голосов автора и героя задается Кураевым в самом начале повести, уже во второй главе – собственно авторском лирическом слове (отступлении). Введенная Кураевым непосредственно после первой главы-фразы главного героя авторская речь сразу даже не распознается, кажется, что она является продолжением лирического восклицания героя. Однако стиливая строгость и стройность, некоторая сдержанность и «обезличенность» вводят в повествование идейно-смысловой камертон, который позволяет разделить зоны голоса автора и главного героя, обнаружить несовпадение в позиционировании себя героем и отношением к нему автора. Ненавязчивое зонирование голосов автора и героя-повествователя позволяет скорректировать разность между субъективностью позиции героя и объективностью его оценки автором. На формальном уровне главы, которые «наговариваются» героем, заключены в кавычки, «авторские главы» не закавычены.

Во время ночного дежурства о себе тов. Полуболотов рассказывает так: «<...> я, с одной стороны, крестьянин, конечно, а ведь с другой стороны, у меня папаша чайную держал деревенскую. Плохонькая, грязная, маленькая, тесная, в пол-избы, а что делать? Сестер шесть штук <sup>(1)</sup>, а земли – собака ляжет, хвоста не протянет... А всех накорми, всем приданое... <...> Я последний был, сестры меня “баринном” дразнили, отец сильно баловал. <...> Нас, может, и раскулачили бы <...> да Надюха к этому времени в суде секретарем работала <...> обошлось» (с. 466).

Детство кураевского героя проходит обыкновенно: «Детство – вообще-то большая радость» (с. 466), только, по словам героя, «с детства (у него. – О. Б.) к крестьянскому обиходу сердце не лежало <...> больше склонялся <...> к пролетариату» (с. 466). И еще одно важное обстоятельство из детства героя – он «в чайной отцовской только на людей ожесточился» (с. 466).

Юность героя, его служба на Балтийском флоте становится временем слияния героя с «великой эпохой»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Ранее герой говорил: «сестер у меня было шестеро до войны» (с. 445). Изменение структуры фразы симптоматично для героя: сестры пересчитываются «штуками».

<sup>2</sup> Ср.: Э. Лимонов «У нас была великая эпоха».

«Флотская молодость» (с. 445) тов. Полуболотова связывает героя «Ночного дозора» с героем повести «Капитан Дикштейн», становясь продолжением рассказа о судьбе еще одного из матросов некоего линкора, например, «Севастополь» (как в «Капитане Дикштейне») или «Смольный» (как в «Ночном дозоре»). Юность Полуболотова проходит вблизи Кронштадта, а точнее – возле Ораниенбаума: «Родом я из Порожкина, ходил пацаном на заработки в Ораниенбаум, там все больше в порту перехватить какую-нибудь работенку удавалось или на станции. Порт и станция там на одной территории (как и сами герои Дикштейн и Полуболотов. – О. Б.) <...> А какой в ту пору флот? Даже Балтийское пароходство чуть не через год вывески да названия меняло <...> (еще один мотив, связывающий две первые повести Кураева. – О. Б.). Я и на “Декрете” был, и на “Франце Меринге”, и на “Софье Ковалевской” <...> Что я мог видеть? Кубрик, трюм, машина, палуба. Многого не увидишь <...>» (с. 465). «Смежные» факты биографий ведущих персонажей позволяют говорить о том, что героем второй повести Кураев избирает (во многом) такого же героя, как и в первой, героя, сжившегося со временем, историей, страной. Неслучайно в речи персонажа нередки обороты типа –«я дожидаться, пока история ответит на этот (любой. – О. Б.) вопрос, не стал <...>» (с. 466).

В целом же герой «не то чтобы талантливый, а усердный» (с. 446).

Кажется, что автор создает образ героя, который сам (а не история) определяет свою (его) судьбу. Однако герой рассказывает о том, что он был в рядах сотрудников НКВД и его «употребляли на разные дела» (с. 422). Пассивная речевая форма, используемая, как правило, в отношении к 3 лицу, в данном случае звучит в речи от 1 лица, в рассказе героя о самом себе («меня <...> употребляли»). То есть уже в самом начале повести *passive* позволяет автору акцентировать отсутствие личностного начала в герое, свидетельствовать о его зависимости от чужой воли. Еще точнее та же мысль звучит в тексте чуть позднее, в своей синтаксической неправильности усиливая акцент

на смысловой правильности: «меня в разные дела употребляли» (с. 433, курсив наш. – О. Б.).

Как было сказано, на момент «ночной исповеди» тов. Полуболотов – стрелок ВОХР, который «не по своей, скажем так, инициативе» «в отставку вышел» да еще «и при орденах, и с пенсией» (с. 424)<sup>1</sup>. «Его монолог выдержан в духе характерного для эпохи “производственного романа”. Опытный “производственник”, заслуженный работник на своем специфическом поприще, он скромно, не выпячивая, но и не забывая свои заслуги, рассказывает о тяжелом, но необходимом труде на благо народа»<sup>2</sup>.

Герой – богатырского телосложения, в нем «более ста восьмидесяти сантиметров» (с. 460), «за габариты» его часто брали в «гласную охрану»: «рост пятый, размер пятьдесят четвертый, спина, как щит у “максима”...»<sup>3</sup> (с. 427). Сила – «кулаком мог гвозди забивать <...>» (с. 468).

Образование, по словам героя, – «почти неоконченное среднее» (с. 429), «свое неполное» (с. 464). В этих суждениях важны два определения – «среднее» и «свое». Дело в том, что из текста становится очевидно, что образование герой получил «заочное»: «Вообще-то я <...> довольно много образования почерпнул на своей работе» (с. 442), то есть на допросах арестованных: «А самые интересные, содержательные люди, от которых я больше всего впитал в смысле образования, это были отказчики» (с. 443), «интереснейшие, можно сказать, лекции

<sup>1</sup> «Если раньше ареной петербургских мистерий была главным образом Сенатская площадь, то Кураев избирает другое место, то, с которого действительно все начиналось, – нынешнюю площадь революции, бывшую Троицкую, первую площадь города <...> Здесь – узел, повязавший историю давнюю и недавнюю» (Агеев А. Государственный сумасшедший, или Соловей в петербургском тумане. С. 25). Уточним, что в настоящее время историческое имя площади возвращено.

<sup>2</sup> Там же. С. 29.

<sup>3</sup> Обращает на себя внимание «мерная», арифметическая форма самохарактеристики: герой – не просто высокий, а пятого роста, не крупный или плотный, а пятьдесят четвертого размера. Склонность к точности и математичности будет постоянной чертой «правильного» и логичного Полуболотова.

получал» (с. 444). Определение «среднее» еще раз поддерживает выбор автора (и константную характеристику героя) – изобразить «массового» героя, такого, как большинство, «слившегося со своей эпохой», среднего, срединного, такого, как все, то есть типичного советского героя в типичных советских обстоятельствах.

Типичность тов. Полуболотова, слиянность его судьбы с историей народа и страны активизирует саморефлексию героя, порождает непреодолимое желание рассказать «о времени и о себе»: «<...> сколько поучительных историй хранится под этой синей вохровской тужуркой!» (с. 423)<sup>1</sup>. Или: «Для чего на свет появился – догадываюсь. Для чего жизнь прожил – знаю. А для чего мне оставшаяся жизнь дана? <...> Может быть, для того, чтобы я богатым своим опытом поделился с грядущими поколениями?» (с. 446).

Потребность «передачи опыта» между людьми – насущна не только для главного героя. Из его рассказа о юности становится известно, что и он когда-то впитывал, наследовал чужой опыт. Однако, подхваченная автором, серьезная и весьма существенная для литературы 1960–1980-х годов проблема «преемственности поколений» (приоритетная проблема «деревенской» прозы) ставится Кураевым в ироническом, травестийно сниженном ключе. «Учителями» – пророками – становятся стрелки и охранники, сотрудники ГПУ и НКВД: «наставником» Полуболотова становится его первый арестованный, он же, его «крестник» (с. 462), и делится опытом: «Людей-то вон какая прорвища, и все разные, у всех свое на уме <...> А вот пожил, посмотрел, побеседовал с людьми и так, и на допросах и понял, что не такое уж и пугающее в людях разнообразие. Не так уж они друг от друга и отличаются. Из чего все инструкции исхо-

---

<sup>1</sup> Очевидно, что в данном случае, автор, нарочито зависимый от стилистики и манеры повествования Гоголя, явно пародирует лермонтовский мотив о «толстой солдатской шинели» позера и копийного (по сути) героя – Грушницкого (М. Лермонтов. «Герой нашего времени»). Знаменитая «маленькая рука» Печорина найдет свое продолжение в образе «кисти рук маленькие» (с. 440).

дят, наставления, методики? Да из того, что подавляющее число людей в одинаковых ситуациях ведут себя похоже...» (с. 464). На этом «крестном» наставлении и основывается житейская философия Полуболотова: на серединности, похожести, уравненности людей. «<...> нам-то что ж друг от друга таиться, мы же – одна семья, все свои...» (с. 458). Неслучайно в речи героя постоянны оговорки – «как говорится» (с. 424), «как у нас говорили» (с. 422), «говорят» (с. 422) и т.п., свидетельствующие о серединности, об унифицированности, о запропагандированности «личностного» в Полуболотове.

Ранее уже высказывалась мысль о том, что Кураев создаст свою повесть «Ночной дозор» в некоторой опосредованной зависимости от Георгия Владимова, его повести «Верный Руслан». Но в отличие от Солженицына и Шаламова, которые изображали лагерь глазами заключенных, Владимов апеллирует к взгляду и пониманию охранника – караульной собаки Руслана. Однако если Владимов наделяет собаку «человеческим» разумом, то Кураев «особачивает» человека. Если Руслан глядит на мир «по-человечески», то герой Кураева – «как бобик» (с. 464). Если вектор духовного развития пса Руслана идет от «деланности» (главное слово Владимова) и выдрессированности к естественности и природной (нравственной) максиме, то эволюция (= деградация) героя Кураева направлена в противоположную сторону: от подавления человеческого в человеке к «натаскиванию» (с. 464). Если герой Владимова перемещался (прикармливался и приживался) от поселка к лесу (от цивилизованности к природе), то герой Кураева – от притупленности чувств и мыслей к возрастанию «роли социалистической дисциплины» (с. 465).

Таким образом, Кураев (вслед за Владимовым) избирает героем своего повествования охранника, но (в отличие от Владимова) лишает его суждения серьезности и убедительности, точнее – объективности, сместив точку отсчета (опору) в философии героя в область субъективного, личного и персонализированного. Герой Кураева, строящий свои убеждения на суждении о похожести людей («как все»), на убеждении в их

унифицированности, типичности и подобии, приходит к заключению, что «<...> подавляющее число людей в одинаковых ситуациях ведут себя похоже...» (с. 464). Именно это умозаключение порождает иллюзию объективности полуболотовского повествования и, как следствие, через несовпадение авторской точки зрения с суждениями и оценками героя, генерирует тотальную иронию кураевского текста, опосредуя формальные и смысловые компоненты «ночной песни».

Наряду с уже отмеченным «крестным отцом» (= «крестником»), то есть первым из арестованных и конвоируемых тов. Полуболотовым, автор называет «крестной матерью» героя белую ленинградскую ночь: белая ночь – «крестная моя» (с. 465). Любопытно, что образ белой ночи смыкает в себе голоса автора и героя, о белой ночи начинает говорить один, и тут же подхватывает и продолжает другой. С некоторой допустимой вольностью можно сказать, что в данной повести Кураева действующим(-и) лицом(-ами) повествования оказывается(-ются) совокупный «троичный» герой, как и в повести «Капитан Дикштейн»: история – город – герой, где от имени истории говорит автор, от имени города говорит белая ночь, от имени героя – тов. Полуболотов. Но в сравнении с «Капитаном Дикштейном» в данном тексте появляется подголосок – ирония, которая рождается на пересечении этих трех голосов и которая отражает тенденцию литературы 1980-х годов говорить несерьезно о серьезном, легко о тяжелом.

Образ ленинградской белой ночи, который открывает повествование, оказывается *пограничным* образом повести, вбирающим в себя составляющие различных повествовательных плоскостей текста. Оксюморонная природа определения «белая ночь» художественно осмыслена автором и включена в пространственно-временной континуум повести.

Уже в самом начале повествования, сразу после первой фразы-главы (= реплики тов. Полуболотова), автор-повествователь обнаруживает двойственную природу белой ночи: «...Ну что за чудо этот *ночной свет*, что изливается на всю землю разом, на все дома, мосты, арки, купола, шпили, да так, что

не падает от них тени, отчего каждое творение рук человеческих встает в справедливое соревнование с подобными себе, не обманывая зрения ни *солнечным блеском*, ни летучей мишурой *лунного сияния*» (с. 419; выд. нами. – О. Б.). Не будучи еще названным в этом первом авторском пассаже, образ белой ночи формируется своими противопоставленными составляющими: «ночной», но «свет»; «солнечный блеск», но «лунное сияние»; «тени», которые не могут быть без света, но которых нет. Автор (сознательно) не называет описываемое природное явление своим именем, заставляя читателя «перешагнуть» из главы в главу, увязав воедино образ одного и того же явления, во внимании к которому сходятся автор и герой: впервые названа белая ночь тов. Полуболотовым в первой главе, а ее описание дает автор – во второй.

Образ белой ночи складывается из «волшебства», в котором «смешаются, размоются, как в затуманенном слезой глазу, граненые черты окаменевшей истории, и все растает в необъятном пространстве сошедшего на землю неба...» (с. 419). Противопоставленные, как и в первом абзаце, сущности – (в данном случае) «земля» и «небо» – оказываются слитыми воедино, растворенными друг в друге, размытыми, «как в *затуманенном слезой глазу*», подобно той сфере трехголосия, где зоны присутствия героя, города и истории накладываются друг на друга.

Именно в период владычества в Ленинграде белой ночи герои Кураева «разом утрачивают свои имена и прозвания» (с. 419)<sup>1</sup>, словно «дымчатая пелена <...> облаков» «огромным покрывалом» ложится на город, лишая все видимое в нем контуров и очертаний (с. 421). Именно это время суток (и времени года) обретает черты «сна», «призраков», «спящих» (с. 420), наполняется «полусонным воздухом» (с. 421). В «авторской» главе Кураевым намеренно создается (а впоследствии поддерживается и переносится на пространство всей повести)

<sup>1</sup> Мотив «утраченных названий» унаследован «Ночным дозором» от «Капитана Дикштейна» и будет пунктирно приниживать всю ткань «ноктюрна».

атмосфера *между* днем и ночью, *между* сном и явью, *между* реальным и фантастическим. Белая ночь становится фоном, антуражем, (почти) театральной декорацией<sup>1</sup>, которая служит созданию исходной, заставочной атмосферы *между* правдой и ложью, *между* субъективным и объективным, *между* убеждением и заблуждением.

В оксюморонном пространстве петербургской/ленинградской *белой ночи* снимаются противопоставления «хороший – плохой», «добрый – злой», «правый – виноватый», «смешной – страшный», в силу вступает принцип равновеликости неравного, соединенности несочленимого, деиерархизации разноуровневого, хаотизации упорядоченного. «Всю жизнь в инструкции не загонишь. А жизнь эта вся какой инструкцией предусмотрена? Или – белая ночь... Ну-ка спрячь ее, отмени, запрети! Не упрячешь» (с. 421, выд. нами. – О. Б.).

В третьей главе, когда повествование вновь берет на себя тов. Полуболотов. Герой тоже демонстрирует попытку осмысления и разгадки тайны белой ночи: «Ну, что такое белая, с одной стороны, и ночь – с другой? Ошибка природы! <...>» (с. 425). Равно как и автор, герой чувствует и понимает двойственную, «чуждую» особость белой ночи. Теперь уже не автор, но, подобно ему, герой органично выходит на сопоставление образа белой ночи со сном: «А может, сон? Честное слово, сон. Иногда сижу и думаю: город спит и сам себя во сне видит <...>» (с. 425). И вслед за этим (теперь уже опережая автора) герой приходит к образу «жизни-сна»: «<...> А оглянешься иной раз и думаешь: может, и жизнь вся сном была? <...>» (с. 425). Так сферы голосов автора и героя смыкаются, находятся общие зоны, обнаруживаются точки соприкосновения и пересечения. Сферы пересекаются и накладываются друг на друга, смещаются и теснят друг друга, создавая хаос концентрических кругов, композиционных повторов, смысловых колец.

Сон белой ночи переходит в явь реальной социальной действительности, оксюморонность белой ночи находит свое

<sup>1</sup> Подобно тому, как это было у Битова при создании им петербургского текста «Пушкинского Дома».

продолжение в «темных днях» «смутного времени». Отсюда противопоставление «сон – явь» или «во сне – наяву» находит свою реализацию в окружающем мире, в реальной действительности: герой неоднократно произносит об арестованных им людях, о неизвестности их судеб: «и больше я его наяву не видел никогда» (с. 441), не встречал «наяву, как у нас говорится» (с. 464).

Сон – один из ведущих образов-мотивов мировой классической и современной литературы. Восприятие жизни как сна характерно едва ли не для всех произведений подобного плана. Так, легко проследить возникновение и развитие мотива сна в творчестве современных прозаиков (среди них А. Битов, Т. Толстая, В. Пьецух, В. Пелевин и др.)<sup>1</sup>. Обращение Кураева к этому образу-мотиву свидетельствует о близости художника тем творческим новациям, которые внесла в русскую литературу эпоха «горбачевской перестройки». Именно новые тенденции в прозе середины 1980-х годов нашли свое отражение при моделировании Кураевым петербургского текста, опосредовали его идейно-содержательный и формально-выразительные планы. Кураев «возвращает в литературу еще одну некогда преждевременно угасшую тему, а именно – “Миф о Петербурге”, причем в самом больном и трагическом виде»<sup>2</sup>. И образ белой ночи, с его особой двуплановостью и оксюморонностью, замкнутый на характерные образы тумана и сна, оказывается одним из наиболее удачных (утонченных и глубочайших) образов, найденных Кураевым.

В пространстве «*между*» (в пространстве белой ночи, в пространстве сна и тумана) располагает Кураев своего героя тов. Полуболотова – героя срединного (не Болотова, а именно наполовину, из полуболотины). И эта срединность выявляет

---

<sup>1</sup> См. об этом подробнее: Богданова О. Постмодернизм в контексте современной русской литературы. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2004.

<sup>2</sup> Агеев А. Государственный сумасшедший, или Соловей в петербургском тумане // Михаил Кураев: Литературное досье: сборник статей и материалов о творчестве М. Н. Кураева. Рязань: Узорочье, 2004. С. 23.

в образе главного героя ту общность, типичность, характерность, которая роднит его с эпохой, обеспечивает его слиянность, спаянность со своим временем, дает ему право говорить от имени эпохи, истории, народа.

Однако заявленная героем и поддержанная автором слитность героя с эпохой убедительна и комична одновременно. Автор-повествователь поддерживает правду «малой истории» своего героя, правду его советскости, но обнаруживает ее несовпадение с правдой «большой истории», правдой человеческой, несовпадение временного и вневременного.

Для выявления личностной (= общеэпохальной) позиции героя автор-повествователь как бы позволяет герою «подпеть» себе, допускает мысль о возможном сходстве позиций (впоследствии герой подметит – «подавляющее число людей <...> ведут себя похоже», с. 464), то есть «уравняет» себя и героя, фактически начинает повествования «на два голоса» с одной и той же ноты – с белой ночи. В пространстве петербургского текста, в пределах которого разворачивается действие повести, Кураев, подобно Пушкину, как будто заявляет: «Онегин (здесь – Полуболотов), добрый мой приятель...» Столь вольное допущение-сравнение находит свое подтверждение в тексте: когда Полуболотов будет рассказывать о своем «боевом крещении», о своем первом аресте, он вспомнит об остановке на Певческом мосту (!: во-первых, «певческом», в унисон ночной песне Полуболотова, во-вторых, вблизи Мойки, 12) и заключит: «Может, и Пушкин с Онегиным на этом месте стояли, теперь мы стоим...» (с. 463). Высокопоэтическое «горнее» сравнение иронично разоблачающе звучит в пределах рассказа о ничтожном сотруднике НКВД.

Смежный, общий для обоих повествователей образ белой ночи и параллель взаимоотношений «автор – герой» // «Пушкин – Онегин» обнаруживают осознанное стремление Кураева сблизить сферы двух повествователей (автора-повествователя и героя-повествователя), для того чтобы отчетливее обозначить «разность между Онегиным и мной». И эта разность – глубиннее, сущностнее, чем внешняя «похожесть», которую подметил в людях Полуболотов.

Как определяет себя главный герой, «по натуре <...> (он. – О. Б.) человек общительный» (с. 456), что позволяет ему «захватить» инициативу в повествовании, начав свою длинную ночную исповедь, лишь изредка прерываемую авторским голосом. За внешней «похожестью» мировосприятия (белой ночи, в частности, продемонстрированной в 1-й и 2-й главах) очень скоро (в 3 главе) в моно(диа)логе Полуболотова обнаруживается его «разность», его не-общность, его отличие от позиции автора-повествователя. Намеренно спокойный, нейтральный, стилистически сглаженный голос автора вытесняется голосом героя, потоком его сознания, причудливостью его воспоминаний, избирательностью его памяти. Но особенно явно противоположение автора и героя демонстрируется Кураевым на уровне языковом, на уровне организации фразы героя, на уровне стилового построения его речи.

Первая фраза третьей главы строится Кураевым по «бело-ночному» оксюморонному принципу: «Хорошо в такую ночь (... – О. Б.) на обыск идти или на изъятие!» (с. 421). Прием «обманутого ожидания» становится одним из основных принципов, организующих речь героя-повествователя и порождающих (пост-гоголевскую или пост-чеховскую) иронию и философию «несерьезности серьезного» и «относительности абсолютного».

Принцип относительности знания о всякой абсолютной истине опосредует преимущественно вопросительную интонацию речи героя. Герой не просто излагает события, но задает вопросы и задается вопросами, диктуя причудливо-хаотичную форму воспоминаний, спровоцированных то ли самим героем, то ли его внесценическим собеседником: если бы автор не ввел два-три обращения на «ты» («Вообще-то ты сколько на этой фабрике?», с. 422; «Ты-то не помнишь, наверное <...>», с. 424; «ты без меня здесь посиди...», с. 428) к невидимому слушателю тов. Полуболотова, то текст можно было бы квалифицировать не как диалог, а как монологизированную речь героя, управляемую неожиданными (риторическими) вопросами, обращенными к самому себе.

Доминирующий в тексте принцип монологической речи, перебиваемой многочисленными вопросами и восклицаниями, порождает образ героя-мыслителя, героя-наблюдателя, героя-философа, склонного задавать «вечные вопросы» по каждому поводу, «дойти до самой сути» в постижении времени и себя. Однако философия героя зиждится на зыбком основании «белой ночи», которая вносит свой «камертон» в восприятие изображаемого (осмысляемого или вспоминаемого) героем или автором, причем для первого из них ее доминирующим состоянием оказывается «туман» (с. 419) и «сон» (по словам героя, «делают вид», с. 422), для другого – чистота и неприукрашенность, избавление от «кажимости» («не обманывая зрения», с. 419). Ленинградская белая ночь Кураева – не однозначна: мелодия «всеобщей относительности» вводится изначально, настраивая на «двусмысленную» тональность ночной песни. Она искренна и обманчива, она лирична и жестка, она иронична и необычайно серьезна.

Герой в первых фразах ночного рассказа-исповеди задается «вечным», «проклятым», «мучительным» – философским – вопросом: «А меня какая инструкция предусмотреть может?» (с. 422), который по значимости соотносим с пилатовским «Что есть истина?..», толстовским «Кто ты такой?..», шукшинским «Что с нами происходит?..». Другое дело, что ответы, которые находит герой на поставленные вопросы, лишены «мучительности» и сомнения, неоднозначности и неокончателности, они облегчены и избавлены от трагичности. Герой Кураева ответы на все вопросы бытия «знает» («А я как раз знал!», с. 470), так как он черпает их из эпохи, которая его сформировала, «сделала». В этом мотиве Кураев оказывается близок Владимову в повести «Верный Руслан», где главный герой, как уже отмечалось, тоже охранник, караульная собака Руслан, который выдрессирован, воспитан, *сделан* своим Хозяином. Неслучайно эпиграфом к повести Владимова стоят слова М. Горького – «Что вы *сделали*, господа!».

Герой «великой эпохи», тов. Полуболотов признается: «Может, кто-нибудь от своей жизни и отказывается, таится,

а я своей жизни не стесняюсь; жил не для себя, был солдатом, был, как у нас говорили, отточенным штыком...» (с. 422). Советская эпоха изобиловала «металлическо-промышленной» образностью (знаменитые «гвозди бы делать из этих людей» Н. Тихонова, сталинские «винтики» и «механизмы», пролетарские «молоты» и «наковальни»), и герой Кураева оказывается *выкованным* из того же материала и с той же целью – «отточенный штык»<sup>1</sup>, «карающий меч» вочеловеченного в нем советского правосудия: «<...> хотите – хвалите, хотите – жури-те, а от эпохи своей меня не оторвешь! Была задача – слиться с эпохой, и я с ней слился!» (с. 422).

Изначально заданная в тексте константа «несостыковки» (стилевой и смысловой) организует речь главного персонажа, позволяя «между строк» ощутить нескрываемую авторскую иронию. Основываясь на вариативном характере управления в русском языке, на нарушении понятийных сфер падежной зависимости слов, Кураев (в духе любимых им Гоголя и Чехова) строит фразу героя по типу «пить чай с вареньем, с женой и с удовольствием». Говоря о себе, герой в один ряд выстраивает «личное» (присущее только ему) и «общественное» (знаки эпохи и времени): «у меня <...> вопиющих *недостатков* не было, и *побегов* лично у меня не было» (с. 422), его служба («приходилось расчищать тухлятину, расчищать дорогу новому миру») направлена на то, чтобы «люди могли спокойно *веселиться* и *рукоплескать вождям*» (с. 422), если речь заходит о любви, то непременно о любви к вождям («Непревзойденная *любовь к вождям* была, непревзойденная!», с. 422). Алогизм выстраиваемых в единый ряд разноуровневых и разноплановых фактов и понятий выявляет иронию автора в отношении

---

<sup>1</sup> Вставая на уровень такого рода образности, Кураев добивается и ассоциаций более свободного плана. Например, поставив рядом слова «штык» и уже упомянутую (лермонтовскую) «синюю тужурку» рядом с «аллегорией» (с. 423), Кураев добивается интертекстуальных связей «по мотивам» классической русской литературы, например, о предназначении поэта и поэзии (пушкинско-лермонтовский образ кинжала). Особенно «остро» это звучит применительно к охраннику.

героя, становится знаком абсурдности тех истин, проповедником которых становится «герой нашего времени».

Разворачивая, реализовывая метафору, Кураев в речи героя соединяет различные значения одного слова (полисемия) по принципу наложения, в результате которого рождается стилевая ирония и смысловый алогизм: «все вместе поднимали *руки*, голосуя, допустим, за смертный приговор» и рядом патетично – «творили историю <...> своими собственными *руками*» (с. 422, выд. нами. – О. Б.).

Повествуя об особенностях и специфике деятельности «тюремно-охранного персонала», Кураев «случайно» производит переподстановку в хорошо известных фразах всего одного-два слова: в поговорке «дурное дело нехитрое» – «вообще-то дело нехитрое» (с. 423), «кто не работает, тот не ошибается...» (с. 431), тем самым маркируя, выделяя именно то слово-оценку, которое для восприятия оказывается главным. Выбор в качестве «исходного материала» народной максимы симптоматичен: автор как бы подчеркивает народные корни суждений героя, но «слово» фольклорных пословиц-поговорок дает представление о «сбое» в сознании героя, «не-народное» продолжение-завершение пословицы наполняет текст комизмом и ложной собственно-полуболотовой моралью.

Ночная песня – ноктюрн – Полуболотова в какой-то момент явно соотносится с пением соловья. И когда в авторской речи звучит: «Бей, соловей! Твоя ночь, твоя правда!» (с. 439), то интонация, строй предложения, смысловый ряд подсказывают еще одну переподстановку, звучащую «за кадром», прочитываемую «между строк»: «Мели Емеля – твоя неделя!».

В этом же ключе автор производит подмену слов и в «собственной» речи героя, например, попеременно взаимозаменяя слова «народ» – «люди» – «контингент» (с. 423–424) – «граждане» (с. 430) – «отработанный материал» (с. 436).

Чувство языка у Кураева оказывается поистине филологическим: описывая состояние «сделанного» героя, восхищающегося теплой летней белой ночью, автор использует фразу «любуюсь через прозрачные окна» (с. 424), которая своей

звукоскопией, характером местоположения слов рождает ассоциативно-созвучное выражение «любоваться сквозь розовые очки», с одной стороны, точно передавая звуковые повторы и переклички, узнаваемые и ощутимые, с другой – выявляя черты заидеологизированности и оболванивания героя.

Образ окна – еще один из образов поэтики постмодерна, могущий быть рассмотренным наравне с образом зеркала (к которому в данном случае добавляется и образ очков). Окно – представляет из себя выход в мир, за пределы личного, узенького ограниченного пространства. Окно становится гранью между миром бесконечным и конечным, миром внешним и внутренним, между одними и другими. Герой Кураева опасается преодолеть эту грань, пребывая именно в этом ограниченном пространстве. Писатель намеренно помещает героя в такие обстоятельства, чтобы он смотрел на мир через стекло, через очки, через окно, через витрину. Одним из первых «занятных эпизодиков» (с. 428), рассказанных невидимому слушателю тов. Полуболотовым, оказывается случай с задержанным, который был арестован в выходные дни и которого (ввиду отсутствия оформленных бумаг) не принимал ни один отдел милиции (КПЗ, тюрьма и т.д.). По воле автора герои (охранники и арестованный) вынуждены расположиться в «красном уголке жэковском» (с. 430), где «окно во всю стену и прямо на тротуар, и некуда укрыться, ни занавесок, ни штор» (с. 430). Характерно желание героя «укрыться» (в этом небольшом эпизоде слово употребляется трижды, с. 430–431). Герой чувствует себя «словно на витрине выставленным» (с. 431).

Герою не нравится, когда случайные прохожие, словно через лупу, рассматривают его, других охранников и заключенного. Однако сам он предпочитает смотреть на мир именно через стекло, через окно, через «чистые окна» (с. 431). Весь ноктюрн Полуболотова звучит ночью, в пустом кабинете: герой вспоминает жизнь и призывает слушателя: «...Ты за окно посмотри...» (с. 460), а затем уточняет – «Лучшей красоты не знаю, чем хорошо вымытое окно! <...> Через чистое стекло и жизнь за окном кажется и ясной, и веселой...» (с. 470). Ха-

ракторный образ «зазеркалья» («Зеркало Монтачки» – следующий роман писателя) замещается у Кураева образом «чистого окна», преображающего мир. Образ стекла – прозрачной, почти неразличимой грани между миром тем и этим, своим и чужим – становится разделительной плоскостью правды и кривды, реального и представляемого, истинного и мнимого.

Языковая игра автора и речевой диссонанс суждений героя порождают иронию, рожденную несовпадением оценочных сфер голоса автора и героя. Но известная, уже отмеченная близость образов автора и героя, позиционирование Полуболотова как героя философствующего (простого, из середины, из гущи народной) вынуждают прислушаться к его рассказам – через них увидеть и понять «великую эпоху». «Наш человек привык ушами видеть!» (с. 428).

Герой-философ Кураева претендует на полное понимание истории, времени и себя в них. Относительно других он замечает: «Вообще-то большинство людей редко понимают то, что у них на глазах происходит...» (с. 428), тем самым полагаясь на правдивость и правильность собственного понимания жизни.

Ранее уже отмечались некоторые «точки касания» «Ночного дозора» и повести Владимова «Верный Руслан». Кураев по-булгаковски следит за эволюционным развитием (= деградацией) советского человека и создает «перевертыш» к повести Владимова. И в герое-человеке Кураев усматривает звериное, псиное, собачье. Вначале автор упоминает о собаках-охранниках («дали собачек на усиление», с. 424), затем собачьими функциями наделяет (характеризует) героя: «Давай-ка сейчас <...> я территорию обойду» (с. 428), а впоследствии и прямо скажет «А мы как псы бездомные!» (с. 430) или «а <...> я пропуска стою проверяю да, как бобик, территорию по три раза обхожу» (с. 464). Об одном из героев будет сказано, что его лицо – «морда, как у злого мопса» (с. 459). Таким образом происходит трансформация (не эволюция, а мутация) человека в животное («Я ж до этого, можно сказать, дикий был человек, мало чем отличался от животного...», с. 446), долга – в собачью службу (когда «поговорить по-человечески» означает «усыпить бди-

тельность», с. 447), воспитания – в «натаскивание» (с. 464), «великой эпохи» – в «бешеное время» с «реактивным состоянием» (с. 440). Жизнь обретает метафору «собачья» («<...> ведь прожил, как велели!», с. 425), становится не жизнью, а существованием, в котором главное – выжить («жить можно», с. 466), главенствует основной животный инстинкт самосохранения. Причем «собачья» образность пронизывает не только речь героя повести, но и размышления автора-повествователя: в его обличительном слове о «борзых холопах», «готовых свою безмозглую преданность чему угодно и кому угодно <...> поддержать и приумножить доносом и на саму Богородицу» (с. 455), слышится эпитет, прежде всего соотносимый с собаками («борзые»).

В повести Кураева, как и в русской прозе середины – конца 1980-х годов (Ю. Трифонов, А. Битов, В. Маканин), намечается мотив «другой жизни». Однако у Кураева этот мотив складывается из собственно-кураевских слагаемых: «другая» – не просто «чужая», «иная», «непонятная», но «другая» = «собачья» + «чужая» + «нулевая». Уже в «Капитане Дикштейне» Кураев говорил о «другой – чужой – не-своей – краденной» жизни. Этот же мотив звучит и в «Ночном дозоре», дополняясь новыми составляющими. То автор, то герой вспоминают о фактах «утраты» имени собственного, о переименовании многочисленных улиц Петрограда-Ленинграда. Автор вспоминает то о площади Революции, бывшей Троицкой (с. 451–453), то о «бывшей Большой Дворянской, ставшей <...> 1-й улицей Деревенской Бедноты (а позднее. – О. Б.) <...> переименованной в улицу Куйбышева» (с. 453), то герой приводит строки «любимой <...> лихой» песни, в которой имя «товарища Блюхера» подменяется «как раз в тридцать седьмом», когда «полетела вся военная головка»: «И “упор” остался и “отпор” остался, а вместо “товарища Блюхера” пели “дальневосточная, краснознаменная”» (с. 426–427). «Дикштейновская» жизнь «переименования» отходит в «Ночном дозоре» на задний план, она звучит в полсилы. В «Ночном дозоре» «другая» означает «не такая как...», «своя, но никакая», «никому не известная», «нулевая». Герой рассказывает

о своей службе, вспоминает о своих сослуживцах и заключает: «Будто они в другой жизни остались...» (с. 425). Он осознает, что его «биография никому не нужна» (с. 425), задумывается о том, «что он теперь своим внукам расскажет?» (с. 425), констатирует, что «вообще-то не нужно вам этого знать» (с. 433), «все мои обильные знания, может быть, и несколько растрепанные, употребить некуда» (с. 446). Если в «Капитане Дикштейне» героем Кураева был человек, которого «в общем-то и не было никогда», то в «Ночном дозоре» появляется человек «без биографии»: «прожил жизнь» и ушел «неизвестно куда» (с. 446), которому почему-то «надо свою жизнь таить» (с. 458).

Уже в повести «Капитан Дикштейн» «герой маленький», а в данной повести – герой ничтожный. Но в полифонии петербургского текста каждый из героев Кураева имеет свой голос. Таковым оказывается и тов. Полуболотов, его – ведущий (мелодию) – голос. О себе герой говорит: «А голос у меня действительно красивый <...> Я и пою прилично, в самодеятельности у нас украинские песни лучше меня никто не мог...» (с. 457). И автор присоединяется к герою, называя ночную исповедь Полуболотова ноктюрном, песней ночи. Однако только констатацией «жанра» исповеди-песни своего героя Кураев не ограничивается. Он помещает его в хор голосов других героев, и в данном случае этими «другими» становятся птицы.

Уже в самом начале своего рассказа Полуболотов выделяет среди звуков белой ночи пение птиц: «Поют, перекликаются, красотища» (с. 432). Герой с восторгом, кажется, не свойственным охраннику («отточенному штыку»), восклицает: «Ночью любой звук становится особенным, вес у него другой, чем днем, и оттого, что ночью звук редкость, задумываешься над ним, смысл в нем ищешь» (с. 433). Герой-философ доискивается ответов на «вечные» вопросы, стремится постичь «смысл». И здесь для него «соловей для меня к этому времени был птицей особенной» (с. 433). «Соловей <...> птица не фасонистая: носик остренький да тельце веретенцем, вот и вся птица, а цену себе знает. Большинство певцов ищут себе место повозвышенной, тот же скворец, даже синица, иволгу возьми, на дерево взле-

тит да еще на самые норовит верхние ветки, а этот на кустике, на сучке каком-нибудь неприметном пристроится, а то и вовсе на пеньке, а ему и не надо верх, его и так и слушают и слышат... А запоет – будто небо раздвигается, будто земля шире становится... <...> Красота!» (с. 433).

Образ птицы, как известно, весьма нагружен в мировой культурной традиции – от голубя («святого духа») в библейской системе образности до образов птиц классической русской литературы XIX–XX веков (А. Пушкин, Н. Гоголь, А. Островский, И. Гончаров, А. Чехов, А. Блок, М. Цветаева и др.). В традиционном (классическом) видении образ птицы есть выражение духовности, возвышенности, небесности. «Отчего люди не летают?..» («Гроза» А. Островского).

Кураев, кажется, следует этой традиции и сравнивает (или сопоставляет) образ главного героя и образ птицы, писатель, кажется, запараллеливает их в образной системе повести. Кажется, что герой так или иначе «видит» себя соловьем, птахой маленькой, неприметной, но с голосом, со своей пронзительной нотой правды.

Однако параллель «сотрудник НКВД – соловей» не только комична, но даже драматична, если не сказать трагична. Кураев снимает духовную иерархичность «птичьей образности», низвергает «положительно» маркированный образ мировой литературы (и культуры), не опасаясь деконструкции символа. За, кажется, деформированной параллелью «человек – птица» автор позволяет увидеть более глубокий пласт понимания правды, истины, реальности: автор отвергает понимание истины на уровне «хорошо – плохо», «правда – кривда», «черное – белое». Следуя структурной многозначности белой ночи, автор видит истину сумеречной, неприукрашенной, неоднозначной, в которой все относительно, неопределенно, многозначно. В границах оценочности «+ / –» герой («по большому счету») не-прав. Но Кураев заставляет задуматься над тем, что у тов. Полуболотова есть своя правда. «Большая» правда истории не совпадает с «маленькой» правдой «маленького» человека, точнее «советской» правдой советского человека. Она

«временная», но для Кураева важно, что и такая правда имеет право на существование. Герой смешон, но он по-своему прав. История – права, но она «временами» ошибается.

В таком многозначном понимании правды (не абсолютной, но относительной) Кураев оказывается близок полифонии правд «Преступления и наказания» Ф. Достоевского. Сам город, больной и сумасшедший, по Достоевскому, белая ночь, неоднозначная и противоречивая, по Кураеву, – они провокативны, они продуцируют ту правду, в которой одновременно уживается черное и белое, злое и доброе, субъективное и объективное. И в этой связи характер «маленького человека» трактуется Кураевым в повести «Ночной дозор» иначе, чем в «Капитане Дикштейне». Кураев отходит от любимого Гоголем «маленького человека», которого следует понять и пожалеть, которому нужно сострадать и сочувствовать. Подобно гоголевскому образу Петербурга, в «Ночном дозоре» «город стремится подавить созерцателя» (с. 451). Но здесь Кураев приближается скорее к чеховскому пониманию «маленького героя», малость которого не во внешнем (тем более, что герой «пятого роста»), а во внутреннем – духовная малость, моральная мелкость, нравственная мелочность. Неслучайно в тексте (в общем-то неожиданно) звучит имя чеховского Ваньки Жукова («образования не больше, чем у Ваньки Жукова», с. 426).

Полу-болотов у Кураева оказывается носителем полу-правды, но правдивость в его наблюдениях для писателя очевидна. Так, «с голоса» героя автор дает объяснение сути могущества и силы «маленьких людей» в мире. Появляется образ воробья: «Возьми воробья, ерундовая птица, днем они верещат, разве слушаешь, а вот под утро они такой концерт зададут... Я иногда с большим интересом слушаю, слушаю и задумываюсь над жизнью тех, у кого свой голос и коротенький и не очень интересный, а вот как вместе сойдутся, как вместе заголосят, так и любого соловья забьют. Сила!» (с. 433). И отказать в наблюдательности герою невозможно. А другой герой (из противоположного враждебного лагеря) – один из арестованных – позднее разовьет это наблюдение Полуболотова уже

применительно к людям: «Странно люди устроены – один сохрвет красиво, а другие повторяют, повторяют, повторяют, и уж не приведи Бог своими-то мозгами пошевелить!..» (с. 439).

«Птичья табель о рангах» кажется очевидной: одни – соловьи, другие – воробьи. О деструктивности параллели «сотрудник НКВД – соловей» уже говорилось. Кажется, что сами рассуждения Полуболотова о силе воробьиного крика указывают на него как на воробья. Более того, один из его бывших сослуживцев так и характеризуется: тот смеялся «не как люди, а как воробей охрипший» (с. 433). Наоборот, в рассказе Полуболотова об интеллигенции будет сказано, что интеллигенция – «народ в большинстве своем неосторожный <...>» (с. 449), к ним применен тот же эпитет, что и к соловьям: «Неосторожная, говорю, однако, птица соловей...» (с. 440). Однако о Полуболотове известно, что у него «голос <...> действительно красивый» (с. 457), что лучше него петь «никто не мог» (с. 457). И уже эти замечания заставляют задуматься о «ранге» Полуболотова.

Продолжая рассуждать о соловье, герой рассказывает: «Что в соловье самое интересное? А? Никогда не знаешь, какое он следующее коленце выкинет, каким ключом пойдет... Стукнет с отствием, стукнет да вдруг <...> таким свистом, что прямо через сердце проходит... И тянет из тебя душу, и тянет... Жутко делается... Ночь как-никак... С одной стороны пусто, с другой стороны – спят, а он душу из тебя вытягивает... <...> И с треском, и с посвистом, и с оттяжкой, и с надломом, и с горы, и в гору, и по кругу!.. Раз! И замолчал, собака... В самом неожиданном месте, гад, оборвет <...>» (с. 434). В этом пассаже привлекают внимание два слова – «собака» и «гад». Именно с собачьей ролью связывается служба самого Полуболотова, именно к нему кто-то из заключенных обращался: «Зови, гад, прокурора!» (с. 424). Эти обращения-переключки позволяют говорить о том, что, с одной стороны, Полуболотов явно причисляет себя к соловьям, с другой стороны, что и автор в таком «чистом» образе, как соловей, находит возможности «касания» с образом конвоира. Кураев позволяет себе традиционно возвышенный, поэтический образ соловья сопоставить

с образом охранника, образ соловья, казалось бы, положительно-однозначный допустить в различные сферы разновеликих идеалов. Автор осмысленно-настойчиво (в русле ведущего романного принципа) подчеркивает «двойственную» природу соловья: «Соловей <...> птица не фасонистая <...> Большинство певцов ищут себе место повозвышенной <...> а этот на кустике, на сучке каком-нибудь неприметном пристроится, а то и вовсе на пеньке, а ему и не надо вверх, его и так слушают и слышат...» (с. 433). Цитируемая четвертая глава повести заканчивается сценой, когда «язычник» (т.е. «ляпнувший лишнее», с. 431) и его патрульный вместе останавливаются, замирая, чтобы послушать соловья (с. 435). Ашестая глава, служащая продолжением рассказанного Полуболотовым в четвертой главе, включает в себя замечание героя: «Давайте <...> возвращаться, как бы нам обоим побег не вменили» (с. 439; курсив наш. – О. Б.).

Двойственность, неоднозначность правды у Кураева выявляется и через систему проходных персонажей повести. Сольный голос Полуболотова усиливается хорovým пением. Неслучайно, в системе персонажей Кураева прослеживается тенденция взаимозаменяемости «плохого/хорошего» героя, «положительного» на «отрицательного», охранника на заключенного<sup>1</sup>. Кураев создает такие ситуации для своих героев, когда охранники и арестованные оказываются просто людьми, ведут себя действительно «похоже», обнаруживают свою родственную человеческую природу («будто два приятеля», с. 441; «вроде как *приятели* или коллеги», с. 463). Уже в первом рассказанном Полуболотовым «эпизодике» уставшие за день, изголодавшиеся к вечеру герои (трое нквд-ешников и задержанный ими) вместе располагаются за одним столом, чтобы разделить трапезу: арестованный достает из своего портфеля «котлетки домашние, бутербродики и бутылку коньяка» – «Так мы под покровом белой ночи, как *товарищи по несчастью*, эту бутылочку и раздавили» (с. 431). Или в другом эпизоде вспоминает о встрече с режиссером по фамилии Жулак, который «прямо на

<sup>1</sup> Подобного рода подмены весьма характерны для творчества С. Довлатова (см., напр., повесть «Зона»).

улице руки раскидывает: “Здравствуй, друг!”» (с. 459). То есть, по словам Полуболотова, все люди (хорошие и плохие, представители карающих органов или арестованные) – одна семья: «мы же – одна семья, все свои...» (с. 458).

И эту взаимозаменяемость демонстрируют не только герои из рассказов Полуболотова, но и автор-повествователь и герой. Уже отмечалось, что оба они одинаково ощущали двойственную природу белой ночи, уже обращалось внимание на то, что начатая в первой главе фраза Полуболотова подхватывалась и развивалась автором-повествователем. Тот же прием «перезвонов» обнаруживают четвертая и пятая глава: в четвертой героем упоминается «цепь» событий, под тяжестью которой некий Гесиозский «должен был погибнуть» (с. 435), пятая начинается с упоминания «прочной и ясной исторической цепи» (с. 435). Автор, кажется, намеренно подчеркивает, что цепь событий, описываемых в повести, едина, хотя и складывается из различных (разноликих) звеньев.

Акцентированная героем «двойственность» соловья (его неприметной внешности и его непревзойденного пения), помещение соловья в смежную «область обожания» как охранником, так и арестованным, усиливается и доводится до предела в восприятии автора. В пятой главе, где повествование переходит к автору, звучат остранные речевые обороты: «Гремят соловьи!» (с. 436), «<...> гремят соловьи над тихой Кронверской протокой» (с. 438), «Бей, соловей <...>» (с. 438), «Бей, соловей!» (с. 439), которые кольцом обрамляют главу и в которых семантическое соположение «бить», «гремять» и «соловей» ощущается оксюморонным. Странность в сближении слов различного стилового регистра демонстрируется автором и в оборотах «гранитные листы», «пытки <...> тишиной», а завершается ритмически организованным верлибром: «Много веселья пронеслось над низкой луговиной, много веселых звонов и криков <...> а в землю вошла да в ней и осталась брызгавшая на палача, а с палача наземь обильная кровь колесованных <...> Гремели колокола по неделям на маскарадах и празднествах, гремела и барабанная дробь, заглушая иссту-

пленные вопли наглядно подвергнутых наказанию» (с. 437), из которых вытекает основной «жизненный принцип города» (с. 437), закон единства противоположностей, положенный в основание города Святого Петра. «Где еще! Какая история может похвастать тем, что столица империи стала местом ссылки ее подданных!» (с. 436). «Как же случилось, что площадь Революции в центре города, прославленного гармоническими ансамблями строений, оказалась ареной столь наглядной двусмысленности?» (с. 453). Отсюда и однозначный образ соловья демонстрирует свою двойственную природу: «птица, посланная в каменный город то ли нам в пример, то ли в укоризну...» (с. 439). И дивная песнь соловья двусмысленна – «При чем здесь любовь? Это сторожевая песня! Песня-предупреждение: здесь мой дом! моя семья! мое гнездо! <...> Это клич!» (с. 439).

В середине – в конце 1980-х годов, создавая повесть «Ночной дозор», Кураев одним из первых среди писателей-традиционалистов, к которым он «идеологически» примыкал и примыкает, не просто отказался от «оппозиционного» способа мировидения, от построения художественного произведения на примитивном «перевертыше»: было белым – стало черным, было хорошим – стало плохим, было недозволенным – стало позволительным, но он отказался от самой бинарности оппозиций такого рода, не ограничиваясь сменой двух точек векторных оппозиций («+» на «-»). Кураев создал модель многополярного космосоциума, когда восприятие, оценка, осознание какого-либо явления зависит от множества причин: точки зрения, остроты зрения, убеждений воспринимающего, его желания, его умения и даже – времени суток. Оттого и образ соловья оказывается в противопонимании не только в отношении к самому себе, не только в зависимости от героя, его слушающего и пытающегося постичь его песнь (= свою жизнь), но и его окружения (кошек, например): «Неосторожная, говорю, однако, птица соловей...Сидела бы потише, кормила бы детей, дом стерегла, может, и с кошками бы ужилась...» (с. 440). И в этом обороте в образе соловья уже угадывается не Полуботов и «иже с ним», но неосторожные «язычники» и «отказ-

ники». Сам же Полуболотов теперь видится не в образе пса, собаки, но кошки (которые, как известно, собачьи враги и сами страдают от «бобиков»). Кураев умело бежит примитива, создавая образ сложной, неоднозначной, хаотичной и алогичной («ералаш такой», с. 443), но в целом – гармоничной вселенной, ее микро- и макрокосмов. «Двести лет уже в городе и соловьи и кошки. Не ужились, а живут, одни поют, другие мяукают, смотрят, где бы чем поживиться, одни летают, другие крадутся...» (с. 440).

Среди героев повести – людей – обнаруживается такой же «ералаш», в повести Кураева реализуемый через «генетическое родство»: в единую семью, в число «родственников», входят не только действующие персонажи повести, т.е. не только следователи, нквд-ешники или вохровцы («Нет, брат, вижу, чекист из тебя – ни рыба ни мясо», с. 447), не только арестованные и задержанные (один из арестованных сам обращается к Полуболотову «по-братски»: «Что это у тебя, братец, в голове <...>» (с. 442)<sup>1</sup>, к ним примыкает не только автор, но ими на воспитание берется и невидимый слушатель-собеседник главного героя, персонаж внесценический, реципиент, к которому Полуболотов в какой-то момент обращается: «Нет, брат...» (с. 441). А если обратить внимание на смысловую, стилевую, языковую, ситуационную близость восторженного монолога Полуболотова о пиве и снетках (с. 441), вспомнить его «флотскую молодость», то среди «других» родственников (дальних или близких) окажется и капитан Дикштейн (Чубатый)<sup>2</sup>.

И внутри этой «единой» семье царит все тот же «ералаш»: герои не понимают друг друга или понимают неверно. «Такой разговор. Я его спрашиваю, а он мне <...> “Лучше я вам расска-

---

<sup>1</sup> Ср. Г. Владимов: «Я тебя, брат, понимаю...» (в разговоре между Хозяином, охранником, и Потертым, бывшим заключенным). См: *Владимов Г. Верный Руслан*. М., 1989. С. 27.

<sup>2</sup> Обращает на себя внимание и тот факт, что один из дальних родственников Полуболотова – Валентин (сын крестной его жены, с. 458) – работал на «Красном треугольнике», как и один из героев «Капитана Дикштейна».

жу о двух коровах, которые пришли в лавку и попросили фунт чаю”. Ну, это дело знакомое, симуляция под сумасшедшего. Я ему спокойно отвечаю: “Под сумасшедшего решил работать?”. Тот как рассмеется и говорит: “А вы не производили впечатление человека начитанного. Извините”. Оказывается, я в самую точку попал, профессор этот был какой-то знаток писателя Гоголя, и слова эти про коров и чай <...> из произведения “Записки сумасшедшего”<sup>1</sup> (с. 442). Сходный эпизод «непонимания» или «не верного понимания» происходит между Полуболотовым и официальным послом Германии графом Шуленбургом, в «гласной» охране которого тот оказался: «Я (его. – О. Б.) не понял <...>», а «Шуленберг <...> подумал, что я его и без переводчика понимаю» (с. 427). Кураев утверждает, что «никто не знает всей правды». «<...> они взрыв готовили или не готовили, кто теперь знает <...>» (с. 445).

Парадоксальность и абсурдность видится автору в реальных исторических событиях описываемого времени, хотя для героя, рассказывающего «эпизодики», алогичность происходящего маскируется словечком «кстати». Полуболотов упоминает о законе от 01 декабря 1934 года, «подписанном Калининым и Енукидзе» (с. 443), но «двусмысленность» этого, по словам главного героя, «отличного закона» заключалась в том, что («кстати»!) «у Калинина жена по этому закону на отсидку пошла, а у Енукидзе – сын» (с. 443). Герой бесстрастно констатирует: «Это хороший закон, он формальности здорово упростил, иначе я даже не представляю, как бы мы такое количество народа переработали...» (с. 443). В самой фразе заключен претящий человеческой нравственности смысл: «хороший» закон для «переработки» народа (= переработки мяса: изображаемому времени был присущ образ «человеческой мясорубки»).

В этом же ряду оказываются ситуации, когда, по словам следователя, «подпишешь, не подпишешь, сидеть ты все равно будешь...» (с. 447). Или в отношении к другому герою: «Много таких квитанций (распоряжений об аресте или расстреле. –

<sup>1</sup> Упоминание «Записок сумасшедшего» в контексте повести более чем уместно.

О. Б.) подписал, а потом и ему подписали...» (с. 459). То есть разнесенные по смыслу слова «подписал – не подписал», «он – ему», противопоставленные грамматически, фактически означают, что «все равно», «законные основания» для ареста все равно найдутся (с. 448).

Противоречий и двусмысленности полны наблюдения главного героя. Общепринято мнение о том, что интеллигенция в своем поведении корректна, вежлива, толерантна. Что уголовники – грубые, жестокие, опасные люди. Однако из рассказа Полуболотова следует, что в подобного рода суждении есть только «доля правды» (с. 448), что он ни разу от «интеллигентнейших» спасибо не дождался: «Думаешь, спасибо услышал?» (с. 449), тогда как «уголовник никогда себя так не поведет, он даже малейшее внимание ценит: ”гражданин начальник, спасибо”, “гражданин начальник, большое спасибо”, – и при любой возможности чем-нибудь да отблагодарит» (с. 449). Видимое и реальное, искренне и формальное поменены местами в мире Полуболотова, одно выдается за другое, внешнее принимается за скрытое.

Оксюморонную природу в повести Кураева заключают (несут в себе) и имена героев. О «полу–» в фамилии главного героя уже говорилось. Имена и фамилии других персонажей не менее необычны. Писатель настойчиво сращивает в одном имени русское и кавказское, допустимое и невозможное. Начальника Полуболотова, о котором тот часто упоминает и которого бесконечно цитирует, зовут Казбек Иванович. Нынешнего «директора нашего» (с. 424) зовут Николай Ильич, но, как вскоре выясняется, «его настоящее имя Нарзан» (с. 424), «этот самый наш Нарзан Иванович» (с. 425), дублируя в таком *типе* имени знак «кавказского влияния» на советское общественное устройство довоенно-послевоенного времени. Не менее значимо и то, что «у него (Нарзана Ивановича. – О. Б.) вообще до детдома имени не было» (с. 424). Имена других героев не менее странны и многозначны. Уже был упомянут Жулак, имя которого ассоциативно коррелирует то ли с «кулак», то ли с «жулик». Имя одного из ведущих (среди второстепенных, проходных) персонажей, о котором чаще всего вспоминает тов. Полуболотов, – Пильдин,

буквенно-звуковой ряд которого вызывает ряд пронзительно острых и одновременно неприлично бранных ассоциаций. В это ряд может быть помещен и герой с фамилией Пизгун. Гесиозский – двойственен как мудрый (современный) Гесиод, но приносящий ошибки не только в имена, но и в эпос истории<sup>1</sup>. Следователь Секиров – «одна фамилия уже впечатление производила («секир башка». – О. Б.), отличный такой мужик, прожженный человек, прямой, без всяких там хитростей» (с. 447), в характеристике которого соседство оценок-определений «отличный» и «прожженный» (чаще всего в обычной речи – «прожженный подлец») свидетельствует о крайностях, которые формируют его личность<sup>2</sup>. Фамилия Бандалетова (с. 445) в своем двукорневом морфемном строении становится отражением того времени, тех «лет», когда орудовали «банды» (банды преступников и банды законников).

Двойственность и двусмысленность – оксюморонность – обстоятельств, которые изображает художник, поддерживается и находит свое развитие в мотиве театра, который звучит в повести. Образ «жизни – театра» присутствовал в повести «Капитан Дикштейн». Нельзя сказать, что в «Ночном дозоре» он воплощается с той же силой и прорисованностью. Однако на фоне много-сторонности, дву-сторонности, обратно-сторонности мира, созданного Кураевым в «Ночном дозоре», мотив театра существенно дополняет сложно-сложенную картину мира. Причем в данной повести мотив театра вводится в повествование не героем, а автором, звучит прежде всего в главах, соотносимых с голосом автора-повествователя.

---

<sup>1</sup> Гесиод – известный представитель дидактического и генеалогического эпоса, древнегреческий писатель и поэт VIII–VII вв. до н.э.

<sup>2</sup> Относительно имен персонажей можно сделать еще одно замечание. Имена, данные писателем персонажам «Ночного дозора», производят впечатление сознательно удаленных от возможных существующих и пространственных коррелятов к реальным фамилиям. Автор, долгое время работавший на «Ленфильме», как бы сознательно прописывает на «экране»: «повесть вымышлена и возможные созвучия с фамилиями реальных людей случайны». Кураев сознательно далеко уходит от бытующих фамилий Иванов – Петров – Сидоров, не желая вольно или невольно обвинить (не) возможных прототипов.

Центральная площадь, первая площадь Санкт-Петербурга, бывшая Троицкая, на которой разыгрывается все действие, – площадь Революции. Именно она видится автору главной «безлюдной сценой с недостроенной декорацией» (с. 451), где «гремели колокола по неделям на маскарадах» (с. 437). «Два исполинских здания, обращенные фасадом к площади», воспринимаются некой сценической заставкой. Высокие деревья вокруг – «прозрачными кулисами» (с. 454). Кронверский вал неподалеку – «памятной всем ареной»<sup>1</sup>, на которой «белой ночью под утро 13 июля была сыграна без зрителей одна из самых знаменитых трагедий», свершилась казнь пяти приговоренных к смерти декабристов (с. 454), когда «богопомазанный устроитель зверского спектакля не спал в Царском Селе, получая каждые полчаса от запаренных скачкой гонцов сведения о том, как идет премьера...» (с. 455). И если разговор о белой ночи начинал герой, а подхватывал автор (первая и вторая главы), то разговор о театре начинает авторский персонаж, а – без паузы – реплику подхватывает герой. Следующая за авторской «театральной» главой фраза Полуболотова начинается со слова «исполнитель», но если он ведет речь об исполнителе служебной задачи, выполнении приказа, то не успевший еще перестроиться читатель видит за этим словом образ «исполнителя некой роли», что в целом не противоречит истинному смыслу, но выявляет авторскую словесно-языковую игру на полисемии. Тот же прием прослеживается и в двух последующих главах, где вслед за автором герой переходит на свой язык, говорит о своем, но и в его речи вдруг появляются слова из театрального вокабуляра: «...Из всех арестов, обысков мало что запомнилось. Думаешь, это все неповторимые драмы? Ничего подобного <...>» (с. 455). А несколько позже и вовсе о своей любви к «театральной жизни»: «то в ТЮЗ, то на оперу пойдешь, то “Щелкунчика” посмотришь, сильнее всего мне “Спящая краса-

---

<sup>1</sup> В другой связи уже приводилась цитата: «Как же это случилось, что площадь Революции в центре города, прославленного гармоническими ансамблями строений, оказалась ареной столь наглядной двусмысленности» (с. 453).

вица” нравится, три раза смотрел...» (с. 459). Герой упоминает режиссера, который «у нас работал <...> четыре года во внутренней охране был» (с. 459) и рассказывает о его склонности к постановкам, в названиях которых «слово “ночь” присутствует» – «Сон в летнюю ночь», «Двенадцатая ночь», «Ночной переполох» – словно в «память о тех временах, о молодости своей, когда ночью самая работа была» (с. 460). Репетицией может быть названа и манера поведения Полуболотова перед первым арестом, который он совершил: желая «все сделать самым лучшим образом», герой специально заранее прошел по предстоящему маршруту, отрепетировал: «Времени было в обрез, а все-таки я вырвался днем и успел маршрутик пробежать» (с. 461). Его фраза по другому поводу – о протяженности Литейного моста – свидетельствует о таких же репетициях и в других случаях: по его словам, «ногами через Литейный мост, чыреста шагов, у меня мерено» (с. 429)<sup>1</sup>, и далее в том же ключе – «у меня уже вымерено» (с. 462).

Наконец, отдельного внимания требует вопрос о композиционном построении повести «Ночной дозор». Как уже было замечено, она представляет собой 13 глав (неравноценных и неравновеликих), из которых в четырех главах повествование ведется автором-повествователем (своего рода образ лирического героя), остальные главы представляют собой рассказы-воспоминания главного героя тов. Полуболотова.

Заданный в самом начале повествования образ белой ночи (белое ↔ черное), кажется, вполне последовательно и закономерно делит все повествование на чередующиеся (авторские ↔ геройские) главы, и это предварительное наблюдение до известной степени верно. Однако композиционный строй повести Кураева много сложнее и артистичнее.

---

<sup>1</sup> Математическая точность, способность легко называть имена и даты, сроки заключения, количество участников операций и т.п. – отличительная особенность героя, который во всем к порядку приучен, «натаскан», выдрессирован для выполнения «инструкций <...> наставлений, методик» (с. 464), в жизни которого большое значение имеет «роль социалистической дисциплины» (с. 465).

Уже говорилось о том, что в повести «Ночной дозор», как и в первой повести Кураева, – три героя, те же «история – город – человек». Зоны голосов истории (от ее имени говорит автор), города (в его интересах выступает белая ночь), героя (тов. Полуболотов) могут быть графически представлены некими кругами (окружностями), которые пересекаются, соприкасаются, перемежаются, накладываясь друг на друга. И, казалось бы, на этом можно остановить рассмотрение вопроса о композиционном строе повести. Но анализ показывает, что Кураев не ограничивается только тремя кольцами голосов главных героев. Вся повесть построена как некое совмещение, наложение, пересечение, смыкание, касание многих и многих колец-кругов-окружностей, которые в конечном итоге вырисовывают некую воронкообразную спираль, которая свободно «перемещается» в пространстве повести, вбирая в себя, поглощая все «маленькие круги», рождающиеся на поверхности повествования из воспоминаний героя или размышлений лирика-автора.

Для иллюстрации приведенного наблюдения можно еще раз вернуться к первой фразе-главе, которая открывает повествование: «Я белые ночи до ужаса люблю...» (с. 419). Именно эта фраза едва ли не в том же самом виде прозвучит в финале третьей главы и завершит некий «эпизодик» воспоминаний тов. Полуболотова, замкнув самый обширный композиционный круг («композиционную раму» – раму окна, столь любимого тов. Полуболотовым – ?): «Я же действительно белые ночи до ужаса люблю <...>» (с. 425). Возвращение к образу белой ночи на протяжении повести будет постоянным, причем, как уже отмечалось, эти кольца будут формироваться не только в речи персонажа, но и в речи автора.

Однако только одной композиционной рамой, одним кольцом строение повести не исчерпывается. Произвольность и случайность (= хаотичность) воспоминаний главного героя заставляет его отвлекаться и возвращаться к эпизодам и героям своих (уже произнесенных) рассказов, тем самым создавая еще и еще одно кольцо-раму, и в конечном счете композиционных колец в тексте оказывается множество. То есть большой «внеш-

ний» абрис любого из «разно-тематических» колец разбивается на множество более мелких, но в него – внутрь «большого» композиционного кольца – помещается множество других варьируемых по теме кругов.

Так, в самом начале повествования в рассказе тов. Полуболотова упоминается некий «начальник Новгородского управления» (с. 424). К новгородским событиям герой возвращается несколько раз, когда-то мотивируя такого рода скачок, когда-то нет. Например, глава девятая состоит лишь из одной фразы: «...Исполнителя я только в Новгороде видел, вечно пьяный ходил...» (с. 455). Поскольку вся глава состоит из одной фразы, понять, о чем или о ком идет речь, не вполне возможно. Важно само упоминание Новгорода, т.е. замыкание кольцевого построения. Но и это большое кольцо дробится на более мелкие: секретари и руководители Новгородской партийной организации («секретарь Новгородского горкома» Глушанин, с. 426), аресты в Новгороде (например, Кондрикова – «Киров нашел его где-то в новгородском банке», с. 444) и их исполнители («местный товарищ из НКВД», с. 426) упоминаются в течение повести несколько раз. Воспоминания из Ленинграда переносят героя в Новгород и обратно, вырисовывая «окружные» траектории путешествий героя.

То же можно сказать и о «кольце сослуживцев» тов. Полуболотова. Он поименно называет всех участников тех историй, которые рассказывает, не упуская ни имени, ни звания, ни возраста, ни даты. И в этой череде «главным», наиболее часто упоминаемым оказывается персонаж по фамилии Пильдин. Впервые он упоминается в первой же «содержательной» (третьей) главе тов. Полуболотова: «Пильдина знаешь? <...> Знаешь Пильдина?» (с. 424), – несколько раз спрашивает охранник ВОХР у своего невидимого собеседника. Упоминание имени этого героя открывает повествование, оно его и завершает, вновь «лопаясь», как пузырьки на воде, на более мелкие круги («А если к Пильдину вернуться...», с. 428). Имя Пильдина в течение всего рассказа «сопровождает» Полуболотова, причем не только по сюжету, но и по жизни. Пильдин, как страж,

вольно или невольно сопровождает главного героя: раньше главный герой служил с Пильдиным в НКВД, затем – в тюрьме и ДПЗ («тоже из ДПЗ ушел», с. 424), теперь Пильдин работает на том же предприятии, что и Полуболотов («Пильдин наш начальству машины подает <...>», с. 425), хотя герой признается: «Не любит он меня, никогда не здороваюсь, будто незнакомы» (с. 425). Образ Пильдина складывается из привычных уже противохарактеристик: так, главный герой упоминает некоего Вакатимова, о котором говорит: «<...> хороший друг Пильдина, терпеть его не мог <...>» (с. 429), в одной фразе соединяя понятия «друг / враг». Через Пильдина «новгородское» композиционное кольцо оказывается совмещенным с «кольцом сослуживцев» Полуболотова: именно Пильдин арестовывает того самого «начальника Новгородского управления», о котором рассказывал главный герой. К Пильдину будет применено характерное «собачье» сравнение: «как пес побитый» (с. 429). А «шесть классов» образования Пильдина будут упомянуты даже три раза (с. 429, 464).

«Большое» кольцо составляет и образ Казбека Ивановича, непосредственного начальника и кумира тов. Полуболотова: «Удивительный человек был Казбек Иваныч, резкий, крутой, никого не жалел и себя не жалел» (с. 458). Впервые его образ возникает в четвертой главе со слов-приказки «как любил говорить Казбек Иванович» (с. 428). И далее Казбек Иванович («очень умный», с. 458) станет тем «кладезем» истин и суждений, на которые будет ссылаться Полуболотов: «как потом Казбек Иванович разъяснил <...>» (с. 442) и т.д. «Метод» работы «по профилактике» тоже будет заимствован Полуболотовым у Казбека Иваныча (с. 457).

Образ «жениха», арестованного героя, с которым Полуболотов и Пильдин оказываются «за стеклом», открывает повествование – о нем первый рассказ (с. 428–429). Упоминание о нем же возникает ближе к концу повести как знак кольца: «Вот с “женихом”, я тебе рассказывал <...> тех же соловьев слушали, разве он спасибо сказал?» (с. 448).

Очевидны и такие композиционные кольца, которые организованы образами птиц, будь то соловьи, воробьи или чайки. Эти тематически маркированные круги соприкасаются со всеми уже означенными ранее и выступают как самостоятельными тематическими мотивами, так и смежными, пересекающимися, накладывающимися и совмещающимися с другими. О соловьях и воробьях уже заходила речь, противопоставленность и сопричастность их ролевых функций была оговорена. Что же касается образа чайки, то он требует некоторых дополнений-комментариев. Во-первых, образ чайки органично «соприроден» тому пространственному контексту, в котором разворачивается действие-воспоминание главного героя. Образ чаек сопутствует образу города на Неве, неразрывен с образом Санкт-Петербурга (Ленинграда), на Троицкой площади (площади Революции) которого, вблизи невской набережной и располагается тот «кабинет с <...> телефонами», в котором звучит «ноктюрн на два голоса», «словно память о тех временах, о молодости своей, когда ночью самая-то работа и была» (с. 460). Во-вторых, образ чайки в художественно-литературном континууме неизменно вызывает интертекстуальные аллюзии, в частности с чеховской «Чайкой», с ее комически-драматической и одновременно трагически надрывной интонацией, то есть с одним из ведущих образов писателя, который, как уже было отмечено, является одним из любимейших писателей Кураева. Этой ассоциации помогает и имя Ваньки Жукова, ранее упомянутое в повести. Но наиболее любопытна и существенна для восприятия творчества Кураева еще одна ассоциация.

В заключительной главе повести тов. Полуболотов вспоминает эпизод, когда он наблюдал чайку: «<...> чайку возьми. Глупейшая, ерундовая птица, в сравнение даже с воробьем не идет, а ночью и они в какую-то другую жизнь погружены <...> Привык я уже к этим ночным их коротеньким полетам, а тут вдруг одна снялась и пошла, и пошла, все выше, выше... <...> И кричит, кричит!.. Ну, думаю, душа чья-то... Только подумал, в этот миг она разом вся красной стала, словно сердце у нее лопнуло, и летит она, кровью облитая, криком исходит, и все вверх, вверх, вверх... <...> не по себе стало... <...> Поднял

к глазам бинокль, а она уже вся белая. Да такая белая, будто внутри ее свет вспыхнул и стала она вся прозрачной, как святая душа, белизной светится...» (с. 467). С одной стороны, сравнение, родившееся в сознании неглупого, наблюдательного и сентиментального героя, – «душа чья-то» – действительно, кажется, оправданным, поэтически выдержанным, семантически емким. Но с другой стороны, в этом образе чайки, столь странно обрисованном, угадывается другая птица, которая уже была в творчестве Кураева, а именно птица, которую видел во сне герой первой повести «Капитан Дикштейн». Под утро, Дикштейн просыпается от тяжелого сна, который он видит (первая глава): во сне герой падает в пропасть, у которой, кажется, нет дна, падает, «пронзенный этим тягучим падением», и старается «разглядеть большую птицу, которая падала рядом с ним, заваливаясь головой вниз, потом падала боком, поворачиваясь самым неожиданным образом» (с. 142). Герою кажется, что «птицу он эту знает» (с. 142). И в финале повести, когда герой умирает от сердечного приступа, становится ясно, что он действительно «знал птицу», предчувствовал свою смерть. Таким образом, становится очевидным, что в художественном мире Кураева образ птицы, в данном случае чайки, действительно связан с мотивом смерти, мотивом ухода души в иной мир. И на основании этого сопоставления композиционные круги Кураева оказываются столь пространными и пространственными, что позволяют охватить не только одну повесть («Ночной дозор»), но захватывают в поле своего влияния и раннее творчество писателя.

Троекратное повторение, которое было отмечено в повести «Капитан Дикштейн», находит свое продолжение и развитие в «Ночном дозоре». Не только совокупный триптих-герой (история – город – герой), не только троичность отдельных образов («птица»: соловей – воробей – чайка), но и троичность различных обстоятельств, событий, деталей («три года», с. 446; «три часа», с. 457; «три тома воспоминаний Витте», с. 450; «три года только и отсидел», с. 450; «территорию по три раза обхожу», с. 464; «в кабинете сидит с тремя телефонами», с. 464;

«Спящую красавицу» «три раза смотрел», с. 459 и др.) обнаруживают связь с общехудожественными принципами поэтики Кураева. Троекратность повторения (вальсовое кружение на «раз – два – три») становится еще одним композиционным приемом, который усиливает концентричность тем, мотивов, образов, становится еще одним слагаемым и «движателем» воронкообразной спирали.

Заканчивая разговор о повести «Ночной дозор», можно заключить, что Кураев создает образ главного героя тов. Полуболотова как героя многопланового. С одной стороны, ведущий персонаж – это простой, обыкновенный человек, такой как все. Один из его наставников «верно <...> подметил: каждый человек хочет есть, спать и жить...» (с. 464), и герой Кураева этот «каждый». Неслучайно «в целом <...> (он, герой. – О. Б.) судьбой своей доволен, пусть чинов не нахватал, как говорится, зато жив...» (с. 459). Главный герой – человек субъективно честный, субъективно правильный и субъективно правдивый, недаром автор допускает такую самохарактеристику: «<...> по натуре я человек <...> не злой» (с. 456). Но с другой стороны, герой не просто «каждый», но «каждый советский»: «Каждый советский человек – сотрудник НКВД» (с. 443). Он усердно и сознательно служил своей эпохе, государству, народу: «Говорят – каждый труд почетен» (с. 459). Герой *сделан, выкован* эпохой, у него, как и у его времени, есть свои «знаки доблести и геройства» (с. 453), есть своя правда, есть свой взгляд на жизнь: «Многие смотрят на мир разными со мной глазами, это ничего, я к этому привык. Раньше больше было таких, кто одинаковыми глазами смотрел, теперь меньше. Может, так и надо?» (с. 446). Однако автор показывает, что правда героя (правда «одинаковых») – еще не вся правда. «Двухголосное» построение повести позволяет скорректировать истину и честность героя истинностью и правдивостью автора.

При этом петербургская тема, ленинградский фон, образ Петербурга-Ленинграда становятся той важнейшей декорацией, которая позволяет Кураеву разыграть весь монологический спектакль тов. Полуболотова, при этом создать еще один изысканный и артистичный образец петербургского текста.

## ***Исчезнувшие отражения «Зеркала Монтачки»***

*«Вот такая история случилась в северной  
столице нашего обширного государства...»*

Н. В. Гоголь

**Р**оман Михаила Кураева «Зеркало Монтачки» становится продолжением и развитием петербургского текста русской литературы.

Уже в «Ночном дозоре» Михаил Кураев упоминает некий дом № 61 на канале Грибоедова в Ленинграде, тот самый адрес, по которому будут происходить события романа «Зеркало Монтачки» (1993).

События нового романа по-прежнему разворачиваются в Петербурге (Ленинграде) и отнесены к осени 1961 года. И по-прежнему город становится одним из главных действующих героев повествования.

Уже неоднократно отмечалось, что Кураев строит свои тексты с явной ориентацией на гоголевское повествование. В связи с «Зеркалом Монтачки» можно говорить о том, что роман Кураева не только на уровне стиля, манеры или языка, но и на уровне образной системы, на уровне «художественной мифологии» явно и сознательно – интертекстуально – ориентирован на «Петербургские повести» Н. Гоголя. Более, чем в предшествующих романах Кураева, в «Зеркале Монтачки» обнаруживает себя авторская игра с интертекстом, свободная апелляция к классике, к традиции.

Уже самое начало кураевского повествования обнаруживает, что его события локализуются в центре Ленинграда (Петербурга), вблизи Невского проспекта, на канале Грибоедова,

напротив Казанского собора. Одно только точное указание адреса, акцентуация конкретного места действия, локализация событий именно в этой части города наводит на мысль об исходной сопоставимости «Петербургских повестей» и «Зеркала Монтачки»: роковые события происходят «на том же месте» и «в тот же час», только сто – сто пятьдесят лет спустя (в 1961 году – в «год-оборотень», «год-перевертыш», с. 246)<sup>1</sup>, и сопровождаются той же фантазмагорией, той же дьяволиадой, порождены той же мистикой Санкт-Петербурга, которая сопутствовала героям Гоголя – молодому романтику Пискареву («Невский проспект»), художнику Чарткову («Портрет»), майору Ковалеву («Нос»), «маленькому человеку» Акакию Акакиевичу Башмачкину («Шинель»), безумному больному Поприщину («Записки сумасшедшего»).

«О, не верьте этому Невскому проспекту! Я всегда закутываюсь покрепче плащом своим, когда иду по нем, и стараюсь вовсе не глядеть на встречающиеся предметы. Всё обман, всё мечта, всё не то, чем кажется! <...> Он лжет во всякое время, этот Невский проспект, но более всего тогда, когда ночь сгущенною массою наляжет на него и отделит белые и палевые стены домов, когда весь город превратится в гром и блеск, мириады карет валяются с мостов, форейторы кричат и прыгают на лошадях и когда сам демон зажигает лампы для того только, чтобы показать все не в настоящем виде» (с. 47)<sup>2</sup>. Интонационная, стилевая, языковая, образная, смысловая, событийная, хронологическая доминанты задаются гоголевскими петербургскими повестями, осеняя, опосредуя повествование Кураева. И поэтому у Кураева город и его центральная улица будут поименованы по-гоголевски – «ваше высокопревосходительство» Петербург (с. 322) и «его превосходительство Невский проспект» (с. 254).

<sup>1</sup> Здесь и далее цитаты приводятся по изд.: *Кураев М.* Приют теней: повести, рассказы, роман. М.: Центрполиграф, 2001, – с указанием страниц в скобках.

<sup>2</sup> Здесь и далее ссылки на «Петербургские повести» приводятся по изд.: *Гоголь Н. В.* Петербургские повести. СПб.: Геликон Плюс, 2003, – с указанием страниц в скобках.

Ленинград (Петербург) Кураева, вслед за Гоголем, – город фантастический, неоднозначный и противоречивый, странный и страшный образ которого прорисовывался уже в «Ночном дозоре». Вслед за Гоголем Кураев использует принцип совмещения реальности и фантастики, вводя в будничную, привычную, каждодневную жизнь фантазмагорию и мистику.

Кураевский город мрачен и неопределенен, туманен и беспросветен, даже солнце «в бывшей столице империи» восходит «далеко не каждый день» (с. 292). Вслед за Гоголем, который видит город в «таком сером, таком мутном беспорядке» (с. 27), где «все мокро, гладко, ровно, бледно, серо, туманно», где «на всем серенький мутный колорит – неизгладимая печать севера» (с. 15), и в городе Кураева все утрачивает свои очертания, видится неопределенным и нечетким. «Самое характерное в петербургской погоде, самая устойчивая ее черта – это неопределенность, словно она сама себя не знает, и поэтому чаще, чем отчетливый снегопад, туман или дождь, не говоря уже о таком редком госте, как солнце, небо занимает серенькая невнятность, заслоняющая от тусклых глаз горожан и солнце, и звезды, и голубой свод небес во всякое время года» (с. 233). Именно в таком «невянтом» городе у Гоголя появляются образы «полустариков» (с. 23), а у Кураева один из этих полустариков обретает фамилию Полуболотов («Ночной дозор»). Именно в таком «неопределенном» городе могут происходить невероятные события. Как показывает Кураев, увиденный Гоголем демонизм Петербурга («<...> казалось, что какой-то демон искрошил весь мир на множество различных кусков и все эти куски без смысла, без толку смешал вместе», с. 24) неизбежен и неисчерпаем, и в сегодняшнем разумно-рациональном мире он находит себе прибежище.

Петербургская белая ночь – двусмысленная и противоречивая, оксюморонная в своей природе, черно-белая, именно «невянтная», метонимически замещающая собой у Кураева весь город в «Ночном дозоре», в «Зеркале Монтачки» уступила место (и ведущую роль) самому городу, некоему мифологическому существу, наделенному особым обликом и характером,

угаданным и увиденным еще Гоголем. Образ Петербурга у Кураева не пушкинский «золото-шпильный», «солнечно-столичный», «державно-пышный», а, вслед за Гоголем, мрачный, темный, весенне-осенний, стихийный, иррациональный, пугающий и фантазмагоричный.

Гоголь: «Какая быстрая совершается на нем фантазмагория в течение одного только дня!» (с. 7).

Кураев: «12 ноября 1961 года ясная в середине дня погода уже с четырех часов стала превращаться в бурную, и прохожие тут же почувствовали снеговое сечение на своих лицах. Снежная погода стала приобретать характер метели. К восьми часам метель гуляла вовсю и снега навалило гибель. С тротуаров повымело народ, и только во чреве упорных троллейбусов <...> все претерпевшие граждане <...> твердили про себя на разные лады уверения, что и эта напасть ненадолго и вся зима еще впереди» (с. 233)<sup>1</sup>.

Гоголь: «<...> ветер, по петербургскому обычаю, дул на него со всех четырех сторон, из всех переулков» (с. 187); «<...> мешал ему, однако же, порывистый ветер, который, выхватившись вдруг бог знает откуда и неведь от какой причины, так и резал в лицо, подбрасывая ему туда клочки снега, хлопуча, как парус, шинельный воротник и вдруг с неестественною силою набрасывая ему его на голову и доставляя, таким образом, вечные хлопоты из него выкарабкиваться» (с. 190–191).

Кураев: «Ветер подхватывал снег, завьюживал его прямо на Невском у Гостиного и вдруг, вытянув длинные стремительные пряди, заметью кидался вдоль Перинной, вдоль Думской, будто хотел разом скovyрнуть и унести бог знает куда длинный, как ангар, манеж Руска, желая угодить властям, уже приговорившим его к сносу. А там, наверху, над башней Городской думы, прикрывшись снежной завесой, ветер трепал и тянул старенькие снасти на сохранившейся для утешения привычного гла-

---

<sup>1</sup> Точность, с которой подходит Кураев к называнию часа события, места события, участников события и т.д., вполне может быть соотнесена с гоголевской «фактологичностью», с его «эффектом репортажа». Иронический характер репортажа того же происхождения: «В назначенный час наступила ночь...» (с. 252, выд. нами. – О. Б.).

за мачте зеркального телеграфа, некогда поддерживавшего проблесковую связь Зимнего дворца с резиденцией государей в Царском Селе» (с. 233).

Любопытно отметить, что такой образ Петербурга, исполненный ветра и холода, вьюги и метели, традиционен для современной русской прозы, для восприятия так называемого «петербургского текста». Достаточно вспомнить «классиков» современного Петербурга – Андрея Битова и Татьяну Толстую, начало романа Битова «Пушкинский Дом» или рассказа Толстой «Река Оккервиль».

«Пушкинский Дом» Битова: «И действительно, утро восьмого ноября 196... года более чем подтверждало такие предчувствия <...> на город упал ветер. Он упал так плоско и сверху, словно скатившись по некой плавной небесной кривизне, разогнавшись необыкновенно и легко и пришедшись к земле в касание. Он упал, как тот самый самолет, налетавший... <...> Он коснулся улиц города, как посадочной полосы, еще подпрыгнул при столкновении, где-то на Стрелке Васильевского острова, и дальше понесся сильно и бесшумно меж отсыревших домов <...> Проверив таким образом безлюдье и пустоту, он вкатился в парадную площадь и, подхватив на лету мелкую и широкую лужу, с разбегу шлепнул ею в игрушечную стенку вчерашних трибун и, довольный получившимся звуком, влетел в революционную подворотню и, снова оторвавшись от земли, взмыл широко и круто вверх, вверх...<...> ветер расправился, взмывая и торжествуя, высоко над городом повернул назад и стремительно помчался по свободе, чтобы снова спланировать на город где-то на Стрелке, описав нечто, нестеровскую петлю... Так он утюжил город, а следом за ним, по лужам, мчался тяжелый курьерский дождь – по столь известным проспектам и набережным, по взбухшей студенистой Неве со встречными рябеющими пятнами противотечений и разрозненными мостами <...>»<sup>1</sup>.

«Река Оккервиль» Толстой: «Когда знак зодиака менялся на Скорпиона, становилось совсем ветрено, темно и дождливо.

<sup>1</sup> Битов А. Пушкинский дом. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 1999. С. 11–12.

Мокрый, струящийся, бьющий ветром в стекла город за беззащитным, незанавешенным, холостяцким окном, за припрятанными в межоконному холоду плавленными сырками казался тогда злым петровским умыслом, мстью огромного, пучеглазого, с разинутой пастью, зубастого царя-плотника, все догоняющего в ночных кошмарах, с корабельным топориком в занесенной длани, своих слабых перепуганных подданных. Реки, добежав до вздутого, устрашающего моря, бросались вспять, шипящим напором отщелкивали чугунные люки и быстро поднимали водяные спины в музейных подвалах, облизывая хрупкие, разваливающиеся сырым песком коллекции, шаманские маски из петушиных перьев, кривые заморские мечи, шитые бисером халаты, жилистые ноги злых, разбуженных среди ночи сотрудников. В такие-то дни, когда из дождя, мрака, прогибающегося стекла ветра вырисовывался белый творожный лик одиночества <...><sup>1</sup>

Современные прозаики, можно предположить, вслед за Гоголем, разгул стихий в Петербурге делают характерологической чертой города, отчасти заставляя работать принцип природно-психологического параллелизма, когда по-зимнему холодная погода становится синонимом прохладных (застывших) душ горожан, когда туманность и непроясненность атмосферы растушевывают абрис личностных черт индивида (ср. Гоголь: «нет на небе ни бури, ни солнца, а бывает просто ни се, ни то: сеется туман и отнимает всякую резкость у предметов», с. 132).

Обращает на себя внимание тот факт, что у Кураева (так же как у Битова и у Толстой) избранное и характерное, т.е. типично «ленинградское» время года – осень, ноябрь, время «октябрьских» праздников, то есть не только метеорологическая, но и социально-идеологическая доминанта<sup>2</sup>.

Цветовая символика и апелляция к знаковому и знаменательному периоду в жизни города заставляя вспомнить Блока

<sup>1</sup> Толстая Т. Река Оккервиль: рассказы. М.: Подкова, 1999. С. 332.

<sup>2</sup> В отличие от «Петербургских повестей» Гоголя, где главное время событий – весна.

и символистов, искавших «свой Петербург». Метафорика и метафизика такого Петербурга со всей очевидностью соотносится с началом XX-го – Серебряного – века, с символистским восприятием города Д. Мережковским, З. Гиппиус, Вяч. Ивановым, А. Блоком и К<sup>о</sup>.

*Черный вечер.  
Белый снег.  
Ветер, ветер!  
На ногах не стоит человек.  
Ветер, ветер –  
На всем божьем свете!*

(А. Блок. «Двенадцать»)

У Кураева: «Во всем этом белом пляшущем и свистящем безумии лишь *черная* лента канала сохраняла свое лицо в глубокой каменной раме; снег, прикасаясь к воде, исчезал, вода была спокойна, неподвижна и непроницаема, как ничего не отражающее *черное зеркало*» (с. 234, вид. нами. – О. Б.). В этом же ряду оказываются «белый снежок» (с. 316), «белый вихрь» (с. 233), «белый саван» (с. 290), «белый пуховик города» (с. 290), «белый свет» (с. 449), «исполинские белые зубы» колоннады Казанского собора (с. 289), «белая кость» (с. 588), даже «белый петух» (с. 293) и его «белая морщинистая пленка» глаза (с. 302) рядом с «черной курицей» (с. 398, 399), а также «черные ходы» (с. 307, 314), «черные лестницы» (с. 405), «черные вороны» (машины, с. 316), «черный “ЗИМ”» (с. 290), «черные дела» (с. 477), «черная пасть» улицы Плеханова (с. 291), «черный мрамор камина» (с. 316), «шкаф черного дерева» (с. 446), «чернотравная груша» (с. 456), «черные флотские брюки» (с. 588), «черное сукно берета» (с. 459), «аспидные доски в приходской школе» (с. 323), «черная гладь вод канала» (с. 292), «черная резиновая лепешка мухобойки» (с. 307), «белая пена на черной бахrome в уголках пасти» собаки (с. 371) и мн. др.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Кураев использует эпитеты «белый» и «черный» как для непосредственного обозначения цвета, так и метафорически, как для называния конкретных реалий («черный ход»), так и символически («белые одежды»).

Связь символистов с поэтикой Гоголя очевидна, потому контраст «бело-черного» легко обнаруживает себя и у последнего. В «Невском проспекте», открывающем «Петербургские повести», при упоминании «среднего класса», к «которому принадлежал Пирогов», это контраст находит свое воплощение в цветовой игре между обликом «благонравной блондинки» и «черным фраком братца» (с. 35) едва ли не в самом начале повести.

