

**Министерство  
образования  
Российской  
Федерации  
Тверской  
государственный  
университет**

**При поддержке  
Института  
«Открытое  
общество» (Фонд  
Сороса). Россия**

**ЛИТЕРАТУРНЫЙ**

**ТЕКСТ:**

**ПРОБЛЕМЫ И  
МЕТОДЫ  
ИССЛЕДОВАНИЯ**

**7**

**Анализ одного  
произведения:**

**«Москва–Петушки»**

**Вен. Ерофеева**

# **Сборник научных трудов**



**Тверь 2001**

# **И. В. Фоменко. О феномене «Москвы–Петушков»: Вместо предисловия Тверь**

Понятно, что если человек взял в руки сборник, то он решит, как ему быть дальше, взглянув на оглавление, а уж никак не на предисловие. И все-таки хочется предварить его небольшим вступлением, которое, во-первых, композиционно уравновесит сборник, и во-вторых, позволит сказать, зачем его выпускать, почему бы не ограничиться «Материалами» конференции, посвященной «Москве–Петушкам».<sup>[1]</sup>

Конференция задумывалась как строго академическое мероприятие. Называлась она «Анализ одного произведения. „Москва–Петушки“ Вен. Ерофеева». Мы хотели собрать тех, кого интересуют принципы анализа художественного текста, чтобы проверить эти принципы на одном тексте. Именно с этой точки зрения «Москва–Петушки» были идеальным объектом: написано о них достаточно много и одновременно нет традиции академического анализа, сам текст вызывает полярные суждения относительно своих

---

<sup>1</sup> См.: «Москва–Петушки» Вен. Ерофеева. Материалы Третьей международной конференции «Литературный текст проблемы и методы исследования». Тверь, 2000.

художественных достоинств или не-достоинств; в свое время, появившись в самиздате, он вызвал сначала бурный интерес, а потом не то чтобы был забыт, но постепенно обрел статус текста субкультуры и ушел на периферию той науки, которая числит себя академической. И это, и многое другое делало его почти уникальным объектом обсуждения. Отвечая на вопрос, о чем «Москва–Петушки», исследователь получает возможность проверить работоспособность традиционных принципов анализа художественного текста.

Разослав приглашения, мы стали получать в ответ не только заявки, но и письма-комментарии, в которых одни заклинали нас оставить людям хоть что-то святое, не лезть со скальпелем в душу (и даже цитировалась известная в свое время строка «не трожьте музыку руками»), другие так же темпераментно утверждали, что «Петушки» — «отработанный пар» и есть более достойные объекты для анализа и интерпретации.

Тем не менее конференцию провели, точнее сказать, она прошла, сама определяя приоритеты. В последний день стало окончательно ясно, что принципы анализа работают безотказно, остается только непонятным, о чем все-таки «Москва–Петушки»? Как безусловное можно было принять, что поэма Вен. Ерофеева — это целостность на ритмическом (Ю. Б. Орлицкий) и фоническом (Т. Г. Ивлева) уровнях, что она интровертна: вбирая чужие голоса, она делает их частью своего самодостаточного мира, что ее композиция имеет мощные корни в европейской и русской литературе (Н. А. Корзина) и что пришедшие в литературу после Вен. Ерофеева, обращаясь к его поэме, останавливаются на, пользуясь понятиями герменевтики,

«сообщении», не погружаясь в «смыслы» (Ю. В. Доманский, Д. О. Ступников). Из безусловного, кажется, все. Относительно объективного понимания «Москвы–Петушков» достичь так и не удалось.

Феномен поэмы, вероятно, в том, что она одновременно и уникальна, и типична, так как моделирует сущностные особенности литературного текста второй половины XX века. Дело не в иронии (С. Довлатов, скажем, не менее ироничен, а романтическая ирония не менее драматична), не в трагизме (русский XX век знает «Requiem» А. Ахматовой и «Тихий Дон» М. Шолохова), не в имитации потока сознания, не в правде о российском питии, не в обнаженной исповедальности, сдобренной противоиронией и не в постмодернизме, не в «пластах», «уровнях» или подтексте, и не в ограниченности частных методологий, хотя все это есть.

