

Веничка и Кремль: «Ужо тебе!..» и «Подымите мне веки...»

Представлен опыт осмысления образов Венички и Кремля в поэме В. Ерофеева «Москва — Петушки». Сопоставление ключевой антитезы ерофеевской поэмы с образами Евгения и Медного всадника из «петербургской повести» А. Пушкина, Акакия Акакиевича, Хомя Брута, Вия из повестей Н. Гоголя, образа Вия в «Четвертой прозе» О. Мандельштама выявляет типологическое родство этих образов в контексте архетипической оппозиции «маленького человека» по отношению к необоримому всевластию, мотива табу на «видение».

Ключевые слова: В. Ерофеев, «Медный всадник», А. Пушкин, «Вий», Н. Гоголь, В. Брюсов, О. Мандельштам, образ «маленького человека».

The article presents the experience of understanding the images of Venichka and the Kremlin in V. Erofeev's poem "Moscow — Petushki". Comparison of the key antithesis of Yerofeev's poem with the images of Eugene and the Bronze Horseman from the "Petersburg story" by A. Pushkin, Akaky Akakievich, Khoma Brutus, Viy from the stories of N. Gogol, the image of Viy in O. Mandelstam's "Fourth Prose" reveals the typological relationship of these images in the context archetypal opposition of the "little man" to irresistible omnipotence, the motive of the taboo on "vision".

Keywords: V. Erofeev, "The Bronze Horseman", A. Pushkin, "Viy", N. Gogol, V. Bryusov, O. Mandelstam, the image of the "little man".

Один из парадоксов поэмы Венедикта Ерофеева «Москва — Петушки» заключается в том, что обрамляющее повествование в этом тексте отсутствует, однако подспудно присутствует. Явным намеком на это, по мнению исследователя, можно считать, например, описание ерофеевским героем собственной смерти в финале поэмы [1. С. 77]. Однако прямое отношение к парадоксальной ситуации «наличия отсутствия» обрамления в архитектонике поэмы имеет и образ Кремля. Кремль в поэме появляется дважды, причем оба раза в ключевых местах текста: открывает повествование и закрывает, предваряя сцену трагической гибели главного героя.

Кремль обстоит сюжет трепетного трипа Венички, сжимает его, как губы тисков, усугубляя неодолимую инерцию схлопывания, которой пронизаны эти исполненные страданий, аллюзий и реминисценций трагические листы.

Прочитаем хрестоматийное начало поэмы:

Все говорят: Кремль, Кремль. Ото всех я слышал про него, а сам ни разу не видел. Сколько раз уже (тысячу раз), напившись, или с похмельюги, проходил по Москве с севера на юг, с запада на восток, из конца в конец и как попало — и ни разу не видел Кремля.

Семантическое поле зачина обусловлено субъектно-объектными взаимоотношениями и сформировано тремя компонентами, к которым в полной мере можно отнести формулу «скованные одной цепью»: «все» — «Кремль» — «я» повествователя. Кремль в этой триаде — звено определяющее: «не видя» его, Веничка оказывается противопоставлен «всем».

Местоимение «все», изначально фиксируя полюс абсолютного обобщения, противостоит полюсу максимальной автономизации («я» Венички). Эта местоименная оппозиция удивительно напоминает хрестоматийный зачин толстовской «Анны Карениной»: «Все счастливые семьи похожи друг на друга. Каждая несчастливая семья несчастлива по-своему»¹. Параллель рождает переключки, которые представляются неслучайными: «несчастье» ерофеевского героя в том, что он не способен видеть Кремль, в отличие от «всех» остальных — по логике сопоставления, заведомых «счастливицев».

В контексте антитезы «всех» «счастливицев» и «несчастливого» Венички возникает еще одна непреднамеренная переключка — с названием и образом главной героини романа А. Платонова «Счастливая Москва». Нельзя не упомянуть и о платоновском замысле романа «Путешествие

¹ Опыт переосмысления «несчастия» как необходимой первопричины, рождающей бытие гениального толстовского романа, ранее предпринят в статье «Четвертое искушение» [2. С. 161–170].

из Ленинграда в Москву», идейно-тематически и жанрово обусловленном, как и поэма Ерофеева, сентиментальным путешествием Радищева.

По мнению Т.Г. Юрченко, образ Кремля воплощает собой внешний мир, отделенный от мира главного героя поэмы непреодолимой границей [Там же. С. 73]. О Веничке как герою «маленького мира», стремящемся к «интимности», т.е. полной обособленности от внешнего мира, пишет и Е.С. Воробьева [3. С. 342]. Как эмблему определяет «советский Кремль» в ерофеевской поэме Л. Панн, тем самым акцентируя внимание на условной, овнешненной стороне восприятия этого образа, «столь значимого для автора “Москвы — Петушков”» [4].

Ерофеевский герой воспринимается исследователями сквозь призму архетипической для русской литературы темы «маленького человека», однако выделяется в ряду типологически близких предшественников своим «стремлением обрести экзистенциальную свободу» [3. С. 341], пребыванием вне пределов «контекста большой жизни России», ее «социального бытия» [1. С. 72].

Иными словами, Веничка и Кремль воплощают полюса двух абсолютно антитетичных миров: мира внутреннего, «интимного» и внешнего мира «социального бытия». Указывая на непреодолимость границы, разделяющей эти миры, Юрченко в качестве доказательства уточняет: в поисках Кремля Веничка всегда «наткался» на Курский вокзал, т.е. изначально в замысле Венички в качестве конечной цели его маршрута выступает Кремль? Если следовать его рассуждениям, выходит именно так:

А потом я пошел в центр, потому что это у меня всегда так: когда я ишу Кремль, я неизменно попадаю на Курский вокзал. Мне ведь, собственно, и надо было идти на Курский вокзал, а не в центр, а я все-таки пошел в центр, чтобы на Кремль хоть раз посмотреть: всё равно ведь, думаю, никакого Кремля я не увижу, а попаду прямо на Курский вокзал [5. С. 17–18].