Блоковско-символистская образность, мистико-символические знаки цвета у Кураева очевидны и намеренны, заданы и акцентированы. Откуда становится ясно, что гоголевская фантазмагоричность дополняется у Кураева блоковской символичностью, метафизика XIX века совмещается с мистикой XX-го, эпичность прошлого соединяется с социологичностью событий недавних. Петербург XIX века проступает сквозь знаки Петрограда начала XX века и вырисовывается в лике Ленинграда конца XX столетия. Три века, три эпохи, почти 300-летняя история Петербурга–Петрограда–Ленинграда просматриваются в чертах современного города, создают характерную для Кураева – «ролевою» – «вихревую спираль», увлекающую в глубь мифологии (и идеологии) северной столицы.

Город Кураева, стихии, им владеющие, будь то метель, вихрь, снег, ветер, – одухотворены, олицетворены, очеловечены. «Наметая длинные <...> сугробы, *перегораживая* двор то здесь, то там, метель *готовила* кому-то западню, *расставляла* снежные ловушки, и вдруг, словно *опомнившись*, *взорвалась* нешуточным порывом, *сообразив*, что и сама *попалась*, сама *запуталась* и *не может найти* выход из лабиринта, замкнутого отвесными стенами двора. В слепом *безумии* она *кинулась* в непроглядную темень длинной, как тоннель, подворотни, *выскочила* на Думскую улицу и через мгновение *вернулась* с добычей, *неся* в снежном вихре фигуру, хлопавшую разлетающимися полами пальто и придерживавшую шляпу жестом

---

Писатель тонко и умело играет с нюансами лексического и поэтического значения используемого слова, его прямого и переносного смысла.

готового к приветствию человека. Почти не касаясь земли и не оставляя по себе следа, фигура сделала два круга около освещенных пляшущими фонарями подъездов, и белый смерч *бро-сил* упорного путника в дверь под старенький железный козырек над шестым подъездом. Едва дверь захлопнулась, как ветер *вцепился* в ржавую жесть козырька и *начал стучать* с отчаянием *капризного ребенка*, обманутого хитрыми взрослыми и оставленного в наказание в одиночестве» (с. 234, выд. нами. – О. Б.). В потоке очеловеченных деяний снежной метели скорее человек выглядит неодушевленным – «фигурой», которая движется, «не оставляя по себе следов», и будучи сложенной лишь из длинного широкополого пальто и шляпы.

Образ «фигуры» у Кураева являет собой рецепцию гоголевской шинели: в снежном вихре современное пальто (как станет ясно позднее – «широкое по моде пальто цвета морской волны», с. 235) становится похожим на крылатку или знаменитый гоголевский «капот» Акакия Акакиевича («Шинель»).

Образ широкого длинного пальто-крылатки совмещает прошлое и настоящее, задавая туманно-расплывчатое представление о времени, в котором происходят события. Принцип совмещения времен будет поддержан и фразой повествователя о том, что «в прежние времена человека с таким лицом приняли бы за барича» (с. 240).

Примечательно название «фигуры» и в связи с «Невским проспектом». В «Невском проспекте» Гоголь упоминает «фигуру квартального надзирателя» (с. 32), который по долгу службы оказывается рядом с гробом Пискарева. В тексте Кураева наименование «фигура» окажется тоже связанным с характеристикой представителя власти и, как скоро выяснится, с властью квартуполномоченного, даже на звуковом уровне коррелирующим с гоголевским.

Подобно тому, как в «Петербургских повестях» Гоголя город олицетворен, очеловечен, так и город Кураева оживает: черной снежной ночью одному из героев кажется, что Казанский собор «вдруг вздыбился темным лесом исполосованных ложбинками колонн, каменными клешнями необъятной

колоннады придвинулся к проспекту и готов схватить запозда-  
лого путника» (с. 289)<sup>1</sup>.

В «Невском проспекте» Гоголя едва ли не в самом начале повествования упоминается Екатерининский канал, «известный своею чистотою» (с. 8). Одним из образов, метонимически замещающим (подменяющим) город в «Зеркале Монтачки», становится именно этот канал, на берегу которого располагается дом с происходящими в нем событиями – «Екатерининский канал имени Грибоедова» (с. 253). И этот канал – «ошибочный канал» (с. 253) – в пределах романа тоже становится живым, олицетворенным. «Вьется канал змеей между каменных громад, то ли прячась от введенного в заблуждение начальства, то ли стесняясь давнего своего родства с Кривушей, никак не делающего ему чести в высоком собрании столичных рек и каналов. Вот уже подкрался к шумной городской площади, славящейся своей сенной торговлей, да наткнулся на острый, как нос океанского корабля, дом у Демидова моста, вместивший в себя население, может быть, и не одного города, наткнулся на недвижный утес и ну вправо, мимо, мимо...» (с. 256).

Наряду с гоголевским одухотворением, наряду с апелляцией к «столичному» периоду в жизни города Кураев вводит символистски контрастный – противоречивый, двусмысленный, оксюморонный – акцент в восприятие атмосферы города (и канала). «Ох уж этот Екатерининский канал имени Грибоедова! Как же ты пробрался, *извилистый и узкий*, в город, *разлинованный и прямой*, где у строителей, надо думать, были отобраны все инструменты, кроме циркуля и линейки, чтобы торжествовала на всей топкой низине <...> ясность новых путей нарожденной империи?» (с. 253, выд. нами. – О. Б.). «Спрямили Кривушу сколько далась и обрядили, как и надлежит обрядить обитательниц столиц <...> чтобы могла государыня, чьим высоким именем украсилась бывшая Кривуша, любоваться

---

<sup>1</sup> Ранее уже подчеркивалась связь Кураева с «Пушкинским Домом» Битова. Обращает на себя внимание то обстоятельство, что, подобно Битову, осенний город Кураев «оживляет» по принципу зодиакального знака: скорпиона (или рака).

приведенной в надлежащий вид речушкой <...> Ан нет! Только и хватило государевой воли на кусок судьбы от Конюшенного моста до Банковского мостика <...> Уж что умеет Петербург, так это спрямить и вытянуть – и на тебе! С Кривушей не совладал и в утешение себе делает вид и по сей день, что это по его, Петербурга, какому-то высшему разумению надлежит быть Екатерининскому каналу вот тут вот *прямым и стройным*, а дальше – *кривым, извилистым* и ни на что не похожим» (с. 255). На берегах именно этого канала, по словам автора, «замрет посреди *белой ночи* изумленный созерцатель чужого счастья...» (с. 256)<sup>1</sup>. Именно в связи с этим каналом в тексте Кураева-«сочинителя» (с. 258)<sup>2</sup> будет упомянуто (хотя и не названо) имя Гоголя как «неведомого никому поэта», автора «Ганца Кюхельгартена» (с. 255)<sup>3</sup>. Противоречивая природа Петербурга (Ленинграда), этого «самого выдуманного, самого нарочитого города в мире» (с. 257), сознательно и настойчиво подчеркивается автором-повествователем, программируя, «предрекая» и «объясняя» сложную событийную – фантазмагоричную – канву романа.

<sup>1</sup> Упоминание юного мечтателя Ф. Достоевского из «Белый ночей» усиливает восприятие противоречивой и мрачной атмосферы прошлого и нынешнего Петербурга-Ленинграда.

<sup>2</sup> Слово из гоголевского лексикона. И сам образ «сочинителя», т.е. рассказчика, образ повествователя, – вполне гоголевский: его речь столь же свободна, ярка, полна оговорок, перебивок, риторических вопросов и восклицаний, простонародных «говорят» и околонучных «как известно» и «говоря по-научному», обращений к читателю и устно-разговорных оборотов, какими изобилует речь повествователя в «Петербургских повестях». То есть можно утверждать, что вслед за Гоголем Кураев избирает в качестве повествовательной манеры – сказовую. И, если пойти дальше, даже двойственность голосов «сказителя» – фольклоризированного голоса рассказчика и лиризованного голоса автора – в известной мере может быть уподелблена гоголевской (См. об этом подробнее: *Гуковский Г.* Реализм Гоголя. М.; Л., 1959; *Манн Ю.* Поэтика Гоголя. Вариации к теме. М.: Coda, 1996; *Макогоненко Г.* Гоголь и Пушкин. Л.: Советский писатель, 1985; *Маркович В.* Петербургские повести Н. В. Гоголя. Л.: Художественная литература, 1989, и др.).

<sup>3</sup> Имя самого Гоголя будет названо только один раз в финале романа в главе о зеркалах, как бы замыкая композиционное кольцо романа.

Именно канал станет у Кураева тем городским зеркалом – «черное зеркало» в «глубокой каменной раме» (с. 234) – в котором будут находить (или не находить) свое отражение герои (и события) романа. Причем не только кураевские, но и гоголевские: «Стоят над берегами канала отвесные каменные гнездовья: кто их покинул, кто заселил, бог весть! Смотрятся в черные воды многоярусные дома <...> Радужной многоцветной пленкой переливается неподвижная поверхность вод, будто старая кокетка в последней надежде прельстить соискателя ее нечистой любви тощими румянами, зеленью и синькой молодит увядшие щеки <...>» (с. 256). Одно только слово – «кокетка», лишь одно упоминание о «нечистой любви» звучит репликой из «Невского проспекта». И этот канал, его воды в художественном пространстве романа становятся самой жизнью – «не сама ли ты жизнь?» (с. 257) – жизнью прошлого и настоящего, реального и вымышленного, действительного и литературного.

Наконец, рядом с гоголевским Петербургом «золотого века», рядом с символистским блоковским Петроградом «серебряного века» возникает «бронзовый» (или «железный») современный Петербург-Ленинград с его «субъективным духом», который «сам себе правило», «сам себе закон» и «такое творит, что и десять историков, перессорившись между собой, так ни до чего и не договорятся, так ничего и не поймут» (с. 257). «Нарушенная иерархия», «всеобщая относительность», «хаос» и «абсурдизм» становятся весомым дополнением к уже сложившемуся образу Петербурга, порождая в этом «наложении» и «пересечении» образ современного города, неразгаданного и таинственного: «Он – тайна, он – неожиданность!» (с. 257).

Неслучайно одним из важных мотивов, из которых складывается образ города в «Зеркале Монтачки», становится мотив «видимости» (с. 231), заявленный, обозначенный и выделенный (автором-повествователем) уже в самом начале первой части романа. «Стремясь все представить в истинном виде и удержаться на позициях факта, должен сразу предупредить, что выразить преступление наглядно не представляется возможным, поскольку происшествие, близкое к катастрофе, а, может

быть, таковой и являющееся, содержало в себе все – и недоумения и тревогу, мгновения отчаяния, тайну, и даже не одну, но не имело единственно только вида. По *видимости* это даже не было и преступление, но только по *видимости*» (с. 231). В конце той же первой главы автор еще раз подчеркнет: «Забавно будет посмотреть, как сообщники собирались все вместе едва ли не каждый вечер и *делали вид*, будто они вовсе не сообщники <...>», как «пострадавшие <...> *делают вид*, будто ничего не произошло» (с. 232). Или несколько позднее: «<...> все делали вид, что ничего не произошло» (с. 397). Настойчивое повторение слов с корнем «вид–» в одном абзаце (4 раза!) заставляет обратить внимание на «виды» и «отражения» в тексте романа.

Как известно, в современной литературе мотив «кажимо-сти», мотив отражения, мотив видимости становится одним их ведущих и основополагающих мотивов. Достаточно вспомнить творчество А. Битова, В. Маканина, Т. Толстой, Л. Петрушевской, В. Пелевина и др., как станет ясно, какую важность в эпоху перемен приобретает означенный мотив, что именно он является опорой в создании современной иллюзорной «как бы» реальности. Именно поэтому на протяжении всех рассказов о жителях таинственной квартиры повествователем (рассказчиком) будет настойчиво выделяться мотив производимых «впечатлений», мотив призрачности их существования, мотив «отражения».

Как и в предшествующих произведениях, система образов романа «Зеркало Монтачки» формируется образом «среднего» человека («среднего класса» у Гоголя), такого, как все. Кураев обращается к жизни людей обыкновенных, «маленьких», и эта «малость» усугубляется тем, что теперь пространство романа – это уже не провинциальная Гатчина, пусть маленькая и захолустная, с путаными и петляющими улочками, но все-таки городок («Капитан Дикштейн»), не простор открытой к Неве первой в Петербурге площади Революции (Троицкой), где только одно упоминание о «первости» площади звучит как характерный знак незастроенности города, о его «раскинутости» на берегах спокойной и величавой реки («Ночной дозор»),

но пространство «Зеркала Монтачки» – это пределы коммунальной многонаселенной квартиры (квартиры № 72), в которой совершается страшное и фантастическое событие, как говорилось, преступление «по видимости», когда у всех обитателей квартиры в одночасье исчезают отражения в зеркалах<sup>1</sup>.

Подобно тому, как это происходило у Гоголя, дом, квартира, события у Кураева имеют место как будто бы в центре города («нечистая сила <...> выбрала едва ли не самую сердцевину бывшей столицы», с. 555), как будто бы на его главной Невской перспективе, но они по-гоголевски смещены на обочину, по-гоголевски измельчены, по-гоголевски обытовлены.

У Гоголя в «Петербургских повестях» город представляет собой мрачные и страшные подворотни, темные неосвещенные уходящие в сторону от Невского проспекта улочки, доходные дома с наемными квартирами, грязные зловонные лестницы, залитые помоями и «проникнутые насквозь тем спиртуозным запахом, который ест глаза» (с. 148). Примерно в таком же виде предстает и город Кураева. Пространство «шестого подъезда» (с. 234), в котором обитают герои, формируется «несвежими стенами» (с. 235), не имевшими «живописного вида» (с. 236), «не знавшими заботливой и властной руки хозяина» (с. 236), «ржавой жестью козырька» (с. 234), грязной темной лестницей, облитой какими-то помоями, а дверь в квартиру охвачена «отошедшей дверной планкой», держится «единственным зубом единственного исправного замка», так что открывается дверь «линейкой, металлической или деревянной, мужской расческой, толстой полоской картона и щепкой от эскимо» (с. 235).

*Sic.* Заметим, что события в «Невском проспекте» Гоголя происходят «в комнате в четвертом этаже» (с. 22), точно так же, как и в романе Кураева (с. 235). Само по себе обстоятельство малозначительно, но совпадение симптоматично.

---

<sup>1</sup> Сходная тема рассматривается в романе Вяч. Пьецуха «Новая московская философия». Однако у Пьецуха «зеркальная» проблема обращена другой стороной: в зеркале московской коммунальной квартиры не исчезает, но появляется «отражение» – образ-призрак усопшего мужа бывшей хозяйки квартиры старушки Пумпянской.

Что касается самой квартиры, то и она «не навевала милых сердцу воспоминаний», «не хранила дорогих теней незабвенных предков» и ремонтировалась «лишь раз в пять-шесть лет совокупным иждивением жильцов» (с. 236). Квартира Кураева представляет собой «коридоры и закоулки <...> в чрезвычайно преломленном виде» и, в духе Достоевского, похожа на «вагон», на «нору» (с. 236), на «могильный склеп» (с. 239) и даже на «шкаф» (с. 366). «Какой-то особенный воздух, густой, неподвижный и ощутимый не только обонянием, но и доступный для зрения, висел в прихожей и заполнял коридор, коленом уходящий в непроглядную глубину. Нельзя было сказать, что это запах ветхости и неопрятности, и вместе с тем и ветхость и неопрятность примешивались к густому и многообразному дыханию полутемной катакомбы» (с. 238–239)<sup>1</sup>.

Подобно Гоголю, создав реально-бытовую картину той жизни, в которую помещены его герои, отметив ее чертами и приметамы обыденности, наполнив ее оживляющими достоверными реалиями, Кураев нарушает привычность и нормальность течения жизни своих героев, вводя элемент фантастического, необычного, странного, потустороннего. Мистический Петербург (фантастический Ленинград) вторгается в действительную жизнь героев, причудливо деформируя и преображая ее, причем апелляция к Гоголю, опора на его метафизический город, делает фантастику Кураева убедительнее, доказательнее, реалистичнее. И подобно тому, как это происходит в повестях Гоголя, видимой разницы между реальностью и фантастикой в этой обители не существует.

«Население квартиры составлялось из пришельцев, разнообразностью своей напоминавших обломки великого разбросанного народа, перемешанного, рассеянного и собранного случайными тропками частных судеб в несколько неожиданном для всех месте <...> Соединенные лишь *по видимости*, они жили каждый своей жизнью, утешаясь тем, что и другие живут

<sup>1</sup> Как город лишен некой определенности, он «невнятен», так же «невнятна» и квартира № 72: с одной стороны, «нельзя было сказать...», но, с другой стороны, это «нельзя» сопровождается «и вместе с тем...»

так же. Они даже толком не страдали и уж тем более не возмущались <...>» (с. 236–237). «Погруженные в бездну мелких забот» (с. 237), герои Кураева «словно призраки», появлялись и исчезали в общем коридоре «бесшумно и невесомо» (с. 239).

Сообщество людей, соединенных на одной кухне, в одном коридоре, одной большой коммунальной квартирой, по Кураеву, предстает неким Ноевым ковчегом, в котором «каждой твари по паре»<sup>1</sup>.

Если у Гоголя герои «Мертвых душ», гоголевских кругов дантова ада (чистилища), вступают в повествование согласно последовательности сюжета и отчасти степени их духовно-моральной деградации (от «приторного» Манилова через «дубиноголовую» Коробочку, «исторического человека» Ноздрева, «кулака» и «медведя» Собакевича до «прорехи на человечестве» Плюшкина), то строгой последовательности в системе героев Кураева нет. В «вихревых столбах» его романа герои хаотично разбросаны, раздроблены, сметены в единую кучу, в данном случае – кухню, и все они примерно равны в плане социальном, и в плане личностном, они, как уже было сказано, – средние, «среднестатистические», такие как все. У Кураева они – не «помещики», а «чиновники», к тому же, по гоголевской «табели о рангах», все «четырнадцатого класса», «титулярные советники», «коллежские ассессоры» и «коллежские секретари», одно слово – служащие. Это однообразие у Кураева даже «с перебором», ибо в одном коридоре он поселяет, например, двух швей-мотористок, двух историков и обоих музейщиков (Аполлинарий и приходящий Акиба), двух бывших служащих (военнослужащего капитана первого ранга Иванова и служившего в органах Окоева), даже двух учительниц (Сокольникову и Екатерину Теофиловну), в буквальном (или библейском) смысле слова – «каждой твари по паре».

«Где, в каком лагере, на каком становище, на каком вокзале могли бы вот так непринужденно соединиться и проводить время вместе, делить кров и очаг мореплаватель и прачка,

<sup>1</sup> Слово «ковчег» или даже «Ноев ковчег» звучит в тексте Кураева неоднократно (с. 276, 426).

музыкант, могильщик, учительница, швея-мотористка, вдова композитора и неведомо чья дочь? Не чудное ли это явление диковинной жизни и надо ли удивляться тому, что странная эта жизнь чревата самыми непредсказуемыми порождениями?» (с. 244). Собравшиеся в квартире № 72 жильцы – это вариант Вавилонского столпотворения, это отражение макрокосма в микрокосме, это некая точка сосредоточения всех закономерностей Вселенной. Коммунальная квартира у Кураева становится синонимом, заместителем, адекватным представителем всего мира, быта и бытия всего человечества.

Законы общежития в названной квартире подчинены стихиям не в меньшей степени, чем за их стенами. Вихрь, бушующий на улице, продолжает свои деяния и в квартире Кураева: проникший внутрь квартиры «вихрь» способен «разметать» семью (с. 242), подавить волю, загнать в «нору». И если вне квартиры стихия носит имя ветра, метели, вихря, то внутри пространства квартиры она меняет свое название (как это уже было в «Капитане Дикштейне» и отчасти в «Ночном дозоре»), именуясь теперь просто «силой». И эта сила была «какая-то неведомая», «царящая снаружи», которая «вдавила их сюда и заставила оцепенеть», и «эта же необъяснимая сила и здесь продолжала давить душу и заставляла мозг непрестанно порождать причудливые, а чаще всего совершенно бесхитростные объяснения собственной покорности» (с. 237). И как уже отмечалось выше, в связи с первыми романами Кураева, «сила» в рамках человеческого сообщества носит имя «власть», и в квартире № 72 ее представляет «самое мелкое на свете правительство» – «всего лишь квартуполномоченный» (с. 238). Стихии – природные и социальные, видимые и невидимые, воплощенные и ирреальные, выдуманные и существующие – попеременно главенствуют и управляют в мире героев Кураева, заставляя их менять свои облики, воплощения, отражения, приближаясь к «порогу небытия» (с. 232). Гоголевская фантазмагория и символистская образность помогают Кураеву не навязчиво и не моралистично, а артистично иносказательно и иронично аллюзивно говорить о серьезнейших проблемах

недавнего прошлого и сегодняшнего настоящего, видеть истоки, казалось, невозможного и невероятного в самой действительности, в ныне существующей реальности.

В отличие от предшествующих романов Кураева, в которых неизменно выделялся один ведущий персонаж, меняющий свои имена, но всегда остающийся (по имени или по сути) то капитаном Дикштейном, то тов. Полуболотовым, в «Зеркале Монтачки» такого – одного – героя нет. Вынесенное в заглавие романа имя Монтачки, кажется, выделяющее этот персонаж из числа прочих, тоже утрачивает свою уникальность, т.к. в романе оказывается двое Монтачек – единоутробные братья-двойняшки Аполлинарий и Акиба Монтачки. Они оба причастны к фантастическим событиям, происходящим в романе, но ни один из них не выделяется автором как главный, ведущий персонаж. Сохраняя, как и в предшествующих романах, структуру совокупного «троичного» героя «история – город – человек», в «Зеркале Монтачки» Кураев «дробит» одну из составляющих образа, вытесняя отдельного человека коллективом, массой, толпой, подобно Агате Кристе в «Дальневосточном экспрессе», строящей свою «криминальную сюиту» (с. 229) на преступлении не отдельного человека, но «сообщников» (с. 232), среди которых окажутся не только отдельные персоналии, но целые стихии. То есть главного героя в романе нет, и даже прежний «маленький человек» (ед. ч.) превращается в «маленьких людей» (мн. ч.), которых в романе оказывается столько, сколько жильцов в квартире № 72, если не принимать во внимание *backgroundные* (интертекстуальные) призраки героев «Петербургских повестей» Гоголя.

Первым героем, который появляется в художественном пространстве романа Кураева, оказывается некий таинственный гость, который так и останется не названным в тексте по имени. Единственное именование, обращенное к нему, – «товарищ генерал» (с. 240), так как в прошлом (как выясняется вскоре) он, подобно герою «Ночного дозора», служил в НКВД. Незнаванность имени героя имеет свою романную – художественную – мотивацию. Поскольку органы НКВД являют собой

воплощение «силы», социальной стихии, то и появившийся в романе герой – герой «силовой», «часть той силы, которая...» Неслучайно, снежный вихрь, метель, ветер, которые открывают повествование, «насилно» вталкивают, «бросают» (с. 234) неизвестного путника в шестой подъезд дома на канале Грибоедова, и называются Кураевым «белым смерчем» (с. 234), ассоциативно и аллитерировано вызывая в сознании звучание слов «смерш» и «смерть». Сам же путник неоднократно называется «пришельцем», где семантика слова, как будто бы, прежде всего связывается с глаголом «прийти», но обременена намеренной нюансировкой «внеземного», не-простого происхождения героя. Недаром первая и единственная фраза безымянного героя, звучащая на коммунальной кухне «Вот как живут *наши* люди» (с. 240), получает комментарий повествователя: «Разнообразнейшие лица, сошедшиеся на кухне в вечерний час, не сговариваясь поняли, что *наши* относится не к ним <...>» (с. 240).

В параллель Гоголю, у которого «значительные лица», как правило, не имеют имен, только звания, «товарищ генерал» остается таинственно безымянным, в свою очередь представляющим некую тоже безымянную (или имеющую множество имен – от имени «государство», «социум», «НКВД» или «КГБ» до просто «власти» или «будочника») силу, проще – некую силовую структуру. Таинственный пришелец (или просто «гость»<sup>1</sup>, незваный гость) оказывается связующим, а точнее – передаточным звеном между социально-природной стихией и ее «маленькими» подданными. В таком вхождении Кураева в текст – от всеобъемлюще-общего, через посредство таинственно-призрачного и почти нематериального, к конкретному и осязаемому – видится прежний, уже опробованный писателем в предшествующих произведениях принцип трочности и спиралеобразности, который (-ые) проявляет (-ют) себя на различных уровнях и становится (-ятся) знаком свободной архитектурной структуры романа.

<sup>1</sup> Одно из многочисленных именовании дьявольских сил. В контексте главы «Черти принесли» именование «гость» несет на себе печать дьявольского, чертовского, бесовского.

Подчиняясь философическому принципу «от общего к частному», избранному Кураевым, следующим героем, который возникает в тексте романа, оказывается Бекбулат Окоев, «квартиуполномоченный», еще одно, более мелкое звено в общественно-социальной иерархии, «самое мелкое на свете правительство» (с. 238). «Внешнее впечатление от Окоева было тяжелым, некоторая дикобразность бровей, растущих жесткой щетиной вперед, предсказывала склонность к поступкам решительным и непримиримым, строгое лицо и особенно выгнутые узкие губы без слов говорили о поминутной готовности Бекбулата к чудесам храбрости, и один только его вид был способен удерживать людей от опрометчивых поступков, а многих невольно склонял к покорности» (с. 237–238)<sup>1</sup>. Сила и покорность – два главные понятия, которые формируют облик Окоева, (также) бывшего сотрудника НКВД, ибо не только он подчиняет кого-то, но и сам подчинен воле «свыше».

«Промежуточность» персонажа, пограничность образа Окоева неоднократно подчеркнута автором. Двойственность, противоположные составляющие его характера составляют суть его образа: с одной стороны, он был «рослым и солидным человеком» (с. 238), но при появлении бывшего начальника (подобного Тонкому из рассказа Чехова «Толстый и Тонкий») вдруг неожиданно «уменьшился в размерах» и «поджался» (с. 240). С одной стороны, он предназначен «к жизни важной и молчаливой» (с. 238), то есть солидной и неспешной, но его движения «поразительно легки» (с. 238), услужливы и даже покорны в присутствии «товарища генерала». Он инородец («его прадед был переkreщенный перс», с. 238), но именно он (в защиту квартирного «курятника») напоминает соседям о том, что они русские люди. Последнее замечание особенно любопытно в связи с интертекстуальными связями с Гоголем.

Национальная принадлежность Окоева для «непросвещенного» русского слуха могла быть связана с кем угодно, прежде

<sup>1</sup> «Некоторая дикобразность бровей» Окоева находит свое отражение в образе ростовщика из «Портрета» Гоголя, «нависшие густые брови» которого «сильно отличали (его. – О. Б.) от всех жителей <...> столицы» (с. 134).

всего, например, с татарами. Тем более, что в связи с Окоевым и «яйцедарением» со стороны Сокольниковой автор произносит слова «дань платилась» (с. 294), как напоминание о татаро-монгольском иге. Однако Кураев в качестве предка Окоева называет перса, может быть, того самого, который в «Невском проспекте» дал Пискареву опиум для сна: «Он (Пискарев. – О. Б.) вспомнил про одного персиянина <...>» (с. 28–29).

И даже характеристика «перекрещенный» перс рядом с упоминанием опиума, который тот дает Пискареву, откликается в романе Кураева, так как в изображаемые 1960-е годы была широко распространена социалистическая формула «Религия – опиум для народа». Таким образом, в литературном «предке» Окоева, соединились национальное и социальное, метафорическое и атеистическое, игровое и реальное.

Упоминание перса в тексте Кураева явно осознанно, тем более что по мере развития сюжета Окоев будет связан повествователем и с осетинами, когда речь пойдет о «покровителе воинственного Окоева, осетинском владыке ветров Галагоне» (с. 299).

Остальные герои романа – «маленькие люди» – вводятся в роман «единовременно», «совокупно», в массе и в интерьере, будучи увиденными повествователем как будто на полотне «картины», открывшейся глазам «товарища генерала»: «Если гостю не было никакого дела до богатства и разнообразия типов, населяющих в этот час общую кухню, если ему нет дела до поразительной сочности красок и сгущенности композиции, то не один десяток превосходных живописцев нашел бы здесь неисчерпаемый запас сюжетов и моделей на любой вкус и манеру» (с. 241). Равновеликость и равнозначность, множественность и малость героев, а точнее – не героев, а коллективного героя, обозначается теми отдельными мазками, которыми рассказчик набрасывает абрис каждого из персонажей. «Как выразителен Гриша, изогнувшийся над медной раковиной, припавший втянутыми губами к расхристанной, как старая метла, струе воды!» (с. 241) – восклицает автор-рассказчик, и в самой интонации представления героя, в том ракурсе, в котором увиден герой, в «вернисажной» игре, которую

предпринимает Кураев, видится не только повествовательная свобода, но и гоголевская разговорно-диалогическая манера, гоголевская репликация из «Петербургских повестей»: образ картины – стержневой образ гоголевского «Портрета», образ картины – центральный в «Невском проспекте». Юный и романтичный художник Пискарев, следовавший за юной обворожительной девой по Невскому проспекту и последовавший за ней во мрак подворотни, войдя в квартиру, в которой скрылась незнакомка, увидел комнату взором художника, увидел как полотно, как картину: «Три женские фигуры в разных углах представились его глазам. Одна раскладывала карты; другая сидела за фортепианом и играла двумя пальцами какое-то жалкое подобие старинного полонеза; третья сидела перед зеркалом, расчесывая гребнем свои длинные волосы, и вовсе не думала оставить туалета своего при входе незнакомого лица» (с. 18).

Гоголевскими аллюзиями, гоголевскими мазками создана вся кухонно-коммунальная «картина» Кураева. В облике каждого из вырисовываемых персонажей с той или иной энергией обнаруживают себя гоголевские детали, гоголевские черты и характеристики. Портрет уже упомянутого Гриши создается образом «*расхристанной, как старая метла, струей воды*», где выделенное словосочетание ассоциируется с гоголевской чертовщиной «Ночи перед Рождеством» или «Вечеров на хуторе близ Диканьки».

Образ Тамары Степановны Сокольниковой с «короткой стрижкой под мальчика» и «голубыми байковыми лыжными штанами – непременно деталью (ее. – О. Б.) домашнего туалета», которые придавали ее облику «некоторую *неопределенность*» (с. 241), заставляют вспомнить гоголевскую характеристику Плюшкина. Чичиков «долго <...> не мог распознать, какого пола была фигура: баба или мужик. Платье на ней было совершенно неопределенное <...>»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Гоголь Н. В. Собрание сочинений: в 8 т. М.: Правда, 1984. Т. 5. С. 113. Сходной характеристикой наделен Акиба Монтачка, по словам автора, «носитель бабьей физиономии и склонного к излишней полноте бабьего же тела на тощеватых ножках» (с. 282).

Сестры Пойгины, следующие типажи «холста» Кураева, по словам рассказчика, являли собой «сюжет для академистов»: стройные, «затянутые в длинные палевые халаты одного фасона и цвета», они были похожи «на двух огромных нездешних птиц» (с. 242). В звуковом облике и колористически в этом пассаже явно выбивается (своей «нездешностью» и «неопределенностью») эпитет «палевые», как известно, один из любимых у Гоголя. Уже цитировались «палевые стены домов». Хорошо известен и диалог Марьи Антоновны и Анны Андреевны из «Ревизора» («Фи, маменька, голубое! <...> я хочу надеть палевое; я очень люблю палевое <...>»<sup>1</sup>). Таким образом, к краскам современного художника-повествователя добавляется колор гоголевских мазков.

На полотне Кураева «достойна восхваления в качестве модели для картины “Выходящая из ванны” Екатерина Теофиловна»: она «действительно выходит из ванной с головой, обмотанной махровым тюрбаном» и «особое внимание» рассказчик призывает «обратить на левую руку, согнутую в локте <...>», «обычный жест Екатерины Теофиловны, когда ей приходилось передвигаться по квартире без очков» (с. 242–243). Героиня еще несколько раз будет обрисована автором, ее кипридова обнаженность и связь с водной стихией будут акцентированы повествователем, подобно «прелестному локотку» (с. 30) «Перуджиновой Бианки» (с. 14) у Гоголя в «Невском проспекте».

Характеристика Екатерины Теофиловны в какой-то мере связана и с блоковско-символистскими чертами, со временем начала XX века. Все описания, данные Кураевым Екатерине Теофиловне, подчеркивают ее изысканность, «непередаваемую грацию» и «изящество» (с. 362), богемность, аристократизм, царственность («Екатерина Теофиловна вызывала к себе интерес магнетический», с. 330). Любование и автора, и повествователя-рассказчика, и даже мальчика-ребенка<sup>2</sup> внешностью (и образом) Екатерины Теофиловны наводит на мысль о реальности ее прототипа. И рядом со строками «мужество покинуло

<sup>1</sup> Гоголь Н. В. Собрание сочинений. Т. 4. С. 40.

<sup>2</sup> По-видимому, воспоминания автора о детстве.

Акибу Ивановича» (с. 283), любовника Екатерины Теофиловны, аллюзивно возникает (напрашивается) сравнение с Анной Ахматовой, через ее знаменитое «И мужество нас не покинет».

Упоминание в связи с образом Екатерины Теофиловны грации «девушки, разбившей кувшин» (с. 330), «поэтической реплики» пушкинской статуи из Царскосельского парка, также может быть соотнесено с именем Анны Ахматовой, как известно, учившейся в гимназии в Царском Селе и опозитизировавшей в своем творчестве пушкинскую «деву».

Высказывание автора-повествователя о речи Екатерины Теофиловны: в ее словах, «как у нее водилось, было больше музыки, чем текста» (с. 285), вероятно, следует отнести к кураевской оценке поэзии Анны Андреевны Ахматовой.

Даже связь Екатерины Теофиловны с филологическим факультетом ЛГУ, ее страсть к литературе, не только не разрушает выведенной параллели, но в какой-то степени даже косвенно поддерживает ее.

Последующие характеристики, данные автором Екатерине Теофиловне, также аллюзивно могут быть отнесены к ее «прототипу»: «С годами, незаметно для себя, но ощутимо для окружающих, Екатерина Теофиловна в полной мере стала женщиной, сумевшей необыкновенно расширить пространство внутренней свободы, что позволяет ей занять место в немногочисленной когорте людей, не принимающей жизнь размятой и пережеванной из вторых рук» (с. 340).

Любое описание внешности, даваемое Кураевым Екатерине Теофиловне, пронизано ощущением восторга и преклонения: «в движениях Екатерины Теофиловны не было ни суеты, ни растерянности, ни преувеличенной значительности, с которой иные хозяйки исполняют кухонный наряд; все жесты были точны и необходимы, отсюда и впечатление изящества, грации, какую можно наблюдать у людей, способных соизмерять усилия сообразно цели» (с. 363).

Когда Кураев говорит о бессознательной тяге подводника Иванова к Екатерине Теофиловне, когда произносит, что отставной сосед «имел возможность увидеть свое отражение

в зеркале ее души» (с. 376), даже это замечание не противоречит поэтической природе образа Екатерины Теофиловны / Анны Андреевны (или – более точно и непосредственно – поэзии Ахматовой).

В связи с образом Екатерины Теофиловны, «природы ее тайной власти» (с. 331), любопытна и еще одна деталь. В рассказе Татьяны Толстой «Река Оккервиль» образ певицы Веры Васильевны связан А. Жолковским также с образом Ахматовой<sup>1</sup>. Обращает на себя внимание, что в рассказе Толстой именно в связи с образом главной героини – Веры Васильевны // Анны Андреевны – постоянно возникает мотив воды, омовения, ванной комнаты. Так же и у Кураева. Первое появление Екатерины Теофиловны названо автором «Выходящая из ванны»: «она действительно выходит из ванной с головой, обмотанной махровым тюрбаном» (с. 242). Впоследствии любование («Прочь сдержанность! прочь беспристрастность!») Екатериной Теофиловной происходит опять-таки в момент «водного омовения», опоэтизированного, буквально воспетого автором (с. 330–331).

«Свою краску» вносит в складывающуюся «картину» (с. 358) и образ капитана первого ранга в отставке Алексея Константиновича Иванова. Достаточно нейтральный на «батальном» (с. 358) живописном кухонном «полотне», Иванов вскоре получит у Кураева пост-гоголевские характеристики, которые совместят в себе детали предметного мира и черты внешнего портрета образов и Манилова, и Плюшкина (и отчасти даже гончаровского Обломова<sup>2</sup> или тургеневского Аркадия Кирсанова<sup>3</sup>). Об Иванове будет сказано: «Казалось, что лишь хлеб,

<sup>1</sup> См.: Жолковский А. В минус первом и минус втором зеркале Т. Толстая, В. Ерофеев – ахматовиана и архетипы // Жолковский А. К. Избранные статьи о русской поэзии: инварианты, структуры, стратегии, интертексты. М.: РГГУ, 2005. С. 245–263.

<sup>2</sup> Одно упоминание об «очень старом кожаном диване» (с. 360), «продавленном диване» (с. 370), или вид «пропитанной пылью портьеры» в комнате Иванова (с. 360), сумрак и запустение вокруг дают основания к подобного рода аллюзии.

<sup>3</sup> Одно слово «сибаритство» (с. 358) заставляет вспомнить знаменитую фразу из «Отцов и детей»: «Базаров работал, Аркадий сибаритствовал».

вода <...> составляют его <...> трапезу», упоминается о «припрятывании» всякого сора в его комнате, говорится о «картине затоптанного пылью паркетного пола», приводится замечание об обоях, «оставшихся от дочери» (как о сухом пироге или графинчике наливки, оставшихся после приезда дочери у Плюшкина), припоминаются «годы большого семейного благополучия» и огромное зеркало без рамы, «заботы о приобретении» которой были отодвинуты «на неопределенный срок» (подобно тем двум креслам, которые так и не дождутся новой обивки в доме Манилова), и многое другое (с. 358–361), что какими-то незримыми нитями в своей совокупности складывает мозаичный, но зависимый от Гоголя, портрет отставного капитана.

В «общем расположении фигур» особо и «удачно», как подчеркивает автор-рассказчик, «вписывается» и фигура «самого» Аполлинария Ивановича Монтачки, который «и раньше выполнял разнообразнейшие общественные комиссии»<sup>1</sup> и который, «поднявшись на цыпочки и трагически накренив табурет, стремится с общего согласия жильцов выпустить скопившийся на кухне пар» (с. 243)<sup>2</sup>. Именно Монтачка, «ошибочный человек, словно в насмешку поселившийся на ошибочном же канале» (с. 258), становится у Кураева, с одной стороны, заглавным персонажем, с другой же – обобщенным воплощением образа совокупного «маленького человека», даже имя которого «и писать-то, может быть, надо с маленькой буквы, а пишут с большой вовсе не из уважения к нему, а исключительно из почтения к грамматике» (с. 258)<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Слово «комиссия» в данном случае должно восприниматься с пометой «устар.», как и многие лексические формы, которые вышли из современного употребления, но используются автором для сохранения гоголевского духа, гоголевской аллюзии.

<sup>2</sup> Выражение «выпустить пар», употребленное в данном случае вполне конкретно, несомненно, имеет значение и «разрядить обстановку», сложившуюся в коммунально-коллективном пространстве.

<sup>3</sup> Обилие литературных отсылок, которые порождает не только фамилия, но и сам образ капитана Иванова, заставляет и в его характеристике увидеть типичность и всеобщность. Наряду с уже упомянутыми аллюзиями из Гоголя, Гончарова, Тургенева, дальше по тексту будет Достоевский,

Кураев настойчиво возвращается к образам художника и картины, несколько раз дает в тексте упоминание «многофигурной композиции» и «художественной идеи» полотна, рассматривает обитателей кухни в качестве достойного материала к «величественной фреске», и, в конечном счете, дает название созданной картине – «Обручение...», положим, “с ницетой”» (с. 243–244)<sup>1</sup>, намеренно поддерживая иллюзию гоголевского художественного начала<sup>2</sup>, не выпуская из виду образы Пискарева или Чарткова.

Уже отмеченный гоголевско-символистский контраст черно-белого обнаруживает себя и в коммунальном пространстве картины Кураева: «черные кудряшки» Розаилии Иванны разметались на «снежной белизне подушки» (с. 240), а Михаил Семенович предстает на кухне в «концертном фраке и черной “бабочке” над ослепительной белизны пластроном» (с. 243).

И даже «алгебра гармонии» Гоголя, его двойственно-двойнические персонажи – Акакий Акакиевич и его призрак, майор Ковалев и его нос, его троекратность и триединство – «не слыша, не видя, не внимая» (с. 17), «всё обман, всё мечта, всё не то <...>» участвуют в создании «математически рассчитанного» (с. 245) пространства живописного холста Кураева. Персонажи призраки, пришельцы, двойники (или просто двойняшки – в травестированном современном мире) в своей «двоичной» системе дополняются и совмещаются с системой «троичной», не только на уровне стиливых повторов («Молчу, молчу, молчу

---

и даже Лермонтов: его кинжал («не так ли ты, поэт...»), у Кураева – кортик, «поблекший то ли от времени, то ли от пыли» (с. 359). Если говорить о сопоставительных связях более близких по времени – это Потертый Г. Владимова из «Верного Руслана» (черты «потертости» автор найдет и в облике Иванова, с. 365).

<sup>1</sup> Обратим внимание на слово «ницета», которое очевидно не вяжется с советскими 1960-ми, изображаемыми в романе, но зато вполне употребимо в отношении к нормам жизни начала XIX гоголевского столетия.

<sup>2</sup> Кураев даже использует расхожее выражение «для полноты картины надо заметить <...>» (с. 245), как известно, к картине, к полотну, к холсту не имеющее никакого отношения, но в данном случае нагнетающее, поддерживающее атмосферу художничества, «живописности».

<...>», с. 281; или «Я ж к Ялте привыкла, я ж без нее не могу, я ж целый год как больная <...>», с. 248; «И молчали. И вешали. И без суда», с. 279 или «а что вы сами станете делать, если однажды утром не увидите себя ни в карманном, ни в туалетном, ни в стенном зеркале?», с. 277 и др.), но и на уровне кольцевого, спиралеобразного, «вихревого» движения. Об уже упомянутом скрипаче Михаиле Семеновиче говорится: «обычно в то время он пребывает за *третьим* пультом в группе *вторых* скрипок филармонического оркестра *первого* состава» (с. 243)<sup>1</sup>.

Таким образом, поселяя своих героев в пространстве Ленинграда 1961 года, разместив их в четвертом этаже дома на канале Грибоедова, наделив их «около-художническим» дарованием, Кураев интертекстуально наполняет хронотоп романа реалиями прошлого века, фантазмагорией, мифологией, мистикой Петербурга XIX столетия, располагая и помещая современных горожан в контекст и атмосферу бывшей столицы империи, порождая образ многоликого, фантастического и вечного Санкт-Петербурга. Кураев добивается эффекта микширования – смешения персонажей гоголевских и своих, исторических и современных, упоминаемых и подразумеваемых<sup>2</sup>. Внесценические гоголевские персонажи становятся «жильцами-призраками» квартиры № 72 дома 61 (или дома 22)<sup>3</sup> по каналу Грибоедова.

По Кураеву, в пространстве именно такого города, где фантастичность реальности становится существующей реально-

---

<sup>1</sup> Ср. Гоголь «Нос»: «Вошел полицейский чиновник <...> тот самый, который в начале повести стоял в конце Исакиевского моста» (с. 71).

<sup>2</sup> Поддержанию мифологической природы Петербурга служат и сопоставительные параллели героев Кураева к героям античных мифов: Екатерина Теофиловна – Венера, капитан Иванов – Персей (с. 364), Клавдия Подосинова «существовала в мифологическом бытии» (с. 381), на Иванову нападала «вакхическая грусть» (с. 582), о нем же говорится, что он «замер в позе бегуна с античной вазы» (с. 584), упоминаются Меркурий (с. 400), Гефест (с. 432), Гомер (с. 406), Медуза Горгона (с. 364) и др., тем более что эти имена и сопоставления органичны архитектурному облику города, населенного античными богами и героями.

<sup>3</sup> О котором тоже дается упоминание в тексте (с. 379).

стью фантастического, именно в таком городе и именно с его жителями и могут происходить (и происходят) необычайные и таинственные события, например, исчезновение отражений в зеркале, под стать исчезновению носа майора Ковалева в «Носе» Гоголя.

Историческую причину таинственности, загадочности, фантазмагоричности Петербурга Кураев видит в фигуре основателя города – Петре Первом.

По словам повествователя, Петру Великому нет равных «в деле обращения живых людей в призраки» (с. 503). И примером тому – история «умерщвления царского сына», царевича Алексея Петровича, которую следует считать не «обычным убийством или казнью по закону», а «почитать именно обращением в призрак» (с. 502): «царевич, приговоренный к смерти, казнен не был – и не был помилован», он «не то чтобы испарился, но перешел в какое-то такое состояние, что как бы перестал быть <...> приговор был, но не исполнялся, а земная жизнь царевича Алексея (Первого) прекратилась» (с. 504).

Повествователь вводит в текст исторические свидетельства, документы, которые означивают начало той традиции, что была заложена Петром, когда появляются «преступники без преступления» (с. 505), когда осуществляется «реальная казнь предположительного преступника» (с. 506), когда «шеф-палачами были сами государи императоры» (с. 503).

Среди странностей северно-столичной истории Кураевым называются появление призрака царевича Алексея, «призрачное правление» Анны Иоановны, приводятся примеры погребения «величественного праха <...> в соборе, ждавшем своего освящения еще два года» («четыре первых упокойника, занявших достойное их крови и сана место в Петропавловском соборе <...> положили весомое основание делу обращения живых людей в призраки», с. 509), упоминается о факте, что «в первые же тринадцать лет собор подвергся трижды прямым ударам молнии и сокрушительным пожарам», что «ангел на кресте не прижился в небесах» (пока не был превращен во флюгер), что, как следствие, «Александр Первый Благословенный сознатель-

но предпочел существование в качестве призрака <...> жизни обожаемого монарха на русском престоле» (с. 516) и многое другое (глава «Добро пожаловать в Алексеевский равелин!» и др.).

История смыкается с современностью, прошлое с настоящим: «История нации есть процесс единый и непрерывный, хотим мы этого или даже делаем вид, что не хотим» (с. 515).

Как и у Гоголя, какой-либо «объективной» мотивации к фантазмагории Кураеву не требуется, найти истинные (или хотя бы правдоподобно-реалистические) причины необычайного происшествия (необычайных происшествий) невозможно. Но это только одна – мистико-историческая – сторона вопроса, история «чудного» («чүдного» или «чуднóго») города.

С другой стороны, сами люди – жители странного города, персонажи «криминальной сюиты» – исторически (и литературно) таковы, что они обречены на странные события, с ними происходящие. Житейские беды и всеобщее равнодушие делают героев Кураева сродни гоголевским «мертвым душам»: не тем умершим крестьянам, которых Чичиков скупает в поэме, а теми живыми помещиками, души которых оскудевают и отмирают. По Кураеву, пропажа отражений становится сигналом того, что «среди людей, так или иначе махнувших на себя рукой и не видящих себя со стороны, может случиться черт знает что!» (с. 245). Они перестают быть людьми, но становятся теми, кто в зеркалах не отражается, а герои Кураева твердо знают, «что в зеркалах не отражаются – призраки! привидения! и мертвецы...» (с. 288).

Раздробленный, измельченный, многоликий «маленький герой» Кураева в «Зеркале Монтачки» утрачивает свою цельность, рассыпается на множество отдельных образов, на «какие-то “монтачки”» (с. 259), получая именованья «оскребки», «осколки», «обломки»<sup>1</sup>, которые утрачивают свое индивидуальное, личностное, только им присущее и характерное,

<sup>1</sup> Сходные именованья получают и герои прозы Андрея Битова (см. «Пушкинский Дом»): «осколки» (с. 262), «обмыли» (с. 286). См.: Битов А. Пушкинский Дом. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 1999.

превращаются в двойников, призраков, пришельцев, которые соединяются в «портрет» только на живописном полотне в пределах коммунального коллектива, но именно здесь и могущие утратить (и утрачивающие) себя, свое отражение.

Среди героев Кураева Аполлинарий Иванович Монтачка как будто бы главный герой, но именно он становится литературной «реинкарнацией» гоголевского Акакия Акакиевича Башмачкина<sup>1</sup>: «Вот он, весь перед вами – тих, кроток, прямодушен, честен, справедлив, незлопамятен, податлив, безответен, склонен к быстрой уступчивости, в желаниях умерен чрезвычайно, крупных странностей себе не позволяет, короче, прост и безобиден. Но главное, самое главное – безвиден! Попробуйте написать его портрет, многие пытались, ничего не вышло. Но подойдите к зеркалу, подойдите, пока не поздно, и, может быть, увидите его черты, хотя бы и в несколько искаженном виде» (с. 260)<sup>2</sup>. Именно «монтачка» становится «маленьким героем вообще»: гоголевским или современным, совокупным или единичным, литературным или реальным. Собственно кураевским, что привносит писатель в создание «сквозного» образа «маленького человека» русской литературы (XIX-го, XX-го или XXI-го веков), становится эта черта «невидимости» – не отраженности, не изменчивости, не иллюзорности (как у Битова, Маканина или Т. Толстой), но именно «безвидности», как новоприобретенной черты, казалось, уже устаревшего (но обновленного Кураевым) образа «маленького человека». И в этом заслуга Кураева, та лепка, которую внес писатель в развитие литературного образа «маленького человека» уже на излете XX века.

Подчеркивая «извечность» пристанища «маленького человека» в Петербурге, Кураев обращается к городу: «Не сам

<sup>1</sup> Только упоминание «невесомой походки» Аполлинария Монтачки отсылает к образу Башмачкина, который в целях экономии и из желания поменьше изнашивать обувь ступал «как можно легче и осторожнее по камням и плитам, почти на цыпочках, чтобы таким образом не истереть скоровременно подметок» (с. 170).

<sup>2</sup> Последний пассаж находит свои точки соприкосновения с прозой Довлатова, который в «Зоне» в первой же главе «К издателю» высказывает свое авторское желание «подвести читателя к зеркалу».

ли ты все это затеял, ворвавшись в Россию вдруг, в одночасье, ваше превосходительство, ваше великолепие, ваше величество Петербург? Порвал бороды, посрывал кафтанье да охабни с застигнутых врасплох неповоротливых сородичей, надавал подзатыльников, стал всему учить <...> Ужо пришел и твой час! Сам наплодил, сам народил и дал власть тем, кто, не уразумева новой грамоты, но позабыв прежнюю, не стали европейцами да и россиянами разучились быть <...>» (с. 323). Это авторское отступление замечательно тем, что лирический герой Кураева, едва ли не как пушкинский «маленький человек» Евгений из «Медного Всадника», обращается к Петербургу, архитектурному памятнику Петра, (у Пушкина – к скульптурному памятнику Петра, к Медному всаднику – «Добро, строитель чудотворный! <...> Ужо тебе!..») с «литературно-маркированным» словом «*ужо*», в нем находя точку соприкосновения всех литературных «маленьких людей» русской литературы.

Уже отмечались те факты, что избранный автором год – 1961, «год-перевертыш», «год-оборотень»<sup>1</sup>, что первый из появившихся в квартире № 72 героев «принесен» чертями (с. 233), оттого неоднократно назван писателем то «призраком», то «пришельцем», что в прошлом «товарищ генерал» был сотрудником НКВД, т.е. представителем власти. Классическое триединство – время, место, действующее лицо – создает в романе Кураева тот узел, в котором органично формируется, нарождается, набирает силу одна из сквозных параллелей романа: «стихия природная» // «стихия социальная», метель, вихрь, ветер // социальная мощь, государственная власть, репрессивно-властные органы. И именно этот природно-социальный параллелизм становится истоком воплощения мотива потусторонних сил, мотива бесовства и дьяволиады, столь сильно и всепроникающе отразившемся в «Петербургских повестях» Гоголя.

Кураевские мотивы отражения, невидимости, точнее – «безвидимости», посредством «призрачного героя едва улег-

<sup>1</sup> Автор сознательно задает в романе «мистические числа», подобные указанному году-перевертышу – 1961. Таким же «перевертышем» будет и номер квартиры соседки Натальи Николаевны, «сочувствующей <...> горестному положению» каперанга Иванова – номер 96 (с. 243).

шихся времен» (с. 260), оказываются увязанными не только с образом зеркала, но и с потусторонним и нездешним, зазеркальным миром. Рассуждая о характере изображаемой эпохи, автор-повествователь задается вопросами: «Быть может, впервые в истории человечества такая масса людей, да еще на такой обширной территории, то ли сорвалась, то ли *сделала вид*, что сорвалась, и в ликующем ослеплении устремилась, то ли *сделала вид*, что устремилась, вслед за своими вождями и предводителями, то ли действительно уверовавшими в свои сказочные фантазии, то ли на манер древних жрецов ловко и не без выгоды для себя изображавших эту веру <...> Неужели здесь мы переступили, сами того не заметив, черту...» (с. 246). И здесь одно только точное указание даты (1961) помогает осознать называемые конкретные события – обещание Н. С. Хрущева через 20 лет построить коммунизм («сроку на исполнение завещания отводилось ровно двадцать лет», с. 245), при том что от всего строя длинной, витиеватой, «цицероновой» фразы веет обобщенностью, вневременностью, типичностью и повторяемостью, заставляющими в эпицентре стихийной воронки увидеть всю историю человека, города, государства.

Последнее слово в приведенной цитате – «чёрта́» – оказывается «контекстуально» однокоренным к слову «черт», актуализируя прием Гоголя в «Портрете», давшим своему демоническому персонажу имя Чарт-ков, подчеркивающее его одноименность черту (они – «тезки»), особенно принимая во внимание тот факт, что в начале XIX века слово «черт» писалось через «о». И в данном случае, наряду с упоминанием «конкретных» чертей, бесов, призраков, Кураев лингвистически тонко (через использование «контекстуальных», «окказиональных» синонимов) создает атмосферу туманности – «чертовщины» – в романе.

К тому же ряду можно отнести и такие кураевские обороты: «Достойны внимания не только каждая из описанных и неописанных фигур, но и пижама, майка, кофта, капот, и только *призрак зловещего многословия* вынуждает остановиться» (с. 244), в котором слово «призрак» употреблено метафориче-

ски, синонимически-контекстуально, но и оно «поддерживает» атмосферу ирреального.

А *propos*: упоминание в ряду «пижама, майка, кофта» слова «капот» заставляет появиться еще один призрак – призрак Гоголя, а еще точнее – призрак Акакия Акакиевича.

Подобно тому, как в петербургских повестях Гоголя случайно, мимоходом брошенная фраза «черт его знает, как это сделалось <...>» (с. 52) порождает мир разгула нечистого, так и в художественном пространстве «Зеркала Монтачки» «заводится» чертовщина уже с первым из появившихся героев<sup>1</sup>. Образ вихря, ветра, снежной метели, открывающий повествование, находит мистическое (и ироническое) толкование рассказчика (и автора): «Вихревые столбы в действительности, особенно снеговые, реже песчаные, известны как широко распространенный способ перемещения нечистой силы, если же столбов несколько, то, скорее всего, это уже не средство передвижения, а пляска, сопровождающая, как правило, свадьбы чертей и ведьм» (с. 261). Стилизованный и интонационный строй фраз, дающих толкование метели, едва ли не научен в своей основе, т.е. правдив (или правдоподобен), повторяет широко принятые обороты энциклопедических изданий, но перебивки вводными словами и оборотами, уточнениями, обнаруживает «литературное родство» с Гоголем, с его реальными ирреальностями. Подобно истории майора Ковалева, в истории жильцов квартиры № 72 «только черт разберет это» (с. 80).

Из «достоверных источников» повествователь Кураева доносит сведения о том, что «одна из наиболее важных и до сих пор с успехом решаемых задач нечисти – заставить плутать, завести в скверное место, сбить человека <...> и человечество с пути истинного, завести в какое-нибудь болото» (с. 261). И в этом утверждении – гоголевское пристрастие к образу пути,

---

<sup>1</sup> Подобно гоголевским, «случайных» упоминаний черта у Кураева предостаточно: «К чертовой матери <...>» (с. 410), «черт знает что ...» (с. 245, 587), «черт возьми...» (с. 441, 555), «ступай к черту...» (с. 295), «пошел он к черту!» (с. 411), «к черту на рога...» (с. 426), «что же черт не возьмет его...» (с. 501), «черт с ним...» (с. 560) и т.п.

дороги («Арабески», «Ревизор», «Мертвые души» и др.), но и кураевское «болото», с одной стороны, петербургское (географическое), на котором построен город Петра, с другой – то самое болото (морально-(без)нравственное), которое объясняет этимологию фамилии героя «Ночного дозора», «тов. Полуболотова». И хотя жители «зачурованной квартиры» (с. 262) не носят «болотных» фамилий, но и они живут на берегу речки Кривуши, вытекающей из болота, и они «сидят в болоте» (с. 261) коммунального «трясинного» общежития.

Фраза повествователя о том, что Санкт-Петербург (заметим, не Ленинград и даже не Петербург, а Санкт-Петербург, с выделенным «святым»: «Санкт, например, Петербург», с. 261), фраза о том, что именно этот город «избран местом всемирно-исторических проказ» (с. 261), по своему «всемирно-историческому» масштабу и по «имперскому» титулованию Петербурга свидетельствует о намеренном желании автора подчеркнуть вневременной характер чертовщины, творящейся в городе Святого Петра, где «беспокойные» дома (с. 384) разбросаны повсюду. Псевдонаучный стиль изложения делает это авторское заключение «объективным» «историческим», «всегдашним» фактом: «Науке известно, что к излюбленным местам пребывания и совершения пакостей и проказ нечистой силой следует отнести кроме лесных дебрей и непролазных болот также и городские трущобы, особенно те, что воздвигнуты на местах прежних болот, трясин и особенно заглохших речках» (с. 384).

Сгущающийся на коммунальной кухне пар, казавшийся первоначально чертой быта, деталью предметного мира обитателей квартиры № 72, становится признаком присутствия нечистой силы: «воздух в их жилище сгущался все больше и больше и становился благоприятным для всяческой нечисти <...> мог угодить самому привередливому бесу» (с. 263–264)<sup>1</sup>.

Уже у Гоголя чертовщина в значительной мере была связана с государственно-политической властью, неслучайно рождение ее в «Петербургских повестях» связано с появлением

<sup>1</sup> Ср. «Нос» Гоголя: «Комната, в которой местилось все это общество, была маленькая, и воздух в ней был чрезвычайно густ» (с. 64).

в городе носа в чине статского советника («Нос»), к которому с опасением и дрожью, боязливостью и трепетом пытается приблизиться сам хозяин упомянутого носа майор Ковалев. Заметим, что встреча с «высокопоставленным» носом происходит в Казанском соборе («карета <...> остановилась перед Казанским собором», с. 58), именно там, где служит у Кураева в музее религии и атеизма один из его героев – Акиба Монтачка, в Казанском соборе рядом с домом на канале Грибоедова.

Вслед за Гоголем и у Кураева чертовщина связывается с властью: «Среди неведомых сил, имеющих самое решительное влияние на судьбу каждого, в первую очередь следует считать власть» (с. 264). Говоря об одной из своих героинь, автор-повествователь замечает: «Подосиновой приходилось самой решать, кто перед ней, человек или он, обернувшийся злобным уполномоченным, глухим на мольбу начальником или насмешливым конвоиром» (с. 383). И тогда параллель из «двоичной» системы «сила природы // сила власти» перерастает в «троичное» сопоставление «сила природы // сила власти // силы бесовства». «Вихревые столбы» композиционно закручиваются, вырисовывая соположенность персонажей в современном мире. И в этом сегодняшнем мире у Кураева самыми сильными и очевидными представителями нечистого становятся органы НКВД.

В свою очередь внутри «вихревого столба», означенного «НКВД», присутствует своя соотнесенность героев, своя иерархия, своя «табель о рангах». Если первым среди «наших» оказываются товарищ генерал, затем «самая маленькая власть» квартуполномоченный Окоев, то третьим («точечным») в этой перевернутой пирамиде оказывается Акиба Иванович Монтачка.

Акиба Монтачка оказывается в данном ряду социальной иерархии по той причине, что он был «профессиональным безбожником и убежденным атеистом» (с. 283), а в недавнее время он был призван «жрецами кадровой политики» (с. 348) в органы и вступил в «молчаливый договор» с «тлетворной силой» (с. 289). Органам «нужен в отделе человек, которому бы <...>

(они. – О. Б.) полностью доверяли» (с. 349), и в НИИ, «существовавшем уже пять лет без названия» (с. 351, тоже «невидимке»), Акиба Иванович становится таким человеком, «окрепшим и обогащенным доверием властей» (с. 500). Спустившись в «подвалы папства и инквизиции в Казанском соборе», Акиба «понял, что здесь-то и начнется его <...> широкая дорога» (с. 350). Неслучайно впоследствии Акиба Иванович будет назван «выходцем с *того* света» (с. 287), подобно призраку и пришельцу «товарищу генералу».

По словам автора, «в бурных переменах, следовавших в жизни Акибы Ивановича, можно было бы заподозрить действие неведомых и нечистых сил», но сам же задается вопросом «Зачем?», «просто городской комитет партии подготовил и принял на пленуме постановление <...>» (с. 349). Взаимозаменяемость понятий «нечистая сила» и «сила власти» (здесь «городской комитет партии») в языковой игре Кураева очевидна. Намеренное нагнетание этой параллели ощутимо и в несколько раз повторенном лозунге: «Партия – направляющая и организующая сила! Сила! Да, да, да!» (с. 352).

Обращает на себя внимание одна «проходная» деталь. В качестве наставника Акибы Ивановича в новом отделе Музея религии и атеизма называется некий профессор Гримм. Кажется, что ничего особенного в себе эта фамилия не заключает, может быть, только ассоциации со сказками немецких «тезок» братьев Гримм. Но более существенным в пределах кураевского текста оказываются другие «тезки», гоголевские Шиллер и Гофман: «не тот Шиллер, который написал “Вильгельма Телля” и “Историю Тридцатилетней войны”» и «не писатель Гофман» (с. 37), а герои «Невского проспекта». Заметим, что у Гоголя профессия Шиллера – жестянщик (с. 37); профессию одного из своих персонажей (современного героя, сотрудника Технологического института) Кураев также означает таким «устар.» словом, как «жестянщик» (с. 388).

Сходный прием использует в своем романе «Пушкинский Дом» и Андрей Битов, с той лишь разницей, что его героями становятся русские классики (Пушкин – «не тот Пушкин» –

и К<sup>о</sup>). И у Кураева есть «отечественные двойники»: «Кстати, о музыке <...> встретил я в Гостином этого... Римского... Корсакова» (с. 249), естественно, «не того Римского-Корсакова». Или дается упоминание о Глинке (с. 371), естественно «не о том Глинке».

Разгул гоголевского бесовства<sup>1</sup> в романе «Пушкинский Дом» лишь усиливает текстуальные сопоставления Битова и Кураева.

«Демонологические штудии» Кураева в какой-то момент, кажется, случайно (по авторской воле) вступают в сравнение с «правилами безопасности движения» (с. 263). Но для знакомого с текстом романа становится ясно, что это упоминание есть «невидимая» отсылка к образу Акибы Монтачки, который, как расскажет повествователь, еще в детстве был ознакомлен с «правилами поведения» (на улице, в транспорте, в школе – в обществе). В школьные годы (почти случайно) он был выбран для изображения на дорожном плакате, где по воле обстоятельств (и автора) брата «как бы поменялись ролями, оказались перевернутыми, как в зеркале: подслеповатый братец (Акиба. – О. Б.) оказался поводырем и наставником остроглазого брата» (Аполлинария. – О. Б.). «Перевернутая зеркальность» «двусмысленного плакатика» интересна сама по себе, но автор замечает и то, что с этого времени «образ достойного представителя подрастающего поколения, отделившись от Акибы Ивановича, зажил своей жизнью в трамвайных вагонах, в павильончиках на кольцевых станциях, в детских комнатах милиции», «жизнь его больше не принадлежала ему самому», «душа его стала умиленной зрительницей самой себя»<sup>2</sup>, его лицо «обрело черты мудрой бесстрастности» (с. 345–346). То есть влияние времени, системы, «силы власти» оказало «правильное» (от «правил») влияние на Акибу еще в раннем детстве, сделав его одним из «наших».

<sup>1</sup> См. главу «Петербург Андрея Битова».

<sup>2</sup> Упоминание о душе Акибы Монтачки корректируется автором: рассказчик, говоря о душе Акибы Ивановича, весьма красиво, кажется, просто метафорично скажет о «светлых чертогах» его души (с. 346), где игрой слов (или игрой образа слова) явно укажет на продажу души черту.

Акиба Иванович не живет в квартире № 72, здесь живут его брат Аполлнорий и его «невидимка» (с. 284) возлюбленная Екатерина Теофиловна, которую Акиба (как «заядлый любовник», с. 282) посещает тайно ночью.

Подобно «товарищу генералу», Акиба называется «ночным гостем» (с. 283), таинственность и инкогнито которого подчеркивается «умением производить впечатление» (с. 283). Само по себе умение производить впечатление говорит о призрачной сути героя, что весьма важно в общей художественной системе романа. Но не менее значимо и то, что истоки этого умения погружены автором в гоголевский текст: Акиба «заимствовал мягкость и сладкую ласковость, свойственную едва ли не всем, кто знает цену своему золотому сердцу»; в этом «нетерпеливом неудачнике» «мягкость и сладкая ласковость служат превосходной оболочкой нервности и раздражительности» (с. 283). В одном абзаце дважды названная «сладкая ласковость» героя, упоминание его «золотого сердца» и «мягкости» ставит его рядом с гоголевским Маниловым, в котором, по словам Гоголя, «чересчур было передано сахару»<sup>1</sup>, т.е. с одной из тех «мертвых душ», в ряду которых оказались герои Кураева<sup>2</sup>. Но если в Манилове Гоголь обнаруживает следы только первых ступеней человеческой деградации, то Кураев в Акибе видит человека, состоящего «на сто процентов из фальши и на остальные двести из позы и лжи» (с. 332).

Только указанными героями список «сотрудников органов» в тексте Кураева не исчерпывается. Проходными фразами, не-очень-заметными ремарками Кураев указывает на то, что едва ли не все обитатели квартиры так или иначе, прямо или косвенно связаны с органами. Так, жена квартуполномоченного Окоева Розалия Иванна «работала по найму в тех же учреждениях, где нес службу муж», «контролером за посылками и передачами» («по-своему редкая и увлекательная профессия», с. 272). Или замечание о характере работы одной из

<sup>1</sup> Гоголь Н. В. Собрание сочинений. Т. 5. С. 22.

<sup>2</sup> Странность и необычность греческих имен двух сыновей Манилова оказывается соотносимой с нерядовым именем второго Монтаччи.

героинь, едва прорисованной в романе Валентины Подосиновой, звучит таким образом: работать «в “Крестах” (тюрьме. – О. Б.) ей нравилось, как и каждому человеку с крутым характером и склонностью к порядку», «она свободно ходила на зону и подменяла, если надо, выводных» (с. 401).

Последние реплики об оценке рода занятий Окоевой и слова «в Крестах» ей *нравилось*» о Подосиновой, как и фраза «чистая работа в канцелярии большой *хорошей* тюрьмы очень возвысила Валентину в собственных глазах» (с. 401), причем определение «хорошая тюрьма» повторится еще раз (с. 402) – все это становится сигналом «родства» этих героинь тов. Полуболотову, свидетельством их «непревзойденной любви, непревзойденной», т.е. такой любви к власти, к порядку, к системе, которая была у героя «Ночного дозора».

Тогда как тюрьма, зона, лагерь могут оказаться в представлении героев Кураева «хорошими», то, например, швейное производство (как у Веры Павловны из «социалистической утопии» Н. Чернышевского «Что делать?»), на котором пришлось работать матери и дочери Подосиновым, описывается рассказчиком таким образом, что не только мысли о «хорошем» не возникает, но наоборот, современное производственное объединение предстает воплощением беспорядка, разгула грубости, всеобщей ненависти и жестокого соперничества: по словам героини, на производстве «<...> старухи матом крыли», «матюки звенели в дамском собрании дай боже, хоть святых выноси, как только Карл Маркс не краснел на портрете <...>» (с. 403). На что Валентина замечает, что «в тюрьме она такого не слышала» (с. 403).

Таким образом, растушеванная, лишая четкости и определенности параллель «лагерь // государство», «тюрьма // государство», которая составляла важную грань строго реалистического повествования о лагере у Солженицына и Шаламова, Кураев, вслед за Довлатовым (и отчасти Владимовым), «затаптывает» нейтральную полосу между зоной заключения и свободной зоной. Он по-постмодернистски легко (не-заметно и не-акцентированно), без осязательного трагизма, свойственного

Солженицыну и Шаламову, доводит до сознания читателя мысль о том, что «зона раскинулась по обе стороны запретки» («Зона» С. Довлатова). Заметим, эта «похожесть» Кураева носит не поверхностный, но сущностный характер: кажется, весьма близкий Солженицыну или Шаламову, Кураев «играет» с серьезной, больной, трагической темой. Именно это – отсутствие/наличие иронии в трагическом вопросе – становится «рубиконом» между Солженицыным и Кураевым, Шаламовым и Кураевым, Гроссманом и Кураевым, Владимовым и Кураевым: традиционалист Шаламов обостренно-трагично воспринимает виденное и изображаемое в «Колымских рассказах», Кураев же *дозволяет* своему рассказчику иронизировать по этому поводу («Ночной дозор», «Зеркало Монтачки»), то есть по-довлатовски «снижает», травестирует высоко-трагическую тему.

Подобно Довлатову, Кураев «смешивает» уровни: в одну квартиру (в одно государство) поселяет сотрудников силовых структур и их «подопечных», бывших заключенных или арестованных, «врагов народа» или детей «врагов народа», преступников «выявленных» и «не-выявленных», но то ли подозреваемых, то ли «причастных». Так, Гриша Стребулев, кажется, вполне рядовой квартиросъемщик, оказывается «причастным» потому, что в прошлом «был сдан» (с. 529) своей мачехой и отсидел в заключении из десяти лет, данных ему судом, восемь с половиной «в местах лишения свободы» (с. 530). Причем, ощущение, которое выкристаллизовалось в герое за эти годы относительно частей собственного тела, сводилось к следующему: «И все это хозяйство, руки, ноги и т.д., превратилось как бы в государственное имущество, которым государство распоряжается» (с. 532). В результате автор (и герой) приходит к мнению, что «соединение людей необходимо сопряжено с утратой каждым в отдельности своих человеческих черт» (с. 543), что во многом и готовит почву для потери Гришей (и другими жильцами) отражения в зеркале.

О принадлежности всех жильцов квартиры № 72 к органам, к силовым структурам, можно говорить и на основании «косвенных свидетельств», на основании связей не прямых, но опо-

средованных. Так, Аполлинарий Монтачка, с одной стороны, «причастен» потому, что его брат Акиба оказывается «профессиональным» приверженцем и служителем власти, но, с другой стороны, герой «причастен» уже и потому, что для него самого (как и для Веры Рыцаревой) даже вызов «для объяснения с начальством» становится «допросом», вызовом в «прокурорский дом» (с. 407). Не находясь буквально «под следствием», как будто, не нарушив закон, герой (герои) постоянно ощущают себя «потенциальными» беззаконниками, за ними (словно) неизменно наблюдает некое «недремлющее око». Неслучайно, в одном из описаний рассказчик называет Аполлинария «крепостным мужиком» (с. 500)<sup>1</sup>.

«Причастными» оказываются и все прочие квартиранты<sup>2</sup>, т.к. в советском государстве «образца 1961 года» все люди – граждане, все они трудятся, и этот труд не общественно полезен, а служит средством наказания (вероятно, за некие «призрачные» грехи) – «наказания трудом» (с. 414), «не только общественно бесполезным, но и вредным» (с. 414).

В этом же ряду оказывается и «печать молчания», которую накладывает на себя каждый («добровольно» или «по подписке», с. 415) по тому или иному поводу. «Молчаливое согласие» со всем происходящим вокруг становится у Кураева основой «призрачности», основой сопричастности «не-человеческой» жизни.

Сама жизнь в советском обществе (и шире – просто в обществе, в государстве) становится наказанием: «Исключите из жизни смысл и цель, обратите ее в существование <...> и вы увидите сами, что жизнь для любого человека, сохраняющего остатки сознания, обратится в наказание» (с. 517). Неслучайно и коммунальная кухня видится повествователем как «солдат-

---

<sup>1</sup> «Крепостной» – в переносном смысле, но «крепостной» еще и потому, что он служит (работает) в крепости, Петропавловской крепости: «Аполлинарий Иванович был душой и телом предан крепости, здесь он обрел свое второе рождение, как человек и отчасти как призрак» (с. 500).

<sup>2</sup> Как и герои романа в целом, хотя вопроса, почему все персонажи романа не утрачивают своих отражений, не стоит перед Кураевым.

ская казарма» или «любая тюрьма» (с. 550). Сам человек, его личность, «как бы единственная и как бы неповторимая», рассматривается «лишь в качестве несовершенной заготовки для изготовления образцового общественного человека» (с. 550)<sup>1</sup>.

То есть любой житель страны, города, не только «отдельно взятой» квартиры оказывается, по Кураеву, вовлеченным в систему (активным или пассивным образом), каждый «причастен» и, следовательно, не может быть не соблазнен «бесовским племенем» и, следовательно, не может быть «безвинен». Ироничность интонации рассказчика не совпадает с серьезностью параллели, намеченной автором.

В таком понимании роли и положения любого (уже – советского) человека в современном мире Кураев оказывается весьма близок позиции писателя «нового» поколения Виктора Пелевина, чья *родственность* обнаруживается, например, в его «тюремном» рассказе «Онтология детства»<sup>2</sup>. Подобно тому, как герой Пелевина полагает, что «просто видеть этот мир уже означает замараться и соучаствовать во всех его мерзостях» (*Пелевин В. Generation “П”. Рассказы. М.: Вагриус, 1999. С. 386*), так и герой Кураева (в данном случае Аполлинарий Монтачка, оказавшийся на онежских островах) приходит к убеждению, что он «сопричастен», т.к. «оказался допущен к наблюдению одной из интимнейших сторон государственного жизнеустройства» (с. 415).

Созвучие мыслей Аполлинария Монтачки лозунгам эпохи ощутимо в следующих рассуждениях героя: «Вот и подумаешь, сколько же нужно еще лагерей, сколько же нужно еще пова-

---

<sup>1</sup> Выделенные частицы «как бы» становятся своеобразным формальным признаком письма Кураева. С одной стороны, являясь выразительницей «всеобщей относительности» в художественной философии, с другой стороны, частица «как бы» является одной из ведущих категорий современной литературы, которой посвящены целые научные трактаты: см., напр.: *Борухов Б. Категория «как бы» в поэзии Д. А. Пригова // АРТ: Альманах исследований по искусству. Саратов, 1993. Вып. 1. С. 94–103.*

<sup>2</sup> См. подробнее: *Богданова О. В. Тема лагеря в современной русской литературе (1950-е – 1990-е годы). СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2003.*

лить леса, если не только жизнь, но и портрет вождя не может быть в безопасности <...>» (с. 417). Казалось бы, самый «нейтральный» из героев романа «Зеркало Монтачки» оказывается «родственником» незабвенного тов. Полуболотова.

Развивая «исследовательские» суждения о существовании бесовского племени по-гоголевски простоватый рассказчик («сочинитель») Кураева, по-гоголевски же опираясь на народную молву («говорят» или «как известно»), констатирует, что «наиболее характерной чертой носителей нечистой силы является, как известно, их способность скидываться, или, по-научному, оборачиваться» (с. 267). Мотив «отражения» легко трансформируется у Кураева в мотив «умения обращаться», т.е. мотив оборотничества. Уже в предшествующем творчестве писателя были прослежены мотивы перевоплощения, взаимозаменяемости образов людей и зверей, даже нетрадиционно странные параллели, как, например, «сотрудник НКВД // птица» в «Ночном дозоре». Эти «странности» находят свое продолжение и развитие и в «Зеркале Монтачки».

Выдавая появившуюся тягу к животным жителей «зачумленной квартиры» (с. 271) за простонародный (общеизвестный) способ борьбы с анчуткой беспятым, писатель легко вводит в роман образный ряд животных, привнося в текст «арабески» ранних гоголевских повестей, дух народной украинской ночи, мистерии вечеров и ночей перед Рождеством на хуторе близ Диканьки. Уже упомянутый «курятник» в комнате Тамары Степановны Сокольниковой выдается за один из важнейших оплотов в борьбе в нечистым: «Но как знать, быть может, именно эта сторожевая служба бескорыстной и отважной птицы не позволили нечисти в полной мере осуществить свои планы и обратить жителей необыкновенной квартиры в призраков окончательных, то есть призраков уже не по видимости, а по существу» (с. 305).

Образ петуха, который неоднократно будет назван просто «петей» (с. 293, 303, 304 и др.), т.о. став «тезкой» героя кураевской повести «Петя на пути в Царствие Небесное» (тоже сотрудника органов), совместит у Кураева и птичье и челове-

ческое, и противобесовское и собственно дьявольское. Среди «проверенных» версий «сочинителя» Кураева петух (по одним «данным» белый, по другим – черный) становится то средством борьбы с антихристом («петух злейший враг и гонитель нечистой силы», с. 292), отпугивая своим криком злые силы (всп. «Вия» Гоголя), то прародителем дьявола («якобы <...> даже сам дьявол был выведен из яйца, снесенного петухом», с. 299). Рассудительным рассказчиком Кураева петух, «долгопоющая птица» (с. 291), попеременно связывается то с образами обитателей квартиры, то с внешними силами, вызвавшими исчезновение отражений. Неслучайно «в домашнем курятнике Тамары Степанны <...> животные (куры! – О. Б.) <...> были ей как бы начальством» (с. 294–295). Называние же ночных побегов петуха в общий коридор коммунальной квартиры «ночным дозором» (с. 304) вызывает явные ассоциации с образом тов. Полуболотова, сотрудника НКВД и охранника ВОХР.

В связи с «куриной» образностью в романе Кураева любопытна еще одна гоголевская аллюзия. Как известно, в «Мертвых душах» Чичиков, проснувшийся утром в доме Коробочки, ощущает себя («едва ли не») в курятнике<sup>1</sup>, сама же хозяйка дома будет названа Гоголем «курицей». Примерно в том же ключе строит образ Сокольниковой и Кураев, недаром комната Сокольниковой называется «домашним курятником», упоминается о «куриных мозгах» (с. 302), петух же выводится на уровень «сожителя» (с. 302) и называется «членом семьи» Тамары Степанны («круг семьи», с. 304).

Однако на этом связь образа Сокольниковой с «мертвыми душами» Гоголя не ограничивается<sup>2</sup>. Автор подчеркивает в ее характере склонность к собирательству (в данном случае «счастливых» подков), ту самую страсть, которой отличался Плюшкин, как известно, ходивший «каждый день по улицам своей деревни», заглядывавший «под мостики, под перекла-

<sup>1</sup> Гоголь Н. В. Собрание сочинений. Т. 5. С. 46.

<sup>2</sup> Уже отмечалась черта внешнего сходства Плюшкина и Сокольниковой: определить «баба» или «мужик» с первого взгляда и в том, и в другом случае непросто.

дины» и «все, что ни попадалось ему <...> все тащил к себе и складывал в ту кучу, которую Чичиков заметил в углу комнаты»<sup>1</sup>. О страсти Тамары Степанной сказано примерно то же: «Всякая найденная подкова тут же привлекалась в дом. После войны райпищеторговские битюги, поджарые лошади дворовой керосиновой развозки и печальные похоронные одры, шествовавшие по улицам, случалось теряли свою кованую обувь, немедленно попадавшую на глаза приметливой женщины без возраста, без детей и без мужа. Прибавила ли коллекция из четырнадцати подков счастья в ее доме, Тамара Степанна с уверенностью сказать не могла, но то, что вреда от этого никому не было, так это уж точно» (с. 297). Даже число 14 в «гоголевском» контексте становится значимым, ибо напоминает о 14 странице книги, которая уже два года лежала открытой в кабинете другой «мертвой души» Гоголя – Манилова<sup>2</sup>.

Объяснением двойственной природы петуха<sup>3</sup> может служить народная мудрость «курица не птица...» Однако более важна мысль о единой природе «чистых» и «нечистых» явлений, об оборотничестве каждого из героев, «смежности» каждого из людей. Неслучайно гранью петушиных трансформаций, исходной точкой его превращений становится время «после октябрьских праздников» (с. 293), когда петька «задумался и замолчал» (с. 303)<sup>4</sup>.

Если в «Носе» Гоголя майор Ковалев сокрушается о том, что «без носа человек – черт знает что: птица не птица, гражданин не гражданин» (с. 70), то у Кураева герои без отражений

<sup>1</sup> Там же. С. 116.

<sup>2</sup> Там же. С. 23.

<sup>3</sup> Подобно своему подопечному, Тамара Степанна тоже «двойственна», по-игровому неоднозначна. Кураев играет со словами, каламбурит, повествуя о склонности героини «вносить свой вклад в просвещение соседей»: нет-нет и на крюке возле унитаза коммунального туалета «появлялись синенькие ученические тетрабочки <...> содержащие великолепным почерком законспектированные, в нужных местах разноцветными карандашами по линейке подчеркнутые труды тов. Сталина» (с. 297), где «нужные места» явно связываются с «нужником».

<sup>4</sup> Подобно герою поэмы Льва Рубинштейна «Появление героя».

(хотя и не только они) похожи именно на каких-то «огромных нездешних птиц» (с. 242), на «раненую курицу», как сотрудник «крепостной службы»<sup>1</sup> Вера Рыцарева (с. 309), или на «скворца», как «говорливая» Розалия Иванна (с. 272). Устойчивый в поэтике Кураева мотив человек-птица (см. раздел о «Ночном дозоре») находит свое воплощение и в описании «боевых друзей», Окоева и его бывшего начальника «товарища генерала»: «Как птицы, отторгнутые от неба, не в силах забыть свою песнь, свое призвание, так и упрятанные в штатский шевииот воины всегда готовы распахнуть друг перед другом сердца и дать волю рвущейся на простор песне» (с. 246). Упоминание песни возвращает к «вохр»-«нквд»-ешному «ноктюрну» Полуболотова и заставляет обратить внимание на жанровое определение «Зеркала Монтачки» – «сюита» (глава первая – «Интродукция»).

Оборотнические способности героев Кураева под стать героям Гоголя. Подобно тому, как в «Записках сумасшедшего» Гоголя собаки разговаривают и переписываются, так обитатели квартиры № 72 (петух Сокольниковой или собака Иванова) общаются с хозяевами, соседями, в отличие от «товарища генерала» имеют имена (Пеструшка и Хохлатка у Сокольниковой или Дик и Шаман у Иванова) и даже читают газеты и смотрят телевизор.

Автор замечает, что «бесстрастное наблюдение дает массу примеров того, как змеи, вороны, лисы, а особенно козлы и свиньи запросто принимают человеческое обличье, подчас весьма привлекательное» (с. 267), что и доказывают облики жильцов «чудной» квартиры. Окоев ходит по коридору «с кротостью пса, хорошо понявшего недавнюю выволочку за переусердие» (с. 275). «Товарищ генерал» не оставляет на снегу следов, подобно кошке, которую ночью встречает Акиба, покидая дом на канале Грибоедова («невесомая кошка не оставляет по себе следов на снегу», с. 287). «Фигура Аполлинария Ивановича замечательно подходила к роли кота на пожаре» (с. 306). Каперанг Иванов и его пес, «рыжий овчар с обвислым брюхом» (с. 371), едят из «двух одинаковых кастрюлек»: «в какой из них еда для

<sup>1</sup> Сотрудник музея Петропавловской крепости.

него (Иванова. – О. Б.), а в какой для собаки» хозяин не понимает, ибо «обе кастрюльки чужие», одинаковые, «в обеих пища подернута белым застывшим жирком»: «Наталья Николаевна из девяносто шестого номера под видом любви к собакам частенько подкармливала безобидного пьяницу и его дряхлого пса» (с. 243)<sup>1</sup> и «на благодарность Алексея Константиновича она рассчитывала не больше, чем на благодарность голубей у Казанского собора и кошек во дворе дома 22 по каналу Грибоедова, которых тоже временами подкармливала» (с. 379). Сама комната отставного капитана «напоминала собачью будку» (с. 357), и вообще «было что-то общее в характере Алексея Константиновича и Дика» (с. 373). «Портретная характеристика» пса насквозь психологична и изобилует такого рода «человеческими» качествами: «Дик со щенячьих лет был немногословен, серьезен и много думал» (с. 372), он мог быть «стыдлив» и «смущен» (с. 372–373) или «зла не помнил» (с. 374). Клавдия Подосинова живет «в своей норке» (с. 398). Упоминается о «собачьей жизни», «собачьей должности» (с. 404) и «собачьем сердце» (с. 410)<sup>2</sup> сотрудницы музея Петропавловской крепости Веры Рыцаревой. Но, пожалуй, самым замечательным дрессированным зверем у Кураева становится «спутница» командира подводной лодки муха: «Так то – муха!» (с. 371). Неслучайно люди, животные, насекомые оказываются у рассказчика Кураева (как нередко и у Гоголя) в одном перечислительном ряду: «прекрасные холщовые мешки», найденные музейщиками среди развалин идущего на реконструкцию старого дома, оказываются не тронутыми «ни мышами, ни молью, ни компрессорщиками» (с. 405). Сообразно этому и герой, «ехидный капитан», носящий фамилию Комаров, «размером и вредностью» полностью отвечал своей фамилии (с. 412).

<sup>1</sup> В приведенной цитате следует обратить внимание на выражение «под видом», которое означает, что милосердие или сострадание, а, может быть, и любовь в этом мире имеют только «вид».

<sup>2</sup> «Собачье сердце» Веры Рыцаревой может вести свое происхождение не только от метафоры «собачья жизнь», но и от булгаковского Шарикова (если не по сути, то по времени возникновения).

Гоголевские случаи зоо- и антропоморфизма, напрямую не связанные с оборотничеством, но основанные на доверии обоих рассказчиков (и у Гоголя, и у Кураева) по отношению к людской молве приумножаются в романе «Зеркало Монтачки». Подобно тому, как в «Записках сумасшедшего» герой пытается «дойти до сути» услышанной собачьей беседы: «Говорят, в Англии выплыла рыбы, которая сказала два слова на таком странном языке, что ученые уже три года стараются определить и еще ничего не открыли» (с. 210), так и в «Зеркале Монтачки» кураевский «сочинитель» рассказывает достоверный случай: «Слава богу, из научной литературы известно, например, что у пересохшего ручья Юр, в селе Шигонь ордена Ленина Пензенской области, уже третий год из-под моста ночью появляются свинья и гусь и, опровергая бытующее мнение о невозможности между ними товарищества, дружно нападают на людей, в первую очередь подвыпивших. Группа пострадавших составила экспедицию, но, как ни искали в окрестностях и даже по дворам, найти разбоем живущих животных так и не удалось, в то время как эксцессы продолжаются» (с. 268).

В «Ночном дозоре» гоголевский эпизод с «двумя коровами, которые пришли в лавку и спросили себе фунт чаю» (с. 210), становится частью сюжетной линии, составляет особый эпизод из следственной жизни тов. Полуболотова.

То есть вся коммунальная квартира № 72 представляет собой приют то ли оскотинившихся людей, то ли очеловеченных животных. И, как замечает повествователь, «человек, быть может, единственное на свете животное, менее всего приспособленное к правдивой жизни» (с. 422).

Авторская ирония по-гоголевски смягчает, амортизирует невероятность происходящего, странности «оборачивания», примиряя двойственность рационалистического и иррационалистического восприятия действительности, двойственность имевшего места и вымышленного, двойственность реального и чудесного.

Соположенным мотиву псевдо-существования в романе Кураева выступает мотив сна. Уже в ранних романах писателя мо-

тив сна сопутствовал мировосприятию современного человека, окружающая его действительность выступала на грани реально существующего и увиденного во сне (пробуждение героя в первой главе «Капитана Дикштейна» или «лирическая» ночная исповедь тов. Полуболотова, которая служила замещением сна). Сон у Кураева, подобно сну у Гоголя, становится одной из тех граней реальности, которая позволяет «незаметно» перейти к ирреальному, мотивировать уход от ясно видимого к плохо различимому, объяснить абсурдизм объективной яви алогизмом субъективного сновидения.