Загадка поэмы в том, что *всякое* ее понимание убедительно и не противоречит другим. Она опровергает привычные представления об интерпретациях как вариантах некоего инварианта, потому что в ней нет (или пока невозможно найти) доминанты. Ее можно читать так и эдак, и все будет «правильно», убедительно, доказательно и не будет противоречить другим толкованиям даже в пределах одной социокультурной группы (в данном случае это профессиональные филологи).

Текст охотно откликается на любой подход: он может быть прочитан как пародия (А. Комароми), как трагическая ирония, выступающая в облике карнавального комизма (В. И. Тюпа, Е. И. Ляхова), как травестийный текст (Е. А. Козицкая), как единство двух



автономных начал — пародийного и личностного (Н. С. Павлова, С. Н. Бройтман). Он (текст) охотно откликается на то, чтобы основным его жанрообразующим принципом считать тошноту как экзистенциальную категорию (Н. И. Ищук-Фадеева) или тему пути / путешествия (об этом не пишет только ленивый). Ее структурообразующим началом может выступать и гоголевский (Е. А. Егоров), и библейский (Г. С. Прохоров) пласт. Точка зрения автора убедительно соотносится и с позицией Киркегора («позиция отрицания, которая, однако, рассматривается им как неистинная»). Но одновременно не менее убедительно и то, что автор на обломках классической философии (Кант, Гегель), философии жизни (Шопенгауэр, Ницше) и философии существования (Сартр, Камю) «всем текстом своей поэмы-романа-анекдота строит свою собственную философию — философию инобытия»).

Повествователь носит имя автора, а значит слишком велик соблазн отождествить их, тем более что фрагменты биографии стали основой ряда эпизодов сюжета. Парадигма имени (Н. А. Веселова) позволяет отчасти развести автора и повествователя. Но статус самого повествователя остается непроясненным. Чаще всего он определяется понятием «юродивый». Возможно, это так, но с юродством трудно соотнести безупречный сказ, которого не было в русской литературе со времен Н. Лескова, и те огромные культурные пласты, которыми играет повествователь. Возможно и другое. Все просто: повествователь — спившийся интеллигент. Может быть. Но вот два фрагмента, выбранных только потому, что их цитируют, кажется, меньше остальных. «О, эфемерность! О, самое бессильное и позорное время в жизни моего народа — время от рассвета до открытия магазинов!».

«...Граница — это не фикция и не эмблема, потому что по одну сторону границы говорят на русском и больше пьют, а по другую меньше пьют и говорят на нерусском...». Не соотносятся эти формулы российского менталитета с фигурой спившегося интеллигента, какой-то горьковский Сатин получается.

Но и это не самое сложное в поэме. Повествование построено так, что неразличимы границы между бытием и инобытием, сном и явью, визионерством и реальностью. А может быть этих границ в поэме нет совсем, а мы ищем их, потому что эмпирический опыт настаивает на том, что они должны быть. Нет границ (или мы их не видим) и между предметным значением слова, бытовой достоверностью эпизода и символом. Поэма постоянно мерцает, играет смыслами. Грубо говоря, ведет себя как лирическое стихотворение. Уникальные ли это свойства «Москвы–Петушков» или особенности прозы второй половины XX в., сконцентрированные в поэме Вен. Ерофеева, покажет время. А пока оно покажет, попробуем научиться анализировать и понимать такую прозу.