Опять противоречие: с одной стороны, ерофеевский герой намерен обрести экзистенциальную свободу в «непреодолимых» границах своего интимного мира, а с другой — ищет Кремль, тем самым манифестируя стремление приобщиться к внешнему миру «социального бытия», проще говоря, стать как «все».

Маршрут следования ерофеевского героя четко зафиксирован в названии поэмы: «Москва — Петушки». Используя терминологию задачника по математике для 6-го класса, можно сказать так: Веничка выходит из точки А, намереваясь следовать в точку Б. Иными словами: «Там хмурые леса стоят в своей рванине. / Уйдя из точки “А”, там поезд на равнине / Стремится в точку “Б”. Которой нет в помине» [6. С. 337]².

Коллектив интерпретаторов поэмы и судьбы ее автора, ссылаясь на Б.М. Гаспарова и И.М. Паперно, рассматривает путь ерофеевского героя как «литературное путешествие» из пункта А в пункт В», где отсчет пути ведется «от Курского вокзала к Петушкам и обратно» [7. С. 54]. Сходные формулировки условия задачи предлагают А. Яблоков: «От вокзала до вокзала, или Московская одиссея Венички Ерофеева» [8. С. 101] — и Л. Оборин: «Роковое путешествие на электричке, в алкогольном тумане, при посредстве цитат из всего арсенала мировой культуры, к недостижимому идеалу: сколько бы ты ни стремился увидеть Кремль, — все равно окажешься на Курском вокзале» [9]³.

² На аллюзийность этих строк из элегии И. Бродского «Пятая годовщина (4 июня 1977 года)» к поэме Ерофеева указывает Л. Панн [4]. Показательно, что мотив «наличия отсутствия» («Которой нет в помине», «Теперь меня там нет») в этом произведении Бродского тесно переплетен с мотивом «табу на видение»: «Взгляни, взгляни туда, куда смотреть не стоит», «лик Горгоны» и др. В целом элегия «Пятая годовщина» представляет собой стенограмму мучительного вглядывания лирического героя в черты покинутой им страны (используя терминологию Бродского — «империи»), по сути — воображаемого путешествия (отчаянной попытки возвращения) в эту страну, отныне недостижимую для лирического героя, подобно ерофеевским Петушкам, расположенным «там, где сливаются небо и земля».

³ Автор комментария называет произведение В. Ерофеева «второй после “Мертвых душ” русской поэмой в прозе» [9]. Необходимо уточнить, что вторым в русской литературе прозаическим произведением, получившим авторское жанровое определение «поэма», является «Педагогическая поэма» А.С. Макаренко.

И.А. Калинин в качестве отправной и финальной точек Веничкиного путешествия указывает «чей-то неведомый», «неизвестный» подъезд близ Курского вокзала, при этом подчеркивая, что оно возвращает его не к исходной точке, а к Кремлю, «вершине социальной иерархии, архитектурной метафоре фигуры Отца», «символу *символического*» [10].

Э. Власов считает отправной точкой Веничкиного маршрута Курский вокзал и одновременно подчеркивает, что игнорирование ерофеевским героем «основополагающего образа» Кремля как «цели» превращает его в «закоренелого изгоя», «отверженного обществом и его традициями» [11. С. 126–128].

В любом случае конечная цель, указанная на обложке и титульном (в данном случае и маршрутном) листе, противоречит цели, заявляемой самим повествователем в зачине основного текста: «Я ищущу Кремль». Возникает аберрация в восприятии искомого: с одной стороны, тезис о стремлении к обретению интимной экзистенциальной свободы вне рамок внешнего социального бытия, а с другой — «я ищущу Кремль», который и воплощает это внешнее социальное бытие во всем своем всемогуществе и всевластии. Парадокс, спровоцированный самим ходом рассуждений Венички, еще более усугубляет ситуацию «наличия отсутствия», «видения — невидения».

Ерофеевский герой, отправляясь в путь, намеренно, во всеуслышание, декларирует, что направляется в центр, чтобы, уподобившись «всем», «на Кремль хоть раз посмотреть». Однако подспудно Веничка лелеет надежду, что в действительности он отправится в прямо противоположную сторону — прочь от центра и Кремля: «Всё равно ведь, думаю, никакого Кремля я не увижу, а попаду прямо на Курский вокзал» [5. С. 18]. Таким образом, название поэмы действительно фиксирует альфу и омегу Веничкиного путешествия в том сокровенном виде, как он представляет их себе в глубине души. Он заведомо идет на подмену, наивно уповая на то, что удастся обмануть неумолимо обстающую его субстанциальность, вырваться из поля неодолимо гипнотизирующей, всевластной силы притяжения. Эта наивная маленькая хитрость срабатывает, и до определенного момента «несчастное» «невидение» героя поэмы «Москва — Петушки» является залогом его спасения. Наличие отсутствия сиятельного Кремля в поле зрения Венички обеспечивает ему присутствие ангелов и их заступничество по пути следования прочь от точки А — от «центра» — к искомым Петушкам.

Веничка, как известно, так и не добрался туда, «где сливаются небо и земля» [Там же. С. 38]. Потеряв заветный ларец — «сердечный» чемоданчик с гостинцами, он вынужденно вернулся, а по сути был низвергнут в начальную точку своего маршрута, «во тьму вокруг “сияющего” Кремля» [12].