Все «Петербургские повести» Гоголя, особенно «Невский проспект», построены на мотиве сна, сновидения, полусонного состояния героев и на близком им мотиве тумана, то есть, в конечном счете, на мотиве «кажимости», «видимости», грезы. В Петербурге гоголевских повестей все происходящее то ли «во сне снится», то ли «просто грезится» (с. 70). Уже только первый герой «Невского проспекта» – Пискарев – реален настолько, насколько «лицо, являющееся нам в сновидении» (с. 15). У Гоголя «все не то, что кажется» (с. 45).

В городе Гоголя «все окинулось каким-то туманом» (с. 16), причем этот туман различной (или разнообразной) природы. То это реальный туман, нависший над городом, когда «все <...> бледно, серо, туманно» (с. 15), то это «туманность» комнаты Пискарева, где все «в таком сером, таком мутном беспорядке» (с. 27). «Серенький мутный колорит» (с. 15) улицы и города коррелирует с неопределенными и неопределимыми чертами героев, которые встречаются на Невском проспекте, создать определенное мнение о которых едва ли представляется возможным: «<...> не во сне ли это все?» (с. 17).

У одного из героев гоголевских повестей «сновидения сделались <...> жизнью», с этих пор «он, можно сказать, спал наяву и бодрствовал во сне»: «Если бы его кто-нибудь видел сидящим безмолвно перед пустым столом или шедшим по улице, то, верно, принял бы его за лунатика <...> взгляд его был вовсе без всякого значения, а природная рассеянность <...> развилась и властительно изгоняла на лице его все чувства, все движе-

ния» (с. 28). Герой «Невского проспекта» полон «только одного сновидения» (с. 28).

Не одни герои, даже уличный фонарь у Гоголя горит неким «обманчивым светом» (с. 16), порождая фантомы и видения. Благодаря этой царящей повсюду туманности, «через эти сновидения» и «самый предмет как-то <...> вовсе преображался» (с. 30).

Нечто подобное происходит и с героями Кураева: им тоже «жизнь казалась <...> просто забвением, сном» (с. 269) или «полусном» (с. 305). По словам одной из героинь, «если б не фотографии, не поверишь, все будто сон» (с. 248). Жизнь героев окутана туманом (с. 291), их квартира наполнена «серым светом бесконечных сумерек» (с. 369), в ней царит «непроглядная темень» (с. 398). Оттого в их снах (или «сонливой» яви, с. 358) так легко возникают то героини-пришельцы, не оставляющие следов, то герои-оборотни, утрачивающие отражения в зеркале, то героини-призраки, «уже не по видимости, а по существу» (с. 305). Троекратность всяческого повторения (на любом уровне – слова, жеста, поступка героя или авторского стилизованного повтора) в этом «потаенном» (с. 382) мире звучит то как заклинание, то как противодействие некому заклинанию<sup>1</sup>.

Мотив сна прочно увязан в тексте Кураева с мотивом смерти (по-лермонтовски «холодным сном могилы»). Сон становится только ступенью к небытию, оба эти понятия оказываются в едином линейном ряду: если в зеркале ничего не отражается, то «это уже не сон, а смерть» (с. 443), «пустота» (с. 270). Оттого рядом с мотивом тумана, сна, видений появляется ряд образов мертвецов («покойников», с. 337), призраков, привидений, «невидимок» (с. 337), а обстановка вокруг сравнивается с «темной катакомбой» и «могильным склепом» (с. 239), населенным бесами и оборотнями. Даже вечный город Петербург обретает черты сонного или замирающего состояния: «Весь покрытый

---

<sup>1</sup> Даже говоря о поименованиях нечистой силы, Кураев указывает на «скрытую» троищность этих названий: его героиня Клавдия Подосинова знает «около тридцати имен черта» (с. 383).

белым, город был неподвижен, безмолвен и даже красив, словно убрался и приготовился к тихой смерти» (с. 290)<sup>1</sup>.

Наряду с отмеченными мотивами, ведущим – заглавным – образом романного повествования Кураева становится образ зеркала, «зазеркалья», столь широко распространенного в современной русской и зарубежной литературе<sup>2</sup>. «Сон – это и есть зеркало реальной жизни» (с. 429).

Мотивы сна (видения, видимости, отражения), природной стихии (метели, ветра, снежного вихря), фантасмагории (дьявол, черти, призраки, пришельцы), народных верований (гадания, заговоры, приметы) сливаются и фокусируются, находят свое преломление и отражение в главном образе романа – образе зеркала. И все эти фантасмагорические призраки, фантастические пришельцы, мистические животные, мифологические «видимости», кривозеркальные отражения и искажения нужны Кураеву (как и Гоголю) для того, чтобы в смещенном художественном пространстве реальной, но сдвинутой действительности узреть истинную суть явлений, осознать подлинную сущность характеров, увидеть незримую нить событий.

Подобно тому, как продавшие душу дьяволу «в прежние времена» лишались своей тени (ср. Евг. Шварц «Тень»), так в тексте Кураева герои, обнаружившие прямую или опосредованную зависимость от бесовства современной жизни, теряют способность отражаться в зеркале, предмете, как замечает рассказчик, «непревзойденно лукавом и двусмысленном» (с. 423). Двусмысленность образа зеркала (а еще точнее – многосмысленность его) «исследуется» автором, рассказчиком-повествователем, героями-горожанами, героями-квартиросъемщиками, героями-животными и проч.

Подобно Гоголю, Кураев проводит расследование, изыскание, ищет научное объяснение того, «что такое, наконец, зеркало?» (с. 424). И одним из первых вариантов «зеркальной»

<sup>1</sup> В том же ряду оказывается и «белый саван» из снега на памятнике Барклаю-де-Толли перед Казанским собором (с. 290).

<sup>2</sup> Само слово «Зазеркалье» (с заглавной буквы!) звучит в тексте Кураева (с. 431).

дефиниции становится следующий: «Разъятая плоскость, она втягивает в себя противоположащее пространство, все до мелочей, до черточек и штрихов, но – втянутое пространство внутри зеркала мертво, в нем нет своей жизни, это призрак, мы видим мир кажущийся, обманчивый и недосыгаемый» (с. 424). И уже сразу образ зеркала смыкается с образом призрачного существования, мотивом видимого / невидимого, отраженного / не-отраженного существования.

Образ зеркала, многозначный и многогранный, в романе Кураева выполняет разнообразные функции, несет в себе различные (порой взаимоисключающие) оттенки. И автор-повествователь не скрывает, что придает «существенное значение мистическим и таинственным свойствам двусмысленного предмета» (с. 431).

Зеркала, вовлеченные писателем в художественное пространство романа, различны: они (поверхности зеркал) могут быть «мраморными, оксидановыми, асбестовыми, медными, бронзовыми, серебряными, ртутными и стеклянными» (с. 424)<sup>1</sup>, в тексте Кураева они могут быть «истинными» или «кривыми», «серьезными» или «лукавыми», «честными» или «предательскими», «порядочными» или «подлыми», «утешительными» или даже «преступными» (с. 423–427, 451).

Зеркала появляются в комнате каждого героя романа – в комнате у Окоевых с фотографией Козловского в углу рамы (с. 248), у Екатерины Теофиловны, «большое овальное зеркало в ореховой оправе» (с. 327), такое, что в ее маленькой комнатушке «укрыться» от него «не представлялось возможным» (с. 282)<sup>2</sup>, «туалет с зеркалом» у Подосиновых (с. 572), у отставного подводника Иванова – «большое зеркало без рамы», «метр на метр», стоящее «прислоненным к стене на полу» (с. 360), в семействе Шубкиных – даже зеркальный трельяж (с. 472),

---

<sup>1</sup> Сама цепочка «зеркальных» эпитетов достойна сопоставления с особенностями метафорического письма Т. Толстой, склонной, как известно, к длинному ряду эпитетов-метафор.

<sup>2</sup> При описании комнаты Екатерины Теофиловны автор упоминает и «туалетное зеркальце», которое «так любила» героиня (с. 327).

зеркало в комнате Аполлинария Монтачки. «Скверный лист» «осыпавшегося по краям трухлявого зеркала над раковиной» (с. 361) – «облупленное ничье зеркало» (с. 470) – служит обитателям коммунальной квартиры в их ванной комнате.

Множество зеркал – целое хранилище – в Петровской куртине Петропавловской крепости<sup>1</sup>, где служит старший Монтачка, изображается Кураевым. Заметим, что одно из зеркал, по словам повествователя, – «гоголевское»: «<...> в это зеркало смотрелся Гоголь, оно в Патриотическом институте висело <...> Простое, скромное, спокойное зеркало» (с. 451).

Роль зеркала в романе Кураева берут на себя не только предметы материальные – собственно зеркала, но ими могут оказаться и сущности смежные или метафорически материализованные – «зеркальный телеграф» (с. 233) или «зеркальная система перископа» (с. 364), «огромные», «зеркальные», «чисто вымытые» окна (с. 475), «зеркало канала» (с. 234) или «зеркало воды». «Вода, по преимуществу вода», по мысли автора, становится «зеркалом природы» (с. 429). И здесь Кураев опять близок Гоголю, у которого в петербургских повестях неоднократно упоминается «гладкая», как зеркало, «поверхность воды» (с. 72).

Наблюдательность и интерес Кураева к загадочной сущности зеркала ведут его дальше: даже воздух – «нагретый воздух» – у Кураева берет на себя свойства зеркальности, порождает миражи, видения, призраки (с. 429). Или «ровное белое покрывало» снега может «почему-то» напомнить герою (в данном случае Акибе Монтачке) «пустое зеркало» (с. 287).

Функции зеркала, его роль могут взять на себя другие предметы, будь то витрина магазина, черно-белая фотография или картина. Так, Мария Алексеевна Жучкова-Стребулева, не увидев отражения в своем туалетном зеркальце, отправляясь на работу, с надеждой «заглядывала в витрины» и даже «заскочила в парикмахерскую <...> и тут же выбежала, пока другие не заметили» странности ее не-отраженности в зеркалах (с. 470). Именно так ведет себя потерявший свой нос гоголевский

---

<sup>1</sup> Глава «На зеркалах».

майор Ковалев: «"Но авось-либо мне так представилось: не может быть, чтобы нос пропал сдуру", – подумал он и зашел в кондитерскую нарочно с тем, чтобы посмотретья в зеркало <...> Он робко подошел к зеркалу и взглянул: "Черт знает что, какая дрянь! – произнес он, плюнувши <...>" С досадою закусив губы, вышел он из кондитерской и решил, против своего обыкновения, не глядеть ни на кого и никому не улыбаться» (с. 57). Герои Кураева ведут себя совершенно так же, как герои Гоголя, обнаруживая одни и те же – типические – черты характера и психологии, демонстрируя единство природы человека «тогда» и «теперь».

Зеркала (и их «двойники») в тексте Кураева могут быть не только материальны, материализованы, но бестелесны и одухотворены или телесно-одухотворены.

Зеркалами (привычно) могут оказаться (и оказываются у Кураева) не только глаза человека (как известно, глаза – зеркало души, с. 270), но и сами люди: каждый из жильцов «странной» квартиры «по мере сил брал на себя роль зеркала» (с. 275). Или, например, «Софья Борисовна, с успехом чуть ли не всю жизнь заменяла ему (своему мужу. – О. Б.) зеркало» (с. 276). «Чистая и податливая душа Аполлинария Ивановича» становится зеркалом духа Заячьего острова (места его работы), «сокровенных его соков», «чаяний и надежд» (с. 500).

В какой-то момент зеркало у Кураева становится неким «высшим зеркалом», безграничным, бесплотным: «Церковь, как я понимаю, – это зеркало, призванное отражать свет вечной жизни, в отличие от жизни временной, земной» (с. 457).

В художественном мире Кураева материальные – предметные – зеркала одухотворены. Зеркала не квартирные, но музейные, естественным образом пронумерованы, «описаны» в реестрах музейной собственности, они имеют свои номера. Но в отличие, например, от безымянных НКВД-ешников («товарища генерала») или подвластных им оцифрованных (пронумерованных) зеков, зеркала у Кураева (хотя и находятся в Петровской куртине Петропавловской крепости, как в тюрьме) имеют номера Собственные – «Шестьдесят Седьмое»,

«Девяносто Второе», «Триста Шестнадцатое» (с. 448–449), то есть поименованы, действительно имеют имена собственные, личные, индивидуальные, пишущиеся с прописной буквы.

«Живые» зеркала Кураева наделены не только именами, но и душами, настроением, голосами. «Невидимое обнаруживается через настроение и через звук. Вот у этого зеркала – вы слышите? – печальный тон. Тихий, печальный тон» (с. 448).

В связи с образом зеркал, их голосами у Кураева возникают размышления о тишине: «звук – это путь в тишину» (с. 471). Казалось бы, размышляющий о зеркале и его магических свойствах вполне глубокомысленно, научно, аргументировано, то есть «реалистично», может быть, где-то чуть сентиментально и идеалистично, Кураев-традиционалист неожиданным образом уступает место Кураеву-постмодернисту, чьи мысли созвучны знаменитым звукам тишины музыканта-авангардиста Джона Кейджа, автора известной музыкальной пьесы, в которой звучит лишь тишина. Кураев с постмодернистской очевидностью демонстрирует, что «четких разделительных границ» нет ни между звуком и тишиной, ни между видимым и невидимым, ни между сущим и вымышленным, ни между историческим и современным: «сокровенное состояние даже самых изысканных музыкальных инструментов – молчание» (с. 471), мериллом мастерства музыканта для него и его героя Михаила Семеновича Шубкина становится способность «заставить звучать тишину» (с. 472), а самым властным, хотя и «беззвучным инструментом» инструментом осознается «дирижерский жезл» (с. 485). Тишина музыкальная так же, как и пустота зеркальная, становится «окном в небытие» (с. 472).

Любой человек в художественном пространстве текста Кураева становится зеркалом всей квартиры, всего города и, может быть, всего человечества. Жизнь человека становится зеркалом общечеловеческой жизни: «Двусмысленность эпохи отразилась во множестве зеркал <...> и даже в крохотном зеркальце судьбы отличного скрипача Михаила Семеновича Шубкина» (с. 497). Отсюда название романа – «Зеркало Монтачки» – может быть прочитано не только в плане принад-

лежности некоему субъекту, но в плане отраженности в нем, этом «маленьком» человеке-монтачке, типических черт всего человеческого сообщества: «<...> в *зеркале Монтачки*, кто знает, вдруг и увидит свое отражение блуд общественно-исторический, обретший государственные формы и подвергший искусительному соблазну самую что ни на есть разнообразнейшую публику» (с. 286, выд. автора. – О. Б.). Поэтому название «Зеркало Монтачки», может быть, могло бы быть написано как «Зеркало монтачки» со строчной буквы, как зеркало (души, судьбы, жизни, истории) любого «маленького человека».

Внутри каждого человека (едва ли не каждого, с. 286) у Кураева – «свое зеркало», человек «постоянно видит себя в себе самом» (с. 525). И это «свое», «потаенное» зеркало приумножает «наши заблуждения относительно самих себя до невозможности» (с. 286).

Автор-рассказчик исследовательски тщательно обнаруживает многочисленные свойства зеркал и замечает, что «глядясь в зеркало, мы больше всего хотим быть похожими на других», хотя «всякое зеркало <...> больше говорит о похожести, чем о подлинном сходстве» (с. 497).

Наблюдая за зеркалами, писатель (Кураев-идеалист, а не Кураев-материалист) приходит к заключению, что человек (теперь уже вслед не за Гоголем, а за Платоном) на какой-то миг становится лишь *отражением*: Акиба Монтачка в какой-то момент замечает, что он «разговаривает не с самой Лидией Васильевной, а с ее отражением в высоком прямоугольном зеркале в тяжелой золоченой раме» (с. 459), да и все мы, как заключает повествователь, «сами мы лишь *отражение*, затуманенное случайностями» (с. 431, выд. автора. – О. Б.). И эта последняя сентенция автора-рассказчика весьма интересна и показательна: Кураев в своих размышлениях о зеркале уходит так далеко, что провозглашает бытие, существование, жизнь отражения человека без самого человека, т.е. демонстрирует формулу «копии без оригинала».

Метафора «люди – звери», сравнение «люди – собаки» позволяют писателю от людей-зеркал перейти к зеркалам-соба-

кам. Общеизвестен факт, что питомцы человека, как правило, похожи на своих хозяев. У Кураева эта общепринятая истина находит свою конкретизацию: таковы пес Дик и каперанг Иванов, куриная семья Петьки и Сокольниковой. Соответственно глаза животного (особенно собаки) становятся зеркалом для ее хозяина: «Каким светом отражалась в собачьем сердце душа Алексея Константиновича <...>!» (с. 371). Или: «если бы Алексею Константиновичу пришло в голову вместо того, чтобы бегать от зеркала к зеркалу, просто посмотреть в глаза Дикю, он бы увидел себя, и, быть может, даже не таким, каков он есть в настоящую минуту, а значительно лучше» (с. 380).

Образ зеркала («лукавый предмет, таящий в себе неразрешимые странности», с. 433) позволяет писателю (и рассказчику), обнаружить хаотичность и алогичность окружающего мира, умножить «загадочность доставшегося нам мироздания», поскольку «в зеркале все наоборот», ибо в зеркале «правое становится левым, а левое правым» (с. 425). Введенный в роман, образ зеркала позволяет героям «увидеть свое место в *перевернутом* мире» (с. 425). Обманчивый образ зеркала, кажется, во многом способствует рассказчику (и героям) Кураева «уплыть, унести от этого реального <...> мира куда угодно» – «хоть к черту на рога» (с. 426). Повествователь предупреждает: «Зеркала опасны тем, что несут в себе внешность истины» (с. 433). Оксюморонность и противоречивость, неоднозначность и неопределенность этого образа намеренно активизируются.

Но вместе с тем, почти одновременно с приведенным утверждением-предупреждением о «лжи» зеркал, Кураев настаивает и на другом, на том, что зеркала «правдивы» по своей сущности: «им не дано <...> лгать» (с. 424). Наряду с «обманной» природой зеркал у Кураева выступают традиционным «реалистическим» средством «понять самих себя» (с. 425), автор-повествователь повторяет слова Кристины Шведской о том, что зеркало «единственное средство узнать самих себя» (с. 427). Емкий символический образ, зеркало у Кураева противоречиво и многозначно («ясной и единой точки зрения на зеркала не существует до сих пор», с. 425), оно правдиво и лживо

одновременно, его «невнятность и неопределенность открывают простор для интуитивных прозрений и косвенных приобщений к невыразимому» (с. 425).

Кажется, подобная трактовка образа зеркала дана во многих произведениях как современных, так и до-современных авторов, кажется, той же оксюморонной его сути придерживался и Гоголь в «Петербургских повестях», где отражение в зеркале в значительной мере заменено «отражением» в портрете (отсюда так сильна «живописно-мистическая» линия в повестях «Невский проспект» и «Портрет»). Кураев «следует за...» Гоголем. Но, как и в ряде других вопросов, Кураеву удается развить и обогатить образ зеркала (или мотив зеркальности) в своем тексте: он делает еще один шаг в понимании «двойственной» природы зеркала, находит современный вариант его осознания. По Кураеву, «человек отражается во множестве зеркал», и в этом множестве, «быть может», и заключена истина, но эта истина у Кураева – «ловушка» (с. 428). Отсутствие абсолюта, всеобщая относительность и иллюзорность становятся несомненным признаком – знаком или при-зраком – современного человека.

Умный и талантливый писатель, в конце концов Кураев через образ зеркала дает свое художественно-философское понимание мира и человека. Символический образ зеркала позволяет автору поставить ряд сложных вопросов и предложить варианты ответа на них. Одна из хранительниц Петровской куртины в присутствии Аполлинария Монтачки рассуждает: «Зеркало – это путь к человеческому сердцу <...> Зеркало позволяет <...> прийти к пониманию того, что же такое человечество. У человечества нет другого лица, кроме нашего, вашего, моего, конкретных живых человеческих лиц <...> Вы не помните, кто из великих сказал, что театр – это зеркало, поставленное перед человечеством? <...> я не согласна <...> Театр – зеркало, прямо скажу, мысль небогатая. Всякое произведение искусства, даже самое дурацкое, те же соцреализмы, все равно зеркало. Интересней другое, я нигде не встречала взгляд на зеркало как на театр. Зеркало – вот настоящий театр, где каждый из нас и драматург, и актер, и зритель, и даже критик» (с. 455). И, кажется,

такое суждения героини (= автора) действительно ново и любопытно по своей сути.

Благодаря образу зеркала, найденному (использованному) писателем, автор ставит вполне серьезный, «вечный вопрос» русской литературы: «<...> где искать свою заблудившуюся душу, как не в зеркале?» (с. 455). И одна из героинь романа – Лилия Васильевна – продолжает: «Будь я на месте зеркала, я бы просто не отражала людей, в чьих глазах не прочесть и намек на вопрос: “Кто я такой?”» (с. 455)<sup>1</sup>.

Именно зеркало объединяет едва ли не все мотивы повествования (отраженность / неотраженность, видимость / невидимость, явственность / призрачность, человеческое / бесовское и мн. др.). Как уже отмечалось, именно зеркало вбирает в себя мотив дьяволиады (уйти «к черту на рога»), мотив зеркала пересекается с мотивом сна («сон – это <...> зеркало <...> жизни»), зеркальность связывается с мотивом оборотничества (даже лицо историческое, Д. Д. Шостакович, «оборачивается» птицей, его поведение сравнивается с «деловитостью весенней птицы, поправляющей свое гнездо», с. 475), мотив зеркала граничит с мотивом бытия-небытия («зеркало, ничего не отражающее: это уже не сон, а смерть», с. 443). Образ зеркала заключает в себе и признак властности, вседозволенности: с помощью зеркала можно «повелеть солнцу светить туда, куда оно свои лучи направлять вовсе не собиралось», и, как поясняет повествователь, «то есть пускать зайчиков!» (с. 430).

*A propos.* Рядом с «властностью» зеркала пояснение «то есть пускать зайчиков» блестяще демонстрирует характер письма Кураева, умение мастерски высокое подменить низким, серьезное легко и красиво превратить в смешное.

Но главное, кураевский образ зеркала – многозначен, емко, многолик и философичен: зеркало у Кураева не просто «инструмент и символ самопознания» (с. 459), у Кураева зер-

---

<sup>1</sup> Близость Кураева многим современным писателям подчеркивалась неоднократно. Здесь можно еще раз назвать имя Татьяны Толстой, чей первый рассказ «На золотом крыльце сидели» открывался эпиграфом из детской считалочки, «вечным» вопросом русской литературы: «Кто ты будешь такой?»

кало – это не только предмет, это «и образ, и идея, и принцип» (с. 458).

Любопытно, что вслед за Гоголем герои Кураева в какой-то момент в исчезновении своих отражений видят медицинскую картину (Аполлинарий Монтачка: «Случившееся он твердо относил к роду заболевания <...>», с. 411), они ищут медицинскую этиологию, пытаются диагностировать болезнь, например, «локальную вспышку массового психоза» (с. 278) или «безлехорадочное заболевание на почве психической дегенерации, выражающейся в прогрессирующей дистрофии самосознания, как следствия общей угнетенности духа» (с. 279). Подобно тому, как майор Ковалев собирается обратиться к медикам (о носе: «Если пропал, то это дело медика», с. 65), так и герои Кураева думают о том, что «врачам надо было бы заинтересоваться этим» (с. 278) и собираются «пойти к знакомым врачам» (с. 277) или просто «отправиться в поликлинику» (с. 277).

Кураев не останавливается на каком-либо одном анамнезе болезни обитателей квартиры, этиология «заболевания» всякий раз предлагается иная. Причина болезни отыскиваются не просто в какой-либо из разнообразных версий, но причин (мн. ч.) «заразы» оказывается множество, и они различны.

Среди различных диагнозов «болезни» рассказчик-повествователь выделяет и приходит к заключению о «диагностике помешательства» (с. 279) и к попытке осознания «нормы», т.е. представления о нормальном человеке. И в данном случае Кураев оказывается судящим в унисон с Довлатовым, для всего творчества которого характерна пристальная заостренность в осознании понятия нормы. То, что Довлатов выразил во многих своих рассказах на уровне художественной инвективы, Кураев дал в романе «Зеркало Монтачки» в виде «околоавторских» «лирических отступлений»: «Нормальным следует считать такого человека, каким его выработала эпоха, время, культура и предписанные ему условия существования», «надо отталкиваться от нормального человека, а в разные времена он разный, меняются нормы, а вместе с ними меняется и нормальный человек» (с. 279).

О связи Кураева с Довлатовым свидетельствует и тот факт, что герои Кураева, вслед за героями Довлатовым, легко меняют свою точку зрения, переходят от утвердительной сентенции к отрицательной.

В «Зоне» Довлатова упоминается о начале литературной деятельности героя-охранника Алиханова, который первую фразу своего литературного опуса вначале строит как «Летом так просто казаться влюбленным...», а затем легко обращает ее в противоположную: «Летом не просто казаться влюбленным...» Герой Кураева, Акиба Монтчак, с той же легкостью проделывает точно такую же операцию: «Он метался по занесенным снегом дворам, а в голове сами собой возникали привычные лекционные слова: "...часто удается проследить связь между приметой ставшей устойчивым предрассудком, и реальными событиями окружающей человека действительности..." Слова сбивались и путались: "...часто удается не проследить...", "не часто удается проследить"...» (с. 288).

Надо заметить, что примерно та же черта героя выделяется и Татьяной Толстой в рассказе «Сомнамбула в тумане», когда отец Лоры пишет популярную статью о волке, о сером волчке, о волчке-сером бочке.

Если норма Довлатова прежде всего аномальна, перевернута, обратима, контрапунктурна, т.е. может быть такой или иной, в зависимости от обстоятельств, точки зрения или иных обстоятельств, то норма кураевского героя складывается из смеси реального и фантастического, сущего и воображаемого, навязанного и самостоятельно избранного, хорошего и плохого, живого и мертвого (и т.д.), его норма становится аморфной, относительной, разной<sup>1</sup>.

Наконец, гоголевским оказывается и то едва ли не обычное, почти «бытовое», чуть не ординарное восприятие жителями квартиры № 72 необычного, неординарного, сверхъестественного события, которое они переживают. Пропажа отражений героями воспринимается едва ли не спокойно, во всяком слу-

---

<sup>1</sup> Впрочем, и гоголевской тоже – «ни то, ни се».

чае ровно, не фантастично, а прагматично, с бытовой точки зрения. Подобно майору Ковалеву, который рассуждает о том, что «это не то, что какой-нибудь мизинный палец на ноге, которую я в сапог – и никто не увидит, если его нет» (с. 65) или о том, что «какой-нибудь торговке, которая продает на Воскресенском мосту очищенные апельсины, можно сидеть без носа» (с. 58), герои Кураева сталкиваются с прозаически простыми, ordinarily бытовыми неудобствами, будь то затруднительность бритья, или непроявленности на фотографии для заграничной поездки (случай с фотографиями Михаила Семеновича) или фото для доски почета (случай с Гришкой). И подобно тому, как герой Гоголя ищет подтверждения случившемуся, заглядывая в случайно попадающиеся витрины и зеркала («Но авось-либо мне так представилось: не может быть, чтобы нос пропал сдуру», – подумал он и зашел в кондитерскую нарочно с тем, чтобы посмотреть в зеркало», с. 57), так герои Кураева ищут подтверждения случившемуся в общественных зеркалах (например, Иванов «неверными шагами отправился на кухню, дождался, пока освободится ванная, зашел и взглянул на себя в осыпавшееся по краям трухлявое зеркало над раковиной <...> зеркало отражало лишь тазы, лепившиеся на противоположной стене <...> Заметив топтавшуюся у дверей Анастасию Вячеславовну Шим, Алексей Константинович уже готов был <...> улыбнуться и извиниться <...> но соседка почему-то не взглянув на него, проскользнула поспешно в освободившуюся ванную», с. 362).

Как замечает в одном из «лирических отступлений» повествователь, некоторые народы полагают, что, глядясь в зеркало, они видят «свои души» (с. 591). Поэтому пропажа отражений в зеркале прежде всего становится свидетельством «глухого безразличия к себе и окружающим» (с. 273) жильцов «зачурованной» квартиры. «Мгла самоневедения» (с. 263) и нежелания «ведения» самого себя, охватившая героев, погружает их в сон, в туман, в призрачное состояние (которое они могут не замечать). И только таинственное событие пропажи отражений становится истоком, условием, необходимостью задуматься

о жизни и о себе, попытаться найти (разумное или иррациональное) объяснение, активизировать свои внутренние потенции. Попытка понять причины наказания обращает героев к себе, к воспоминаниям, к памяти, к покаянию и искуплению («все чувства, в том числе и память, резко обострились», с. 303).

«Накануне катастрофы квартира жила в сложнейших и напряженнейших межпартийных отношениях <...>» (с. 274) – замечает автор. Событие «исключительное» (с. 275) меняет атмосферу внутри квартиры, на коммунальной кухне. Так, Окоев, который не только не здоровался с соседями при появлении на кухне, но который даже при непосредственном обращении к нему не всегда поворачивал голову, то именно он, «стоя у своей кастрюльки, казалось бы, всецело в нее погруженный», вошедшей на кухню Екатерине Теофиловне говорит «Шпилька» (с. 275), проявляя заботу и предупреждая ее о выпадающей детали убранства ее волос.

Восприятие такого рода упоминания о шпильке выстроено Кураевым намеренно двояко. При первом прочтении фразы, в результате ее особого построения, может показаться, что реплика Окоева «Шпилька» носит оскорбительный характер, словно бы заключает в себе оскорбление-сравнение Екатерины Теофиловны со шпилькой. Однако герой предупреждал героиню о конкретно падающей шпильке, и «та <...> успевала не только услышать Окоева, но и по мимолетному взгляду понять, откуда валится шпилька» (с. 275). В таком восприятии реплики героя слышится голос Гоголя, точнее голос его героя, майора Ковалева, благополучно получившего свой нос на место. Именно майор Ковалев «<...> коллежскому ассессору <...> большому насмешнику <...> часто говорил в ответ на разные занозистые заметки: “Ну, уж ты, я тебя знаю, ты шпилька!”» (с. 82). Для знакомых с текстом «Петербургских повестей» Гоголя «шпилька» Кураева узнаваема.

Соседи по коммунальной кухне не просто начинают здороваться, но они находят в себе «силы и слово и жест участия друг к другу» (с. 276). Надоевший, а теперь вдруг замолчавший петух Сокольниковой становится субъектом заинтересованных

вопросов: «Что-то петю вашего не слышно?», «А петя конопляное семя *кушать* будет?», «Мы уже привыкли к *нашему* петеньке. Не поет, и как-то скучно стало» (с. 303), где в самой интонации, в лексическом составе предложений, в уменьшительно-ласкательных суффиксах ощутимы забота и желание помочь в нагрянувшей общей беде. Герои Кураева обнаруживают в себе чувство «соборности», слитности, единства, родственности («Родней вас все равно не найдешь», с. 562). По словам повествователя, жильцов квартиры № 72 «день за днем соединяли в единую, увлеченную общим делом семью, коллектив, пребывавший в последнее время в некотором отчуждении» (с. 563).

Реакция жильцов «на болезнь» различна, в особенных обстоятельствах герои проявляют себя по-разному, чувства, ими переживаемые, различны – это страх, несогласие со случившимся, неверие, молчание, заговоры, ворожба, но и несогласие отчаянное, противостояние-борьба (как скажет рассказчик, «объявление войны, каковым оно, по сути, и было», с. 561), то есть сама жизнь, ее сила, – свадьба. Как показывает автор (реалист по сути, постмодернист по форме), герои впервые выступают «миром», сообществом, семьей, вместе, вскладчину. «Сочинитель» наблюдает, что «в свадьбу включились решительно все жители квартиры с энтузиазмом, несколько неожиданным...» (с. 569), «сердца обитателей квартиры семьдесят два соревновались в щедрости» (с. 569).

После длительного душевного (или бездуховного) покоя, сна, забвения в героях Кураева обнаруживают себя «общие заботы и желание тут же прийти на помощь...» (с. 571), «общее неукротимое желание, чтобы всем было хорошо и все были счастливы и добры» (с. 579). Теперь «все смотрели друг на друга, восхищенные собой <...> и слова были не нужны...» (с. 583), свадьба (совместное празднование) пробудила спящие чувства, породила «полный восторг окружающих» (с. 585). По-учительски придиричивая Сокольникова «изъяна ни в ком не находила» (с. 583). У всех на душе «было весело и вольно» (с. 587).

В заключительных сценах романа персонажи Кураева вновь из героев «никаких», становятся героями «верха»

и «низа», бога и дьявола, героями иерархии, героями «обыкновенными». И таковым же оказывается и сам автор, который в заключительном монологе признается, что не считает «свою жизнь единственной и неповторимой», не сознает себя «лицом посторонним по отношению к внутренней и внешней жизни сограждан, обитающих по обоим берегам канала им. Грибоедова» (с. 604). «Маленький герой» Кураева становится героем «всеобщим», героем «средним», таким «как все». «Маленький человек» у Кураева – это «золотая середина» человечества.

При всем многообразии версий, которые предлагает рассказчик-«сочинитель» для осознания причин «квартирной беды», все-таки остается до конца невыясненным вопрос, по какой же причине жильцы кураевской квартиры № 72 потеряли свои отражения? Почему только они и никто другой? В силу каких обстоятельств отражения вернулись к своим обладателям?

Учитывая «традиционную природу» таланта Кураева, то есть его близость идеалам и убеждениям шестидесятников, которые искали причину «отклонений» окружающей действительности в социальной мотивации, в общественной организации социума, можно высказать предположение (основанное на анализе), что причиной странных обстоятельств в квартире № 72 (и шире – во всем обществе 1960-х, в современном мироустройстве) следует считать причастность героев к советской действительности, к социалистической идеологии. Неслучайно так настойчива параллель «чертовщина // власть» в романе Кураева, неслучайно так настоятельно подчеркивается «нездешность» «*наших*». И тогда отражения (метафорически – душу, опору внутреннего мира) должны были прежде всего потерять те герои Кураева, которые более всего приближены к властным структурам, например, товарищ генерал, квартуполномоченный Окоев и атеист-безбожник Акиба Монтачка. Сам автор-повествователь замечает по этому поводу: «С полным основанием можно допустить, что подобного рода недуги имеют под собой историческую почву и носят социально-эпидемический характер» (с. 380). Однако эта мотивация однозначно не работает:

отражение теряет только Окоев, а, например, гость-генерал и часто навещающий злополучную квартиру «вечный любовник» (и брат одного из жильцов) Акиба Монтачка видят себя в зеркале<sup>1</sup>. Акиба, «носитель бабьей физиономии и склонного к излишней полноте бабьего же тела на тощеватых ножках»<sup>2</sup>, «отражался в зеркале во всех без исключения подробностях» (с. 282).

Можно высказать другое предположение, что вслед за писателями-деревенщиками 1970–1980-х годов, о близости к позициям которых писателя уже упоминалось, Кураев «заставляет» потерять отражения нравственно деградировавших героев, оставивших заботу о душе, о Боге, о «корнях». Именно об этом как бы предупреждает рассказчик, когда говорит об «ожесточении» и «злом отчаянии», царивших в коммунальной квартире накануне несчастья (с. 274). Это имеется в виду, когда повествователь констатирует «формальность» жизни «безразличных ну ко всему» (с. 358) квартиросъемщиков: по его словам, жильцов «будто бы» можно считать живыми, «но такое заключение будет носить исключительно формальный характер» (с. 380). Однако и этот мотив не работает прямолинейно. Из пары героев «Екатерина Теофиловна – Акиба Монтачка» именно последний должен был утратить свое отражение, тогда как гордая, стойкая, привлекательная, «магнетическая» (с. 330), грациозная, «незаемно» интеллигентная (с. 328), заботливая и внимательная к окружающим Екатерина Теофиловна, пожалуй, едва ли не единственная, должна была бы красоваться в зеркале. Но и этого не происходит: Екатерина Теофиловна «исчезает» из зеркального пространства.

Наконец, можно высказать и еще одно соображение, что Кураев дополняет реалистические – «социальную» и «мораль-

---

<sup>1</sup> То, что об отражении или не-отражении генерала в зеркале автор-повествователь ни разу не упоминает, служит основанием полагать, что с его отражением ничего не случилось.

<sup>2</sup> Создание образа Акибы «между» мужским и женским началом становится еще одним признаком возможного (близкого) оборотничества героя. Неслучайно автор скажет о нем, что он «был бледен и казался немножко выходцем с того света» (с. 287).

ную» – мотивировки характерной «не-мотивированностью» 1980-х годов, то есть немотивированностью «другой» литературы, литературы игровой, абсурдной, алогичной. Именно такой подход обнаруживает текст «Зеркала Монтачки»: автором-рассказчиком заявлены многочисленные причины случившейся трагедии, но ни одна из них не убедительна до конца, ни одна из них «не могла» привести к исчезновению отражений у героев, ни одну из них не отрабатывает до конца сам автор. Художественно *абсолютным* объяснением пропажи отражений служит только одно – факт проживания именно в этой квартире, «зачурованной» квартире № 72.

И в этой связи Кураев опять оказывается весьма близок Гоголю, который «не удостоивает» фантазмагорическое происшествие «Носа» некой правдоподобной (= любой) мотивировки<sup>1</sup>. Совокупность разнообразных причин, объяснений, мотивировок, предложенных Кураевым, уже сама по себе неокончательна, не-устойчива, относительна, ускользаема. Как исчезновение отражений, так и их появление – по-гоголевски фантастично, принято «на веру» и не требует (ни от писателя, ни от читателя) каких-либо пояснений. Кураев играет в Гоголя и с Гоголем, играет с текстом и в интертекст, ищет мотивы и решительно отказывается от них, то есть демонстрирует «несерьезное отношение к серьезным в конце-то концов вопросам» (с. 359).

Однако при всей видимой легкости письма художника очевидно и то, что Кураев в конечном счете «сглаживает» острые углы, в финале приводя текст к моралистическому флеру, к внесюжетным рассуждениям о нравственном оскудении современного (или вообще) человека.

Как писатель-традиционалист, последователь и преемник уроков классики XIX века, Кураев обращается к «вечным вопросам» человеческого бытия, рассуждает о проблемах жизни и смерти, добра и зла, Бога и дьявола. Только на одной

---

<sup>1</sup> Как известно, в первоначальной редакции «Носа» мотивировкой фантазмагии служил сон главного героя. Впоследствии Гоголь снимает ее, не заботясь о какой-либо иной мотивировке.

странице текста Кураева звучат в тесном соседстве сразу несколько вопросов: «Что в жизни важнее смерти?», «Разве есть у нас дар более ценный, чем душа?», «А совесть?» (с. 271). Само внимание писателя к «вечным» и «проклятым» вопросам человеческой жизни и абсурдизма русской жизни, в частности, становится свидетельством классичности и традиционности его мировоззрения. Вслед за писателями XIX века, например, в вопросе существования добра и зла (отражения, призраки, бесовское племя – они ли приносят зло в мир, или сами люди грешат, творят и порождают скверну, мерзости, ложь?), Кураев предлагает видеть истоки зла не в самих людях, а в окружающей жизни, может быть, даже не только социальной, но и загадочно-мистичной жизни вообще. Автор рассуждает о том, что «не все зло в этом мире исходит только от живых людей и творится только людьми живыми», «если бы призраков не было, их немедленно надо было бы выдумать, чтоб было за кем спрятаться» (с. 499). Подобно Лермонтову, структурно выделившему главу «Фаталист» внутри романа «Герой нашего времени» и обратившемуся к понятиям рока, судьбы, фатума с целью объяснения и оправдания «пороков целого поколения»<sup>1</sup>, Кураев тоже обращается к понятию судьбы и фатума, приходит к необходимости существования тайн и загадок Вселенной, как бы оправдывая людей, признавая первопричины зла в мире объективно существующими.

Но даже не давая ответы на все вопросы, только ставя их, обращаясь к ним, Кураев серьезно дополняет и дописывает емкий петербургский текст русской литературы, привнося в него легкость, иронию, таинственную зеркальность, опирающиеся на жизнь и быт мистического Санкт-Петербурга.

---

<sup>1</sup> В духе модного сегодня психоанализа можно сказать – для оправдания собственных пороков, собственной жизни и свойств своего характера.

Волшебный  
калейдоскоп  
петербургского  
текста

Татьяны Толстой



Сегодня Татьяна Толстая принадлежит к московской литературной школе – яркое свидетельство тому ее нашумевший роман-антиутопия «Кысь» (2000), действие которого разворачивается на после-взрывной территории пост-Москвы. Однако начинала Толстая литературный путь прозаика в Ленинграде, где она родилась, получила образование (училась на классическом отделении филологического факультета Ленинградского государственного университета), где в одном из ленинградских журналов появился ее первый рассказ. Несмотря на скромный (в сравнении с другими современными прозаиками) объем написанного Толстой и она своими ранними рассказами внесла вклад в сотворение единого петербургского текста русской литературы. Особая роль здесь принадлежит рассказам «На золотом крыльце сидели...», «Соня», «Река Оккервиль».

### ***Сказочный мир столичной провинции в «На золотом крыльце сидели...»***

Первый рассказ Татьяны Толстой «На золотом крыльце сидели...» был написан в 1983 году и тогда же опубликован в журнале «Аврора». Рассказ дал название первому сборнику писателя, вышедшему в 1987 году (в 1989 – на английском языке) и включавшему в себя тринадцать рассказов<sup>1</sup>.

Рассказы, входящие в эту книгу, в основном затрагивают вечные и традиционные темы литературы – проблемы добра и зла, проблемы жизни и смерти, вопросы жизненной судьбы

---

<sup>1</sup> Толстая Т. На золотом крыльце сидели // Аврора. 1983. № 8. С. 94–101; Толстая Т. На золотом крыльце сидели: рассказы. М.: Молодая гвардия, 1987.

человека, его пути в мире и др. Однако, несмотря на философичность заявленных вопросов, в центре художественного мира большинства рассказов Толстой, как правило, стоит герой-ребенок<sup>1</sup>. Тема детства, так или иначе явленная в ранних рассказах, становится одной из центральных в творчестве прозаика в целом.

В тех рассказах писателя, где дети не являются главными героями, они играют определенную роль и оказывают влияние на систему художественной образности, на определение ведущей идеи повествования. Например, фрагментарно детские образы появляются в рассказах «Самая любимая» (внук Женечки и ее ученики), «Факир» (дочь Гали), «Чистый лист» (больной ребенок) и др.

Рядом с героем-ребенком в системе персонажей ранних рассказов Толстой стоят героини-старички («Милая Шура», «Самая любимая», дядя Паша в «На золотом крыльце сидели» и др.) и героини «ненормальные», «чудики» («Соня», «Факир», «Ночь», «Огонь и пыль» и др.), те, кто умеет жить «по-детски» – в своем внутреннем мире, не ощущая течения реального времени, умеющие мечтать и верить в осуществление фантазий и выдумок в реальности.

Толстая в публицистике не раз упоминала о своем детстве как об одном из самых ярких и ностальгических периодов жизни<sup>2</sup>. Вышедшие в последние годы эссе-воспоминания Толстой о детстве, о родителях, о Ленинграде воссоздают картины ее собственной жизни, в которых легко угадываются художественные образы и сюжеты ранних рассказов. Личный опыт, переживания, ощущения детства Толстая стремится передать в рассказах, создать «гербарий минувших дней»<sup>3</sup>.

Сборник рассказов «На золотом крыльце сидели» насквозь пронизан темой воспоминаний и объединен («закольцован»)

<sup>1</sup> «На золотом крыльце сидели...», «Свидание с птицей», «Спи спокойно, сынок», «Любишь – не любишь», «Чистый лист», «Петерс» и др.

<sup>2</sup> См., напр.: Толстая Т. На малом огне. URL: <http://www.snob.ru/magazine/entry/27204>

<sup>3</sup> Толстая Т. Самая любимая // Толстая Т. Белые стены. М., 2004. С. 23.

ею. В одних рассказах, входящих в сборник, детские воспоминания положены в основу сюжета, в других – становятся темой размышлений о прошлом: о детстве («Петерс», «Спи спокойно, сынок»), о молодости и любви («Милая Шура»). Образы-воспоминания в ранних рассказах писателя появляются и в выдуманных историях, в фантазиях героев – о царствовании Анны Иоанновны («Факир»), о волшебной стеклянной горе и красном драконе («Свидание с птицей»), о приключениях Пипки («Огонь и пыль») и др. Кроме того, рассказы Толстой изобилуют идейно значимыми деталями-предметами, которые связывают прошлое и настоящее, детство и взрослость: фотографии («На золотом крыльце сидели», «Соня», «Милая Шура» и др.), живописные портреты («Петерс», «Милая Шура»), письма («Соня», «Милая Шура»), вещи умерших (Сонина брошь-голубок, шляпа с четырьмя временами года милой Шуры, и др.).

Толстая нередко доверяет своим героям целые фрагменты собственной биографии. Почти в каждом детском персонаже Толстой проступают ее автобиографические черты. Ребенок в ранних рассказах Толстой воспринимается как своеобразное alter ego автора.

Прототипами художественных образов Толстой в рассказах о детях становятся не только сам автор, но и люди, сыгравшие большую роль в жизни будущего писателя. К примеру, образ любимой няни Груши, очевидно, оказавшей значительное влияние на формирование творческого стиля писателя, насыщенного сказочными образами и сюжетами, отразился в рассказе «Любишь – не любишь». С большой любовью маленькая героиня вспоминает о сказках няни: о «говорящих медведях, о синих змеях, которые по ночам лечат чахоточных людей, заползая через печную трубу, о Пушкине и Лермонтове <...>»<sup>1</sup> и др. Воспоминания о другой няне – Клавдии Алексеевне (в доме Толстой – «Клавсевне») – прочитываются в образе героини-старушки в рассказе «Милая Шура»<sup>2</sup>. Героями расска-

<sup>1</sup> Толстая Т. Любишь – не любишь. С. 71.

<sup>2</sup> Толстая Т. Невидимая дева. URL: [http://snob.ru/magazine/entry/78196#comment\\_733291](http://snob.ru/magazine/entry/78196#comment_733291)

зов Толстой становятся учителя («Самая любимая», «Любишь – не любишь», «Вышел месяц из тумана»), образы которых подсказаны школьными впечатлениями автора<sup>1</sup>. Соня в одноименном рассказе необыкновенно похожа на бабушку писателя, Наталью Крандиевскую, которая была музейным работником и, по воспоминаниям Толстой, проявляла к людям бесконечное милосердие, даже жертвенность, помогала одновременно 36 семьям. Сходство простирается вплоть до того, что эпизод из жизни бабушки во время блокады Ленинграда становится частью сюжета рассказа «Соня». Ср. о Наталье Крандиевской: «Ее спасла подруга, которую Господь надоумил со стаканом выданного по случаю киселя идти к ней через весь город. А она к этому времени была в своей заледенелой пустыне уже одна (Митю эвакуировали). В полузабытье ей очень не хотелось вставать. И все же встала, открыла»<sup>2</sup>.

Пейзажи петербургского текста Толстой в ее ранних рассказах непременно вызывают ассоциации или напрямую соотносятся с местами, где будущая писательница провела детство и юность: «проходные дворы Петроградской стороны» («На золотом крыльце сидели»), набережная реки Карповки («Любишь – не любишь»), «ленинградская квартира, сердцевина моего детства», кондитерская «Норд» («Самая любимая»), «разбитое Пулковое» («Соня»), река Оккервиль в одноименном рассказе и др.

Воплощением детской идиллии у Толстой становится образ загородной дачи. Из воспоминаний: «у нас была дача с верандами и цветными стеклами»<sup>3</sup> – и в рассказах о детстве: «На золотом крыльце сидели», «Свидание с птицей», «Самая любимая» и др. – «дачное утро», «черный бревенчатый сруб», «солнечная веранда», заставленная кадками с цветами, коробками, книгами и сад. Эпизоды из дачной жизни семьи Толстой:

---

<sup>1</sup> Толстая Т. На малом огне. URL: <http://www.snob.ru/magazine/entry/27204>

<sup>2</sup> Чернов А. Шапка-невидимка Натальи Крандиевской. URL: <http://krandievskaya.narod.ru/krandSTATIYA.htm>

<sup>3</sup> Толстая Т. На малом огне.

покупка у соседей молока, ягод, посадка клубники, происшествя на озере и др.<sup>1</sup> буквально прочитываются в рассказах «На золотом крыльце сидели», «Свидание с птицей».

Однако интерес к теме детства в рассказах Толстой объясняется не только и не столько ностальгическими чувствами писателя. По словам Толстой, детям присущ особый «"внутренний взор", доступны таинственные вещи, располагающиеся где-то в мире, за пределами квартиры». Как пишет Толстая, «у детского воображения византийский размах». К примеру, образ моря-океана из мира детских впечатлений: «морская глубь должна быть волнующей, тесно-синей, мягко-бархатной и прозрачной, чтобы было видно, как на дне, на сундуке с лалами и смарагдами сидит Садко»<sup>2</sup>. Именно «внутренний взор» сохраняется и прорисовывается в персонажах ранних рассказов Толстой о детстве. Или образ Атлантиды (из кусочка масла в тарелке), возникающий перед мальчиком Петей («Свидание с птицей»): «...тающий остров масла плавает в липком Саргасовом море. Уходит под воду масляная Атлантида <...> Белые дворцы с изумрудными чешуйчатыми крышами <...> золотые огромные статуи, мраморные лестницы <...>»<sup>3</sup>. Или «волшебный шар»: «у сестры в коробочке, в ватке хранилось стеклянное яичко из авантюрина, словно бы набитое темно-мандариновыми искрами»<sup>4</sup>. Ср.: «искристое яйцо птицы Алконост», которое Петя хранит в спичечном коробке под подушкой<sup>5</sup>. Как отмечает писатель, в способности ребенка фантазировать и образно представлять мир кроется его таинственная связь с архетипическими знаниями, недоступными (=закрытыми) для взрослого рационального восприятия<sup>6</sup>. Неслучайно исследователи

<sup>1</sup> Толстая Т. Невидимая дева.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Толстая Т. Свидание с птицей. С. 82.

<sup>4</sup> Толстая Т. На малом огне.

<sup>5</sup> Толстая Т. Свидание с птицей. С. 94.

<sup>6</sup> Наряду с детьми этими же способностями, по мысли писателя, обладают дураки и примитивные народы. См.: Толстая Т. Мне интересно, какие в народе кварки. URL: <http://vozduh.afisha.ru/books/tatyana-tolstaya-mne-interesno-kakie-v-narode-kvarki>

П. Вайль и А. Генис отмечали, что Толстая – один из тех авторов, которые «отказываются вырасти» и воспринимают мир детства как возможность максимально приблизиться к истине<sup>1</sup>.

Первый написанный Толстой рассказ – «На золотом крыльце сидели» – это воспоминание о детстве, о «попытке постичь жизнь» и самого себя. Неслучаен в этой связи выбор эпитафии, последняя строка которого звучит как философский вопрос: «Кто ты такой?» (с. 7)<sup>2</sup>. Уже в первом произведении Толстой намечается главная тема, которая пронизет все творчество писателя, и соответственно главные его мотивы. Ведущими вопросами персонажей Толстой станут вопросы: что такое жизнь? что такое смерть? в чем смысл существования? какова роль человека в этом мире? и др.

Рассказ начинается фразами: «Вначале был сад. Детство было садом» (с. 7), за которыми обнаруживается прямой парафраз евангельских слов «Вначале было Слово». «Сама переподстановка слова “сад” в первом предложении идейно не противоречит первоисточнику, так как библейский сад есть рай <...> и стилистически вписывается в него, так как в мировой культурной традиции “сад” – классическая философская универсалия, являющаяся определенным знаком бытия, образом мироздания»<sup>3</sup>, воплощающим первоизданную гармонию божественного, природного и человеческого миров. «Совершив очередную замену: “сад” – “детство”, автор тем самым ставит последнее в ряд божественно-райских сущностей: Слово (Бог) – Сад (Эдем) – Детство (Юность), <...> закрепив за ребенком божественное начало и сверхъестественное покровитель-

<sup>1</sup> Вайль П., Генис А. Городок в табакерке // Звезда. 1990. № 8. С. 147–150.

<sup>2</sup> Здесь и далее цитаты приводятся по изд.: Толстая Т. Рассказы. М.: «Белые стены», 2004, – с указанием страниц в скобках.

<sup>3</sup> Богданова О. В. Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60–90-е годы XX века – начало XXI века). СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2004. С. 228. Заметим, что в эссе «Невидимая дева» (2014) Толстая называет дачный сад ее детства Раем. См.: Толстая Т. Невидимая дева.

ство»<sup>1</sup>. Так, образ-мотив библейского сада-Рая, восходящий к древнему мифу о золотом веке, неразрывно связанный с темой детства, оказывается лейтмотивным в первом рассказе писателя<sup>2</sup>, а позже пронизет и все творчество Толстой в целом. В качестве «опорной точки» избирая в первом рассказе мир детства, Толстая заговаривает о ребенке, о взрослении, о человеке, то есть о высоких истинах (тайнствах) человеческого существования, о проблемах вселенского бытия.

Образ детства в рассказе Толстой «На золотом крыльце сидели» формируется в потоке воспоминаний имплицитного автора-рассказчика<sup>3</sup>. Центральная фигура рассказа-воспоминания – герой-ребенок, который в силу своего возраста воспринимает мир как тайну, хранящую множество чудес и открытий. В языковом отношении автор-рассказчик практически не отличается от героя-ребенка, он растворен в его речи. Хотя очевидно, что рассказ о своем детстве ведет повзрослевшая героиня (авторский персонаж).

Структура произведения выстраивается из разнородных составляющих: воспоминания, внутренние монологи, лирические отступления, развернутые риторические вопросы, описания природы, внимание к детали, иронические авторские реплики и рассуждения и т.д. Это приводит к тому, что практически ни об одном фрагменте текста нельзя с полной уверенностью сказать, кому принадлежит слово – автору-рассказчику (т.е. герою-взрослому) или герою-ребенку. При этом включения элементов разговорной речи (диалогов) в повествовательное описание, изменение интонации и скрытая оценка в форме несобственно-прямой речи создают эффект непосредственности и естественности хода изложения, как будто процесс вос-

<sup>1</sup> Богданова О. В. Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60–90-е годы XX века – начало XXI века). С. 229.

<sup>2</sup> К исследованию мифа о рае как источнике идиллического изображения детства частично обращалась Е. Гоцило. См.: Гоцило Е. Взрывоопасный мир Татьяны Толстой. Екатеринбург: УрГУ, 2000. С. 10–15.

<sup>3</sup> Посвящение в рассказе «Сестре Шуре» и повествование в прошедшем времени от первого лица множественного числа («мы») позволяют сопоставить образ главной героини с образом самого автора.

поминаний совершается на глазах читателя и повествователь оказывается в той же временной позиции, что и герой-ребенок.

Мотив памяти в рассказе о детстве приобретает первостепенное значение и получает самое широкое распространение, глубинно проникает во все слои текста. Картина мира в рассказе собирается из реконструкции разрозненных впечатлений, настроений, переживаний из детства: боязнь мамы («не говори маме», с. 8), страх, ужас смерти, детская зависть старшим («мы завидовали девочкам в капроновых чулках, с проколотыми ушами», с. 18) и др.

Мотив памяти находит свое воплощение в системе повторяющихся метафорических образов, сравнений, деталей, среди которых найденная старая фотография семьи с надписью «На долгую, долгую память. 1908», зарытый клад, книга (учебник школьной анатомии) и др. Воспоминания помогают писателю не только преодолеть время и собрать, восстановить из разнородных деталей образ детства в первоизданной свежести, но и прожить, прочувствовать детство вновь. Мотив памяти (мотив воспоминания) становится «внутренним» стержнем образа детства, составляет его сердцевину.

Ключевой, опорный образ, организующий мир детства в воспоминаниях, в рассказе – дачный сад: «бескрайний сад», «благоухающие белые розы», «клубнично-георгиновые спуски», «лесной малинник», «золотое солнце»<sup>1</sup>. При этом образ сада, реальный и метафорический, обрастая ассоциациями, в рассказе Толстой из конкретно-бытового пространства переходит в разряд многозначного символа, из образа-детали превращается в образ-мотив.

Повторяющиеся детали в пространстве дачи/сада, такие как *вишневое варенье, индийский чай, яблони в цвету, сиреневый, лиловые цвета, сирень, луна* (и ее метафорические образы «Лунная соната, лунный аромат», с. 16), приобретают дополнительное значение. Кроме прямой, предметной или образной характеристики детали, звуки, цвета участвуют в обоб-

<sup>1</sup> Заметим, что образ первоизданного райского мира у Толстой всегда ярко-золотой, «спит из золота». См.: *Толстая Т.* Невидимая дева.

щении, оживление и расширении образа детства, становясь его неотъемлемой частью.

Образ сада-рая в рассказе символизирует невинное начало человеческого пути, детство. Герой-ребенок оказывается заместителем образа «первочеловека», открытого познанию мира, гармонично связанного с природой, способного воспринимать действительность как целостное и всеединое пространство-бытие. Создаваемая автором модель детства представляет собой пространство, воскрешаемое воспоминаниями героини-рассказчицы о светлом, необыкновенно радостном и удивительном времени, проникнуто идиллическими мотивами.

Мотивы идеального прошлого (райского сада, счастливого дома, безбрежного невраждебного мира) формируют хронотоп детства, по М. М. Бахтину, т.н. «идиллический хронотоп». По мнению исследователя, «идиллический хронотоп» выражается в *особом* переживании героем времени и пространства. Идиллическая жизнь неотделима от конкретного пространственного уголка, который спокойствием и беззаботностью ограничен от остального мира и не связан с ним существенными узами<sup>1</sup>. Сюжетное пространство рассказа Толстой действительно идиллически определено и безгранично ограничено: сад и «четыре беспечные дачи <...> без оград – иди куда хочешь. Пятая была собственным домом» (с. 9). В этом смысле почти-мифологическое пространство Толстой не велико, но и не замкнуто: в представлении ребенка сад – это *весь мир*, безбрежно-бесконечное и непостижимо-емкое пространство: «без конца и края, без границ и заборов» (с. 7). Внутри идиллического пространства существует своя «топография»: «на юг – колодец с жабами, на север – белые розы и грибы, на запад – комариный малинник, на восток – черничник, шмели, обрыв, озеро, мостки» (с. 7)<sup>2</sup>. Мир-сад в рассказе «тысячеярусный – от вереска до верхушек сосен» (с. 7), где господствует чувство теплоты и гармонии. С помощью

<sup>1</sup> Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 374.

<sup>2</sup> Ср. буквальный перифраз воспоминаний из детства: «на востоке, все в соснах <...> большое синее озеро <...> на западе – по крутой тропинке вниз с холма – <...> маленькое черное озеро» («Невидимая дева»).

слова-образа «сад» Толстой создается внутренняя благодатная среда, в которой воспроизводятся («вспоминаются») не только события прошлого, но происходит познание большого безграничного мира героем-ребенком. Постижение мира, но в нем и себя: незаметный и по-своему таинственный процесс самопознания<sup>1</sup>.

Детство персонажа описывается в рамках пространства, соотнесенного с циклическим временем, равным годовому кругу. Мотив времени задает «сезонные» координаты повествованию. Начинается рассказ с описания летнего дачного сада, на смену которому приходят морозные «серебряные хвосты жар-птиц» на стеклах (с. 14). Затем круг повторяется: лето «бежит, сеяя и размахивая пестрым флагом» (с. 14), осень приходит, «ударив по лицу» (с. 18), и заканчивается повествование с наступлением зимы: «снег», «морозные маргаритки», «снежная крупа» (с. 20). Мотив стрелы времени формирует мотив взросления, мотив взросления опосредует мотив движения человеческой жизни, создавая круг-цикл, в котором человек появляется на свет, взрослеет, стареет и в конце концов выходит из нарисованного круга существования (в зиму, в сон, в смерть).

Жизнь внутри детства-сада, равно как и жизнь в идиллическом мире, сформирована системой взаимопересекающихся «смежных» мотивов, не замкнутых и не ограниченных «основными <...> реальностями жизни»<sup>2</sup>. События «хорошие» и «плохие», «добрые» и «злые» взаимно проникают одно в другое, плавно переходят друг в друга, составляя некое един-

---

<sup>1</sup> Эта идея дублируется и в рассказе «Свидание с птицей», вышедшем вслед за рассказом «На золотом крыльце сидели». Однако художественное пространство в «Свидании с птицей» выстраивается иначе. Во втором рассказе Толстой отчетливо ощущается деление изображаемого мира на две противоположные части: «реальную» (взрослую, скучную) – пространство квартиры мальчика Пети, где болеет бабушка, переживает мама, живет ненавистный дядя Боря – и «сказочную» (таинственную, волшебную): пространство сада, где обитает загадочная Тамила и куда так манит Петю (Толстая Т. Свидание с птицей // Октябрь. 1983. № 12. С. 52–57).

<sup>2</sup> Обыкновенно среди них выделяют такие, как рождение и смерть, игра, еда и питье (Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. С. 374).

ство, в котором нет конфликтов: «у нас была зима <...> свинка и корь, наводнение и бородавки, и горячая мандарина елка, и мне сшили шубу» (с. 14). Вечность жизни поддерживается постоянным следованием друг за другом привычных занятий (заметим, они даются во множественном числе): «мы скакали на одной ножке, лечили царапины слюной, зарывали клады, резали ножиком дождевых червей, подглядывали за старухой» (с. 15). Реальный ход времени теряет свое значение и приравнивается к бесконечному: «через сто лет <...> мы перейдем в восьмой класс» (с. 8); необыкновенные события – «видели совершенно голого человека» (с. 8) – тоже происходят «раз в сто лет».

Одни герои умирают («а мы ничего и не заметили», с. 14), другие приходят на их место: конец жизни не означает конца движения – «Жизнь вечна. Умирают только птицы» (с. 9). Дачники сменяют друг друга – происходит как бы «воспроизведение» жизни, меняется только состав ее участников-«исполнителей». Мотив времени включает в себя уже не только конкретные понятия (время, день, час, минута), но воспринимается как время-жизнь – человеческая жизнь, время через старение одних и взросление других.

Показательным в этой связи становится мотив дублирования – буквального дублирования сущности и внешности женских образов, связанных в рассказе с дядей Пашей. Жена дяди Паши – Вероника Викентьевна: «белая огромная красавица», «пышная, золотая, яблочная красота» (с. 10) и ее «младшая сестра, Маргарита, такая же белая, большая и красивая» (с. 13) с «золотым» лицом» (с. 17)<sup>1</sup>. Образно-мотивный повтор проявляется на сюжетном уровне: после внезапной смерти Вероники ее сестра Маргарита становится следующей женой дядя Паши. А затем новой хозяйкой «пещеры Аладдина» (с. 15) станет дочь Маргариты, т.е. уже двойник в степени – двойник нового уров-

<sup>1</sup> Интересно отметить, что эпитеты «яблочная, золотая, пышная, белая», вызывающие ассоциации со слово-образом «наливного золотого яблочка», кажется, несут в себе не только положительные коннотации, но и предсказание возможной скорой утраты рая (мотив сорванного Евой райского яблока).

ня<sup>1</sup>. В рассказе Толстой все они – Вероника, Маргарита, дочь Маргариты – продолжение друг друга, что обозначает непрерывность жизни конкретной (семейной), но и жизни вообще, жизни человеческой. Троичность «персонажа-жены» позволяет говорить о кольцеобразной композиции рассказа и о мотиве непрерывности и бесконечности жизни, о его закольцованности и спиралевидности. Народно-сказочные мотивы трех сестер, трех братьев, трех помощников, трех испытаний словно бы формируют фабульную нить жизни рассказовых героев Толстой, дополняя их сказочными же мотивами «молодильных яблок», «золотого, наливного» яблока из «Сказки о мертвой царевне» А. Пушкина, яблок Гесперид или др. Мотив восприимчивости превращается в мотив бесконечности человеческой жизни в ее разных проявлениях, мотив связи поколений, мотив связи всего и вся в этом мире. Более того, во взаимосвязи этих мотивов обнаруживаются (словно бы «просвечивают», «мерцают») корни не только реальных событий фабулы рассказа, но черты фольклоризма и мифологизма (реальность → фольклор → миф). Спираль времени словно бы устремлена в некое глубинное пространство, связывая прошлое и настоящее, уходя в недра человеческого подсознания (будь то сказка или миф).

Вещные детали в рассказе чрезвычайно выразительно передают оценку, эмоционально-чувственное восприятие идиллической картины детства героем-рассказчиком. Наполненность художественного пространства образами «одухотворенных» предметов и формируемых ими мотивов создает описываемый мир более осязаемым, реальным, проницаемым. Все, что обладает (может обладать) внутренней активностью и субъективностью воспринимается героями рассказа как живое. Мотив оживления неживого, олицетворения «опредмеченного» доминирует в детском идиллическом мире. Так, дом

---

<sup>1</sup> Схожий женский образ встретится позднее в рассказе Толстой «Река Оккервиль»: «Вера Васильевна, белая, огромная, нарумяненная, черно-и густобровая», «уходила по набережной в ночь, покачиваясь на круглых, как яблоко, каблуках» (с. 366), где образ героини окажется *искушением* для Симеонава.

«выбегает, смеясь» (с. 9), «лето бежало, смеясь и шумя» (с. 14), «вышел из сундука желтый пес <шуба> и, обняв дядю Пашу, слушал вечерами вой северного ветра» (с. 19), «сирень завидует, вглядываясь через стекло» (с. 16), «лунный сиреневый аромат музыки» (с. 17), «горящая мандаринами елка» (с. 14), «веселый голубой день» (с. 11), «огуречные детеныши» (с. 9), «пронизанная июлем веранда» (с. 9), «спящее пальто» (с. 11), «нежные бокалы» (с. 16) и др.<sup>1</sup> Мир вещей в тексте Толстой предстает не столько вспомогательным средством, который позволяет «озвучить», «визуализировать», «оживить» созданную художником картину мира, сколько оказывается особой и самостоятельной ипостасью этого мира.

Многочисленные образные аналогии и сравнения-ассоциации, заостряющие определенное качество персонажа или предмета, не только выделяют его из общего ряда, но и выступают своеобразными кодами, порождающими и стимулирующими различные сюжетные варианты. «Каждая “вещь” в тексте, каждое лицо и имя, т.е. все, что сопряжено в культурном

<sup>1</sup> Так в художественном пространстве рассказа Толстой воплощается «идиллическая» способность гармонично сочетать «человеческую жизнь с жизнью природы» (см.: Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. С. 375). Однако в рассказах Толстой о детстве («Любишь – не любишь», «Ночь»), написанных значительно позже, в 1987 г., анимизм и зооморфизм проявляется иначе: в образах зловещей силы. Напр., в рассказе «Любишь – не любишь» игрушка в виде змеи «в шнурованных ботинках, кепке, перчатках, мотоциклетных очках» под кроватью может крючком «затащить», «пропихнуть под плинтус, и бесконечно будет падение вниз, под пол» (с. 66); «из глубины пристально, не мигая, смотрят Глаза» (с. 66); зловещая сила предстает и в образах других «вечерних существ», живущих рядом, но невидимых, пугающих ребенка: «полупрозрачный Сухой», «многоногие Индрик и Хиздрик», «самый страшный безымянный» (с. 66). Или «огромные вши» «с внимательными глазками, с мохнатыми лапками, с коготками» «лезут на одеяло», «хлопают в ладоши, все громче и громче...» (с. 70). Образ детства у Толстой со всей очевидностью со временем лишается идилличности, гармонии человека с природой. На первый план выходят страхи и тоска взрослеющего ребенка («Любишь – не любишь»). Мотивы детства и детскости трансформируются в психическую болезнь, умственную отсталость (Алексей Петрович в рассказе «Ночь»). См. об этом: Гоццло Е. Взрывоопасный мир Т. Толстой. С. 31–43.

сознании с определенным значением, таит в себе в свернутом виде спектр возможных сюжетных ходов»<sup>1</sup>. Как отмечает А. Генис, «мир Толстой составляют говорящие вещи, каждая из которых может рассказать нечто свое, заведомо чужое фабуле»<sup>2</sup>. Отсюда возникающие в рассказах Толстой чудесные образы или предметы (в таинственных лесах живут и поют птицы Финист, Сирин и Алконост, дракон уносит красавицу на своих огненных крыльях, серебряная жаба охраняет чародейку («Свидание с птицей»), а вокруг возникает волшебные предметы – манит пещера Аладдина («На золотом крыльце сидели»), сверкает хрустальная гора, прекрасная Атлантида уходит под воду («Свидание с птицей»), невольно вызывают ассоциации с известными сказочными и мифологическими сюжетами<sup>3</sup>. Ассоциация помогает превращению конкретного образа в мотив (золотая фигура в часах → Дама времени, дверь → вход в пещеру Аладдина). Образы становятся емкими, подвижными и многозначными, дополняющимися и развивающимися – образами-мотивами, образами-метафорами, образами-символами.

Самобытность индивидуального стиля Толстой определяется его особой природой, стремящейся (при)открыть *другую, неясную, но сущностную* сторону реальности. Приблизиться

---

<sup>1</sup> Лотман Ю. М. Сюжетное пространство русского романа XIX столетия // Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М.: Просвещение, 1988. С. 327.

<sup>2</sup> Генис А. Беседа восьмая: Рисунки на полях: Татьяна Толстая // Звезда. 1997. № 9. С. 228–230.

<sup>3</sup> Переработка известных сказочных сюжетов, явная и скрытая цитация, аллюзии, реминисценции, заимствование и др. составляют основу художественной поэтики писательницы и выстраивают ее интертекстуальность. Символичным в этой связи можно считать выбор Толстой эпиграфа к первому рассказу и одноименному сборнику «На золотом крыльце сидели» – известной детской считалочке, отсылающей к образам сказочных героев: «На золотом крыльце сидели, Царь, царевич, король королевич, Сапожник, портной. Кто ты такой? Говори поскорей, не задерживай добрых людей!». Этот же прием встретится в заглавии рассказа «Любишь – не любишь»: «любит – не любит» – гадание на цветке о взаимности чувств. Или название рассказа «Вышел месяц из тумана» – тоже повторяет начало детской считалочки.

к непосредственному видению мира, свойственному ребенку. Оттого в ее тексте обнаруживается обилие лексики с «визуальной семантикой»: «Смотри <...> вон те, вон те, смотри же!» (с. 16), «увидели позднее» (с. 11), «оглядишься» (с. 13), «полупрозрачные в сумерках, невидимые» (с. 17) и др., а также частое использование наречий со значением «сквозь», «через»: «через сад», «через сон», «а что там внутри» (с. 9), «дымчатое стекло, за которым <...> махнул платком наш сад» (с. 18), «сквозь звездопад» (с. 20), «ушел сквозь снежную крупу по звездной лестнице в черную высь» (с. 20) и др.<sup>1</sup> Так, автор последовательно на разных уровнях поэтики и прежде всего в слове воплощает идею восприятия мира как сложной и многоуровневой действительности: «через слова видны другие миры»<sup>2</sup>. Мотив всеединства мира, взаимопроникновения одного в другое формирует представление о целостности детского мира, неделимости мира ребенка, в противовес миру взрослому, рушащемуся, «разбивающемуся» как стекло (образ детского *потемневшего* стеклянного калейдоскопа), теряющего свою цельность и притягательность.

Появление в герое Толстой «взрослости» отделяет детский персонаж от взрослого, идиллический мир от мира трагического (драматического). В рассказе «На золотом крыльце сидели» образ дяди Паши оказывается «промежуточным» между различными мирами. Он словно бы персонаж пограничный, герой-взрослый, но и герой-ребенок одновременно. Отсюда его образ отличает явное (глубинное) несоответствие его внешнего облика и внутреннего мира. Мотив несовпадения внешнего и внутреннего позволяет представить образ более емким и содержательным, наполненным потаенными смыслами, не

<sup>1</sup> Этот прием характерен для всего рассказового творчества Толстой: «смотрел в окно», «хотелось смотреть и смотреть», «оглядывался в темноту», «через кусты», «через забор» («Свидание с птицей»), «Смотри скорей, пока не погасло!», «бросить взгляд в звездную высь» («Соня»), «смотрят Глаза», «путешествовать взглядом» «через печную трубу», «сквозь матовое стекло» («Любишь – не любишь») и др.

<sup>2</sup> Толстая Т. Непальцы и мюмзюки // Толстая Т. Двое. М., 2000. С. 134.

видимыми с первого взгляда. Вопрос эпитафия «Кто ты такой?», относящийся ко всем, в первую очередь оказывается ориентирован на дядю Пашу: кто он – взрослый или дитя, обычный бухгалтер или волшебник?

Толстая неслучайно называет своего героя дядя Паша (Павел). В переводе с латинского языка «паулюс» означает «маленький, малый, малыш»<sup>1</sup>. Эпитет «маленький» применительно к дяде Паше неоднократно встречается в рассказе, становясь его постоянной характеристикой. Имя моделирует облик, характер и социальный статус героя: «маленький, робкий, затюканный» (с. 10), послушный своим женам. Его кротость и смирение в повествовании дополняется обрисовкой эпизодов его жизни. Дядя Паша – бухгалтер, работает в Ленинграде, чтобы успеть из пригорода на работу, встает в пять часов утра и бежит семь километров бегом на «паровичок» (с. 11)<sup>2</sup>.

При наличии почти «говорящего» имени бросается в глаза отсутствие четко прорисованного индивидуального, неповторимого портрета героя в рассказе. В обрисовке дяди Паши главным признаком, как уже было сказано, оказывается лишь эпитет «маленький», хотя он уже «старик: ему пятьдесят лет» (с. 10). Это рождает оксюморонное сочетание «маленький старик» (= состарившийся ребенок), которое обнажает во взрослом герое свойства детской души. Неслучайно дядя Паша, как ребенок, подобно девочкам-гостям, радуется своим сокровищам и восторгается таинству жизни. «Заколдованный принц», «звездный юноша» – оба метафорических образа усиливают и подчеркивают мотив детскости персонажа, его молодой и чуткой к прекрасному души. Детскость героя способствует его (мифо)творчеству, явленному в умении преобразовать скучную действительность в сказочную фантазию с помощью вымысла и воображения<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Суперанская А. В. Словарь русских имён. М.: Эксмо, 2005. С. 467.

<sup>2</sup> Рядом с «маленьким» героем и мир кажется «маленьким» – неслучайно использование уменьшительных суффиксов в словах: паровозик, паровичок, ручки, ножки и др.

<sup>3</sup> Дядя Паша, хотя и играет роль второстепенного персонажа в рассказе Толстой, однако оказывается несомненно важным образом в художе-

В образе дяди Паши намечаются мотивы таинственного, тайного, непознанного и непознаваемого в человеке. В процессе портретирования писатель усиливает детали и мотивы не внешнего образа, но внутреннего, преобладание *смыслового, идейного* портрета, выражающего величие «сокровенного» человека. Это таинство души героя открывается в рассказе только ребенку. В глазах девочки-повествователя (и ее сестры) «маленький» герой дядя Паша преобразуется в царя Соломона, Халифа, заколдованного принца, владельца бесчисленных сокровищ: «каравана верблюдов», «водопада бархата», «кружева», «ливня фарфора», «золотых рам», серебра (с. 16) и др. Мотив сказочности и волшебства маленького дяди-пашиного мира становится точкой отсчета таинства и волшебства мира большого и безбрежного. Мотивы сказочности, таинственности, загадочности в своей совокупности создают образ детства толстовского персонажа.

В присутствии дяди Паши, Халифа и Соломона, должно проявлять особое благородство: герою нельзя сказать «простецкое спасибо», надо «благодарю вас» (с. 17). Он и сам есть воплощение благородства: «белая *благородная* голова дяди Паши» (с. 16).

Мотивная система создает образ дяди Паши неоднозначным: он бухгалтер и мечтатель, старик и ребенок, он трогателен и величествен, прост и сложен одновременно. В одном из интервью об образе своего героя Толстая сказала: «...дядя Паша и забытый муж, и счастливый любовник, и бессильный старик <...> Он царь, царевич, король королевич, сапожник, портной

ственно системе рассказа, т.к. именно он открывает галерею взрослых героев с детскими чертами и детским мышлением. Ср.: Соня («Соня»), Женечка («Самая любимая»), Филин («Факир»), Пипка («Огонь и пыль»), Сережа («Спи спокойно, сынок»), Симеонов («Река Оккервиль»), Василий Михайлович («Круг»), Петерс («Петерс»), Денисов, Лорин папа («Сомнамбула в тумане»), Бенедикт («Кысь») и др. Напр., «Свидание с птицей»: в глазах ребенка Пети Тамилы – заколдованная красавица, знающая множество волшебных тайн. Пространство Тамилы, ее дом с садом, равно как и «пещера Алладина» дяди Паши, населено магическими предметами («лекарство от всех зол и страданий» (с. 86), яйцо птицы Алконост (с. 89), кольца-талисманы (с. 87), «книги, где буквы не прочесть» (с. 88) и проч.).

<...> Нет ответа “Кто он такой”»<sup>1</sup>. Мотив непостижимости внутренних сокровищ человеческой души, непознаваемости и таинственности всего мира позволяет Толстой в малом увидеть большое, в неприметном – великое, в дяде Паше – Сказочника и Мечтателя.

Двойственно и противоречиво в рассказе и восприятие мира в целом. Так, рассказчик, воссоздавая в тексте детские ощущения и впечатления, сводит повествование к конструированию особого мира, некоей «мифологизированной» детской реальности. Но вместе с тем героиня-повествователь – взрослый человек. Ее представления о мире принципиально отличны от детских, поэтому созданная девочками-героинями и дядей Пашей сказочная – идиллическая – реальность последовательно самим повествователем разрушается и «разоблачается»<sup>2</sup>.

Постепенное разоблачение детского (сказочного) мировосприятия прослеживается на протяжении всего повествования присутствием ряда образов и мотивов, содержащих оценочную коннотацию. Так, созданный детскими фантазиями «сказочный» образ Вероники Викентьевны, «белой, пышной», «золотоволосой Царицы», разрушается одной фразой, наполненной (взрослой) иронией и (детской) трагичностью: «...озябшая Вероника Викентьевна, белая и тяжелая, отдавливала ему <дядя Паше> маленькие теплые ножки» (с. 13). Или: эпизод «фантастического ограбления» Вероники Викентьевны, владычицы «волшебных угодий», которые героиня охраняет как «Нептун» (с. 12), иронично сведен к натуралистическим подробностям: «сигануть через забор, убить собаку, проползая по битому стеклу, с животом, распоротым колючей проволокой, истекая

<sup>1</sup> Толстая Т. Тень на закате // Лит. газ. 1986. 23 июля. С. 7.

<sup>2</sup> Схожим образом разрушение детского мировоззрения реализуется в рассказе «Свидание с птицей». Однако носителем взрослой позиции в «Свидании...» становится не имплицитный рассказчик, а герой дядя Боря, который безжалостно обнаруживает не-настоящность Тамилы: «пьяные бредни нашей лохматой приятельницы» (с. 97) и др. «Дядя Боря разогнал громким, оскорбительным смехом хрупкие тайны, вышвырнул сказочный сор» (с. 95).

кровью, изловчиться и слабеющими руками вырвать ус у клубники редкого сорта» (с. 12) и др. Мотив взросления и обретения разумности и рациональности соприкасается с мотивом таинственности и зыбкости детского мира и придает повествованию черты драматизма, почти трагизма – детский мир рушится, сказка исчезает, мечта превращается в рационализм.

Специфика недолговечности (условности) сказочной (детской) повествовательной манеры Толстой обуславливает сюжетное строение рассказа. В сказочном детском мире процесс освоения окружающего скор и по-своему необычен. Неслучайно дядя Паша, «халиф на час» (последнее указывает на недолговечность, близкий конец героя), в глазах быстро повзрослевшей героини становится дряхлым стариком: «Как ты все-таки сдал, дядя Паша! Руки твои набрякли, колени согнулись...» (с. 19). Чудесное преобразование и разоблачение героя происходит стремительно – по-сказочному быстро и жизненно необратимо.

Мотив-образ «волшебного стекла» – призмы, через которую героиня видит и познает мир – опосредует динамику неизбежных изменений в человеческой жизни. Подобно узорам калейдоскопа, «жизнь все торопливее меняла стекла в волшебном фонаре» (с. 18), «недоумевающими пальцами мы ощупали дымчатое стекло» (с. 18). Образ калейдоскопа вбирает в себя детали сложной и разнородной мотивной системы: здесь и красота разноцветных стеклышек (детство, мечта), и понимание обманности бесполезных разбитых стеклышек (взрослость, реальность).

Мотив утраты былого счастья, невозвратности сказочного детства и его представлений наполняется знаками пугающего драматизма и трагичности – смерти. Многочисленные образы смерти в рассказе (смерть воробья, теленка, Вероники, дяди Паши) становятся не только сигналами к неотвратимой «потере» и необратимости течения реального времени, но и знаками-сигналами постепенного и неотвратимого познания жизни, осознание трагизма жизни героем-ребенком через смертности «малого». Сначала героиня рассказа, увидев

мертвую маленькую птичку с «игрушечной головкой» (с. 9), воспринимает смерть как детскую игру: «сделали чепчик (воробью), сшили белую рубашечку и похоронили в шоколадной коробочке» (с. 9). Затем ребенок узнает, что Вероника зарезала в сарае теленочка, восприятие ребенка кардинально меняется: «прочь отсюда, бегом, кошмар, ужас – холодный смрад, сырость, смерть» (с. 10). Следующей ступенью в познании становится уже смерть человека, самой Вероники, которая хотя и окрашена тенью таинственности, неясности, но уже включена в реальный жизненный событийный ряд: «мы забыли Веронику, а у нас была зима» (с. 14). В финале рассказа, когда происходит полное слияние (в языковом, идеологическом, временном, мотивном планах) позиции *повзрослевшего* рассказчика и героя-ребенка, о котором шла речь в повествовании, меняется и отношение к прошлому и настоящему, к мечте и реальности. Они смыкаются. Точнее – одно поглощает другое. Образ смерти (изначально «игрушечный», затем страшный, несправедливый, затем таинственный, непонятный) обретает черты сугубо реалистические, даже обыденные: жена «ссыпала прах дяди Паши в жестяную банку и поставила на полку в пустом курятнике – хоронить было хлопотно» (с. 20)<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Взросление героев-детей у Толстой происходит не только за счет познания смерти, но и плоти. Если в рассказе «На золотом крыльце сидели» знание ребенка о теле еще воспринимается как нечто «неприличное», то, о чем нельзя говорить маме (с. 8): «голый на озере», «голый в учебнике анатомии» (с. 8), или как игра, шутка: «пририсовывали в учебниках <...> Маяковскому – усы, Чехову <...> большую белую грудь» (с. 18). А намек на любовную связь дяди Паши и Маргариты воспринимается почти фантастически: «“А ты заметила, что у них в доме только одна кровать?” <...> – “А где же спит Маргарита?” – “А может, они спят на этой стеклянной кровати валетом?” <...> – “А если они любовники?” – “Дак ведь любовники бывают только во Франции”. Действительно. Это я не сообразила» (с. 18). То в «Свидании с птицей» тема смерти тесным образом переплетена с образами тела: подробно описанная мертвая ворона, мертвое тело дедушки, голые тела дяди Бори и Тамилы, знаменующие «смерть» детства Пети. Как отмечает Е. Гоцило, именно эти знания (о смерти и плоти) символизируют «грехопадение», т.е. взросление персонажа (см.: *Гоцило Е. Взрывоопасный мир Т. Толстой. С. 23*).

Показательным становится изменение характера повествования в финале рассказа: не от имени «мы» (в котором целый мир, мир живого и мертвого, реального и ирреального), но от первого (единичного) лица «я»: «я знаю», «я догадываюсь», «какая же я старая!» (с. 19). Мотив со-общного детского мировоззрения и миротворения «мы» трансформируется в индивидуально-персонализированный образ «я». На первый план выходит позиция самоопределившегося автора-рассказчика, поглотив или растворив коллективную детскую общность: теперь в центре оказывается не вера, не доверие, не чудеса всех, но суждение, логика, оценка *одного*. Мотивы цельности и коллективности детского существования («мы») дробятся на отдельные индивидуализированные мотивы личностного самоопределения («я»), волшебство превращается в дряхлую соседскую дачу, дядя Паша в урну с прахом. Традиционно «позитивный» мотив взросления и обретения собственного «я» у Толстой сопровождается мотивом утраты счастья, детской беспечности и взаимоподдержки. Теперь каждый сам за себя: дядя Паша уже не волшебный друг девочек-героинь, а больной старик, Вероника – не яблочная золотая красавица, а грубая соседка, девочки – не органические части безбрежного мира-сада, но эгоистичные личности.

Все таинственные смыслы, которыми было наполнено в рассказе детство, уже не ребенком, а взрослым повествователем подвергается строгому логическому анализу, и от таинственности мира не остается и следа. Рассказчик, повзрослев, занимает идеологически внешнюю по отношению к «мифологической» идиллии позицию. С ретроспективной позиции волшебство оказывается лишь плодом детского воображения, вымысла. Если для повествователя-ребенка (и для дяди Паши) все чудеса и волшебные предметы в мире обладали разной степенью реальности, то для повзрослевшего рассказчика все это – лишь реальные предметы, обладающие рядом физических качеств. В рассказе формируется мотив познания, который в конечном счете сводится к мотиву разочарования.

Мифическая правда «детского мира» рассыпается на глазах читателя, происходит разоблачение этого мира: «Что же, вот это и было тем, пленявшим? Вся эта ветошь и рухлядь <...> Пыль, прах, тлен» (с. 19). Волшебная «пещера Алладина» (с. 15) теперь напоминает «кладбище» старых вещей. Повзрослевший рассказчик окончательно уличает «мифический» мир героя-ребенка в его несостоятельности и возвращает к идее бренности, смертности всего живого и неживого в мире. Мотив познания-разочарования звучит напряженно и драматично, обнаруживая тенденцию перерасти в мотив трагический (бренности и смерти).

Реальный взрослый мир диктует свою волю: «Дама Времени» выпивает до дна кубок жизни, человек бессилён перед временем. Героиня Толстой прислушивается к тем условиям, которые перед ней ставит взрослая реальная жизнь, и подчиняется им. Взрослеет. Мотив взросления смыкается с мотивом познания и обретает черты разочарованности и обреченности (например, обреченности старения, разъединенности людей и др.).

Таким образом, соединение разнообразных мотивов детской и взрослой жизни в финале рассказа углубляет и усложняет образ реального мира, но при этом разрушает мир волшебный, детский, полный загадок и чудес. Многообразные мотивы, суммируясь и накладываясь друг на друга, обретают отзвуки и черты трагичности человеческого существования (человеческого взросления). Прием наложения голосов героя-ребенка и героя-взрослого позволяет одновременно увидеть настоящее и прошлое, радость и грусть, красоту и увядание. И показать обреченность и невозвратность для взрослого теплоты и счастья детства. Фабула рассказа Толстой «На золотом крыльце сидели...» оказывается тесно переплетена не только с мотивом «сада-Рая», но и с мотивом «утраченного Рая», в рассказе знаменующего взросление «перво»-человека. В связи с этим в финале кардинально меняется образ сада: из прекрасного и цветущего он превращается в «простужено сквозной» (с. 20)<sup>1</sup>,

<sup>1</sup> В финале рассказа отчетливо проявляется внутренняя бинарность мотивов: детство ↔ взросление/старость; обретение рая ↔ потеря рая. Ср. в «Свидании с птицей» мир детства-сада оборачивается «мертвым озером»,

отвечающий впечатлению рационалистического – взрослого – взгляда на мир.

Повествовательный ритм рассказа оказывается ритмом жизненным: герой родился, вырос и в финале (рассказа и жизни) подводит итог своему пребыванию на земле. Мотивы детства, счастья, чистоты, незрелости смыкаются и через мотив взросления (познания и старения) подводят повествователя и героев к осознанию и постижению тяжести и трагичности человеческого бытия: мотив смерти завершает развитие множественных мотивов и доминирует в финале.