# ... И

## «МОСКВА–ПЕТУШКИ»

### Г. С. Прохоров. Библейский прототекст в поэме Вен. Ерофеева «Москва–Петушки»

#### Коломна

С момента своего создания поэма Вен. Ерофеева провоцировала двойные комментарии текста. Одни видели и видят в ней алкогольную поэму, другие выделяли иные, более сложные в семантическом аспекте системы, представленные в ее тексте. Эта антонимичность была прекрасно отражена на конференции по поэме Вен. Ерофеева, прошедшей в Твери 18–21 мая 2000 года.<sup>[2]</sup>

Парадокс заключается в том, что оба лексических пласта как алкогольный, так и библейский крайне узко представлены в тексте. Из более чем 35 тысяч лексем<sup>[3]</sup>

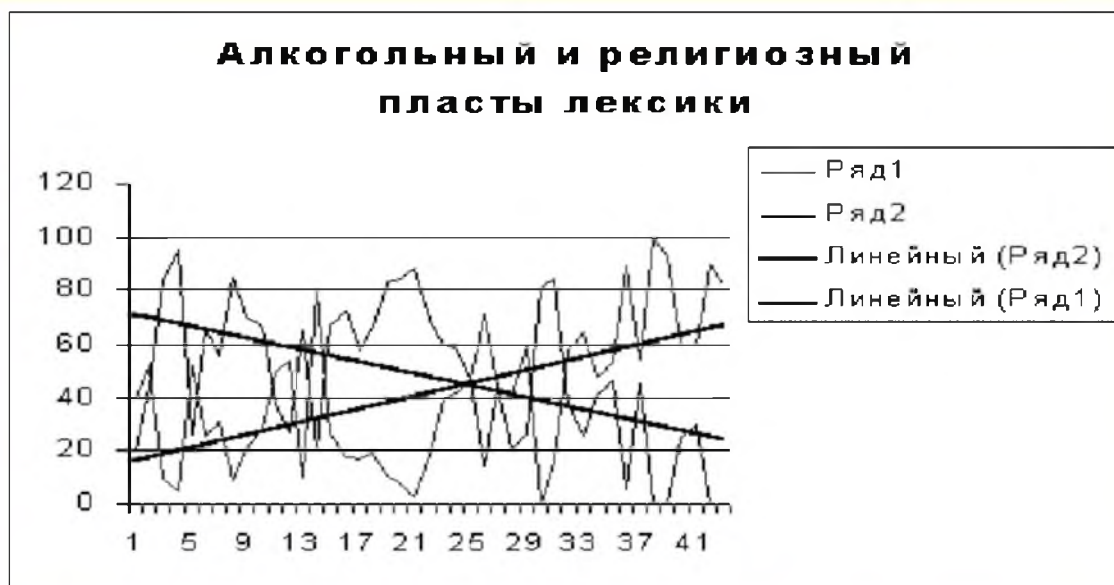
---

<sup>2</sup> Смирнова О. А. Христианские реминисценции в постмодернистском контексте: «Москва–Петушки» Вен. Ерофеева // «Москва–Петушки» Вен. Ерофеева: Материалы Третьей международной конференции «Литературный текст: проблемы и методы исследования». Тверь, 2000. С. 102–106; Прохоров Г. С. Функция библейского парафраза в организации внутреннего интертекста поэмы Венедикта Ерофеева «Москва–Петушки» // Там же. С. 96–101; Прокофьев Д. С. «Гастрономическая» традиция в русской литературе XX века на примере творчества Северянина и поэмы В. Ерофеева «Москва–Петушки» // Там же. С. 133–136; Klimowicz T. Przewodnik po wspolczesnej literaturze rosyjskiej i jej okolicach (1917–1996). Wrocław, 1996; Левин Ю. Комментарий к поэме «Москва–Петушки» Венедикта Ерофеева. Грац, 1996. С. 75.

<sup>3</sup> Здесь под лексемой мы понимаем любую совокупность знаков, отделенную от

слова, принадлежащие к обоим пластам употребляются всего лишь 1068 раз (чуть более 3 %). Таким образом, мы видим, что вся поэма написана нейтральной, стилистически и коннотативно немаркированной лексикой.

Следовательно, перед нами встает задача выделить крупные синтаксические комплексы (фразы), соотносящиеся с Библией и попробовать выявить закономерности их эволюции при проникновении в текст Вен. Ерофеева. Кроме того, нас будут интересовать места, занимаемые ими в структурной ткани поэмы.



Однако перед этим рассмотрим присутствие собственно религиозной лексики данного произведения на фоне встречающихся там же «алкогольных лексем». Первое, что мы отметим, это обратную

пропорциональность всех процессов, происходящих в этих группах.