Фактически путешествие Венички повторило траекторию лермонтовского Мцыри. Замкнутый круг знаменует обнуление, тщетность усилий по достижению чаемой точки Б — спасительных Петушков и пределов райских куш. Впрочем, итог путешествия все-таки нельзя признать нулевым.

В финале текста и собственно путешествия, перед гибелью, ерофеевский герой обретает способность *видеть* Кремль:

Нет, это не Петушки! Кремль сиял передо мной во всем великолепии. И хоть я слышал уже за собой топот погоны — я успел подумать: «Вот! Сколько раз я проходил по Москве, вдоль и поперек, в здравом уме и в бесчувствиях, сколько раз проходил — и ни разу не видел Кремля, я в поисках Кремля всегда наталкивался на Курский вокзал. И вот теперь наконец увидел — когда Курский вокзал мне нужнее всего на свете!..» [5. С. 117].

Умаленный до минимума, герой оказывается перед лицом абсолютного максимума. Черты, которые открываются в этом образе неодолимого всевластия, восходят к библейскому: «...окрест Бога страшное великолепие» (Иов. 37: 22). Вспоминается и пушкинское о Петре I, императоре и самодержце всероссийском: «Его глаза сияют. Лик его ужасен. <...> Он весь, как божия гроза», где эпитет «ужасен» также коррелирует с семантикой нестерпимого «страшного великолепия».

Лицезрение абсолютного максимума нестерпимо для относительного минимума. Обретение способности видеть сияние страшного великолепия Кремля — воплощенного всевластия — сулит гибель герою поэмы — воплощению человеческой природы в ее изначальном, библейском

замысле: сотворенного из праха простого смертного, который «не сумел загордиться», который «грустен и растерян». «Мы дрожащие твари», — с горькой иронией итожит ерофеевский герой⁴.

Противопоставление полюсов абсолютного максимума и относительного минимума, стремящегося к абсолюту умаления, актуализирует упомянутый контекст архетипа «маленького человека». В этой связи очевидна еще одна параллель. Оппозиция «Кремль — Веничка» отсылает к антитезе «горделивого истукана» — памятника Петру I — и «несчастливого» чиновника Евгения из «Медного всадника» А.С. Пушкина.

Суть взаимодействия двух ключевых образов «петербургской повести», положившего начало столь значимой для русской литературы типологии «маленького человека», сформулировал В. Брюсов:

Если присмотреться к характеристике двух героев «Медного Всадника», станет явным, что Пушкин стремился всеми средствами сделать одного из них — Петра — сколько возможно более «великим», а другого — Евгения — сколько возможно более «малым», «ничтожным». «Великий Петр», по замыслу поэта, должен был стать олицетворением мощи самодержавия в ее крайнем проявлении; «бедный Евгений» — воплощением крайнего бессилия обособленной, незначительной личности [14. С. 67–68].

Поляризация двух диаметрально разнонаправленных устремлений к абсолютным состояниям максимума и минимума явлена Пушкиным в развитии и достигает своей кульминации в сцене, которую Д. Мережковский называет «судом малого над великим» [Там же. С. 65]: обезумевший Евгений шепчет в лицо «горделивому истукану»: «Добро, строитель чудотворный!.. Ужо тебе!» Пушкин подчеркнуто подробен в фиксации действий своего обезумевшего героя, предвещающих его обращение к «фальконетову монументу», и того места, с которого он произносит роковые для него слова:

Кругом подножия кумира
Безумец бедный обошел
И взоры дикие навел
На лик державца полумира [15. С. 21].

В момент произнесения страшных, губительных для Евгения слов он и Медный всадник находятся лицом к лицу. По мысли богослова и математика Николая Кузанского, абсолютный минимум совпадает с абсолютным максимумом [16. С. 11]. Бросая вызов олицетворению мощи всевластия в крайнем его проявлении, всего лишь на миг, заведомо обрекая себя на гибель, «ничтожнейший из ничтожных, “дрожащая тварь”» [14. С. 65] становится с ним вровень. В качестве меры, уравнивающей «державца полумира» и того, кто в этот миг «меж детей ничтожных мира, / Быть может, всех ничтожней», выступает слово.

Брюсов отмечает, что «преследование Евгения медным всадником изображено не столько как бред сумасшедшего, сколько как реальный факт», и объясняет это «введением» автором в свое произведение «элемента сверхъестественного» [Там же. С. 63–64].

Метафизический ракурс восприятия архетипической антитезы в полной мере раскрывается в творчестве другого классика. Исследователи отмечали влияние пушкинского текста на творчество Гоголя в первую очередь в контексте «петербургских» повестей и «Шинели». В частности, Н. Фридман констатировал: «Нет никакого сомнения в том, что Гоголь хорошо знал “Медного всадника”. Гоголь должен был особенно заинтересоваться этой поэмой...» [17. С. 34]. Исследователь акцентирует внимание на жанровом аспекте этой «особенной заинтересованности», подчеркивая, что открытый Пушкиным «жанровый вид “петербургской повести” как бы перешел к Гоголю» [Там же. С. 45], «вообще считавшему поэму разновидностью повести и определившему “Домик в Коломне” как “писанную октавами” “повесть”» [Там же].

⁴ На переосмысление в этих словах стихотворной строки Ф. Сологуба «Мы плененные звери...» указал Н.А. Богомолов [13].