Образ детства у Толстой изначально заявлен как высокий, романтический, жизнеутверждающий, с одной стороны, но с другой – неизбежно изменяющийся, не вечный. Драматизированный, едва ли не трагичный. Принятое критиками привычное противостояние «мечты и реальности» в рассказах Толстой обнаруживает свою иную сторону: детство предстает в рассказах Толстой как миф, идиллия, сказка, а взросление – как крах мифологии. Образ-мотив детства позволяет Толстой начать повествование с уровня почти до-исторического, вне-цивилизационного, первобытного, в основе – сказочно-мифического, и обнаружить динамику разрушения его. Миф детства в рассказе Толстой сменяется взрослой реальностью, мечты вытесняются прагматикой, волшебство сказки подчиняется законам бытовой житейской действительности.

Сближение «идиллических» мотивов ранних рассказов Толстой о детстве с мотивом разочарования, гибели детских представлений о мире на ступенях познания этого мира придает повествованию форму художественной философской притчи. Казалось бы, легкий детский рассказ на самом деле оказывается одним из серьезных рассуждений писателя о смысле человеческого бытия и о несправедности мироустройства. От рассказа к рассказу степень драматичности (если не трагичности) существования героев становится у Толстой все более вы-

---

«мертвым лесом», где «птицы свалились с деревьев и лежат кверху лапами; мертвый пустой мир пропитан серой, глухой, сочащейся тоской. Все – ложь» (с. 101).

сокой, все более различимыми в творчестве писателя оказываются мотивы неизбежного вытеснения идиллии антиутопией, счастья – катастрофой, попросту говоря – детскости взрослостью, жизни – смертью.

Любопытно, что именно эта намеченная тенденция первого и самого раннего рассказа Толстой в конечном итоге со всей очевидностью воплощается в завершающем ее творчество произведении, романе «Кысь», приводя писателя к созданию мифа о разрушении человеческого мира, о гибели цивилизации. Утрата человеческой мечты, веры в чудо, подчинение мира законам логики и разума, по мысли Толстой, приводит мир к разрушительной катастрофе. И на новом витке человечество снова впадает в состояние детскости, чтобы спастись. Детство, наивность, вера (только теперь не отдельного человека, а всего человечества) становятся у Толстой залогом будущего (возможного) спасения человека.

## Голубиная душа «Сони»

В рассказе Толстой «Соня», опубликованном в 1984 году<sup>1</sup>, экспликация черт и примет петербургского теста становится более выразительной.

Главный образ рассказа «Соня» – наивная, добродушная, кажется, не очень умная героиня по имени Соня. Толстая нередко (за)главными героями своих рассказов делает женщин – например, Милая Шура («Милая Шура»), Женечка («Самая любимая»), Марья Иванна («Любишь – не любишь»), Светка-Пипка («Огонь и пыль»), Зоя («Охота на мамонта»), Мамочка («Ночь») и др.<sup>2</sup> Между тем именно Соня («Соня»), без сомнения, оказывается одним из самых трогательных и запоминающихся персонажей в толстовской галерее женских образов. При всей своей внешней нелепости Соня оказывается особенно глубоким и емким персонажем в творчестве Толстой.

Рассказ «Соня» представляет собой воспоминание автора-рассказчика о жизни и судьбе героини. Первая фраза в рассказе, которая знакомит читателя с героиней, – «Соня была дура» (с. 127)<sup>3</sup>. В рассказе по сути бранное ругательство «дура» становится заместителем имени героини, почти ее прозвищем, ее кличкой, так как повторяется от одной фразы к другой –

---

<sup>1</sup> Толстая Т. Соня // Аврора. 1984. № 10. С. 76–83.

<sup>2</sup> В этой связи творчество Толстой нередко анализируют с точки зрения гендерной проблематики. См.: Абашева М. П., Воробьева Н. В. Русская женская проза на рубеже XX–XXI веков. Пермь, 2007; Савкина И. Л. Разговоры с зеркалом и зазеркальем. Автодокументальные женские тексты в русской литературе первой половины XIX века. М.: Новое литературное обозрение, 2007; и др.

<sup>3</sup> Здесь и далее цитаты из рассказа «Соня» приводятся по изд.: Толстая Т. Рассказы. М.: «Белые стены», 2004, – с указанием страниц в скобках.

«во-первых, Соня дура» (с. 134); «Соня, дура, клюнула сразу» (с. 134); «Соня – старая дура» (с. 137) и др.<sup>1</sup>

Неустроенность жизни Сони очевидна и особенно ярко выделяется на основе сопоставления героини с антигероем, ее антиподом, ее условным «врагом» – Адой. Если Ада «была в своей лучшей форме <...> – фигурка прелестная, лицо смуглое с темно-розовым румянцем, в теннис она первая, на байдарке первая, все ей смотрели в рот» (с. 133), то Соня совершенно иная. Соня служит в музее научным хранителем. «Скучная жизнь у этих музейных хранителей, все они старые девы» (с. 131) – говорится в рассказе о Сониной жизни. Внешний образ героини безрадостен, как отмечает Ада, даже «безобразен»: «...что-то синее, полосатое, <...> голова как у лошади Пржевальского, под челюстью огромный висячий бант блузки <...> рукава всегда слишком длинные. Грудь впалая, ноги такие толстые – будто от другого человеческого комплекта, и косолапые ступни» (с. 129).

Главная особенность Сони быть чужой в этом мире, быть «не от мира сего». Соня добра, но наивна, прямодушна, но и прямолинейна. «“Я вас видела в филармонии с какой-то красивой дамой: интересно, кто это?” – спрашивала Соня у растерянного мужа, перегнувшись через его помертвевшую жену» (с. 129). И умысла или потаенного смысла в вопросе героини нет – она по-детски проста и спрашивает о том, что видела, но не сумела разглядеть.

Простушка Соня становится объектом постоянных насмешек, издевок со стороны допустивших ее в свой круг интеллигентов. К примеру, брат Ады, Лев Адольфович, ради шутки делает двусмысленный комплемент Соне за столом: «“Сонечка, ваше вымя меня сегодня просто потрясает!” – и она радостно

---

<sup>1</sup> Слово «дурак» широко используется в разговорной речи и имеет несколько толкований: 1. глупый человек, тушица, непонятливый, безрассудный; 2. малоумный, юродивый; 3. шут, помышляющий дурью, шутовством (Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка. М., 1986. С. 156–157). Кроме того, определение «дурак» невольно заставляет вспомнить широко известный мифологизированный образ русских волшебных сказок – доброго и наивного героя-дурака, напр., Иванушку-дурачка.

кивала в ответ» (с. 130). Или Ада: «“А я вот в восторге от ваших бараньих мозгов!” – “Это телячьи”, – не понимала Соня, улыбаясь. И все радовались <...>» (с. 130). Непонимание или неприятие Соней языковой игры, основанной на столкновении буквальных и переносных значений, придает насмешникам чувство интеллектуального превосходства над ней<sup>1</sup>.

Между тем имя героини Толстой – Соня (София) – в переводе с греческого означает «мудрость», «знание», что позволяет аргументировать о высоком духовном потенциале персонажа. Однако мудрости в привычном (житейском) понимании в образе Сони нет. Толстая говорит об иной мудрости – мудрости сердца, души. К тому же, называя свою героиню Соня, Толстая, несомненно, проводит параллель с известным образом Ф. М. Достоевского, его Сонечкой Мармеладовой, ставшей воплощением доброты и жертвенности.

Действительно, Соня Толстой оказывается олицетворением безграничной душевности, самоотверженного благодетельства. Сонины незаменимость проявляется повсюду. Все дела на кухне обыкновенно поручаются Соне, так как она превосходно готовит и торты, и требуху, и почки, и вымя, и мозги – все у нее выходит «пальчики оближешь» (с. 130). Ее «швейные достоинства» и «готовность погулять с чужими детьми и даже посторожить их сон» (с. 128) в любой необходимый момент известны всем героям. «Можно было поехать в отпуск, хоть в Кисловодск, и оставить на нее детей и квартиру» (с. 131), и по приезде найти все превосходном состоянии: «и пыль вытерта, и дети румяные, сытые, гуляли каждый день и даже ходили на экскурсию в музей» (с. 131) – говорится о ней<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> «Дурак в сказках обыкновенно занимает (первоначально) самую низшую ступень в иерархии героев» (см.: *Иванов В. В., Топоров В. Н.* Иван Дурак // Мифологический словарь / под ред. Е. М. Мелетинского. М.: Советская энциклопедия, 1990. С. 225–226).

<sup>2</sup> В сюжете рассказа Соня условно принадлежит миру детей, а не миру взрослых. Героиню не только отличает особая любовь к детям – «причем к любым» (с. 132), но кажется, что именно среди детей героиня чувствует себя лучше, комфортнее, только дети всерьез и по-настоящему принимают и понимают ее.

На этом основании образ героини Толстой оказывается вовлеченным в число героев-праведников русской литературы. В религиозно-философской литературе понятие «праведность» используется как синоним «святости» и имеет значение, подразумевающее ведение благочестивого образа жизни, следование нравственным (религиозным) предписаниям<sup>1</sup>. Среди героев такого рода и святая мученица София. Однако В. Е. Хализев полагает, что помимо религиозной формы праведничества и святости, есть и другая – бытовая, «житийно-идиллическая». Персонажи второго типа живут безыскус(ствен)но, без метаний и напряженных поисков, однако благодаря нравственной интуиции и жертвенности их жизнь сближается с праведничеством и иногда в него перерастает<sup>2</sup>. К этому типу и тяготеет образ героини рассказа Толстой.

В образе Сони в рассказе Толстой обнаруживаются черты блаженных и юродивых. При этом традиционные признаки юродства, сродни которым Сонины «скитание», «бездомье» и «безродность» («неизвестно, кто были ее родители, какой она была в детстве, где жила, что делала и с кем дружила», с. 132), ее почти бедность (отсутствие собственного дома), некое «мнимое безумие» и др., в рассказе приобретают «мирское» значение<sup>3</sup>. Так, оттенок блаженного безумия героини ощутим в ее репликах: «если на поминках Соня бодро вскрикивала: “Пей до дна!” – то ясно было, что в ней еще живы недавние именины, а на свадьбе от Сониных тостов вяло вчерашней кутьей с гробовыми мармеладками» (с. 128).

Заметим, что в лингвистических словарях слова «юродивый», «безумный», «глупый», «дурачок» стоят в одном сино-

---

<sup>1</sup> Смирнова С. А. Святость как феномен русской культуры (семантическое и лингвокультурологическое описание). Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Архангельск, 2005. С. 13.

<sup>2</sup> Хализев В. Е. «Герои времени» и праведничество в освещении русских писателей XIX века // Русская литература XIX века и христианство: сб. ст. М.: МГУ, 1997. С. 115.

<sup>3</sup> См.: Панченко А. М. Юродивые на Руси // О русской истории и культуре: избранные статьи. СПб.: Азбука, 2000. С. 337–352.

нимическом ряду<sup>1</sup>, в котором мудрость юродивого определяет-ся как прикровенная, а глупость – как притворная или мнимая. Именно такие черты формируют образ Сони у Толстой. При-чем мудрость героини оказывается в рассказе прежде всего ду-ховная, душевная, сердечная, ее способность к самопожертво-ванию проявляется через любовь.

Соня влюбляется в «выдуманного» ее недругами героя. Она любит вымысел, иллюзию, фантом. «У Сони – поклонни-ки?!» (с. 133) – иронично замечает Ада. И предлагает выдумать для Сони таинственного возлюбленного, безумно любящего ее, но не имеющего возможности быть с ней. «Фантом был не-медленно создан, наречен Николаем, обременен женой и тре-мя детьми, поселен для переписки в квартире Адиного отца» (с. 133). «Пусть он видел ее, допустим, в филармонии, любовал-ся ее тонким профилем <...> и вот хочет, чтобы возникла такая возвышенная переписка. Он с трудом узнал ее адрес. Умоляет прислать фотографию» (с. 134).

Мотив юродства главной героини, вбирающий в себя мо-тивы доверчивости и наивности, реализуется прежде всего в готовности персонажа любить: она тут же влюбилась, «кляну-ла» (с. 134). Развитие любовного сюжета у Толстой оказывается подчинено законам эпистолярного жанра. Письма Сони и ее возлюбленного составляют единственную реальную основу их любовного чувства. В переписке возникают страстные отноше-ния между героиней и фантомом-Николаем – «переписка была бурной с обеих сторон» (с. 134). Выдумщицей Адой и ее боль-шой компанией искусно обыгрываются любовные штампы: к примеру, «Николай сравнивал Соню с лилией, лианой и га-зелью, себя – с соловьем и джейраном, причем одновременно» (с. 135). Николай, по замыслу Ады, влюблен в Соню с перво-го взгляда и признается ей в любви в первом же письме: «ваш незабываемый облик навеки отпечатался в моем израненном сердце» (с. 135).

<sup>1</sup> *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. СПб., 1966. Т. 4. С. 150; *Ожегов С. И., Шведова Н. Ю.* Толковый словарь русского языка. С. 793.

Кажется, что в рассказе Толстой актуализируется проблема «маленького человека», обретающего «я» через письма к ее возлюбленному (подобно Макару Девушкину из «Бедных людей» Ф. М. Достоевского)<sup>1</sup>. Однако эпистолярный роман, пусть даже с несуществующим Николаем, нисколько не «умаляет» образ Сони, а «превозносит» его. Мотив самоотверженной любви героини поднимает ее, делает тверже и сильнее, позволяет обрести истинный смысл жизни. Ее способность по-настоящему любить (вымышленного) героя и глубоко сопереживать ему обнаруживает человеческую силу героини, обозначает художественную яркость образа.

Мотив любви-вымысла в рассказе «Соня» становится в один ряд с традиционными для ранних рассказов Толстой мотивом детскости – с мотивами мечтательности и сказочности. Но если обыкновенно у Толстой мотивы мечты-фантазии были связаны с образами самих героев-мечтателей, то здесь мотив иллюзии-мечты порожден и сформирован чужой фантазией-шуткой. Хотя и героиня участвует в сотворении мечты: она самоотверженно отдается ей и превращает ее в собственную реальность – но корни мотива оказываются заложенными в другом образе, в образе змеи-Ады.

Существенным оказывается тот факт, что коллизия рассказа Толстой строится главным образом на «шутке-игре», инициированной Адой. «Ада // змея»: «женщина-змея», «острая, худая, по-змеиному элегантная» (с. 129) – становится не просто провокатором, но и «двойником» (*alter ego*) выдуманного ею же Николая, противником-возлюбленным Сони. Мотивный комплекс, ранее у Толстой связанный с образом главной героини (героя), в данном случае раздваивается, членится на две линии, кажется, не только не пересекающиеся друг с другом, но и противоречащие одна другой. Ада – змея, враг, противник. Однако Толстой удается вобрать в сложное противоречие реальной жизни мотивы, спорящие друг с другом, взаимоисключающие,

<sup>1</sup> См.: *Альтман М. С.* Гоголевские традиции в творчестве Достоевского // *Slavia*. 1961. Т. 30. Вып. 3; *Бахтин М. М.* Проблемы творчества Достоевского. Л., 1989.

в тексте рассказа в конечном итоге порождающие подлинность, реалистичность, психологическую объемность.

Ассоциативная и фонетическая переключка слова *ад* и имени *Ада* позволяет буквально понять выражение «почта от Ады», то есть «адская почта», что еще более усиливается словосочетанием «адский планчик» (с. 132). «Адские детали» постепенно выстраивают мотивный ряд, обретающий собственную сущность и воплощающий идею двусоставности мира: ад и рай, Бог и Дьявол. В результате Ада становится своего рода *посланником того света* как неизбежной составляющей представления о сложном и емком мире в целом. Мотив двусоставного («дуального») мира, явленный в первом рассказе через со- и противопоставление взрослого и детского миров, мечты-сказки и жизни-реальности, прошлого и настоящего, в этом рассказе реализуется как антитеза противопоставленных мотивов мира живых и мертвых, настоящего и вымышленного – в конечном счете порождающих в своем диалектическом единстве цельность и подлинность реальности.

Так, мотив причастности Ады-Николая к «потустороннему» миру оборачивается своей противоположностью: Ада-враг оказывается Николаем-возлюбленным Сони. И так же, как это было прослежено в рассказе «На золотом крыльце сидели», невидимая отсылка к мотиву жениха из «другого мира» (условно-фольклорного «мертвого жениха»<sup>1</sup>) вновь обнаруживает глубины создаваемого Толстой художественного мира: спираль времени уводит героев в фольклоризированное и мифологизированное прошлое, смыкая тогда и теперь, расширяя пределы вселенной, в которой существуют персонажи. Обращение Толстой к мотиву взаимодействия разных миров позволяет говорить о попытке прозаика совместить бестелесный мир мечты (иллюзии) с миром реальной действительности (жизни), о стирании границ между видимым и невидимым. Ада – реальность, Николай – вымысел, но они суть одно и то же. Толстая говорит

<sup>1</sup> Рассказы о мертвецах // *Афанасьев А. Н.* Русские народные сказки. М., 1985. Т. 3. С. 60–70. См. также: романтическая традиция баллад В. Жуковского или сказок А. Пушкина.

о том, что Ада так активно включается в игру, так вживается в роль Николая, что сама едва ли не превращается в него: «порой в зеркале при вечернем освещении ей <Аде> мерещились усы на ее смугло-розовом личике» (с. 136). А по ходу развития сюжета (эпизоды блокады Ленинграда) Ада попросту вытесняется Николаем, действительно превращается в него. Рассказчик воспринимает Аду глазами Сони и уже прямо называет ее Николаем, описывает ее как лицо мужского пола: «Николай лежал» (с. 138); «гладко побритый» (с. 139); «Соня прижалась к его глазам», «напоила его» (с. 139).

Обращение Ады в Николая актуализирует в рассказе мифологический по своей природе мотив умирания и перерождения – «оборотничества», который соотносится с архаической концепцией «двойственности» и «взаимооборачиваемости», то есть взаимопроникновения различных сторон действительности друг в друга. Эта идея отражает мысль писателя: кажущееся истинным может быть ложным, а ложное может оказаться истине подлинным, реальное выдуманным – и наоборот. Мотив оборотничества (обращения), не «материализованный» в тексте посредством «предметных» деталей, становится «непрописанным», но зримым мотивом, бросающим отсвет на отношения реальной возлюбленной и вымышленного возлюбленного.

Амбивалентные мотивы формируют художественный мир рассказа Толстой. Шутка-выдумка Ады незаметно превращается для нее же в её «каторжное ядро» (с. 136). Выдуманный роман становится бременем, которое ей приходится нести. Выдуманный фантом становится частью ее жизни (мужское истощенное голодом тело, «проступающие» усики). Первоначально жестокая и всевластная, Ада сначала в письмах, а потом и в жизни превращается в совсем иной характер-образ. Независимая и гордая, в дни войны и ленинградской блокады она обращается в существо беспомощное и слабое, неспособное бороться за собственную жизнь: «съела все, что было можно» (с. 137), похоронила отца, потом брата, написала Соне, что все было ложью, и легла на диван умирать. Заметим, что еще одно (последнее) письмо к Соне стоит в ряду самых важных событий

в жизни Ады, точнее – жизни и смерти Ады. Любовь Николая (и ненависть Ады) к Соне становится частью сущности героини. Мотив «эпистолярной» любви Николая становится важной слагаемой противоречивой духовной сущности Ады.

Совершенно иначе в финале рассказа предстает главная героиня – Соня. Из наивной, нелепой, романтической девушки/женщины Соня превращается в истинного «героя», способного пожертвовать своим благополучием (по сути – пожертвовать жизнью, последними остатками еды) ради другого (любимого) человека. У казавшейся абсолютно бесхарактерной героини-дуры обнаруживается по-настоящему стойкий и решительный характер. Мотив юродства «оборачивается» мотивом подвижничества, мотив благодушия – мотивом жертвенности: Соня без сомнения берет последнюю «баночку довоенного томатного сока <...> сока там было *ровно на одну жизнь*» (с. 138) и отправляется через весь город спасать свою любовь и мечту – Николая<sup>1</sup>.

Мотив жертвенности и подвижничества – отдать жизнь за любимого, за свою мечту – становится высшим воплощением мотива святости и юродства, проявляющим праведность чистой (наивно-детской) души героини<sup>2</sup>. Неслучайно в рассказе

<sup>1</sup> Можно предположить, что сок в рассказе становится заместителем «священной воды», символом очищения и средством приобщения к духовному началу. В некоторой степени в этом эпизоде обнаруживается и соединение мифологических мотивов «мертвого жениха» и «живой воды», возвращающей жениха к жизни.

<sup>2</sup> Существенным в этой связи кажется и настойчивое напоминание о чертах лошади во внешности героини: «Сонины лошадиные черты» (с. 127), «голова как у лошади Пржевальского» (с. 129), «обнажая костяные лошадиные зубы» (с. 136); «Соня – старая дура и лошадь» (с. 137). Как известно, в христианском искусстве конь выступает символом отваги, смелости, благородства, щедрости, а также нередко становится олицетворением победы мучеников над грешным миром. Неслучайно конь выступает постоянным спутником святых – к примеру, св. Георгия, Виктора, Маврикия, Мартина и др. Интересным оказывается и тот факт, что Ада неоднократно в рассказе сравнивается со «змеей» (с. 132), «острая, худая, по-змеиному элегантная» (с. 139) и др., т.е. противостояние героинь отчасти сопоставимо с архаическим мотивом «змееборчества» (см.: Славянская мифология. Энциклопедический словарь. М., 2002. С. 203). Об архаическом мотиве змееборчества см., напр.: *Афанасьев А. Н.* Поэтические воззрения славян на природу. М., 1995. Т. 2; *Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. СПб., 1996; и др.

постоянным мотивом, сопровождающим образ Сони, становится образ-мотив голубя – «белого эмалевого голубка» (с. 130), который героиня никогда не снимала. Эмалевый голубок воспринимается символом духовной высоты Сони, ее «голубино-го духа», а сама героиня – земным воплощением, «заместителем» Святого Духа. Образ-символ белого голубя в рассказе воскрешает мотив райского сада, сада Эдема, идиллического пространства, прослеженного в рассказе «На золотом крыльце сидели...», и указывает на связь рассказов Толстой и единство их проблематики. Соня-дура – персонаж с детской душой, подобно героиням первого рассказа писателя, воплощает черты «неотмирности», наивности и чистоты, доверчивости и открытости свойственных детству. За образом Сони вновь прочитываются мотивы утраченного человечеством рая, единичности и обреченности повзрослевших душ.

Мотивы умирания и возрождения, рождения и взросления детской души вновь возникают в тексте рассказа Толстой. Фраза «Жил человек – и нет его. Только имя осталось» (с. 126), открывающая повествование, порождает мотив памяти в рассказе, который в конечном итоге перерастает («оборачивается») в мотив бессмертия главной героини<sup>1</sup>. О Сониной брошке-голубке Толстая метафорически говорит: «...голубков огонь не берет» (с. 140).

В целом образ Сони может быть соотнесен с мифологическими мотивами, формирующими увиденный еще в первом

Кроме того, лошадиные черты внешности героини Толстой, кажется, возможно интерпретировать иначе. Учитывая некоторые отсылки в образе Сони к сказочному Ивану-дураку, который, по мнению исследователей фольклора и мифологии, связан с космологической символикой и сам может быть понят как своего рода «первочеловек», соотносимый с мировым древом и его атрибутами, важным становится и ещё один мотив. В ряде сказок в ветвях древа Иван-дурак пасёт своего коня (ср.: мотив «конь у мирового дерева» / «конь мирового дерева») (см., напр.: *Иванов В. В., Топоров В. Н. Иван Дурак // Мифологический словарь* / под ред. Е. М. Мелетинского. С. 226). У Толстой Соня совмещает в себе черты и дурака, и лошади и как будто удваивает космологическую символику, становится «первочеловеком» в квадрате.

<sup>1</sup> Мотив памяти поддерживается в тексте указанием на то, что главная героиня была музейным работником, музейным хранителем.

рассказе писателя образ персонажа-«первочеловека», который прошел через смерть и обрел новую жизнь в памяти окружающих (детей, друзей, врагов). Толстая (особенно в финале рассказа) фокусирует внимание прежде всего на нравственной составляющей образа Сони, ее духе, провозглашая величие и мужество души одинокого, по-детски наивного «маленького» героя<sup>1</sup>.

Мотивы памяти, мечты, святости, жертвенности главной героини Сони, *мудрой* душой, в конечном счете оказывают влияние и на образ ее врага, змеи-Ады. Ада в финале рассказа из «адской» выдумщицы и по-своему жестокой фурии превращается в героиню более сложную и психологически емкую – задумчивую, таинственную, внутренне скрытую, хранящую Сонины письма (и эмалевого голубка) и как будто понявшую нечто важное. Мотив беспамятства, связанный с образом Ады, накладывается на мотив памятьливости, связанный с образом

---

<sup>1</sup> Со- и противопоставленная героиня встречается в рассказе «Огонь и пыль». Подобно Сониной, внешность главной героини Светланы вызывает насмешки окружающих: «черный рот, где пеньки зубов» (с. 142), «полуодетая, или одетая не с того конца: на босу ногу – детские задубелые ботиночки среди зимы, руки красные, в цыпках» (с. 142). У Светланы тоже (почти) ругательное, оскорбительное прозвище Пипка (*pipka* обозначает половой орган, либо маленькую вещь, штучку, безделушку – см.: *Елистратов В.* Словарь русского арго. URL: <http://www.gramota.ru/slovari/argo/>). Главными характеристиками Пипки, как и Сони, становятся определения «безумная» (с. 141), «сумасшедшая» (с. 144) и т.п. Она никем всерьез не воспринимается: «Да разве Пипка человек?» (с. 141). Безродность героини и неустроенность жизни («неизвестно, куда подевалась Пипка, как неизвестно, откуда она вообще взялась», с. 145) сближают ее с Соней. Однако если Сонин образ жизни несет идею святости, безгрешности, то жизнь Светланы переполнена грехом и пороком: «способна на все» (с. 144). По-разному героини проверяются и любовью. В отличие от своего «прототипа» Светка-Пипка, жизнь которой, кажется, насыщена любовными приключениями, в гораздо большей степени одинока и несчастна. «Огонь и пламя» (с. 162) любви Светланы (ср.: имя героини имеет корень «свет», что усиливает ассоциативную связь со светом огня, пламени) прогорает дотла, и от пламени, которое «было видно издалика и стояло столбом до неба» (с. 162), остаются «одни угольки», «пыль», символизируя тщетность поисков настоящей любви Светланой.

Сони, мотив ненависти трансформируется на основе ее образа в мотив любви – не только любви мужчины и женщины, но человеческой любви, почти библейской: «Возлюби ближнего как самого себя». Мотив утраченного рая (Адой) вновь актуализируется, но теперь реформатируется – Ада наконец обретает покой и смирение, эгоизм сменяется человеколюбием.

Рассказ «Соня» в прозе Толстой оказывается значимым не только потому, что ее взрослые герои оказываются глубже и сложнее по сравнению с героями-детьми, а сюжетные коллизии заставляют задуматься о смысле жизни и существования человека, но и потому, что в рассказе обнаруживается динамика и развитие – усложнение – мотивов (детскости, инфантильности, мечты, счастья, чистоты, любви и др.). Комплекс рассказовых мотивов о детстве усложняется и разрастается (чистота → жертвенность, любовь → самоотдача, ненависть → любовь), теснее смыкается с мотивами памяти/памятливости (образные ряды *музей, письмо, фотография*), обнаруживает новые грани в мотивах юродства, праведничества, святости («дурости»).

В традиции классической русской литературы образ толстовской Сони встраивается в ряд «вечной Сонечки», жертвенной героини русской прозы – Сони Мармеладовой Ф. Достоевского или Наташиной кузины Сони из романа Л. Толстого «Война и мир». Но и на фоне новизны и трансформаций, которые выдерживает мотивный комплекс рассказа Толстой «Соня», в своих основных доминантных чертах текст остается цельным и целостным – ранне-толстовским.

## ***Петербургские отражения в «Реке Оккервиль»***

**Р**ассказ Татьяны Толстой «Река Оккервиль» впервые был опубликован в третьем номере журнала «Аврора» за 1985 год и впоследствии входил во все сборники писателя, дав титульное название одному из них<sup>1</sup>.

Интерпретируя рассказ «Река Оккервиль», исследователи, как правило, говорят о том, что главной в тексте является «традиционная тема взаимоотношений между искусством и жизнью»<sup>2</sup>. И в самом общем смысле это действительно так. Однако тематика и проблематика, весь мотивный комплекс рассказа Толстой значительно шире и глубже, много сложнее и тоньше.

Хорошо известен факт, что замысел рассказа «Река Оккервиль» возник у Толстой во время ее «прогулки по городу с Александром Кушнером, указавшим на дом своего знакомого, к которому Ахматова ходила принимать ванну». Тогда «Толстая подумала: “Вот какие бывают связи с великим поэтом!”»<sup>3</sup> И действительно, незримый образ Ахматовой словно бы наполняет текст рассказа – если не строками поэта, то именами и звуками стихов ее современников, атмосферой Серебряного века.

По свидетельству А. Жолковского, «единственным прямым текстом [Ахматовой], сознательно... использованным» в рассказе «Река Оккервиль», стало стихотворение «Слушая пение»<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Толстая Т. Река Оккервиль. М.: Подкова, 1999.

<sup>2</sup> Гоцило Е. Взрывоопасный мир Т. Толстой. С. 103–104; Жолковский А. В минус первом и минус втором зеркале // Жолковский А. Избранные статьи о русской поэзии: инварианты, структуры, стратегии, интертексты. М., 2005. С. 246.

<sup>3</sup> Жолковский А. Избранные статьи о русской поэзии. С. 563.

<sup>4</sup> Там же. С. 564.

Угаданная исследователями в образе Веры Васильевны Анна Ахматова и название небольшой речки, протекающей по Петербургу (приток Охты), давшей название рассказу, гидроним «Оккервиль», подводят к мысли о написании Толстой еще одной страницы петербургского текста, литературного сверхтекста, начало которому было положено в конце XVIII – начале XIX вв.

Уже первые строки «Реки Оккервиль» погружают события рассказа в пределы Петербурга-Ленинграда и отсылают к образу великого основоположника города: «Когда знак зодиака менялся на Скорпиона<sup>1</sup>, становилось совсем уж ветрено, темно и дождливо. Мокрый, струящийся, бьющий ветром беззащитным, незанавешенным, холостяцким окном, за припрятанными в межоконном холоду плавлеными сырками казался тогда злым петровским умыслом, мстью огромного, пучеглазого, с разинутой пастью, зубастого царя-плотника, все догоняющего в ночных кошмарах, с корабельным топориком в занесенной длани, своих слабых, перепуганных подданных» (с. 332)<sup>2</sup>.

Санкт-Петербург – город-цитата, город-интертекст, попытка спроецировать Европу на берега Невы<sup>3</sup>. Петербург – город литературоцентричный, насквозь пронизанный поэтическими аллюзиями и реминисценциями. Создавая собственный образ города-текста, Толстая опирается на ведущие мотивы русской классической литературы, формируя свой город интертекстуально, кажется, с первого абзаца вводя в повествование пушкинский образ «Медного Всадника» и одновременно воспроизводя акварельную иллюстрацию к нему Бенуа: «За ним несется Всадник Медный на звонко-скачущем коне...»<sup>4</sup>

Однако цитатность Петербурга переосмысливается Толстой и обыгрывается ею с иными коннотациями. В отличие от пред-

<sup>1</sup> Скорпион: с 24 октября по 21 ноября.

<sup>2</sup> Здесь и далее цитаты приводятся по изд.: *Толстая Т.* Река Оккервиль: рассказы. М.: Подкова, 1999, – с указанием страниц в скобках.

<sup>3</sup> *Топоров В. Н.* Петербург и «Петербургский текст русской литературы» // *Топоров В. Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М.: Прогресс, 1995.

<sup>4</sup> Именно таким увидел город А. Жолковский.

шественников Петр у Толстой – не Петр *Первый*, не Петр Великий, не державный градостроитель, но «пучеглазый, с разинутой пастью, зубастый царь-плотник». Центральный памятник в тексте Толстой – не знаменитый Медный Всадник на гранитном гром-камне, а другой монумент – памятник царю-плотнику<sup>1</sup>, открытый в 1910 году на Адмиралтейской набережной Петербурга. Тем самым писатель словно указывает на иное время текстовых границ, акцентирует иной исторический промежуток, в рамках которого происходят события рассказа. Ее город – это уже не Петербург. Может быть, Петроград (время ее героини Веры Васильевны). Или уже Ленинград (современный хронотоп главного героя Симеонова). Кольца времени, зафиксированные в имени города (Петербург → Петроград → Ленинград), вырисовываются Толстой еще в самом начале рассказа, смыкая и одновременно дифференцируя петербургско-петроградско-ленинградское далекое прошлое и близкое настоящее.

В рассказе Толстой петербургский хронотоп снижен и упрощен. Заметим, что пространственные ориентиры у Толстой смещены. Как видно уже в названии рассказа, главной рекой текста (и как будто Петербурга) становится не Нева, а речка Оккервиль: «Оккервиль, бился в *гранитные* берега, берега крошились, как песчаные, оползали в воду» (с. 340, выд. в цитатах сделаны нами. – О. Б.). Загадочный гидроним «Оккервиль», имеющий шведское происхождение и ныне малопонятный даже специалистам<sup>2</sup>, дает у Толстой не только на-

<sup>1</sup> Скульптура Л. А. Берштрама «Петр I обучается корабельному мастерству в Саардаме» (Саардам – прежнее название Заандама) по указу Николая II была установлена к 200-летию Полтавской битвы. В 1911 г. копия этой статуи была подарена Россией г. Заандаму, где была установлена на главной площади города. После революции памятник Петру был отправлен на переплавку под предлогом «незначительной художественной ценности» (в Летнем саду сохранилась его уменьшенная копия). К 300-летию Российского флота, в 1996 г., Нидерланды преподнесли Петербургу в подарок копию памятника, установленного в голландском городе Сардам, и царь-плотник вернулся на историческое место.

<sup>2</sup> Толстая грамматически обыгрывает эту «сложность»: «Узким ручьем шумел (шумела? шумело?) Оккервиль» (с. 340), «разгадывая» родовую принадлежность слова.

звание «почти не ленинградской уже речки», но и знаменует символический сдвиг, переход из центра на периферию, «край света», из золотого века в серебряный, бронзовый, от высокого к сниженному и т.д.

В ленинградском хронотопе Толстой нет величия, нет парадного Петербурга-Ленинграда, есть лишь темные подворотни и окраины: деревянные горбатые мостики, заборы, свалки, фабрички сменяют дворцовые мостовые, решетку Летнего сада и т.д. Город буквально становится «злым петровским умыслом», страшной «мезтью», и здесь уже не Всадник на коне, изображенный Бенуа, гонится по набережной за маленьким пушкинским Евгением, а царь-плотник с корабельным топориком в занесенной длани преследует слабых и перепуганных подданных.

Ироническое снижение образа города задает общий шутиливый (насмешливый) тон повествования о «маленьком герое» Симеонове, потомке *благородного* Евгения из «Медного Всадника» Пушкина и «маленьких героев» Гоголя и Достоевского<sup>1</sup>.

Главный герой рассказа – «маленький человек», коллекционер-любитель, поклонник известной в прошлом певицы Веры Васильевны, любовь к голосу которой, к ней самой, к рождаемым грамофоном звукам старинных романсов возносит его высоко, поднимая над бытом, и на короткий миг приглушает боль и сладость его одиночества. Живя в Ленинграде 1970-х и занимаясь практическим делом (герой – переводчик), Симеонов в большей мере живет в мире ином, туманном и прекрасном, звуко-музыкальном, воображаемом и вожденном. Одиноким холостяком, причастным русской литературе, он осознает, что «на свете счастья нет», но, слушая голос Веры Васильевны, утешается доступными ему «покоем и волей» (с. 334)<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> В тексте Толстой несколько раз будут намеренно-тавтологично упомянуты длинные носы героев (с. 332), отсылая к одноименной «петербургской повести» Н. Гоголя. А образ топора («топорика») в контексте «петербургской темы» прочитывается неизбежной отсылкой к героям Ф. Достоевского.

<sup>2</sup> Кажется, в именах героев также в иронически-сниженном тоне звучат отсылки к топонимике Петербурга. Напр., отчество героини –

Герой Толстой существует в нескольких измерениях. Писатель словно бы создает для него воронку времени («черную воронку», с. 333), которая то увлекает его в прошлое, то выносит на поверхность современности. «Трубой времени», которая соединяет видимое и невидимое, туманное и действительное, мечтаемое и явленное, становится для Симеонова фестончатая труба граммофона. Да и сам граммофон (даже не патефон, да еще в век кассетных магнитофонов) становится условной точкой в пространстве, где, по Толстой, осуществляется переход из настоящего в прошлое, из яви в мечту, из одиночества во взаимную и вечную любовь. «В такие-то дни <...> Симеонов, чувствуя себя особенно носатым, лысеющим, особенно ощущая свои нестарые года <...> ставил чайник, стирал рукавом пыль со стола <...> устанавливал граммофон, и заранее, авансом блаженствуя, извлекал из рваного, пятнами желтизны пошедшего конверта Веру Васильевну – старый, тяжелый, антрацитом отливающий круг, не расщепленный гладкими концентрическими окружностями – с каждой стороны по одному романсу» (с. 332–333).

Образ черной виниловой пластинки, вертящейся на граммофоне, вычерчивает круги, которые в своем вращении обретают лейтмотивный характер, пронизывая весь рассказ. Граммофонные диски-круги множатся и разрастаются, накладываясь друг на друга, порождая новые кольца и окружности, превращая всю ткань рассказа в кружева и фестоны, орхидеи и настурции, вишенки и рыбью чешую, веера и юбки, полукружье балконов и др.<sup>1</sup>

Музыкальный жанр романса, исполняемого Верой Васильевной, основанный на повторе-рефрене, задает в повествовании новые структурно-композиционные кольца, наполняя романсным лирическим настроением текст. Любовные пере-

---

Васильевна – «говорящее», оно оказывается частью «петербургского пространства», связывает ее имя с городом (Васильевский остров), а ее голос с водной стихией.

<sup>1</sup> Заметим, что графичность буквы «В» тоже связывается с образом круга (полукруга).

живания исполнительницы (прошлое) и внимающего ей героя (настоящее), словно разрушая временные, пространственные границы, сливаются в едином потоке чувств, в общности звуков музыки и речи, мелодии и стиха. Именно на этом уровне – слияние звука мелодического и звука поэтического – и становится возможной персонажная переподстановка: послужившая толчком к рождению рассказа поэтесса Анна Андреевна оказывается в тексте представленной певицей Верой Васильевной, ахматовское АА заменяется толстовским ВВ.

Критики уже обращали внимание на подобие монограмматических имен АА и ВВ<sup>1</sup>. Однако для Толстой важна не только переключка инициалов, но и семантическое (метафорическое) значение имени героини. «Вера Васильевна» означает для героя «веру, надежду и любовь». Единая триада, становясь одной из мотивных линий повествования, порождает в рассказе возможность преодоления быта бытием, грубой реальности возвышенным, почти божественным.

Кажется, любовь, искусство действительно способны вознести героя над собственной малостью, над толпой, обнажить его возвышенную душу. Однако этот традиционный мотив русской литературы словно бы опрокидывается, переворачивается в тексте Толстой: ироническая тональность повествования не преодолевается даже в самых трогательных эпизодах мечтаний Симеонова, его слияния с голосом Веры Васильевны.

«Эстет», «любитель», «чудак» (с. 337), по профессии герой связан с литературой, с «редким языком» (с. 334), он переводчик. Кажется, «высокая» составляющая в характерологии персонажа должна традиционно выделить его, однако у Толстой происходит обратное – книжная слагаемая порождает ироническое «снижение». По словам героя, переводимые им «нудные» книги «никому не нужны», они разбросаны на его столе в пыли и беспорядке и служат хозяину только подпоркой – не

<sup>1</sup> «Имя-отчество певицы напоминает ахматовское – аллитерационным началом на одну букву (В. В. – А. А.), дактилическим рисунком, да и самой своей прославленностью даже без фамилии». См.: *Жолковский А.* В минус первом и минус втором зеркале. С. 250.

духовно интеллектуальной, а предметно физической: он подбирает «нужную по толщине книгу, чтобы подсунуть <ее> под хромой <...> уголок» граммофона (с. 332). Книги в мире Симеонова предметны и злы. От «перевода дурных книг» у героя «помрачен <о> сознание» (с. 338). Его книги зооморфны и, оживая, то ли обиженные, то ли иронично подсмеивающиеся над владельцем, они словно дразнят героя, устраивают клоунаду – пренебрежительно показывают герою свои «белые язычки закладок» (с. 332)<sup>1</sup>.

Возвышенная компонента симеоновских свиданий с Верой Васильевной дискредитируется тем, что наряду с установкой граммофона и расчисткой *пространства* для голоса певицы Симеонов неизменно и регулярно очерчивает и еще один круг – бытовой, житейский: он «ставил чайник» (с круглым днищем, круглой крышкой и полукружием ручки) и доставал кружку (корень «круг-»), совмещая и перемешивая музыкальное и съестное, неуловимое и конкретное, возвышенное и бытовое, духовное и плотское. «Чайник закипал, и Симеонов, выудив из межкожуха *плавленый сыр* или *ветчинные обрезки*, ставил пластинку с начала и пировал по-холостячки, *на расстеленной газете*, наслаждался, радуясь, что Тамара сегодня его не настигнет, не потревожит драгоценного свидания с Верой Васильевной» (с. 334).

Классический мотив русской литературы – противопоставление внешнего и внутреннего, духовного и телесного, бытового и бытийного – в образе Симеонова стирается и растушевывается, обретает иронический отсвет. «Концентрические окружности» пластинки в граммофонном кружении словно бы закрепляют и спаивают эти несовместимости образа главного героя. Потому поэтичная метафора – «белый <...> лик одиночества» (с. 332) – получает у Толстой дополнительный, соответствующий герою эпитет: «белый *творожистый* лик одиночества».

---

<sup>1</sup> Заметим, что мотив ненужности, бесполезности книг в познании появляется у Толстой задолго до повести «Сомнамбула в тумане» и романа «Кысь», в которых этот мотив проявится в полной мере.

Мотив телесности бесплотного, обывовленности духовного, проходящий сквозь весь рассказ, реализуется и в образе Веры Васильевны. Возлюбленная предстает в мечтаниях Симеонова не идеальным романтизированным бесплотным видением, но почти телесным существом, которое можно обнять, прижать, покачать, перевернуть на спину (с. 333). Симеонов *достает* из пожелтевшего конверта не пластинку, но «Веру Васильевну» (с. 332), под иглой *вертится* не «антрацитовый диск», но сама «Вера Васильевна» (с. 333), *замолкает* не голос, но ожившая в мечтах Симеонова «Вера Васильевна» (с. 333). Симеонов «*покачивал* диск, обхватив его распрямленными, уважительными ладонями» (с. 333), но также, «*покачиваясь* <...> на каблуках» (с. 337), проходит в мечтах героя и сама Вера Васильевна. Призрачный образ обретает черты плотской фигуры, почти реальной женщины, ее пропорции и формы – «о сладкая груша, гитара, покатаая шампанская бутылъ!» (с. 334).

Двойственность образа главного героя и героини, двусоставность чувств, которые испытывает Симеонов к Вере Васильевне, порождает в рассказе Толстой два сюжета, которые организуют две фабульные линии рассказа. С одной стороны, это видимый сюжетный стержень: три этапа знакомства с реальной певицей Верой Васильевной (голос на пластинке – слух продавца-антиквара о том, что певица жива – непосредственное знакомство со «старухой»), с другой стороны, три ступени в духовном общении с певицей (в его воображении поселение ее в выстроенном городке на берегах Оккервиля – грозовые тучи над кукольно-фарфоровым городком – заселение красных домишек с черепичными крышами чужими людьми). Однако эти сюжеты не параллельны, они пересекаются: звуки, слова и образы одного сюжетного ряда неожиданно возникают в другом. К примеру, образ городских ворот с решеткой в виде рыбьей чешуи в видениях героя словно материализуется в доме Веры Васильевны (с. 335, 336, 340), или «серебряный голос» певицы, который поплыл в ее квартире (с. 345).

Мотивные кольца и параллели, двоичности и троичности, круги и треугольники вырисовывают вычурную композицию

рассказа Толстой, создавая «кружева» и «кружения» пространства (с. 333), в котором пребывают ее герои.

Мотив круга получает у Толстой свое развитие в исторической смене эпох не только общественно-политических, но и литературных, зафиксированных в «драгоценной» символической – золотой век русской литературы (Петербург), серебряный (Петроград), бронзовый (Ленинград)<sup>1</sup>. Если первый романс, который слушает Симеонов, «Нет, не тебя так пылко я люблю...», написан на слова М. Ю. Лермонтова (1841), то есть представляет золотой век русской поэзии (время Пушкина, Лермонтова, Гоголя), то уже следующий – «Отцвели уж давно хризантемы в саду...» (1910) – становится знаком века серебряного, времени Ахматовой, Гумилева, Блока. А граммофон с фестоначатой трубой эпохи югендстиля, с одной стороны, становится узнаваемым знаком эпохи модерна, с другой – своей медно-латунной сущностью словно бы указывает на век бронзовый (медный, латунный).

Переход в рассказе «Река Оккервиль» с уровня поэтического (АА) на уровень музыкальный (ВВ) влечет за собой смену символической образности и мотивики. Если Ахматова в стихотворении «Слушая пение» сравнивает женский голос с ветром (этот мотив присутствует в начале повествования), то постепенно певучий мелодичный голос Веры Васильевны обретает черты у Толстой стихии не воздушной, но водной, сравнивается не с ветром, но с речным потоком. Ахматовская поэтическая воздушность вытесняется мелодичностью и плавностью реки – таинственного Оккервиля, берега которого мысленно застраивал Симеонов. А сама Вера Васильевна сопоставляется «томной наядой» (с. 333), со звучноголосой сиреной или зеленоволосой русалкой. Голос забытой певицы «божественный, темный, низкий <...> набухающий подводным напором, восстающий из глубин, преображающийся, огнями на воде колы-

---

<sup>1</sup> Как вариант именование последнего века может быть у Толстой определено с еще большим понижением: от бронзового к медному, а далее к латунному (латунь включает медный сплав).

хающийся», словно несущаяся каравелла (с. 333) влечет героя в голубые дали.

Вера Васильевна, поселенная героем на манящих берегах реки Оккервиль, в глубине «мутного зеленоватого потока <...> с медленным, мутно плывущим в ней зеленым солнцем» (с. 335), становится обитательницей «тихого, замедленного как во сне мира» (с. 335). Подобно гомеровским сиренам, наяда манит «мореплвателя-путешественника» Симеонова, очаровывая и обманывая, увлекая и усыпляя, но не даруя счастья и любви. Так, мотивы неудовлетворенной страсти, искушения сплетаются с мотивом очарованности, заколдованности героя. При этом состояние очарованности в рассказе становится тождественным сну, очарование Верой Васильевной буквально погружает героя в печальный сон. Образ возлюбленной, ее запах, «белый, сухой и горький», «осенний запах», больной запах, запах прели и грусти» (с. 334–335) предвещает «осень, разлуку, забвение», словно напоминая сон-жизнь есть вариант сна-смерти (вечного сна, мертвого сна).

Причем использованное Толстой образное сопоставление обнаруживает свои литературные истоки: если «голос // воздушный поток» был порожден стихами Ахматовой, то «голос // наяда» происходит из поэзии Гумилева. В стихотворении Гумилева «Венеция» (а Петербург, как помним, есть северная Венеция) звучат строки: «Город, как голос наяды». Образ голоса-наяды обретает прочную генетическую связь с «петербургским пространством». Даже толстовский образ каравеллы, «неудержимо несущийся <...> по брызжущей огнями ночной воде» и «расправляющий крылья», исходит от Гумилева: «В час вечерний, в час заката / Каравеллою крылатой / Проплывает Петроград...» Мотивный ряд «город – голос – наяда» оказывается порождением «петербургского текста», точно датированного Серебряным веком.

«Ахматовско-гумилевские» мотивы (поэтической жизни и человеческой судьбы) наполняют текст рассказа Толстой аллюзиями на Серебряный век. Кроме того поддерживают и дополняют ауру Серебряного века образно-предметные отсылки.

Так, редукция определений века и голоса порождает единый и цельный образ-мотив – «серебряный голос» (с. 339), – хранящий в себе представление как о свойствах исполнения певицей старинных романсов, так и о времени ее жизни. Или «серебристые ивы» из фантазийного мира Симеонова на берегу Оккервиля, «серебряные трубы», «серебряные звуки»<sup>1</sup>.

Мощным образом, смыкающим прошлое и настоящее, реальное и вымышленное, у Толстой, вслед за Гумилевым, становится трамвай. Подобно «заблудившемуся трамваю» Гумилева, который на одном маршруте проскочил «через Неву, через Нил и Сену», трамвай Толстой проносится над Петербургом, Парижем и Шанхаем, переноса сквозь время и пространство образ Веры Васильевны и Симеонова, как верного спутника, вслед за ней. «Мимо симеоновского окна проходили трамваи, когда-то покрикивавшие звонками, покачивавшие висячими петлями, похожими на стремена <...> потом звонки умолкли, слышался только перестук, лязг и скрежет на повороте <...> наконец, краснобокие твердые вагоны с деревянными лавками *поумирали* и стали ходить вагоны *округлые, бесшумные, шипящие*<sup>2</sup> на остановках, можно было сесть, плюхнуться на охнувшее, испускающее под тобой *дух* мягкое кресло и покатить *в голубую даль*<sup>3</sup>, до конечной остановки, *манившей* названием: “Река Оккервиль”» (с. 335). У Толстой, как у Гумилева, трамвай пронзил эпохи и «заблудился в бездне времен...»

<sup>1</sup> В этом контексте восклицание: «...э-эх, где вы теперь, Вера Васильевна? Где теперь ваши белые косточки?» (с. 333) – обретает черты декадентского эстетизма начала XX в.: «белая кость» как признак благородного происхождения, родственная в своей семантике «белой гвардии» или «белой армии». В том же ряду оказывается и черно-белая – блоковская – прокраска выписываемой картины, и «босая» (лысеющая или выбритая) вытянутая голова персонажа, напоминающая фотографический облик Гумилева 1912–1914 гг., и даже переводы «ненужной книги с редкого языка», воскрешающие образ В. Шилейко, филолога-востоковеда, второго мужа Ахматовой.

<sup>2</sup> Подобно ужам (душе-ужу).

<sup>3</sup> Повторяющийся мотив: голубая даль // голубая мечта // голубой туман.

Герой Симеонов не позволяет себе поехать на трамвайном маршруте до конечной остановки с названием «Река Оккервиль». Он догадывается, что там, на «краю света», «наверняка же склады, заборы, какая-нибудь гадкая фабричка выплевывает<sup>1</sup> перламутрово-ядовитые отходы, свалка дымится вонючим тлеющим дымом, или что-нибудь еще, безнадежное, окраинное, пошлое» (с. 335). Он страшится действительности, боится разочароваться. Потому для него проще и лучше «мысленно обсадить ее берега длинноволосыми ивами, расставить крутоверхие домики, пустить неторопливых жителей <...> замостить *брусчаткой* оккервильские *набережные*, реку наполнить чистой *серой* водой, навести *мосты с башенками и цепями*, выровнять плавным лекалом *гранитные парапеты*, поставить *вдоль набережной высокие серые дома с чугунными решетками* подворотен – пусть верх ворот будет как рыба чешуя, а с кованых балконов выглядывают *настурции*<sup>2</sup>, поселить там молодую Веру Васильевну <...><sup>3</sup>» (с. 335–336).

Этот эпизод обнажает в любовном чувстве, в мечте Симеонова искусственность и нарочитую театральность. Потому мотив мечты, сна развивается писателем в мотив жизни-театра, где все не настоящее, игрушечное, построенное из декораций, удерживаемых только «усталым» и «обессиленным» симеоновским воображением (с. 336).

Вся жизнь Симеонова предстает у Толстой чередой повторов и закольцованных ситуаций. Снова и снова, как проигрываемая пластинка или идущая на сцене изо дня в день одна и та же плохая театральная пьеса, «Симеонов ел плавленые сырки, переводил нудные книги, вечерами иногда приводил женщин, а наутро, разочарованный, выпроваживал их – нет, не тебя!..»

<sup>1</sup> Образно-мотивный ряд «Фабрики» А. Блока и «Молоха» А. Куприна.

<sup>2</sup> Образ настурции тесно связан с образом-мотивом граммофона и основан на подобии форм (сходство цветков настурции и трубы граммофона, «фестончатой орхидеи»). Таким образом, цветок настурции – «дублер», еще одна «труба времени», связь мечты и реальности.

<sup>3</sup> Как уже отмечалось, образ петербургского центра с его набережными, мостовыми, гранитными парапетами в воображении героя переносится, проецируется на берега речки Оккервиль.

(с. 336). Включенная в поток мыслей героя цитата из романа, оформленная автором без кавычек, подчеркивает ненастоящность жизни и чувств, мыслей и переживаний героя.

И на фоне этого упорядоченного и ладно обустроенного театра-жизни у Толстой звучит мотив живой и поистине свободной жизни-реки: «только река Оккервиль, сужаясь и расширяясь, течет и никак не может выбрать себе устойчивого облика». Живая жизнь, стремительная и динамичная, не имеющая четких очертаний противопоставляется жизни-театру, жизни-сну.

Мотив одиночества, словно проникая в образ Симеонова, казалось бы, должен усиливать ощущение безвыходности положения героя, замкнутости его жизни. Однако герой Толстой не мучится одиночеством, но наслаждается им<sup>1</sup>. «Хорошо ему было в его одиночестве, в маленькой квартирке, с Верой Васильевной наедине...» (с. 334). «О блаженное одиночество!» (с. 334).

Вместе с тем, ирония повествования, которую использует Толстая, низводит Симеонова и его одиночество все ниже по ступеням-кругам: «Одиночество ест со сковородки, выживает холодную котлету из помутневшей литровой банки, заваривает чай в кружке – ну и что? Покой и воля!» (с. 334). Круги пространства становятся все плоше и проще, примитивнее и обытовленнее: круги сковороды, банки, кружки, котлеты. Пушкинские покой и воля прочитываются уже в контексте лозунгов о равенстве и братстве всего и вся, а свобода обретает эпитет чугунная (как сковорода), алюминиевая (как кружка) или стеклянная (как банка). Пространственные круги обретают у Толстой черты кругов ада (на фоне «черной трубы» граммофона), уводя героя не ввысь (как диктовала классическая литература), не в поднебесье, а в подземелье. Неслучайно в следующем предложении Толстая (повествователь или герой) заводит речь об уловлении душ: «Семья же бренчит посудным шкафом, расставляет западнями чашки да блюдца, ловит душу ножом и вилкой, – ухватывает под ребра с двух сторон, – душит ее кол-

<sup>1</sup> Вновь просвечивают настроения Серебряного века.

паком для чайника, набрасывает скатерть на голову...» (с. 334). Да и сама «вольная одинокая душа» сравнивается со змеей, гадом: «...выскальзывает из-под льняной бахромы, проходит ужом сквозь салфеточное кольцо и – хоп! лови-ка! она уже там, в темном, огнями наполненном магическом кругу, очерченном голосом Веры Васильевны» (с. 334)<sup>1</sup>.

Симеонов – не единственный персонаж театра-жизни. Тамара тоже обустроивает свою жизнь, как в театральной сцене, «тщательно» (с. 336), забывая у Симеонова «важные вещи» («то шпильки, то носовой платок»), и «к ночи они становились ей срочно нужны, и она приезжала за ними через весь город» (с. 337). Вера Васильевна словно «невеста» «из картона»<sup>2</sup>, которую Симеонов в прямом смысле вынимает из бумажного конверта: он «авансом блаженствуя, извлекал из рваного, пятнами желтизны пошедшего конверта Веру Васильевну» (с. 332)<sup>3</sup>.

Тамара – Симеонов – Вера Васильевна формируют традиционный любовный треугольник, который образован, кажется, разными эпохами и разными духовными (или телесными) сущностями (для Симеонова Тамара резко противопоставлена Вере Васильевне именно своей приземленностью<sup>4</sup>), вскоре оборачивается неким временным и сущностным равновесием, взаимозаменяемостью, превращаясь в магический круг.

Вера Васильевна словно бы оживает и на заблудившемся во времени трамвае переезжает из прошлого в настоящее: «А ведь старуха еще жива, <...> живет где-то в Ленинграде, в бедности,

<sup>1</sup> Ассоциативную связь можно обнаружить и с «Ловцом душ» Ф. Хэрберта или «Ловцом человек» Е. Замятина.

<sup>2</sup> «Ах, как светла та, что ушла <...> Упала она (из картона была)»; «... Погрустим с тобой о невесте, / О картонной невесте твоей!» (А. Блок).

<sup>3</sup> Мотив «картонной невесты» будет поддержан в тексте упоминанием «картонной крышки» от тортика (с. 339), купленного Симеоновым в подарок Вере Васильевне.

<sup>4</sup> Тамара все подступала к Симеонову «с постирушками, жареной картошкой, цветастыми занавесочками на окна...» (с. 336). И если ей удавалось «вломиться» в дом Симеонова, «тогда <он> ел на ужин горячее и пил из синей с золотом чашки крепкий чай с домашним напудренным хворостом» (здесь холостяцкая кружка противопоставлена семейной тамариной чашке с блюдечком и золотой каемочкой).

говорят, и безобразии, <...> потеряла бриллианты, мужа, квартиру, сына, двух любовников, и, наконец, голос, <...> с тех и не поет, однако живехонька» (с. 337).

Живущий среди литературно-романсных реминисценций героиней Толстой принимает *на веру* слова торговца пластинками, тем более что именно такое развитие судьбы великой актрисы подсказывает старинный романс, не упомянутый в тексте Толстой, но явно мерцающий «на заднике» ее рассказовых декораций.

*Сказать ли вам, старушка эта  
Как двадцать лет тому жила,  
Она была мечтой поэта  
И слава ей венок плела.  
<...>  
Святая воля провиденья...  
Артистка сделалась больна,  
Лишилась голоса и зренья  
И бродит по миру одна<sup>1</sup>.*

Именно таким возникнет образ «ожившей» Веры Васильевны в сознании Симеонова: герою надо «идти, бежать, разыскать Веру Васильевну – подслеповатую, бедную, исхудавшую, силую, сухоногую старуху, – разыскать, склониться к ее почти оглохшему уху и крикнуть ей через годы и невзгоды, что она – одна-единственная, что ее, только ее так пылко любил он всегда, что любовь все живет в его сердце больном...» (с. 338). «Как безумно пролегло между нами время!» (с. 339).

Казалось бы, в традиционной логике мотива подвига «верного рыцаря» (с. 339), «принца» (с. 341) необходимо разбудить идеальную возлюбленную, Веру Васильевну, вернуть к жизни «спящую красавицу» («заколдованную на сто лет», с. 341). Однако в рамках современности рыцарь-эстет Толстой разочарован. Традиционный романтический мотив поиска возлю-

<sup>1</sup> Романс «Нищая» (музыка А. Алябьева, слова П. Беранже, перевод Д. Ленского). Одной из ярких исполнительниц романса была Изабелла Юрьева.

бленной дискредитируется Толстой. Теперь Веру Васильевну он называет не иначе как «старуха» (даже не романсным «старушка» с уменьшительно-ласкательным суффиксом, а почти «старухой» из Достоевского<sup>1</sup>; «старуха плохо видит» – с. 340), а купленный вожделенный «черный диск» получает уничижительное определение «выщербленное сокровище» (с. 337). Благородная «белая рука» Веры Васильевны теперь в «старческих пятнах» (с. 339), похожих на «пятна желтизны прошедшего» на «рваном <...> конверте» с пластинкой (с. 332).

Оказывается, что герою не нужна живая легенда, его миром был мир грез и зачарованных мечтаний, миром сном, только в нем ему было «покойно и вольно». В его воображаемом городке все изменилось: «башенки отяжелели», цепи стали «неподъемно чугуны», «ветер рябил и морщил <...> гладь реки» (с. 338), и Вера Васильевна теперь шла «спотыкаясь» «на своих неудобных, придуманных Симеоновым, каблуках» (с. 338). В его «прохладном, туманном мире» на берегах реки Оккервиль теперь зацвела «ядовитая зелень», наяда словно бы превратилась в змею (гада, ужа), Оккервиль «бился в гранитные берега» (с. 340)<sup>2</sup>.

Теперь то обстоятельство, что свидания Симеонова с Верой Васильевной проходят «к ночи» (с. 335, 338), «под луной» (с. 338), «на закатной стороне» (с. 337), среди «закатных рек», под музыку из *черной* граммофонной трубы (с. 338), в окружении *черных* дисков, *черных* туфель Веры Васильевны, ее *темных* глаз и *темного* голоса, задает не временной ориентир, а эмоционально зловещий оттенок<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Появляется еще одна отсылка к петербургскому тексту, в данном случае Достоевского – в виде старухи-процентщицы.

<sup>2</sup> Наводнение из большой Невы перекочевало в «узкий ручей»: как в самом начале рассказа взбунтовавшиеся реки «бросались вспять, шипящим напором отщелкивали чугунные люки и быстро поднимали водяные спины в музейных подвалах, облизывая хрупкие, разваливающиеся сырым песком коллекции» (с. 332), так на берегах Оккервиля песком крошились вымышленные гранитные набережные. Мотив наводнения в данном случае – мотив необузданной природы и неуправляемой жизни.

<sup>3</sup> И вновь возникает аллюзия на Гумилева: «Я помню ночь, как черную наяду...» – заметим, стихотворения, посвященного М. Л. Лозинскому, деду Татьяны Толстой. Образы «верного рыцаря» (с. 339) и «дивной пери»

«Чистый звук серебряной трубы» (с. 338), «серебряный голос» певицы (с. 339) рассыпаются «мелким горохом» (с. 339). «Бренность мира» (с. 339) снова (как пластиночный диск) предстает в виде «дурных книг», «плавленных сырков, мокрых мостовых, птичьих криков», «Тамар» (во множественном числе), «чашек <не кружек>, безымянных женщин, уходящих годов» (с. 339).

Однако, как показывает Толстая, тревожные «тяжелые цветные тучи» (с. 338), которые появляются на небосклоне вымышленного героям Оккервиля, приходят не извне, а изнутри. Традиционный мотив «двоемирия», литературное противостояния героя обществу (герой ↔ мир) у Толстой обуславливается не социальными (внешними) причинами, но имеет индивидуалистические (внутренние) корни. Страшные адовы черты получают происхождение не в чуждом окружающем мире, но в собственной человеческой душе. Личностная «малость» объясняется «мелочностью» и «умеренностью» духа. Неслучайно мысли Симеонова буквально дwoятся, распадаются, превращаясь в двух внутренних демонов: «Симеонов слушал спорящие голоса двух борющихся демонов (с. 339). Один из его демонов взывает к нему «жить, как и раньше жил, в меру любя, в меру томясь...» (с. 338). Безмерные чувства не доступны герою. Осторожность и предусмотрительность снова напоминают о малости персонажа. Другой – «безумный юноша <...> требовал идти, бежать разыскать Веру Васильевну» (с. 338), казалось бы, призывая героя к высокому романтическому подвигу.

Однако в реальности все оказывается гораздо прозаичнее и ничтожнее. Маленький Симеонов становится все мельче, словно опускаясь в «черную воронку». Он «буднично, оскорбительно просто – за пятак – добыл адрес Веры Васильевны в уличной адресной будке», «купил хризантем на рынке – мел-

---

(с. 338) тоже находят образно-мотивные отклики в поэзии Гумилева. См., напр., «Рыцарь счастья», в котором лирический герой рассказывает «Про девушку с зелеными глазами, / Про голубую утреннюю тьму, / Пронзенную лучами и стихами...»

ких, желтых<sup>1</sup>, обернутых в целлофан. Отцвели уж давно»<sup>2</sup>, в булочной «выбрал тортик» (в данном случае с характерным уменьшительным суффиксом).

Оказавшись перед домом реальной Веры Васильевны, Симеонов настораживается, как перед входом в ад. «Ворота, в которые предстояло ему войти, были украшены поверху рыбьей узорной чешуей. За ними страшный двор. Кошка шмыгнула» (с. 340). Тревожная градация, троичность, сокращение размера предложений (особенно в сравнении с романским предложением длиною в целый абзац), почти черная кошка (как мрачное пугающее предзнаменование) порождают ощущение нарастающей тревоги. С одной стороны, появляется мотив мифологических Орфея и Евридики (героя, спускающегося глубоко в ад за своей возлюбленной) – образы змеи, ужалившей Евридику, река Стикс, тени мертвых поддерживают эту аллюзию<sup>3</sup>. С другой стороны, рождается мотив более современный: «вверх по лестнице, ведущей вниз» (Бел Кауфман), ибо герой как будто бы устремлен к прекрасному образу возлюбленной (т.е. вверх), но все приметы окружающей обстановки говорят о том, что Симеонов (как по ступеням) спускается вниз. «Черный ход», «узкие чугунные перильца» (чугунные, т.е. черные), «нечистота» (с. 340) усиливают и нагнетают обстановку преисподней.

Среди адово-черных коннотаций окружающей обстановки природный мотив наводнения, мощно звучавший на протяжении всего повествования, оборачивается (почти от слова «оборотень») библейским мотивом всемирного потопа. «Дверь распахнулась под напором шума <почти воды>, пения и хохота<sup>4</sup>, хлынувшего <как потоп> из недр жилья...» и в нем «мель-

<sup>1</sup> В тексте романа хризантемы были белыми. Толстая использует желтый цвет – в обыденном представлении цвет предательства и измены.

<sup>2</sup> Один из гостей Веры Васильевны, Поцелуев, спросит: «Вы цветов помельче принести не могли, что ли?» (с. 342).

<sup>3</sup> Ср.: Вера Васильевна названа «белой тенью» (с. 342).

<sup>4</sup> Вспомним, о тождественности образов воды и голоса в рассказе Толстой.

кнула Вера Васильевна, белая<sup>1</sup>, огромная, нарумяненная, черно- и густобровая, мелькнула там, <как в потоке волн> громко хохочущая, раскатисто смеющаяся <как наяда>, мелькнула – и была отобрана судьбой навсегда» (с. 340). Блкая возлюбленная Вера Васильевна исчезает, как растворяется в тумане на глазах обернувшегося Орфея мифическая Евридика. Легендарный катастрофический потоп становится знаком утраты всяческих надежд героя – «оставь надежду всяк сюда входящий...» (текст над воротами ада в заключительной фразе «Божественной комедии» Данте).

Словно бы в развитие библейских мотивов Толстая воспроизводит все, увиденное героем за распахнутой в квартиру Веры Васильевны дверь, как шутовскую (раблезианскую) пародию на «Тайную вечерю»: «там, за накрытым столом, в освещенном проеме, над грудой остро, до дверей пахнувших закусок, над огромным шоколадным тортом, увенчанным шоколадным зайцем» (с. 340), «над салатами, огурцами, рыбой и бутылками» (с. 341) пировали «пятнадцать человек» (не двенадцать), «хохотали, глядя ей в рот: у Веры Васильевны был день рождения» (с. 340). Слова «день рождения» звучат как насмешка: «второе» рождение («возрождение») Веры Васильевны оборачивается в сознании Симеонова днем смерти его возлюбленной. Дважды повторенное наречие «лихо» (с. 341) становится сигналом неизбежного лиха, беды.

В несобственно-прямой речи героя звучат эмоционально-страстные слова: «Чужие люди вмиг населили туманные оккервильские берега, тащили свой пахнувший давнишним жильем скарб – кастрюльки и матрасы, ведра и рыжих котов, на гранитной набережной было не протиснуться, тут и пели уже свое, выметали мусор на уложенную Симеоновым брусчатку, рожали, размножались, ходили друг к другу в гости...» (с. 342). В ответ Симеонов «топтал серые высокие дома на реке Оккервиль, крушил мосты с башенками и швырял цепи, засыпал мусором светлые серые воды...» (с. 341–342).

---

<sup>1</sup> «Белая» теперь не благородная, но «мертвая».

Но повествовательский голос вводит уравнивающую бесстрастную ноту, в которой «река <т.е. жизнь> вновь пробивала себе русло, а дома упрямо вставали из развалин, и по несокрушимым мостам скакали экипажи, запряженные парой гнедых» (с. 342).

Последние слова вводят затекстово романс «Пара гнедых»<sup>1</sup>, чьи образы, с одной стороны, поддерживают рассказовую интонацию раздумий и вводят мотивы быстро и незаметно пролетающей жизни:

*Были когда-то и вы рысакам,  
И кучеров вы имели лихих,  
Ваша хозяйка состарилась с вами,  
Пара гнедых! Пара гнедых!..*

Рядом с ними – мотивы невозвратного счастья, одинокой старости («Кто ж провожает ее на кладбище? / Нет у нее ни друзей, ни родных...»), а с другой стороны – еще раз высвечивает от-романсность бытия Симеонова, несовпадение литературы и жизни, поэтично-музыкальных образов «сухонькой», слабеющей, одинокой (как Симеонов) певицы и «толстой» (с. 342), «тучной» (как туча) наяды, поворачивающейся «туда-сюда тучным телом» (с. 341) и жаждущей грибков («Грибков передайте!», с. 343).

Рассказ Толстой не строится на художественных контрастах и антитезах, которые нельзя сгладить и растушевать, ее противопоставления неизбежно оборачиваются сопоставлениями, «хорошо» переходит в «плохо», «красиво» в «гадко», но и с такой же легкостью и последовательностью строго наоборот: «чужое» в «родное», «бытовое» в «бытийное». Симеонов смотрит, «как шевелится ее <Веры Васильевны> большой нос и усы под носом, как переводит она с лица на лицо большие, черные, схваченные старческой мутью глаза...», но, не позволяя драму превратить в трагедию (или в фарс), Толстая тут же

<sup>1</sup> Слова А. Апухтина (вольный перевод романса «Pauvres Chevaux», написанного на французском яз. С. И. Донауровым), музыка С. Донаурова (1870-е гг.).

вводит иные детали и мотивы: «кто-то включил магнитофон, и поплыл ее серебряный голос, набирая силу...» (с. 343). Мирское и небесное, съестное и духовное тесно переплетены в мире Толстой, позволяя писателю не впасть в романтически непримиримое двоemiрие или примитивное морализаторство.

Только что умершая для героя возлюбленная («я почтил память покойной», с. 343), в тексте Толстой неожиданным образом оказывается вновь неразрывно соединенной с ним. Персонаж по фамилии Поцелуев, «особо, интимно приближенный самим звучанием его фамилии» (с. 341) к реальной Вере Васильевне, упоминает о редкой старой записи певицы под названием «Изумруд» (или «Темно-зеленый изумруд», с. 342)<sup>1</sup> и сожалеет, услышав ответ: «Жаль. Который год ищем, прямо несчастье какое-то. Ну нигде буквально» (с. 342). Однако мистика рассказа Толстой замешана на самых неожиданных связях и сопоставлениях – камнем-талисманом героя с именем Симеонов оказывается изумруд. Гороскопическая символика «зеленого имени» героя рассказа Толстой могла оказаться случайностью, но художественно провидческой.

Едва вырвавшийся из адища черно-белой призрачно-реальной действительности, Симеонов, оказавшийся у дверей собственной квартиры, теперь уже иначе воспринимает мысль о доме, семье, Тамаре: «родная!» (с. 343) – с восклицанием произносит герой. И, кажется, в традиции русской литературы персонаж преобразился, переродился, изменились его ценностные ориентиры, он начнет новую, реальную, не мечтательно сонную жизнь. Однако Толстая отказывается от идеализации и благодушия, предлагаемых русской классикой: ее герой «пообещал Тамаре жениться» (с. 343), но «под утро, во сне, пришла Вера Васильевна, плюнула ему в лицо, обозвала и ушла по сырой набережной в ночь, покачиваясь на выдуманных черных каблучках» (с. 343). Status quo восстановлено, все в жизни вернулось на круги своя.

---

<sup>1</sup> Романс «Изумруд» (слова А. Д'Актиля, музыка Б. Фомина) создан в 1930-е гг. Согласно воспоминаниям В. Козина, написан для И. Юрьевой (Савченко Б. А. Кумиры забытой эстрады. М., 1992. С. 205).

Пережитая героем драма (трагедия или фарс) превращается в «человеческую комедию», в которой накрепко слиты высокое и низменное, поэтическое и земное, воздушно музыкальное и угольно антрацитовое. В финале рассказа всплывает принижено-огрубленная реальность подлинной (не литературной) жизни. В тексте возникает эпизод, послуживший истоком рассказа, художественно воссоздаются обстоятельства из реальной жизни Ахматовой – великая дива (певица, поэтесса, актриса<sup>1</sup>) привезена в чужую квартиру, чтобы помыться в ванной.

Симеонов «против воли прислушивался, как кряхтит и колышется в тесном ванном корыте грузное тело Веры Васильевны, как с хлопом и чмоканьем отстает ее нежный, тучный, налитой бок от стенки влажной ванны, как с всасывающим звуком уходит в сток вода...» (с. 343). Вновь – кольцеобразно – возникает образ воронки времени, «черной воронки» (с. 333), которая затягивает не только воду, но человеческие жизни. Вышедшая из ванной «красная, распаренная», в халате Вера Васильевна, шлепая «по полу босыми ногами», произносит: «Фу-ух. Хорошо», – смыкаясь в своей реплике со словами «внутреннего демона» Симеонова: «Фу, не надо» (с. 339). Ангел и демон слились у Толстой в одном звуке, в одной экспрессии. И это для современного писателя единственно жизненно и единственно истинно.

В подобном контексте натуралистически изображенные «заторможенные» хлопоты Симеонова, который «шел ополаскивать после Веры Васильевны, смывать гибким душем серые окатыши с подсохших стенок ванны, выколупывать седые волосы из сливного отверстия» (с. 343–344), не выглядят брезгливо-отвратительными и не художественными. Правда искусства торжествует в тексте Толстой, рождая новый уровень художественного (постреалистического, метареалистического, сверхреалистического) жизнеподобия.

Грубый быт и пошлое бытие оказываются в рассказе Толстой выше вымысла и сна, бесплотных мечтаний и романсно-литературных аллюзий. Литературоцентричный Петербург

---

<sup>1</sup> Слова «актер» и «актриса» звучат в тексте Толстой.

(не Ленинград), город-цитата, снова возвращается в текст Толстой словами Блока. «Поцелуев заводил граммофон, слышен был дивный, нарастающий, грозовой голос, восстающий из глубин, расправляющий крылья, взмывающий над миром, над распаренным телом Верунчика, пьющего чай с блюдечка, над согнувшимся в своем пожизненном послушании Симеоновым, над теплой, кухонной Тамарой, *над всем, чему нельзя помочь*<sup>1</sup>, над подступающим закатом, над собирающимся дождем, над ветром, над безымянными реками, текущими вспять, выходящими из берегов, бушующими и затопляющими город, как умеют делать только реки» (с. 344). В этой длинной, открытой бесконечности строке Толстой в едином ряду оказываются и пошлый петербургско-ленинградский Поцелуев<sup>2</sup>, и по-кустодиевски пышная, пьющая чай из блюдечка Вера Васильевна<sup>3</sup>, и литературный «маленький человек» Симеонов, «никому не делающий зла»<sup>4</sup>, и над всеми – дивный голос, «восстающий из глубин» и «расправляющий крылья», заполняющий низ и верх, глубины и небеса. Голос-ветер, голос-поток, голос-река, голос-время, голос-жизнь<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Впервые указание на текст Блока по данной строке сделано А. Жолковским (*Жолковский А.* В минус первом и минус втором зеркале. С. 562).

<sup>2</sup> В сознании петербуржцев фамилия «Поцелуев» слита с названием одного из мостов через реку Мойку и является выразительной частью городской топонимики, архитектурного петербургского текста. Причем название «Поцелуев мост» (по-голстовски) двойственно: мост назван не в честь влюбленных, а в честь купца Поцелуева, владельца питейного дома «Поцелуй» на берегу Мойки. При этом мост является продолжением «музыкальной» улицы Глинки и расположен в непосредственной близости с Новой Голландией, почти симеоновским «ново-голландским» Оккервилем.

<sup>3</sup> Чем-то напоминающая грузную Ахматову на фото последних лет.

<sup>4</sup> Этимология имени гоголевского «маленького человека» Акакия Акакиевича (см.: *Суперанская А. В.* Современный словарь русских имён. М.: Айрис-Пресс, 2005).

<sup>5</sup> Имплицитное, невыраженное в тексте Толстой, обретает незримое звучание блоковское стихотворение «Девушка пела в церковном хоре...» (1905): «Так пел ее голос, летящий в купол, / И луч сиял на белом плече <...> И всем казалось, что радость будет <...> Что <...> усталые люди / Светлую жизнь себе обрели». Подтекстовый, подстрочный трагизм одного стихотворения словно бы порождает, предвосхищает следующее – «Не спят,

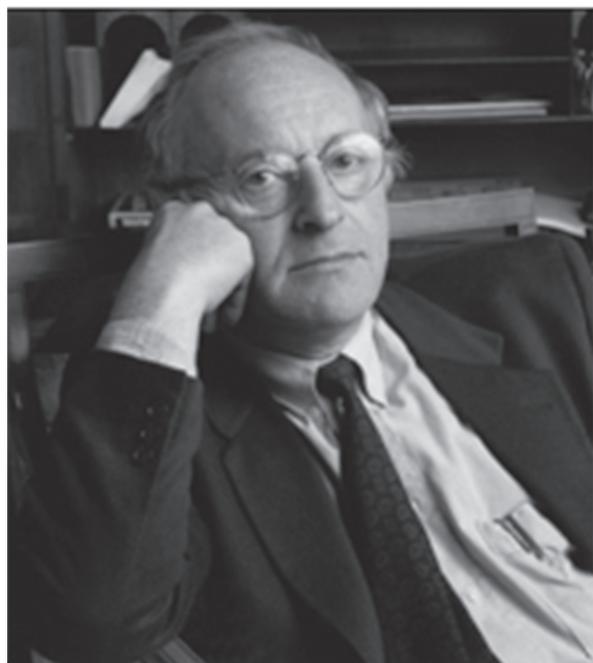
Так, отсылки, аллюзии и реминисценции порождают в тексте Толстой глубину и объемность. Не воспроизводя цитату, а только указывая на нее, писатель затрагивает и пробуждает фоновый контекст, который сложен из хорошо знакомых текстов стихов и особенно романсов. И, даже не будучи воспроизведенными в произведении, стихотворно-поэтические и романсно-музыкальные звуки наполняют «кружево» рассказа Толстой.

Любые цитаты, парафразы, намеки в тексте, едва обозначенные или выведенные названием или отдельной строкой, вводят целый ряд мотивов, порождают емкий *подтекст*, некое подводное текстовое течение, которое расширяет (*интертекстовое* и *сверхтекстовое*) пространство рассказа, углубляя его собственными (*затекстовыми*) образами и мотивами – и приобщая его к большому петербургскому тексту русской литературы. Сказочно-фантазийные, литературно-музыкальные мотивы рассказов Татьяны Толстой расцветчивают петербургский текст новыми красками, в пределах другой реальности напоминающая о его тайнах и мистике.

---

не помнят, не торгуют...» (1909), в котором торжественный пасхальный звон стоит над тем же, что и у Толстой черным городом-миром, «над мировой чепухой», «над всем, чему нельзя помочь...»

Классицизм  
петербургского  
текста  
Иосифа Бродского



**Ж**изненная и творческая судьба Иосифа Бродского была сложна и драматична. Рожденный в Петербурге (Ленинграде), воспитанный его классическими традициями (архитектурными и литературными), поэт, с рождения «зараженный нормальным классицизмом» («Одной поэтессе»), и на родине, и за ее пределами оставался творцом петербургского текста, с его мистериями и тайнами, порождающими множественные вопросы и неоднозначные ответы, формулирующими бытийные проблемы и неизбежный и порой безуспешный поиск их решения. Философский потенциал поэтических мистерий Бродского, несомненно, был почерпнут среди загадочных петербургских дворов-колодцев, кривых городских закоулков, летних садов и зимних парков, просторов Невы и сотни водных каналов и мелких речушек.

Большие стихотворения Бродского «Июльское интермеццо», «Шествие», «Горбунов и Горчаков», «Стансы» – примеры поэтического *бродского* варианта единого петербургского сверхтекста.

### **Город влюбленных в «Июльском интермеццо»**

Стихотворения Иосифа Бродского, входящие в поэтический цикл «Июльское интермеццо», были написаны в «июне-августе» 1961 года<sup>1</sup>. Между тем в единый цикл стихотворения

---

<sup>1</sup> См. об этом: *Куллэ В.* Иосиф Бродский: новая Одиссея // *Бродский И.* Сочинения Иосифа Бродского: в 7 т. СПб.: Пушкинский фонд, 1997–2001. Т. 1. С. 287–288. См. также: *Куллэ В.* 1961. URL: <http://liter.net/=/Kulle/dnevnik.htm>. Упоминание в последнем («Проплывают облака») стихотворении цикла осени позволяет расширить эти временные границы до сентября.

оказались объединены не сразу. В сборнике «Стихотворения и поэмы» 1965 года<sup>1</sup>, составленном без участия Бродского, из «Интермеццо» присутствуют только три стихотворения – «Воротишься на родину...», «Проплывают облака» и «Романс», причем их принадлежность к некоему поэтическому единству не обозначена. В сборнике «Остановка в пустыне» (1970)<sup>2</sup> некое сближение стихотворений означено в предисловии упоминанием «Августовского интермеццо»<sup>3</sup>, но в сборник включены лишь два стихотворения будущего цикла – «Воротишься на родину...» и «Проплывают облака». В единое целое в окончательном виде цикл сложился «едва ли не двадцать лет спустя после его написания»<sup>4</sup> (А. Нестеров).

По мнению специалистов, в начале 1960-х годов Бродский активно экспериментировал со стихотворными метрами, в его поэзии происходило зарождение особого жанра, т.н. «большого стихотворения» (Я. Гордин). По словам Л. Лосева, тогда «юный Бродский словно бы выталкивал “чистую лирику” из своего поэтического обихода», «он предпочитал разворачивать скромный лирический сюжет в поэму, перегруженную барочными описаниями <...>»<sup>5</sup>. Среди таких текстов могут быть названы «Петербургский роман», «Гость», «Шествие» (все созданы в 1961), в том числе и «Июльское интермеццо». Фактически Бродский искал новые формы т.н. современной поэмы, вырабатывал особые стратегии поэтической наррации, «сквозной драматургии» (А. Нестеров).

По мнению В. Куллэ, наиболее выразительной чертой поэтических текстов Бродского этого периода стала музыкальность стиха. «Для Бродского, поэта “мелического начала”,

<sup>1</sup> *Бродский И.* Стихотворения и поэмы. Washington; New York: Inter-Language Literary Associates, 1965. 236 с.

<sup>2</sup> *Бродский И.* Остановка в пустыне. Стихотворения и поэмы. Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1970. 228 с.

<sup>3</sup> *Н. Н.* Заметки для памяти // *Бродский И.* Остановка в пустыне. С. 13.

<sup>4</sup> *Нестеров А.* О структуре цикла И. Бродского «Июльское интермеццо» // Развитие средств массовой коммуникации и проблемы культуры. Мат-лы конф. М.: Ун-т Н. Нестеровой, 2001. С. 124–131.

<sup>5</sup> Цит. по: *Куллэ В.* Иосиф Бродский: новая Одиссея. С. 287.

самым страшным злом в эти годы кажется “метрическая банальность”<sup>1</sup>. Поэт стремится уйти от «банальных» ритма и рифмы, потому, по утверждению Л. Лосева, стихотворение Бродского той поры «начина[ю]т казаться текстом романа и прос[я]т струнного аккомпанеента»<sup>2</sup>. Именно к этому и направлен цикл «Июльское интермеццо», созданный как небольшая самостоятельная и цельная инструментальная пьеса, точнее – совокупность поэтических текстов циклического характера, стихотворных этюдов, ориентированных на звуковую мелодичность и музыкальность, на ритм и звуки узнаваемых инструментальных пьес и композиций.

Те немногие критические статьи, которые (по сути попутно) касаются «Июльского интермеццо»<sup>3</sup>, делают акцент преимущественно именно на ритмико-звуковом аспекте<sup>4</sup>. Однако не менее важно обратиться к смысловому контенту текста, проследить содержательный уровень цикла в целом и смысловых проекций его отдельных стихов.

Стихотворение, которое открывает цикл, – «**В письме на Юг**» – построено в форме эпистолярного послания, оформлено в виде обращения-письма к близкому другу, которому

<sup>1</sup> Куллэ В. Иосиф Бродский: новая Одиссея. С. 287.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Нестеров А. О структуре цикла И. Бродского «Июльское интермеццо». С. 124–131; Петрушанская Е. М. Музыкальный мир Иосифа Бродского. СПб.: Журнал «Звезда», 2004; Шемякина О. Н. Ритмические средства создания стилизованной джазовой интонации в «Июльском интермеццо» И. Бродского, их роль в раскрытии смысла текста. URL: [http://konf-zal.ru/images/stories/konf-zal/stat-i/literat/shemjkina\\_zabaikale\\_t.pdf](http://konf-zal.ru/images/stories/konf-zal/stat-i/literat/shemjkina_zabaikale_t.pdf)

<sup>4</sup> Заметим, что «музыкальный словарь» в поэзии Бродского особенно пристально исследовали Б. Кац (Кац Б. А. «Простая гамма» в стихах Иосифа Бродского // Музыкальная академия. 1998. № 3/4. С. 427–435; Кац Б. А. Фоно на пиру Мнемозины: к генезису поэтического образа рояля у Иосифа Бродского // Звезда. 1995. № 11. С. 161–166), Я. Платек (Платек Я. М. Три изгнанника три избранника: Владимир Набоков, Иосиф Бродский, Александр Солженицын. Портреты в музыкальном интерьере. М.: Композитор, 2003. 160 с.), Б. Рогинский (Рогинский Б. «Это такая моя сверхидея...» // Звезда. 2000. № 5. С. 99–103; Рогинский Б. Джаз в ранней поэзии И. Бродского // История ленинградской неподцензурной литературы: 1950–1980. СПб.: Деан, 2000. С. 60–72).

и посвящено стихотворение: в перитекст вынесена дедикация «Г. И. Гинзбургу-Воскову» (с. 68)<sup>1</sup>.

Именно с диалогической формы – обращения «Ты...» – и начинается лирическое повествование:

*Ты уехал на Юг, а здесь настали теплые дни,  
нагревается мост, ровно плещет вода, пыль витает,  
я теперь прохожу в переулке, все в тени, все в тени, все в тени,  
и вблизи надо мной твой пустой самолет пролетает (с. 68).*

Первая же строка стихотворения задает смысловой контраст через противительный союз «а», который формирует антитезу: ты уехал, а я остался. Затекстовое «а я...» словесно не эксплицировано, но вскоре оно будет закреплено в молитве «Помоги мне не быть, помоги мне не быть здесь одним» (с. 68). То есть расставание героев, как видно, обрекает лирического персонажа на одиночество. Сопутствующий герою пик июньской жары усиливает исходный контраст противопоставлением света и тени. Троекратное «все в тени, все в тени, все в тени» акцентирует не только теневую прохладу, но и состояние героя, оказавшегося в одиночестве без друга (теневая сторона жизни).

Диалогическая форма стиха, открывающая лирическое повествование (именно *повествование*, которое на уровне эпистолярного дискурса актуализировано короткими информативно-описательными простыми нераспространенными предложениями «нагревается мост, ровно плещет вода, пыль витает», с. 68), не выдержана в продолжении всего стихотворения. Уже во второй строфе лирический герой от обращения к другу, адресату дедикации, переходит к обращению-молитве к Господу (троекратное «Господи... помоги», «Господи... нужно помочь», «Господи... помоги», с. 68). Причем внутри молитвы вновь обозначен контраст: «я дурной человек, но [Ты, он] ...»

<sup>1</sup> Здесь и далее цитаты приводятся по изд.: Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского: в 7 т. СПб.: Пушкинский фонд, 1997–2001. Т. I, – с указанием страниц в скобках.

(с. 68) – *другие* («а теперь здесь другой», с. 69). Контраст не столько противопоставляет героев-друзей, сколько аккумулирует степень одиночества лирического героя, который в целом мире оказывается «иным» (почти звуковая анаграмма: «дурной // другой»).