Так, если принять за единицу поэмы — каждую ее главу и выстроить график, отражающий употребление религиозной и алкогольной лексики в «Москве–Петушках», то каждое увеличение в религиозной лексике приведет к уменьшению алкогольной и наоборот. При этом, обратнопропорциональность проявляется не только в рамках выделенной нами структурной единицы (главы), но и характерна для всей поэмы. Построенные нами линии плавающего среднего, будут — неуклонно возрастающая для функции, отражающей религиозную лексику, и неуклонно падающая — для алкогольной лексики. (См. показанный выше график). Оппозиция графиков полностью отражает центральную идею произведения о противопоставленности Москвы и Петушков (земного рая). Тем самым, приближение к заветному топосу, усиливает мотив откровения, а следовательно, приводит к увеличению религиозной лексики.

Мы видим, что два антонимичных лексических пласта, на самом деле тесно связаны между собой. Интересно, что линии, отражающие усредненную динамику (плавающие средние) их употребления пересекаются на уровне 24–25 глав, что в структуре текста равнозначно перегонам «61-км.–65-й км» и «65-й км. — Павлово-Посад».<sup>[4]</sup> Это неслучайно, так как именно в 24-й главе герои, собравшиеся в электричке, начинают рассказывать друг другу различные истории, «как у

---

<sup>4</sup> Текст поэмы цитируется по изданию: Ерофеев В. Москва–Петушки. М., 1990. Страницы указываются в тексте. Страницы парафразов указаны в таблице.

Тургенева». Интересно, что последней в цепи из таких историй будет разговор Венички и Семеныча, перенасыщенный Библейскими концептами и играющий значительную роль в понимании значения Библейских цитат для текста поэмы, о чем будет сказано дальше.

Рассмотрим распределение лексем религиозного и алкогольного пластов по частям речи (крупным лексико-грамматическим категориям), разделив два пласта на три группы — собственно религиозные,<sup>[5]</sup> собственно алкогольные<sup>[6]</sup> и синкретичные лексемы.<sup>[7]</sup> Мы видим, что аналогичным образом распадаются и части речи (См. таблицу).

---

<sup>5</sup> **Религиозная лексика** — лексемы, имеющие **однозначное** отношение к Библейскому тексту или народным религиозным представлениям (Ангелы, Бог, молился...)

<sup>6</sup> **Алкогольная лексика** — лексический пласт поэмы, призванный создавать фон и связанный с употреблением, изготовлением алкоголесодержащих напитков и последствий от этих действия.

<sup>7</sup> **Синкретичная лексика (=синкретизм)** — узкий пограничный пласт, выраженный лексемами, не имеющими однозначного отношения к религиозному или алкогольному пластам. Она соединяет в себе их признаки («чаша моих прээдков» — произносит пьяный герой в кабачке <алкогольная действительность>, а концепт «чаши» связан с таинством Евхаристии, тем более, при конкретизаторе «моих предков»).

	Религиозная лексика	Алкогольная лексика	Синкретичная лексика
Существительные	277	209	2
Прилагательные	14	11	11
Местоимения	31	0	8
Числительные	9	11	11
Глаголы	36	258	2
Наречия	1	16	0
Субстантивированные части речи	3	76	0
Фразеологизмы	55	27	10
ИТОГО	426	607	44

Таким образом, алкогольная лексика превалирует среди глаголов, наречий и субстантивированных частей речи, а комплекс религиозной лексики и синкретизмов<sup>[8]</sup> — среди существительных, прилагательных, местоимений, числительных и фразеологизмов.

Это разделение глубоко отражает внутреннюю природу произведения. Так, все имена, которые выражают различные проявления предметности или ее признаков, в большей степени насыщены религиозным пластом. Как мы помним, на протяжении всей поэмы ее главный герой философствует обо всем, что его окружает. Следовательно, он стремится понять **сущность** явлений. Сущность — это всегда некоторая форма предметности, а значит, и сущность, окружающая героя, наполнена религиозным смыслом. В то же время глагол, наречие и субстантивированные формы категориальным значением имеют действие или его признак. Следовательно, действия, сопровождающие

<sup>8</sup> Синкретичное слово / выражение — это уже всегда некоторое обращение к Библейскому тексту, поэтому его логичнее объединять с религиозным пластом.