Аллюзия заголовка «Петербургские повести» к окказиональному определению жанра «Медного всадника», очевидно, выражает стремление следовать предуказанными Пушкиным путями воплощения образа «маленького человека» в контексте онтологической антитезы его противостояния неодолимым субстанциальным силам. Эта манифестация закрепляется содержанием произведений, включенных Гоголем в одноименный сборник. Получают развитие сопутствующие этой оппозиции мотивы безумия (дневник Поприщина, «совершенная бессмыслица» умирающего «в бреду и жару» Акакия Акакиевича), заведомой обреченности героев; обнаруживает свое присутствие и элемент сверхъестественного.

В примыкающей к «петербургским» повести «Шинель» процесс умаления Акакия Акакиевича до практически полного отождествления с чаемой им шинелью, кажется, достигает кульминации в сцене столкновения со «значительным лицом»:

— Знаете ли вы, кому это говорите? понимаете ли вы, кто стоит перед вами? Понимаете ли вы это, понимаете ли это? я вас спрашиваю.

Тут он топнул ногою, возведя голос до такой сильной ноты, что даже и не Акакию Акакиевичу сделалось бы страшно. Акакий Акакиевич так и обмер, пошатнулся, затрясся всем телом и никак не мог стоять: если бы не подбежали тут же сторожа поддержать его, он бы шлепнулся на пол; его вынесли почти без движения [18. С. 248].

Однако инерция редуцирования «маленького человека» сохраняется и после его смерти:

Исчезло и скрылось существо, никем не защищенное, никому не дорогое, ни для кого не интересное, даже не обратившее на себя внимания и естествонаблюдателя, не пропускающего посадить на булавку обыкновенную муху и рассмотреть ее в микроскоп [Там же. С. 250–251].

Образ — уже не человека, а «существа» — уничижается до сравнения с насекомым («обыкновенной мухой») и, уступая в этом сопоставлении, устремляется к абсолютному минимуму. Метаморфоза происходит с главным героем, когда в сугубо реалистическом предметном мире «Шинели» вдруг обнаруживает свое присутствие метафизический план. Элемент сверхъестественного становится ключевым в сцене, соотносимой с подлинной кульминацией: «совершенный мертвец», в котором «значительное лицо» «не без ужаса» узнает Акакия Акакиевича, снимает с генерала его шинель. При этом «лицо чиновника было бледно, как снег, и глядело совершенным мертвецом» (курсив мой. — Р. К.). <...> Бедное значительное лицо чуть не умер» [Там же. С. 256–257].

Уничиженный до абсолютной степени «маленький человек» после смерти превращается в свою абсолютную противоположность — демонически всевластного, мстящего «чиновника-мертвеца». Финал гоголевской «Шинели» фиксирует «геологический переворот» в «суде малого над великим»: в роли «бедной» «дрожащей твари» оказывается «значительное лицо», а метафизические субстанциальные стихии представляет посмертно преобразившийся Акакий Акакиевич.

Метафизическая, неодолимая для смертного сила вторгается в эмпирически обусловленную систему событий неожиданно, в соответствии с принципом “*deus a machina*”. Нарочитость развязки можно отнести также на счет своеволия автора, который не видит иных путей восстановления попорченной справедливости. Гоголь как бы разрубает узел, завязанный Пушкиным в «Медном всаднике», тем самым констатируя, что развязать его невозможно.

Попытка отыскать развязку онтологического конфликта человека и всевластных сил предпринимается Гоголем ранее, в повести «Вий». Сверхъестественный план здесь не едва уловимый элемент, а организующее начало.

Образ Вия как бы объемлет повествование. Тот, к кому ведет еще не ведающего о трагической развязке Хому Брута его маршрут, явлен изначально. Вий дан не только в названии, но и в эпиграфе, где сообщается, что этот образ «есть колоссальное создание простонародного воображения» (курсив мой. — Р. К.) [19. С. 177]. В эпиграфе акцентируется внимание на соотносительности образа Вия с мотивами народности и простоты. Вначале Гоголь указывает на первоисточник образа

Вия: «простонародное воображение», а потом, словно не удовлетворившись достаточностью уточнения, со свойственной его стилю избыточностью добавляет: «Вся эта повесть есть *народное* предание. Я не хотел ни в чем изменить его и рассказываю почти в такой же *простоте*, как слышал (курсив мой. — Р. К.)» [Там же]. Употребленный Гоголем эпитет «колоссальное» подразумевает в том числе и «шестое чудо света» — исполинскую статую Колосса Родосского. Мотив монументальности ключевого образа, заявленный уже в эпитафии, достигает апогея в кульминационной сцене, когда Хома с ужасом замечает, что Вий — из железа [Там же. С. 217].

Тема народная возникает и в основном тексте «Вия», причем исподволь, из метафизической подкладки повествования. Хома Брут вглядывается в прекрасное, но «страшно-пронзительное» лицо покойницы-панночки и вдруг узнает «страшно-знакомые» черты ведьмы, которую он убил. За миг до обретения видения философ «чувствовал, что душа его начинала как-то болезненно ныть, как будто бы вдруг среди вихря веселья и закружившейся толпы запел кто-нибудь песню об угнетенном народе» [Там же. С. 199].

Б.М. Эйхенбаум и В.П. Петров, отсылая к этому эпизоду, отмечают «связь мрачного фантастического колорита повести не только с личными, но и с общественными настроениями Гоголя этой поры: с его своеобразной гражданской скорбью» [Там же. С. 744]. Исследователи, готовившие текст повести к публикации в Собрании сочинений Гоголя 1937–1952 гг., уточняют, что «слова “песню об угнетенном народе” введены в текст настоящего издания из рукописи», поскольку «в подцензурном печатном тексте этот многозначительный намек был вытравлен» [Там же].