Обратим внимание, что стихотворение Бродского называется не «Письмо на Юг» или «Письмо Г. И. Гинзбургу-Воскову», но «*В письме на Юг*», т.е. падежная парадигма названия скорректирована, представлена в косвенном падежном оформлении. Такой повествовательный ракурс позволяет поэту после обращения к другу («Ты...») и вслед за молитвой к Господу («Господи...») погрузиться в себя, в эпистолярной форме донести до близкого человека страх и боль, которые преследуют лирического героя. «Господи, я боюсь за него... // Так боюсь за себя...» (с. 68). Структурно уподобленные речевые обороты подчеркивают глубину искренности, с которой «исповедуется» лирический персонаж (другу, как себе).

Надо заметить, что вся третья строфа, в которой осуществляется переход во внутренний мир героя, построена по аналогии с первой строфой, с обращением к другу: она вновь включает в себя короткие (в данном случае преимущественно номинативные) предложения:

*<...> Настали теплые дни, так тепло,  
пригородные пляжи, желтые паруса посреди залива,  
теплый лягг трамваев, воздух в листьях, на той стороне светло,  
я прохожу в тени, вижу воду, почти счастливый (с. 68)*

– и поддерживается вновь упоминанием *тени* (природной и метафорической). Формальные аналогии указывают на духовную и душевную близость лирических персонажей.

Структурное *подобие* первой и третьей строфы подчеркивает *разность* медитативных сфер. Диалогическая стратегия лирической эпистолярной наррации сменяется монологической, нарратив описания-рассказывания вытесняется нарративом *исповеди*.

Поэтом предпринимается делокализация дискурсивной направленности, осуществляется смена объектно-субъектной перспективы.

Внешний пейзаж:

*Из распахнутых окон телефоны звенят,  
и квартиры шумят, и деревья листвой полны*

<...>

*ровно плещет вода, на балконах цветы цветут,  
вот горячей листвой над каналом каштан шумит (с. 68)*

– сменяется внутренним пейзажем:

*С каждым днем за спиной все плотней  
закрываются окна оставленных лет,  
кто-то смотрит вослед – за стеклом, все глядит холодней,  
вперед, кроме улиц твоих, никого, ничего уже нет,  
как поверить, что ты проживешь еще столько же дней (с. 68).*

В данном случае местоименная форма «ты» уже ориентирована не на адресата-друга, но обращена к себе, становится знаком/сигналом внутреннего «диалога» с самим собой.

Реальное (физическое) отсутствие улетевшего на юг товарища, о котором шла речь в первой строфе, в третьей сменяется чувством обостренного внутреннего одиночества, достигающего метафорических пределов и ирреальной сущности. Реальные «распахнутые окна» квартир вытесняются метафорическими «окнами оставленных дней», обобщающими абстракциями «кто-то смотрит вослед» – но «вперед... ничего уже нет».

Лирический герой словно бы молит о том, чтобы не остаться одному, но форма внутренней речи героя сконструирована поэтом так, точно он молит о смерти:

*Помоги мне не быть,  
помоги мне не быть одним (с. 68).*

Сквозь структуру строки проглядывает гамлетовский вопрос: быть или не быть.

Совершенно очевидно, что лирический герой Бродского (которому на тот момент всего 21 год) испытывает страх смерти («как поверить, что ты проживешь еще столько же дней...»). Трагический акцент усилен тем, что счет идет не на годы – на дни.

Если в первых двух строфах ощущение страха было связано с улетевшим на юг другом («я боюсь за него...», с. 68), то теперь (в третьей и последующих строфах) это страх за себя («боюсь за себя», с. 68), страх внутри себя.

Последующий текст стихотворения сформирован прощальными формулами внутренней речи лирического героя. Появляется упоминание «хора мертвых имен» (с. 69), звучит признание «все чаще ты смотришь назад» (с. 69), рождается осознание, что «приходит пора уходить» (с. 69, см. блестящий образец звукописи), акцентированы слова «Прощайте...» (с. 69) и «никогда... никогда... никогда...» (с. 69).

Образно-понятийные антитезы я – мы, Юг – Север, здесь – там реализуются (опредмечиваются) на уровне контрастирования атмосферы города и гор.

Образ города создается реалиями жары, жара, пекла, беспощадно палящего солнца. Вид парусников на заливе сопровождает образ желтых, не белых (что было бы точнее) парусов, но эпитет *желтый* усиливает визуальное ощущение жара, солнечных лучей, пронизавших-поглотивших даже паруса. Лязг городских трамваев охарактеризован как «теплый» («теплый лязг трамваев», с. 68), словно бы передавая жар теплого асфальта, углубившего рельсы и потому смягчившего и поглотившего резкий грохот трамвайных колес. Образ «горячей листвы» дополняется упоминанием «воздуха в листьях» (с. 68), порождая ощущение горячего воздуха, застоявшегося в деревьях в безветренном пространстве знойного городского дня.

Наоборот, образ южных гор пронизан мотивами снега, холода, льда, искрящегося блеска горных откосов («стен», с. 69). Узкие пространства улочек и переулков городского топоса сме-

няются видом высоких гор, их вершин, снегов («белых вершин», с. 69), долин. Пространственный хронотоп трансформируется, а вслед за ним и ракурс восприятия пейзажа: зримость реального города вытесняется воображением, воспоминанием о когда-то виденных горах («я уже не вернусь...» – «никогда не вернусь», с. 69).

Виртуальный образ Юга и заснеженных гор, возникающий во внутреннем взгляде героя, гор манящих и желанных, берет на себя роль синонима-заместителя послеземного существования:

*Словно тысячи рек умолкают на миг,  
умолкают на миг, на мгновение вдруг,  
я запомню себя, там, в горах, посреди ослепительных стен*  
(с. 69).

Константные формулы «белый снег» и «белый свет» сливаются в единый поэтический образ, «вечные белые вершины» становятся знаком-символом «вечных времен», в пространстве которых «тысячи рек» (как образ «реки жизни», например, у Г. Державина «Река времен») умолкают на миг/на мгновение/навсегда. Прием градации переводит образы реальности в образный ряд ирреальности.

Эпитеты, отражающие зримый образ надземных сфер – белизны, чистоты, «ослепительности» («ослепительных стен», с. 69), бесконечности, вечности – выстраивают-рисуют почти замок Снежной королевы из андерсеновской истории юного Кая, который оказался в холодном («все глядит холодней», с. 68) царстве забвения и вечного покоя. Реальный пейзаж южных гор перевоплощается в мистический образ вне(над)земного пространства.

Если в ходе письма к другу у лирического героя было понимание, что «жизнь – только утренний свет, только сердца уверенный стук» (с. 69), то к финалу эпистолярного признания-исповеди нагнетается ощущение «последнего часа»:

*добрый день, моя смерть, добрый день,  
добрый день, добрый день* (с. 69).

Примирительная форма обращения «*добрый день*», повторенная четырежды, свидетельствует о готовности лирического героя к уходу – о прощании с прошлым и покорности приятия будущего («до последнего часа», с. 69), о решимости оставить «минувшие лета» и принять «вечные времена» (с. 69).

Применительно к мотиву смерти следует заметить, что речь у Бродского идет именно о смерти, а не смертности, как пишет В. Куллэ<sup>1</sup>. Лирический герой переживает острое ощущение смерти, а не рефлексирует по поводу смертности. Потому наблюдение исследователя: «Стихотворение построено на перевернутости, некоем изъяне миропорядка: друг уехал на Юг, но находится сейчас в ледяных горах, а здесь, на Севере, “настали теплые дни”». Эта неправильность заставляет поэта по-иному взглянуть на привычное соотношение жизни и смерти и приводит в итоге к неожиданному рефрену “*добрый день, моя смерть, добрый день...*”»<sup>2</sup> – на наш взгляд, чрезмерно прямолинейно и обще.

Музыкальность стиха, о которой шла речь выше, позволяет Бродскому словно бы на уровне мелодического «припева», повтора, рефрена («Господи... Господи... Господи...», «Прощайте – простить», «все чаще, все чаще», «только – только», «никогда... никогда... никогда...» и др., с. 68–69) создать впечатление-ощущение музыкальных ритмов, музыкальных возвращений-рондо, структурного мелодического обрамления, «закольцовывания» поэтического текста. Подобно тому, как в музыкальном произведении мелодия развивается и, достигнув крещендо, возвращается, повторяется и формирует единое звуковое пространство с нижними тониками и высокими доминантами, так и поэтическое стихотворное целое у Бродского охватывается разным (но единым) ритмическим строем, для которого характерно чередование коротких и длинных фраз, ритмические перебои, анжамбеманы, повторы-паузы, звуковая пульсация с чередованием открытых и закрытых, высоких

<sup>1</sup> «Ощущением смертности пронизано все стихотворение» (Куллэ В. 1961. URL: <http://liter.net/=Kulle/dnevnik.htm>)

<sup>2</sup> Куллэ В. 1961. URL: <http://liter.net/=Kulle/dnevnik.htm>

и низких гласных (о, а // и, е), шипящих («каштан шумит», «прощайте / прожил» и др.) или сонорных и звонких согласных («добрый день, моя смерть...» и др.).

Нерегулярный трехслоговый дольник, использованный Бродским в стихотворении «В письме на Юг», с одной стороны, в рамках *литературной* стратегии, позволяет строке быть эпически (повествовательно) растянутой, дает ей возможность развернуться, имитируя эпистолярную логику письма и движение письменной речи, с другой – в рамках *музыкальной* стратегии – растечься, «распеться» в мелодичном тре(х)звучии (почти терции), открывающем (в сравнении с двухчастными размерами) возможности мелодической напевности и звуковой длительности поэтической строки.

Трудно со всей определенностью сказать, на какой музыкальный жанр ориентировался Бродский в тексте «В письме на Юг». Так, Е. Петрушанская сочла «длинную строку» стихотворения напоминающей «молитву» и «одновременно “туристскую” песню»<sup>1</sup> (хотя это соположение и странно). Нам же кажется, что можно согласиться с теми исследователями, которые предполагают наличие джазовой преформы, джазового музыкального претекста (с его длиннотами и ритмическим свингом-повторами), который найдет свое развитие в последующих стихотворениях цикла «Июльское интермеццо» и получит свою «терминологическую» (жанровую) экспликацию.

Однако может быть высказана и иная гипотеза. Учитывая, что лирический герой стихотворения тяжело переживает жару и в том числе перебивки в сердечном ритме, то можно предположить, что характер неравномерных перебивающихся строк – отчасти результат имитации аритмичного сердцебиения лирического героя, попытка через нарушаемый ритм стиха передать ощущение сердечных сбоев персонажа<sup>2</sup>.

Наконец, остается обратить внимание на дату, стоящую под текстом первого стихотворения, «В письме на Юг», – «Июнь».

<sup>1</sup> Петрушанская Е. М. Джаз и джазовая поэтика Иосифа Бродского // И. А. Бродский: pro et contra: антология / сост. О. В. Богданова, А. Г. Степанов. СПб.: РХГА, 2022. С. 176–192.

<sup>2</sup> Диагноз стенокардия сопутствовал Бродскому с ранней юности.

1961». Июнь, не июль. Учитывая, что *интермеццо* уже в самом термине содержит морфему «*между*», а также то обстоятельство, что среди текстов позже появится и стихотворение «Августовские любовники», можно предположить, что «Июльское интермеццо» действительно сознательно помещается поэтом между июнем и августом (отчасти сентябрем – «Проплывают облака», где упоминается осень), чтобы подчеркнуть его особую (в т.ч. временную) выделенность и значимость.

Второе стихотворение цикла «Июльское интермеццо» – «**Люби проездом родину друзей...**» – написано в совершенно ином ритме, его строфико-ритмический рисунок строг и регулярен. Стихи написаны 5-стопным ямбом с чередованием точных мужских и женских окончаний, с перекрестной рифмовкой *авав*.

Поскольку точкой локализации лирического героя в данном случае оказывается движущийся поезд, то, можно предположить, что четкий ритм стихотворной строки имитирует дробную ритмику движения колес поезда. Обилие сонорных звуков *р/л/м/н* («Люби проездом родину друзей...» и др.) придает стихотворному изложению звонкость и отчетливость. То есть ничего, напоминающего джазовую свободу или его вариации, в этом стихотворном тексте цикла нет.

Лирический герой сохраняет форму внутреннего диалога, разговора с самим собой, с характерными глаголами в повелительном наклонении 2 лица (*люби, гляди, жалей, пожалей* и др.). Диалогическая форма стиха дополняется риторическими вопросами («Куда?») и восклицаниями («Да что там жизнь!»), передающими особенности спонтанной и неорганизованной речи персонажа. Наличие дедикации-посвящения «Э. Т.» (с. 70) позволяет предположить, что у диалогизированного монолога лирического героя может быть и «молчаливый» неконтурированный реципиент, слушатель-попутчик (реальный или воображаемый). Но в любом случае речь лирического героя лишена дидактизма и уже этим близка рассуждениям персонажа-пассажира, глядящего в окно движущегося поезда (характерный прием поэзии Л. Пастернака), задающегося

вопросами, обращенными к себе и иницилирующими внутренние размышления лирического субъекта<sup>1</sup>.

Стихотворение «Люби проездом родину друзей...» связано с историей печально известной статьи-пасквиля в «Вечернем Ленинграде» 29 ноября 1963 года «Окололитературный трутень»<sup>2</sup>. В качестве одного из аргументов против поэта-тунеядца авторы статьи приводили якобы строку Бродского «Люблю я родину чужую», которая, как ясно из текста «Люби проездом родину друзей...», являет собой произвольную (и тенденциозную) компиляцию первой и последней строк стихотворения, становясь, с точки зрения Лернера-Медведева-Ионина, вызовом антипатриотичного автора.

Между тем интенция поэта иная, кардинально противоположная, скорее сугубо патриотичная (если считать, что тема родины доминирует в данном стихотворении).

*Люби проездом родину друзей.  
На станциях батоны покупая,  
о прожитом бездумно пожалей,  
к вагонному окошку прилипая (с. 70).*

Тема родины, на наш взгляд, не составляет тематического ядра текста – огромная родина моя и моих [твоих] друзей, моя и чужая составляет только фоновый пласт размышлений героя, в ритме движущегося «куда-нибудь» поезда и мелькающих за окном пейзажей, заставляя задуматься о бесконечных просторах страны и, на уровне метафорического переноса, о путях-дорогах человеческой жизни («Да что там жизнь!», с. 70).

Воссоздавая картины российской «провинции» (с. 70), мелькающей за окном поезда, уже с первых строк первой строфы Бродский не броско, но узнаваемо актуализирует мелодию популярной в советские годы песни «Жалею тебя» в исполнении Людмилы Зыкиной:

<sup>1</sup> Известно, что в июне-июле 1961 г. Бродский ездил в составе геологической партии в Якутию (см.: Полухина В. Иосиф Бродский. Жизнь, труды, эпоха. СПб.: Журнал «Звезда», 2008. С. 48–49).

<sup>2</sup> За подписью Я. Лернера, М. Медведева, А. Ионина.

*В селах Рязанищины, в селах Смоленщины  
Слово «люблю» непривычно для женщины,  
Там, бесконечно и верно любя,  
Женщина скажет,  
Женщина скажет,  
Женщина скажет:  
«Жалею тебя»<sup>1</sup>.*

Звучащие в тексте песни названия Смоленщины и Рязанщины словно бы привносят в стихотворение Бродского дополнительные ассоциативные цепочки, словно бы называют-перечисляют пробегающие за окном вагона места среднерусской провинции, по которым следует поезд. Всего два слова, начинающая и завершающая текст интертекстема *люби // жалею* затекстово вводит в поэтический текст Бродского мелодию и образы одной из песен широко популярной советской певицы (*Люби проездом родину... // Жалею проездом родину...*). Незримое (хотя и эксплицированное на уровне позиционирования маркированных слов) присутствие песни Л. Зыкиной снимает инспирированное авторами статьи обвинение поэта в любви к *чужой* родине. У Бродского, несомненно, речь идет о его родной земле (бытовая лексема *батон* становится опознавательной чертой нищего, но любящего хлеб *нашего* народа).

Почти вслед за Блоком Бродский расширяет охват понятия любви (= жалости). Если в песне Л. Зыкиной звучит:

*Встало над речкой село наше русское:  
Крыши покатые, тропочки узкие,  
Где до седин все теплей и нежней  
Жёны всем сердцем жалеют мужей...<sup>2</sup>*

– то Бродский переносит описываемое чувство любви-жалости с человека (*мужа*) на родной край, на родину малую и боль-

<sup>1</sup> «Жалею тебя». Стихи поэта Ф. Лаубе, автор музыки композитор А. Экимян. Исп. Л. Зыкина. URL: <https://teksty-pesenok.ru/rus-lyudmila-zykina/tekst-pesni-zhaleyu-tebya/1842627/>

<sup>2</sup> Там же.

шую, близкую и далекую, условно свою и чужую. Другими словами, образ родины в стихотворении Бродского рождается в значительной мере из неэксплицированных, но отчетливо угадываемых образов-мотивов широко известной песни – позиция начала и конца стиха, оформленных в структурно единообразных фразах, позволяет напрямую сопоставить глаголы *люби // жале́й* и тем самым расслышать-разглядеть лексическую связь означенных песенных понятий<sup>1</sup>.

Вторая строфа стихотворения вводит еще одну мелодию – вальса<sup>2</sup>.

*Все тот же вальс в провинции звучит,  
летит, летит в белесые колонны,  
весна друзей по-прежнему молчит,  
блондинкам улыбаясь благосклонно (с. 70).*

Указание-определение «Все тот же...» заставляет задуматься о том, что речь вновь идет о знакомой мелодии, вероятно, звучавшей в залах Домов культуры, выстроенных в стиле послевоенного т.н. «сталинского классицизма», строгого советского ампира с «белесыми колоннами» под почти античными портиками. Музыкальными претекстами для Бродского в данном случае могли послужить вальсы послевоенной поры, первым среди которых можно назвать «Случайный вальс» М. Фрадкина и Евг. Долматовского, начиная с 1945 года часто исполнявшийся Л. Утесовым, а позже И. Кобзоном, Л. Гурченко, Э. Хилем, В. Толкуновой и др.

*Ночь коротка,  
Спят облака,  
И лежит у меня на ладони*

<sup>1</sup> И одновременно через звучащий мотив-образ отчасти даже визуализировать изображаемое время.

<sup>2</sup> Е. М. Петрушанская: «...во 2-й [части] звучит вальс» (*Петрушанская Е. М. Джаз и джазовая поэтика Иосифа Бродского // И. А. Бродский: pro et contra: антология. С. 176–192*).

*Незнакомая ваша рука.  
После тревог  
Спит городок.  
Я услышал мелодию вальса  
И сюда заглянул на часок.*

*Привет*

*Хоть я с вами почти не знаком,  
И далеко отсюда мой дом.  
Я как будто бы снова  
Возле дома родного...  
В этом зале пустом  
Мы танцуем вдвоем,  
Так скажите хоть слово,  
Сам не знаю о чем<sup>1</sup>.*

Внетекстовые слова «Случайного вальса», подобно «Жалею тебя» Л. Зыкиной, приносят в стихотворение Бродского дополнительные образно-звуковые коннотации. Песенные строки «Спит городок...», «незнакомая ваша рука...», «я с вами почти не знаком...», «далеко мой дом...», «покидая ваш маленький город...» словно восполняют недостающие детали сцены-картины, создаваемой воображением-памятью лирического героя Бродского, и отвечают динамике (пере)движения, которая эксплицирована в поэтическом тексте.

Музыкальным претекстовым вальсом могут быть и другие популярные вальсы (песни) советской поры: «На сопках Манчжурии» (И. Шатров), «Амурские волны» (М. Кюсс), «Синий платочек» (Е. Петербургский), «В лесу прифронтовом» (М. Блантер, И. Исаковский), «Севастопольский вальс» (К. Листов, Г. Рублев) в исполнении К. Шульженко, Л. Зыкиной, М. Кристалинской, Г. Отса и др., часто звучавшие из радиорепродукторов, на сценах сельских клубов и городских ДК, в кино и опереттах (напр., «Севастопольский вальс»), нередко

<sup>1</sup> «Случайный вальс» (М. Фрадкин, Евг. Долматовский). URL: [https://translated.turbopages.org/proxy\\_u/en-ru.ru.0c7816b4-630c6f53-ac43a264-74722d776562/https/en.wikipedia.org/wiki/Accidental\\_Waltz\\_\(song\)](https://translated.turbopages.org/proxy_u/en-ru.ru.0c7816b4-630c6f53-ac43a264-74722d776562/https/en.wikipedia.org/wiki/Accidental_Waltz_(song))

на открытых площадках садов и парков, поддерживая оптимизм победившего в страшной войне советского народа и знаменуя начало «хрущевской оттепели». Нельзя утверждать, что юный Бродский любил эти песни, но не знать их, не слышать, не подпевать, не насвистывать эти (по-своему замечательные) мелодии поэт не мог. С одним из этих текстов «*Все тот же вальс...*», несомненно, входил в плоть стихотворения Бродского.

Кажется, что наряду с мелодией вальса Бродский включает в стихотворный контент «Люби проездом родину друзей...» и образно-визуальный кинематографический ряд, искусства, горячо любимого поколением послевоенной молодежи. Провинция, весна друзей, вальс, блондинка, улыбка («весна друзей по-прежнему молчит, блондинкам улыбаясь благосклонно...») – за этими узнаваемыми «кинематографическими» образами-штампами проступают черты юных киногероев, геологов или строителей, и преданных им белокурых улыбающихся красавиц, например, из любимых фильмов той поры «Весна на Заречной улице» (1956)<sup>1</sup> или «Геологи» (1959). (Особенно учитывая то обстоятельство, что сам Бродский, как было уже отмечено, в 1961 году летал в Якутию в составе геологической партии.)

Если первые две строфы стихотворения «Люби проездом родину друзей...» создают антураж черт, деталей, образов, картин обширной страны, которую проезжает на поезде лирический герой Бродского, то третья строфа формирует иной локус – сознание лирического героя концентрируется на нем самом, на его мыслях, вопросах, раздумьях.

*Отходят поезда от городов,  
приходит моментальное забвенье,  
десятилетия искренних трудов,  
но вечно, увы, неоткровенья (с. 70).*

После затекстовых картин жизни советской страны, отраженной посредством семантизированных аллюзий на после-

<sup>1</sup> Со знаменитой песней «Когда весна придет, не знаю...» (А. Фатьянов, Б. Мокроусов) в исполнении Н. Рыбникова.

военные песни и кинофильмы, вполне допустимо предположить, что *неоткровенье*, о котором заходит речь в тексте стихотворения Бродского, особенно на фоне упомянутых «десятилетий искренних трудов», связано с жизнью страны и народа (потому можно признать отчасти правомерным привлечение именно этого текста Бродского в статье «Окололитературный трутень»).

Однако интенция Бродского не направлена против «неоткровеней» страны или государства. Возглас-несогласие лирического героя «Да что там жизнь!..» (с. 70) стремительно переориентирует мысль и адресует ее лирическому персонажу – «...о себе забудь», переводя повествование на иной уровень и давая понять, что *неоткровенья* порождает «новый недоверчивый вопрос» как извне, так и изнутри, как в отношениях пространственных и пространственных, так и в отношениях личностных и интимных.

«Печальная догадка» (с. 70) лирического героя почти философически примиряет его с действительностью:

*Так, поезжай. Куда? Куда-нибудь,  
скажи себе: с несчастьями дружу я.  
Гляди в окно и о себе забудь.  
Жалей проездом родину чужую (с. 70).*

Разговорный стиль вопроса-ответа опосредует финальную строфу. Мотив странничества, характерный для молодежной поэзии 1960–1970-х годов (геологи, покорители целины, комсомольцы-строители), выходит на первый план, не позволяя лирическому герою надолго задерж(ив)аться на одном месте («Отходят поезда от городов...»). Множественное число существительных *поезда* и *города* характерологично – герой стихотворения Бродского оказывается в постоянном поиске<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Утверждение В. Куллэ, что «во втором стихотворении цикла (“Люби проездом родину друзей”) поэт бежит из переполненного смертью города», на наш взгляд, слишком прямолинейно. См.: Куллэ В. 1961. URL: <http://liter.net/=Kulle/dnevnik.htm>

В заключительной строфе в сравнении с песенным появляется и новый смысловой оттенок императива *жалей*: «Жалей проездом родину чужую...» – жалей родину чужую, те места, что ты проезжаешь, но не жалей себя. Будь сильнее. Неслучайно во второй строке звучит примирительно-утвердительная фраза: «скажи себе: с несчастьями дружу я...» Юный герой не отвергает родину (свою или чужую, большую или малую), но принимает ее со всеми *неоткровениями*.

В раннем и, казалось бы, незамысловатом стихотворном тексте Бродскому удается создать музыкально-поэтическую и семантическую полифонию. Стихотворный текст поддерживается образами и мотивами мелодической подтекстовой праосновы, прямое значение слова усиливается его метафорическими ассоциативными нюансами. Поэтическая мысль и мелодическое звучание проникают в друг друга, отвечая авторскому жанровому определению *интермеццо*, действительно каждый раз, в каждом из последующих текстов порождая музыкально-поэтическую пьеску, сценку, картинку, объединяясь в единый цикл, который в его завершенном виде, скорее всего, нарративно (почти сюжетно) отражал сложные жизненные переипетии лета 1961 года, о которых рассказывал С. Шульц<sup>1</sup>.

«Через несколько дней Иосиф улетел в Восточную Сибирь с Учурской геологической партией отдела Востока ВСЕГЕИ, начальником которой была Галина Юрьевна Лагздина, а старшим геологом – Виолетта Гаспаровна Тарасова. Всего в партии было 4 геолога и 4 коллектора, они должны были проводить геолого-съёмочные и сопутствующие поисковые работы в восточной части Алданского щита. Долетели сначала до Иркутска, оттуда в Якутск, из Якутска в Усть-Майю. Из Усть-Майи уже спецрейсом вылетели в поселок Нилькан и там ждали оленей. Но оленей все не было и не было. И тут с Иосифом стало твориться что-то странное. Его охватила страшная ностальгия. За два года до этого во время полевого сезона в геологической

<sup>1</sup> См. об этом: Шульц С. С. Иосиф Бродский в 1961–1964 годах // Звезда. да. 2000. № 5. С. 75–83. См. также: Полухина В. Иосиф Бродский. Жизнь, труды, эпоха. СПб.: Журнал «Звезда», 2008. С. 48.

партии умер молодой коллектор, 18-летний мальчик – Федя Добровольский. Иосиф глубоко переживал его смерть, посвятил его памяти два стихотворения. И вот во время бездейственного пребывания в этом крохотном поселке он почувствовал, что его душит смертельная тоска и предчувствие неотвратимой гибели. Иосиф говорил мне потом, что он чувствовал: еще несколько дней – и его настигнет такой же удар, как тот, от которого погиб Федя Добровольский. Зная экспансивную натуру Иосифа и вспоминая то состояние, в каком он был, когда вернулся в Ленинград, я убежден, что это действительно могло произойти. И он сообщил начальнику партии, что он болен, что ему необходимо вернуться домой, и вылетел попутным рейсом обратно в Усть-Майю и Якутск, оставив одного из геологов партии без коллектора, чего начальник партии Г. Ю. Лагздина так и не смогла ему простить, и это ему припомнили на суде в марте 1964 года. <...>

Вернувшись в Ленинград, Иосиф сразу же позвонил мне. У меня в 1961 году в первый раз за много лет не было полевого сезона. Я был в городе и был относительно свободен. <...>

Летом и осенью 1961 года Иосиф очень много писал, и это были совершенно удивительные вещи: “Петербургский роман”; “Июльское интермеццо”; “Шествие”; первый и замечательнейший из его рождественских романсов, посвященный Евгению Рейну; маленькие поэмы (“Гость”, “Три главы”); начало поэмы “Зофья” (первая глава); большое количество автобиографических стихотворений; стихи, посвященные Баратынскому; первые из его цикла сонетов»<sup>1</sup>.

Вероятно, именно в опоре на события, пересказанные С. Шульцем, и можно представить себе единый сюжетный стержень, которому следовал поэт при выстраивании структурно-композиционной логики интермеццо, можно понять, почему в цикле неожиданно (вовсе не по цензурным соображениям<sup>2</sup>) возникает «пустая», мнимо-купированная строфа,

<sup>1</sup> Шульц С. С. Иосиф Бродский в 1961–1964 годах. С. 76.

<sup>2</sup> То есть не как у А. Пушкина в «Евгении Онегине». Ср. А. Нестеров: «<...> как “пропущенная” строфа в “Евгении Онегине”» (Нестеров А. О структуре цикла И. Бродского «Июльское интермеццо». С. 129).

состоящая только из многоточий, а следом появляется текст о возвращении героя в родной город – «Воротишься на родину. Ну что ж...»<sup>1</sup>

Текст «**Воротишься на родину. Ну что ж...**» входит в состав стихотворного цикла «Июльское интермеццо», но в сборник «Стихотворения и поэмы» (1965) элегия включена как самостоятельное произведение<sup>2</sup>. Стихотворение хорошо известно, нередко упоминается в критических обзорах<sup>3</sup>, однако в литературоведческих работах, как правило, встраивается в перечислительный ряд других поэтических текстов Бродского, само по себе редко становится объектом исследования.

Пожалуй, единственной работой, которая в какой-то мере касается анализа поэтологических особенностей элегии «Воротишься на родину. Ну что ж...», стала статья А. Нестерова, где в центре размышлений исследователя цикл «Июльское интермеццо» в его структурных координатах<sup>4</sup>. Автор статьи анали-

<sup>1</sup> В. Куллэ высказывал соображение, что на месте купюры (з.) должно было стоять стихотворение «Стук». См. об этом: *Куллэ В.* 1961. URL: <http://liter.net/=Kulle/dnevnik.htm>

Исследователь пишет:

«Размышления поэта о смерти достигают здесь наибольшей интенсивности. Он слышит стук падающих на землю умерших птиц, наблюдает оставленные ими пустые гнезда, вспоминает погибшего в подобной же экспедиции друга:

*О гнезда гнезда черные умерших  
гнезда без птиц гнезда в последний раз  
так страшен цвет Вас с каждым днем все меньше  
вот впереди смотри все меньше нас...*

Сотворение написано уже в Якутии, в рукописи стоит дата 19 июня. Этим же днем датированы стихи «Памяти Е. А. Баратынского» [I: 60–61], что позволяет соотнести образ умершей птицы с образом поэта. В дальнейшем сравнение поэта с птицей примет в стихах Бродского устойчивый характер».

<sup>2</sup> См.: *Бродский И.* Стихотворения и поэмы. Washington; New York: Inter-language literary associates, 1965. 236 с.

<sup>3</sup> См. работы Я. Гордина, Л. Лосева, В. Полухиной, И. Плехановой, И. Романова и др.

<sup>4</sup> *Нестеров А.* О структуре цикла И. Бродского «Июльское интермеццо». С. 124–131.

зирует композиционную структуру цикла, прослеживает его музыкальную драматургию и констатирует:

«Если обратиться к самому циклу, мы обнаружим, что его ядро, части с 4 по 8, составляют тексты, “прошитые” музыкальными ассоциациями, начиная от заглавий: “Пьеса с двумя паузами для сакс-баритона” (пятое стихотворение цикла), “Романс” (шестое), “Современная песня” (седьмое), “Июльское интермеццо” (восьмое). Заметим, что характерным образом во втором стихотворении цикла – “Люби проездом родину друзей” – упоминается вальс, а в десятом – “Проплывают облака” – детское пение. При этом очевидно некое заданное чередование “современных” музыкальных жанров: джазовая пьеса, “современная песня” и жанров, тяготеющих если не к “классике”, то, во всяком случае, к эпохе ушедшей, и в первую очередь – к рубежу веков: “романс” и “интермеццо”»<sup>1</sup>.

Как и прежде, А. Нестеровым фрагменту «Воротишься на родину. Ну что ж...» внимание уделяется *попутно*, однако наблюдение, им сделанное, достойно того, чтобы на нем остановиться.

А. Нестеров считает, что для поэзии Бродского «весьма характерно, что часто она есть продолжение чужой поэтической речи», и в случае с «Воротишься на родину...» этим «затактовым» (в его определении) текстом-предшественником следует считать романс А. Вертинского «Без женщин»<sup>2</sup>. Исследователь напоминает, что «Вертинский в ту пору вновь стал звучать в России», и полагает, что в рассматриваемом стихотворении «именно печальный, в меру грустный и в меру ироничный Пьеро светских салонов и поэтических кафе начала века оказывается “собеседником” Бродского»<sup>3</sup>. По наблюдению А. Нестерова, «достаточно положить рядом два текста – “Воротишься на родину...” Бродского и “Без женщин” Вертинского, чтобы увидеть их параллелизм»<sup>4</sup>. А. Нестеров построчно сопоставляет

<sup>1</sup> Там же. С. 124.

<sup>2</sup> Там же. С. 125.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же.

тексты и подчеркивает близость активизированных речевых оборотов.

У Вертинского:

*Как хорошо без женщин и без фраз,  
Без горьких слез и сладких поцелуев,  
Без этих милых, слишком честных глаз,  
Которые вам лгут – и вас еще ревнуют.*

*Как хорошо без театральных сцен,  
Без долгих благородных объяснений,  
Без этих истерических измен,  
Без этих запоздалых сожалений. <...>*

*Как хорошо проснуться одному  
В своем уютном холостяцком flat'e,  
И знать, что ты не должен никому  
Давать отчеты ни о чем на свете. <...><sup>1</sup>*

У Бродского:

*<...>  
Как хорошо, что некого винить,  
как хорошо, что ты никем не связан,  
как хорошо, что до смерти любить  
тебя никто на свете не обязан.*

*Как хорошо, что никогда во тьму  
ничья рука тебя не провожала,  
как хорошо на свете одному  
идти пешком с шумящего вокзала.*

По наблюдению А. Нестерова, даже упоминание «простого шотландского виски» находит отголосок в «сладком вине» Бродского.

---

<sup>1</sup> Здесь и далее цитаты из романа А. Вертинского «Без женщины» приводятся по изд.: *Вертинский А. Дорогой длиною... / сост., подгот. текста Л. Вертинской. М.: Астрель, 2012. 623 с.*

Вслед за Нестеровым, точечный ряд этих нюансов-переключек можно расширить (горький / сладкий, *еще* ревнует, на свете / на свете, не обязан / не должен, и др.). Действительно, стилиевой окрас лексического ряда и стилистическая тональность строк Вергинского и Бродского необычайно близки.

Между тем А. Нестеров чутко улавливает и смысловые расхождения, тот контраст, который он квалифицирует как «диалог-отталкивание». По А. Нестерову, «иронично-манерная салонность Вергинского, с его “простым шотландским виски”, “уютным холостяцким flat’ом”, – и скупая, горькая интонация Бродского, в чьем тексте – дешевое красное вино, путь “пешком с шумящего вокзала”. На одном полюсе – “долгие благородные объяснения”, на другом – едва ли не советско-казенное “любить не обязан”. Контраст двух эпох – Серебряного века с его порой фальшивой мишурой и “черно-белого рая новостроек” шестидесятых. Именно это несоответствие и порождает напряженность поэтического диалога-отталкивания, именно оно и делает его возможным»<sup>1</sup>.

На первый взгляд, наблюдения исследователя кажутся убедительными. Однако вывод, к которому в итоге приходит А. Нестеров, чрезмерно абстрактен и вряд ли имеет прямое отношение к тексту Бродского<sup>2</sup>, а в отдельных деталях и вовсе не соответствует тексту и контексту (здесь и «черно-белый рай новостроек», не включенный в сферу восприятия Бродского, и «путь “пешком с шумящего вокзала”», который у Нестерова едва ли не впрямую связан с «обнищанием» (см. в следующей нестеровской строке), и тем более «советско-казенное “любить не обязан”», которое прочитано критиком совершенно не по-бродски). То есть указание на прототипическую связь с ро-

<sup>1</sup> Там же. С. 126–127.

<sup>2</sup> «В вызванной коммунистическим экспериментом обнищании внешней, вещной стороны жизни, в прорежении ее ткани, исчезновении всякой скрашивающей, наполняющей быт уютом предметности мира, кроется одна из причин, в силу которой в России послевоенная поэзия обернулась лицом к метафизике, к последним вопросам бытия. Сквозь полинялый, убогий лик мира стала просвечивать его сущность...» (Нестеров А. О структуре цикла И. Бродского «Июльское интермеццо». С. 126).

мансом А. Вертинского, предложенное А. Нестеровым, может быть принято во внимание, но интерпретация его еще будет пересмотрена. Непосредственное обращение к тексту Бродского позволит расставить иные акценты и обнаружить иные претексты.

Элегия «Воротишься на родину. Ну что ж...» в десятичастной композиции цикла «Июльское интермеццо» занимает почти срединную позицию – стоит под № 4. Даже внутри «интермеццо» «Воротишься на родину...» отличается особым ямбическим размером (5Я), в ту пору мало эксплуатируемым Бродским, и состоит из пяти катренов с перекрестной рифмовкой (*ааав*). Более того, примечательно, что фрагменту № 4 предшествует своеобразный фрагмент № 3, целиком состоящий из отточий, имитирующих купированный текст. Все эти обстоятельства ставят рассматриваемое стихотворение в своеобразную позицию, почти *интермеццо внутри интермеццо*, заставляя акцентировать его выделенность, действительно, наделяя фрагмент чертами изолированности и стихотворной (в том числе жанровой) самостоятельности. Преимущественно с такой точки зрения и посмотрим на текст «Воротишься на родину. Ну что ж...», ранее уже поименованной нами элегией, «жалобной песней», вбирающей в себя мотивы бытийно-медитативной семантики.

Очевидно, что элегический строй стихотворения «Воротишься на родину...» конститутивно не предполагает четкости сюжетной канвы, некоего эпического начала, но «купированная» третья часть аллюзийно настраивает на «повествовательность», точнее на реконструкцию неописанных, пропущенных событий. И на этом затекстовом непрописанном фоне (почти «нежеланном» для восстановления) драматизм элегии «Воротишься на родину...» становится еще острее. В тексте слабо контурируется некий скрытый расплывчатый сюжетный абрис событий, свершившихся недавно.

Уже первая строка стихотворения «Воротишься на родину...» (с. 71) становится внетекстовым указанием на то, что лирический герой возвращается из поездки. Форма исполь-

зованного глагола «воротишься» своим фольклорно-простонародным и отчасти устаревшим полногласием –*оро*– словно расширяет географическое пространство стиха и порождает ощущение, что путешествие героя было дальним, отсутствие на родине долгим и хронотоп последних событий сопровождался рядом драматичных обстоятельств, которые «остались за скобками», точнее скрыты за многоточиями.

Избранная Бродским форма стихотворного повествования – монолог-рассуждение лирического персонажа, мысленно обращенного к самому себе, – порождает раздумчиво-медитативную тональность, сквозь которую прорисовываются пережитые героем в недавнем прошлом личностные события.

В едва начинающемся монологе лирического героя (первый катрен) сразу намечается мотив одиночества.

«<...> кому еще ты нужен» – обстоятельство *еще* «от противного» позволяет понять, что лирический герой *уже* никому не нужен.

«кому теперь в друзья ты попадешь» – обстоятельство *теперь* подчеркивает, что *прежде* было не так.

«гляди вокруг...» – обстоятельственное наречие *вокруг* нестрого акцентирует всеобщность происходящих с героем перемен.

Лирический голос (за которым, несомненно, угадывается и надсубъект повествования, автор) вырисовывает ситуацию, когда герой, возвращающийся домой, переживает угнетающее одиночество и растерянность перед предстоящим.

Упоминание времени суток – вечерний ужин («купи себе на ужин») – в поэтическом пространстве стиха становится маркером подведения итогов, осознания прошедшего, но не будущего, уже свершившегося и клонящегося «к закату». Деталь-эпитет «сладкого вина» словно бы подчеркивает намерение героя *сладким* вином заглушить горькие думы.

Возникает вопрос: о чем печалится лирический герой? над чем задумывается?

Прежде всего о вине, которая лежит на лирическом персонаже («во всем твоя, одна твоя вина»). Омонимическая игра

превращает *вино* в *вину*, а лексический повтор *твоя* акцентирует глубину самоанализа героя и его готовность всю ответственность за драматизм происходящего взять на себя. Проекция на романс А. Вертинского позволяет предположить, что речь идет, в первую очередь, о любовных отношениях (хотя смысловое поле стихотворения Бродского позволяет значительно расширить эти пределы).

Междометное «Ну что ж...» оттеняет безысходность сложившейся между возлюбленными ситуации и как будто бы предполагает продолжение: *ничего не поделаешь* – в смысловом контенте синонимичное кратким односоставным предложениям, закрывающим второй катрен: «И хорошо. Спасибо. Слава Богу». Парцеллированность речи, акцентированная точками, устанавливает констатирующий взгляд лирического героя, не спорящего с обстоятельствами, но принимающего их всецело таковыми, какими они сложились.

Третий катрен открывается речевыми формулами, которые, по мысли А. Нестерова, заимствованы Бродским у Вертинского<sup>1</sup>.

*Как хорошо, что некого винить,  
как хорошо, что ты никем не связан,  
как хорошо, что до смерти любить  
тебя никто на свете не обязан.*

Текст и претекст действительно в речестилевом плане очень близки, организованы весьма сходным образом. Но примечательно, что весь третий катрен у Бродского структурирован «банальностями», еще точнее – сложен из речевых общепотребительных штампов и паремических конструкций. Уже в первом и втором катренах использованные поэтом выражения имитируют простую речь, обыденные обороты-суждения, которые часто используются в расхожих ситуациях. «Ну что ж». «И хорошо». «Спасибо». «Слава Богу». Даже утверждение

<sup>1</sup> Речь, понятно, идет не о прямом заимствовании, но о речевой конвергенции (вполне возможно, что сознательной).

«во всем твоя, одна твоя вина» – (ин)вариант знакомой общебытовой фразы-упрека «Это твоя вина».

В третьем катрене эта «банальная» стратегия продолжает развиваться, причем с проступающим тонким «обратным» подтекстом (хорошо/нехорошо).

*Как хорошо, что некого винить* – и в затексте ассоциативно возникает привычная ситуация, когда кто-то кого-то за что-либо обвиняет.

*как хорошо, что ты никем не связан* – и невольно вычитывается общеупотребительная фразеологема-банальность «Вы (мы) связаны друг с другом навеки».

*как хорошо, что до смерти любить / тебя никто на свете не обязан* – и в подтексте проступает извечная клятва-обязательство «Ты обязан любить до смерти». Обратим внимание: ничего «советско-казенного» во фразе «любить... обязан», о чем писал А. Нестеров, у Бродского нет. Более того, Бродский удивительно корректно подменяет в общеупотребительном обещании «*ты* обязан любить» местоимение в форме Им. п. на косвенную местоименную форму в Вин. п. «тебя»: «любить *тебя* никто на свете не обязан». Этический вектор смещается. Ранее принятая лирическим героем на себя вина и здесь ставит его в позицию «обвиняемого», точнее принимающего ответственность на себя.

Внешнее формальное подобие лирическому герою А. Вертинского, пытающемуся найти не только оправдание внутреннее, но и внешнее, не только «отыграть проигрыш», но и «постраховать... самолюбие мужчины»:

*А чтобы проигрыш немного отыграть,  
С ее подругою затеять флирт невинный  
И как-нибудь уж там постраховать  
Простое самолюбие мужчины!*

– у Бродского получает совершенно иное внутреннее выражение: виновата не она, но я/он. Как видно, «метафизика Серебряного века», как полагал А. Нестеров, в данном случае

малосущественна для Бродского. Внешнее тождество сигнализирует о сущностном отталкивании. Значение имеет этическая позиция искренне любящего героя, не занятого самолюбованием и самооправданием (как у А. Вертинского), но не способного (как у А. Пушкина) осудить возлюбленную даже при расставании.

Однако, возвращаясь к поэтике «банальностей», обратим внимание, что в третьем катрене лирический герой настойчиво повторяет «как хорошо, что...», словно бы опираясь на житейскую мудрость, которая всему дает оправдание и объяснение. Анафорически повторяемые «Как хорошо» лирического героя – это словно бы повторение тех расхожих фраз-банальностей, которые он слышал уже множество раз. Это не его собственные ощущения, но попытка положиться на чужой и, кажется, проверенный опыт.

Четвертый катрен, который в двух первых строках содержит сходную стратегию амплификации, только в последних двух приводит некое едва уловимое новое переживание:

*Как хорошо, что никогда во тьму  
ничья рука тебя не провожала,  
как хорошо на свете одному  
идти пешком с шумящего вокзала.*

Речь у Бродского идет, несомненно, не об «обнищании» (А. Нестеров), но об обостренном чувстве одиночества – *пешком*, чтобы избежать людей (в автобусе, в трамвае, в метро), быть в стороне от чужих взглядов и окликов. *Шумящий вокзал → один → на всем свете*. Формальный и содержательный параметры пешей прогулки не совпадают, их психологические критерии подвижны.

Наконец, пятый и последний катрен снова открывается привычным «Как хорошо...», но вслед за ним *вдруг* появляется уже совсем не-банальное – *слова неоткровенные*. В заключительных строках герой после десятка привычных банальностей *вдруг* признается себе в самообмане, которым он надеялся ути-

шить душевную боль. Долгими повторами убеждавший себя, что одно или другое *хорошо*, он *теперь* понимает, что *неоткровенно* полагался на банальные истины, что на самом деле его душа «медленно» «заботится о новых переменах». *Медленно*, т.е. не спеша, осторожно и боязливо, с надеждой.

Поведенческая, этическая и эмоциональная доминанта лирического субъекта Бродского иная, чем у А. Вертинского. Смысловое смещение и интенциональная перекодировка очевидны, логика сопоставительного обобщения не срабатывает, объект интертекстуальной параллели – исключительно стилевой, структурный, формальный. То есть *внутреннее* содержание стиха Бродского «Воротись на родину...» вряд ли можно поставить в зависимость от «Без женщин» А. Вертинского – скорее элегию Бродского следует спроецировать на иные интертекстуальные претексты, с родственной модальной установкой автора и оказывающиеся эмоционально и психологически более близкими.

Прежде всего речь может идти о Сергее Есенине. Как бы ни относился повзрослевший Бродский к поэту, в 1961 году в стихотворении «Воротись на родину...» отзвуки есенинской поэзии отчетливо ощутимы, проблемное поле элегии явно вбирает в себя есенинские мотивы, аспекттивные ракурсы поэтических текстов сближены.

Уже первая – по сути титульная – строка «Воротись на родину» соположением слов-понятий и фольклоризированной формой глагола наводит на мысль о «Возвращении на родину» С. Есенина. Исходное предложение «Воротись на родину(.)» в своей краткости и с акцентированием точкой парцелляции прочитывается как синоним есенинского названия «Возвращение на родину» (особенно с учетом того, что именно эта строка и становится заглавием стихотворения Бродского). Однако интонационная, стилевая и эмоциональная перекличка еще ощущаемее актуализируется в связи с другим есенинским стихотворением – с «Русью советской» (1924), где размышления поэта (тоже) связаны с возвращением на родину и где возвращенческий мотив сопровождается мотивом пронзительного одино-

чества лирического героя, т.е. субъектные перспективы обоих текстов пересекаются.

Из «Руси советской» в памяти всплывают самые трагические строки Есенина: «Язык сограждан стал мне как чужой...» и «Моя поэзия здесь больше не нужна, / Да и, пожалуй, сама я тоже здесь не нужен...»<sup>1</sup> Бродский трансформирует адресацию: почти по-блоковски он заменяет образ родины на образ возлюбленной, патриотическую мотивику переводит в разряд любовной, смещает ассоциативные цепочки, но сохраняет настроение (настрой) лирического героя – осознание собственного одиночества и отторгнутости друзьями («кому теперь в друзья ты попадешь»), возлюбленной («ничья рука тебя не провожала»), всеми («кому еще ты нужен»).

Есенинские мотивы «Я никому здесь не знаком. / А те, что помнили, давно забыли...», «Ни в чьих глазах не нахожу приют...»<sup>2</sup> словно находят продолжение в строках элегии Бродского. Настроение лирического героя Есенина явно подхвачено современным поэтом, словно бы перенесено в другие жизненные обстоятельства, но интонационно и эмоционально очень точно уловлены и пересозданы. Выведенные за рамки советской транскрипции есенинские мотивы перетекают в стихотворение Бродского, ненавязчиво актуализируя мотив родины («Воротись на родину») и тонко трансформируя его в мотив утраченной любви («до смерти любить / тебя никто на свете не обязан»). Доминантная и вспомогательная роли мотивов у Бродского переосмысляются и трансформируются.

Позиция лирического героя Есенина «Приемлю все. / Как есть все принимаю...» из «Руси советской» находит аллюзийное отражение в самоощущении лирического персонажа Бродского – «И хорошо. Спасибо. Слава Богу». В иных речевых словообразах, но герой Бродского тоже «как есть все принимает». Автопрезентация лирических персонажей находит общие точки.

<sup>1</sup> Есенин С. Русь советская // Есенин С. Собрание сочинений: в 2 т. М.: Советская Россия; Современник, 1990. Т. 1. Стихотворения. Поэмы. С. 268–270.

<sup>2</sup> Там же.

Даже есенинская строка «Ведь я почти для всех здесь пилигрим угрюмый...» на фоне возвращения героя Бродского из дальнего путешествия («Бог весть с какой далекой стороны...») не выглядит чужеродной, особенно если учесть, что мотив пилигримов разрабатывался (и перерабатывался) поэтом совсем недавно<sup>1</sup>. Текстовая реальность «Воротись на родину...» дополняется смыслами смежных стихотворений поэта.

Юный возраст Бродского (всего 21 год) и одновременно поза «бывалого» человека, характерная и допустимо-свойственная молодому пииту, позволяют спроецировать на текст Бродского даже форму условного диалогического построения стихотворения Есенина:

*Но голос мысли сердцу говорит:  
«Опомнись! Чем же ты обижен?  
Ведь это только новый свет горит  
Другого поколения у хижин.  
Уже ты стал немного отцветать,  
Другие юноши поют другие песни. <...>»*

Вслед за героем Есенина лирический персонаж Бродского *голос мысли* адресует *сердцу*: «...смотри в окно и думай понемногу», наследуя не идейные утопии советского крестьянского поэта, но его трагическое мироощущение, осознание собственной ненужности и признание щемящего одиночества, прочувствованного лирическим героем в родной стране среди родных прежде людей.

В «Воротись на родину...» Бродский не развивает тему родины, не ставит ее в центр размышлений лирического героя, но звучание в первой строке современной элегии есенинской узнаваемой ноты привносит в текст дополнительные фоновые коннотации, настраивает высоту звука по есенинскому камер-

---

<sup>1</sup> О претекстах стихотворения Бродского «Пилигримы» (в т.ч. о претексте Есенине) см. в работе: Богданова О. В., Власова Е. А. Поэтические миры Иосифа Бродского. СПб.: Алетейя, 2022. С. 3–28.

тону, придает теме возвращения на родину глубинно трагическое и пронзительно болевое звучание.

Между тем есенинский претекст – не единственный, который может быть сопоставлен с «Воротишься на родину...» Бродского. Другой текст – цветаевский «Тоска по родине! Давно...» (1934), заметим, тоже всецело ориентированный на тему родины.

Кажется, нет ничего тематически близкого в стихотворении Цветаевой и Бродского, модальные установки авторов представляются разновекторными. Однако структурно-композиционная стратегия поэтов узнаваемо сходна и наводит на мысль о цветаевском пробразце, согласно которому Бродский конструирует собственный текст.

Вновь, как и в случае с Есениным, диалоговая переключка текстов угадывается уже на уровне зачина. Слово-образ-мотив *родина* появляется первым в первой же строфе и в первой же строке Цветаевой: «Тоска по родине! Давно...»<sup>1</sup> И, как у Есенина, дополняется и усиливается пронзительным мотивом щемящего и трагического одиночества: «Мне совершенно все равно – где совершенно одинокой быть...» Лирическая героиня Цветаевой, «вытесненная <...> в себя, в единоличье чувств» всё окружающее воспринимает *едино безразлично*: «Мне все – равны, мне всё – равно, / И, может быть, всего ровнее – / Роднее бывшее – всего».

Нельзя сказать, что Бродский наследует декламируемое *равнодушие* лирической героини Цветаевой, ее неприятие родного (и чужого) мира, но цветаевское «*все равно*» вполне соотносимо с «*как хорошо*» Бродского. Другое дело, что есенинское «*принимаю все*» герою Бродского оказывается несколько ближе, чем цветаевская «*отвергаю*»: «Всяк дом мне чужд, всяк храм мне пуст, / И все – равно, и все – едино...»

Между тем, как показывает текст, инвективы лирической героини Цветаевой глубинно мнимы. Энергия стихотворной

---

<sup>1</sup> Здесь и далее цитаты из стихотворения М. Цветаевой «Тоска по родине! Давно...» приводятся по изд.: Цветаева М. «Тоска по родине! Давно...» // Цветаева М. Собр. соч.: в 7 т. М.: Терра, 1997. Т. 2. С. 315–316.

эмоции сосредоточена в финальных строках. Если в продолжение девяти с половиной строф она активно и несогласно уверяет, что ей «все равно» и «все едино», то последние две строки, семантически замыкающие (и размыкающие) стихотворение, вдруг открывают, что *равнодушные* героини – поза, самоуверение и самообман. «Но если по дороге – куст / встает – особенно рябины...» Умолчание и недосказанность, графически маркированные многоточием, оказываются у Цветаевой «говорящими», выдающими ее глубинное и неизменно дочернее чувство к родной земле. Куст рябины – как знак сентября, времени ее рождения, ее детства и счастья в родных местах среди близких.

Подчеркнем, что лирический герой Бродского инспектирует собственные мысли весьма сходным образом: едва ли не все стихотворение, четыре с половиной строфы из пяти он убеждает себя, «как хорошо...» все происходящее вокруг, «как хорошо...» всё объясняют банальности (= «давно разоблаченная морока») и только последние строки становятся искренним признанием в «словах неоткровенных» и осознанием стремления души к медленным переменам. Бродский в точности воспроизводит структурно-композиционную стратегию Цветаевой, наследует прототипическую модель ее стиха и вслед за ней проходит поэтический путь «утверждения через отрицание»<sup>1</sup>.

Вновь, как и с Есениным, тема родины, развиваемая Цветаевой, лишается у Бродского фактора прямой адресации: она латентна и остается едва намеченной, не подхваченной, не затронутой. Между тем, как и прежде, именно возвращение на родину (с его емкой семантикой жизненного пути) играет роль эмоционального триггера: порождает в герое размышление о себе, о любви, о товариществе, подводит к осмыслению пережитых потерь и ожиданию будущих душевных перемен. Есенинско-цветаевский мотив родины сдвигается на второй сценический план, трансформируется в характере его доминирования, дополняется и усиливается эмоциональными конно-

<sup>1</sup> В этом плане говорить об ироническом модусе (А. Нестеров указывал на самоиронию персонажа Бродского), на наш взгляд, можно только отчасти. Смысловой пласт стиха включает различные интенции.

тациями всепроникающего онтологического (экзистенциального для всех трех поэтов) одиночества.

Может показаться, что в подобном сопоставлении наличествует некоторая исследовательская вольность. Однако предложенный интерпретационный дискурс находит свое подтверждение у самого Бродского, точнее в воспоминаниях о нем.

Так, один из знакомых Бродского делится впечатлениями о встрече с ним в Нью-Йорке:

«Думаю о Бродском, о том, как в Нью-Йорке он читал мне свои стихи:

*Воротись на родину. Ну что ж.  
Гляди вокруг, кому еще ты нужен,  
кому теперь в друзья ты попадешь? <и т.д.>*

Идем по 57 стрит, спрашиваю его: “Почему неоткровенных?..”

Он кривит губу, ежится, молчит.

<...>

Тогда... мы стояли на Манхеттене на ветру, он говорил через полипы: “Поймать себя в словах неоткровенных” <...>

Я спросил, почему не откровенных?

Он пожал плечами, закурил... <...>»<sup>1</sup>

И далее автор воспоминаний добавляет:

«Он <Бродский> тогда в Нью-Йорке говорил, вернее думал вслух о рябине, стихи Марины “Тоска по родине”...»<sup>2</sup>

Вероятно, иных доказательств выдвинутому предположению о наличии межтекстовых переключек с М. Цветаевой не требуется. Другое дело, что в стихах Цветаевой Бродского прежде всего привлекала не тема родины (хотя именно ее динамика предопределила структуру элегии Бродского), но тема одиночества, пронизывающая стихотворное признание поэтессы.

<sup>1</sup> Сан-Торас. Мисс Вселенная и Бродский. Итальянские дневники. URL: <https://stihi.ru/2011/02/10/8995>

<sup>2</sup> Там же.

Вероятно, то же самое можно повторить и применительно к текстам-референтам С. Есенина «Воротишься на родину...» и «Руси советской». Тема родины и здесь отошла для Бродского (в 1961 году еще не думавшего о расставании с родиной) на задний план, но чувство одиночества, испытанное лирическим героем Есенина при возвращении из Америки в родные места, заставило его обозначить связь с претекстом и поддержать ее. При этом диффузия «чужого» текста в элегии двадцатилетнего Бродского удивительно тонка и корректна.

Наконец, заслуживает комментария упомянутый факт чтения Бродским юношеских стихов «Воротишься на родину...» в Америке. Можно предположить, что наряду со свойственными поэзии Бродского в целом мотивами одиночества, в Нью-Йорке (в зарубежье вообще) эти ранние стихи о любви, об одиночестве, о дружбе, ментально дополнялись ранее отодвинутыми автором на периферию раздумьями о родине, *не*-случайно одновременное с чтением собственных стихов упоминание цветавской рябины. С течением времени смыслы в стихах Бродского прирастали – как для читателей, так и для самого поэта.

Таким образом, можно заключить, что интертекстуальные аллюзии, намеченные применительно к элегии Иосифа Бродского «Воротишься на родину. Ну что ж...», дают представление о многоуровневости восприятия текста. Темы любви и одиночества, доминировавшие в момент создания элегии в России, в эмигрантском далеке произвольно соединялись с мыслями об оставленной родине, дополнялись внутрилитературными аллюзиями, актуализировавшими перераспределение смыслов и их смещение. Текстуальная интеракция сопровождалась эмоционально-смысловой перекодировкой.

Доминанта любовного одиночества, пропетого лирическим героем Александра Вертинского в романсе «Без женщин», одиночества искомого, но по сути своей показного, игрового, театрально-ресторанного, в элегии Бродского демонстрирует перекличку исключительно формальную, поверхностную, хотя и выразительно броскую. Внешнее стилевое тождество становится выражением сущностного внутреннего отталкивания.

Одиночество же человеческое, личностное, никак не привязанное только к любовному чувству, одиночество неизменно глубинное находит исконные корни, как ни парадоксально для Бродского, в патриотической лирике Сергея Есенина («Русь советская», «Возвращение на родину») и Марины Цветаевой («Тоска по родине. Давно...»). Смена дискурсивной направленности не ослабляет эффекта глубинной близости. Почти-блоковское смыкание любви к женщине с любовью к родине («большой» или «малой», России или Петербургу/Ленинграду) совмещается у юного Бродского с мотивом есенинско-цветаевского трагического одиночества, не разделенного ни возлюбленной-женщиной, ни любимой-родиной, ни любимым человеком, ни отечеством.

Следующий (пятый в цикле интермеццо) текст – «**Пьеса с двумя паузами для сакс-баритона**» – в музыкальном отношении маркирован принадлежностью к джазовым вариациям уже своим жанровым обозначением. Стихотворение названо пьесой, обозначена ее джазовая природа и означена ее структура (1 + 1 + 1). Пьеса Бродского трехчастна и состоит из двух «концевых» пауз (начало и конец), которые окольцовывают голос соло и тем выдвигают его в композиционный эпицентр<sup>1</sup>.

Пауза в джазе (как и в музыке в целом) представляет собой так называемый «момент тишины». Однако джазовая тишина – это не ожидаемое (бытовое) отсутствие звука, но часть композиции, которая подготавливает сольную партию тем, что *успокаивает* (музыкальный термин) подводящую мелодию в ожидании будущей кульминации. Джаз-исполнители с помощью пауз своеобразно подчеркивают наиболее существен-

<sup>1</sup> Специалист по музыкальным проекциям Бродского Е. М. Петрушанская не разглядела трехчастной композиции, заявленной самим автором. По мысли исследовательницы, «Пьеса с двумя паузами для сакс-баритона» состоит из двух частей и «уместной» вторая пауза представляется ей «лишь перед последней строкой (“Все любовники в июле так спокойны, спокойны, спокойны”) <...> форма “Пьесы...” близка типичной для джазовой композиции – двухчастной репризной» (И. А. Бродский: pro et contra / сост. О. В. Богданова и др. СПб.: РХГА, 2022. С. 176–192). Однако с этим следует поспорить.

ные и важные моменты (акценты) музыкальной композиции, введением «паузы», «тишины» *затемняют* (музыкальный термин) предшествующие мелодические ходы с целью акцентуации доминантного мотива (голоса). Именно этой джазовой стратегии и придерживается Бродский: прежде чем достичь центральной мелодии пьесы-стиха, он отыгрывает в тексте «паузу», обеспечивает перед эмоциональной кульминацией момент «тишины».

Обе паузы Бродского – зачинная и концевая – созданы в поэтическом тексте *мотивом* тишины. Паузы обрамляют сольный джазовый голос и в рамках стихотворного текста создаются визуализированным образом-деталью затихающего ночного города.

Первая пауза начинается с угасания последних полнощных звуков:

*Металлический зов в полночь  
слетает с Петропавловского собора,  
из распахнутых окон в переулках  
мелодически звякают деревянные часы комнат,  
в радиоприемниках звучат гимны.  
Все стихает (с. 71–72).*

Пауза («Все стихает») формируется троекратным *замиранием* (музыкальный термин) – замиранием звуков городских часов на Петропавловке, настенных маятниковых часов в пространстве квартиры и заключительных аккордов гимна СССР, с которым в полночь (до шести часов утра) прекращалось советское радиовещание по всей стране. Троекратное замирание у Бродского проходит все ступени хронотопического локуса – страна, город, квартира. «Все стихает», даже «Ровный шепот девушек в подворотнях / стихает» (с. 72), возникает «пауза», воцаряется тишина.

*Ты стоишь на мосту и слышишь,  
как стихает, и меркнет, и гаснет  
целый город (с. 72).*

В джазе момент «тишины» нередко квалифицируется как момент «затемнения», «угасания». И Бродский едва ли не профессионально, квалифицированно следует жанровой логике:

*Ночь приносит  
из теплого темно-синего мрака  
желтые квадратики окон  
и мерцанье канала.*

Затемнение подчеркнуто аудиально и визуально, во-первых, звукописью «Ночь... из[ис] теплого темно-синего мрака», и, во-вторых, колористически (первая же возникающая зрительная ассоциация – «Звездная ночь» Ван Гога с характерным смещением темно-синего и желтого).

Пауза приостанавливает ритм пьесы, «затормаживает» движение, но она же подготавливает и центральную ноту кульминации – тему/мотив любви: «...и любовники в июле спокойны...»

В пространстве джазового текста актуализируется сквозная тема всего цикла «Июльское интермеццо» – как становится ясно, тема любви приоритетно значима, она пронизывает всю поэтическую наррацию: любовь – июль – покой. Бродский вырисовывает ситуацию, когда ничто не мешает любви, не грозит ей тревогами – «любовники спокойны».

Но джазовый паттерн вариативности и смены тональных регистров должен вывести пьесу (в том числе и поэтическую пьесу Бродского) на иной уровень, достичь ускорения (музыкальный термин).

*Играй, играй, Диззи Гиллести,  
Джерри Маллиган и Ширинг, Ширинг,  
в белых платьях, все вы там в белых платьях  
и в белых рубашках  
на сорок второй и семьдесят второй улице,  
там, за темным океаном, среди деревьев,  
над которыми с зажженными бортовыми огнями  
летят самолеты,  
за океаном.*

Выделенный поэтом «заглавный» голос – сакс-баритон – решительно меняет тембр, действительно ускоряет (уносит вдаль) мелодию. Топос уже не ленинградский, не приневский с его Петропавловским собором, но американский, нью-йоркский – с его «сорок второй и семьдесят второй улиц[ами]». Темная июльская ночь контрастирует с «белыми одеждами» («белыми платьями» и «белыми рубашками») известных джазовых музыкантов<sup>1</sup>. Узкий городской (ленинградский/петербургский) канал размывается водами океана. Желтые окна квартир заслонены желтыми бортовыми огнями самолета. Покой сменяется движением.

*Боже мой, Боже мой, Боже мой, Боже мой,  
что там вытворяет Джерри <...>  
Боже мой, Боже мой, Боже мой, Боже мой,  
<...>  
и если теперь черный Гарнер  
колотит руками по черно-белому ряду,  
все становится понятным.  
Эррол!  
Боже мой, Боже мой, Боже мой, Боже мой,  
какой ударник у старого Монка  
<...> (с. 72).*

Смена мелодии сольного голоса (как в джазе, так и в поэтической пьесе) неизбежно влечет за собой смену тематической доминанты. Если в рамках зачинной паузы «любовники спокойны», то здесь

*Боже мой, Боже мой, Боже мой,  
это какая-то охота за любовью  
<...>  
Боже мой, Боже мой,  
это какая-то погоня за нами, погоня за нами (с. 72).*

---

<sup>1</sup> Среди названных Бродским джаз-музыкантов: Диззи Гиллеспи – труба, Джерри Маллиган – баритон-саксофон, Джордж Ширинг – фортепьяно, Эррол Гарнер – фортепьяно, Телониус Монк – фортепьяно.

Под угрозой оказывается любовь, мотив любви акцентирован. В центральной партии пьесы начинают звучать тревожные ноты – и прежде всего это нота одиночества («скука и так одиноко», с. 72). Заключительный (= доминантный) аккорд интубирован мотивом смерти:

*Боже мой,  
кто это болтает со смертью, выходя на улицу,  
сегодня утром (с. 73).*

Пауза-покой у Бродского диссонирована и растревожена страстями, волнением чувств героя, страхом, одиночеством, скукой, мыслью о смерти<sup>1</sup>.

Исследователи предположили, что повторяющийся и возвращающийся «эллипсоид» «Боже мой, Боже мой, Боже мой, Боже мой» есть выражение восторга лирического героя в отношении игры выдающихся джазистов.

Так, Е. Петрушанская пишет: «*Боже мой, Боже мой...*» Шесть раз эти заклинания прорезают стихотворный текст, что схоже и со спонтанными восхищенными репликами во время джазовых импровизаций (слушателю джаза свойственнейший жест соучастия, погружения в процесс музицирования <...>»<sup>2</sup>.

О. Шемякина соглашается: «“Эррол!” Восклицательный знак и выделение его из стихотворной строки – и этим передано все восхищение игрой этого музыканта»<sup>3</sup>.

Подобный аксиологический акцент допустим, особенно, если учесть любовь Бродского к джазовым композициям

---

<sup>1</sup> В. Куллэ противопоставляет джаз и смерть: «...со звуками радиоприемника в “Пьесе...” контрастирует поджидающая на улице смерть...» (Куллэ В. 1961. URL: <http://liter.net/=Kulle/dnevnik.htm>).

<sup>2</sup> Петрушанская Е. М. Джаз и джазовая поэтика у Бродского. С. 192.

<sup>3</sup> Шемякина О. Н. Ритмические средства создания стилизованной джазовой интонации в «Июльском интермеццо» И. Бродского, их роль в раскрытии смысла текста. URL: [http://konf-zal.ru/images/stories/konf-zal/stat-i/literat/shemjkina\\_zabaikale\\_t.pdf](http://konf-zal.ru/images/stories/konf-zal/stat-i/literat/shemjkina_zabaikale_t.pdf);

и жанровую дефиницию пьесы. Однако в ракурсе развития основной *поэтической* темы всего цикла амплификация «Боже мой» проходит ступени градации (джазовой вариации, свинга) и в итоге, на наш взгляд, сигнализирует об ином.

Рефреном звучащий возглас «Боже мой» слишком эмоционален и драматичен (с повторением в одной строке от двух до четырех раз), чтобы быть выражением лишь восторга слушателя, постепенно – это уже страх и боль эмфатически вовлеченного в переживание мелодии пьесы лирического субъекта. «Боже мой» – эмоция страха, который рождается у персонажа стиха в ходе звучания июльского интермеццо, в рамках поэтически-музыкальной, на джаз ориентированной пьесы. «Боже мой» – это уже подсказанная и усиленная музыкой боязнь одиночества лирического героя, боль предстоящего расставания «июльских любовников», опасение потери любви<sup>1</sup>.

Наконец, *разрешение* (музыкальный термин) джазовой темы достигается в концевой паузе – в музыкальном развороте, в возвращении (рондо) к образу города, июля, любви.

<...>

*ты бежишь по улице, так пустынно, никакого шума,  
только в подворотнях, в подъездах, на перекрестках,  
в парадных,*

*в подворотнях говорят друг с другом,*

<...>

*Все любовники в июле так спокойны,  
спокойны, спокойны (с. 73).*

Концевая пауза как будто бы вновь возвращает исходный (зачинный) мотив покоя («никакого шума», «любовники... спокойны»). Последнее слово магически (почти как заклинание) повторяется трижды. Однако тема любви на этом уровне уже маркирована признаками динамики, отражает новый этап (вариацию) развития.

---

<sup>1</sup> Как известно, летние месяцы 1961 г. были последними в любовных отношениях Бродского и студентки филфака ЛГУ Ольги Бродович (см. В. Полухина, Л. Лосев, Я. Гордин, В. Куллэ, С. Шульц, О. Бродович).

В заключительную *паузу* – как эхо – врывается возглас-отголосок «Боже мой, Боже мой, Боже мой, Боже мой», прозвучавший в сольной партии ведущего голоса пьесы (саксофона), но теперь подхваченный уже голосом лирического героя. Тот же самый (казалось бы) мотив обрастает новыми коннотациями, помещается в иное проблемно-эмоциональное поле.

В наступающей паузе впечатления лирического персонажа от ночного уснувшего города теперь не столь устойчивы, не так покойны и тихи:

*Боже мой, Боже мой, Боже мой, Боже мой,  
<...>  
на запертых фасадах прочитанные газеты оскаливают  
заголовки.*

В амплифицированном рефрене «Боже мой...» (теперь уже не доминантного сольного голоса, но голоса лирического героя во время *паузы*) слышатся нотки отчаяния<sup>1</sup>. Не замечаемые ранее, на стенах домов, подобно злым сторожевым псам, угрожающе «оскаливают» зубы «прочитанные газеты»<sup>2</sup>. Метафора (по сути сравнение) семантизируется.

Вслед за метафорой работают эмоционально и семантически нагруженные эпитеты – ими выстраивается мотив проходящего, уходящего дня («прочитанные», то есть вчерашние), эксплицируется мотив преграды-препятствия – «закрытые фасады».

Как звучит в пьесе Бродского, идиллия июльской счастливой любовной поры не разрушена, но поколеблена. Ничто не

---

<sup>1</sup> Безосновательно суждение О. Н. Шемякиной: «Произнесенное неоднократно слово “Бог” в этом стилизованном “под джаз” стихотворении наполняет текст духовным смыслом» (см.: Шемякина О. Н. Ритмические средства создания стилизованной джазовой интонации в «Июльском интермеццо» И. Бродского, их роль в раскрытии смысла текста. URL: [http://konf-zal.ru/images/stories/konf-zal/stat-i/literat/shemjkina\\_zabaikale\\_t.pdf](http://konf-zal.ru/images/stories/konf-zal/stat-i/literat/shemjkina_zabaikale_t.pdf)). Как в одном, так и в другом значении лексема Бог входит у Бродского в состав междометного восклицания. Вряд ли более того.

<sup>2</sup> В советское время газетные информационные стенды нередко располагались не только на специальных щитах, но и на стенах домов.

угрожает чувствам июльских любовников, между тем появляется тревога, воплощенная поэтом через пульсирование джазовой мелодии, через чередование «тембра» черного и белого – белых одежд и черного негра-музыканта («черный Гарнер»), через черно-белые клавиши («черно-белый ряд») сценического рояля. Проступает сдвоенная кода восприятия.

Юного лирического героя посещает мысль – «все становится понятным» (с. 72). Бродским достигается гармоническая (и смысловая) разрешительная тоника.

Мелодический ряд джазовой пьесы для сакс-баритона и ее тернарная структура с двумя паузами позволяет Бродскому стилистически точно воссоздать композиционный характер развития музыкальной темы (например, в следовании мелодиям саксофона Джерри Маллигана или трубы Диззи Гиллеспи) – «Хороший стиль, хороший стиль» (с. 72) – и одновременно в ходе «раскачивания» (термин) текста эксплицитировать момент взросления лирического героя, благодаря стилистике джазовой вариации открывающего для себя законы черно-белой реальности, антиномичных поворотов жизненной мелодии-судьбы.

В интервью Е. М. Петрушанской середины 1990-х годов Иосиф Бродский говорил:

«Самое прекрасное в музыке... <...> если вы литератор, она вас научает композиционным приемам, как ни странно. Причем, разумеется, не впрямую, ее нельзя копировать. Ведь в музыке так важно, что за чем следует и как всё это меняется <...>»<sup>1</sup>

В случае с «Пьесой с двумя паузами для сакс-баритона» эта мысль поэта по сути получает эмпирическое подтверждение, поэтическую реализацию. Как показано выше, музыкально-стихотворная импровизация Бродского точно следует прототипической структуре джазовой пьесы, ее паттерным стратегиям, джазовым композиционным ходам – «как ни странно».

Опасения и тревоги июльского любовника, обозначившись в «Пьесе с двумя паузами...», прогрессируют в следующем, шестом тексте «Июльского интермеццо» – «**Романсе**».

<sup>1</sup> Петрушанская Е. М. Музыкальный мир Иосифа Бродского. СПб.: Журнал «Звезда», 2004. 352 с.

Исследователь А. Нестеров, размышляя по поводу жанровой дефиниции «Романса», обращается к определению Бродского, данного романсу в ремарке, предваряющей поэму-мистерию «Шествие» (1961). Там понятие романса Бродский истолковывает следующим образом: «Романс – здесь понятие условное, по существу – монолог. Романсы рассчитаны на произнесение – и на произнесение с максимальной экспрессией. <...> Романсы, кроме того, должны произноситься высокими голосами: нижний предел – нежелательный – баритон, верхний – идеальный – альт» (с. 76). Однако апелляция А. Нестерова к «Шествию» не вполне релевантна, ибо романская природа в шестом стихотворении цикла «Июльское интермеццо» носит несколько иной характер<sup>1</sup>.

Так, уже первая строфа июльского «Романса» обнаруживает диалогическую структуру текста: лирический герой словно бы обращается к возлюбленной, взывая «улыбнись» и обращаясь к ней «ты» (с. 73).

*Ах, улыбнись, ах, улыбнись вослед, взмахни рукой,  
недалеко, за цинковой рекой.  
Ах, улыбнись в оставленных домах,  
я различу на улицах твой взмах (с. 73).*

Между тем в жанровой дефиниции «Романса» Бродского существенную роль играет и другое. Прежде всего лирико-драматический характер, который традиционно закрепился как квалификационная черта романса в литературе, условно лирическая *любовная песня*. Любовный романс сформировался в русской литературе в первой трети XIX века преимущественно под воздействием романтической поэтики, романтизма как направления, пронизанного темой любви, мотивами встреч и расставаний<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Подробно о поэме «Шествие» см.: Богданова О. В., Власова Е. А. В поисках самопознания (интертекстуальные пласты поэмы И. Бродского «Шествие») // Научный диалог. 2022. Т. 11. № 2. С. 258–281.

<sup>2</sup> См. об этом: Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Сов. энциклопедия; Сов. композитор, 1973–1982.

Как правило, романс строится в строфической графике, с четким ритмом тактов, в монорифмической фактуре. Однако допускаются и расширения, ритмо-рифмические отклонения, структурные переходы из одной строфы в другую. Бродский придерживается канона – его текст строится как четырехстрочная строфа (катрен), расширенная шестистрожием лишь в пятой строфе, при этом четкое количество тактов-стоп в периоде-строке соблюдается не везде, характер рифмовки варьируется – *аавв / ааввсс / авав*. Важнейшим оказывается соблюдение певучести и мелодичности стиха, его напевности и камерности, лирической субъективности. Именно этого и достигает Бродский.

Едва промелькнувшее в «Пьесе... для сакс-баритона» опасение остаться одному (мотив одиночества – «так одиноко») в «Романсе» обретает свои воплощенные черты – лирический герой просит героиню улыбнуться «вослед», на прощание. В проекции взгляда героя появляются «оставленные» дома. Река (традиционно метафора некоего рубежа, который пересекает лирический персонаж) определена как «цинковая» и, следовательно, затекстово актуализируется мотив смерти – необычный применительно к воде и реке эпитет, как известно, широко эксплуатируется в обороте «цинковые гробы».

Романсная структура стихотворного текста вновь, как и в «Пьесе...», строится по модели музыкального произведения, где теперь главенствующей доминантой становится признак *рондо* (от *фр.* «движение по кругу») – музыкальной формы, в которой ведущая тема повторяется не менее трех раз и всякий раз через повтор-рефрен вводит новый мотив-эпизод, поддерживающий основную тему-мелодию, одновременно развивая ее и дополняя новыми деталями (смыслами, оттенками).

У Бродского первая строфа «Романса» становится источником рондического (напевного) движения всего стихотворения, когда каждая из строк первого катрена, во-первых, отзывается повтором в последующей строфе, во-вторых – обнаруживает прогрессирующее движение, обеспечивающее компрессию ведущей музыкальной темы (мелодии) всего поэтического текста.

Так, вторая строка первой строфы становится первой строкой второй строфы стихотворения.

*Недалеко, за цинковой рекой,  
где стекла дребезжат наперебой,  
и в полдень нагреваются мосты,  
тебе уже не покупать цветы.*

Третья строка первого катрена – первой третьего катрена.

*Ах, улыбнись в оставленных домах,  
где ты живешь среди вороха бумаг  
и запаха увянувших цветов,  
мне не найти оставленных следов.*

Четвертая – началом четвертой строфы.

*Я различу на улицах твой взмах,  
как хорошо в оставленных домах  
любить других и находить других,  
из комнат, бесконечно дорогих,  
любовью умолкающей дыша,  
навек уйти, куда-нибудь спеша.*

И, наконец, первая строка первой строфы вновь повторяется, открывая пятую строфу. Повторяется и вторая строка первой строфы.

*Ах, улыбнись, ах, улыбнись вослед, взмахни рукой,  
когда на миг все люди замолчат,  
недалеко за цинковой рекой  
твои шаги на целый мир звучат.*

Рондические повторы развивают тему.

Вторая строфа еще раз подчеркивает указание на некий рубикон – реку-границу, дополняет образ реки мостами, появ-

ляются *цветы* как знак любви. Для знающих «географию» поэзии Бродского в этой строфе слышен и звон трамвая («теплый лязг трамва[я]», с. 68), пересекающего *нагретый* Литейный мост по *нагретому* асфальту (уже появившийся в «В письме на Юг», в первом стихотворении цикла), слышится перезвон *стекол* от стука трамвая по Литейному проспекту (мелькнувшему в «Пьесе... для сакс-баритона»).

Третья строфа повторяет образ «оставленных домов» из первой строфы и подхватывает образ «цветов» из второй строфы. Однако теперь цветы – *увянувшие*, признак *оставленных следов*, погрязших под *ворохом бумаг*. Возвращаясь к реалиям, в окружении которых создавалось «Июльское интермеццо»<sup>1</sup>, следует напомнить, что имплицированный адресат, студентка филфака ЛГУ, в которую в ту пору был влюблен Бродский, Ольга Бродович, жила за Литейным мостом на Выборгской стороне, на проспекте Карла Маркса<sup>2</sup> – *недалеко*. В третьей строфе интонационно (и позиционно) выделена синтагма *мне не найти* – об оставленных следах возлюбленной. Фраза словно констатирует, что обратного пути нет, прежнюю дорогу не найти, новых следов больше не будет. Поэтические смысловые пласты обретают онтологическое наполнение.

Четвертая строфа вместо облика уходящей возлюбленной на фоне *оставленных домов* сохраняет для любовника только жест – *взмах* ее руки («твой взмах»). Глагол *любить* сопровождается дублированным субстантивом *других*<sup>(2)</sup> («любить других и находить других»). Существительное *любовь* маркировано эпитетом *умолкающая*. Акцентированный глагол *уйти* сопровождается категориальным по значению наречием *навек*.

Наконец, пятая строфа вбирает в себя уже две строки, прозвучавшие в рамках первого катрена, – они занимают позиции первой и третьей строк. Новую информацию вносят соот-

<sup>1</sup> См. В. Куллэ: «Сверившись с датировкой стихотворений, можно без труда восстановить события реальной жизни автора» (*Куллэ В.* 1961. URL: <http://liter.net/=Kulle/dnevnik.htm>)

<sup>2</sup> См. об этом подробно: *Бродович О.* Ося // Звезда. 2019. № 1. URL: <https://magazines.gorky.media/zvezda/2019/1/>

ответственно вторая и четвертая строки: *когда на миг все люди замолчат <...> твои шаги на целый мир звучат*. Возникает система оппозиций: *ты ↔ мир, миг ↔ целый, замолчат ↔ звучат*, который подчеркивает значимость «бесконечно дорогой» для лирического героя возлюбленной. Героиня, которая живет («ты живешь») среди вороха бумаг, т.е. погруженная в свои заботы, противопоставляется лирическому герою, для которого метонимическое замещение возлюбленной – *шаги* («твои шаги») – равновелико целому миру («целый мир»).

Только шестая строфа стихотворения «Романс» не содержит очевидных «полных» повторов. Однако они эксплицированы частично, в знакомых по предшествующим строфам образах-деталях – река, нагретый мост, цветы. Эти реалии создают устойчивость поэтической реальности, то есть когда, кажется, все остается на прежних местах, по-прежнему. Однако контент шестой строфы дополняется сдвоенным понятием *пустоты*, которая характеризует ощущение героя после расставания с любимой. Латентная просьба *останься* [со мной] («Останься на нагретом мосту»), словно бы спрятанная в сплетении малозначащих слов, откликается в дважды повторенном в шестой строфе слове «пустота». После *нее* во внешнем пространстве («на мосту») – *пустота*, после *нее* в душе героя – лишь *пустота*. Реальный и мистический опыт лирического субъекта смыкаются.

Предсказанное в «Пьесе... для сакс-баритона» расставание героев находит свою реализацию в «Романсе», условно – в «романсе о влюбленных». Текст Бродского подсказывает, что жанровая номинация в случае с этим текстом – не апелляция к лирическому «монологу», что выделял А. Нестеров, а тематический ракурс романса, волнующий драматизм *любви* мелодии.

Однако в любом случае важно, что внутри цикла «Июльское интермеццо» Бродский последовательно осуществляет стратегию ориентации на музыкальный претекст, на музыкальную матрицу, будь то актуализировано на композиционно-ритмическом уровне, как в «Пьесе... для сакс-баритона»,

или на уровне музыкального приема – *рондо*, как в лирическом «Романсе» о любви.

Следующий текст цикла «Июльское интермеццо», седьмой, согласно нумерации автора, получил название «**Современная песня**». Как и все тексты циклического единства, «Современная песня» демонстрирует свою двойную природу – с одной стороны, она тематически отражает общие тревожные разрушительные тенденции современной действительности, с другой стороны, подхватывает ту доминирующую мелодию, которая пронизывает весь цикл «Июльское интермеццо», – мотив любви, напрямую связанный с образом лирического героя.

Можно предположить, что толчком к созданию «Современной песни» послужила некая сцена наблюдения за «человеком» (с. 74), который каждый день, «снова и снова», «позавчера и вчера» (с. 74) посещает развалины дома, в котором он, вероятно, жил прежде. Можно догадаться, что старый (старинный) дом в центре Ленинграда-Петербурга неожиданно сгорел («обгоревшие корешки альбомов...», «мокрые обои...»). Эффект неожиданности зафиксирован в деталях – *вдруг* «вернуться домой и найти вместо дома – развалины».

Нарративную линию ведет лирический герой, *alter ego* автора, объектом наблюдения которого оказывается «человек» (с. 74), старый человек, житель не названного, но узнаваемого города, который день за днем («появится завтра») снова и снова оказывается на развалинах разрушенного дома в поисках старого будильника или обгоревшего альбома, точнее – в поисках своей прежней жизни (и часы, и фотографии – традиционные знаки-символы жизненной линии человека).

Престарелый персонаж «постепенно» (и еще раз «постепенно» – как повтор-эксplikат долгой жизни) научился «многим вещам», «очень многим» (снова акцент долгой жизни), среди которых осознание дихотомии человеческой судьбы, принятие ее в том контрастно-противоречивом виде, который формирует ее сложность и неоднозначность.

В «Современной песне» изначально складывается оппозиция: молодой – старый, построенный дом – разрушенный дом,

вчера – сегодня. И, надо заметить, что мудрость старого героя – это и доля истины молодого персонажа, который разглядел бытийную дихотомию еще в чередовании «черно-белых клавиш» рояля в «Пьесе... для сакс-баритона». Единство циклических текстов поддерживается, их переключка аккумулирует мотивы-мелодии разных частей (пьес) цикла. И в данном случае в динамику взросления лирического героя привносится элемент привычки («*привыкнешь* приходить сюда ежедневно» и снова – «*привыкнешь*, что развалины существуют»). Наблюдение за стареющим героем позволяет молодому персонажу принять очередную долю житейской мудрости: «...развалины существуют...» – «с этой мыслью сживешься...» (с. 74).

В отличие от «Романса» текст «Современной песни» намеренно прозаизирован, сформирован длиннотами, переносами-анжамбеманами, сцеплениями-сращениями, даже переносами слов<sup>1</sup>. На лексическом уровне текст стихотворения маркирован банализацией и стандартизацией используемого словарного состава.

*Нам, людям нормальным, и в голову не приходит, как это можно вернуться домой и найти вместо дома – развалины. Нет, мы не знаем, как это можно потерять и ноги, и руки под поездом или трамваем – все это доходит до нас – слава Богу – в виде горестных слухов, между тем это и есть необходимый процент несчастий, это – роза несчастий (с. 74).*

Между тем жанровая *песенность* поддерживается в «Современной песне» повторами, словно бы возвращениями-рефренами к одной и той же образно-звуковой дорожке.

Так, мысль о существовании жизненных развалин метафорически персонифицируется в образе человека на пепелище, на развалинах разрушенного дома. Потому строка «Человек приходит к развалинам...» повторяется снова и снова, от строфы к строфе, условно – от одного куплета песни к другому.

<sup>1</sup> См.: Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского. Т. 1. С. 75 (необходимый).

*Человек приходит к развалинам снова и снова <...>*

*Человек приходит к развалинам снова <...>*

*Человек приходит к развалинам снова <...>*

*Человек на развалинах поднял и смотрит <...>*

В какой-то момент образы старого и молодого героев словно бы сливаются в тексте, зона сознания (голоса) одного и другого пересекаются, как смыкаются метафоры жизни-развалин, чувств-«груды битого щебня», любви-пепелища. Человек (теперь любой, старый или молодой) приходит к развалинам снова:

*всякий раз, когда снова он хочет любить,  
когда снова заводит будильник (с. 74).*

Образ часов-будильника повторяется, завод часов, т.е. запуск движения, задается снова и снова. В представлении лирического персонажа Бродского, после потери-разрушения жизненный ритм должен быть (неизбежно) восстановлен.

Зрительные образы (развалины дома) переводятся Бродским в разряд образов метафорических (развалины чувств).

*Ничего нет страшней, чем развалины в сердце (с. 75).*

Теперь суждение героя не относится (только) к развалинам домов. За словами о домах различимы аллюзии к человеческим чувствам. Уровень обобщений повышается:

*Можно много построить и столько же можно разрушить  
и снова построить (с. 75).*

В итоге в тексте Бродского «строительной площадкой» оказывается человеческое сердце: «люди с разбитым сердцем» – «ничего нет страшнее...» Более того, по мысли лирического героя, эти люди – уже призраки («как призраки», с. 75).