проникновение Венички в религиозные сущности, являются греховными.

Но предметность и действие неразделимы,<sup>[9]</sup> так формируется главный парадокс поэмы — греховное действие, направленное на постижение мистической цели или, наоборот, откровение мистических тайн, сделанное абсолютно неподготовленному к этому герою, является не отрицательными, а равно положительными действиями. Получается система, при которой мистическая реальность (Библейский текст) наделяется абсолютно автономной независимой от героев и обстоятельств способностью влиять на всех персонажей поэмы.

Тем самым, формулируются две главные задачи функционирования Библейского текста: **несмотря ни на какие грехи, любой герой все равно непосредственно связан с Богом, и любое Откровение (к чему стремится Веничка) непосредственно требует Проповеди как своего естественного продолжения** (Ср. опыт Христа и Его призыв к Апостолам в Евангелиях [Мф. 28: 18–20; Мк. 16: 15–20]). Выделенная нами система абсолютно не совмещается с «игровой теорией», которая рассматривает сюжет поэмы как структурный аналог карнавального сюжета, а в действиях главного героя стремится увидеть мотив игры или юродства. Веничка не пытается своими действиями дать загадку окружающим его людям, более того, этот персонаж вообще не вызывает вокруг себя необъяснимых ситуаций. Кроме того, **во всех репликах Венички имплицитно**

---

<sup>9</sup> Как известно, действие не может быть направлено на «не на что» (требуется объект, предмет действия), также как и не может совершаться само по себе.



**прослеживается мотив комментария**, объясняющий все его действия. **В то же время, любой юродивый производит только те действия, которые всегда изначально непонятны большинству окружающих.**<sup>[10]</sup> Сам же он никогда не комментирует алогичные поступки, считая их необъяснимыми или сакральными.

Для реализации этих функциональных задач видоизменяются и занимают места в структурной ткани поэмы все Библейские цитаты и парафразы.

Интересно, что цитат из Библии в тексте поэмы практически нет. Наиболее близки к ним фразы, описанные в примечании под номерами 17, 28, 23, 49, 53, 57 и 58. Из них русскоязычные только №№ 17 и 28. Так, в № 17 автор при цитации заменяет: притяжательное местоимение «ваш» на «наш» (Будьте совершенны, как совершенен Отец **наш** Небесный). Трансформация притяжательного местоимения РІ2 в РІ1 при сохранении жанра проповеди<sup>[11]</sup> существенно изменяет семантику процитированного фрагмента. Если для Иисуса важно подчеркнуть, что все люди — дети Отца Небесного, и все они должны понять это и стремиться к Нему, то Веня вносит в число сомневающихся еще и самого себя. Тем самым автор поэмы нивелирует расстояние между проповедником и слушателем, которое возникает в тексте Евангелия от Матфея.

Особый тип цитаций поэмы, когда во фразе главного героя оказывается фрагмент, полностью

---

<sup>10</sup> См.: Иванов С. А. Византийское юродство. М., 1994, С. 35–37, 40–41, 47, 66.

<sup>11</sup> Иисус произносит эту фразу после Нагорной проповеди и она ее как бы завершает, а в высказывании Венички эта же фраза завершает спор с атеистом.

повторяющий арамейскую фразу Иисуса. В обычном синодальном переводе Евангелий таких фраз две — «талифа куми» [Мк. 5: 41] и «Элои! Элои! ламма савахфани» [Мф. 27: 46; Мк. 15: 34]. Обе они использованы в тексте поэмы. Однако, несмотря на фактически абсолютно точное воспроизведение, их реальное значение в тексте постоянно изменяется по отношению к номинальному:

- И взяв девицу за руку, говорит ей: «Талифа — куми», что значит: «девица, тебе говорю, встань» [**Мк. 5: 41**].