Тема народная, маркированная надличностными коннотациями «общественных настроений» и «гражданской скорби», обнаруживает тесную взаимосвязь с основным конфликтом повести — противостоянием человека inferнальным, сверхчеловеческим силам.

Это триединое взаимодействие почти зеркально проецируется на ситуацию единства и борьбы противоположностей: «все» — «Кремль» — «я» в поэме «Москва — Петушки». Тема народная, разрастаясь из зароненного в зачине «все», становится в «трагических листах» одной из важнейшей:

Зато у моего народа — какие глаза! Они постоянно навывае, но — никакого напряжения в них. Полное отсутствие всякого смысла — но зато какая мощь! (Какая духовная мощь!) Эти глаза не продадут. Ничего не продадут и ничего не купят. Что бы ни случилось с моей страной, во дни сомнений, во дни тягостных раздумий, в годину любых испытаний и бедствий — эти глаза не сморгнут. Им все божья роса... [5. С. 27–28].

Характерно, что эта тема у Ерофеева связана с мотивом видения и «невидения», ключевым для гоголевского «Вия». Каждая встреча Хома Брута с ведьмой, начиная с самой первой, когда она является философу в образе старухи, подчеркнута фиксирует момент лицемерия того, что табуировано для простого смертного, причем от эпизода к эпизоду ситуация нарушения запрета «Не смотри!» усугубляется. «Сверкающий взгляд» старухи-ведьмы обездвижил философа, «и он с ужасом увидел, что даже голос не звучал из уст его: слова без звука шевелились на губах» [19. С. 185].

«Необыкновенный блеск» — деталь, которая зримо обнаруживает присутствие элемента сверхъестественного. С каждой следующей встречей лицемерие запретного, inferнального сияния становится все нестерпимее:

Медленно поворотил он голову, чтобы взглянуть на умершую и... <...> Он подошел ко гробу, с робостью посмотрел в лицо умершей и не мог не зажмурить, несколько вздрогнувши, своих глаз. Такая страшная, сверкающая красота! [Там же. С. 206].

В последнюю ночь трагической гибели Хома сияние достигает апогея: «Свечи лили целый потоп света. Страшна освещенная церковь ночью, с мертвым телом и без души людей» [Там же. С. 207].

Ослепительный, нестерпимый для глаз простого смертного, «страшный свет» провозвещает, что надвигается неотвратимое. Причина гибели Хома Брута имеет провиденциальное обосно-

вание: он видит то, на что простому смертному смотреть нельзя («Не гляди!» шепнул какой-то внутренний голос философу. Не вытерпел он, и глянул» [Там же. С. 217]). Показательно, что философ предпринимает отчаянные усилия уйти от предусмотренной ему участи: он пытается бежать из селения сотника, но только делает «напрасный крюк». Тщетной в итоге оказывается защита круга, которым он очерчивает себя в церкви.

Сходным образом предвосхищается и финал «трагических листов»: чающий спасения ерофеевский герой оказывается в исходной точке маршрута, и, когда круг замыкается, его взору открывается Кремль, сияющий во всем великолепии. Топот погони, который слышит Веничка сразу после лицезрения сияющего Кремля, созвучен тому, что слышит Хома Брут перед гибелью: «Скоро раздались тяжелые шаги, звучащие по церкви» [Там же]. В этих звуках эхом откликается и топот копыт Медного всадника, который преследует обезумевшего Евгения.

Таким образом, можно сделать вывод, что системообразующая для архитектоники ерофеевской поэмы антитеза «Веничка — Кремль» во многом предопределена «виевскими» мотивами, которые, в свою очередь, восходят к пушкинским открытиям, определившим пути бытования в русской литературе архетипического образа «маленького человека».

О влиянии пушкинского и гоголевского контекстов на идейно-эстетические подходы Ерофеева свидетельствует и замысел драматургического триптиха «Драй Нахтэ», из которого была осуществлена только одна часть: «Вальпургиева ночь, или Шаги Командора», а планировались еще две: «Ночь на Ивана Купала» («Дуэлянты») и «Ночь перед Рождеством» [20].

Тень Гоголя проступает в авторском уточнении жанра «Моей маленькой ленинианы»: «Ну, а теперь к делу. То есть к выбранным местам из частной и деловой переписки Ильича» [21. С. 6]. В названии своего текста автор использует литоту, как бы подчеркивая нарочитое самоумаление перед колоссальностью объекта его рефлексии⁵. Показательно, что Ерофеев проецирует литоту на образ вождя мирового пролетариата. Тем самым он как бы стремится парадоксально переосмыслить в контексте «маленького человека» образ Ленина («Ильича»), превращенный идеологической системой в «колоссальное создание», растиражированный образ-монумент, водрузившийся в современных Ерофееву реалиях советской действительности на место Медного всадника.

Противопоставление «Веничка — Кремль», рамочное, системообразующее для поэмы «Москва — Петушки», оказывается обусловлено не только пушкинским «Ужо тебе!...», но и гоголевским «Подымите мне веки...». Можно ли считать этот синтез, осуществленный в недрах ерофеевской антитезы, художественным открытием автора «трагических листков»?

Сходное воплощение мотивов и образов необоримого всевластия в сопряжении с мотивом «невидения», исполненным неотвратимого ужаса, явлено другим автором в другом произведении, созданном в первой половине XX в. и воспринимаемом как уникальный в жанровом отношении образец художественного текста, написанного «без разрешения». Речь идет о «Четвертой прозе» Осипа Мандельштама, в финале которой в самое сердце (или, если использовать терминологию ерофеевского героя, в «центр») необъятного в своем всемогуществе государства является персонаж — порождение «демонической фантастики» (И. Анненский) гоголевской повести: «Вий читает телефонную книгу на Красной площади. Поднимите мне веки... Дайте Цека...» [22. С. 44].