Итог, к которому приходит взрослеющий, на новом этапе постигающий законы жизни лирический герой Бродского, –

*ничего нет страшнее развалин,  
которые перестают казаться метафорой (с. 75).*

Примечательно, что образный ряд стихотворения, долженствующий перевести реальность на уровень поэтической метафоры, в тексте Бродского совершает еще одно возвращение-рондо. Итоговое наблюдение лирического героя особенно драматично – страшна не метафора, страшна сама реальность развалин.

Учитывая циклическую связь всех текстов «Июльского интермеццо», прочерчивая переключки с предшествующим «Романсом», можно подвести итог – лирический герой (alter ego автора) мучительно переживает не поэзию чувств, а сам факт расставания с любимой, глубина боли «разбитого сердца» (с. 74) обнажена и возвращена в действительность. Сила воздействия стиха возрастает.

Восьмой текст «**Июльского интермеццо**» привлекает особое внимание. Прежде всего потому, что название именно этого стихотворения вынесено в название всего цикла. Следовательно, основной смысловой акцент должен прийти именно на «Июльское интермеццо», стоящее *восьмым* по счету.

Кроме того, специалистам известно, что в поэзии Бродского существенную роль играет нумерология. «Июльское интермеццо», поставленное не в центр десяти «пьесок» цикла (например, под цифрой 5), а под номером 8, заставляет вспомнить о приверженности поэта к цифре, которая в его представлении с юных лет ассоциировалась со знаком бесконечности. И тогда, можно предположить, что конкретика номера 8 преодолевается символическим значением знака ∞, заставляя размышления лирического героя обобщить, придать им семантику всеобщности и символичности. Так интенции лирического персонажа восьмого текста проецируют свои смыслы на все тексты поэтического цикла, заставляя рассматривать восьмое стихотворение как кульминацию поэтического цикла.

С первого стихотворения «В письме на Юг» в цикле Бродского начинал звучать мотив одиночества («помоги мне не

быть здесь одним», с. 68), обретавший силу через «Люби проездом родину друзей...», «Воротишься на родину...», «Пьесу... для сакс-баритона» и «Романс» – наконец к восьмому стихотворению «Июльское интермеццо» мотив одиночества достигает апогея.

Мотив одиночества доминирует в «Июльском интермеццо», приобретает характер всеобщности.

*Девушки, которых мы обнимали,  
<...>  
приятели, с которыми мы пили,  
родственники, которые нас кормили <...>  
братья и сестры, которых мы так любили,  
<...>  
куда они все исчезли.*

Глаголы прошедшего времени (обнимали, кормили, любили, исчезли и др.) и существительные во множественном числе (девушки, друзья, соседи, т.е. все) подчеркивают состояние *полного* одиночества лирического героя. Стихотворение названо «Июльское интермеццо», но лирический персонаж настойчиво ощущает в окружающем мире *осень* (существительное «осень» в двух строках повторяется трижды). Мотив осеннего умирания природы вводит мотив смерти всех, о ком вспомнил герой, – «все они мертвы» (с. 75).

Все «они ушли» – лирический герой остался в полном одиночестве («а я остался», с. 75).

Третья строфа «Июльского интермеццо» насквозь пронизана знаками-словами одиночества, символом отчаяния.

*Здесь, один <...>  
прохожу один <...>  
никого не встречаю больше <...>  
мне нельзя входить <...>  
<...> чужие квартиры звонят над моей болью.*

Многозначное *один* вбирает в себя смыслы и существительного, и числительного, и неопределенного местоимения, и даже наречия – но все их значения аккумулярованы в понятии «одиночество». Отрицательное местоимение *никого* усилено отрицательной частицей *не* и наречием *нельзя*. *Чужие* квартиры противопоставлены *моей* боли. В сильной концевой позиции оказывается существительное *боль*, его акцентировка в строке ударная.

Четвертая строфа «Июльского интермеццо»:

*Ну, звени, звени, новая жизнь, над моим плачем,  
к новым, каким по счету, любовям привыкать, к потерям,  
к незнакомым лицам, к чужому шуму и к новым платьям,  
ну, звени, звени, закрывай предо мною двери.*

– вбирает в себя все основные концепты предшествующих стихотворений цикла: *жизнь, плач, любовь, потеря, привычка*, но включает в этот ряд и новую составляющую – *звон*.

Как известно, именно к этому времени Бродский выделил для себя поэзию Джона Донна и его знаменитую мысль, растиражированную Э. Хемингуэем, «По ком звонит колокол...» Бродский не напоминает о претексте, не обращается к цитированию, но столь настойчиво вводит в текст глаголы с корнем «звон(е)н-», что присутствие Дж. Донна становится очевидным: «звонят», «звени, звени», «звени, звени».

Потому, когда в заключительной строфе появляется образ *камня*, сначала – под ногами («отражай мою тень своим камнем твердым», «подо мной», с. 76), а потом – нечетким абрисом из темноты («светлым камнем своим маячь из мрака», с. 76), можно представить, что камень на мостовой теперь заслоняет надгробный кладбищенский камень – «оставляя меня [его] моим мертвым» (с. 76). Колокол «звонит по тебе...»

Рядом с лирическим героем появляется номинация «тень» (с. 76). Он сам словно бы присоединяется к тому «хору мертвых имен» (с. 69), что звучал в первом стихотворении цикла «В письме на Юг».

Мотив любви перерастает в мотив одиночества, а одиночество – в мотивы смерти, мрака, тени. Трагическое восприятие мотива любви, достигнув самой высокой точки – кульминации, выходит на первый план.

На наш взгляд, интерпретация стихотворения «Июльское интермеццо» (8.), предложенная В. Куллэ, не вполне соответствует содержанию интенции Бродского. По мысли исследователя, «в финале стихотворения возникает мотив “новой жизни” (“Ну, звени, звени, новая жизнь над моим плачем”), которая наступает, оставляя поэта его мертвым, но сама с момента рождения обречена»<sup>1</sup>. На наш взгляд, это решительно не так.

В девятом стихе интермеццо – **«Августовские любовники»** – наступает некая ретардация, замедление, остановка, пауза. «Августовские любовники» фактически не развивают темы и мелодии цикла «Июльского интермеццо», но дублируют их, суммируют, повторяют, варьируют, возвращают, намеренными повторами-рефренами актуализируя музыкальную природу жанра.

Определение «августовские любовники» в первой строфе повторяется трижды, затем еще и еще раз во второй и четвертой строфе.

Образ цветов (как метафора любви, в т.ч. из «Романса») появится в первой, второй, четвертой, пятой (трижды) и шестой строфах (правда, во второй не как цветы, но как цвет – «красно-белые линии рубашек, своих цветов» (с. 76), где множественное число словоформы сближает зрительный образ омонимичных понятий).

Дома, площади, мосты, составлявшие фон города в предшествующих стихах (напр., в «Пьесе... для сакс-баритона»), сгущенно присутствуют в «Августовских любовниках», дополняясь образами «перекрестков», «переулков», «черных парадных», «окон», «балконов», «квартир», «соборов», «крыш» – в целом «города», словно складывающегося из мелких деталей кубиков конструктора-пазла.

---

<sup>1</sup> Куллэ В. 1961. URL: <http://liter.net/=Kulle/dnevnik.htm>

Атмосфера вечера пронизывает весь текст стихотворения – «вечерний воздух» и фраза «новый вечер шумит», кажется, связанные с природными явлениями, легко (и уже знакомо) трансформируются в «вечер жизни» (с. 76), наделенный антропоморфными чертами («вот и вечер идет сквозь город», с. 76), окрашивая сумрачной вечерней образностью все повествование. Глубина сумрака вечера колористически дополняется тонами «черных парадных», чертами шагов («*чертят...* линии»), бликами зажженных ламп, «лакиру[ющих] авто».

Звукопись согласных порождает (особенно в пятой строфе) ощущение кругового движения, словно бы вырисовывая геометрию круга – символа движения и возврата, постоянства и вечности: *круг – рук – кровь – крик – квартир*, рифмуя «новую любовь» с «новым криком» и «новой кровью», болью.

Справедливо наблюдение В. Куллэ: «В <...> стихотворении (“Августовские любовники”) новая жизнь рисуется теми же средствами, что и умершая (“любовники”, “бег”, “цветы”) – она тоже иллюзорна и должна умереть в свой черед. Здесь мы встречаемся с цикличной моделью времени, колесом рождения-смерти-возрождения <...>»<sup>1</sup>.

Заключительная строфа «Августовских любовников» словно бы отражает боль, кровь и крик возможной «новой любви», воплощая эту боль графически – разрывами на уровне строки. Стихотворные строки словно разрушают друг друга, врываются в «плоть» (с. 77), отрывая от нее («кровавые») куски, вклиниваясь в тело:

*Новый вечер шумит, что никто не вернется,  
над новой жизнью,  
что никто не пройдет под балконом твоим к тебе,  
и не станет к тебе, и не станет, не станет ближе,  
чем к самим себе, чем к своим цветам, чем к самим себе.*

Повтор «отдавая себя», «отдавая себя» звучит смысловым диссонансом к «самим себе», «самим себе». Трагические ноты любовной темы обретают свои «плоть» и «кровь».

<sup>1</sup> Куллэ В. 1961. URL: <http://liter.net/=Kulle/dnevnik.htm>

Прав Д. Фомин, когда пишет об «Августовских любовниках»: «...самое главное в стихотворении – ощущение тотального, неизбывного одиночества, непрочности всех связей, тщетности сближений»<sup>1</sup>. И, как было продемонстрировано ранее, именно этот мотив подвергается повтору-рефрену (аккумулируется) в «Августовских любовниках».

Поэтика тотального повтора «Августовских любовников», как было замечено выше, если и не развивает семантически основную мелодию цикла «Июльское интермеццо», то дает возможность ощутить метафизику единства композиционного построения цикла, с точки зрения музыкальности – почувствовать выразительную напевность мелодии новой поэтической пьесы циклического целого. Можно заметить и то, что «Августовские любовники» на уровне ряда контурированных интертекстом (напр., взгляд с балкона, ночь, движение по улице и др.), подготавливали Бродского к созданию (очень скоро) поэмы-мистерии «Шествие».

Наконец, последнее, десятое, стихотворение из цикла «Июльское интермеццо» названо Бродским «**Проплывают облака**».

По мысли В. Куллэ, «в замыкающем цикл стихотворении “Проплывают облака” поэт <...> обретает умиротворение, осознавая смерть как неизбежный закон жизни»<sup>2</sup>.

Действительно, содержание стихотворения становится отражением «неизбежного закона жизни»:

*Проплывают облака, это жизнь проплывает, проходит,  
привыкай, привыкай, это смерть мы в себе несем...*

<...>

*Что-то выше нас. Что-то выше нас проплывает и гаснет,  
только плакать и петь, только плакать и петь, только жить*  
(с. 77, 78).

---

<sup>1</sup> Фомин Д. В красных рубашках с полуоткрытыми ртами («Августовские любовники»). URL: [https://www.ng.ru/ng\\_exlibris/2017-11-16/14\\_912\\_brodsky.html](https://www.ng.ru/ng_exlibris/2017-11-16/14_912_brodsky.html)

<sup>2</sup> Куллэ В. 1961. URL: <http://liter.net/=Kulle/dnevnik.htm>

Пронизанное пафосом метафизического восприятия жизни, стихотворение Бродского построено преимущественно в форме четырехстрочных строф-вопросов, которые лирический герой обращает к себе:

*Слышишь ли, слышишь ли ты в роще детское пение,  
над сумеречными деревьями звенящие, звенящие голоса,  
в сумеречном воздухе пропадающие, затихающие постепенно,  
в сумеречном воздухе исчезающие небеса?  
Но примечательно и другое.*

По мнению А. Нестерова, в стихотворении «Проплывают облака» ощутим «отчетливый привкус *мелодекламации* – жанра, любимого <...> в начале века...»<sup>1</sup> (речь идет о начале XX века).

Можно согласиться с исследователем, однако не столько с мыслью о жанре декламации, сколько с указанием на начало XX века и, как следствие, на внимание к этико-эстетическим предпочтениям того «сумеречного» периода (правильнее даже говорить не о начале XX, а о конце XIX столетия). Так, в обороте «смерть мы в себе несем», как можно заметить, ощутимы ноты трагического мировосприятия Серебряного века, идей старших символистов, прежде всего Д. Мережковского, З. Гиппиус, В. Брюсова, Ф. Сологуба. В этой связи достаточно вспомнить статью-трактат Д. Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (1892), в которой отчетливо проводится мысль, что человек с момента рождения несет в себе смерть, что каждый день жизни – только шаг к смерти<sup>2</sup>.

Близким мироощущению героя Бродского оказываются и строки «Прощального взгляда» (1903) В. Брюсова, особенно если обратить внимание на детали атмосферы, в которой находятся оба лирических персонажа.

<sup>1</sup> Нестеров А. О структуре цикла И. Бродского «Июльское интермеццо». С. 124–131.

<sup>2</sup> См.: Мережковский Д. С. Ангел одиночества: стихотворения, песни, легенды. М.: ИД «Летопись-М», 2000. 462 с.

*Я сквозь незапертые двери  
Вошел в давно знакомый дом,  
Как в замок сказочных поверий,  
Постигнутый волшебным сном.  
Сквозь спущенные занавески  
Чуть проникали тени дня,  
И люстры тонкие подвески  
Сверкали бледно, не звеня <...><sup>1</sup>.*

Едва ли не каждая деталь брюсовского текста находит свои переключки в «Июльском интермеццо» Бродского (чужие дома, (не)запертые двери, тени (дня), сон, занавеси, вечерние перезвоны и далее по тексту – часы, циферблат и др.). Образно-мотивный ряд стихотворений весьма близок, особенно если чуть «приглушить» у Брюсова эстетику декаденства.

Однако, на наш взгляд, более близким претекстом Бродскому в случае с «Проплывают облака» послужили не столько тексты «старших» или «младших» символистов с их (мело) декламационными практиками, сколько классическая поэзия Востока с характерными для нее идеями буддизма, философией всемерного единства природы и человека, мудростью бытийного восприятия самых простых житейских явлений.

*Блестящие нити дождя переплетаются среди деревьев  
и негромко шумят, и негромко шумят в белесой траве.  
Слышишь ли ты голоса, видишь ли ты волосы с красными  
гребнями,  
маленькие ладони, поднятые к мокрой листве? (с. 77)*

Даже использованная Бродским образная символика – «блестящие нити дождя», «волосы с красными гребнями», «маленькие ладони» – хранит в себе черты традиционной восточной поэзии.

---

<sup>1</sup> Брюсов В. Прощальный взгляд // Брюсов В. Стихотворения. Минск: Наука и техника, 1981. С. 115.

Отсюда на ритмо-рифмическом уровне в стихотворении Бродского появляется «восточная» длинная (удлиненная и протяженная) строка, спокойная безэмоциональная тональность/напевность, ровное течение мысли лирического героя и отраженная в его взгляде пластическая созерцательность.

В строках последнего стихотворения цикла точно обозначено время года – осень («какой-то осенний зов», «вдоль осенних оград», «вдоль осенних оград», с. 77, 78). На землю падают капли дождя («блестящие нити дождя... шумят в белесой траве»). С деревьев осыпаются листья («мокрые листья летят на ветру»).

Медитативное пространство стиха распадается на две области – ушедшее лето и наступившая осень, коррелированные в субъектной паре: дети (детские голоса, детское пение) и старики (седины волос которых отражаются в листве «серебристых деревьев» и «белесой траве»). Правда, роль умудренного жизненным опытом старика берет на себя лирический герой Бродского. Неслучайно в его внутренней речи мелькнет слово престарелого «человека» из «Современной песни», появившегося с палкой на развалинах сгоревшего дома, – «привыкай, привыкай...» (с. 74, 77).

Еще одну смысловую пару составляют сумерки и ночь. Если для постигших перипетии жизни стариков (лирического героя) мир есть сумерки, в которых все контуры утрачивают свои очертания («в новых сумерках... видишь... угасающие небеса»), то для детей четко поделены день и ночь, и ночь наделена ясностью, как и день («быть ребенком ночью <...> и не знать утрат», с. 78).

Дождь обретает у Бродского характерный метонимический признак слез: «где-то льется вода» // «только плакать и петь» (с. 78). Актуальные глаголы, сопровождающие плач героев детей и стариков, разнесены: для одних приемлем глагол «плакать» (как дети), для других – эмоционально акцентированно «рыдать и рыдать» (с. 78).

Для одних герой стиха песня «“Проплывают облака, проплывают облака и гаснут...”» – это только песня, в ней нет тра-

гизма, это просто «детское пение», «дети поют и поют» (обратим внимание, строка дана в кавычках, т.е. как цитата)<sup>1</sup>. Для других – проплывающие в небесах (не в небе) облака иное, «в сумеречном воздухе их <...> не вернуть назад» (с. 77). Они «улетают, словно слышат издали какой-то осенний зов» (с. 77). Наречие «издали» и определение «осенний» включают коннотации прощания, расставания.

В детских голосах – «биение» (стук, ритм), в старческих – «дрожание» (плачь, дрожь). Лексически близкие слова (почти синонимы, стоящие в перечислительном ряду, с. 77) актуализируют различные признаки, нюансы, оттенки.

Лирический герой Бродского медитативно заключает:

*Что-то выше нас. Что-то выше нас проплывает... (с. 78)*

Происходит почти незаметная подмена: проплывает *что-то* – не облака. Это дети при взгляде вверх видят облака – лирический герой «что-то», нечто.

Бродский тонко микширует понятия и образы. В выражение «только плакать и петь» он добавляет/внедряет: «только листья сложить», в котором, с одной стороны, видится сценка собирания осенних листьев детьми, но, с другой, одновременно слышится и подмена во фразеологизме – «крылья сложить». Образный ряд *дети – небеса – (крылья)* ставит детей в метафорическое поле «дети-ангелы», взрослых людей – в поле «человек-птица» (в какой-то момент – птица со сложенными крыльями, ср. «Осенний крик ястреба»).

Потому завершающая сентенция: «только плакать и петь, только плакать и петь, *только жить*» – на наш взгляд, не звучит оптимистично, «утешительно», как определил А. Нестеров: «В *утешение* же читателю “Интермеццо” остается омытая печалью воспаряющая ввысь кода – “Проплывают облака...”»<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Е. М. Петрушанская упрощает интерпретацию и весь текст сводит к детской песне: «10-я [часть] – детский хор» (Петрушанская Е. М. Джаз и джазовая поэтика Иосифа Бродского. С. 176–192).

<sup>2</sup> Нестеров А. О структуре цикла И. Бродского «Июльское интермеццо». С. 124–131.

С нашей точки зрения, Бродский демонстрирует иное – *всеприятие* жизни, но не оптимистическое, а скорее трагическое, как в каноне старших символистов Серебряного века, так и в традиции буддийской философии Востока. См., например, «Сутра запуска колеса Дхармы» Будды Шакьямуни: «*Истина первая: существует страдание, и все живые существа, так или иначе, страдают*»<sup>1</sup>.

Лирический герой Бродского принимает это страдание. Условно, кладет его в основу своей поэтической (жизненной) философии. Потому – в контексте этих размышлений – название «Июльское интермеццо» действительно (как уже было предположительно высказано выше) можно воспринимать не *между* «Петербургским романом» и «Шествием» (В. Куллэ)<sup>2</sup>, а как счастливое любовное «июльское интермеццо» между июнем и августом/сентябрем (отъездом в дальние края и расставанием с любимой).

Счастливая любовь составила лейтмотив музыкального «июльского интермеццо», но она оказалась *между* черным и белым, светом и тьмой, встречами и расставанием, летним теплом и осенними дождями. Потому, на наш взгляд, вряд ли следует искать зависимость «Июльского интермеццо» от других поэтических текстов Бродского той поры – цикл из десяти стихотворений демонстрирует внутреннее *единство* – смысловое, стилизовое, структурно-композиционное и, как и диктуют жанровые каноны циклического построения, даже эксплицирует собственный сквозной сюжет, выстроенный в логике нарративной динамики. Внутренние смысловые корреляции текстов формируют константные узлы (внутри)сюжетной организации: завязка → кульминация → развязка<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Основные принципы и законы буддизма. URL: <https://www.oum.ru/literature/buddizm/osnovnye-printsipy-buddizma/>

<sup>2</sup> В. Куллэ: «цикл “Июльское интермеццо” <...> игра[ет] роль интермеццо (маленького самостоятельного произведения) между двумя крупными поэмами: “Петербургским романом” и “Шествием”» (Куллэ В. 1961. URL: <http://liter.net/=/Kulle/dnevnik.htm>).

<sup>3</sup> Ср. точку зрения Б. Рогинского, который считает, что «стихотворение движется своими имманентными, музыкальными законами, а не некой смысловой сверхреальностью» (Рогинский Б. Джаз в ранней поэзии

Законы поэтического построения у Бродского опосредованы канонами музыкальной драматургии, включающей в себя различные жанровые музыкальные вариации – песня, романс, пьеса для сакс-баритона, рондо, отчасти даже вальс.

В организации музыкально-поэтического целого у Бродского участвуют различные музыкально-выразительные средства и приемы: звукопись (ассонанс и аллитерация), оркестровка (взаимовлияния звуковых регистров), колебания высоты звука (высокие и узкие *и/е* и низкие и открытые *а/о*), игра с длительностью звука (согласные / гласные / сонорные), звуковая динамика (сильные и слабые позиции), метрические акценты (переносы, анжамбеманы), тембр и напевность, и др. То есть можно с уверенностью констатировать гармоничное целое, единство музыкально-поэтического цикла, который осуществил Бродский в «Июльском интермеццо», обнаруживая редкое для двадцатипятилетнего юноши чувство, понимание, эмотивное рефлексирование, мелодическое чутье. И одновременно в тексте Бродский продемонстрировал личностное становление-взросление лирического героя, по сути – формирование жизненной и поэтической философии *alter ego* автора.

Если согласиться со специалистами-друзьями Бродского, Я. Гординым или Л. Лосевым, что Бродский искал в 1961 году собственную поэтическую форму, в т.ч. форму «больших стихотворений», то, как можно судить по музыкально-поэтическому циклу «Июльское интермеццо», молодому поэту это удавалось с успехом. Стремление к мета(гипер)текстуальности стало одной из самых выразительных тенденций (и стратегий) поэтических метафизических построений Бродского начала 1960-х годов, получившей свое развитие в его поэзии более позднего времени. Музыкальная доминанта 1960-х оказалась приоритетно значимой и в последующих поэтических поисках-экспериментах Иосифа Бродского.

Город на Неве стал не только фоном, но истоком поэтического вдохновения поэта, его музыкальной сценой и одновременно его поэтически выраженной музыкой.

И. Бродского. С. 66). На наш взгляд, для Бродского смысловая сверхреальность не менее значима, а для понимания всего цикла – даже и более.

## *Мистическое «Шествие» по ночному городу*

Открывая «поэму-мистерию в двух частях-актах и в 42-х главах-сценах» «Шествие» (1961), Бродский предуведомляет: «Идея поэмы – идея персонификации представлений о мире» (с. 79)<sup>1</sup>. Как и в его ранних «Пилигримах», Бродский использует аллегорический прием – абстрактное понятие облачает в антропоморфный образ: «Цель достигается путем вкладывания более или менее приблизительных формулировок этих представлений в уста двадцати не так более, как менее условных персонажей. Формулировки облечены в форму романсов. Романс – здесь понятие условное, по существу – монолог» (с. 79).

И вновь, как в «Пилигримах», на уровне перитекста (в данном случае – во вводной авторской ремарке) возникает имя Шекспира: «Прочие наставления – у Шекспира в “Гамлете”, в 3 акте» (с. 79). По существу, в мистерии «Шествие» Бродский снова «...чувствует себя Шекспиром», творит в направлении (на пути) шекспировских пилигримов, делает принца датского одним из героев мистического шествия.

О первом чтении поэмы «Шествие» рассказывал С. Шульц: «В нашей коммунальной квартире в доме 11 по Максимилиановскому переулку в один из последних дней декабря 1961 года Иосиф впервые читал свое “Шествие”. Нас собралось тогда 10 или 12 человек, и мы слушали с замиранием сердца это потрясающее чтение. Невозможно описать впечатление, которое произвела на нас эта поэма. Когда он кончил читать, а точнее – громогласно декламировать свою мистерию, в каждой ее

---

<sup>1</sup> Здесь и далее цитаты из «Шествия» приводятся по изд.: Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского. Изд. 2-е. СПб.: Пушкинский фонд, 1997–2001. Т. 1. С. 79–133, – с указанием страниц в скобках.

части удивительно преображаясь в своих героев, довольно долго, по крайней мере несколько минут, в комнате стояла мертвая тишина. И только потом присутствующие стали постепенно возвращаться в этот мир и осознавать, где они находятся <...>»<sup>1</sup>

Как и о «Пилигримах», о мистерии «Шествие» говорят многие исследователи творчества Бродского, но мало кто обращается к непосредственному текстуальному анализу. Как правило, критики ограничиваются указанием на трагический пафос поэмы, говорят о «настойчивых мотивах смерти в “Шествии”»<sup>2</sup>, а те немногие, кто пишет в прямой опоре на текст «Шествия», предлагают слишком облегченные и далекие от Бродского интерпретации.

Так, И. В. Романова видит поэму Бродского следующим образом: «Завязка фабулы поэмы-мистерии представлена в самом начале первой части: герой теряет свою любовь. <...> Далее начинается описание шествия, которое идет по улицам города. <...> Для читателя вплоть до развязки остается *не вполне ясной* роль этого странного шествия в поэме, в ее фабуле. В процессии участвуют: Арлекин, Коломбина, Скрипач, Плач, Поэт, Усталый Человек, Мышкин, Лжец, Дон Кихот, Король, Честняга, Гамлет, Вор, Счастливый Человек, Любовники, Крысолов, Чорт. <...> Большинство романсов персонажей прокомментированы *неясно кем*, скорее всего автором, поскольку герой-участник шествия бессловесен. <...> Потеряв любовь, он решает, как теперь жить и жить ли вообще»<sup>3</sup> (выд. нами. – О. Б.). Персонажи-участники шествия персонифицируют в сознании героя различные представления о жизни, различные пути в жизни. Сам же он находится в роли бессловесного персонажа, осмысливающего свою судьбу и выбирающего следующий жиз-

<sup>1</sup> Шульц С. С. Иосиф Бродский в 1961–1964 годах // Звезда. 2000. № 5. С. 75–83.

<sup>2</sup> Гордин Я. А. Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел. О судьбе Иосифа Бродского. М.: Время, 2010. С. 161.

<sup>3</sup> Романова И. В. «Я попытаюсь вас увлечь игрой...»: взаимодействие коммуникативных моделей в поэме-мистерии И. Бродского «Шествие» // Вестник ВГУ. Сер. Филология. Журналистика. 2010. № 2. С. 100.

ненный шаг: «От этого выбора будет зависеть, как он справится с душевной драмой, что и составит развязку фабулы»<sup>1</sup>. В представлении исследователя, «финал поэмы расставляет все точки над “i”»: «Три месяца герой переживал свою драму и метался в поисках выхода. Три месяца он шествовал в своем воображении вместе с условными персонажами, рассуждающими о жизни. Результатом всего этого стало душевное спокойствие. Герой осуществил свой, оригинальный выбор: он написал поэму. Его мучительное любовное чувство сублимировалось в творчество. То, что было переживанием и размышлением, стало словами поэмы»<sup>2</sup> (выд. нами. – О. Б.).

В работе Е. Э. Феоктистовой, одной из немногих тоже обращенной непосредственно к тексту «Шествия», ставится задача «в преломлении к неоклассицистической парадигме рассмотреть <еть> <...> поэтику, хронотоп, композицию практически неисследованной поэмы-мистерии “Шествие”»<sup>3</sup>. Однако итоговое наблюдение, к которому приходит исследователь, во-первых, слишком общее: «Мистерия И. Бродского – это причудливый синтез античной драмы (пролог, монолог, эпилог, интермедия), средневековой мистерии (жанр “романса”, куртуазная тональность) и итальянской комедии “dell’arte”»<sup>4</sup>; во-вторых, требующее коррекции и уточнения (напр., ни пролог, ни монолог, ни эпилог не могут быть атрибутированы как признаки античной драмы, точнее – трагедии). Особенно не погружаясь в текст поэмы-мистерии, выводы Е. Э. Феоктистовой можно существенно дополнить, назвав, в частности, другие квалификационные образцы, очевидные претексты Бродского – «Балаганчик» А. Блока или «Поэму без героя» А. Ахматовой<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Там же.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> *Фетисова Е. Э.* Неоклассицизм И. Бродского: композиция мистерии «Шествие» // *Философская мысль.* 2017. № 2. С. 109.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Д. Ахапкин: в «Шествии» «влияние “Поэмы без героя” видно, как говорится, невооруженным взглядом» (*Ахапкин Д.* Иосиф Бродский и Анна Ахматова. В глухонемой вселенной. М.: АСТ, 2021. С. 57).

В результате жанровые доминанты дефиниции, предложенной Е. Э. Феоктистовой, окажутся смещенными.

Другими словами, на наш взгляд, поэма Бродского «Шествие» пока так и остается вне рамок серьезного научного исследования, что дает основание задуматься над ее текстом основательнее.

Прежде всего следует вспомнить, что в момент работы над поэмой Бродскому был только 21 год. Но, как отмечают друзья поэта, близко его знавшие (Я. Гордин, Л. Лосев), именно этот период был связан у него с глубинным осмыслением темы смерти, осознанием трагизма человеческого существования. И, как можно предположить, не любовная тематика, но философская направленность размышлений составляет ядро поэмы-мистерии: подобно тому, как это было в «Пилигримах», в «Шествии» «условные персонажи» персонифицированных «представлений о жизни» формируют шествие-паломничество по «тротуарам» «вечного города» (с. 67) – Петербурга-Петрограда-Ленинграда<sup>1</sup>. Бродский фактически обращается к автоцитации: прибегает к уже опробованной им в «Пилигримах» сюжетно-композиционной модели аллегории, структурированной мотивом движения – шествия – условных (абстрактных) персонажей-идей.

Примечательно, что шествие героев по «вечному городу» Петербургу уже было эксплуатировано Бродским – в том же году (несколькими месяцами ранее) в созданной им поэме «Петербургский роман» (1961). Но если «Поэма в трех частях» (с. 48) была ориентирована на реальный Петербург (тогда Ленинград), то в «Шествии» доминирует атмосфера мистерии и условности, аллегории и притчеобразности, хотя, как будет показано позднее, сходных мотивов в поэмах окажется достаточно много.

---

<sup>1</sup> В поэме «вечный город» только единственный раз назван Ленинградом – в одном из финальных «Комментариев» автора (с. 121), если не считать подпись «...1961, Ленинград» (с. 133). Заметим: и площадь Мира предстает в поэме как Сенная (с. 111).

Образ «вечного города» и абрис «вечного» движения мистически ориентируют и настраивают читателя изначально: «...уже который год / по тротуарам шествие идет» (с. 79). И это шествие – скопище «теней» (с. 80)<sup>1</sup>, которые способен различить во тьме герой-повествователь. Бродский исходно предлагает емкую поэтическую метафору, которую будет реализовывать (развивать) в ходе повествования: «Вот так всегда, – куда ни оглянись, / проходит за спиной *толпою* жизнь...» (с. 83; выд. нами. – О. Б.) В этой атмосфере герой-повествователь фактически берет на себя роль проводника среди царства теней – принимает на себя роль Харона:

*Ступай, ступай, печальное перо,  
куда бы ты меня ни привело,  
болтливое, худое ремесло,  
в любой воде плечи мое весло* (с. 82; выд. нами. – О. Б.).

Если в первых строфах поэмы (2 глава) образ Харона только намечается, то к финалу поэмы он будет эксплицирован и выведен в качестве персонажа в монологе Плача (глава 28): «...как Харону дань за перевоз» (с. 113; выд. нами. – О. Б.). Однако роль повествователя-Харона ощутима в продолжение всей мистерии-шествия.

Петербург-Петроград – не столько собственно город, сколько некая ощутимая часть незримого и мистически бесконечного пространства. Именование города (на тот момент Ленинграда) все более удаленными во времени названиями (Петроград → Петербург) указывает путь-вектор в неизвестность, в доименное пространство «тьмы лесов» и «топи блат». Город-пространство предстает в поэме Бродского царством теней, почти подземным миром, в котором ни разу ни в одной из 42 глав не появляется солнце, но постоянно льет непрекращающийся дождь (почти библейские «небесные хляби»). Контурный облик сумрачного и сумеречного города-пространства сформи-

<sup>1</sup> «Нам нелегко, ведь мы и плоть и тень...» (с. 112).

рован штрихами-впечатлениями от оград и чугуна ворот (с. 88, 89 и др.), от дворов-колодцев, узких улочек и тупиков, порождающих представление о запутанных лабиринтах «пустого» (с. 89) и таинственно мистического межпутья – в «никуда» и в «никогда».

Тени прошедшей жизни проходят за спиной героя («так оглянись когда-нибудь назад», с. 79), являя собой событийный (и персонифицированный) ряд ступеней жизненного (бытийного) познания. Герои-тени посредством появления-представления (= шествия) прочерчивают / намечают условный сюжет, говоря словами исследователя, ориентируют композиционное построение «в сторону сюжетной системы»<sup>1</sup>.

Нарратор-повествователь программно заявляет, что его не устраивает чужое, «книжное» («вот книжка на столе», с. 81) знание о мире, наскучивший всем «разговорчик о добре и зле» (с. 81), и он (= Харон) намерен предоставить герою знание о мире «из первых уст». Причем тот, во имя кого разворачивается шествие, то есть лирический герой, с одной стороны, отсутствует в поэме, с другой – наличествует в ней («присутствует герой», с. 80). Однако лирический герой лишен права появления в тексте, даже права произнесения слов (подобно Орфею в Аиде<sup>2</sup>, получившему запрет оборачиваться):

*Таков герой. В поэме он молчит,  
Не говорит, не шепчет, ни кричит,  
Прислушиваясь к возгласам других,  
Не совершает действий никаких (с. 80).*

Наряду с девятнадцатью персонифицированными героями-страстями, безмолвный и безликий лирический герой становится тем двадцатым участником процессии, о котором вспоминает повествователь в Предупреждении. Лирический герой

<sup>1</sup> Гордин Я. А. Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел. С. 198.

<sup>2</sup> Ср.: «Вообще для Бродского шестидесятых Данте и Орфей – две поэтических модели, согласно которым он выстраивает свое лирическое alter ego» (Ахапкин Д. Н. Бродский и Ахматова. В глухонемой вселенной. С. 110).

оказывается вовлечен в шествие – туда «по случаю попав» (с. 80), и повествователь (сверху, словно бы с некоей хароновой вышины<sup>1</sup>) едва различает его: «...там внизу вышагиваешь ты» (с. 80).

В отличие от «Поэмы без героя» А. Ахматовой (которая, заметим, продолжала работать над своей поэмой в те годы), Бродский специально акцентирует: «запомните – присутствует герой» (с. 80)<sup>2</sup>. В его поэме герой «присутствует», и он сродни герою «Петербургского романа», молчаливому персонажу, которого там автор призывал «думать о себе» (с. 55), быть «к себе все ближе самому» (с. 54). Именно к этому бессловесному герою и обращается периодически нарратор в форме местоимения второго лица «ты». Лирический герой не видим, но диалогическая форма наррации, «звательные» интенции «ты/тебя», императивные формы акциональных глаголов «оглянись», «прислушайся», «забуди», закрепленные в грамматической парадигме, не дают забыть о его присутствии. При этом герой Бродского не просто молчалив – он безмолвен. Его «безгласность» и «безликость» в тексте поэмы – выразительный сигнал его отъединенности от мира и людей, его пронзительного (подчеркнутого молчанием) одиночества.

Автор отделяет образ лирического персонажа от образа повествователя-Харона (почти демиурга), порождая систему субъективного и объективного знания, вопроса и ответа, сомнения и утверждения. Лирический персонаж (явно неп(р)освященный) словно бы вводится в сакральное бесконечное пространство-время, проходит обряд посвящения, инициации и, как следствие, взросления. По верному замечанию Я. Гордина, «диалог для Бродского важен как метод взаимоотношения

<sup>1</sup> В атмосфере реального города – с балкона.

<sup>2</sup> На перекличку этих мотивов и образов (герой / без героя) указывает и Н. Г. Медведева, говоря об их «подчеркнутой полемичности»: «...если ахматовская “шкатулка” скрывает отсутствующего героя, то у Бродского, наоборот, зашифровано его присутствие» (Медведева Н. Г. Портрет трагедии: очерки поэзии Иосифа Бродского. Ижевск: Удмуртский гос. ун-т, 2001. С. 17).

с миром»<sup>1</sup>. Однако в рамках поэмы эти взаим отношения еще слабы, потому молчание и закулидность персонажа позволяют нарратору в какой-то момент определить его как «полугероя» (с. 115), которому еще только предстоит стать героем<sup>2</sup>.

*PS.* Следует заметить, что прием «молчания» героя, его «невидимость» в пространстве лироэпоса Бродского – весьма традиционная стратегия поэта. «Личностное “я”» автора-поэта синонимизируется «лирическим “я”» поэтического героя, но, как правило, остается невидимым и неузнанным (неузнаваемым), персонализации (объективации) незримого субъекта не происходит, он словно бы располагается «вне текста», «за текстом», «помимо текста». Такой прием будет многократно эксплуатирован Бродским и позже<sup>3</sup>.

Таким образом, в «Шествии» на первый план выходит проблема познания мира и самопознания персонажа, погруженного в сонм блуждающих теней («ведь мы и плоть и тень», с. 112), способных поделиться знанием-истиной о жизни. Потому повествователь призывает героя:

*Прислушайся – ты слышишь ровный шум,  
быть может, это гул тяжелых дум,  
а может, гул обычных новостей,  
а может быть – печальный хор страстей (с. 83).*

Последнее – героин-страсти, «хор страстей» – оказывается самым близким к представлениям автора и героя, неслучайно к середине поэмы в тексте появится образ Хора (с. 104, 107 и др.), наделенного правом голоса, возможностью высказывания независимого (как правило, несогласного с «солистами») суждения.

<sup>1</sup> Гордин Я. А. Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел. С. 204.

<sup>2</sup> Много позже, к финалу поэмы, появится слабая иллюзия, что недостающая «половина» («полу-)героя отчасти сокрыта в абрисе героя-нарратора. Однако полного срастания персонажей (как и всегда у Бродского) не произойдет.

<sup>3</sup> Д. Н. Ахапкин видит в этом приеме один из истоков «темы двойничества», присущей поэтическому миру Бродского (см.: Ахапкин Д. Н. Бродский и Ахматова. В глухонемой вселенной. С. 128; и др.).

По мысли Я. А. Гордина, «грандиозное “Шествие”», «огромное полотно с четкой структурой взаиморазъясняющих баллад, романсов и комментариев», своим «прямым прообразом» позволяет считать «авторские отступления в “Евгении Онегине”»<sup>1</sup>. Наблюдение Я. А. Гордина небезосновательно<sup>2</sup>, однако, на наш взгляд, «грандиозное “Шествие”» Бродского принимает более масштабный размах – оно ориентировано не столько на реалистический роман XIX века, сколько на классический эпос Гомера, Овидия, Вергилия, заставляя вспомнить, например, путешествие Энея в подземное царство (и др.).

Размах замысленного Бродским шествия с первых строк поэмы эксплицирует бытийный масштаб возникающего перед героем вопроса, им постигаемого через рефлексии девятнадцати персонажей-теней. Поскольку в Предуведомлении Бродский актуализирует имя Шекспира и даже указывает более точно – на Гамлета («Прочие наставления – у Шекспира в “Гамлете”, в 3 акте», с. 79), то становится ясно, что в проекции шекспировского «Гамлета» этим центральным вопросом окажется вопрос «Быть или не быть?». Именно на него в самом начале повествования (в ходе представления героев-идей) укажет повествователь-Харон:

*Осмелюсь полагать, за триста лет,  
принц-Гамлет, вы придумали ответ,  
и вы его изложите... (с. 81).*

Имена Шекспира, Гамлета, Харона (включая и «затекстового» Платона с его философскими «Диалогами», в опоре на которые сформирована драматургия «Шествия») маркируют повествование Бродского, задавая вневременной масштаб поискам героя (и странствиям его наставника-проводника), высвобождая вечностную компоненту цели и направления незримого бытийного путешествия. Античные и средневековые

<sup>1</sup> Ахапкин Д. Н. Бродский и Ахматова. В глухонемой вселенной. С. 198.

<sup>2</sup> Взять хотя бы форму диалогизации, обращения «Читатель мой...» (с. 107) и др.

прецеденты (прецедентные тексты мирового эпического наследия) становятся для Бродского избранным ориентиром при выборе «основного способа познания мира»<sup>1</sup>.

Однако вообразить, что двадцатидвухлетний Бродский предполагал написать неоклассицистическую эпическую поэму в духе Вергилия или Шекспира, было бы наивно. Молодой поэт воспользовался «каркасом», который предлагала ему мировая литература и культура, но применил его особым способом. В значительной мере Бродский *травестировал* исходный образец. С одной стороны, он актуализировал знаменитую шекспировскую трагическую философему «*Вся жизнь – театр*»<sup>2</sup>, с другой – ему доставало опыта наблюдения жизни и литературы, чтобы признать, что сегодняшняя жизнь – не просто театр, но балаган, точнее «Балаганчик» (уже по Блоку), с героями-куклами, героями-масками, героями-амплуа. Потому традиция итальянского *dell'arte*, намеченная Е. Э. Феоктистовой<sup>3</sup>, у Бродского скорее «русифицирована», точнее «символизована» – выведена не из традиции итальянского простонародно-площадного представления, но из традиции символистской поэтики Серебряного века, из текстов Блока, Ахматовой, Мандельштама, Пастернака, Цветаевой и др.

Примеривая «одежды» классицистического эпоса к современности, Бродский смело смешивает высокое и низкое (высокое прошлое и низкое настоящее) и, наряду с именем Шекспира, в Предупреждении (= во вводной авторской ремарке) словно бы шутя квалифицирует замысел: «Идея поэмы – идея персонификации представлений о мире, и в этом смысле *она – гимн баналу*» (с. 79, выд. нами. – О. Б.). Бродский применяет «лекало» классики к современности, но не претендует на большее, чем на банальность. В целях своеобразной «самозащиты» автор обращается к приему (само)иронии, намереваясь

<sup>1</sup> Цит. по: Гордин Я. А. Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел. С. 200.

<sup>2</sup> Из комедии «Как вам это понравится».

<sup>3</sup> Фетисова Е. Э. Неоакмеизм И. Бродского: композиция мистерии «шествоие» // Философская мысль. 2017. № 2. С. 109–117.

говорить о важном (хотя, может быть, и известном), понимая, насколько банальными могут выглядеть поиски его героя со стороны, при том что стремление к самопознанию (как то ни банально) присуще каждому (в том числе и каждой эпохе).

Постановка имени Шекспира и лексемы «банал» в единый контекст вводной «афишки» порождает некоторый стилевой диссонанс, подталкивает к мысли об иронии, привносимой автором не только в единичное экспозиционное суждение, но и в целиковый текст поэмы, а глава-сцена 1 только усиливает это впечатление, интертекстуально пробуждая ноты иронии и сарказма, проистекающие «из Лермонтова» и формируя ненавязчивую двуплановость поэтической наррации – несерьезно о серьезном.

Речь о том, что внимательное чтение первых строк 1 главы неизбежно выводит на текст известного стихотворения М. Лермонтова «Благодарность», в котором лирический герой благодарит свою возлюбленную:

*За все, за все тебя благодарю я:  
За тайные мучения страстей,  
За горечь слез, отраву поцелуя,  
За мечь врагов и клевету друзей;  
За жар души, растраченный в пустыне,  
За все, чем я обманут в жизни был...<sup>1</sup>*

Бродский словно вторит Лермонтову, благодаря за то, за что благодарить невозможно:

*Пора давно за все благодарить,  
за все, что невозможно подарить  
когда-нибудь, кому-нибудь из вас  
и улыбнуться, словно в первый раз  
в твоих дверях, ушедшая любовь,  
но невозможно улыбнуться вновь (с. 79).*

---

<sup>1</sup> Лермонтов М. Ю. Благодарность // Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений: в 4 т. М.: Художественная литература, 1975. Т. 1. Стихотворения. 1828–1841. С. 84.

Ритмический рисунок строк совпадает. Избранный Бродским в 1-й главе стихотворный размер отвечает лермонтовскому: пятистопный ямб (5Я).

Как и в случае с именем Шекспира, оказавшимся рядом с «баналом», лермонтовское горькое

*Устрой лишь так, чтобы тебя отныне  
Недолго я еще благодарил<sup>1</sup>,*

– у Бродского иронизируется обращением к ушедшей любви:

*Прощай, любовь, когда-нибудь звони  
(с. 79, выд. нами. – О. Б.).*

Минорное настроение лермонтовского героя сменяется почти бравадой героя Бродского, становясь знаком не горечи прощания с возлюбленной (как полагает И. В. Романова<sup>2</sup>), а мерой благодарности за преподнесенный ему *дар* (от «подарить») размышления, за пробужденную расставанием способность услышать и увидеть шествие «по тротуару» героев-мыслей<sup>3</sup>. Желчный сарказм «Благодарности» Лермонтова вытесняется ироничной благодарной признательностью Бродского, в течение трех месяцев («сентябрь, октябрь, ноябрь», с. 133) оказавшегося захваченным шествием / «Шествием».

Заглавный образ поэмы «Шествие» (концепт *шествие*) и характер повествования в 1–3 сценах I-й части позволяют говорить еще об одном композиционном приеме, который использует Бродский при контурировании поэмы. Уже в прологе (1–3 сцены) обращают на себя внимание отчетливые повторы (самое концептуальное – настойчивый мотив «процессия по

<sup>1</sup> Лермонтов М. Ю. Благодарность. С. 84.

<sup>2</sup> Романова И. В. «Я попытаюсь вас увлечь игрой...»: взаимодействие коммуникативных моделей в поэме-мистрии И. Бродского «Шествие» // Вестник ВГУ. Сер. Филология. Журналистика. 2010. № 2. С. 99–106.

<sup>3</sup> Мотив, который найдет продолжение и завершение (кольцевое завершение) в финале поэмы.

улице идет»), которые множатся, дробятся, прирастают, отражаются, повторяются, возвращаются. Причем мотив повтора словно бы мультиплицируется: он находит реализацию и в звуке и в букве, и в слове и в слоге, и во фразе и в речевом обороте, и даже в повторении и вариациях частей строфы.

Звукопись «И шум дождя и вспышки сигарет, / шаги и шорох утренних газет, / и шелест непроглаженных штанин... <и т.п.>» (с. 80) дополняется анафорическим многократным союзом/частицей **И**, усиливается повтором отдельных словоформ (напр., «кое-кто... кое-кто... кое-кто...», с. 80, и др.), утрируется возвращением к одним и тем же реалиям («а меж домами...», с. 80, 81 и др.), формирует одни и те же устойчивые образные ряды (напр., *дождь*), которые отмечены грамматическими вариантами и смысловыми вариациями, и – множится и множится, возвращается и возвращается. Суммарность вариантов и вариаций, повторений и импровизаций, ритмических сдвигов и переходов наводит на мысль, что Бродский в тоническом отношении ориентируется на некие музыкальные образцы-формы.

О музыкальном сопровождении «Шествия» уже писали исследователи, в частности, Е. М. Петрушанская. Исследователь сравнила музыку «Шествия» с «баховскими “Страстями”»: «Это шествие-восхождение персонажей-призраков (если не мертвецов), где чередуются сольные высказывания (“Романсы”-арии) с авторскими “комментариями”, а подчас <...> звучат “хоровые” высказывания <...>»<sup>1</sup>

Нельзя не довериться суждению специалиста-музыковеда, кандидата искусствоведения. Однако, на наш взгляд, Бродский эксплуатирует в тексте поэмы не «архаичные» классические каноны (в т.ч. «романсы» или «баллады», которые жанрово маркируют монологи его героев-теней – «Романс Арлекина» или «Баллада Лжеца», и др.)<sup>2</sup>, а ориентируется на иные, более

<sup>1</sup> Петрушанская Е. М. Музыкальное «Представление» Бродского // Петрушанская Е. М. Музыкальный мир Иосифа Бродского. СПб.: Журнал «Звезда», 2004. С. 144.

<sup>2</sup> Можно заметить, что в точном жанровом смысле ни романсы, ни баллады таковыми у Бродского не являются.

свободные музыкальные формы – джазовые вариации, блюзовые проигрыши, свинговые повторы, которые стилистически близки современности и, возможно, не чужды пристрастиям повествователя (и автора)<sup>1</sup>.

Музыкальные вариации джазовых композиций, особая метрическая пульсация, дробление слов и составные рифмы<sup>2</sup>, наррация с использованием купирования (с. 116) и др. помогают Бродскому оттенить (и отчасти оправдать) «банал» с его «повторами» / вариациями, представить классику повествования в формах, родственных современности.

Более того, даже название «Шествие» словно бы получает отзвук-оттенок названия известной джазовой композиции «Когда святые маршируют» («When the saints go marching in...»; go marching in – возможный перевод «шествуют»), весьма популярной и в течение долгих лет актуализированной в репертуаре «Ленинградского диксиленда». Тематические векторы выделенной джазовой композиции вполне соотносимы с поисками героя Бродского:

*I am just a lonesome traveler,  
Through this big wide world of sin;  
Want to join that grand procession,  
When the saint go marching in.  
Oh when the saint go marching in,  
Lord I want to be in that number  
When the saint go marching in.*

---

<sup>1</sup> Напомним, что именно в это время в Ленинграде появляется джаз («Ленинградский диксиленд»). Бродский, по словам его друзей, был очень увлечен джазовой культурой.

<sup>2</sup> Например:

Если слы-  
шишь приглу-  
шенный зов,  
то спускай-  
ся по ле-  
стнице вниз

(«Романс для Крысолова и Хора», с. 117).

Герой джазовой композиции не только желает («по случаю») присоединиться к этой «grand procession», вступает в диалог с Высшими Силами, ища ответы на свои вопросы, но и прибегает к тем же ритмико-стилистическим приемам, что и герой-повествователь Бродского: All my folks... // All my friends...; When the saint go marching in... // When the saint go marching in...; When the sun refuse to shine... // When the moon has turned the blood...; и др. (анафоры, повторы, синтаксический параллелизм, свободный диалог, и др.). Подобно тому как джаз – история о жизни, расписанная разными красками, с юмором, с сантиментами, с иронией и меланхолией, с особым «драйвом», так и поэма Бродского обретает определенную джазовую архитектонику, когда ритмический рисунок речи/стиха напоминает джазовое «качание»/«раскачивание», которое обычно уподобляется медленному (пере)движению – на шаг-два вперед и полшага назад.

Некоторые строки и строфы поэмы Бродского приобретают весьма оригинальный вид: их пошаговая соотнесенность допускает переход с одной строки на другую не последовательно, а через строку, посредством пере-шагивания, пере-ступания:

*Радость или злобу сотри с лица,  
орлик мой орлик, крылья на груди,  
Жизни и Смерти нет конца,  
где-нибудь на свете, лети, лети (с. 100),*

когда смысловая нить соединяет первую и третью строки («Радость или злобу сотри с лица, <...> Жизни и Смерти нет конца»), и соответственно вторую и четвертую («орлик мой орлик, крылья на груди, <...> где-нибудь на свете, лети, лети»).

Некоторые строфы построены на джазовом «стыке», с перетеканием строки из финала одной строфы в начало следующей (т.н. «перенос»):

*Я продолжаю. Начали. Вперед.*

<Глава> 21

*Вот шествие по улице идет (с. 104).*

Музыкальная транскрипция позволяет объяснить особенности подобного рода речестилевого оформления текста. Джазовые «шаг вперед / полшага назад» или «step by step» находят формальное отражение на уровне текстуального (в том числе и визуального) контурирования строф или их частей.

Джазовая тональность, спонтанная импровизация, прямое общение с героями и со слушателями, в свою очередь, опосредует и еще одну особенность повествования в поэме: на фоне отточенных и пронзительно выверенных в звуковом отношении стихов Бродского начала 1960-х годов<sup>1</sup> «Шествие», как может показаться, отличается некой неряшливостью речи, взломанностью языка, сбоем словесных конструкций, нарушением стилистических норм и проч.

На лексическом уровне: «что я видал на своем веку...» (с. 83), «будь к себе и к другим *не плох*...» (с. 84); «в последние года» (с. 84); «где-нибудь на свете потанцуй» (с. 95), «слушайте совета» (с. 95), «несложней тосковать» (с. 106).

На синтаксическом уровне: «иногда судьба, / иногда стрельба, / иногда *по любви*, иногда *из-за книг*...» (с. 83–84); «мы в этом мире *на столе* / совсем чуть-чуть *берем*...» (с. 85); «чего ты *дорываешься над* русскими людьми...» (с. 109).

На логическом уровне: «ведь смерть – это жизнь, а жизнь – это жизнь» (с. 84).

Отсутствие пунктуации – прежде всего в пределах прямой и косвенной речи, уравнивающее диалог лиц и перечисление действий (напр., в «Романсе Крысолова и Хора»: «Так спасибо тебе, Крысолов, на чужбине отцы голосят...» <и т.д.>, с. 129).

Однако, на наш взгляд, такая особенность речевой стихии сознательно предусмотрена и продуцирована автором поэмы

---

<sup>1</sup> Ср.: «...исключительная выверенность каждого слова...» (Аханкин Д. Н. Иосиф Бродский и Анна Ахматова. В глухонемой вселенной. С. 88).

и проистекает именно из природы джаза, который подталкивал Бродского к тому, чтобы речь его персонажей (в согласии с затекстовым музыкальным фоном-сопровождением) была спонтанной, простой, «невычищенной», подчас косноязычной, доступной ошибкам и оговоркам, бытовой, разговорной, уличной. Речью с текучим ритмом, свободной интонацией, использованием необходимых, но произвольных ритмических акцентов. Порой неожиданных<sup>1</sup>. Шествие героев Бродского словно бы марширует по пространству поэмы, как «святые маршируют» в джазовой композиции.

Напряжение трагического эпоса античности и средневековья нивелируется «баналом» джаза и уловимой иронией, однако серьезность вопроса, поставленного повествователем-Хароном, не снимается. В атмосфере подземно-пещерного Петербурга (не Ленинграда), погруженного во тьму веков, острейшую значимость сохраняет осознание инвариативной корреляции «жизнь / смерть». Мысль о том, что каждый раз «смерть приходит словно в первый раз» (с. 83), позволяет выстроить череду романсных монологов-зонгов героев поэмы. Один и тот же вопрос – «Быть или не быть?» (вариант «жизни / смерти») – подобно джазовой импровизации варьируется в размышлениях-«песенках» (с. 101) различных героев-идей.

По мысли И. И. Плехановой, «бытийное не высказывается само, но через отражение в сознании», потому лирике Бродского свойственна «полифония голосов»<sup>2</sup>, которыми и становятся девятнадцать участников шествия. На взгляд И. И. Плехано-

---

<sup>1</sup> Так, сентенция «ведь смерть – это жизнь, а жизнь – это жизнь» (с. 84) только на первый взгляд воспринимается алогизмом. На самом деле она соединяет в себе два утверждения: во-первых, что «смерть – это жизнь» (близкая старшим символистам философия смерти-жизни), во-вторых, не продолжение, а самостоятельное утверждение-фразеологизм «жизнь есть жизнь». Но соединены фразы запятой, которая может быть знаком поливалентным: как противопоставления, так и сопоставления. Бродский играет смыслами, тезу подменяет антитезой, логику смешивает с алогизмом.

<sup>2</sup> Плеханова И. И. Преображение трагического: метафизическая мистерия Иосифа Бродского. Дис. ... докт. филол. наук. Иркутск, 2002. С. 348.

вой, в «Шествии»<sup>1</sup> «мировоззренческие позиции высказываются напрямую, ничем не корректируясь в силу абсолютного отчуждения голосов и принципиальной <...> невозможности прислушаться друг к другу»<sup>2</sup>. Действительно, позиции героев Бродского как будто полифоничны, но их персоналистичность своеобразна. Неслучайно замечание Я. А. Гордина: «Диалогичность Бродского не идентична открытой М. М. Бахтиным полифоничности Достоевского»<sup>3</sup>. И это справедливо, как будет показано далее.

Парад героев Бродского организован шествием персонажей-архетипов, неких культурных универсалий-ментефактов, с закрепленными за ними особыми кодами и узнаваемыми моделями мышления и поведения. Как известно, К. Юнг выдвинул гипотезу, что коллективное бессознательное состоит из константных «первичных моделей», неких «психических образов» – архетипов, которые закрепляются в сознании человечества и диктуют как устойчивую стратегию их (архетипов) восприятия, так и определенную реакцию на события, с ними связанные<sup>4</sup>. Именно на архетипичность человеческого сознания (шире – юнговского «коллективного бессознательного») и ориентируется Бродский, выстраивая шествие идей-абстракций поэмы, по сути – интертекстуальных философем.

Так, представление героев-теней начинается в поэме с Арлекина и Коломбины. Можно предположить, что акцент на этих героях (именно с них начинается представление героев и им же предоставляется первое слово-зонг) необходим Бродскому, чтобы актуализировать «балаганный» (отчасти) характер раздумий или, как уже было сказано ранее, трагестировать, замаскировать серьезность «вечной» проблемы «жизнь-театр», признать ее «банальность». В этом же контексте – но

<sup>1</sup> Видимо, ошибочно датированном ею 1967-м годом (с. 348).

<sup>2</sup> Плеханова И. И. Преображение трагического: метафизическая мистерия Иосифа Бродского. С. 348.

<sup>3</sup> Гордин Я. А. Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел. С. 204.

<sup>4</sup> К. Г. Юнг «Психология бессознательных процессов» («Die Psychologie der unbewußten Prozesse») (1917).

на ином уровне – оказывается и стремление актуализировать атмосферу мистического Серебряного века с Арлекином, Коломбиной и Пьеро А. Блока и А. Ахматовой, с розенкрейцеровской мистикой «Балаганчика»<sup>1</sup> и трагической театральностью ностальгической «Поэмы без героя».

Между тем Арлекин Бродского не таков, как типаж комедии dell'arte или одноименные персонажи Блока и Ахматовой. Из знаменитого «любовного треугольника» изгнан Пьеро, и его функцию (черты типа-характера) вбирает в себя Арлекин Бродского. Если традиционно Арлекин – шут и шутник, весельчак и балагур, лентяй и пустослов, то у Бродского Арлекин и трудяга («По всякой земле / Балаганчик везу...», с. 83), и романтик («...одна любовь ему нужна», с. 84), и «мудрец», который «плачет по ночам» о том, что «нам скоро всем придет конец» (с. 84).

В первых же романах-монологах Арлекина и Коломбины (весьма лаконичных) появляется устойчивый мотив смерти:

*За веком век, за веком век  
ложится в землю любой человек,  
несчастлив и счастлив,  
зол и влюблен,  
лежит под землей не один миллион (с. 83)*

– произносит (выплакивает) Арлекин.

И ему вторит Коломбина:

*...мы едем, едем по земле,  
покуда не умрем (с. 85).*

Веселое балаганное представление dell'arte сменяется печальными зонгами героев-масок, рассуждающих о долгом, полном препятствий шествии человека по жизни. Размышления героев отгалкиваются от образа Петрограда («вот Петроград

---

<sup>1</sup> И стихотворений «Балаган», «Балаганчик», «Свет в окошке шатался» Блока.

шумит во мгле, / в который раз мы здесь», с. 85), города-локации, который «уводит в свою мглу» (с. 85) уставших от жизни персонажей (тоски «нет конца», с. 85). Дуэт голосов Арлекина и Коломбины, подобно «трагическому тенору эпохи» Блоку и «трагической плакальщице» Ахматовой, задает сквозную тональность повторов и повторений (напр., городского пейзажа или мотивов смерти, усталости, тоски) и, как следствие, вводит в монологи ритм джаза, оттеняя повествование звуками (мелодией) непрекращающегося (возвращающегося) дождя.

Без перехода и связки, лишь согласно арифметической последовательности чисел («1. 2. 3. <...> 6.»), вслед за голосами площадного балаганчика в поэме Бродского, по регламенту Харона, звучит романс Поэта.

Архетип «поэт» в «коллективном бессознательном» программирует (доминирующее) представление о герое-стихотворце, посвящающем вирши преимущественно теме любви и нередко грустящем об ушедших днях бывшего счастья, всецело отдающемся не-желаемому, но желанному одиночеству (и нередко – искомой смерти).

Произнесенные Поэтом слова, кажется, свидетельствуют именно об этом:

*И жизнь, как смерть, случайна и легка,  
так выбери одно наверняка,  
так выбери, с чем жизнь свою сравнить,  
так выбери, где голову склонить (с. 86).*

Между тем, если вслушаться, зонг Поэта представляет собой «вариацию» на тему человеческого («поэтиного») одиночества, которую Бродский опробовал ранее в своей лирике: в сознании оживает стихотворный текст, в котором ситуация «возвращения» и даже стилевые обороты лирического героя уже были «слышимы».

Речь идет об элегии Бродского «Воротишься на родину. Ну что ж...», созданном (чуть ранее) в том же 1961 году и входящем в «Июльское интермеццо»:

*Воротишься на родину. Ну что ж.  
Гляди вокруг, кому еще ты нужен,  
кому теперь в друзья ты попадешь?  
Воротишься, купи себе на ужин*

*какого-нибудь сладкого вина,  
смотри в окно и думай понемногу:  
во всем твоя одна, твоя вина,  
и хорошо. Спасибо. Слава Богу.*

*Как хорошо, что некого винить,  
как хорошо, что ты никем не связан,  
как хорошо, что до смерти любить  
тебя никто на свете не обязан.*

*Как хорошо, что никогда во тьму  
ничья рука тебя не провожала,  
как хорошо на свете одному  
идти пешком с шумящего вокзала. <...> (с. 71)*

Знаменитое «Воротишься на родину...» насквозь интертекстуально. С одной стороны, оно явно пробуждает в памяти романс А. Вертинского «Без женщин» (1940)<sup>1</sup>:

*Как хорошо без женщины, без фраз,  
Без горьких слов и сладких поцелуев,  
Без этих милых слишком честных глаз,  
Которые вам лгут и вас еще ревнуют!*

*Как хорошо без театральных сцен,  
Без длинных «благородных» объяснений,  
Без этих истерических измен,  
Без этих запоздалых сожалений.*

---

<sup>1</sup> Вертинский А. Дорогой длиною... Стихи и песни. Рассказы, зарисовки, размышления. Письма. М.: Правда, 2006. С. 363.

*И как смешна нелепая игра,  
Где проигрешь велик, а выиграешь ничтожен,  
Когда партнеры ваши – шулера,  
А выход из игры уж невозможен. <...>*

*Как хорошо проснуться одному  
В своем веселом холостяцком «флете»  
И знать, что вам не нужно никому  
«Давать отчеты» – никому на свете! <...>*

Интонационный рисунок, пятистопный ямб (5Я), анафорическое «Как хорошо...», синтаксический параллелизм «Без... Без... Без...», центральный мотив одиночества («без женщины», «одному») – весь комплекс поэтических средств заставляет счесть романс А. Вертинского ближайшим претекстом Бродского.

Однако композиционная структура элегии Бродского и возникающая в первой строке лексема «родина» («Воротишься на родину...») пробуждает еще одну значимую аллюзию – к стихотворению М. Цветаевой «Тоска по родине! Давно...» (1934)<sup>1</sup>.

*Тоска по родине! Давно  
Разоблаченная морока!  
Мне совершенно все равно –  
Где совершенно одинокой*

*Быть, по каким камням домой  
Брести с кошелкою базарной  
В дом, и не знающий, что – мой,  
Как госпиталь или казарма. <...>*

Как помним, в продолжение девяти с половиной строф лирическая героиня Цветаевой упорно и настойчиво отрицает свою любовь к родине:

<sup>1</sup> Цветаева М. «Тоска по родине. Давно...» // Цветаева М. Собр. соч.: в 7 т. М.: Терра, 1997. Т. 2. Стихотворения. Переводы. С. 315.

*Всяк дом мне чужд, всяк храм мне пуст,  
И все – равно, и все – едино.*

И только в двух последних заключительных строках (полу)признается, не договаривая:

*Но если по дороге – куст  
Встает, особенно – рябина...*

В стихотворении «Воротишься на родину...» Бродский использует стратегию Цветаевой: настаивая многократно «как хорошо...» остаться одному, «как хорошо...» быть «никому не нужным», «как хорошо...», что «никогда во тьму / ничья рука тебя не провожала» (и т.д.), только в последнем катрене элегии лирический герой («вдруг») проговаривается:

*Как хорошо, на родину спеша,  
поймать себя в словах неоткровенных  
и вдруг понять, как медленно душа  
заботится о новых переменах (с. 71).*

Лирический герой Бродского, как и героиня Цветаевой, почти признается в собственной лжи («словах неоткровенных») и ощущает желание «перемен»: не быть «на свете одному», «до смерти любить» и быть «обязанным» кому-то.

В «Шествии» в «Романсе Поэта» тот же мотив «Как хорошо...» (мотив одиночества), с одной стороны, настойчиво повторяется, с другой – варьируется («Как нравится...»). Герой-Поэт словно бы прибегает к (авто)цитации, одновременно девальвируя и травестируя стиховой текст. Если лирический герой «Июльского интермеццо» рефлексировал по поводу жизни, вины, друзей, любви, то у персонажа-Поэта тематика существенно сужена, обмелена, сведена исключительно к любовной теме, о которой «нравится <ему>» «громко плакать днем» и «кричать по телефону» (с. 86). Лексические маркеры «пла-

кать *днем*», о любви *«кричать»*, штамп *«покуда я дышу»* позволяют прочувствовать иронический подтекст, который вкладывает автор в *«исповедальный»* романс Поэта.

Интертекстуальный фон зонга Поэта – романс А. Вертинского и элегия М. Цветаевой – подчеркивают облегченность лирической исповеди Поэта, усиливают эмоциональный диссонанс, который возникает на пересечении претекстуальных единиц. *«Тень»* Александра Вертинского, как известно, выступавшего на сцене в костюме Пьеро, словно бы восполняет недостающее звено балаганного *«любовного треугольника»* – роль несчастного обманутого любовника делегируется Поэту, горько плачущему *«днем»* и ночью о своей Коломбине. *«Тень»* Цветаевой дополняет символический контекст Серебряного века и удерживает *«расшатанное»* иронией повествование в рамках нешутливых авторских раздумий.

Подобно тому, как в блоковском *«Балаганчике»* самостоятельной роли удостоивается Автор, в поэме Бродского, как уже было сказано, комментирующая функция (*«Комментарий»*) возложена на проводника-повествователя. Его *«партии»* приносят аксиологический ракурс в оценку голосов-рассуждений героев, придают объективирующий акцент *«баналу»* суждений участников шествия. Он же – герой-повествователь – обеспечивает последовательность сцен-глав и связь между ними на уровне представления нового *«соло»*. Повествователь словно бы выстраивает (режиссирует) драматургию поэмы, выдвигая на авансцену тот или иной персонаж – тип, амплуа, маску. Им определяется последовательность *«репертуарных»* тез, предлагаемых к осмыслению бессловесному герою, постигающему законы мира, и он же выдвигает контртезы. Так, после исповеди Поэта, кажется, искренней и открытой, повествователь без сантиментов итожит: *«Вот наш поэт <...> он говорит неправду...»* (с. 86). А чуть далее почти по-шекспировски: *«Да, все слова...»*, вызывая аллюзию к гамлетовскому: *«Слова, слова, слова...»* (*«Гамлет»*, акт II, сцена 2). Дихотомия высказанной (кажется) *«истины»* выходит на передний план, позволяя *«качаться»* (джазовый термин) в ту или иную сторону.

Логика и закономерности в последовательности появления героев-архетипов по ходу шествия у Бродского не оговорены. Если первые персонажи – Арлекин и Коломбина, а следом и Поэт-Пьеро – были маркерами-сигналами мира-театра, то появление образа Дон Кихота в пространстве сумеречного Петрограда (Петербурга) отчетливо ничем не мотивируется. Никакая внешняя закономерность не опосредует его «очередность», если не исключать *внутреннюю* логику поэта-автора. Близкие друзья Бродского (и Я. Гордин, и Л. Лосев) не раз отмечали некое «донкихотство» в характере самого поэта – можно предположить, что таковая ипостась *субъективного* мира Бродского и инициировала актуализацию этого архетипа<sup>1</sup>

Рыцарь Печального образа М. де Сервантеса – «вечный» образ, возникающий в пространстве «вечного города» Бродского. Архетипически рыцарь-странник – мудрец и шут, герой и жертва, влюблённый романтик и обреченный идеалист. В его личности культивированы не только принципы кодекса рыцарской чести, но и черты наивности, непрактичности, юродства. Нравственное совершенство и духовные приоритеты личности Дон Кихота не обеспечивают ему связи с миром и людьми, но становятся причиной одиночества и тоски, отторгнутости и отшельничества.

Бродский опирается на «коллективное» культурологическое знание, на узнаваемость Дон Кихота и не дублирует его хрестоматийные черты, но «маленький рассказ» (с. 88) героя пронзает мотивами «безликой беды», «чьей<-то> вины», пророчеством близящейся «великой войны». И главное – опытом, который акцентирован графически: «КАК ТЕНЬ ЛЮДЕЙ – НЕУЯЗВИМО ЗЛО!» (с. 88). Наивный и доверчивый Дон Кихот Сервантеса оказывается обладателем нового знания – о неяз-

---

<sup>1</sup> Если не вспомнить и о том, что Ф. Достоевский спроецировал образ Дон Кихота на образ России, чье донкихотство способно восстановить гуманность мира и воскресить человека (см. об этом подробнее: Айхенвальд Ю. А. Дон Кихот на русской почве: в 2 ч. М.: Гендальф, Минск: МЕТ, 1996; Достоевский Ф. М. Полное собр. соч.: в 30 т. / редкол.: В. Г. Базанов, Ф. Я. Прийма, Г. М. Фридендер и др. Л.: Наука, 1985. Т. 28 (2). 608 с.

вимости зла и о несчастьях, заполняющих улицы города-вечности («по улице с несчастьями бегу», с. 88).

Как и в предшествующих случаях, значимость жизненных наблюдений Дон Кихота нивелируется: трагический смысл мудрых прозрений травестируется многократным упоминанием бесполезного «копья», с которым персонаж «странствует по-прежнему» (с. 87)<sup>1</sup>, и образом «медного таза», который, «как ангельский венец» (с. 88), венчает голову бедного рыцаря. Заметим, что наряду с портретной характеристикой деталь-образ «медный таз» – это еще и осколок фразеологического оборота «Накрылось медным тазом», который означает безуспешность дела или некое разочарование (в данном случае – разочарование идеалиста Дон Кихота). Прощальный возглас «я больше не могу» (с. 88) вновь вбирает в себя дихотомию трагизма и «банала». Привычный, но семантически сущностный оборот «в последний раз» (с. 88) становится знаком прощального кивка участника шествия и его навечного исчезновения во мраке петербургского Аида.

Комментарий повествователя по поводу страданий Дон Кихота носит обобщающий характер – «Да, все мы таковы» (с. 88) и дополняется (вновь) фразеологическим/паремическим – «легко теперь остаться в дураках» (с. 88). С образом Дон Кихота в поэме Бродского начинает формироваться еще один «банальный» мотив – *все мы дураки*, который вскоре будет трансформирован в мотив «все мы...» сумасшедшие, безумные, «идиоты» («...ваш разум будет заходить за разум, / что в общем для меня одно и то же», с. 90)<sup>3</sup>. Причем комментарий повествователя пронзает время и всё отчетливее пропитывается чертами современности, современного «банала»<sup>4</sup>, берущего истоки в вечности, в прошлом, но продолжающего свое шествие «по

<sup>1</sup> Копье упоминается в 6 строфах 10 раз.

<sup>2</sup> Компиляция широкополой шляпы литературного героя романа Сервантеса и сковороды Рассеянного с улицы Бассейной («Вместо шляпы на ходу он надел сковороду...») С. Маршака.

<sup>3</sup> Будущий «городской сумасшедший» поэзии Бродского.

<sup>4</sup> Напр., о «храбром жулье» и «апоплексических вождах» (с. 89).

грязным улицам» и сегодня («Вот так всегда – здесь время вдаль идет...», с. 90). Петербург-Петроград становится тем мистическим пространством, которое в рамках хронотопа поэмы актуализирует для героя представления о «вечных» и неизменных законах мира и человеческого бытия.

Балаганный мотив, заданный образами Арлекина и Коломбины, постепенно совмещается у Бродского с мотивом «маскарада» (с. 90), в котором сложно за маской различить лицо, за ложью истину (или наоборот). Потому монолог Лжеца облекается Бродским в форму баллады, лироэпического жанра с трагическим финалом (в «балладу без счастливого конца», с. 90). Лжец – парадоксальным образом – подводит героя к разговору об искренности и истине. Архетипические маркеры вруна и обманщика отступают на второй план и интерферируют с чертами (С)овести:

*Какую маску надевает совесть  
на старый лик, в каком она наряде  
появится сегодня в маскараде... (с. 90).*

Традиционно облегченный в площадном театре образ Лжеца у Бродского обретает черты умудренного жизненными наблюдениями философа, который, как и другие персонажи-тени, обращен прежде всего к мысли о конечности жизни, в итоге – о желанности смерти:

*Лови, лови. Лови меня на слове,  
Что в улице средь солнца и метели,  
Что во сто крат лежащий в луже крови  
Счастливее лежащего в постели (с. 91).*

Смерть – как избавление от хаоса жизни («счастливее»), уход – лучше болезни, в контексте поэмы – в том числе лучше болезни душевной (сумасшествие), болезни совести (обмана).

«Лживый» персонаж Бродского осознает эвристический характер высказанной «банальности», но выводит ее на уровень закона вселенской жизни:

*Слова Лжеца – вы скажете. Ну что же.  
Я щеголяю выдумкой и ложью,  
лжецу всегда несчастья дороже:  
они на правду более похожи.*

Нарратор Бродского словно бы приглашает героя согласиться с *алогизмом логики*, что «ложь и правда, кажется, одно» (с. 93), однако он, мудрый Харон («Вперед, моя громоздкая ладья...», с. 97), напоминает, что «цель и хлеб» (парафраз «хлеба и зрелищ») состоят в том, чтобы «к своим ногам вымеривать их цепь, к *своей судьбе...*» (с. 93). Вековой (или тысячелетний) опыт людей-теней, многих поколений ушедших являет собой убедительные примеры, но, в представлении Бродского, не может обеспечить *герою* возможность постичь законы жизни, тот нуждается в собственном опыте и собственном его осмыслении.

Ночное шествие «во мраке» (с. 90) от арии к арии, от соло к соло аккумулирует трагические мотивы, нагнетая и подчеркивая символистский ракурс миропонимания, исполненного философии *краткой жизни* как пути к *вечной смерти*. И дело не в том, чтобы понять, кто из философов – С. Кьеркегор или Л. Шестов – оказывал большее влияние на Бродского в тот период, важнее иное – трагизм мировосприятия, присущий самому двадцатидвухлетнему Бродскому, получивший отражение в многолюдном шествии героев-теней его поэмы.

Подобно джазовому «шествию»<sup>1</sup>, автор / повествователь сознательно и последовательно выстраивает сюжет поэмы из пения отдельных голосов, то соприкасающихся, то расходящихся:

*<...> попробуем сберечь  
всех персонажей сбивчивую речь,  
что легче, чем сулить и обещать,  
чем автора с героями смешать,  
чем, вздрагивая, хмыкая, сопя,  
в других искать и находить себя (с. 94–95).*

<sup>1</sup> Или бахтинской полифонии.

При этом, заметим, Бродский почти декларативно отказывается от принципов психологического письма, вживания в образ персонажей произведения, присоединения к психологическому миру кого-то, от эмпатического сближения, но манифестирует равенство всех голосов, которые в своей множественности могут предоставить / предложить *выбор* герою («А что бы ты здесь выбрал для себя...», с. 114).

И один из них таков:

*Как странно обнаружить на часах  
всю жизнь свою с разжатыми руками  
и вот понять: она – как забытье,  
что, не прожив ее четвертой части,  
нежданно оказался ты во власти  
и вовсе отказаться от нее (с. 94).*

Вариантом жизни-смерти у Бродского оказывается выбор смерти-смерти, самоубийства, которое предлагает участвующий в шествии Усталый Человек, без акцентуации озвучивая в «городской элегии» выбор «отказаться от жизни». И уже следующий зонг – «Романс Скрипача» – содержит не только упоминание пистолета (с. 95), но и в комментарии Харона обретает трагическую завершенность: «Скрипач висел в петле» (с. 97). Наряду с пистолетом и петлей в тексте главы мелькает образ «ОКНА» (с. 96), выделенного графического, как можно понять, из которого юный герой готов шагнуть в смерть («искус у окна <не> преодолев», с. 97). В тексте начинает контурироваться мотив сознательного выбора самоубийства, позволяющий ощутить остро драматичное состояние безмолвного героя, простившегося с любовью и готового в выборе между жизнью-смертью и жизнью-жизнью («смерть – это жизнь, а жизнь – это жизнь», с. 84) предпочесть смерть.

Выбор «вариаций» жизни и смерти, как демонстрирует повествователь-комментатор, обширен, но и узок одновременно: победа неизменно остается за смертью. Каковыми бы ни были варианты выбора – итог один, будь то жизнь-война Короля

(«война, война»<sup>1</sup>, с. 98), или нравственные заповеди Честняги, осмеянные Хором (с. 108–110), или бегство из России «несчастливого российского князька» Мышкина (с. 106).

Как в джазовой композиции («...за сценой нарастает джаз», с. 95), каждый персонаж шествия привносит собственной импровизацией новый акцент в вариации «жизни-смерти», предлагает свой поворот, виток, зигзаг темы: мотив случайности жизни (Поэт: «жизнь <...> случайна», с. 86), мотив вины (Король: «чья вина», «кто виноват», с. 99), мотив одинаковости конца (Вор: «один конец», с. 102), мотив творческой силы несчастья (Честняга: «себя и жизнь свою твори / всей силою несчастья своего», с. 111), мотив безумия-спасения (Гамлет: «БЕЗУМИЕ – вот главное во мне», с. 131), мотив самоубийства (Скрипач, с. 95–97) и т.д.

Но каковыми бы ни были частности, общая тенденция сохраняется:

*Звонки, гудки, свистки, дела,  
в конце концов – погост,  
и смерть пришла, и жизнь прошла  
как будто псу под хвост (с. 102).*

Аллитерированная звукопись «пришла // прошла» в своей графической близости акцентирует «антитетичное тождество» жизни и смерти, подсказывая дихотомию окружающего нетварного мира.

В монологе героя-Плача проступает интертекстуальная аллюзия к Э. Хемингуэю, к его (и Джона Донна) образу колокола, который «звонит по тебе». Джазовый «судорожный дождь» (с. 112), затихающий, возобновляющийся, возвращающийся и отступающий, но не прекращающийся в продолжение всей поэмы, начинает осознаваться повествователем как «плач по самому себе», по всем.

---

<sup>1</sup> Войны времен Рюрика («скандинавские») и войны современные («атомные грибы»).

*Это плач по каждому из нас  
<...>  
Это крик по собственной судьбе,  
это плач и слезы по себе,  
это плач, рыдание без слов,  
погребальный гром колоколов.*

Бесконечный петербургский дождь у Бродского – это слезы, это плач, это «общий крик за упокой» (с. 113), который выплакивает город и его шествующие ночные обитатели-тени. Плачущий дождливый Петербург становится своеобразным порталом вечности: метонимическим заместителем древнегреческого Аида, «Пещеры» Платона, «Ада» Данте:

*Здесь <...> рядом вечность бьет,  
и льется дождь, и шествие идет (с. 115),*

– а голос мрачного ночного Хора-шествия трансформируется в синекдоху «похоронного хора» (с. 113), сопровождаемого аккомпанементом саксофона и ударных (с. 113). Прошлое и настоящее, история и бесконечность смыкаются, интерферируют: в тексте Бродского появляется визуализированная метафора минуты-вечности, когда стрелки на циферблате, фиксирующие четверть часа, могут быть указанием на «вечность без пятнадцать минут» (с. 115). Петербургская мистерия Бродского обретает очертания классической античной трагедии и – аллюзийно – библейского Апокалипсиса, эксплицированного звуками галопа коня «всадника Апокалипсиса»<sup>1</sup> и ожидания судного Дня (с. 117), Страшного Суда (с. 118).

Джазовое кружение и сюжетно повторяющиеся круги-темы закрепляются (стабилизируются) к финалу поэмы-мистерии кольцевой композицией, в 40-й главе-сцене возвращаясь к образам Шекспира и Гамлета, возникшим еще на уровне вводной ремарки. Нарратор предоставляет слово Гамлету, и тот на заданный в Прологе вопрос отвечает: «НЕ БЫТЬ» (с. 130, 131).

<sup>1</sup> И усиленного звуками дождя.

Однако одновременно с мотивом «НЕ БЫТЬ» возникает и мотив гамлетова безумия: «БЕЗУМИЕ – вот главное во мне» (с. 131). И в результате императив «не быть» оказывается (словно бы) поставленным под сомнение. «Тень Гамлета» как бы отвергает собственный вопрос, отказывается от поиска ответа: «Не быть иль быть! – какой-то звук пустой» (с. 131) – и персонаж отдается на чужую волю: «<...> Здесь все, как захотелось небесам» (с. 131).

Может возникнуть мысль, что герои Бродского, апеллируя к небесам, отдаются на суд Божий. Между тем весь текст поэмы, голоса участников шествия свидетельствуют о другом – Бродский и его всезнающий Харон, как и герои-тени, несмотря на длинное шествие-полилог не ведают, от чего зависит человеческая жизнь/смерть, чьей волей определяется. Бродский эксплуатирует категорию неопределенных местоимений, чтобы квалифицировать эту неопределенность. Об Арлекине сказано, что он «*что-то* ищет в небесах» (с. 85). Король признается, что «было *что-то* выше нас» (с. 98), причем дважды (в балладе и в романсе): «*что-то* было выше, выше меня» (с. 99). Вор чувствует «*чей-то* взгляд», который «следит, следит за <ним> всегда, всегда» (с. 102)<sup>1</sup>, и обвиняет кого-то: «*кто-то* жизнь у нас крадет» (с. 102).

Подобно тому, как в «Пилигримах» лирический герой отказывался от «веры в себя да в Бога» (с. 21), так и в близком по времени созданию «Шествии» роль Бога сдвинута на background. Заключительное слово (иронико-символично) предоставлено нарратором Чорту<sup>2</sup>, который вполне (не)определенно заключает:

*<...> кроме страха перед дьяволом и Богом,  
существует что-то выше человека  
(с. 132; выд. нами. – О. Б.)*

<sup>1</sup> И хотя Вор это нечто определяет иронично как «ВСЕВЫШНЕГО СЫЩИКА» (с. 102), но важно, что не называет его Всевышним.

<sup>2</sup> В знаменитой пушкинской графике: чорт – как бы с указанием на его литературное происхождение.

Некоторые исследователи это «что-то» определяют как творчество. Так, И. В. Романова пишет: «Развязка и финал поэмы дают этот ответ: творчество спасает человека и мир от катастрофы»<sup>1</sup>. Образ Рождества, завершающий поэму, по мысли исследовательницы, воплощает «сам акт творчества и внутреннее возрождение героя»<sup>2</sup>. Подобное решение можно принять к сведению, однако, на наш взгляд, у Бродского «сам акт творчества» менее значим, чем *время*, течение времени, которое дало возможность его «полугерою» к концу повествования слиться в миропонимании (и даже отчасти в сущности) с Хароном-проводником и признать:

*Давно пора благодарить судьбу  
за зрелища, даруемые нам  
не по часам, а иногда по дням,  
а иногда – как мне – на месяца (с. 133).*

Герой Бродского словно метафоризирует фразеологему «Время лечит» и соглашается с Соломоновой истиной: «Все проходит, и это пройдет...» – финальная фраза мистерии звучит как «Шествие прошло» (с. 133). В будущем шествие осенних идей-теней заменит «новая толпа» (с. 132), рождественское шествие, которое (в данном случае) коннотировано не столько идеей возрождения, сколько временности, текучести, проходящности. Смены времен – как смены сезонов. И семантическими знаками этой перемены становятся пишущая машинка, которая сменила перо повествователя, и имя города Ленинград, которое вернуло к настоящему исторические Петербург и Петроград. Смена перспективы организована обновленной детализацией пространства. Исторический план приблизился к современному.

---

<sup>1</sup> Романова И. В. «Я попытаюсь вас увлечь игрой...»: взаимодействие коммуникативных моделей в поэме-мистерии И. Бродского «Шествие». С. 105.

<sup>2</sup> Там же.

Как и Счастливица (которому предоставлено слово одним из последних), героя поэмы удивляет «продолжение жизни» (с. 118), и он приходит к пониманию:

*Какое удивительное счастье  
Узнать, что ты над прожитым не властен (с. 119).*

Своеобразный фатализм, отстраненность от суеты, «нежданно посещает» (с. 119) героя Бродского и порождает «ровное дыхание стиха» (с. 119). Абсолютно прав Я. А. Гордин, когда указывает на «пушкинский текст» в «совершенно неподходящем, казалось бы, контексте»<sup>1</sup>.

*Люблю тебя, рассветная пора,  
и облаков стремительную рваность  
над непокорной влажной головой,  
и молчаливость окон над Невой,  
где все вода вдоль набережных мчится  
и вновь не происходит ничего,  
и далеко, мне кажется, вершится  
мой Страшный суд, суд сердца моего.*

Пушкинский интертекст (пушкинская тональность) привносит *ровность* в *рваность*, становится свидетельством смирения боли и страстей, затихания тоски и избавления от безумия. Рассветная пора отделяет «чувством новизны» героя «Шествия» от «вчерашнего дня» (с. 119) и дарует понимание, что «когда над прожитым поплачешь власть», то обретаешь власть над прошедшим («над временем захватывая власть», с. 120). С наступлением мистического утра жизнь продолжает «шуметь», и у героя Бродского выкристаллизовывается знание о том, что счет времени идет «не по часам», но «по чувствам» (с. 120). Однако «это описание правды чувств» герой не воспринимает высшим знанием, наоборот – «занятием невысшим»

<sup>1</sup> Гордин Я. А. Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел. С. 229–230.

(с. 120). Творчество подчинено времени, время есть то нечто («что-то»), которое властвует над всеми и над всем.

Физическим коррелятом времени в поэме становится образ (мотив) «колокольного звона», который связывает землю и небо, сегодняшнее и бесконечное, краткую жизнь и вечную смерть<sup>1</sup>. Рядом с именами Платона, Данте, Шекспира снова (в финале) возникает «тень» Джона Донна, предупреждающего: «...не спрашивай, по ком звонит колокол: он звонит по тебе». Иными словами, «рождественского» оптимизма, как считает И. В. Романова, у Бродского не возникает: прошедший «инициацию» герой повзрослел, чтобы понять, что завтра (даже в рождественскую пору) не зажжется вечный свет, но начнется вечно новое шествие, возникнет другая «гурьба», вместе с которой снова и снова придется шествовать герою, постигая жизнь и время. И в них – себя.

*Так научись минутой дорожить,  
которую дано тебе прожить,  
не успевая все пересмотреть,  
в которой можно даже умереть,  
побольше думай, друг мой, о себе,  
оказываясь в гуще и в гурьбе... (с. 115)*

Мистерия шествия героев Бродского заканчивается аспектацией бесконечности шествия, осознанием продолжения «после конца», видением и видением вереницы нескончаемых теней движущейся процессии. И движется процессия по таинственному Петербургу, скрытому тьмой и тайной.

Примечательно, что и после отъезда из России, в эмиграции, «незримым» и «безымянным» героем поэта – наряду с лирическим персонажем – останется город Бродского, его родной Петербург-Петроград-Ленинград, который в американский период творчества обретет облик-статус «затекстового», если даже и не названного, то ощутимо различаемого в подтексте как лирики, так и эссеистики.

<sup>1</sup> Мотив колокольного звона формирует еще одно композиционное кольцо (одно из многих), охватывая поэму-мистерию с первых глав и до последней.

## ***Постояльцы сумасшедшего дома «Горбунов и Горчаков»***

Особую страницу петербургского текста Бродского составила его поэма «Горбунов и Горчаков», события которой разворачиваются в пределах «сумасшедшего» Петербурга-Ленинграда.