- Подошла ко гробу и говорит: «Талифа куми». Это значит в переводе с древнежидовского: «Тебе говорю — встань и иди» (**с. 71**).<sup>[12]</sup>

- «Талифа куми», как сказала твоя Царица, когда ты лежал во гробе, — то есть, встань, оботри пальто, почисть штаны, отряхнись и иди (**с. 115**).

- Я сказал себе: «Талифа куми», то есть встань и приготовься к кончине... (**с. 121**).

- Это уже талифа куми. Я всё чувствовал, что «лама самахвани», как сказал Спаситель (**с. 121**).

Если в первом случае Ерофеев добавляет только указание «иди», которое, кстати, герой и выполняет, каждую неделю уезжая в Петушки, то во втором случае в текст инкорпорируется целая серия конкретизаторов. Правда, они еще приписываются первичному высказыванию: «„Талифа куми“, как **сказала** твоя Царица <...> **то есть...**» Тем самым раз сработавшее

---

<sup>12</sup> См. ссылку № 3.

выражение переносится сознанием героя в аналогичную ситуацию, где оно дополняется новыми реалиями и оживляется.

Именно этот механизм конвертации очень ярко заметен в 4 и 5 случаях. Так, в четвертом случае фраза получает прямо противоположное значение: задача воскресения меняется на задачу подготовки к смерти, даже меняется автор высказывания: «Я сказал себе...». В то же время одна ось все-таки еще сохраняется: «встань». Наконец, в последнем случае цитата полностью теряет развернутое значение и по семантике сравнивается с понятием «смерть».

Таким образом, мы видим, что при цитации автор избегает полностью повторять Библейскую формулу, а в случае ее повторения семантический акцент переносится с номинального значения на комментарий. За счет этого происходит отход от кодифицированного, мертвого текста. Последний продолжает свое развитие и как бы оживает при использовании такого типа цитирования.

Еще больше апологетическая функция поэмы заметна на Библейских парафразах, встречающихся в ее тексте. Все они легко делятся на простые — 46: 74 % (отсылающие к какому-то одному фрагменту Библии) и сложные — 16: 26 % (отсылающие сразу к нескольким эпизодам). Наиболее интересны для нас сложные. Они отличаются очень высокой концентрацией событий и, обычно, занимают сильные позиции в тексте поэмы (11 из 16; 69 %), то есть в начале главы (3: №№ 7, 28, 58; — 27 %), ее кульминации (3: №№ 24, 25, 62; — 27 %) или в финале (5: №№ 12, 23, 44, 47, 49; — 45 %). Тяготение к финалу главы не случайно. Так, сложные парафразы за счет своей концентрации обладают очень

высокой эмоциональностью, что очень важно в итоговом фрагменте.

С другой стороны, они являются объемными, а не плоскими или дидактическими, так как отсылают сразу к нескольким, разным, несвязанным напрямую в тексте Библии эпизодам. За счет этого в поэме Ерофеева нет прямого давления на читателя (по типу: вспомни там, так и здесь), но вместо этого складывается какой-то новый образ, который как бы современен — является «сегодняшним» синтезом составных частей парафраза и в то же время невероятно близок к библейскому прототексту.

Например, в главе «Кучино — Железнодорожное» в финале мы читаем: «Все, что есть у меня, все что, может быть есть — все швыряю на белый алтарь Афродиты!» (№ 12).

В той же главе, предшествуя этой фразе, мы находим 6 отсылок к Песни Песней (№№ 6, 7, 8, 9, 10, 11). Напомню, что это произведение традиционно приписывается Царю Соломону. Таким образом, весь фон, который создается простыми парафразами, связывает нас с фигурой Царя Соломона. Отметим, что любовница Венички обращается к нему: «Я одну вашу вещицу — читала. И знаете: я бы никогда не подумала, что на полсотне страниц можно столько нанести околесицы. Это выше человеческих сил!». Тем самым она отмечает нечеловеческую мудрость Венички (аналогичная трансформация по антитезе тоже присутствует в поэме, интересно, что это парафраз на Песнь Песней Соломона — № 4), а также то, что он — писатель.