Лирический сюжет «Четвертой прозы» начинается с «бесконечно малых» [Там же. С. 34] и заканчивается бормотанием, будто в бреду повторяемым рефреном шарманщика-«шаромыжника»: «Ich bin arm. Я беден» [Там же. С. 44]. Мотивы умаления ввиду «заговорщицкой деятельности» неумолимой субстанциальности, тщетной попытки бегства от внешней действительности, сулящей безумие, гибель, спроецированы на образ «маленького человека»:

⁵ В этой связи неслучайной представляется переключка «Моей маленькой ленинианы» В. Ерофеева с названием, формой и содержанием первого «мовизма» В. Катаева «Маленькая железная дверь в стене» (1964).

Я – скорняк драгоценных мехов, едва не задохнувшийся от литературной пушнины, несущая моральную ответственность за то, что внушил петербургскому хаму желание процитировать как пасквильный анекдот жаркую гоголевскую шубу, сорванную ночью на площади с плеч старейшего комсомольца – Акакия Акакиевича. Я срываю с себя литературную шубу и топчу ее ногами. Я в одной пиджачке в тридцатиградусный мороз три раза пробегу по бульварным кольцам Москвы. Я убегаю из желтой больницы комсомольского пассажа навстречу смертельной простуде, лишь бы не видеть двенадцать освещенных иудиних окон похабного дома на Тверском бульваре, лишь бы не слышать звона сребреников и счета печатных листов [Там же. С. 42–43].

Мандельштамовский герой примеряет на себя не только «жаркую гоголевскую шубу» Акакия Акакиевича. Наматывая круги по бульварным кольцам Москвы, лирический герой «Четвертой прозы» уподобляется и Хоме Бруту, в ужасе очерчивающему себя мелом и делающему напрасный крик, и Веничке, низведенному к исходной точке тщетного стремления в Петушки. Стремящийся «в одной пиджачке в тридцатиградусный мороз» «навстречу смертельной простуде» — это и пушкинский Евгений, «безумец бедный», что «бежит и слышит за собой — / Как будто грома грохотанье» [15. С. 22].

Образ Вия, который в финале «Четвертой прозы» звонит в ЦК из телефонной будки возле Кремля, может быть воспринят как герметичное метафорическое переосмысление поэтики и трагических перипетий судьбы соратника Мандельштама по акмеизму Владимира Нарбута, еще в 1913 г. объявлявшего себя «виевцем», продолжателем гоголевского, натурореалистического начала в литературе. Образ Хомы Брута — «бурсака, бродяги» — является одним из ключевых, сквозных в творчестве Нарбута, “alter ego” поэта, планировавшего выпустить стихотворный сборник с названием, дублирующим название повести Гоголя.

Стремительное низведение в 1928 г. Нарбута, «собирающего литературу земли Союзной» [23], с руководящих постов до состояния изгоя, «на положении буквально “зачумленного” человека» (из письма Нарбута в Президиум ЦК ВКП(б)) [24. С. 113], не случайно предварило кампанию критики и осуждения в отношении Мандельштама. «Четвертая проза», написанная в 1930 г. по следам обструкции, предуготовила появление в 1933 г. стихотворения «Мы живем, под собою не чуя страны...».

Ситуация, в которой это происходит, обнаруживает аллюзийное сходство с архетипической антитезой «Медного всадника». Создание «самоубийственной» эпиграммы 1933 г. можно расценивать как акт «общественно значительный» [25. С. 223], нравственный и одновременно эстетический: реализацию стремления поэта, низведенного внешним миром до состояния бесконечно малых величин, встать вровень с абсолютным максимумом («И меня только равный убьет...», 1931). Высказывание в адрес «кремлевского горца» оказывается развернутой рифмой к кумулятивному, сверхплотному поэтическому веществу брошенного шепотом вызова: «Ужо тебе!..»

В этом типологическом контексте следует рассматривать и более позднее, эсхатологическое отождествление Мандельштамом себя с образом неизвестного солдата и образ умаленной до «трехсотой, с передачей» лирической героини Ахматовой в поэме «Реквием».

Теснейшая взаимосвязь архетипа «маленького человека», мотива дихотомии «безмерно малого» и «безмерно большого» с фундаментальной для акмеистов идейно-эстетической установкой на «сознание собственной малости» [Там же. С. 222] представляется темой для отдельного обстоятельного исследования.

Кремль, противопоставленный безмерно малым величинам лирического «я» и собирательного «все», определяет архитектуру поэмы Ерофеева «Москва — Петушки». Именно эта антитеза организует систему образов в поэме Ахматовой «Реквием»:

И я молюсь не о себе одной,
А обо всех, кто там стоял со мною,
И в лютый холод, и в июльский зной,
Под красною ослепшею стеною [26. С. 19].

О какой стене тут идет речь, проясняет уподобление лирической героини стрелецким женам, ключевое в поэме: «Буду я, как стрелецкие женки, / Под кремлевскими башнями выть» [Там же. С. 9]. «Красная ослепшая стена» для молящейся у ее подножия здесь не только исторически обусловленная проекция темы Петра Великого, но и воплощение актуального мотива «невидения», образ всевластия, «ослепшего» и глухого для горя «безмерно малых» («Я была тогда с моим народом <...>» [Там же. С. 5]).