Поэма Бродского «Горбунов и Горчаков» создавалась в 1965–1968 годах – как можно судить по биографии поэта, едва ли не в самый тяжелый период его жизни: недавний суд, связанное с ним трехнедельное пребывание в ленинградской психбольнице на Пряжке, ссылка в Норинскую Архангельской области, официальное освобождение через 18 месяцев, возвращение в Ленинград. И все эти «внешние» события – на фоне психологически сложных «внутренних» обстоятельств, очередного сближения и окончательного разрыва с единственной любовью поэта, Марианной Басмановой, родившей от него ребенка, но разорвавшей отношения с поэтом. «Безумие» жизненных обстоятельств получает отражение в «безумном нарративе» поэмы, действие которой разворачивается в гнетущей атмосфере сумасшедшего дома.

По словам Бродского, поэма «Горбунов и Горчаков» занимает особое место в его творчестве – «исключительно серьезное»<sup>1</sup>. По словам поэта, «в “Горбунове и Горчакове” есть две строчки, в которых всё более или менее и заключается. Это самые главные строчки, которые я, по-видимому, написал: “Я думаю, душа за время жизни приобретает смертные черты”. Вот

---

<sup>1</sup> Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М.: Независимая газета, 1998. С. 318.

и все. А все остальное – более-менее развитие, комментарии»<sup>1</sup>. Остается понять, что имел в виду поэт, актуализируя подобное суждение из текста поэмы.

Что касается научного осмысления поэмы «Горбунов и Горчаков», то можно с уверенностью констатировать, что она получила широкий отклик в критике и литературоведении, к тексту поэмы обращались многие известные исследователи (К. Проффер, Л. Лосев, Я. Гордин, В. Полухина, В. Куллэ, И. Плеханова, Д. Ахапкин, Р. Клейман, Р. Джулиани, И. Романова, М. Гельфонд, О. Глазунова, А. Карасева, Ян Сяоди и мн. др.). Между тем поэма необычайно сложна. Так, К. Проффер отмечал: «“Горбунов и Горчаков” производит впечатление запутанной поэмы. Не во всех случаях удастся отличать голос Горбунова от голоса Горчакова. Темы даются фрагментарно. Идеи обсуждаются, отвергаются, затем возникают снова – и так по несколько раз. Каждая тема имеет множество вариаций. Символический смысл снов ясен не всегда. Так как метафоры следуют одна за другой, образная ткань делается крайне насыщенной: моря, острова, реки, грибы, яблоки, астрология, раздвоение, распятие <...>»<sup>2</sup>

Однако оценка поэмы у всех исследователей высока. Тот же К. Проффер писал: «Особенно удаются Бродскому длинные стихи-поэмы, такие как “Большая элегия Джону Донну” и “Исаак и Авраам”. Но даже эти великолепные вещи не достигают по уровню совершенства “Горбунова и Горчакова” – произведения, которое лишний раз подтверждает мнение многих любителей поэзии <...> считающих Бродского лучшим <...> из русских поэтов. Это трудная и стимулирующая мысль философская поэма, со сложной образностью, с необычайной словесной изобретательностью»<sup>3</sup>.

Первое, на что обратила внимание критика, несомненно, была форма поэмы – ее диалогическое выстраивание, кото-

<sup>1</sup> Бродский И. «У меня есть только нервы...» / беседа с Биргит Файт // Урал. 2000. № 1. С. 12.

<sup>2</sup> Проффер К. Остановка в сумасшедшем доме: поэма Бродского «Горбунов и Горчаков» // Поэтика Бродского / под ред. Л. Лосева. Tenafly, New Jersey: Эрмитаж, 1986. С. 135.

<sup>3</sup> Там же. С. 132.

рое одними связывалось с именем Платона и его «Диалогами» (К. Проффер)<sup>1</sup>, другими – на основе приема интериоризации, стирания границ между репликами отдельных персонажей, с абсурдистской поэтикой Беккета (В. Полухина)<sup>2</sup> или экзистенциальным ужасом Фроста (Л. Лосев)<sup>3</sup>. В поэме Бродского признавалось наличие архетипического конфликта, и поэма встраивалась в интертекстуальный ряд классики и современности, от античности до новейшего времени.

Очевидно, что вопрос претекстуального «архетипа» актуализировал и вопрос о структуре поэмы Бродского. Так, Л. Лосев, размышляя над характером композиционно-структурных особенностей поэмы Бродского, обратил внимание на «внутреннюю форму» поэмы – на ее «сонетоподобие». Исследователь отметил, что «в совокупности названия 14 глав», из которых состоит поэма, «представляют собой сонетоподобный текст», «формальная симметрия» которого «очень строга»:

- 1 Горбунов и Горчаков
- 2 Горбунов и Горчаков
- 3 Горбунов в ночи
- 4 Горчаков и врачи
- 5 Песня в третьем лице
- 6 Горбунов и Горчаков
- 7 Горбунов и Горчаков
- 8 Горчаков в ночи
- 9 Горбунов и врачи
- 10 Разговор на крыльце
- 11 Горбунов и Горчаков

---

<sup>1</sup> «Горбунов и Горчаков» «представляет собой платоновский идеал диалога, диалога в самой своей сути, в до-бытийной чистоте», «два голоса говорят о вечном человеческом одиночестве и страдании» (Там же. С. 138).

<sup>2</sup> «...в ней <в поэме> слишком много Беккета» (цит. по: Куллэ В. Поэтическая эволюция Иосифа Бродского в России (1957–1972). Дис. ... канд. филол. наук. М., 1996).

<sup>3</sup> Лосев Л. В. Иосиф Бродский. Опыт литературной биографии. М.: Молодая гвардия, 2008. С. 144.

12 Горбунов и Горчаков

13 Разговор о море<sup>1</sup>

14 Разговор в разговоре

По наблюдениям исследователя, «все 14 глав практически равновелики – по 100 строк, за исключением глав I и XIII – по 99 (всего 1398 строк)», «во всех “диалогических” главах используются десятистрочные строфы, содержащие по пять одинаковых рифменных пар <...> Особняком стоят выходящие за рамки разговора Горбунова и Горчакова и симметрически расположенные главы V и X, в них строфы удлинены и рифмы не повторяются»<sup>2</sup>. Лосев акцентировал внимание на классичности и красоте «внутренней» формы, реализованной Бродским, и поместил стихи современного поэта в контекст устойчивой литературной классики (как известно, сонет был доминирующим жанром западного Средневековья – Данте, Петрарка, Шекспир и др.). И хотя понятно, что приметы сонетной формы носили у Бродского скорее *надтекстовый* или *сверхтекстовый* характер, однако сопричастность «твердой» форме сонета по-своему знаменательна и содержательна (как станет понятно далее).

Развивая мысль о характере выстраивания диалогического текста, Л. Лосев обратил внимание на то принципиально важное обстоятельство, что в сюжетном, структурном и рифмическом планах поэма Бродского обладает «двойственной природой», последовательно воплощенной автором через множественные повторы, отражения, «зеркальность». На ряде примеров (в том числе в области строфики и рифмического рисунка) Лосев показал, что драматургический *диалог* в поэме Бродского нередко перетекает в лирический *монолог*<sup>3</sup>, вытесняя двуголосие одним голосом. На этом основании критик высказал предположение, что диалог двух героев Бродского, Горбунова и Горчакова, по сути представляет собой монолог

<sup>1</sup> Ошибочно: название главы «Разговоры о море», которое соответствует фонетической открытости слога.

<sup>2</sup> Лосев Л. В. Иосиф Бродский. Опыт литературной биографии. С. 143.

<sup>3</sup> Там же.

центрального героя, Горбунова, становясь свидетельством раздвоения личности персонажа, опосредованного либо «патологией» и «шизофренией» («шизоидный монолог», «шизоидная интерпретация»<sup>1</sup>) (К. Проффер), либо художественной «персонификацией двуполушарной структуры головного мозга»<sup>2</sup> (Л. Лосев). По мысли последнего, «симметрия при различии функций полушарий головного мозга» находит свое воплощение в «симметрии-асимметрии двух конфликтующих и не могущих обойтись друг без друга ипостасей лирического героя»<sup>3</sup>, единого персонажа, переживающего раздвоение личности.

В. Полухина была в числе первых исследователей, кто применительно к поэме Бродского эксплицировал проблему двойничества/двойника. По словам Полухиной, в «Горбунове и Горчакове» «мы явно имеем дело с ситуацией “я” vs. двойник в чистом виде»<sup>4</sup>, иначе – герои Бродского неразлучны как «два тела в одной душе»<sup>5</sup>. По Полухиной, именно раздвоение личности центрального персонажа («дуальность» героя) послужило «структурообразующим элементом всей поэмы»<sup>6</sup>.

Точка зрения К. Проффера, Л. Лосева, В. Полухиной относительно «двойственной природы» героя нашла поддержку среди исследователей, и в литературоведении возобладало суждение, что главные персонажи поэмы Бродского воплотили в себе «полярные грани одной личности»: «ни один из героев не может претендовать на целостность и автономность, так как

---

<sup>1</sup> Проффер К. Остановка в сумасшедшем доме: поэма Бродского «Горбунов и Горчаков». С. 137.

<sup>2</sup> Лосев Л. В. Иосиф Бродский. Опыт литературной биографии. С. 142.

<sup>3</sup> Там же. Лосев считает, что «в поэме есть только одно место, заставляющее читателя сомневаться в том, что Горбунов и Горчаков – две ипостаси одной личности. В седьмой главе Горбунов говорит: “Я в мае родился, под Близнецами”, – как и автор поэмы. И там же сказано, что Горчаков родился под знаком Овна» (Лосев Л. В. Иосиф Бродский. Опыт литературной биографии. С. 207).

<sup>4</sup> Полухина В. Больше себя самого. О Бродском. Томск: ИД СК-С, 2009. С. 76.

<sup>5</sup> Там же. С. 75.

<sup>6</sup> Там же. С. 76.

один не существует без другого»<sup>1</sup>. Ян Сяоди: «Горбунов придумал себе душевного спутника Горчакова. Проблема одиночества решается за счет раздвоенности личности»<sup>2</sup>. По мнению И. Плехановой, в поэме Бродского «образ раздвоения представляет и авторское видение творческого процесса как специфического диалога»<sup>3</sup>, «внутренняя раздвоенность как условие отчуждённого движения к истине о себе и мире»<sup>4</sup>. С небольшими вариациями исследователи утвердительно заговорили о «раздвоении личности»<sup>5</sup> центрального персонажа, который по этой «диагностической» причине и оказался (в пределах художественной реальности поэмы) в сумасшедшем доме, в психоневрологической клинике на излечении.

Бродский акцентированно не конкретизирует реальное место (локус) происходящих событий (напр., Ленинград или Пряжка<sup>6</sup>, лишь вскользь упоминает Неву, называет жителей «ленинградцами»), но и на этом основании критика (напрямую) связывает поэму с известными событиями в жизни поэта и уверенно вычленяет в тексте Бродского традиционные «петербургские» мотивы сумасшествия, безумия, двойничества, обнаруживает претекстуальные отсылки к «петербургским текстам» Н. Гоголя и Ф. Достоевского.

---

<sup>1</sup> Карасева А. С. «Пошли мне небожителя...»: тема двойника у Бродского и Достоевского // Вестник ЛГУ им. А. С. Пушкина. 2011. № 4. С. 49.

<sup>2</sup> Ян Сяоди. Страх и абсурд бытия: о поэме И. А. Бродского «Горбунов и Горчаков» // XX Свято-Троицкие ежегодные международные академические чтения в Санкт-Петербурге 27–30 мая 2020 года. Сборник статей и материалов. СПб.: РХГА, 2020. С. 409.

<sup>3</sup> Плеханова И. И. Преображение трагического: метафизическая мистерия Иосифа Бродского. Дис. ... докт. филол. наук. Иркутск, 2001. С. 358–390.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Глазунова О. Иосиф Бродский: метафизика и реальность. СПб.: Нестор-История, 2008. С. 13.

<sup>6</sup> Ошибочно: «Горбунов и Горчаков – оба пациента сумасшедшего дома вблизи Ленинграда» (Проффер К. Остановка в сумасшедшем доме: поэма Бродского «Горбунов и Горчаков». С. 133). Адрес наиболее близкого «прототипа», психиатрической больницы на Пряжке: Петербург/Ленинград, наб. р. Мойки, д. 126.

Так, на гоголевские аллюзии в тексте «Горбунова и Горчакова» одним из первых указал Л. Лосев<sup>1</sup>. Следом связь «Петербургских повестей» Гоголя с поэмой Бродского подробно рассмотрел М. Гельфонд<sup>2</sup>. По мнению ученых, герои Бродского «развивают и уточняют тему петербургского двойничества, заданную в близких параметрах вариативности характеров и судеб», и в этом плане «пара Горбунов и Горчаков отчетливо соотносится с героями Гоголя – высеченным пошляком Пироговым и гибнущим мечтателем Пискаревым»<sup>3</sup>. Для М. Гельфонда очевидно, что в поэтическом контексте «Горбунова и Горчакова» «соединяются мотивы и “Невского проспекта”, и “Записок сумасшедшего”»: «Сам лирический нарратив здесь создается за счет соединения “я”-высказывания безумного героя и диалогичности паронимических персонажей», «гоголевское слово приобретает дополнительный лирический потенциал: это слово героя *о другом* и о себе, отраженное зеркальным словом его собеседника»<sup>4</sup> (выд. автором. – О. Б.)<sup>5</sup>.

Исследователи писали и об аллюзиях к Достоевскому. В. Куллэ говорил о «контексте традиции поэмы, начало которой положено “Записками из подполья” Достоевского»<sup>6</sup>. Я. Гордин назвал героев поэмы Бродского «новыми князем Мышки-

---

<sup>1</sup> Лосев Л. В. Иосиф Бродский. Опыт литературной биографии. С. 140–146.

<sup>2</sup> Гельфонд М. М. «Петербургские повести» Гоголя в поэзии Бродского // Вестник Нижегородского гос. ун-та им. Н. И. Лобачевского. 2014. № 2 (2). С. 120–124.

<sup>3</sup> Там же. С. 122.

<sup>4</sup> Гельфонд М. М. «Петербургские повести» Гоголя в поэзии Бродского. С. 122.

<sup>5</sup> По мнению итальянской исследовательницы Риты Джулиани, «ставить в один ряд Гоголя и Бродского как-то странно <...> если принять во внимание разделяющие их десятилетия, культурную почву, на которой они выросли, пройденный путь, взгляды на жизнь и искусство» (Джулиани Р. Поговорим о Риме: Николай Гоголь и Иосиф Бродский // Toronto Slavic Quarterly. 2009. № 30). Однако, на наш взгляд, именно «культурная почва» и дает основание говорить о гоголевском претексте в поэзии Бродского.

<sup>6</sup> Куллэ В. Иосиф Бродский: парадоксы восприятия. URL: [http://magazines.russ.ru/novy\\_mir/redkol/kulle/articles/brodsky3.html](http://magazines.russ.ru/novy_mir/redkol/kulle/articles/brodsky3.html)

ным и Рогожиным»<sup>1</sup>. Р. Клейман определил поэму «Горбунов и Горчаков» как «достаточно прозрачную <...> вариацию на тему “Идиота”»<sup>2</sup>. Ассоциации «от Достоевского» продолжила А. С. Карасева: «Образ Горчакова, созданный Бродским, во многом схож с образом черта из “Братьев Карамазовых”»<sup>3</sup>. И ассоциативные переключки с гоголевско-достоевским «петербургским текстом» могут быть умножены (см. В. Топоров, С. Бочаров, Р. Джулиани и др.). Однако нарратив безумия/сумасшествия, на наш взгляд, имеет в поэме Бродского еще более обширную интертекстуальную респективу – не только отечественной (петербургской) прозы, но и литературы мировой. Чтобы расширить масштаб интертекстуальных проекций, необходимо более детально проанализировать текст и прежде всего вернуться к системе героев поэмы Бродского, определиться с ее моно- или диа-логической формой.

Специалистам-бродсковедам хорошо известно, что «прототипы» героев поэмы «Горбунов и Горчаков» промелькнули в поэзии Бродского еще в 1964 году – одноименные персонажи впервые появились в небольшом лирическом стихотворении «С грустью и нежностью».

Обращает на себя внимание, что стихотворение «С грустью и нежностью» сопровождает дедикация, посвящение некоему А. Горбунову. Именная адресация, предпосланная тексту, позволяет говорить о том, что А. Горбунов – реальная личность, вероятно, пациент психбольницы, сопалатник героя стихотворения (и, можно предположить, автора<sup>4</sup>). Именно с Горбуно-

---

<sup>1</sup> Гордин Я. А. Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел. О судьбе Иосифа Бродского. М.: Время, 2010. С. 135.

<sup>2</sup> Клейман Р. Достоевский и Бродский: встреча гениев в беспредельности // Достоевский и русское зарубежье XX века. СПб.: Дмитрий Буланин, 2008. С. 267.

<sup>3</sup> Карасева А. С. «Пошли мне небожителя...»: тема двойника у Бродского и Достоевского. С. 50.

<sup>4</sup> Вполне вероятно, это тот самый больной, о котором Бродский рассказывал римской подруге Аннелизе Аллева, поэту и переводчице (см. документальный фильм «Бродский не поэт», авт. сценария А. Желнов, Н. Картозия, реж. И. Белов, 2015), с которым Бродский встретился в клинике и долго разговаривал при встрече.

вым лирический персонаж стихотворения вступает в разговор (диалог), призывая взглянуть на созвездие Рыб, видимое из окна больничной палаты. Время (февраль, знак Рыбы) и место действия (больничная палата) совпадают с поэмым хромотопом: «поверхностная» переключка «малой» и «крупной» формы очевидна.

В стихотворении «С грустью и нежностью» звучат и два другие имени, которые появятся в будущей поэме, – Мицкевич и Бабанов.

В связи с введением в текст поэмы героя-пациента с фамилией Мицкевич исследователь М. М. Гельфонд предлагает следующую интертекстуальную мотивацию: «Вероятно, в общем контексте “петербургского безумия” эта фамилия не случайна: во-первых, она отсылает читателя и к пушкинской эпохе в целом <...>, во-вторых, к судьбе польского поэта (арест и тюремное заключение)»<sup>1</sup>. Более того, исследователь предлагает и третий контекст – «гоголевский»: это «повесть “Невский проспект”, эпизодические герои которой – Шиллер и Гофман, но “не тот Шиллер, который написал “Вильгельма Телля” и “Историю тридцатилетней войны” и “не писатель Гофман, но довольно хороший сапожник с Офицерской улицы, большой приятель Шиллера” <...> Герой поэмы [Бродского] по аналогии с ними – Мицкевич, но *не тот*, не поэт Мицкевич <...>» (выд. автором. – О. Б.)<sup>2</sup>.

Варианты, предложенные М. М. Гельфондом, интересны, литературны и интертекстуальны. Но апелляция к стихотворению «С грустью и нежностью», кажется, свидетельствует и о другом: Бродский *фиксирует* фамилии *настоящих* пациентов психбольницы, «с грустью и нежностью» вспоминая время, проведенное рядом с ними (неслучайно фамилия Горбунов оказывается на почетном месте перитекста – в дедикативной позиции). Случай (точнее реальность) наделяет одного из персонажей именем «Мицкевич», другое дело, что прали-

<sup>1</sup> Гельфонд М. М. «Петербургские повести» Гоголя в поэзии Бродского. С. 121–122.

<sup>2</sup> Там же. С. 122.

тературные ассоциации не мешают восприятию поэтической реальности Бродского, а скорее дополняют ее. Если бы Бродский сознательно наделял персонаж по фамилии Мицкевич подтекстовым смыслом, то, надо полагать, именно этот персонаж и мог (или должен был) стать главным героем будущей поэмы. Однако этого не произошло: исторические ассоциации известной фамилии не привлекли поэта. Подтверждение тому – пациент с фамилией Бабанов: «неговорящая» фамилия героя (как знак, как память) будет зафиксирована и в лирическом стихотворении, и в тексте поэмы.

Итак, первоначально персонаж по имени А. Горбунов не являлся alter ego автора, он собеседник, он участник диалогической ситуации, выстроенной в лирическом стихотворении «С грустью и нежностью». Причем, как и в будущей поэме, краткий стихотворный диалог опосредован приемом интериоризации, неразличения говорящих: из текста стиха не вполне понятно, какие реплики принадлежат лирическому герою, стоящему у окна и разглядывающему небесный свод, какие – его собеседнику Горбунову.

*«Смотри-ка, Горбунов, какой там хвост!»  
«А глаз какой!» – «А видишь тот нарост  
над плавником?» – «Похоже на нарыв»<sup>1</sup>.*

Приведенный текст из «С грустью и нежностью» с равным успехом может быть воспринят как диалог героев, но может оказаться и репликами одного персонажа – Горбунов в ответ на вопросы лирического героя мог промолчать. Более того, ситуация так смоделирована Бродским, что до конца не вполне ясно, о каких рыбах идет речь в мини-диалоге – о рыбах, которых показывают по телевизору («за спиною грохал телевизор»), или о Рыбе – небесном созвездии («я замер возле темного окна»). Обращаясь к воспоминанию о сумасшедшем доме, поэт стилистически (на основе приема амфиболии, речевой двусмыс-

<sup>1</sup> Бродский И. С грустью и нежностью // Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского. СПб.: Пушкинский фонд, 1998. Т. 2. С. 42.

ленности) абсурдирует ситуацию, на уровне диалогического «хаоса» (вос)создавая атмосферу больничного безумного – обезличенного – многоголосия. Прием интериоризации еще не развернут, но уже опробован в лирическом стихотворении.

К моменту «возвращения» Бродского к больничной ситуации в уже более крупных жанровых рамках – поэмы<sup>1</sup> – проходит примерно 3–4 года. Горбунов из собеседника лирического героя (я – он) превращается в центрального героя, становится ведущим я-персонажем (я = он) с фамилией Горбунов, а рядом с ним появляется некто «другой», Горчаков. Заметим, не безымянный лирический персонаж стихотворения, вступающий в диалог с Горбуновым, становится Горчаковым, то есть наделяется (ранее не известной) фамилией, а бывший собеседник Горбунов спаивается с героем alter ego, «удваивается», вбирая черты стихотворного я и он.

Подобная «суммарность» может, с одной стороны, гипотетически прогнозировать усложнение «двойнического» образа Горбунова и тем самым допустить возможную экспликацию в нем черт двойника. Но, с другой стороны, появление персонажа с именем собственным – Горчаков – скорее свидетельствует о самостоятельности (и независимости) выведенных теперь в заглавие двух поименованных персонажей<sup>2</sup>. Правомерна и третья возможность: фонетическая близость звучания фамилий *Горбунов / Горчаков* (почти звуковая паронимия<sup>3</sup>) может быть рассмотрена как дуализм экспликации героев – их намеренной разности и их (пред)намеренного сближения. То есть, с нашей точки зрения, нет необходимости доискиваться определенности: моногеройна ли поэма? В поэтике и характере повествования Бродского заложена дихотомия образа (образов),

<sup>1</sup> Хотя, как известно, в ряде интервью Бродский называл «Горбунова и Горчакова» *стихотворением*.

<sup>2</sup> Некоторые исследователи говорят о «вторичности» образа Горчакова (см.: *Глазунова О.* Иосиф Бродский: метафизика и реальность. С. 17). Однако в данном случае скорее всего имеет место терминологическая неточность.

<sup>3</sup> Заметим, что в тексте будет смоделирована и еще одна подобная фамилия «Гор-банов» (с. 286).

допустимость как их самостоятельности и персонализации, так и их диффузии и совмещенности. Оба варианта приложимы к поэме, каждый из них эксплицирует особые грани рецептивного восприятия.

Между тем поддерживающим претекстом «Горбунову и Горчакову» в плане отстаивания *самостоятельности* персонажей Бродского может оказаться «Палата № 6» А. П. Чехова, где главный герой рассказа, врач Андрей Ефимыч, подобно Диогену, «ищет человека», собеседника. И находит его только в больном с манией преследования, в безумном пациенте Иване Дмитриче. Один герой Чехова (Иван Дмитрич) рассуждает: «Факты и здравая логика убеждали его, что все эти страхи – вздор и психопатия, что в аресте и тюрьме, если взглянуть на дело пошире, в сущности, нет ничего страшного – была бы совесть спокойна...»<sup>1</sup> Другой (Андрей Ефимыч) вторит ему: «И вот, как в тюрьме люди, связанные общим несчастьем, чувствуют себя легче, когда сходятся вместе, так и в жизни не замечаешь ловушки, когда люди, склонные к анализу и обобщениям, сходятся вместе и проводят время в обмене гордых, свободных идей»<sup>2</sup>. Мысль о незначимости *пространства* для лирического героя (личности), как известно, была близка Бродскому и получила отражение во многих произведениях.

Как герою Чехова необходим слушатель и собеседник, сущность думающая и понимающая, так и герою (героям) Бродского нужен «человек», способный услышать и отозваться.

«...чувствую, что я  
Тогда лишь емь, когда есть собеседник» (с. 271)<sup>3</sup>.

Потому, размышляя о системе персонажей поэмы «Горбунов и Горчаков» и, как следствие, о ее идейном наполнении,

<sup>1</sup> Чехов А. П. Палата № 6 // Чехов А. П. Избранное. М.: Эксмо-Пресс, 1998. С. 422.

<sup>2</sup> Там же. С. 432.

<sup>3</sup> Здесь и далее цитаты из поэмы «Горбунов и Горчаков» приводятся по изд.: Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского. СПб.: Пушкинский фонд, 1998. Т. II. С. 252–288, – с указанием страниц в скобках.

на наш взгляд, на определенном уровне интерпретации (в том числе и на сюжетном) полноценнее и убедительнее исходить из присутствия *двух* центральных героев – Горбунова и Горчакова, а не раздвоенной личности одного персонажа (о чем основательнее будет сказано позднее). Тем более, что, по свидетельству К. Проффера, на вопрос о персонажной системе поэмы Бродский решительно отвечал: «...нет, их двое и их нужно различать»<sup>1</sup>. «Двойнический» подход интересен, но он не исчерпывает (а в значительной мере и уплощает) философские перспективы поэмы. «Двучленная» система построения поэмы эксплицирует новый ракурс смыслового контента произведения.

Обыкновенно героев Горбунова и Горчакова считают антиподами и антагонистами хотя бы на том простом (сюжетном) основании, что Горчаков сексотничает, доносит на Горбунова. В представлении И. Плехановой, это зависть «Сальери к Моцарту», «бунт обделённого духом против наделённого способностью к откровению»<sup>2</sup>. Однако таковая диспозиция не абсолютна. На наш взгляд, Горбунов и Горчаков не столько *противопоставлены*, сколько *сопоставлены*, они не отрицают друг друга, но дополняют и развивают один другого. Персонажи разные, но они не находятся в отношениях позитива и негатива, их сумма не устремлена к нулю, они сопровождают друг друга, оттеняют один другого – и тем самым продуцируют множественность (поливариантность) дискутируемых идей.

Как правило, героев Горбунова и Горчаков дифференцируют по принципу «рациональное – эмоциональное», «прозаическое – поэтическое». Причем, например, Л. Лосев признает «прозаической» фамилию Горбунова и «поэтической» (почти пушкинской) фамилию Горчакова. «Именно таковы <e> харак-

---

<sup>1</sup> Проффер К. Остановка в сумасшедшем доме: поэма Бродского «Горбунов и Горчаков». С. 137. При этом, по словам К. Проффера, в ходе того же разговора Бродский, подумав, добавил: «...да, пожалуй, говорит, один» (Там же.)

<sup>2</sup> Плеханова И. И. Преображение трагического: метафизическая мистерия Иосифа Бродского. С. 357.

теристики <заданы> с самого начала Горбунову и Горчакову: первому, с его “прозаической” фамилией, свойственно развивать сложные логические построения, такие, как концепт двоичности в главе III “Горбунов в ночи”, его сны кодируются набором дискретных символов (*лисички, острова, полавки*). Второму, фамилия которого вызывает у читателя “пушкинские” ассоциации, сняты эмоционально окрашенные конкретные картины (“образы”) – уличные сцены, моменты собственного детства и в первую очередь музыкальные впечатления (“Концерты, лес смычков...”)»<sup>1</sup> (выд. автором. – О. Б.).

С Л. Лосевым солидарен М. М. Гельфонд: «Носитель “прозаической” фамилии Горбунов по преимуществу логик: он развивает сложные построения, но сны его чрезвычайно бедны <...> Поэтический же Горчаков, напротив <...> погружен в мир сложных сновидений»<sup>2</sup>.

Кажется, принять подобную точку зрения можно (именно она доминирует в современном бродсковедении), однако на те же акцентированные исследователями детали можно взглянуть с иной стороны.

Прежде всего фамилия Горбунов, имеющая в праснове лексему-образ «горбун», не столь прозаична, как может показаться. Известно, что в русском и мировом фольклоре образ горбуна достаточно емко и наделен глубинными поэтическими коннотациями. Так, этимология слова «горбун», устанавливающая прямые праисток в германских и балтийских языках, диктует интерпретировать лексему «горб» и «горбатость» в связи с образом *горы*, мифологемы неоднозначной и семантически емкой. С одной стороны, с древних времен горбатость означала принадлежность к «чужому», нечистому, демоническому миру, располагающемуся под горой, и потому уродство горбуна пугало и отталкивало людей. Но, с другой стороны, горб на спине фольклорного/литературного героя нередко оказывался до поры сложенными за плечами крыльями. Бли-

<sup>1</sup> Лосев Л. В. Иосиф Бродский. Опыт литературной биографии. С. 142.

<sup>2</sup> Гельфонд М. М. «Петербургские повести» Гоголя в поэзии Бродского. С. 122.

жайший пример такого прочтения образа горбуна хорошо известен по кинокартине «Ленфильма» 1960-х годов «Город мастеров» (киносценарий Н. Эрдмана и Т. Габбе), шире – это и образ сказочного Конька-Горбунка, и добрый горбун Квазимодо из «Собора Парижской богоматери» В. Гюго, и фантастическая проза Г. Уэллса (напр., «Чудесное посещение»), и мн. др. Фразеологизм «Горбатого могила исправит», паремически звучащий в тексте поэмы Бродского (с. 271), вбирает не только негативную характеристику упрямого персонажа, но и становится маркером личности стойкой и верной собственным представлениям.

Что касается фамилии Горчаков, то, как уже было сказано, исследователи актуализировали в ней прежде всего поэтическое «пушкинское» начало. Однако, как известно, пушкинский однокашник лицеист Александр Горчаков, по выпуске служивший по дипломатической части и достигший на этом поприще больших высот (в т.ч. был министром иностранных дел Российской империи), слыл одним из самых рациональных и сдержанных приятелей пушкинского круга. Одно только то, что в списке выпускников лицея Горчаков находился на 1-й позиции, уводит его далеко от Пушкина, бывшего в конце лицейского выпускного рейтинга. Глубоко (само)образованный Бродский не мог не знать этих фактов, потому приписывать «говорящую» функцию фамилиям героев поэмы вряд ли актуально. Следует признать, что Бродский использовал фамилии реально существовавших людей, скорее всего, знакомых ему по психлечебнице, другое дело, что с течением времени (в атмосфере культурного бытования) черты реальных личностей сглаживались и все больше наполнялись поэтически коннотациями, допускающими возможность сближения абриса реального А. Горбунова с чертами и характером лирического alter ego автора. Поэма Бродского – не документ или дневник, а художественное сочинение, и потому широко демонстрирует бинарную оптику, допускающую семантизацию/десемантизацию детали или мотива (в т.ч. имен/фамилий персонажей).

Поэму «Горбунов и Горчаков» открывает одноименная часть, в которой звучит первая характеристика центрального персонажа, пациента психбольницы, Горбунова:

*«Ну что тебе приснилось, Горбунов?»*

*«Да, собственно, лисички». «Снова?» «Снова» (с. 252).*

В сильной сюжетной позиции (начало повествования) внимание привлекают два обстоятельства: пристальный интерес героев к снам («Снова?» «Снова») и повторяющийся в снах Горбунова образ грибов-лисичек («сон <...> не нов»).

Как известно, в системе народных представлений грибы (образ, мотивы, символика) занимают особое положение. В простонародном сознании грибы предстают не только как разновидность лесной пищи, натурпродукта, но и как некий элемент архаического культурного кода, своеобразный ментефакт. Испокон веков в народе с грибами были связаны различные поверья и приметы: они могут послужить причиной болезни (в том числе отравления или галлюцинаций) или средством к выздоровлению. В славянском фольклоре грибы всегда воспринимались как некие аморфные сущности, занимающие промежуточное положение между растениями и животными и состоящие в родстве с мифическими существами. Как свидетельствуют фольклорные тексты, наряду с многообразными свойствами грибов, эксплуатируемыми человеком, в народной традиции грибы прочно связаны со сферой проявления сексуальности. По представлениям восточных славян, во внешнем облике грибов отчетливо проступает эротическая символика: грибы делятся на «мужские» и «женские», основную роль в их дифференциации играет внешний вид, ножка гриба, форма его шляпки. Если грибы с длинной ножкой и шляпкой в виде колпачка воспринимаются как мужские, то пластинчатые грибы с короткой ножкой и шляпкой в виде воронки – как женские<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Применительно к сфере литературной действительности эти «грибные» вопросы рассматривал, напр., В. Топоров. См.: Топоров В. Н. Семантика мифологических представлений о грибах // Balkanica: лингвистические исследования / отв. ред. Т. В. Цивьян. М.: Наука, 1979. С. 234–297.

Появление «женских» грибов-лисичек в тексте поэмы Бродского семантически значимо: герои, обитатели больничной палаты, знают о символической образности грибов<sup>1</sup> и напрямую связывают навязчивые горбуновские видения о лисичках с драмой любви героя-пациента.

*«И, стало быть, во сне, когда темно,  
ты гредишь о лисичках?» «Постоянно».  
«Вернее, о любви?» «Ну все равно...» (с. 256)*

Эротическая компонента мотива грибов-лисичек дополняется образом «клубнички» («хочется клубнички», с. 254), которая может быть воспринята в контексте знаменитого гоголевского эвфемизма, прозвучавшего в рассказе Ноздрева о любовных похождениях его приятеля: «Это он называет: попользоваться насчет клубнички» («Мертвые души», гл. IV). И на этом «клубничном» фоне эротизм «грибной» составляющей аккумулируется, чувственные коннотации в образе горбуновского сна усиливаются.

Ранее уже было отмечено, что некоторые исследователи полагают, что сны Горбунова менее поэтичны, чем сны Горчакова. Так, Л. Лосев писал, что Горчакову «снятся эмоционально окрашенные конкретные картины», и уточнял – это «образы», «впечатления»<sup>2</sup>.

Действительно, на вопрос о том, что он видит во сне, Горчаков сообщает:

*«Да как когда... Концерты, лес смычков.  
Проспекты, переулки. Просто лица.  
<...>  
Нева, мосты. А иногда – страница,  
и я ее читаю без очков!*

<sup>1</sup> «Грибы, о которых грезит Горбунов, в первую очередь – фаллический символ» (*Проффер К.* Остановка в сумасшедшем доме: поэма Бродского «Горбунов и Горчаков». С. 136–137).

<sup>2</sup> *Лосев Л. В.* Иосиф Бродский. Опыт литературной биографии. С. 142.

<...>

*Порой мне также снятся снегири.*

*Порой ребенок прыгает по лужам.*

*И это – я...*

<...>

*Ну вот, я говорю, мне снится детство.*

<...>

*И снится старость. Никуда не деться*

*от старости... Какой-то кавардак:*

*старик, мальчишка...» (с. 254)*

Кажется, сны Горчакова действительно многообразнее, насыщеннее, ярче. Однако Горбунов соотносит перечисленные впечатления Горчакова со своими и итожит:

*«Мои лисички – те же острова.*

*(Да и растут лисички островками.)*

*Проспекты те же, улочки, слова.*

*Мы говорим, как правило, рывками.*

*Подобно тишине, меж них – трава.*

*Но можно прикоснуться к ним руками!*

*Отсюда их обширные права,*

*и кажутся они мне поплавками,*

*которые несет в себе Нева...» (с. 254).*

Сравнение «сонников» героев и особенно их интерпретаций позволяет понять, что если сны Горчакова – это большей частью воспоминания, впечатления прошлых дней, то сны Горбунова – это переживания настоящего, тех драматически глубоких чувств, которые переполняют его сердце и (под)сознание. Горчаков видит во сне ранее виденное, Горбунов – пережитое.

Наделенный поэтическим воображением Горбунов умеет сопоставить островки грибов-лисичек с островами устья Невы, грибницу – с проспектами и улицами, вид грибов-островков в конечном счете с речью, с чередованием слов и молчания.

Герой разворачивает емкую метафору, которая в малой степени понятна предметно и конкретно – «вечно»<sup>1</sup> – мыслящему Горчакову, но вбирает в метафорический ряд образность различных уровней, значительно превосходя по поэтичности точность и визуализированность снов-воспоминаний Горчакова. На наш взгляд, уже первая глава поэмы серьезно приподнимает образ «поэтичного» Горбунова над «прозаичным» Горчаковым, причем не столько в оппозиционности их суждений и видений, сколько в глубине и тонкости чувствования одного героя в сравнении с другим.

Диспозиция героев, предложенная Бродским в первой главе, сразу выводит на интертекстуальную параллель, отсылающую прежде всего к Шекспиру. Подобно тому, как в трагедии о Принце Датском рядом с трагическим философом Гамлетом оказываются недалекие и пустые доносчики и стражи Розенкранц и Гильденстерн, так и рядом с мыслящим и философствующим Горбуновым располагается простак и сексот Горчаков. Вся атмосфера первой главы поэмы заставляет вспомнить встречу Гамлета с Розенкранцем и Гильденстерном, в том числе в связи с размышлениями шекспировских героев о сне («Сон сам по себе только тень»<sup>2</sup>), с рассуждениями о мире-тюрьме и относительности пространства (Гамлет: «О, боже! Заключите меня в скорлупу ореха, и я буду чувствовать себя повелителем бесконечности...»<sup>3</sup>), о честолюбии, об истине, дружбе и проч.<sup>4</sup> Мотив мнимого безумия шекспировского героя обретает характер подтекстового backgrounda, позволяя интертекстуально маркировать тип центрального героя Бродского, современного

<sup>1</sup> «Да, Горчаков, вот это сон так сон! / Проспекты, разговоры. Просто вещи» (с. 253; выд. нами. – О. Б.).

<sup>2</sup> Шекспир В. Собрание избранных произведений. СПб.: Terra Fantastica, 1992. Т. 1. Трагическая история о Гамлете, принце Датском. С. 104.

<sup>3</sup> Там же. С. 103.

<sup>4</sup> Известно, в конце 1960-х Бродский занимался переводом абсурдистской трагикомедии «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» Т. Стопшарда. Рукопись перевода сохранилась в архивах журнала «Иностранная литература» и была опубликована в 1990 г.

«безумствующего» Гамлета («Ты спятил, Горбунов!», с. 253), задающегося вечными вопросами, в числе которых инвариантный гамлетовский – «Быть или не быть?..»

Однако в отличие от шекспировских Розенкранца и Гильденстерна у Бродского Горчаков не просто доносчик и шпион, но в значительной мере и союзник Горбунова. И это принципиально важно для понимания поэмы Бродского. Никто из исследователей не обратил внимание на то существенное (конститутивно важное) обстоятельство, что Горчаков «доносит» на Горбунова особым образом («давайте ваш доклад», с. 259): он не говорит всей правды, точнее – говорит не-правду, преимущественно «докладывает» о том, о чем хотят слышать врачи психбольницы.

Тогда как в продолжение всего многочастного диалога Горбунов и Горчаков ни разу не обращаются к темам политическим и идеологическим, даже общественным/социальным, тем не менее первые же слова «доклада» Горчакова сориентированы именно на этот аспект:

*«Он выражает беспартийный взгляд  
на вещи, на явления – в основе  
своей диалектический; но ряд –  
но ряд его высказываний внове  
для нас» (с. 260).*

Апелляция к «беспартийному взгляду» как будто бы исторична (речь идет о советской психбольнице), но по сути своей глуповата, наивна, даже неожиданна.

Пожалуй, единственной «горбуновской» деталью из доноса Горчакова оказывается упоминание лисичек. Но и странный сон сопалатника преподносится героем врачам с идеологическим креном: в передаче Горчакова, Горбунов – «сторонник непартийных <...> воззрений...» (с. 260), «он беспартийный – вот его беда!» (с. 261), «во всем великолепье своего / идеализма нынче он раскрылся» (с. 261).

Если внимательно прислушаться к «доносу» Горчакова, то становится ясно, что герой ничего существенного о Горбунове

не рассказал во «враждебной среде» врачей. В какой-то момент он начинает было говорить о чем-то важном – о «худом человеке», о «пустыне», об «Азии», о «колодце» (с. 261)<sup>1</sup>, но его рассказ скоро (и вдруг) становится сбивчивым, перемежается паузами (графически – многоточиями), прием умолчания свидетельствует о раздумьях героя... и Горчаков затихает, не говорит более ни слова. На требование врачей: «Дальше! Не тяните!» (с. 261) – Горчаков довольно глупо, по-шутовски заканчивает: «А дальше вновь все пусто и мертво. / Колодец... это самое... сокрылся» (с. 261). Бессмысленное, разговорно-междометное «это самое...» рядом с возвышенным «сокрылся» оглушает речь героя и выдает в нем сознательное поведение трикстера. Признание Горчакова: «Я слишком в Горбунова углубился» (с. 261) – в таком контексте окрашивается чертами искренности и истинности откровения героя: он действительно осознал желание прислушаться к Горбунову, погрузиться в него, услышать и понять его суждения. Потому глава «Горчаков и врачи» заканчивается странной для героя-сексота репликой:

*«О ужас, я же истины ни слова...» (с. 262).*

Рядом намерение: «Где Горбунов?! Глаза ему раскрыть!..» (с. 261). И здесь же итоговая сентенция (его собственная или врачей):

*«...Как странно Горчакову говорить  
безумными словами Горбунова» (с. 262).*

В ходе разговора с врачами Горчаков осознает влияние на него Горбунова. Еще недавно браво играющий роль Мефистофеля рядом с Фаустом («Ты хочешь огорчить меня?» «Конечно. / На то я, как известно, Горчаков», с. 254), теперь Горчаков окунается в иную интертекстуальную стихию – библейскую, ветхозаветную (Моисей) и новозаветную (Иисус). Несколько ранее, в первой части, промелькнувший образ рыбака<sup>2</sup> («ты один из

<sup>1</sup> Можно предположить, о ветхозаветных Моисее или Иосифе.

<sup>2</sup> Сравни в стихотворении «С грустью и нежностью» образ рыбы/Рыбы.

рыбаков», с. 254) теперь обретает отсветы евангелической Галилеи, чуда, свершившегося на Галилейском море, и – главное – притчи Иисуса о «ловцах человеков». При чем пробуждает эту аллюзию Бродский удивительно тонко, мастерски.

Известно умение Бродского внимательно относиться к слову. В данном случае вслед за упоминанием рыбалки («ты один из рыбаков») и непосредственно перед названием созвездия Рыбы («и Рыбы водворяются», с. 254) Горчаков у Бродского иронически и, кажется, случайно именуется Горбунова Галилем («Смотрю, в тебе замашки Галилея», с. 254). Но, ставя имя ученого в родительный падеж (кого? – Галилея) и погружая его в атмосферу рыбалки и Р(р)ыб, Бродский сознательно ориентирует на единственно верную ассоциацию – Галилея (им. пад.) – и заставляет вспомнить библейскую историю «ловцов человеков». Прием амфиболии, ранее «замеченный» в стихотворении «С грустью и нежностью», вновь вступает в права и дешифрует слово, подвергает семантической перекодировке имя Галилея и транспонирует его в страну Галилею, исторически известную по Библии область на севере Израиля.

В тексте Бродского происходит смена перспективы. Становится очевидным, что эпизод, «зарифмованный» Бродским, напрямую согласуется с текстом Библии:

Мтф. 4: 19: «И говорит им: идите за Мною, и Я сделаю вас ловцами человеков».

Мрк. 1: 17: «И сказал им Иисус: идите за Мною, и Я сделаю, что вы будете ловцами человеков».

Как понятно, древнееврейское выражение «Идите за Мной» («леху ахара») – призыв к духовному ученичеству. Горчаков у Бродского еще не вполне осознает происходящее с ним, но уже догадывается о месте в его жизни Мессии-Горбунова, о распределении их ролевых партий – у(У)чителя и у(У)ченика. И если идея богоподобия близка Бродскому<sup>1</sup>, то именно на этот божественный ученический путь и встают герои поэмы «Горбунов и Горчаков». Парадигма противостояния героев-

<sup>1</sup> См. об этом подробнее: Плеханова И. И. Преображение трагического: метафизическая мистерия Иосифа Бродского. С. 358–390.

антиподов сменяется парадигмой дружества и – что еще важнее – ученичества.

В свете подобных размышлений ближайшим интертекстом должен оказаться современный Бродскому роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита», который именно в то время впервые появился в журнале «Москва» (1966. № 11) и в тексте которого легко вычленима интертекстуально сопоставимая пара героев: Мастер и Иван Бездомный, учитель и ученик, познакомившиеся в Москве в (псих)больнице Склифосовского. Булгаковский Мастер бросает ответ на образ «поэта» Горбунова, Иван Бездомный затекстово прочерчивает (не получивший сюжетного завершения в поэме) вектор эволюции-ученичества Горчакова. Булгаковский вопрос «Что есть истина?» скрепляет диалогические практики героев Бродского. Ершалаимский пласт романа Булгакова находит продолжение в событиях Страстной недели поэмы Бродского. Ситуация (архе)типизируется, глубина поэмого пространства прирастает.

Ученическую ипостась Горчакова подмечает и сам Горбунов. Возвращение Горчакова к разговору о лисичках – «интерес / к сырым лисичкам в памяти гнездится» (с. 255) – заставляет Горбунова признать «прогресс» в общении:

*«Прогресса же не следует стыдиться:  
Приснится активисту мокрый лес,  
И пассивист способен простудиться» (с. 255)*

Горбуновская пара «активист / пассивист» становится метонимическим – осовремененным – заместителем архетипической пары «учитель / ученик» и в свою очередь указывает на постепенное и теперь неизменное сближение героев.

Мотив яблока, которое трижды (с. 256, 270, 279) просит Горчаков у Горбунова («Не дашь ли ты мне яблока?», с. 256), поддерживает и усиливает мотив искушения-ученичества, напоминая об эдемском Древе познания, с которого первочеловеками было сорвано яблоко познания, постижения добра и зла. Первоначально не названное в тексте Древо познания экспли-

цируется промелькнувшим в той же главе «деревом гордыни» (с. 256). Образ Древа познания возникнет в тексте Бродского позднее, в главе IX (с. 279), но важно, что поэт ведет своих героев именно по этому пути – пути познания и постижения истины. Как и в случае с Галилеем, имя Ньютона, со знаменитым апокрифом об упавшем на голову ученого яблоком, приводит к сгущению мотива обретающих знание (с. 255).

*PS.* Заметим, что «природные» (= эдемские) образы и мотивы появляются в поэме почти незаметно, но звучат в монологах обоих героев. Так, если в первой главе Горбунов рассказывает о том, что ему снятся птицы «синички» (с. 254), то Горчаков упоминает о «снегирах» (с. 252). «Птичий» мотив и собственно орнитонимы (отчасти и ненавязчиво) «уравнивают» сны героев «поэтического» и «прозаического» и одновременно становятся отсылкой к птичкам Божьим, боголюбимым творениям, символически и метафорически продуцирующим мотивы Души и Духа, изначально программируя мотивы последующего сближения персонажей (по видимости – антиподов).

Библейские мотивы осторожно, но прочно внедряются в текст поэмы, и аллюзия к Древу познания – канонически – провоцирует разговор о грехе, в тексте поэмы первоначально связанный с греховностью сна о лисичках (Горчаков: «грешно», «срамно», с. 256), но вскоре выводящий на более общий и обширный спор о человеческом грехе и, как следствие, о Страшном Суде.

В представлении Горбунова,

*«Грех – то, что наказуемо при жизни.  
А как накажешь, если стрелы всех  
страданий жизни собрались, как в призме,  
в моей груди?» (с. 256)*

В тексте вновь актуализируется интертекстуальный образ современного (и шекспировского) Гамлета и – осуществляется переход к разговору (важнейшему для Бродского) о метафизике души:

«<...>

*Душа не ощущает тесноты*<sup>1</sup>.

*«Ты думаешь? А в мертвом организме?»*

*«Я думаю, душа за время жизни*

*приобретает смертные черты».* (с. 257)

Разговор о снах (о любви), начатый героями в первой главе, перерастает рамки реалистической конкретики и переходит на мистико-метафорический (символический) уровень. Рядом с образом любви-лисичек появляется «дешифратор» горбуновского сна – образ брюсовского «Огненного Ангела», обремененный мотивами любовного треугольника и оттеняемый фаусто-мефистофелевскими спорами о добре и зле, а мысль о жизни человека предстает в диалоге героев Бродского как всеобщее сумасшествие («А что земля?» <...> «Больничная аллея», с. 254), представление о котором (поли)диалогично подкрепляется (аллюзийно присутствующими на backgrounde) библейскими сюжетами и фоновыми перипетиями евангелических персонажей. Внутренняя перспектива поэмы Бродского разрастается, множится и обретает пространственную полихромность. Герои Бродского оказываются погруженными в многочисленные интертекстуальные – фольклорные, литературные, библейские – проекции, придающие диалогу персонажей двойственные и тройственные глубины-смыслы, порождающие экзистенциальную переориентацию. Аллюзийный фон поэмы не устойчив, но мерцательно многолик и подвижен – Гамлет / король, Фауст / Мефистофель, Моисей / евреи, Иисус / ученики, Мастер / Бездомный (даже Евгений / Петр из «Медного всадника» А. Пушкина) и мн. др.

Как и претекстовых персонажей (прежде всего, напр., героев чеховской «Палаты № 6»), Горбунова не пугает репрессивный институт больницы-тюрьмы («Душа не ощущает тесноты»), мысль о Судном Дне ему не страшна. Потому что

---

<sup>1</sup> Вспомним образ гамлетовской скорлупы, равной бесконечности.

*«<...> приговоры Страшного Суда  
тем легче для души моей, чем хуже  
ей было во плоти моей...» (с. 257)*

Пребывание в клинике становится очередным испытанием героя Бродского, и, вероятно, не самым тягостным.

*«Всегда,  
когда мне скверно, думаю, что ту же  
боль вынесу вторично без труда» (с. 257).*

Обстоятельственное наречие «всегда» сигнализирует о прежде уже пережитых болях и страданиях героя Горбунова (может быть, и отсюда происходит его мистическая «горбатость»), а парафраза «Так мальчика прослеживают в муже...» (с. 257) отсылает к ситуативно близкой сцене «Ночь. Сад. Фонтан» из пушкинского «Бориса Годунова» (ср. у Бродского: «Больница. Ночь. Враждебная среда...», с. 257), заставляет вспомнить слова Марины Мнишек, обращенные к Самозванцу. Заметим, у Бродского таким «самозванцем» (в его же самоопределении) оказывается Горбунов-«подонок» (с. 257), пожелавший привязать к себе жену рождением ребенка. Однако именно самоанализ (= самобичевание) и становится признаком речей Горбунова «не мальчика, но мужа».

Мистическая лестница, по которой в поэме Бродского путешествует философствующий Горбунов, доводит героя до «дна» («добрался я до дна», с. 257), но, согласно признанию персонажа, в качестве «дна» тот воспринимает не «огромный сумасшедший дом» (с. 275), а ситуацию, которая привела его в больницу: «Лисички завели меня сюда» (с. 257). т.е. лисички-любовь, отношения с женой, еще точнее – разрыв с возлюбленной. И следствие – медицински диагностируемое раздвоение личности («двоедушие», с. 259), которое осознает и сам пациент, полагая, что в «пустоте» сумасшедшего дома он посредством беседы с самим собой (с тишиной) сможет отыскать способ преодоления постигшего его одиночества:

*«Проблему одиночества вполне  
решить за счет раздвоенности можно» (с. 259).*

Как уже было сказано, на наш взгляд, в поэме действуют два самостоятельных героя. Однако это не мешает тому, чтобы один из героев был склонен к болезненному раздвоению. У Бродского мысль о «раздвоенности» (души) центрального героя метафорически реализуется в образе двух неотделимых друг от друга сторон одной монеты: аверса и реверса, «орла» и «решки» («коль оборачиваться *решкой*...», с. 259). При этом, напомним, что мысль о двух неразрывных (и противоречивых) сторонах человеческой души была близка Бродскому всегда. Так, в «Письме в Нью-Йорк Таймс» по поводу роли и величия художника поэт размышлял: «<...> великим писателем является тот писатель, который привносит в мир новую духовную идею»<sup>1</sup>. И в этом плане примером ему служил Достоевский, признавший, что «в человеке есть две бездны – Зла и Добра, и <...> человек не выбирает между ними, но мечется, как маятник»<sup>2</sup>. Именно таким «мятущимся» героем и оказывается Горбунов. И даже если еще раз вернуться к мысли о том, что Бродский не моделировал в поэме персонажа-двойника, что его не привлекало «двойничество» как данность (только отчасти, ради «внешней» мотивации пребывания больного в сумасшедшем доме), то и тогда следует признать, что поэту была близка мысль Достоевского о «двоедушии» и «метаниях» человека, которая в его поэме получила продолжение и развитие в тех «самых главных строчках», о которых он неоднократно вспоминал: «Я думаю, душа за время жизни приобретает смертные черты» (с. 257).

Бродский сознательно намечает мотивы двойничества, между тем в тексте поэмы образ Горбунова не сливается с образом Горчакова. О самостоятельности персонажей свидетельствует, например, молитва, обращенная центральным героем к Небесам:

---

<sup>1</sup> Бродский И. «Писатель – одинокий путешественник» (письмо в Нью-Йорк Таймс) // Звезда. 2000. № 5. С. 6.

<sup>2</sup> Там же.

*«Господи, не мешкай: пошли мне небожителя. <...>  
По мне, коль оборачиваться решкой,  
то пусть не Горчаков, а херувим  
возносится над грязною ночлежкой» (с. 259).*

Так и интенция погруженного в ночной самоанализ персонажа, который готов окликнуть, позвать Горчакова, чтобы найти собеседника и развеять свои сомнения, не выглядит бредом или иллюзией. Герой вполне трезво и сознательно рассуждает:

*«А не позвать ли Горчакова?  
Эй, Горчаков!.. Да нет, уже отбой» (с. 258).*

Однако талант Бродского совместить, сблизить героев Горбунова и Горчакова, почти Горбунова-Горчакова, в отдельных сценах поэмы действительно выходит на первый план. Но мотив ученичества при этом не снимается, не растворяется, не аннигилируется. Скорее наоборот – прирастает и усиливается. Свидетельством тому может служить глава V-я, завершающая первую из трех *условных*, хронологически структурированных (соответствующих трем дням) частей поэмы.

Казалось бы, глава V – «Песня в третьем лице» – самая странная и малопонятная<sup>1</sup>. Она абсурдистски выстроена из бессвязных и безмысленных фраз «И он ему сказал». «И он ему сказал». «И он сказал»» (с. 262) и т.д. Напомним, что некоторые исследователи (в том числе В. Полухина, Л. Лосев, И. Плеханова) утверждали, что подобный характер повествования – прямая апелляция к абсурдизму Беккета. Однако стиливое (словесно-речевое) оформление V главы, на наш взгляд, имеет иной (пра)источник.

<sup>1</sup> И. И. Плеханова всю поэму справедливо называет «самым монотонным, вязким и трудночитаемым произведением» Бродского (*Плеханова И. И. Преображение трагического: метафизическая мистерия Иосифа Бродского*. С. 358). Подобное восприятие поэмы было присуще и самому Бродскому. Все исследователи вполне согласно признают V главу самой «сложной и странной».

Прежде всего обращают на себя внимание многократные повторы и анафорическое *И*, которые пронзают весь текст:

*«И он ему сказал». «И он ему  
сказал». «И он сказал». «И он ответил».  
«И он сказал». «И он». «И он во тьму  
воззрился и сказал». <и т.д.> (с. 262).*

Со всей определенностью можно утверждать, что этот маркер указывает на вполне узнаваемый претекст – (вновь) библейский. Именно стилистика Библии хранит следы и характерные черты семитских языков (древнееврейского и арамейского), на которых был написан Ветхий Завет. Именно в Библии многократно используется союз-частица *И*, придавая священному тексту особый ритм, музыку и протяж(ен)ность.

Из книги Бытия:

*И сказал Бог: да будет свет. И стал свет.  
И увидел Бог свет, что он хорош, и отделил  
Бог свет от тьмы.  
И назвал Бог свет днем, а тьму ночью. И был вечер,  
и было утро: день один.  
И сказал Бог: да будет твердь посреди воды, и да  
отделяет она воду от воды. [И стало так.] <...>  
И назвал Бог твердь небом. [И увидел Бог, что это хорошо.]  
И был вечер, и было утро: день второй. <...> (Быт. 1: 3–8)<sup>1</sup>*

Бродский воспроизводит стилистику Библии, уже только этим наполняя, кажется, бессодержательный (внешне «абсурдированный») текст смыслом. Поэт словно бы намеренно собирает, концентрирует в пятой главе все слова автора (объектив-

---

<sup>1</sup> В силу узнаваемой стилевой доминанты *И*-многосоюзиe нередко используется как прием речестилевого пародирования библейских текстов. Так, напр., в повести Вен. Ерофеева «Москва – Петушки» или в «Евангелии» художнической группы «Митьки» (см. об этом подробнее: Богданова О. В. «Москва – Петушки» Венедикта Ерофеева как пратекст русского постмодернизма. СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2002. 156 с.).

ный пласт наррации), которые должны были в первых четырех главах сопутствовать прямой диалогической речи персонажей (субъективный пласт) – в стилевом отношении насыщая авторский комментарий «в третьем лице» многосоюзием *И* и в формально-стилевом плане приближая главу к «образу и подобию» священного текста.

Непривычность формы в начале V главы действительно воспринимается абсурдной (или постмодернистичной) – такой прием в игровой форме позже (вслед за Бродским) использовали многие писатели-постмодернисты. Например, у концептуалиста В. Сорокина в романе «Пир» (глава «Моя трапеза») одни фрагменты представляют собой исключительно описание действий персонажа в повествовательной форме («Встал. <...> налил щей <...> закусил черным хлебом» и т.д.), другие – исключительно реплики персонажа, набор звуков и шумов, издаваемых героем и его собакой в ходе описываемой трапезы<sup>1</sup>. Сходную стратегию (хотя и вариативно) использовал и Дм. Пригов в его художественном и поэтическом творчестве, например, в «коротких стихах» или «Бестиарии» (в последнем случае – комбинируя вербальное и визуальное)<sup>2</sup>. Однако концептуалисты были «вторичны», Бродский же на этом пути оказывался первопроходцем, его интенционная стратегия носила совершенно иную направленность. Бродский не играет, как постмодернисты-концептуалисты, он как поэт, обожествляющий Глагол, заставляет *говорить молчание*<sup>3</sup>. Поэт реализует скрытую (сокрытую, не названную) метафору, согласно которой слова «от автора» (по Бродскому, излишество в живом диалоге героев) есть тишина после речи (с. 275), но именно эту «тишину»-«пустоту» и подвергает организации (= озвучанию) Бродский в пятой главе.

<sup>1</sup> См.: Сорокин В. Пир // Сорокин В. Собрание сочинений: в 3 т. М.: Ad Marginem, 2002. Т. 3. Голубое сало. Пир. Лед. С. 303-602.

<sup>2</sup> См.: Пригов Д. А. Собрание сочинений: в 5 т. М.: Новое литературное обозрение, 2016.

<sup>3</sup> В Нобелевской лекции – «абсолютную немоту» (Бродский И. Нобелевская лекция // Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского. СПб.: Пушкинский фонд, 1998. Т. 1. С. 6).

Главным действующим персонажем в V главе становится Слово. Фактически Бродский разворачивает, воплощает – почти материализует – метафору евангелиста: «Вначале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог» (Ин. 1: 1). Средством реализации метафоры становятся в том числе знаковые формульные конструкции с выразительным анафорическим *И*, которые исходно декодируют ракурс восприятия текста главы, с очевидной определенностью ориентируют на семантически значимую (метонимическую по сути) связь со Священным текстом.

V глава возносит разговор (диалог) Горбунова и Горчакова на новый уровень – это уже не судьба частного человека, а история (евангелие) человека, уловленных сетью таинств мироздания. Отзвуки Галилейского чуда отбрасывают ответ на текст главы. V глава – «благая весть» о земном служении, о чудесах крестной смерти, о будущем воскресении и небесном вознесении.

В транскрипции Бродского евангелическим Словом становится глагол *Сказал*. Как известно, в старославянском языке «глагол» означал именно «слово» («речь», «голос»)<sup>1</sup>. В таком значении оно представлено Пушкиным в стихотворении «Поэт»:

*Но лишь божественный глагол  
До слуха чуткого коснется,  
Душа поэта встрепется,  
Как пробудившийся орел...<sup>2</sup>*

В архаико-этимологическом значении глагол *сказал* использует и Бродский.

Вначале глагол *сказал* воспринимается в тексте формульным – сухим, безгласым, мертвым. «И он ему сказал». «И он

<sup>1</sup> См., напр., «Этимологический словарь...» Н. М. Шанского (Этимологический словарь русского языка / под ред. Н. М. Шанского. М.: Изд-во МГУ, 1963–1982) и др.

<sup>2</sup> Пушкин А. С. Сочинения: в 3 т. М.: Художественная литература, 1985. Т. 1. Стихотворения. Сказки. Руслан и Людмила. С. 402.

ему сказал». «И он сказал». Поначалу кажется, что его функция формально стилистическая, предикативная и, главным образом, констатирующая: это словно бы перечислительный ряд тех «слов от автора», сказуемых-предикатов, которые были элиминированы, изъяты из диалогового общения беседующих персонажей ранее (в I–IV главах). Но вскоре в потоке формул «сказал» появляется нечто иное: «Слова на ветер», усеченный фразеологизм, который словно бы отражает «движение вспять» (с. 256), уже свершившееся (ретро)событие поэмы – «Но, так сказать, / сказал “сказал” сказать совсем не то, что / он сам сказал» (с. 262). Ранее, как помним, (в главе четвертой) Горчаков не открыл в своем «докладе» врачам о соседе по палате ничего, что могло бы обнажить (дезаурировать) сущность личности Горбунова. И фразеологический оборот «Слова на ветер» словно обобщает, итожит предшествующее, акцентирует именно это качество «доноса» Горчакова. Следом, почти как заключение врачей, звучит констатирующая фраза – «и время занял» (с. 262). Соседство, казалось бы, «бессмысленных» слов начинает выкристаллизовывать некий *смысл*.

По мере констатации ранее уже свершившихся в поэме событий, которые теперь не называются, но перечисляются – «Сказал». «Сказал». «Сказал». «Сказал». «Сказал» (с. 263) – глагол у Бродского начинает обретать некий мистико-метафорический смысл (символический для поэта), который получает свою физическую плоть: «Но раз *сказал* – *предмет*, / то так же относиться должно к *он’у*» (с. 263). Глагол, то есть слово, обретает у Бродского плотность, предметность. Из слова-глагола *сказал* превращается в *опредмеченный* субстантив *он*, точнее, по мысли одного из неатрибутированных голосов, к нему следует относиться как к *он’у*, то есть как к живому, одухотворенному, субстантивированному<sup>1</sup>.

И далее готовится персонификация, олицетворение, одушевление Глагола (обожествляемого глагола).

---

<sup>1</sup> Ср. в Нобелевской лекции: «как некоему одушевленному существу» (Бродский И. Нобелевская лекция. С. 15).

*«И он ему». «И он». «И он ему».*  
*«И я готов считать, что вечер начат».*  
*«И он ему». «И все это к тому,*  
*что оба суть одно взаимно значат». (с. 263)*

Глагол *сказал* на основе «окказиональной синонимии» (от-Бродского) заменен личным местоимением *он (ему)*, ассоциативно словно бы воспроизводя ранее слышанный диалог Горбунова и Горчакова, а в результате (на основе уже известных читателю событий-диалогов) подводя к выводу: «оба суть одно взаимно значат».

*«Он, собственно, вопрос». «Ему – ответ».*  
*«Потом наоборот». «И нет различья». (с. 263)*

Утверждается мысль о некоем равенстве («оба суть одно» и «нет различья») *слов, глаголов, он (= их)*, а смысл контурируемого равенства будет эксплицироваться, уточняться и закрепляться по ходу нарративного взаимодействия голосов, объективируясь к финалу главы.

При этом поэт словно пытается прояснить сказанное и дополняет:

*«Конечно, между ними есть просвет».*  
*«Но лишь как средство избежать двуличья».*  
*(с. 263, выд. нами. – О. Б.)*

Бродский как будто (вскользь) отвечает критикам о (не)«двуличии» героя, констатирует объективность присутствия двух персонажей, однако смысл его размышлений движется дальше.

Важно обратить внимание: вначале глагол *сказал* и местоимение *он (ему)* пишутся с маленькой буквы. Однако в какой момент невидимый нарратор дает точное определение, которое не всеми и не сразу воспринимается как дефиниция: «Да он ему – сказал» (с. 263). Пунктуационно приведенная фраза,

весьма похожая на «авторские» слова, суммированные прежде, грамматически не требует постановки тире. Но Бродский ставит его, тем самым графически акцентируя номинативно-предикативную позицию обоих членов предложения: *он* и *сказал*. «Он <...> – сказал». Тире оказывается между субстантивированными подлежащим (*он*) и сказуемым (*сказал*). И наоборот: подлежащим *сказал* и сказуемым *он*. *Он* и *сказал* наделяются Бродским ролевой функцией главных членов (предложения в частности и главы в целом). И следом оба слова (СЛОВА) начинают писаться с большой буквы, обретая признаки имен существительных и более того – имен собственных. «Да, собственное имя – концентрат» (с. 264), – итожит нарратор. Теперь обе лексемы наделяются сущностью одушевленной, значением имени собственного и пишутся с прописной буквы: «И, внимая тому, что *Он Сказал* произнесет...» (с. 264) или «И *Он Сказал* носился между туч...» (с. 265).

К финалу V главы *Он* и *Сказал*, отмеченные подобием («оба суть одно», «нет различья»), облакаются в единую сущность *Он Сказал* (*Он-Сказал*) и маркируются повествователем (портретируются) «улыбкой Горбунова, Горчакова» (с. 265). Имена персонажей поставлены через запятую, как *однородные члены*, но в таковой позиции они, вероятно, могли бы быть соединены и дефисом (Горбунов-Горчаков), небуквенным орфографическим знаком *соединения*, равенства и подобия.

Не очень ясно, несколько вычурно и сложно, но в целом различимо (при внимательном чтении) в V «странной» главе Бродский обнаруживает равенство (приравнивание) сущности Слова (Глагола) к сущности Человека (*Он-Сказал* = Горбунов-Горчаков).

И. И. Плеханова предлагает иную интерпретацию V главы. С ее точки зрения, «источник речи (“он”) и произведённое действие (“сказал”) представляют собой материализовавшееся время»<sup>1</sup>. В целом интересная концепция на наш взгляд, несколько удалена Плехановой от самого Бродского. С нашей

<sup>1</sup> См.: Плеханова И. И. Преображение трагического: метафизическая мистерия Иосифа Бродского. С. 358–390.

точки зрения, более близок к сущности перевоплощения, происходящего в V главе, К. Проффер, который осторожно высказал суждение, что «прочитывать *сказал* и *он ему сказал*» следует «как существительные»<sup>1</sup>. Однако далее этого наблюдения исследователь не пошел, воспринял эту трансформацию на уровне «литературной игры».

Однако, в нашем представлении, в пятой – библейской – главе поэт реализует весьма важную для него сентенцию (мысль, идею, философему). Он обожествляет Слово, обожествляет Глагол. Многочисленные *И*-анафоры, подчеркнута краткие синтаксические конструкции, выдержанный параллелизм речевых структур – все это указывает на стилизацию текста V главы «под Библию». И у этой стратегии есть две важные интенции. С одной стороны, «библейская аура» способствует возвеличению Слова / Глагола, с другой (как следствие сюжетного развития) – у(при)равнивания главных героев поэмы, постановки их в позицию подобия, близости, «однородности» (учитель/ученик, «мой друг»). В ходе «по виду» абсурдированного повествования, во-первых, актуализируется идейная (всегда-важная для Бродского) философема: Слово/Глагол – высшая сущность Вселенной, надмирный абсолют, который доминирует над всем тварным и нетварным. Во-вторых, (в рамках сюжетной диспозиции героев) автором констатируется новая нарративная данность: на лингвостилистическом уровне между Горбуновым и Горчаковым должен стоять не противительный союз *но* (как полагают многие исследователи), а сочинительный союз *и*. К концу V «странной» главы становится ясно, что герои Бродского теперь (объективно и формально) *прочитываются* не как антагонисты, а как протагонисты, как герои-спутники, движущиеся по жизненному (фабульному) пути в одном направлении, еще точнее – один вслед за другим. Базовая мифопоэтическая дихотомия (Горбунов ↔ Горчаков) аннигилируется и трансформируется (Горбунов → Горчаков). А в контексте всей V главы, точнее –

<sup>1</sup> См.: Проффер К. Остановка в сумасшедшем доме: поэма Бродского «Горбунов и Горчаков». С. 135.

ее надтекстовой реальности, рождается ощущение «вступления <поэта> в прямой контакт с языком»<sup>1</sup>, в результате чего V глава утрачивает приписываемую ей «странность» и «абсурдность». Скорее наоборот, V глава семантически (пере)кодируется, дешифруется, берет на себя функцию возвышения над реальностью и перехода на мистико-иррациональный – духовный – уровень рецепции, экспликации метамифа Бродского о божественном «диктате языка»<sup>2</sup>.

Подобная тактика – средство материализации художественной философии («религии») Бродского. В одном из интервью поэт признавался: «Если бы я начал создавать какую бы то ни было теологию, я думаю, это была бы теология языка. Именно в этом смысле слово для меня – это нечто священное»<sup>3</sup>. И как продолжение: «Единственное, во что я действительно верю, что даёт мне опору в жизни, – язык. Если бы мне пришлось создавать Бога для самого себя, кого-то, кто безраздельно правит, это был бы <...> язык»<sup>4</sup>. V-я глава поэмы и становится примером «создания Бога», экспликации самобытной теологии, которая позволяет сформировать и осознать особый пласт восприятия поэмы.

Условно-первый этап сближения героев Горбунова и Горчакова завершается. Божественный Глагол уравнивает *Он-Сказал* и *Горбунова-Горчакова*. Дальнейшая фабульная диспозиция героев – соположение, сопереживание, соразмышление.

Сакральная семантика, библейская аура после завершения «евангелической» V главы, содержащей «благую весть», не ослабевает в тексте, не растворяется, не отступает на задний план, но усиливается и интенсифицируется. Герои Бродского все чаще «всую» поминают имя Господа («О Господи...», с. 267),

<sup>1</sup> Бродский И. Нобелевская лекция. С. 15.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Бродский И. Самое святое – это наш язык / инт. Н. Горбаневской, 1983 // Бродский И. Большая книга интервью / сост. В. Полухина. М.: Захаров, 2000. С. 235.

<sup>4</sup> Бродский И. Двужычие – это норма / инт. В. Г. Вестстайну, 1982 // Бродский И. Большая книга интервью. С. 204.

божатся («хочешь побожусь?», с. 265), клянутся его именем («Господи, прости», с. 270), заводят разговор о Крестном Знамени (с. 265), рассуждают о зернах и плевелах (с. 265) и др. Мистический опыт дополняет реальный план. Мотив ученичества и следования за у(У)чителем разрастается новыми деталями, обстоятельствами, «свидетельствами».

Так, глава «Горчаков в ночи» (внутренний монолог героя-ученика) начинается с пушкинской восприимчивой аллюзии «Из искры возгорится пламя...»:

*«О Горбунов! от слов твоих в затылке,  
воспламеняясь, кровь моя бурлит –  
от этой искры, брошенной в опилки!» (с. 270),*

а текст главы (VIII-й) более других ориентирован на тему Ученика и Учителя (в широком библейском и в более узком, например, булгаковском интертекстуальном изводе).

С одной стороны, кажется, в продолжение первоначальной конфронтующей позиции герой-простак Горчаков по-прежнему осознает свою приземленность. Если Горбунов в окне больничной палаты умеет разглядеть светила и звезды, то Горчаков признается:

*«Какие звезды?! Пол и потолок.  
В окошке – отражается палата <...>  
За окнами – решетки переплет:  
наружу отраженью не пробиться» (с. 270).*

Однако, с другой стороны, внутренний ночной монолог героя отмечен ощутимыми трансформациями: «Я сам уже в глазах своих расту...» (с. 271), и маркером «роста» становится меняющееся отношение персонажа к звезде, признаваемое им ее воздействием:

*«Я чувствую во внутренностях жжение,  
взирая на далекую звезду» (с. 271).*

Позже это открытие подтвердит и Горбунов: «О звезде с ним <с Горчаковым> можно побеседовать» (с. 274).

Значительная часть внутреннего ночного монолога Горчакова выстроена Бродским так, что она отчетливо представляет собой повторения – повторы тех суждений, которые прежде уже были высказаны Горбуновым: «Нормальный сон – основа всех основ!», «Сны откровенней всех говорунов», «Фрейд говорит, что каждый – пленник снов» (с. 271) и т.п. Герою Горчакову самому «странно в это вдумываться снова...», т.е. «снова» вслед за мыслями Горбунова. Ученическая ипостась Горчакова вырисовывается от повтора к повтору, от воспоминания к воспоминанию, от с(С)лова к с(С)лову и наконец рождает в персонаже-ученике осознание: «Ты, Горбунов, мой высший судия!» (с. 271), «Покуда я дышу, во власть твою я должен отдаваться!» (с. 272). Себя герой начинает мыслить «посредником» (с. 271), «продолжателем и наследником» (с. 271) суждений и с(С)лов Горбунова – персонаж угадывает (признает) в себе ученическую сущность.

Свидетельством преобразования «вещного» и приземленного героя становятся мелкие (малозаметные) детали. Горчакова-ученика впервые посещает мысль о возможности открытия *форточек* («О если бы медбрат открыл ее!..», с. 271). В нем зарождается догадка о масштабе личности Горбунова («Увы, тебе масштабы эти мелки!», с. 272). Появляется «вещное» (не «вещное») предвидение грядущих мук учителя-сопалатника:

*«Грядет твое мучение! Ты тот,  
которому масштаб его по мерке.  
Весь ужас, что с тобой произойдет,  
ступеньки разновидность или дверки  
туда, где заждались тебя...» (с. 272)*

Слова-молитвы Горчакова обращены к Горбунову:

*«К тебе свои молитвы возношу!  
Мне некуда от слов твоих деваться!  
Приди ко мне! Я слов твоих прошу.  
Им нужно надо мною раздаваться!» (с. 272)*

Желание снова и снова повторять и множить слова и мысли Горбунова заставляет Горчакова собственное доносительство признать (объяснить) не предательством, но невозможностью расстаться со словами Горбунова:

*«Затем-то я на них и доношу,  
что с ними неспособен расставаться,  
когда ты удаляешься... Прости!» (с. 272)*

В контексте высокого (апостольского) ученичества Горчаков доходит до мысли уже не о доносе, но об осознании и переживании собственной предначертанной ему трагической роли – роли «предателя»:

*«Как эхо, продолжающее звуки,  
стремясь их от забвения спасти,  
люблю и предаю тебя на муки» (с. 272).*

Горчаков из доносителя (стражника, надсмотрщика, цензуриона), кажется, трансформируется в Иуду. Но роль Иуды (миссия) воспринимается Бродским и интерпретируется в поэме не-канонически, не-ортодоксально.

Иуда видится Бродским не как предатель, но как последователь, в тексте поэмы – как эхо (с. 272). В подобной интерпретации Бродский вновь интертекстуален: фактически он наследует (и развивает) точку зрения Л. Андреева, получившую отражение в повести «Иуда Искариот» (1907).

Как и в характере Горчакова, в описании андреевского Иуды достаточно противоречивых черт. Его Иуда насмешлив, лжив и притворен, но он же и умен, восприимчив, доверчив и чуток. Иуда, любящий Иисуса искренней и чистой любовью, по Андрееву, готов пожертвовать собственным добрым именем, навлечь на себя всеобщее проклятие ради свершения высшей цели, высокого предназначения Христа. Андреевский Иуда идет на жертву, понимая, что имя Иисуса в веках будет прославлено как имя Спасителя, он же останется в памяти челове-

чества как предатель, чье имя навсегда станет символом лжи, измены, низости (бес)человечьих помыслов и деяний. Андреев наделяет образ Иуды сопоставимым с Иисусом уровнем психологизма, глубиной и даже трагизмом. Пара «учитель и ученик» обретает у Андреева соразмерность и почти равновеликость.

Бродский не придает образу и поведению Горчакова черт осознанности и намеренности (особенно в ситуации ночной драки), однако андреевское понимание Иудой собственной роли доступно (хотя бы отчасти) и предателю Горчакову – «люблю и предаю тебя на муки». Герой если не вполне осознает, то во всяком случае угадывает свою роль – потому финальное убийство на сюжетном уровне будет носить у Бродского характер случайности.

*A propos:* ср. точку зрения И. И. Плехановой: «<...> конфликт Горбунова и Горчакова есть антиномия человеческих потенциалов: откровения духа и предательства по слабости души, щедрости визионера и ревности обделённого»<sup>1</sup>.

На наш взгляд, интенция Бродского иная. Апостольская ипостась Горчакова допускается Бродским и принимается героем Горбуновым – в разговоре с врачами относительно «предателя» Горчакова центральный персонаж произносит: «На гвозде, как правило, и держится подкова» (с. 274), напрямую связывая судьбы Иисуса и Иуды, собственную и горчаковскую. Перспективы текста Бродского смыкаются с пространством древнего Иерусалима, когда локус сумасшедшего дома соплагается с Голгофой (с. 275), судьба больного питается страданиями Спасителя на кресте (с. 274), известие о выходе Горчакова из клиники вызывает возглас Горбунова «Почто меня покинул!» (с. 275), переключаясь с новозаветным «Боже Мой! Боже Мой! Для чего Ты Меня оставил?» (Мрк. 15: 34). Диалогическое Слово («Сказал». «Сказал». «Сказал». «И он ему сказал». «И он ему ответил»), которое было не сном, но реальностью для Горбунова, предвещает экзистенциальную «вечность» = «тишину»:

---

<sup>1</sup> Плеханова И. И. Преображение трагического: метафизическая мистерия Иосифа Бродского. С. 368.

«Отныне, как обычно после жизни,  
начнется вечность». «Просто тишина» (с. 275).

Между тем мотив ученичества (то есть не-двойничества) у Бродского получает продолжение и развитие. Примечательна в этом плане глава X, в двоичной системе поэмы симметричная V-й («Песне в третьем лице»). И, подобно V-й главе, завершающая *условную* вторую часть (второй день) событий поэмы.

Очевидно, что роль глав V-й и X-й в поэме Бродского особенная. Из наблюдений К. Проффера: «Главки 5-я и 10-я, озаглавленные “Песня в третьем лице” и “Разговор на крыльце”, отличаются от остальных по своей структуре. Разговор содержит 5 строф по 20 строк каждая, с переменной рифмовкой. “Песня” и “Разговор” разбивают поэму в симметричных точках: четыре главки помещены между этими двумя, четыре – до, четыре – после. <...> Это не просто формальные параллели; тематические параллели также связывают эти два “больших отступления” <...><sup>1</sup>. Добавим, что их сближает и выполняемая ими функция – ненавязчивое маркирование очередного этапа в развитии сюжетики поэмы – сюжетики событийной и ментальной.

В X главе происходит «Разговор на крыльце», звучащий полилогом голосов, внешне (почти) неатрибутируемых.

Сама локализация разговора персонажей «на крыльце», где не могли бы находиться герои-больные, позволяет предположить, что «Разговор на крыльце» ведут врачи, наблюдающие пациентов-сумасшедших. Именно это предположение и высказывает Л. Лосев, указывая на десятую главу и образ «мучающих Горбунова докторов»<sup>2</sup>.

Подобная интерпретация возможна, тем более что она порождает представление, что *здравомыслящие* персонажи-врачи словно бы подхватывают «странный» разговор о с(С)лове Горбунова. Ранее выступавшие как противопоставленная героям

<sup>1</sup> Проффер К. Остановка в сумасшедшем доме: поэма Бродского «Горбунов и Горчаков». С. 133.

<sup>2</sup> Лосев Л. В. Иосиф Бродский. Опыт литературной биографии. С. 145.

внешняя сила («Горчаков и врачи», «Горбунов и врачи») теперь голоса докторов словно бы вторят сумасшедшим Горбунову и Горчакову. Безумием, кажется, охвачены все. Однако это не вполне так. Героям-врачам в этой сцене-главе «на крыльце» принадлежат только несколько реплик, которые итожат финальный вопрос:

*«Как различить ночных говорунов,  
хоть смысла в этом нету никакого?»  
«Когда повыше – это Горбунов,  
а где пониже – голос Горчакова» (с. 277).*

Скорее всего, «сюжетно» врачи (или санитары) у Бродского оказываются на крыльце, чтобы услышать (подслушать) разговор, который доносится сверху – из окна. Отсюда вкрапления чуждых (сторонних) оценочных (почти медицински диагностических) суждений:

*«Бесспорно, это голову кружит».  
«Как море – Горбунову; нездорово» (с. 276).*

Не названные по именам Горбунов и Горчаков в X главе продолжают начатый в V главе разговор о великом (и священном) диктате Слова. Условно, если V глава была отражением хаоса звуков, не осененных словом и неохваченных мыслью (условная первая часть), то X глава – *организованный* хаос, когда слова (речь) становятся понятными и доступными осмыслению (завершение условной второй части). Как органичное продолжение прежде начатого диалога звучат сентенции о «словах, пожирающих вещи» (с. 276), о том, что «слово надвигается на слово» (с. 276), что «названия – защита от вещей» (с. 276) и др.

Примечательно, что, если ранее Горбунов в одиночестве стоял у окна, то теперь в X главе оба героя взирают на больничный двор. Главка открывается пейзажной зарисовкой:

*«Огромный город в сумраке густом».  
«Расчерченная школьная тетрадка».*

*«Стоит огромный сумасшедший дом».  
«Как вакуум внутри миропорядка» (с. 275).*

Пейзажный образ «расчерченной школьной тетрадки» становится указанием на то, что герои находятся не «на крыльце», но наблюдают двор больницы сверху, с некоего этажа больничного здания, видя внизу «расчерченный» тропками заснеженный больничный двор.

Каждая «визуализирующая» строка представляет собой цельное предложение. При этом фразы, могущие быть синтаксически цельными, разбиты на синтагмы. Если один из беседующих у окна произносит: «Стоит огромный сумасшедший дом», то другой словно бы отвечает и предлагает собственный сравнительный оборот-продолжение: «Как вакуум внутри миропорядка». Право голоса-размышления обретает (бывший) герой-простак. Диалог персонажей все более сходен с беседой единомышленников, общением наставника и ученика, понимающих друг друга.

Если раньше Горчаков, как правило, выказывал недоверие словам Горбунова<sup>1</sup>, то теперь он задает множество вопросов, которые нуждаются в ответе. Скепсис отринут, Горчаков целиком полагается на суждения Горбунова. Вся глава – огромный ряд сменяющих друг друга ответов, сумма сентенций, которые важны обоим героям.

*«Вещь, имя получившая, тотчас  
становится немедля частью речи».  
«И части тела?» «Именно они».  
«А место это?» «Названо же домом».  
«А дни?» «Поименованы же дни» (с. 275–276).*

---

<sup>1</sup> По словам А. С. Карасевой, «роль Горчакова – вопрошающая и резюмирующая», цель его вопросов – «не столько высмеивание ответов Горбунова, столько возможность для Горчакова поселить в собеседнике чувство сомнения в адекватности его собственной оценки реальности» (Карасева А. С. Тип подпольного человека Достоевского в ранней лирике Иосифа Бродского. С. 50).

Вопросы Горчакова кратки – ответы Горбунова по преимуществу пространны. Так, размышления о сути молчания превращаются в развернутый многострочный монолог:

*«Молчанье – это будущее дней,  
катящихся навстречу нашей речи,  
со всем, что мы подчеркиваем в ней,  
с присутствием прощания при встрече.  
Молчанье – это будущее слов,  
уже пожравших гласными всю вещьность,  
страшащуюся собственных углов;  
волна, перекрывающая вечность.  
Молчанье есть грядущее любви;  
пространство, а не мертвая помета,  
лишающее бьющийся в крови  
фальцет ее и отклика, и эха.  
Молчанье – настоящее для тех,  
кто жил до нас. Молчание – как сводня,  
в себе объединяющая всех,  
в глаголющее входящая сегодня.  
Жизнь – только разговор перед лицом молчанья»*  
(с. 277).

Почти два десятка строк заключены в единые кавычки – голос Горбунова маркирован. Наставнически-ученический ракурс главы акцентирован. Более того, как демонстрирует Бродский, Горчаков уже способен проникнуть в существо «иррациональных» («темных») суждений Горбунова, герой может вторить ему и поддерживать его. Если один произносит, что речь – это «сумерек с расплывшимся концом», то другой тут же откликается: «И стены – воплощенье возражений» (с. 277). Потому попытка врачей (или санитаров) различить голоса «ночных говорунов», доносящиеся из окна, им самим кажется бесплодной: по их наблюдениям, теперь «смысла в этом нету никакого» (с. 277).

Сближение персонажей опознаваемо со стороны. Оно происходило постепенно, поэтапно, день за днем. Как уже было

сказано, во временном отношении поэма «Горбунов и Горчаков» (ее хронотоп) охватывает три дня, точнее – три утра и три вечера («И был вечер, и было утро...»). Между ними две ночи – «Горчаков в ночи», «Горбунов в ночи». Третья ночь, «после нуля» («Разговор в разговоре»), коротка, она замыкает повествование. Отсюда и проистекает весьма *условное* деление поэмы на три части, три этапа, три ступени, соответствующие трем дням/трем ночам общения (более широко – коммуникации) персонажей.

Троекратность привносит в сюжет поэмы очевидный символический (библейский) оттенок. Если первый день пронизан сомнениями и иронией Горчакова в отношении Горбунова, если второй – свидетельство видимого духовного сближения героев, то третий – экспликация доверия, возникшего между учителем и учеником. Если после упреков в доношительстве на «второе утро» Горбунов пытался обмануть Горчакова и (как и врачам) рассказывал ему о «морском» сне, то в «третье утро» он полагается на сопалатника и уже безбоязненно признается, что ночью снова видел «тот же» сон о лисичках («Как всегда», с. 278). Троекратность и повтор (образ сна-лисичек) композиционно смыкают «начала и концы», повествование обретает характер композиционного кольца, актуализирующего коннотации библейского Уробороса, символического образа змеи, кусающей собственный хвост, проецируя итоговые представления о вечности и бесконечности.

Магическая цифра «3» опосредует динамику отношений героев Бродского. Третий день, точнее третья (символически последняя и *последующая*) ночь Горбунова и Горчакова в пространстве мира-сумасшедшего дома, мира-хаоса, обретает значение кульминации – ситуационной и мистической. В пространстве третьего дня/ночи Бродским актуализируется центральное событие сквозного библейского мотива поэмы – мотива Страстной недели, жертвенного распятия/убийства (и будущего воскресения).

Уже первое упоминание Пасхи в тексте поэмы становится знаком некоего рубежа – того времени, когда Горчаков будет

выписан из клиники («После Пасхи», с. 278)<sup>1</sup>. По предположению К. Проффера, выписка Горчакова – «вознаграждение» за доносительство: «За донос на Горбунова Горчаков будет освобожден к Пасхе»<sup>2</sup>. Однако в тексте поэмы Бродского указаний на подобную мотивацию нет. Кроме того, важна «незаметная» подмена в восприятии исследователем синтаксемы: не к Пасхе, а *после* Пасхи. Такой вариант дает возможность более емкого прочтения текста: субъект воскресения может быть замещен (или дублирован), характер лексемы «освобождение» может быть (ре)интерпретирован в более широком смысле.