Как нетрудно заметить, это все — концепты, близкие к Царю Соломону.<sup>[13]</sup> Таким образом, в речи своей любовницы, которую, кстати, он один раз назовет Суламифью (с. 113), как и главную героиню Песни Песней, Веничка сближается с Царем Соломоном. Тогда приведенная выше фраза зазвучит в контексте 3 книги Царств.

Разница опять-таки будет во времени и в отношении к событию. Если традиционно<sup>[14]</sup> мы рассматриваем Библию как исторический памятник, описывающий раз произошедшие грандиозные события, то автор поэмы «Москва–Петушки» оживляет их. Происходят, в принципе, все те же события, но в уменьшенном масштабе. Здесь нет комедийного эффекта, потому что главный герой воспринимает их **как полное соответствие** с Библейскими событиями.

Просто изменяется сверхзадача героя. Он стремится не уподобиться Христу вообще, плача, что у него нет такой возможности и поэтому ничего не делая, а снять привычную закодифицированность текста, понять, что текст Библии описывает вполне обычные реалии, которые затем стали классическими и грандиозными. И после внешней десакрализации Библии ее сакральные

---

<sup>13</sup> Щедровицкий Д. В. Соломон // Мифы народов мира. М., 1982. Т.2. С. 460; Меружанян. А. Кто есть кто в Новом Завете. СПб., 1997. С. 231–232; Телушкин И. Еврейский мир. М.; Иерусалим, 1997 (5757). С. 62–63.

<sup>14</sup> Здесь я имею в виду обычное понимание Библии для советского времени. См. Беленький М. С. Библия. // КЛЭ. М., 1962. Т. 1. С. 606–608; Крывелев И. А. Библия: историко-критический анализ. М., 1982. С. 3–17; Карманный словарь атеиста. М., 1987. С. 31–32; Шифман И. Ш. Ветхий Завет и его мир. М., 1987. С. 75, 162.

эпизоды прорываются в обычную жизнь героя, позволяя ему уподобляться Христу не в мыслях, а в действиях.

Такой взгляд, с «точки зрения»<sup>[15]</sup> центрального героя поэмы, существенно изменяет два, пожалуй, ключевых эпизода поэмы — разговор с Семенычем и финал.

Если рассматривать произведение извне, то разговор с Семенычем предстанет перед нами как очень комичный, сатирический, но самостоятельный эпизод.<sup>[16]</sup> Однако, с «точки зрения», Венички этот эпизод неразделимо связан с предыдущими беседами героя. Так, все они сцементированы мотивом проповеди. Сцена с Семенычем в главе «85-й километр — Орехово-Зуево» является завершением целого каскада аналогичных эпизодов.

В начале, в главе «Есино — Фрязино» Веничка неожиданно трансформирует алкогольный спор черноусого и декабриста на тему «пил ли Гете?» в проповедь нематериального мира, который необходим для целостности Космоса: Гете, в системе Венички, пил нематериально, через своих героев (с. 67–68).

Затем в главе «61-й километр–65-й километр» вновь активизируется тема спора: герои рассказывают друг другу рассказы, «как у Тургенева». Все эти сбивчивые и композиционно незавершенные рассказы объединяются идеей Венички о противоречии внешней формальной оболочки и ее внутренней сущности,<sup>[17]</sup> понять которую и

---

<sup>15</sup> Тодоров Ц. Поэтика // Структурализм: «за» и «против». М., 1975. С.69–78.

<sup>16</sup> Именно такая точка зрения представлена в: Прохоров Г. С. Указ. соч. С. 98–99.

<sup>17</sup> Ср. рассказ черноусого о приятеле, которому нужна была Ольга Эрдели. Так, формально он получил вместо нее проститутку. Но так как он не знал об этом, то

есть задача человека: «А я сидел и понимал старого Митрича. <...> Первая любовь или последняя жалость — какая разница? Бог, умирая на кресте, заповедовал нам жалость, а зубоскальства Он нам не заповедовал. <...> Любовь ко всякой персти, ко всякому чреву. И ко плоду всякого чрева — жалость» (с. 75).