Ерофеевская оппозиция «Веничка — Кремль» в этой связи воспринимается не только (и не столько) как яркое свидетельство неисчерпаемости интертекстуального поля «трагических листов», но и как воплощение силовой линии этого поля, прямое наследование образам и мотивам, архетипическим для большой русской литературы.

Литература

1. Юрченко Т.Г. О поэме В. Ерофеева «Москва — Петушки»: (обзор) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. 2021. № 1. С. 71–78.
2. Кожухаров Р.Р. Четвертое искушение // Знамя. 2018. № 3. С. 161–170.
3. Воробьева Е.С. Герой Венедикта Ерофеева и его мир (на материале поэмы «Москва — Петушки» // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. 2015. № 1. С. 341–344.
4. Панн Л. Заразительный смех — Венедикт Ерофеев и Иосиф Бродский. К юбилею Венедикта Ерофеева // Textura: международный литературный портал. URL: <https://textura.club/zarazitelnyj-smekh/> (21.09.2022). Дата публикации: 24.10.2018.
5. Ерофеев В.В. Москва — Петушки / коммент. Э. Власова. М.: Вагриус, 2001. 576 с.
6. Бродский И. Часть речи: избранные стихи 1962–1989. М., 1990. 527 с.
7. Лекманов О. Венедикт Ерофеев: посторонний. М., 2018. 464 с.
8. Яблоков А. От вокзала до вокзала, или Московская одиссея Венички Ерофеева // Анализ одного произведения: «Москва — Петушки» Вен. Ерофеева: сб. науч. тр. Тверь, 2001. С. 100–106.
9. Оборин Л. Комментарий к поэме В. Ерофеева «Москва — Петушки». URL: <https://polka.academy/articles/54> (24.10.2022).
10. Калинин И.А. Бабник versus Утопист (эротика и утопия в поэме Вен. Ерофеева «Москва — Петушки»). URL: http://www.plam.ru/azikoved/literaturnyi_tekst_problemy_i_metody_issledovaniya_7_analiz_odnogo_proizvedeniya_moskva_petushki_ven_erofeeva_sbornik_nauchnyh_trudov/p4.php (20.11.2022).
11. Власов Э. Бессмертная поэма Венедикта Ерофеева «Москва — Петушки». Спутник писателя // Москва — Петушки / В.В. Ерофеев; коммент. Э. Власова. М.: Вагриус, 2001. С. 121–574.
12. Тюпа В.И., Ляхова Е.И. Эстетическая модальность прозаической поэмы Вен. Ерофеева «Москва — Петушки». URL: http://www.plam.ru/azikoved/literaturnyi_tekst_problemy_i_metody_issledovaniya_7_analiz_odnogo_proizvedeniya_moskva_petushki_ven_erofeeva_sbornik_nauchnyh_trudov/p4.php (30.11.2022).
13. Богомолов Н.А. «Москва — Петушки»: историко-литературный и актуальный контекст // Новое литературное обозрение. 1999. № 38. С. 302–329. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/1999/4/moskva-petushki-istoriko-literaturnyj-i-aktualnyj-kontekst.html> (30.11.2022).
14. Брюсов В.Я. Медный всадник // Мой Пушкин / В. Брюсов. М.; Л., 1929. С. 63–94.

References

1. Yurchenko T.G. O poeme V. Erofeeva “Moskva — Petushki”: (obzor) // Sotsial’nye i gumanitarnye nauki. Otechestvennaia i zarubezhnaia literatura. Ser. 7: Literaturovedenie. 2021. No. 1. S. 71–78.
2. Kozhukharov R.R. Chetvertoe iskushenie // Znamia. 2018. No. 3. S. 161–170.
3. Vorobyeva E.S. Geroi Venedikta Erofeeva i ego mir (na materiale poemy “Moskva — Petushki”) // Gumanitarnye, sotsial’no-ekonomicheskie i obshchestvennye nauki. 2015. No. 1. S. 341–344.
4. Pann L. Zarazitel’nyi smekh — Venedikt Erofeev i Joseph Brodsky. K iubileiu Venedikta Erofeeva // Textura: mezhunarodnii literaturnii portal. URL: <https://textura.club/zarazitelnyj-smekh/> (21.09.2022). Data publikatsii: 24.10.2018.
5. Erofeev V.V. Moskva — Petushki / komment. E. Vlasova. Moscow: Vagrius, 2001. 576 s.
6. Brodsky J. Chast’ rechi: izbrannye stikhi 1962–1989. Moscow, 1990. 527 s.
7. Lekmanov O. Venedikt Erofeev: postoronni. Moscow, 2018. 464 s.
8. Yablokov A. Ot vokzala do vokzala, ili Moskovskaia odiseia Venichki Erofeeva // Analiz odnogo proizvedeniia: “Moskva — Petushki” Ven. Erofeeva: sb. nauch. tr. Tver’, 2001. S. 100–106.
9. Oborin L. Kommentarii k poeme V. Erofeeva “Moskva — Petushki”. URL: <https://polka.academy/articles/54> (24.10.2022).
10. Kalinin I.A. Babnik versus Utopist (erotika i utopiia v poeme Ven. Erofeeva “Moskva — Petushki”). URL: http://www.plam.ru/azikoved/literaturnyi_tekst_problemy_i_metody_issledovaniya_7_analiz_odnogo_proizvedeniya_moskva_petushki_ven_erofeeva_sbornik_nauchnyh_trudov/p4.php (20.11.2022).
11. Vlasov E. Bessmertnaia poema Venedikta Erofeeva “Moskva — Petushki”. Sputnik pisatel’ia // Moskva — Petushki / V.V. Erofeev; komment. E. Vlasova. Moscow: Vagrius, 2001. S. 121–574.
12. Tiupa V.I., Liakhova E.I. Esteticheskaia modal’nost’ prozaicheskoi poemy Ven. Erofeeva “Moskva — Petushki”. URL: http://www.plam.ru/azikoved/literaturnyi_tekst_problemy_i_metody_issledovaniya_7_analiz_odnogo_proizvedeniya_moskva_petushki_ven_erofeeva_sbornik_nauchnyh_trudov/p4.php (30.11.2022).
13. Bogomolov N.A. “Moskva — Petushki”: istoriko-literaturnyi i aktual’nyi kontekst // Novoe literaturnoe obozrenie. 1999. No. 38. S. 302–329. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/1999/4/moskva-petushki-istoriko-literaturnyj-i-aktualnyj-kontekst.html> (30.11.2022).
14. Briusov V.Ya. Mednyi vsadnik // Moi Pushkin / V. Briusov. Moscow; Leningrad, 1929. S. 63–94.