Но, как бы то ни было, время Пасхи – время расставания персонажей, в представлении Горбунова, – время молчания, время наступления тишины.

В библейском каноне Пасха знаменует воскресение Христа, которое, как помним, происходит на *третий* день после распятия. Этот рубежный день Страстной недели и даже более – земной жизни Иисуса – аллюзийно приходится на последнюю ночь текстового пространства поэмы. Если первоначально речь шла о «бытовом» уходе Горчакова (выписке), то события третьей ночи пересоздают картину – теперь это «бытийный» уход Горбунова. Подобно тому, как Пасха, крестная смерть Иисуса, знаменует жертву закланного Агнца ради очищения «человеков» – единожды и навсегда, так и уход (вечный сон) Горбунова – акт смыслоемкий и по-своему жертвенный: подобно Иисусу, заменившему собой пасхальную жертву, Горбунов в своем уходе «заместил» Горчакова, и что очень важно: по уходе – освободил.

---

<sup>1</sup> «Обезличенный» сложный текст Бродского порой порождает неверное восприятие. Так, И. И. Плеханова, тонкий и наблюдательный исследователь, слова Горчакова о предстоящей выписке из клиники приписывает Горбунову. См.: «...пророчество Горбунова: “Уж если размышляешь о горе, // то думай о Голгофе, по причине // того, что уже март в календаре, // и я исчезну где-нибудь в долине”» (Плеханова И. И. Преображение трагического: метафизическая мистерия Иосифа Бродского. С. 360). Подобное прочтение ошибочно.

<sup>2</sup> Проффер К. Остановка в сумасшедшем доме: поэма Бродского «Горбунов и Горчаков». С. 134, 136.

Исследователи спорят, каков финал поэмы: Горчаков спит, как полагают сопалатники, или герой умер?

К. Проффер: «Поэма кончается сценой, в которой Горчаков сидит рядом с Горбуновым, воображая, что Горбунову снится море, и обещая сохранить его сон»<sup>1</sup>.

Я. А. Гордин: Горбунов «отказывается принимать реальность бедлама <...> за что его избивает <...> Горчаков»<sup>2</sup>. Исследователь здесь же уточняет – «убивает»<sup>3</sup>.

«Впрочем, – добавляет и К. Проффер, – будет правомочно интерпретировать конец поэмы и как смерть Горбунова, а не как сон»<sup>4</sup>.

С нашей точки зрения, более других прав Дж. Клайн, который полагает, что «финал поэмы будет гораздо менее значительным, если его не интерпретировать как смерть Горбунова»<sup>5</sup>. Действительно, на наш взгляд, смерть героя представляет собой наиболее широкий вариант для интерпретации, т.к. смерть в представлении Бродского никогда не знаменует конец, скорее нечто продолжающееся, нечто длящееся *после*.

У Бродского сон-смерть Горбунова наделяется множественными смыслами, коннотациями. Прежде всего она знаменует собой двойное преображение-воскресение, которое переживают оба героя – один в конечном времени, другой в бесконечности. Архетипическая (библейская) ситуация словно бы смоделирована, но преодолена и продлена.

Ранее озвученные, но не имевшие бытийной привязки суждения Горчакова-учителя словно бы находят свое воплощение в финальных событиях, подтверждая истинность того, что ранее воспринималось в виде словесных абстракций. Идеи учителя находят продолжение в словах ученика, земная оболочка

<sup>1</sup> Там же. С. 134.

<sup>2</sup> Гордин Я. А. Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел. С. 240.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Проффер К. Остановка в сумасшедшем доме: поэма Бродского «Горбунов и Горчаков». С. 134.

<sup>5</sup> Цит. по изд.: Проффер К. Остановка в сумасшедшем доме: поэма Бродского «Горбунов и Горчаков». С. 139.

учителя преодолевается, находя покой и тишину в нестрашных и непугающих героя вечности и бесконечности. Образ лисичек навсегда остается в сне-сознании жертвенного героя, тем самым реализуя надежду на возможность преодоления драматичных земных коллизий. Сонетоподобная (по Л. Лосеву) форма стиха, жанровая форма, как правило, связанная с любовной тематикой, утверждает свою законность и мотивированность в структуре поэмы.

В отличие от канонического Евангелия (Евангелий) у Бродского не Бог, но божественная сущность Слова становится условием преображения (воскресения) одного и обновления другого героя. А «совершенно замечательная парадигма» христианства, которой пользуется поэт, «вполне приложима» к ситуации: «Это тоже архетипическ<ая> ситуаци<я>, котор<ая> как бы расширя<ет> понятия»<sup>1</sup>. Причем Бродский не соблюдает хронологию библейских событий, легко смещает их: образы Нового Завета перемежаются с образами и мотивами Ветхого. Рядом с абрисом новозаветного Иисуса появляется образ ветхозаветного Моисея, проводящего евреев по расступившемуся морю (напомним, что отделение воды от суши происходит тоже в системе троичности – на 3-й день). Отсюда видение Горчакова:

*«И ты бредешь сквозь волны коридором...  
И рыбы молча смотрят из дверей...  
Я – за тобой... но тотчас перед взором  
всплывают мириады пузырей...  
Мне не пройти, не справиться с напором...» (с. 288)<sup>2</sup>*

Если образ Горбунова соотносится с мотивами жертвенного Иисуса, претерпевающего страсти (и в приближении к нему

<sup>1</sup> Бродский И. У меня нет принципов, есть только нервы... / инт. Бригит Файт, Лондон, 10 сентября 1991 г. // Бродский И. Книга интервью / сост. В. Полухина. Изд. 3-е, расшир., испр. и доп. М.: Захаров, 2005. С. 574.

<sup>2</sup> В данном случае К. Проффер ошибочно подменяет события Ветхого и Нового завета, говорит не о Моисее, а «о сходстве Горбунова с Христом» (Проффер К. Остановка в сумасшедшем доме: поэма Бродского «Горбунов и Горчаков». С. 137).

Моисея, обретшего священные заповеди Господа), то Горчаков удостоивается сравнения с иудейским богом смерти – «И сам он вездесущ, как Иегова...» (с. 274), в пространстве поэмы осуществляя начертанное ему свыше предназначение, отправляя Горбунова в сон и становясь его вечным стражем. (По наблюдениям К. Проффера, «как душа Джона Донна хранит его сон, в конце поэмы Бродского “Большая элегия Джону Донну”»<sup>1</sup>).

В любой системе «заветов» статус Горчакова – статус ученика. И он прилежный ученик, а потому его обращение к Горбунову звучит клятвенно:

*«А что до сроков – я прожду любой,  
пока с тобой не повстречаясь взглядом...» (с. 288)*

Горчаков вступает в роль духовного наследника Горбунова. Хаос земного существования подчиняется законам гармонии. Конечность преобразуется в вечность, дни и часы получают содержание «навсегда», «навечно». Способность к экзистенциальному прозрению, которой был наделен Горбунов, проникает в сердце и сознание Горчакова. Остается только вопрос, касающийся Горбунова: в чем же итог его страданий?

Большинство исследователей прочитывают поэму «Горбунов и Горчаков» как мистерию, однако порой связывают инобытие героев (прежде всего Горбунова) с мыслью об «антитезе несвободы и бесконечности»<sup>2</sup>, интерпретируют поэму как «горестную историю умирания человеческой души от чудовищной несвободы»<sup>3</sup>. В подобных суждениях, в целом допустимых, на наш взгляд, проступает оттенок «внешней» сюжетики по отношению к героям Бродского. Исследователи будто склоняются к мысли (приближаются к мысли) о противопоставленности неволи и свободы, больницы-тюрьмы и законного пространства,

<sup>1</sup> Проффер К. Остановка в сумасшедшем доме: поэма Бродского Горбунов и Горчаков. С. 134.

<sup>2</sup> Плеханова И. И. Преображение трагического: метафизическая мистерия Иосифа Бродского. С. 350.

<sup>3</sup> Гордин Я. А. Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел. С. 200.

советской (тогда) идеологии и древних религий, и т.д. Однако в поэтической философии Бродского подобных антиномий нет, реалистическая социоконфликтность в его поэзии вытеснена метафизикой. Права Д. Нокс, которая пишет: «Использование того или иного политического ярлыка для классификации писателя, реагирующего на неприемлемое окружение, допустимо во многих случаях, но в случае поэта Бродского даже сам термин “политическое” не вполне подходит: он не только не определяет истинную природу поэтической реакции, но и не вполне проясняет ту альтернативную реальность, которую художник создает для самого себя»<sup>1</sup>. Причем следует подчеркнуть, что поэтическая философия Бродского не чья-либо (Фрейд, Ницше, Кьеркегора, Хайдеггера или др.), но его собственная, поэтическая, бродская: «Он размышляет по-своему»<sup>2</sup>.

Справедливо суждение Л. Лосева, касающееся поэмы «Горбунов и Горчаков», что герои Бродского в пределах сумасшедшего дома постигают не мировые абстракции, а переживают «экзистенциальное несчастье – предательство близких, людскую жестокость, собственную биологическую уязвимость. Не устоять перед этим несчастьем – это значит “лишиться разума”, утратить себя как личность»<sup>3</sup>. Именно так – не конфликт идей, не столкновение с обществом, не социальные конфронтации, не внешние коллизии, но очень-личностные, достигающие бытийных пределов антиномии человеческой души и духа, внутренней сущности и людской психологии<sup>4</sup>. В пределах поэмы Бродского «катастрофа любви», воплощенная посредством образов островков-лисичек, вбирает в себя все прочие дихотомии человеческого существования, тем самым – через область

<sup>1</sup> Нокс Д. Иерархия «других» в поэзии Бродского // Поэтика Бродского / под ред. Л. Лосева. Tenafly, New Jersey: Эрмитаж, 1986. С. 160.

<sup>2</sup> Проффер К. Остановка в сумасшедшем доме: поэма Бродского Горбунов и Горчаков. С. 135.

<sup>3</sup> Лосев Л. В. Иосиф Бродский. Опыт литературной биографии. С. 146.

<sup>4</sup> Ср. точку зрения С. Турома: «...сумасшедший дом в “Горбунове и Горчакове” как метафора советского общества» (Турома С. Бродский за границей: империя, туризм, ностальгия. М.: НЛЮ, 2021. С. 151). Вряд ли суждение финской исследовательницы следует считать релевантным.

чувств – обостряя восприятие Вселенной. Философия Бродского (и его героев) в поэме «Горбунов и Горчаков» подчинена не логике разумного, но движению чувств, первым из которых оказывается л(Л)юбовь.

Примечательна в этом плане глава «Разговоры о море» (XIII), которая на внешнем уровне как будто бы не касается темы любви, однако, на наш взгляд, прочно сопутствует ей.

Исследователи уверенно говорят, что герою Горбунову снятся как сны о лисичках, так и сны о море. Так, по мысли Я. Гордина, «в “Горбунове и Горчакове” <...> сон есть дорога в страну вечной свободы, которая – в неизменных традициях русской поэзии – символизируется морем»<sup>1</sup>. Более того, исследователи полагают, что сны о лисичках покидают Горбунова. Ян Сяоди: «...сон Горбунова меняется. Герой в полном отчаянии расстался с любовью, и ему больше не снятся лисички. Герой хотел бы продолжить мыслить о самосуществовании, и ему теперь непрерывно снится море»<sup>2</sup>. К. Проффер: «...у него <у Горбунова> прекращаются сны о лисичках»<sup>3</sup>. Между тем было бы странным признать, что Горбунов открыто рассказывает во «враждебной среде» врачей о собственном реальном сне (о море). Предположить, что Горбунов открылся врачам, было бы неверным.

По нашим представлениям, сна о море у Горбунова не было, как не прекращались и его сны о лисичках. Горчаков в разговоре с Горбуновым высказывает суждение, что сон о море обладает «бóльшими правами» (с. 285), чем сон о лисичках. Действительно, сон о море более традиционен и «нейтрален». Именно поэтому, на наш взгляд, Горбунов в ответ на вопрос докторов о сне и произносит (ложь), что ему снилось море.

Образ моря у Горбунова – не сон. Как пронизательно замечает Горчаков, море – «хренов твой <Горбунова> вымысел»

<sup>1</sup> Гордин Я. А. Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел. С. 245.

<sup>2</sup> Ян Сяоди. Страх и абсурд бытия: о поэме И. А. Бродского «Горбунов и Горчаков». С. 411.

<sup>3</sup> Проффер К. Остановка в сумасшедшем доме: поэма Бродского «Горбунов и Горчаков». С. 137.

(с. 285). Скорее всего, море связано с ментальными видениями Горбунова, с философскими (поэтическими) представлением героя об окружающем:

*«В открытом и в смежающемся взоре  
все время что-то мощное бурлит,  
как будто море. Думаю, что море  
<...> Пожалуй, море...» (с. 283)*

Образ моря становится заместителем (вытеснителем) всего, что окружает Горбунова. В отличие от Горчакова, он не видит «крашенных стен» психушки с «лиловыми» тенями, его не тяготят стены больницы-тюрьмы (как, можно предположить, и каменные своды предрекаемых ему Горчаковым «Крестов»). Внутренний слух Горбунова различает некий шум, «бурление» («что-то мощное бурлит», «в ушах шумит», с. 285), но для него это не голоса постояльцев больничной палаты, не шаги медперсонала, не шум за окном – это море Вселенной самого персонажа. Его мысли, его представления, его сознание и подсознание. Это действительно сон, но сон не физиологический, а иррациональный, (под)сознательный. «В открытом и в смежающемся взоре...»

Море – уже по словам Горчакова – «пучина бытия», «откуда все мы» (с. 283). И хотя это суждение озвучено Горчаковым, но к «третьему дню», как уже было сказано, Горбунов и Горчаков – единомышленники, изъясняющиеся на одном языке. Оттого речь Горчакова звучит подобно речи Горбунова, вбирая в себя мысли учителя, органично воспринятые учеником. Более того, в XIII главе 8 диалогических строф звучат «на равных»: каждая строфа – развернутая реплика героя (одного и другого), не вопрос-ответ, как раньше, но полноценные и равноценные высказывания обоих персонажей, сменяющие друг друга.

Повзрослевшего ученика-Горчакова, приближающегося к осознанию «дна и горизонта», все еще пугают «прочие системы пространства» (с. 284). Горбунов же давно преодолел пределы ограниченности пространства:

*«Я – волны, а не крашенные наши  
простенки узрю всюду, где судьба  
прибьет меня – от Рая до параша.  
И это, Горчаков, не похвальба» (с. 284)<sup>1</sup>.*

Мир героя не знает привычных координат, он беспределен (подобно миру «Божественной комедии» Данте):

*«Я чувствую, что шествую во сне я  
ступеньками, ведущими из тьмы  
то в бездну, то в преддверье эмпирии,  
один, среди цветущей бахромы –  
бессонным эскалатором Неря» (с. 284).*

В признании героя звучит эпитет «один», акцентированный сильной позицией начала строки. Мотив одиночества, кажется, долженствующий быть аннигилированным присутствием единомышленника (если уже не друга-ученика), возвращает к мотиву реального (потаенного) сна героя – сна о любви, сна о лисичках. Единственного сна, который действительно снится персонажу.

Метафизический сон о любви (о лисичках), с которым героя была намерена разлучить больница, остается единственным приемлемым способом преодоления одиночества. Бродский писал: «...сама по себе любовь есть самое элитарное из чувств», «она гнездится в сознании, а не в постели», «она приобретает стереоскопичность и перспективу только в контексте культуры» (очерк «Надежда Мандельштам»). В поэме «Горбунов и Горчаков» герой эксплицирует понимание любви как «элитарного чувства», которое единственное способно превозмочь одиночество. Потому ранее признававшийся: «...и спать / с лисичками мне хочется отныне» (с. 256) – Горбунов с ними и остается навсегда. Сон-греза о любви (страдание героя) становится у Бродского условием постижения человеком

---

<sup>1</sup> И снова вспомним пространство Гамлетова ореха.

драматизма одиночества и одновременно способом преодоления его, началом молчания, которое (по словам героя) остается после любви.

На вопрос Горчакова: «А что ты понимаешь под любовью?» – Горчаков в начале поэмы отвечал:

*«Разлуку с одиночеством». <...>  
«Возможность наклониться к изголовью  
и к жизни прикоснуться в тишине  
дыханием, руками или бровью...» <...>  
«Само сопротивление суесловью» (с. 255).*

Любовь для героя поэмы – единственное спасительное мистическое время-пространство, вечное и бесконечное. Ранее провозгласивший, что «Молчанье есть грядущее любви» (с. 277), к финалу, как сам советовал Горчакову, Горбунов мог бы то же самое «проче<сть> <...> справа налево» (с. 279): «грядущее любви – молчание». Именно к этому молчанию, тишине, преодолению суесловья и приблизился к финалу «третьего дня» Горбунов. Сон о лисичках навсегда остается с героем. Любовь признается героем Бродского условием страдания и спасения, распятия и воскресения.

По Бродскому, Вселенная заключена в самом человеке, потому для его Горбунова вечность – не катастрофа (с. 275), смерть «двузначна» и «синонимична» (с. 276) жизни и только любовь «лишена примет» вещности и не подвластна дефиниции. Экзистенциально переживаемое чувство любви способно довести героя до безумия, но то же чувство поднимает его над обывательскими представлениями, позволяет проникнуть в беспредельную сущность окружающего, породить представление о конце времени/жизни как воцарении вечности. «Вакуум <...> миропорядка» (с. 275) наделяется контентностью, границы видимого/витального пространства преодолеваются. Герой воскресает. Верный ученик остается рядом с учителем.

*«Спи, спи, мой друг. Я посижу с тобой.  
Не над тобой, не под – а просто рядом.*

*А что до сроков – я прожду любой,  
пока с тобой не повстречаюсь взглядом» (с. 287).*

Воскресения героя ожидает уже даже не ученик, а друг («мой друг»), истинный преемник и наследник.

Наконец, остается уточнить смысл и интертекстуальное поле той важной для Бродского идеи, которую он выделял в поэме «Горбунов и Горчаков»:

*«Я думаю, душа за время жизни  
приобретает смертные черты» (с. 257).*

С одной стороны, можно предположить, что реальные обстоятельства окончательного расставания с возлюбленной действительно заставляли поэта в момент написания поэмы думать о «смерти» души, о глубине и болезненности утраченного чувства<sup>1</sup>. Но, с другой стороны, переживаемое автором (и героем) чувство оставленности вступало в отношения с мотивами одиночества, отраженными в литературе ранее. И в данном случае можно предположить, что трагизм одиночества героя Бродского (прямо и/или косвенно) оказывался близок М. Лермонтову, в частности его элегии «Ангел», совмещающей мысль и образ, близкие поэме.

*По небу полуночи ангел летел,  
И тихую песню он пел,  
И месяц, и звезды, и тучи толпой*

---

<sup>1</sup> По словам Л. В. Лосева, наряду с обстоятельствами личной жизни Бродского на поэтологический ряд поэмы «Горбунов и Горчаков» могла повлиять и история жизни Рида Грачева, ленинградского писателя-неформала, в «малопригодной для жителя комнатухе» которого бывали многие литераторы той поры, в их числе и Бродский. А. Битов: «К 1962 г. слава <Рид Грачева> среди нас была безмерна». Начиная с 1965 года Р. Грачев неоднократно с небольшими перерывами помещался в психоневрологическую клинику (см. об этом: *Иванов Б. Грачев Рид Иосифович // Литературный Санкт-Петербург. XX век: энц. словарь: в 3 т. / сост. и гл. ред. О. В. Богданова. СПб., 2015. С. 606–609).*

*Внимали той песне святой.  
Он пел о блаженстве безгрешных духов  
Под кущами райских садов,  
О Боге великом он пел, и хвала  
Его непритворна была.  
Он душу младую в объятиях нес  
Для мира печали и слез;  
И звук его песни в душе молодой  
Остался – без слов, но живой.  
И долго на свете томилась она,  
Желанием чудным полна,  
И звуков небес заменить не могли  
Ей скучные песни земли<sup>1</sup>.*

Вслед за Лермонтовым, в представлении героя Бродского, душа действительно утомляется «скучными песнями земли» и приобретает черты *смертности*. Перипетии героя: драматичное расставание с любимой, по Бродскому, оказывается той грустной земной «песней», которая придает бессмертной душе «смертные черты», заставляет расстаться с ее частью. Подобно ангелу Лермонтова (= «небожителю» (с. 259) Бродского), только отрыв от земли и возвращение к небесным просторам (бесконечности и «тишине», вечности и «молчанию» у Бродского) способно превозмочь томление души на земле («томилась она») и вернуться к звукам «песни святой». Интертекстуальный пласт лермонтовского «Ангела» позволяет прочертить параболу душевного распятия и воскресения героя Бродского, его бессмертной души, оказавшейся на пороге смертности. Однако если некоторые исследователи полагают, что в сентенци-откровении Бродского заключена «божеская мотивация»: «В аспекте данной идеи становятся более понятными строчки поэмы, выделенные Бродским: “душа за время жизни / приобретает смертные черты” <...>, то есть неизбежно отдаляет-

<sup>1</sup> Лермонтов М. Ю. Ангел // Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений: в 4 т. М.: Художественная литература, 1975. Т. 1. Стихотворения. 1828–1841. С. 374.

ся от Бога...»<sup>1</sup> – то в отличие от А. Карасевой мы не говорим о Божественной причастности. На наш взгляд, по Бродскому, все обстоит гораздо проще: душа действительно наделена способностью погибнуть, умереть, стать смертной, в результате житейских перипетий она не-метафорически «приобретает смертные черты». Герой-душа Бродского умирает, переходит в бесконечность – и только «апостольско-ученический» сюжет окрашивает *трагедию* чертами *драматического действия*.

Подводя итог проделанному анализу, можно согласиться, что поэма Иосифа Бродского «Горбунов и Горчаков» «много-смысленна, многослойна, <...> являет нам сложнейший мир идей, чувств, предчувствий»<sup>2</sup>. По словам К. Проффера, «...невозможно “истолковать” поэму, сказать, что Бродский “ставит такой-то вопрос и так-то на него отвечает” <...> “Горбунов и Горчаков” представляет из себя поэтическое исследование <...> различных оттенков возможного осмысления»<sup>3</sup>. Действительно, поэма необычайно сложна и предполагает множественность смыслов, исследовательских взглядов, научных интерпретаций. Между тем каждое из проведенных исследований, сближающихся или противопоставленных в анализе природы поэмы, необычайно интересно и перспективно для последующих исследований. Важными наблюдениями в ходе проведенного анализа, как нам представляется, оказались следующие.

Прежде всего это вопрос о системе героев поэмы. В споре о «единоличии» или «двуличии» героя (героев) Бродского мы склонны присоединиться к первоначальному суждению самого автора («нет, их двое и их нужно различать»). Во-первых, к такому суждению наличествуют фабульные основания: Горчаков вступает в беседу не только с Горбуновым, но и с врачами, он наделяется собственными сюжетными функциями (в т.ч. доносы, споры с Горбуновым, убийство). Во-вторых, именно

---

<sup>1</sup> Карасева А. С. Тип «подпольного человека» Достоевского в ранней лирике Иосифа Бродского. С. 51.

<sup>2</sup> Гордин Я. А. Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел. С. 245.

<sup>3</sup> Проффер К. Остановка в сумасшедшем доме: поэма Бродского «Горбунов и Горчаков». С. 136.

«двоичная» система персонажей позволяет говорить о последовательно реализованной в поэме линии у(У)чителя и у(У)ченика, пронизывающей всю наррацию и обеспечивающей «сюжет в сюжете»: наряду с историей Горбунова (крах его семьи, расставание с любовью, помещение в сумасшедший дом) появляется и вторая линия (подсюжет или параллельный сюжет), в пределах которой главный герой выявляет себя значительно полнее, разнообразнее, обширнее, захватывая в диалог-споре с Горчаковым проблемы, далеко выходящие за пределы личностно-любовной тематики. Узость (= пронзительность) любовного сюжета (линия одного героя) дополняется важными слагаемыми мировоззренческих проблем (обоих героев). Ментальный хронотоп поэмы расширяется, осознание смежности положения бытовых и бытийных проблем обостряется.

В контексте интертекстуальных аллюзий ситуация помещения центрального героя в сумасшедший дом, сюжетно мотивированная разрывом с женой, повторяющимися снами о лисичках и мнимого или реального раздвоения личности, перерастает пределы бытовой ситуации, но обретает размах бытийный. «Идиот» (с. 272) с больничной койки возрастает до масштаба «Идиота» Достоевского. Одиночество без любви и семьи достигает размаха отъединенности от целого мира, сон становится более реальным заместителем жизни, чем сама действительность («Не нужно жизни. Знай себе смотри», с. 252), одиночество *одного* усугубляется одиночеством *другого* (Горчаков: «я чувствую <...> себя всего лишь радиусом стрелки», с. 272), личностное *я* обретает очертания чужого *он* («личина», с. 274), иллюзорное «двуличие» реализуется на уровне зеркального отражения<sup>1</sup> дублирующих друг друга парных персонажей («Как странно Горбунову на кресте / рассчитывать внизу на Горчакова», с. 274). В итоге конкретность медицинского

---

<sup>1</sup> См. И. И. Плеханова: «Горбунов и Горчаков не только созвучны именами, они смотрятся друг в друга, как левое и правое отражения» (Плеханова И. И. Преображение трагического: метафизическая мистерия Иосифа Бродского. С. 350).

диагноза нейтрализуется экзистенцией человеческого существования, конкретика реальности поглощается всеобщностью законов мироздания («Боюсь, что ты застрянешь здесь навечно», с. 254; «навек», с. 274), жизненный опыт растворяется в библейских (и апокрифических) проекциях.

Внутренний «ученический» пласт поэмы позволяет Бродскому перейти к архетипическому сюжету (сюжетам), метафоризируя и символизируя детали, ситуации, обстоятельства, переводя их с одного уровня на другой, стадийно градуируя и насыщая более глубоким философско-поэтическим содержанием. Совмещение Ветхозаветных и Новозаветных образов и мотивов порождает в поэме Бродского бифокальность восприятия, формируя особую иудейско-христианскую оптику, интерферирующую древние нарративные линии истории исхода евреев из Египта (Моисей) и отраженные в Библии евангельские истории сына Божьего (Иисуса), принявшего на себя страдания и мучения всех и за всех.

Особая продуманность хронологической структуры поэмы – канун Пасхи, Страстная неделя, Сумасшедший дом – опосредуется сложными аллюзиями, эксплуатирующими «внутреннюю семантику» знака, цифры, буквы. Мотивы парности, двойственности, двоичности, зеркальности, отраженности, тройственности, троичности и др. серьезно раздвигают границы интерпретации изображаемых (конкретных) событий, насыщая их подтекстом *backgrounda*, обстоятельствами типизирующими, символизирующими, универсализирующими.

Интертекстуальный пласт поэмы «Горбунов и Горчаков» необычайно широк: от философских проекций к Фрейдю, Ницше, Хайдеггеру (и др.), через библейские тексты Ветхого и Нового завета, к многочисленным художественным текстам мировой и русской литературы: древнегреческая мифология, Платон, Шекспир, Данте, Мильтон, Сервантес, Беккет, Фрост, Стоппард, Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Достоевский, Чехов, Блок, Булгаков (и др.). Бродский не просто ориентируется на художественную философию предшественников, но преображает ее согласно собственному сознанию (и подсознанию),

использует узнаваемые поэтологические стратегии, наделяя их собственными коннотациями и смыслами.

В поэме «Горбунов и Горчаков» Бродский умело возвышает абсурдистскую игру со словом до обожествления Слова, заставляя хаотизированный и абсурдированный по виду текст продуцировать признаки гармонизации и организации хаоса, преодоленного Словом, божественным Глаголом. В поэме Бродского надмирная экзистенциальность доминирует над логикой рационального анализа современности, автором словно бы примерен апостольский нарративный чин и создано еще одно – современное – Евангелие, «Евангелие от Иосифа». Бродский: «В конце концов, мои сочинения, моя жизнь – это мое Евангелие...»

## **«Стансы» как самый петербургский текст**

Стихотворение Иосифа Бродского «Стансы» – одно из самых известных среди ранних лирических произведений поэта. И, пожалуй, это самый *петербургский* петербургский текст, не позволяющий забыть первые строки стихотворения.

Написанное в 1962 году, стихотворение «Стансы» (или хотя бы первые его строки) известно каждому –

*Ни страны, ни погоста  
не хочу выбирать.  
На Васильевский остров  
Я приду умирать (с. 209)<sup>1</sup>.*

Звучащие весьма гражданственно и патриотично, между тем строки стихотворения «Стансы» представляли собой «стихи в альбом» и действительно были вписаны в альбом студентки филологического факультета ЛГУ Елены Валихан, в 1960-е годы проживавшей по адресу: ВО, Среднегаванский пр., д. 1. Об этом пишет А. Измайлов: «Здесь, на Васильевском острове, юного Бродского поддерживали университетские друзья и подруги. <...> В доме на Среднегаванском он ощущал тепло общения, сохранил эту дружескую верность до конца своих дней. Он приходил сюда один, вместе с друзьями с филологического факультета. Он чувствовал себя здесь как дома, читал свои стихи, шутил, выслушивал замечания в адрес прочитанного, писал посвящения в альбомы. В “Стансах”, посвященных Е. В. и А. Д.,

---

<sup>1</sup> Здесь и далее цитаты приводятся по изд.: *Бродский И.* Сочинения Иосифа Бродского. СПб.: Пушкинский фонд, 1997–2001. Т. III, – с указанием страниц в скобках.

студенткам филологического факультета, он написал: «Твой фасад темно-синий / я впотьмах не найду, / между выцветших линий / на асфальт упаду»<sup>1</sup>.

Действительно, текст «Стансов» сопровождается посвящением: Е. В. и А. Д., которые, в том числе и согласно Я. А. Гордину, являются монограммами имен Елены Валихан и Али Друзиной. Об отношениях с адресатами послания Я. А. Гордин рассказывает: «В октябре <1958> мы вернулись с целины. Я, как прошедший армию и превосходивший многих своих одноклассников, а тем более одноклассниц, по возрасту, был бригадиром. По возвращении я познакомил Иосифа с девушками из своей бригады – Алей Друзиной и Олей Бродович. А через них он, естественно, свел знакомство и с их подругами»<sup>2</sup>.

Если, по словам Я. А. Гордина, «Оле <Бродович> посвящена ранняя лирика Иосифа», то «никаких романтических отношений с Алей у них не было», «он <Бродский> относился к ней именно с дружеской нежностью». Аля Друзина стала персональным адресатом «исполненного взволнованной нежности»<sup>3</sup> «Письма к А. Д.». Другой адресат «Стансов» – Е. В., Елена Валихан – из того же круга друзей (подруг) Иосифа Бродского, ей персонально посвящена одна из глав «Петербургского романа» (глава 6).

Атмосферу времени написания стихотворения «Стансы» воспроизводит Л. Г. Морозова (Кондратьева), представительница того же круга знакомых филологического факультета ЛГУ: «Начиная с первого курса с нами много времени проводил Иосиф Бродский, а также его друзья. Ося был радушно принят всей нашей студенческой группой, многим он посвящал свои стихи. <...> Мы были очень по-семейному дружны, <...> весело смеялись, когда слышали непосредственные высказывания и суждения юного Бродского, относясь к нему как к брату, дру-

<sup>1</sup> Измайлов А. «Я сын фотографа...» – писал Иосиф Бродский // Нева. 2010. № 5. С. 224–232.

<sup>2</sup> Гордин Я. А. Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел. О судьбе Иосифа Бродского. 2-е изд., испр. М.: Время, 2010. С. 16.

<sup>3</sup> Там же.

гу. И спустя годы эти далекие и нежные воспоминания о студенческих годах сохраняют искренность человеческих отношений, и строки стихотворений Оси, которые он дарил нам, девочкам, на листках, украшенных собственными виньетками»<sup>1</sup>.

Если принять буквально «нежные воспоминания» о рубеже 1950-х – 1960-х, то альбомные «Стансы» раннего Бродского должны быть квалифицированы как элегическое послание, как некая юношеская (отчасти игровая) поза прощания лирического героя и его мистического (метафорического) ухода. Тогда строки «Стансов» должны восприниматься в субъективно-личностном ключе, в традиции альбомных дедикаций, не претендующих на поэтическую глубину.

Строки первой строфы:

*Твой фасад темно-синий  
Я впотьмах не найду (с. 209)*

– могут прочитываться как непосредственная апелляция к адресату послания. Эпитет «твой» – атрибутируется как принадлежность той самой N-героини, которая проживала за темно-синим фасадом дома на Васильевском острове. «Выцветшие линии» (с. 209) – те самые линии-улицы (в частности вблизи 26-й и 27-й линий ВО), которыми еще при Петре I был четко расчерчен план островного пространства. И тогда все три строфы «Стансов» – внутренний монолог лирического героя, обращенный к предмету поклонения, последние слова его прощания и драма грядущего расставания юных сердец. Именно так и воспринимает «Стансы» А. Измайлов, изыскивая точные топографические примеры (в том числе домовый адрес) проживавших здесь подруг Бродского.

Однако вряд ли стихотворение Бродского может быть ограничено этими лирическими рамками – его поэтическая семантика много шире и глубже. По справедливому утверждению А. М. Ранчина, у Бродского «даже когда в стихотворение вклю-

<sup>1</sup> Цит. по изд.: Измайлов А. «Я сын фотографа...» – писал Иосиф Бродский // Нева. 2010. № 5. С. 224–232.

чена деталь, имеющая точный адрес, эта реалья становится предметом метафизического абстрагирования»<sup>1</sup>. Такого рода суждения могут быть приложимы и к «Стансам».

Друзья Бродского (прежде всего Л. В. Лосев<sup>2</sup>) нередко повторяют, что стихотворение «Стансы» поэт не любил, упоминание о нем будто бы вызывало в авторе неизменную и нескрываемую досаду.

Я. А. Гордин вспоминает эпизод, когда «во время одного из интервью Иосифа спросили – кому посвящено одно из самых известных его ранних стихотворений “Стансы”. Он <Бродский> ответил, что не помнит. По какой-то причине ему не хотелось называть имена, хотя ни Лену Валихан, ни Алю Друзину <...> он, разумеется, забыть не мог»<sup>3</sup>.

Кажется, будто Бродский сознательно уходил от разговора о «Стансах».

Между тем, по мысли Бродского, «восприятие – вот что делает действительность значимой»<sup>4</sup>. Добавим, не только действительность, но и текст, стихотворение, поэтические интенции. Представляется, что «досаду» в Бродском – применительно к «Стансам» – вызывал не сам текст стихотворения и не его поэтическая контентность, но характер его *восприятия*.

С одной стороны, слишком прямая связь с адресатами послания, конкретизация деталей перитекста, расшифровка утаённых имен уплощали восприятие строк, превращали стих в «старомодное» альбомное любовное послание, тогда как семантика «Стансов» много глубже.

С другой стороны, иная тенденция – выпрямление текста и сведение всего его смысла к первым четырем строкам, звучащим (около)декларативным заявлением, тоже не могло не

---

<sup>1</sup> Ранчин А. М. Этюд о двух городах: Петербург и Венеция в поэзии Иосифа Бродского // Новый мир. 2016. № 5. С. 153.

<sup>2</sup> Лосев Л. В. Юношеские стихи Бродского // Лосев Л. В. Иосиф Бродский. Опыт литературной биографии. 3-е изд., испр. М.: Молодая гвардия, 2008. С. 37–59.

<sup>3</sup> Гордин Я. А. Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел. С. 16.

<sup>4</sup> Бродский И. Надежда Мандельштам (1800–1980). Некролог // Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского Т. V. С. 107–114.

порождать неприятие поэта: Бродский – не Маяковский, его поэзия чужда лозунговости, публицистичности, «крылатой» афористичности. Иными словами, у поэта были причины, по которым он старался уйти от открытого разговора о «Стансах».

Между тем согласиться, что Бродский «не любил» это раннее стихотворение, вряд ли возможно. Уже будучи в эмиграции, поэт неоднократно включал его в свои публичные выступления – однако, заметим, что «Стансы» репрезентировались им не как «любовная лирика», но как «стихи о городе». При таком ракурсе *восприятия* перитекстуальный элемент – посвящение Е. В. и А. Д. – утрачивает локализирующую семантику любовного послания, но становится указанием на хронотопическую (время и место) константу, маркирующую (эпи)центр городского пространства Петербурга-Петрограда-Ленинграда. Как известно, и стихи Бродского, и его очеркистика относят этот центр именно к Васильевскому острову.

Из эссе «Полторы комнаты»: «Отец <...> был офицером, заведующим фотолабораторией Военно-морского музея, расположенного в самом прекрасном во всем городе здании. А значит, и во всей империи. То было здание бывшей фондовой биржи: сооружение несравненно более греческое, чем любой Парфенон, и к тому же куда удачней расположенное – на стрелке Васильевского острова, врезавшейся в Неву в самом ее широком месте...»<sup>1</sup>

Другими словами, скрытый от посторонних субъективно-личностный пафос «альбомного стиха» отходит на периферию текста и на передний план выдвигается субстанциальный ракурс восприятия – «Стансы» как диалог с городом, более абстрактный, но емкий. И этот диалог позволяет осмыслить причастность-принадлежность «Стансов» к традиционному «петербургскому тексту».

Как известно, в определении В. Топорова<sup>2</sup>, авторитетного теоретика (и основоположника) концептологии петербург-

<sup>1</sup> Бродский И. Полторы комнаты // Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского. Т. V. С. 328.

<sup>2</sup> Топоров В. Н. Петербургский текст русской литературы: избранные труды. СПб.: Искусство-СПБ, 2003. 614 с.

ского текста, доминантой метасферы «петербургского текста» является его мистическая составляющая, апелляция к инобытийным пространствам, ориентация на субстанциальные ракурсы миропонимания. Именно эти аспекты и эксплицирует «городской» текст Бродского.

Метафизика пространства, моделируемого Бродским, начинает формироваться с первых строк, особенно если учесть, что знаменитые строки «Ни страны, ни погоста / не хочу выбирать. / На Васильевский остров / я приду умирать» пишет молодой человек всего 22-х лет от роду. Тема смерти открывает стихотворение и пронизывает все три его строфы, формируя стержневую ось поэтического восприятия. Мотив не любовного прощания, но прощания с жизнью порождает трагедийную энергию стиха, заставляя все последующие строки текста воспринимать в тональности этой доминантной ноты.

Обращает на себя внимание оборот «ни страны, ни погоста...» – лирический герой стихотворения числит себя не в узком локусе (пусть и великого) города, но в пространстве между множественными странами и погостами, по внутреннему ощущению лирического героя – мыслит *везде*, в любой географической (и мистической) точке Вселенной, уже в первых двух строках преодолевая ограниченные рамки любовного послания. Как демонстрирует текст, последняя остановка лирического героя возможна в любой точке мироздания.

Вселенский масштаб мирочувствования лирического персонажа выводит его за пределы конкретного я-героя, но репрезентирует как представителя многосубъектного мира, не конкретного «я», но одного из множественных «я» всего человечества, возводит его до органичной части любой нации и народа, любой территории и страны. Лирический герой Бродского уже в первом четверостишии первой строфы достигает статуса уникальности, которая сродни типичности и универсальности. Лирический персонаж перерастает границы индивидуальной (и индивидуализированной) поэтической личности, но поднимается на уровень надличностный, над(все)мирный.

Масштаб пространственных координат, изначально заданных Бродским, перемещает стихотворение за пределы интим-

ной любовной лирики, открывая простор философской многомерности «Стансов». Между тем при всем (universal) размахе сферы присутствия лирического героя центром (не города, но) Вселенной для поэтического (все)героя Бродского становится точно обозначенный, поименованный в тексте Васильевский остров. Контраст всеобщности и частности, беспредельности и конкретики (Вселенная ↔ Васильевский остров) вносит в повествование напряжение и драматизм, маркирует исходную остроту внутреннего конфликта лирического «сюжета».

В поэтическом пространстве стиха Бродского конкретика адреса (Среднегаванский, д. 1) вытесняется (замещается) городским «адресом» – стрелка Васильевского острова, с профилем колоннады исторического здания Биржи. Голубовато-серый фасад Биржи «впотьмах» видится «темно-синим», позади него прочерчивается геометрия «выцветших линий», неосуществленных петровских улиц-каналов.

Поэтика стихотворения Бродского – конкретного по своей адресации и фактографичного по реальной ситуации – смещает восприятие текста из пространства личного и субъективного в сферу безличную (общеличную) и мистическую. Индивидуально-личностные интенции заслоняются надличностными, возводя «частный случай» в ранг всеобщности. Внутренний монолог лирического героя слышится отчетливо обращенным не к адресатам послания, но к городу, с которым персонаж вступает в односторонний диалог. Молчание города (= Вселенной) величаво и «равнодушно» (с. 209), то есть аргіогі драматично (если не трагично).

Жанровая форма стансов, диктующая смысловую завершенность и замкнутость каждой строфы, отделяет первые две терцины от последующего текста и актуализирует особую субъектно-личностную связь: герой – город. Лирический персонаж к городу, далеко простирающемуся вокруг эпицентрального Васильевского острова, обращается «на ты» («твой»), тем самым акцентируя близость субъекта и объекта, актуализируя давность их знакомства и приятельства. Лирический герой в первой (как и в двух последующих строфах) неизменно апел-

лирует к городу от собственного имени, что отражается в грамматических формах глаголов и использованного местоимения: «не хочу» (1 строфа) – перволичная форма глагола; «услышу я голос» (2 строфа) – местоимение 1 лица и перволичная форма глагола, «увиджу» (3 строфа) – снова глагол будущего времени в форме 1 лица ед. ч. Отсутствие официоза в обращении к городу (вслед за Пушкиным: «Люблю тебя, Петра творенье...») стилистически допустимо встраивает стихотворение Бродского в традицию «петербургского текста».

Троекратное использование отрицательных частиц не/ни («ни страны», «ни погоста», «не хочу») обеспечивает эксплуатацию приема «утверждения через отрицание», придающего первой строфе стихотворения напряженный, почти клятвенный оттенок. Лирический герой фактически (парафрастически) признается в любви – но не некой героине, а городу (малой точке в огромном пространстве), тем самым драматизируя и обостряя связь, которая неизбежно и трагически будет (должна быть) прервана смертью. Поэтическая звукопись, опирающаяся на аллитерированные сонорные *н* и *м* и ассонансные *и* и *а*, придает строкам Бродского фонетический и фонематический синтез, обеспечивающий пронзительность передачи и восприятия смысла вечного прощания (**у-м-и-р-а-н-и-я**[й-а]). Рифмические пары «синий / линий», «остров / погост», «выбирать / умирать» дополняют и усиливают воздействие звукописи. В итоге первая строфа «Стансов» объективирует трагический смысл неизбежного расставания-ухода, а конкретика локализации на Васильевском острове эксплицирует глубинно-преданное чувство любви к единственному в *безграничном мире (стран и погостов)* месту, которое (без сомнения, как демонстрирует текст) «жгуче» близко лирическому герою.

Вторая строфа «Стансов» выписана, с одной стороны, более конкретно и прозаистично – пейзажно, едва ли не в деталях воссоздавая городские картинки-пейзажи Васильевского острова, с другой стороны, она (в отличие от первой строфы) ощутимо наделена грамматически более смягченной лексикой (не друг, но «другок», с. 209) и подчеркнута аккумуляцией

фонетически открытого ударного «о» («дружок», «снежок», «голос» и др.).

Во второй – жанрово самостоятельной – строфе происходит смена поэтического субъекта: на переднем плане оказывается не лирическое я героя, но образ покидающей тело души, «поспеша<ющей> во тьму» (с. 209).

*И душа, неустанно  
поспешая во тьму,  
промелькнет над мостами  
в петроградском дыму,  
и апрельская морось,  
под затылком снежок,  
и услышу я голос:  
– до свиданья, дружок! (с. 209)*

Окружающий мир обретает картинно-пейзажную и одновременно субъективно-визуализированную предметность и узнаваемость. Угол восприятия меняется: летящая над городом, над островом, над Невой душа способна охватить одновременно ночную городскую «тьму», «петроградский дым», «апрельскую морось», «мосты» (мн. ч.). Иллюзия полета души создается сменой ракурса: в различимом фокусе восприятия оказывается не отдельный фасад (дома на Среднегаванском или Биржи на стрелке), но мелькающие мосты («промелькнет над мостами», с. 209), где форма множественного числа существительного семантически актуальна.

Особым образом в визуальный мир второй строфы стиха входит не выписанный словесно, но подтекстово контурирующийся образ реки – с высоты полета души могут быть видны повисающие над большой Невой и Малой Невкой петроградские мосты. Между тем в мистическом (все)пространстве прощания-ухода река в стихотворении – далеко не только Нева, но и – в метафорическом плане – Стикс или Лета, на другой берег которой (которых) устремляется душа в Аиде. Синяя тьма Петербурга-Петрограда, дым-туман над рекой, морось и холод

непогоды пробуждают проекции к узнаваемому мистическому архетипу, подземному царству мертвых, принимающему души покидающих землю людей. Петербург и «петербургский текст» невольно включаются у Бродского в систему общечеловеческих иллюзий и аллюзий, позволяя поэтически преодолеть ограниченность конкретного локуса-полиса. Эсхатология «петербургского мифа» подтверждает свое присутствие рядом с лирическим героем «Стансов», обнаруживая свое отражение в пейзажно-мистическом облике города.

Если в первой строфе звучал голос только лирического героя, то во второй строфе его сменяет «неатрибутированный» голос: «– до свиданья, дружок» (с. 209), который может быть сочтен ответной репликой олицетворенного (антропологизированного) по законам «петербургского текста» города, к которому ранее был обращен монолог лирического персонажа, или прощальными словами удаляющейся во тьму души. Бродский не уточняет «личностную» принадлежность слов-прощания, но в любом случае обращение «до свиданья» (не прощай) и «дружок» (с уменьшительно-ласкательным суффиксом) служит выражением как легкости расставания для города, у которого, надо полагать, множество подобных «дружков», так и отражением не-трагичности ухода для самой души (конститутивная черта художественной философии Бродского). Однако, учитывая то обстоятельство, что героиней второй строфы оказывается душа, то логично именно за ней закрепить реплику «– до свиданья, дружок». При этом «безличность» прощания сознательно сохраняется Бродским – она понадобится ему в третьей строфе.

Облегченность прощальной фразы «до свиданья, дружок» тем не менее не снимает трагизма ухода (в целом – мироощущения) лирического героя: контраст между конечностью жизни и легкостью прощания удерживает стихотворение в силовых линиях антитетичности человеческого существования – земного и внеземного, сущего и надбытийного, реального и мистического. Конфликтность первой строфы инкорпорируется с конфронтантностью второй.

Наконец, система градуированного построения стиха приводит к третьему типу героя (героев). Если первая строфа была выражением космического взаимодействия лирического персонажа и города (лирического героя и Вселенной), если вторая строфа сужала пространство до пары «герой – душа», то третья строфа оказывается самой «локальной», живой и даже (в определенной мере) обитовленной.

*И увижу две жизни  
далеко за рекой,  
к равнодушной отчизне  
прижимаясь щекой,  
– словно девочки-сестры  
из непрожитых лет,  
выбегая на остров,  
машут мальчику вслед (с. 209).*

В нарративном пласте стиха появляются образы девочек-сестер, которые заключены в свой собственный мини-сюжет: живут где-то на Васильевском острове, выбегают на берег Невы и «машут мальчику вслед» (с. 209).

Образы девочек-сестер никак (кроме как через посвящение) не связаны с внутренним повествовательным сюжетом героя, но именно аббревиатуры Е. В. и А. Д. обеспечивают кольцевое обрамление стиха, придают стихотворному тексту завершенность и замкнутость.

Видение девочек-сестер возникает в тексте сразу после слов «до свиданья, дружок», стилистически (и отчасти семантически) позволяя сблизить сюжетные нити героя и героинь. Юным «сестрам» словно бы доступно разглядеть абрис удаляющейся души лирического героя, и именно ей (ему) они машут вслед. Ранее отмеченная намеренная «обезличенность» реплики «до свиданья, дружок» позволяет (в условной мере) передоверить восклицание девочкам-сестрам, прощающимся с мальчиком. Конкретика «фактологической» точности преодолевается Бродским и здесь.

Однако разноуровневое пересечение сюжетных линий в еще большей мере акцентирует контрасты бытия, отраженные в стихе: жизнь девочек («две жизни», с. 209) ↔ смерть героя, «непрожитые лета» (будущее для девочек ↔ отсутствие будущего для центрального персонажа), жизнеутверждение и молодость одних ↔ «равнодушие» отчизны в отношении к другому<sup>1</sup>. «Сюжетное» сближение только подчеркивает разность (жизней, судеб, мироощущения) героев, тем самым усиливая представление об особости и необычности лирического персонажа (alter ego автора).

Кольцевая композиция, первоначально обеспеченная инициалами двух девочек в дедикации и поддержанная мини-сюжетом «девочек-сестер» в третьей строфе, в финале стихотворного текста неизбежно возвращает к зачинным строкам стихотворения, заставляя довериться клятвенному признанию исключительного героя и признать исключительность его бытийных обстоятельств. Лиризованный субъективированный подсюжет третьей строфы («девочки-сестры») контрастирует по жизненной (живительной) силе с первой провидчески-пророческой строфой, осложняя восприятие взаимоотношений героя и Вселенной, актуализируя экзистенциальную аксиологию «Стансов», но и в этом (контр)контексте – одновременно – эксплицируя и акцентируя «смертную» связь героя (и, как аксиома, автора) с городом на Неве.

Таким образом, кажется, еще не сложное в поэтическом оформлении раннее стихотворение Бродского «Стансы» в значительной степени зависит от восприятия – перерастает границы «альбомной лирики», из разряда любовной лирики переходит в разряд философской (медитативной), обретая авторитетность хрестоматийного текста, точно и сущностно репрезентирующего поэта, остававшегося глубоко и искренне преданным городу (= «равнодушной отчизне») в продолжении

---

<sup>1</sup> Несмотря на юный возраст Бродского к весне (апрель) 1962 г. ему уже довелось испытать на себе «равнодушие» отчизны: 29 января 1962 г. Бродский был арестован в связи с делом А. Уманского и О. Шахматова и несколько дней провел во внутренней тюрьме КГБ на Шпалерной.

всей его жизни<sup>1</sup>. Смена пространства (поэтической категории, конститутивно важной в художественной философии Бродского) не повлияла на смену приоритетов – любовь к городу и преданность ему подкреплялись настойчивой верностью географическим координатам Петербурга-Петрограда-Ленинграда (напомним о клятве Бродского при отъезде из страны посетить все города, расположенные на петербургских параллели и меридиане), неизменным поиском черт родного города как в американском Массачусетсе, так и в итальянской Венеции (и даже в османском Стамбуле). Реальность эмиграции, которая имела место десять лет спустя после написания стихотворения «Стансы», лишь приумножила мистический смысл в поэтическом тексте гения.

Стихотворение «Стансы» подтверждают публицистически (эссеистически) выраженную Бродским мысль о том, что петербургский текст русской литературы «сравнился с действительностью до такой степени, что, когда теперь думаешь о Санкт-Петербурге, невозможно отличить выдуманное от доподлинно существовавшего»<sup>2</sup>.

В этом плане, на наш взгляд, права А. С. Волчина, которая утверждает: «Иосифа Бродского по праву называют “петербургским” поэтом. Действительно <...> для Бродского Петербург не только объект изображения, место развертывания лирического сюжета, но и контекст, необходимый для понимания его поэзии. Произведения Бродского насыщены петербургскими реалиями, петербургской символикой и сама судьба его – судьба поэта – стала фактически частью петербургского мифа. Таким образом, русскоязычный читатель безусловно воспринимает

---

<sup>1</sup> См. об этом: *Богданова О. В.* «Петербургский подтекст» Иосифа Бродского. Серия «Литературные направления и течения». Вып. 56. СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2012. 26 с.; *Богданова О. В.* Петербург и Венеция в поэтическом тексте Иосифа Бродского // *Городской текст в английской и других европейских литературах: сб. статей по мат-лам Международной конференции российской ассоциации преподавателей английской литературы.* Н. Новгород: Мининский ун-т, 2019. С. 152–157 и др.

<sup>2</sup> *Бродский И.* Путеводитель по переименованному городу // *Бродский И.* Сочинения Иосифа Бродского. Т. V. С. 61–62.

произведения Бродского – и в первую очередь стихотворения, посвященные родному городу поэта (а таких немало) – как часть Петербургского текста, что обогащает и в то же время делает доступной их смысловую структуру»<sup>1</sup>.

«Альбомное» стихотворение молодого и талантливое Иосифа Бродского оказалось способным преодолеть границы любовной лирики и подняться до уровня мировоззренческого, стать частью большого, сложного, разноликого и единого петербургского сверткста.

---

<sup>1</sup> *Волчина А. С.* Петербург / Leningrad: «свое» и «чужое» в англоязычном творчестве поэта // *Иосиф Бродский: проблемы поэтики: сб. научных трудов и мат-лов* / ред. А. Г. Степанов, И. В. Фоменко, С. Ю. Артемова. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 258.

Петербургский  
текст  
московского гостя  
Виктора Пелевина



## *Адский туман революционного Петрограда*

**Т**ема Петербурга, петербургский текст со всей очевидностью создавался и создается теми писателями, которые коренным, корневым образом связаны с Петербургом-Петроградом-Ленинградом. Хрестоматийно известен и изучен Петербург А. Пушкина, Н. Гоголя, Ф. Достоевского или петербургский текст А. Битова, С. Довлатова, И. Бродского. Каким же предстает Петербург с точки зрения московского писателя Виктора Пелевина в его рассказе «Хрустальный мир»?

Место действия рассказа Пелевина «Хрустальный мир» – Петроград, центр города, хорошо известная горожанам улица Шпалерная.

Время действия рассказа – ночь с 24 на 25 октября 1917 года.

Герои рассказа – два молодых юнкера Юрий и Николай, служащие в Петрограде и направленные патрулировать улицу Шпалерную, с целью охраны прохода к Смольному.

Молодые юнкера несут патруль, сидя на лошадях и возвышаясь над «пустой и темной» (с. 294)<sup>1</sup> Шпалерной. Слова, произнесенные одним из героев рассказа под воздействием кокаина, – «За ним повсюду всадник медный!» (с. 295) – сразу обращают на себя внимание и отсылают к творчеству А. С. Пушкина, к поэме «Медный Всадник», в которой, как известно, одной из ведущих тем признана тема «маленького человека», традиционно противопоставленного величию венценосного монарха<sup>2</sup>. Герои Пелевина в ночной тишине, на пронизываю-

---

<sup>1</sup> Здесь и далее цитаты приводятся по изд.: *Пелевин В. Generation “П”*. Рассказы. М.: Вагриус, 1999, – с указанием страниц в скобках.

<sup>2</sup> Иная точка зрения предложена в работе: *Богданова О. В. Образы Петра и бедного Евгения в «Медном всаднике» А. С. Пушкина // Богданова О. В. Русская литература XIX – начала XX века. Традиция и современная интерпретация*. СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2019. С. 81–112.

щем петроградском ветру, во мраке осеннего города оказываются соотнесенными то ли с образом «бронзового истукана» Петра, то ли «маленького человека» Евгения, поэтически травмированного всадника.

Уже в самом начале рассказа Пелевина звучит: «...каждый <...> знает, что человек вовсе не царь природы» (с. 294). Величественность в человеке отрицается, и, следовательно, «медный всадник» низвергается Пелевиным до «маленького человека». Более того, в рассказе обнаруживается иронический ракурс: в отличие от гордого и всесильного пушкинского Петра, который «Россию поднял на дыбы», пелевинский Юрий пытается «поднять лошадь на дыбы» (с. 295), но она «в ответ на его усилия присела на задние ноги», лишь «после нескольких пируэтов» Юрий едва «справился с лошастью» (с. 295).

Юрий же упоминает и имя Карла XII, шведского короля, побежденного Петром I в битве под Полтавой (с. 299), т.е. снова пушкинский образ из другой поэмы – «Полтава».

В тексте Пелевина есть отсылки и к наводнению, которое описывает Пушкин в поэме «Медный Всадник» («словно какую-то плотину прорвало», с. 298), порождая аллюзию к потоку хлынувшей воды.

Пространственный и временной контексты включают в себя и множество реалий иного плана, интертекстуальных аллюзий на другие тексты и другое время. Одной из них становится надпись-лозунг, протянутая между двумя фонарными столбами, – «Ура Учредительному собранию!» (с. 295), которая, без сомнения, служит аллюзией к поэме А. Блока «Двенадцать» («Вся власть Учредительному собранию!»), то есть Пелевиным создается еще один временной и эстетический пласт петербургского текста – Серебряный век. И образы героев-юнкеров обретают уже знакомый – по Блоку – абрис, в них намечаются привычные контуры «белого» офицерства посреди «черной» петербургской ночи<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Упоминание кокаина, имени Дм. Мережковского, вид «перламутровой коробочки» (с. 294), декадентов и «Бродячей собаки» (с. 308) усиливают эти хронологические координаты Серебряного века.

Образ Петербурга создается в рассказе «Хрустальный мир» на основе приема метонимии, изображения части от целого, – через описание улицы Шпалерной взамен картины всего Петрограда. Улица изображена «темной и таинственной», покрытой туманом. Этот туман – природная составляющая осени, октябрьской поры Петрограда, но этот туман – и субъективное видение накокаиненных персонажей рассказа мира, который то ли существует, то ли грезится вокруг них. В «туманном» образе прочитывается и сопутствующий художественный образ-мотив – сон. Николаю видятся «темные пагоды», «черная туча» и «какие-то два воина» (с. 300)<sup>1</sup>.

Образы героев-воинов рассказа «Хрустальный мир» раскрываются постепенно и по-детально: их характеры складываются из нюансов-черт атмосферы уже отмеченных слагаемых «золотого» и «серебряного» века. Однако этим Пелевин не ограничивается. Имена героев значимы и по-своему интертекстуальны, они эксплицируют некое до-знание о героях: юнкеров зовут Юрий Попович и Николай Муромцев. В фамилиях персонажей отчетливо узнаваемы имена былинных русских богатырей, призванных охранять родные земли: Алеши Поповича и Ильи Муромца. Вспоминается и покровитель дождя святой Илья-пророк. Кажется, что фольклорные былинные богатыри измельчали и упростились, имена Юрий и Николай приближают их к веку «бронзовому» или даже «медному» (на фоне пушкинских аллюзий к «Медному Всаднику», памятнику, отлитому из бронзы).

Однако повествовательно-нарративное «снижение» уже в следующем абзаце дополняется и усиливается «повышением»:

«В домах горело только пять или шесть окон, и они походили на стены той самой расщелины, за которой, если верить древнему поэту, расположен вход в ад» (с. 303).

<sup>1</sup> Обращает на себя внимание то обстоятельство, что образ «двух воинов» характерен для рассказов творчество Пелевина. Так, в рассказе «Спи (= СПИ)» также появляются два воина – архангелы Михаил и Гавриил, которые отбрасывают некую проекцию и на образы юнкеров на петроградской Шпалерной. См. об этом подробнее: *Богданова О. В.* Постмодернизм в контексте современной русской литературы. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2004.

Оказывается, что, охраняя пространство неширокой уличной «расщелины» Шпалерной, герои охраняют вход в *ад*, и тогда два героя-всадника – те самые архангелы, Михаил и Гавриил, которые были упомянуты выше. Как бы в подтверждение этого приводится рассказ Юрия о докторе Штейнере, который показывал ему гравюру, где два «длинноволосых, в одной руке – копьё, в другой – песочные часы, все в латах, и вроде один из них – я» (с. 303). И если вспомнить, что на древнерусских иконах святые Михаил и Гавриил действительно изображаются с копьём и песочными часами, то наложение *он // я, они // мы* становится очевидным.

Дальнейшее описание Петербурга принимает у Пелевина очень-петербургский традиционный – мифологизированный – характер. Атмосфера Петрограда наполняется тайнами, духами, неведомыми существами-чудовищами.

«Улица уже давно казалась мертвой – но только в том смысле, что с каждой новой минутой все сложнее было представить себе живого человека <...> В другом, нечеловеческом смысле она, наоборот, оживала» (с. 305).

В рассказе Пелевина происходит постепенное нагнетание тревожной атмосферы: человеческий мир умер, а новый, загадочный и мрачный начинает формироваться, обнаруживать свой странный вид и пугающие признаки. Характерные для Петербурга-Петрограда архитектурные детали выступают на первый план, домовые и домовые существа и фигуры на фасадах зданий оживают. «Закрашенные глаза» кариатид (с. 304) знаменуют слепоту окружающего мира, слепоту улиц(ы) и всего Петрограда, сознательно прикрывших глаза перед началом адища.

Пелевин едва ли не заново создает, повторяет литературный блоковский образ – поэтическую картину стихотворения Блока «Ночь. Улица. Фонарь. Аптека», с той разницей, что у современного писателя звучат нотки мистического, связанного с нечистой силой города и его энергии. «Опять завывало в водосточных трубах – это при том, что никакого ветра на самой улице не чувствовалось» (с. 302).

Появление на страницах рассказа капитана Приходова на «молодой белой кобыле» привносит в повествование Пелевина положительный (цветовой и эмоциональный) флер. Капитан возникает в сопровождении двенадцати юнкеров, что порождает новую аллюзию к Блоку, к его «Двенадцати», делает пелевинского капитана Приходова похожим на блоковского Христа:

<...>

*Идут двенадцать человек.*

*В белом венчике из роз –*

*Впереди Иисус Христос*

<...>.

Капитан Приходов предупреждает юнкеров Юрия и Николая об опасности и об ответственности – и с его отъездом «улица опять превратилась в ущелье, ведущее в ад» (с. 303).

Редкие фонари, горящие на Шпалерной, кажутся «мистическими светящимися воротами» (с. 301). С каждым мгновением Петроград приобретает мрачно-фантастический, угнетающий облик. Улица Шпалерная становится связующим звеном между адом и раем, пространством действительным и мистическим, а два юнкера призваны охранять проход к Смольному-аду и быть готовыми к решающей битве с космическим злом.

Туман, сопутствующий героям и присутствующий на протяжении всего повествования, придает городу все больше черт ирреальности, нагнетает атмосферу угрозы: «все закрывал туман», «клубы тумана сползали вниз по стенам», «клубы черного тумана», «один из клубов тумана, налившись какой-то особенной чернотой...» (с. 299) и др.

Олицетворением мистического зла становится образ пса, философский образ, который неоднократно возникал в мировой литературе, в частности, в творчестве И. Гете («Фауст»), снова А. Блока («Двенадцать»), М. Булгакова («Мастер и Маргарита») и др. У Пелевина – в центре города – «где-то снова завыли псы <...>» (с. 299), с одной стороны, умножением чис-

ла – псы – снижая и обывовляя известный философский образ, заданный предшествующей литературной традицией, с другой – возвышая вой псов до звуков устрашающе-мистических, заданных и актуализируемых все той же литературной традицией.

«Холодный ветер» (= блоковский «дикий ветер») вбирает в себя нечто-то дьявольское, мертвенно-холодное, дополняя и *устрашая* образ улицы-преддверия ада.

Единственным колористически значимым цветом, фигурирующим в рассказе Пелевина, наряду с «неколористически» черным и белым, становится желтый: «...на самой середине мостовой появилось несколько бутылок с ярко-желтыми этикетками», «...пролетарий толкал вместительную желтую тележку», «...две бутылки с ядовито-желтыми этикетками» (с. 304). Желтый отблеск редких *блоковских* фонарей усиливается желтым светом Луны, ночного светила, источающего таинственность и осеняющего Петроград своим холодно адским и мертвенным сиянием. Смешение желтого и черного нагнетает ощущение близости ада или даже его со-присутствия.

Мистическая природа Петербурга (и соответственно – петербургского текста русской литературы) была одним из первых художественно выявлена А. Пушкиным в его лирике и его петербургских поэмах. Позже дополнена и мистически усилена в «Петербургских повестях» Н. Гоголя. Еще позднее петербургская тема болезненно и преступно прозвучала в повестях и романах Ф. Достоевского, в историях странных и страшных о «самом *умышленном* в мире городе». Но, как известно, исторически начало свое миф о городе на Неве берет еще во времена Петра I – в исторических легендах всплывает проклятие, брошенное низвергнутой и сосланной в монастырь первой женой императора Петра – Евдокией Лопухиной: «Сему городу пусто быти».

Но Пелевин в рассказе «Хрустальный мир» актуализирует не столько исторические, апокрифические, сколько литературные проекции. Если вновь обратиться к поэме «Медный Всадник», то, как помним, в интерпретации *серебряного* дека-

дента Дм. Мережковского (кстати говоря, некогда жившего на Шпалерной улице), в *золотой* пушкинской «петербургской повести» (подзаголовок поэмы «Медный Всадник») образ Петра органично совмещает в себя два антитетичных начала – Христа и Антихриста, позволяя ужиться в одной личности противоречивого царя-императора добру и злу, Богу и дьяволу. В Петербурге-Петрограде смешение плюсов и минусов допустимо и привычно, традиционно и исторически задано – как золотым, так и серебряным веками.

У младшего символиста Блока в поэме «Двенадцать» вектор добра и зла несколько более отчетлив, чем у старшего символиста Мережковского, образ блоковского Христа проступает в момент рождения нового мира, он носитель «новой нравственности», и только *позади* него бредет «голодный пес», воплощение антихристового племени, которое следует по пятам за Христом, светом, добром.

В рассказе Пелевина *ясность* Пушкина, *хаос* Мережковского, *символика* Блока подвержены действию «тумана» – современный прозаик ищет нулевую отметину на координатах времени и пространства, исторического и современного, точнее – вневременного. Пелевин изображает переломный период, точку нуля, исторический рубеж: заканчивается эпоха Христа, от адовых обитателей исходит угроза, потому обязанность двух архангелов-юнкеров стать у «входа в ад» и держать «адские врата» на запоре.

Однако знакомый с исторической ситуацией 1917 года Пелевин учитывает силу зла, социального и мистического, его рассказовое войско-адище уверенно наступает: все признаки наступления отчетливо предоставляет писатель – черный, темный, желтый, ядовитый, лунный цвета доминируют, затемняют фон, очерчивают лунными бликами стратегические векторы. Двойственно-противоречивая природа г(Г)орода предвещает угрозу и последующее царствие адовой силы, субъективированной в образе невидимого змея, улицы-тоннеля, с доминированием черного и желтого цветов, сигнализирующих об угрозе и измене всему человеческому.

Композиция «Хрустального мира» у Пелевина образуется геометрией спирали, каждый виток которой представляет собой кольцо, круг – знак вечности и постоянства. Образ замкнутого кольца несколько раз встречается в рассказе: «стена, кольцом окружающая античный город...» (с. 294), «круглая монета» (с. 294), «это из эсеровских кругов» (с. 298), «тусклый металлический диск» (с. 305), «серебряная лепешка» (с. 307), «глаза женщины <...> круглы и безумны» (с. 309). Семантику каждого кольца составляют периоды золотого, серебряного и приближающегося бронзового (медного) веков.

Этот последний период – то ли бронзовый, то ли медный (в аллюзии к городскому памятнику) – оказывается у Пелевина маркирован знаками современности, причем синхроничной не только героям-юнкерам, но и автору-создателю. Один из первых маркеров такого рода – имя и фамилия героя Юрия Поповича. Наряду с указанными выше интертекстуальными былинными и литературными связями ассоциативно (на звуковом уровне) в тексте Пелевина возникает образ знаменитого комика-клоуна советской эпохи: от Юрия Поповича один шаг до Юрия Попова (прием трагедии). Среди деталей портретирования персонажа появляется «расхожий» пословичный образ, который может быть напрямую соотнесен с современностью: концевая часть ствола карабина Юрия напоминает «голову маленького стального индюка» (с. 299) и, как следствие, актуализирует популярную поговорку: «Индюк думал-думал да в суп попал» (все тот же прием трагедии), словно бы предрекая провал миссии юнкеров, не сумевших запереть ворота ада.

Совмещение времен у Пелевина, хаотизация хронологического порядка по-петербургски допустима. Ведя рассказ о начале XX века, о 1917-м годе, автор «незаметно» внедряет в историческое время знаки современности: как будто бы речь заходит о пристрастии героев к кокаину в начале XX века, но в тексте звучит сравнение: «Такой боевики перед терактом нюхают» (с. 302). Лексемы «боевик» и «теракт» словно бы «утоплены» в глубинах речевого потока, на перечислении деталей истори-

чески различных моментов, тем самым смыкая прошлое и настоящее, давая понять суть сегодняшнего через былое.

Повествование Пелевина выстраивается спиралями и кругами: отталкиваясь от современности («боевики» и «теракты», с. 302), погружается в Серебряный век («достал из-под шинели серебряную ложечку», с. 305), углубляется в пушкинскую эпоху («смертельно ядовитый гад», с. 305; вновь из «Медного Всадника» – только теперь Фальконе: как известно, бронзовый конь на монументе раздавливает гада) и снова возвращается в Серебряный век или в современность («Николай тихо выругался по-английски», с. 307). Вырисовывается замкнутый цикл, повторяемость, бесконечность – вечность, из которой выхода, туннеля-улицы уже нет. Использование этого приема обнаруживает, что вся история (в первую очередь российская история), по Пелевину, представляет собой некий замкнутый круг, и в рассказе описывается тот момент, когда человечество находится (как бы) в точке «агонии», «разложения», на стадии своеобразного «конца» (или «начала»). Нулевой отсчет – хоть назад, хоть вперед.

Как уже отмечалось, образ Петербурга-Петрограда в тексте Пелевина пронизан мифическим духом. Это традиционно страшный, мрачный, загадочный, проклятый и главное – многозначный город, таящий в себе исходно неразрешимые антиномии-противоречия.

Субъективированным воплощением темной, страшной, не сдержанной юнкерами-архангелами адской силы в рассказе Пелевина становится некий «третий», в образе которого легко узнаваемы черты исторического В. И. Ленина.

Первое появление персонажа – «темная фигура, крадущаяся вдоль стены со стороны Литейного проспекта» (с. 297–298).

Во всем облике таинственной фигуры есть нечто «неприметное» и одновременно узнаваемое, противоречивое: «Лицо его с полухеховской бородкой...», «хитро прищуренные глазки, которые, казалось, только что подмигнули в обе стороны и по совершенно разным поводам» (с. 296). С одной стороны – что-то чеховское, с другой – животное, хамелеоновское (как извест-

но, хамелеон способен смотреть разными глазами в разные стороны одновременно).

«Николаю он показался похожим на специализирующегося по многотысячным рысакам конокрада» (с. 297). Странное, на первый взгляд, сравнение возникает неслучайно. Если вспомнить параллель «юнкера // всадники», обратиться к образу Петра I, восседающего на коне и поднявшего «на дыбы» всю Россию, окажется, что «темная фигура» Ленин посягает именно на этого «рысака» (звуковая ассоциация: рысак // русак), то есть на «петровскую» традиционную Россию. Для этого герою-хамелеону и надо подобраться к «воротам ада», к Смольному.

В создании образа Ленина чувствуется авторская (соц-артовская) ирония: «В правой руке господин имел трость, которой помахивал взад-вперед в том смысле, что просто идет себе тут, никого не трогает и не собирается трогать, и вообще знать ничего не желает о творящихся вокруг безобразиях» (с. 297). Создаваемый в подобной стилистике образ напоминает то ли гоголевского проигравшегося щеголя-картежника, то ли советских героев Ильфа и Петрова. Картавость персонажа, отраженная в тексте, облагается смысловым потенциалом. Ленинская фраза «все 'гавно» (с. 297), как видно, прочитывается двояко, с разными семантическими нюансами – воспроизводя характерную картавость персонажа и исторической личности и одновременно давая эмоциональную оценку происходящему.

Второе появление персонажа-Ленина на Шпалерной – в облике «жирной женщины в шляпе с густой вуалью» (с. 303) – отчетливо включает в себя демоническое или бесовское начало. Персонаж, ранее уже изгнанный со Шпалерной, «решительно» идет к намеченной цели, устремляясь вновь и вновь к желанным для него воротам ада. Произнесенная кадетом Юрием фраза – «...вперед нельзя. Назад можно, вперед нельзя» – даже на формально-структурном уровне являет собой кольцо, акцентируя и настойчивость, и упорство «темной фигуры», и повторяемость (и бессмысленность) произносимого всадником запрета.

В ответ на запрещение Юрия «жирная дама в шляпе» (переодетый клон-Ленин) восклицает: «Donnerwetter! – прибор-

мотала женщина» (с. 303). Это немецкое слово-фраза, с одной стороны, порождает аллюзии ко времени идущей Первой мировой войны (с немцами, и тогда «жирная женщина» – немецкий шпион), но еще именно из Германии привез Ленин «туманную ученость» Маркса и Энгельса. И тут же – фраза воспроизводит иронично звучащую в фильме «Свадьба в Малиновке» фразу «Donnerwetter, frau madame», словно бы напоминая об опереточных персонажах фильма, в том числе о «жирной даме», отдавлившей ногу кавалеру. Пелевин снова привлекает прием снижения, снова привносит иронию в интерпретацию образа и событий, смыкает и микширует прошлое и настоящее, реальное и киношное, жизнь и спектакль. Но одновременно указанная настойчивость и повторяемость действий лицедея-персонажа отражает историческую реальность описываемых событий – Ленину (неизвестно в каком образе, плоти или невидимой сущности) в итоге все-таки достигнет «ворот ада», сумеет пробраться к штабу революции Смольному. Появление и исчезновение Ленина-персонажа всегда происходят незаметно для юнкеров: «той («жирной женщины». – О. Б.) уже след простыл» (с. 304). Он/она неуловимы как призрак. А вой собак, в котором «было столько тоски и ненависти» (с. 304), только усиливает и нагнетает ощущение приближающегося разгула «адских сил».

Третья встреча с Лениным будет последней и значимой. Во-первых, символично само число три, это сказочная тричность, вневременной мотив, закрепляющий цикличность и замкнутость событий, их рядность и одновременно округлость, повторяемость. И в то же время некое событие, повторенное несколько раз, в народе воспринимается как деяние, закон, намерение и указание высших сил. Возможно, именно поэтому в атмосфере мистики Петрограда в третий раз «темной фигуре» удастся преодолеть кордон всадников, добраться до будущего штаба революции. Во-вторых, символично то, каким образом происходит третье появление героя: «...один из клубов тумана, налившись какой-то особенной чернотой, отделился от слившейся между домами темной мглы» (с. 308). Туман, который первоначально был только деталью пейзажа, теперь

обретает антропоморфные черты, получает абрис «темной» туманной фигуры. Туман субстантивируется, и одновременно появляется еще одна литературная проекция. В этой связи следует вспомнить, что Пугачев в «Капитанской дочке» (снова) Пушкина повстречался Гриневу во время разыгравшейся зимней метели, «рождаясь» из точки, едва различимой в снежном вихре-буране. Пушкин так выписывает образ будущего предводителя народной стихии, чтобы читатель-реципиент сопоставил стихию снежную и стихию народную, чтобы стало ясно, что Пугачев, этот бородастый вожатый, и есть суть и порождение грядущего крестьянского восстания-стихии. Пелевин словно бы наследует пушкинский прием, его вождь восстания и организатор мировой революции тоже рождается из стихии, но стихии темноты, тумана, мрака, *воздуха* – под стать дьявольским силам уже упомянутого (и любимого Пелевиным) романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита».

У «странного существа» все отчетливее прорисовываются характерные портретные – исторические – ленинские черты: «бугры лысого черепа» и одновременно почти дьявольски «отсвечивающий красным прищуренный глаз» (с. 310). В руках герой держал гитару, резонатор которой «имел форму пентаграммы» (с. 310, звезда – символ революции). Женщина, переодетая медсестрой и сопровождавшая «какого-то инвалида», была «не то чтобы толстой, но какой-то оплывшей, словно мешок с *крупой*» (с. 306). Последняя образная деталь содержит явный *звуковой* намек на жену Ленина, Н. К. Крупскую. «Маленький колпак с красным крестом», «косо» (с. 309) стоящий на голове, символизирует нечто шутовское, ненастоящее. Шекспировский тезис «Жизнь – игра, а люди в ней – актеры...» словно бы разыгрывается на Шпалерной в Петрограде: демон-Ленин, новый вершитель новой эпохи, актерствует, переодевается, и за этим у Пелевина кроется нечто театральное, маскарадное, бутафорское – революционное, «русский бунт, бессмысленный и беспощадный». В сценические декорации помещается как сам тип лидера-актера, так и будущая наступающая – фасадно-театральная – эпоха, с лидерами-говорунами на броневику

у Финляндского вокзала или (помельче) на трибунах петроградских заводов и фабрик.

В финальном эпизоде рассказа Пелевина отчетливо звучит тема времени, понимаемого и воспринимаемого писателем вполне конкретно и весьма расширительно – в любом случае символично. Капитан Приходов передал юнкерам часы, которые были обнаружены рядом с убитыми инвалидом и медсестрой. Случайно нажав на часы, Николай услышал знакомую мелодию – «Аппассионату» (с. 307) Бетховена, которая, как известно, была любимым музыкальным произведением реального Ленина. Когда всадник-охранник Юрий показал часы переодетому инвалиду на Шпалерной, тот «вскочил с кресла и быстро побежал в сторону Литейного, следом, стуча солдатскими сапогами, побежала медсестра» (с. 310) – по всей видимости, узнав часы. Герой-Ленин как будто бы уже был убит (часы найдены рядом с убитым), и герой-Ленин снова жив, он вскочил и побежал. Пелевин словно реализует известную метафору: вечно живой Ленин. Знаменитый лозунг советского времени гласил: «Ленин жил, Ленин жив, Ленин будет жить!» Мистика Шпалерной, Смольного, Большого дома, Петрограда в целом – нарастает и сгущается.

На Шпалерной клубится и аккумулируется туман, темнота, странности. На улице появляется «черная собака» (вспомним, «голодный пес» Блока), а за ней – незнакомец. «Он оказался усатым мужиком средних лет в кожаном картузе и блестящих сапогах – типичным сознательным пролетарием» (с. 312). Он *кажется* служащим «фирмы «Карл Либкнехт и сыновья» (с. 317), объясняет Юрию и Николаю, что везет лимонад для «всех петроградских постов и караулов» (с. 317). Но одновременно он, антропоморфная сущность, видится писателем и как кокаиновый «отходняк» воина-Николая, призрак-видение. У пролетария есть пропуск, в его внешности нет ничего подозрительного, но в эпизоде вновь проступает тревожный желтый цвет («пролетарий толкал вместительную желтую тележку», «две бутылки с ядовито-желтыми этикетками»), явно актуализирующий отрицательные коннотации (желтый и ядовитый).

Юрий попросил Николая проверить, что в тележке, но пролетарий пнул ее, и «внутри картаво загрохотали бутылки» (с. 317). Заметим, в объективно-авторской речи появляется наречие «картаво», заставляя вспомнить об особенностях речи вождя революции и о его многоликом портрете. Накокаиненные кадеты пропустили служащего-пролетария, и заметим, «скоро он растворился в тумане», порождая аллюзию к уже ранее встреченному картавому господину «из тумана» (и булгаковским героям «Мастера и Маргариты»). Случайно найденные часы, случайно оставшиеся в руках кадета, начинают отсчитывать новое – по сути *случайное* – время.

В «Хрустальном мире» Пелевина наступает пора подведения итогов. Если в самом начале повествования Юрий спрашивал Николая: «Как ты себя понимаешь?» (с. 298), как видно, очень в форме «вечных» и «проклятых» вопросов русской литературы «Что делать?», «Кто виноват?», «Камо грядеши?», то теперь наступает срок обретения ответов.

Герои-наркоманы Пелевина пытаются осмыслить свое место в мире, понять, зачем живут и есть ли у человека предназначение («Но миссия-то у тебя есть?», с. 299). Русская классическая литература, как известно, изначально задавалась подобными бытийными вопросами – Пелевин подхватывает традицию и предлагает собственные ответы на «проклятые» вопросы.

Современный писатель Пелевин, представитель литературы *пост-реализма*, *пост-модернизма*, *пост-объективизма* и других *пост-*, видит ответ на «вечные» вопросы бытия в осознании их относительности и неустойчивости: «миссия есть у каждого», но «человек чаще всего не догадывается, в чем его миссия, и не узнает того момента, когда выполняет действие, ради которого был послан на землю» (с. 299).

Герой Пелевина приводит пример:

«Скажем, он [человек] считает, что он композитор и его задача – писать музыку, а на самом деле единственная цель его существования – это попасть под телегу на пути в консерваторию.

– Это зачем?

– Ну, например, затем, чтобы у дамы, едущей на извозчике, от страха случился выкидыш и человечество избавилось от нового Чингисхана. Или затем, чтобы кому-то стоящему у окна пришла в голову новая мысль. Мало ли» (с. 299–300).

Таким образом, в «хрустальном мире» России и в частности Петрограде (Петербурге) у Пелевина смешались туман и сон, реальность и галлюцинации, объективность и видения – определить собственное предназначение, найти ответы на «проклятые» вопросы в «проклятом» Городе нельзя. Образ Петербурга-Петрограда по-прежнему (хоть в золотом, хоть в серебряном, хоть в медном веке) мистичен и мифичен, в нем хаотично перемешались времена, эпохи, идеи. Архангел-страж может оказаться наркоманом-кадетом, не разглядевшим опасности и, как следствие, своего предназначения. Нулевая точка отсчета – врата ада, ворота Смольного – оказывается открытой «темным фигурам». Врата ада, по Пелевину, оказались распахнуты именно в Петрограде, улица Шпалерная вела именно туда – к штабу революции Смольному.

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>Петербург Андрея Битова</b> .....	5
Сценический занавес романа «Пушкинский Дом» .....	7

### **Бытовой артистизм петербургского текста**

<b>Сергея Довлатова</b> .....	75
Белые березы «Заповедника» .....	91
Героические мотивы «Креповых финских носков» .....	147

### **Гоголевские мистерии петербургского текста**

<b>Михаила Кураева</b> .....	169
Честный сотрудник НКВД «Ночного дозора» .....	171
Исчезнувшие отражения «Зеркала Монтачки» .....	212

### **Волшебный калейдоскоп петербургского текста**

<b>Татьяны Толстой</b> .....	281
Сказочный мир столичной провинции в «На золотом крыльце сидели...» .....	283
Голубиная душа «Сони» .....	307
Петербургские отражения в «Реке Оккервиль» .....	319

### **Классицизм петербургского текста**

<b>Иосифа Бродского</b> .....	343
Город влюбленных в «Июльском интермеццо» .....	345
Мистическое «Шествие» по ночному городу .....	408
Постояльцы сумасшедшего дома «Горбунов и Горчаков» .....	443
«Стансы» как самый петербургский текст .....	503

### **Петербургский текст московского гостя**

<b>Виктора Пелевина</b> .....	517
Адский туман революционного Петрограда .....	519

КНИГИ ИЗДАТЕЛЬСТВА «АЛЕТЕЙЯ» МОЖНО ПРИОБРЕСТИ  
в Санкт-Петербурге:

КНИЖНЫЙ МАГАЗИН «ПОДПИСНЫЕ ИЗДАНИЯ»  
Санкт-Петербург, Литейный пр., 57 (с 10:00 до 22:00)  
8 (812) 273 50 53 [www.podpisnie.ru](http://www.podpisnie.ru)

КНИЖНЫЙ МАГАЗИН «ВСЕ СВОБОДНЫ»  
Санкт-Петербург, ул. Некрасова, 23 (с 12:00 до 22:00)  
8 (911) 977 40 47 [www.vse-svobodny.com](http://www.vse-svobodny.com)

КНИЖНЫЙ МАГАЗИН «КНИЖНАЯ ЛАВКА ПИСАТЕЛЕЙ»  
Санкт-Петербург, Невский пр., 66 (с 10:00 до 22:00)  
8 (812) 640 44 06 [www.lavkapisateley.spb.ru](http://www.lavkapisateley.spb.ru)

КНИЖНЫЙ МАГАЗИН «СЛОВО»  
Санкт-Петербург, ул. Малая Конюшенная, 9 (с 11:00 до 20:00)  
8 (812) 571 20 75, 8 (812) 312 52 00 [www.slovo.net.ru](http://www.slovo.net.ru)

ФИЛОСОФСКИЙ КНИЖНЫЙ «ДАЛЬ»  
Санкт-Петербург, Дмитровский пер., 4 (с 11:00 до 21:00)  
8 (921) 914 45 44 [umozrenie.com](http://umozrenie.com)

КНИЖНЫЙ МАГАЗИН «ПРОФИ»  
Санкт-Петербург, пр. Обуховской Обороны, 105 (с 10:00 до 19:00)  
8 (812) 365 41 38 [vk.com/profknigaspb](http://vk.com/profknigaspb)

в Москве:

КНИЖНЫЙ МАГАЗИН «МОСКВА»  
Москва, ул. Тверская, д. 8, стр. 1 (с 09:00 до 24:00)  
8 (495) 629 64 83, 8 (495) 797 87 17 [www.moscowbooks.ru](http://www.moscowbooks.ru)

КНИЖНЫЙ МАГАЗИН «ФАЛАНСТЕР»  
Москва, ул. Тверская, д. 17 (с 11:00 до 20:00)  
8 (495) 749 57 21, 8 (495) 629 88 21 [www.falanster.ru](http://www.falanster.ru)

КНИЖНЫЙ МАГАЗИН «ПРИОЛКОВСКИЙ»  
Москва, Пятницкий пер., 8 (с 11:00 до 22:00)  
8 (495) 951 19 02 [www.primuzee.ru](http://www.primuzee.ru)

КНИЖНЫЙ МАГАЗИН «У КЕНТАВРА»  
Москва, ул. Чайнова, 15 (пн.–пт. с 10:00 до 19:30, сб. с 10:00 до 17:00)  
8 (495) 250 65 46 [www.rsu.ru/kentavr](http://www.rsu.ru/kentavr)

Электронные книги:

ДИРЕКТ-МЕДИА [www.directmedia.ru](http://www.directmedia.ru)  
ЛИТРЕС [www.litres.ru](http://www.litres.ru)

Интернет-магазины:

КНИЖНЫЙ МАГАЗИН «МОСКВА» [www.moscowbooks.ru](http://www.moscowbooks.ru)  
NATASHA KOZMENKO BOOKSELLERS [www.nkbooksellers.com](http://www.nkbooksellers.com)  
ЧИТАЙ ГОРОД [www.chitai-gorod.ru](http://www.chitai-gorod.ru)  
ЯНДЕКС МАРКЕТ [market.yandex.ru](http://market.yandex.ru)  
OZON [www.ozon.ru](http://www.ozon.ru)  
MY-SHOP.RU [www.my-shop.ru](http://www.my-shop.ru)

**Богданова Ольга Владимировна**  
Петербургский текст русской литературы  
(вторая половина XX века)

Главный редактор издательства  
*Игорь Александрович Савкин*

Дизайн обложки *И. Н. Граве*  
Оригинал-макет *Л. Г. Иванова*  
Корректор *С. А. Семенов*



ИД № 04372 от 26.03.2001 г.  
Издательство «Алетейя»

Заказ книг: тел. +7 (921) 951-98-99,  
e-mail: fempro@yandex.ru, Савкина Татьяна Михайловна  
192029, г. Санкт-Петербург, пр. Обуховской Обороны, д. 86 А, оф. 536, 532

Редакция:  
e-mail: aletheia92@mail.ru

**www.aletheia.spb.ru**

*Книги издательства «Алетейя» можно приобрести*

*в Москве:*

Дом книги «Москва», ул. Тверская, 8. Тел. (495) 629-64-83  
«Фаланстер», ул. Тверская, д. 17. Тел. (495) 749-57-21, 629-88-21  
«Циолковский», ул. Б. Молчановка, 18. Тел. (495) 691-51-16  
Книжная лавка «У Кентавра». Миусская площадь, д. 6, корп. 6  
Тел. (495) 250-65-46, +7-901-729-43-40, kentavr@kpole.ru

*в Минске:*

«Эпосервис», ул. Казинца, д. 123, оф. 4.  
Тел. +37 517 338 95 23, www.tregross.com

*в Риге:*

«Intelektuāla grāmata»  
Rīga, Kļ. Barona iela 45/47. Tel. +371 67315727, info@merion.lv

**Интернет-магазин: www.ozon.ru**

Формат 60x90 1/16. Усл. печ. л. 33,5 Тираж 500 экз.