15. Пушкин А.С. Медный всадник. Л.: Наука, 1978. (Литературные памятники).

16. Кузанский Н. Избранные философские сочинения: Об ученом незнании; Об уме; О неинном; О бытии возможности. М.: Соцэкгиз, 1937. 364 с.

17. Фридман Н.В. Тема «маленького человека» в творчестве Пушкина и Гоголя // А.С. Пушкин и русская литература: сб. науч. тр. Калинин, 1983. С. 32–51.

18. Гоголь Н.В. Шинель // Повести / Н.В. Гоголь. СПб.: Издание А.С. Суворина, 1902. С. 206–260.

19. Гоголь Н.В. Вий // Полное собрание сочинений: в 14 т. Т. 2: Миргород. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1937–1952.

20. Ерофеев В.В. Автограф посвящения пьесы «Вальпургиева ночь, или Шаги командора» Владимиру Муравьеву. 1985 // Венидикт Ерофеев: посторонний / О. Лекманов. М., 2018. 464 с.

21. Ерофеев В.В. Моя маленькая лениниана. Париж, 1988. 30 с.

22. Мандельштам О. Четвертая проза. Очерки разных лет. М.: Библиотека «Огонек», 1991. С. 34–44.

23. Письмо А.С. Серафимовича Нарбуту от 23 декабря 1927 г. // ИМЛИ РАН. Отдел рукописей. Ф. 57. Оп. 1. № 32.

24. Кожухаров Р.Р. Муза-совесть Владимира Нарбута // Собрание сочинений: стихи. Переводы. Проза / В. Нарбут; сост., подгот. текста, вступ. ст. и примеч. Р.Р. Кожухарова. М.: ОГИ, 2018. С. 21–129.

25. Ронен О. Акмеизм // Звезда. 2008. № 7. С. 217–226.

26. Ахматова А.А. Реквием: 1935–1940. Мюнхен, 1969. 24 с.

15. Pushkin A.S. Mednyi vsadnik. Leningrad: Nauka, 1978. (Literaturnye pamiatniki).

16. Kuzansky N. Izbrannye filosofskie sochineniia: Ob uchenom neznanii; Ob ume; O neinom; O bytii vozmozhnosti. Moscow: Sotsekgiz, 1937. 364 s.

17. Fridman N.V. Tema "malen'kogo cheloveka" v tvorchestve Pushkina i Gogolia // A.S. Pushkin i russkaia literatura: sb. nauch. tr. Kalinin, 1983. S. 32–51.

18. Gogol N.V. Shinel' // Povesti / N.V. Gogol. St. Petersburg: Izdanie A.S. Suvorina, 1902. S. 206–260.

19. Gogol N.V. Vii // Polnoe sobranie sochinenii: v 14 t. T. 2: Mirgorod. Moscow: Izd-vo Akademii nauk SSSR, 1937–1952.

20. Erofeev V.V. Avtograf posviashcheniia p'esy "Val'purgieva noch', ili Shagi komandora" Vladimiru Murav'evu. 1985 // Venedikt Erofeev: postoronniy / O. Lekmanov. Moscow, 2018. 464 s.

21. Erofeev V.V. Moia malen'kaia leniniana. Parizh, 1988. 30 s.

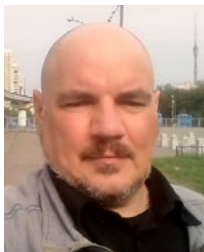
22. Mandelshtam O. Chetvertaia proza. Ocherki raznykh let. Moscow: Biblioteka "Ogonek", 1991. S. 34–44.

23. Pis'mo A.S. Serafimovicha Narbutu ot 23 dekabria 1927 g. // IMLI RAN. Otdel rukopisei. Ф. 57. Оп. 1. No. 32.

24. Kozhukharov R.R. Muza-sovest' Vladimira Narbuta // Sobranie sochinenii: stikhi. Perevody. Proza / V. Narbut; sost., podgot. teksta, vstup. st. i primech. R.R. Kozhukharova. Moscow: OGI, 2018. S. 21–129.

25. Ronen O. Akmeizm // Zvezda. 2008. No. 7. S. 217–226.

26. Akhmatova A.A. Rekvem: 1935–1940. Miunkhen, 1969. 24 s.



Кожухаров Роман Романович,
кандидат филологических наук,
доцент кафедры новейшей русской литературы
Литературный институт имени А.М. Горького

Kozhukharov Roman R.,
Candidate of Philology, Associate Professor of the
Contemporary Russian Literature Department
A.M. Gorky Literary Institute

e-mail: r_k_md@mail.ru