Наконец, в следующей главе приведен рассказ самого Венички о своих странствиях, который объединяется темой фатальной непонятости героя,<sup>[18]</sup> что функционально сродни Евангельскому тексту.

Только после развития этих тем появляется Семеныч. В результате, нам открывается «механизм непонятости»: несмотря на то, что Веничка достаточно точно передает мессианские концепты Библии, герой способен понять только три слова: «солятся в поцелуе», «женщина», «ляжет» (с. 86–87). Но сам герой по своей природе вынужден проповедовать и рассказывать (хотя у него есть алкогольные напитки для штрафа. См.: с. 89), так как именно в этом случае он уподобляется Христу и Апостолам. Именно поэтому фрагмент с Семенычем заканчивается фразой, являющейся парафразом финала Евангелий: «Все это я видел, совершенно отчетливо, и свидетельствую об этом миру» (с. 89; № 32).

---

воспринял ее как Ольгу Эрдели. Интересно, что эффект происходит такой же, как должен был произойти от Ольги Эрдели — герой воскресает (с. 73).

<sup>18</sup> Отметим, что сам герой к тому же пытается раскрыться. Таким образом, состояние одиночества становится экзистенциальной неизбежностью. Именно поэтому происходит смена персонажей, при которой Луи Арагон и Эльза Триоле превращаются в Жана Поля Сартра и Симону де Бовуар (с. 81). Неважно, кто действует и где действует — это может меняться, но сущность остается неизменной.

Таким образом, эпизод с Семенычем является не свидетельством десакрализации текста, а, наоборот, реальным внедрением мира Библии в мир героя.

С другой стороны, этот же эпизод изменяет взгляд на финал, который становится очень логичным. Так, разговор начинается с фразы Венички: «Но всякая история имеет конец, и мировая история — тоже». Завершается же она уже приведенным выше свидетельством (См.: № 32), которое становится своеобразной перспекцией дальнейшего повествования. Тем самым, после рассказа о времени Второго Пришествия, он выходит за пределы времени. И как результат, Веничка приходит на свою Голгофу, которой одновременно оказывается и неизвестный подъезд, и Москва, и Петушки. Здесь выражается очень интересный взгляд на историю: она не просто конечна (когда-нибудь), она заканчивается постоянно: здесь и сейчас, а уже от способности человека зависит, может ли он оказаться по ту сторону истории. Оказавшись же вне истории, герой автоматически попадает в плоскость, где синхронно возгорается звезда Вифлеема, действуют античные и библейские персонажи, соединяются различные пространства.<sup>[19]</sup>

Таким образом, мы видим, что Библейский прототекст, несмотря на довольно-таки узкую степень распространенности в поэме, является необычайно важным в семантическом плане из-за своей насыщенности. В структурной ткани произведения он, преимущественно, занимает сильные позиции.

---

<sup>19</sup> Некую аналогию мы можем провести с эпизодом из Деяний Апостолов, когда Ангел выводит их из тюрьмы и перемещает в Храм [Деян. 5: 18–23], а контаминацию пространства [Мф. 4: 8–9].



Функционально Библейские парафразы призваны комментировать непонятные фрагменты через отсылку к тексту Библии, что явно не соответствует ни «игровой теории», ни теории юродства. Они организуют ретроспекцию и проспекцию внутри поэмы. Также необходимо отметить, что автор сознательно стремится оживить Виблейский текст, подчеркнуть, что он продолжается и в современную эпоху, а не относится к раз и навсегда произошедшим событиям (экзегетическая функция), для чего избегает точного цитирования, снижает стиль, вносит современные конкретизаторы, обращается к фрагментам, напоминающим жанр проповеди.

## Приложение

Ерофеев

С

Библия

**1.** Разве по **Этому** тоскует душа моя?

25

...и буду искать того, которого любит душа моя  
[Песн. П. 3: 2]

**2.** И весь в синих молниях Господь мне ответил...

25

...облако и мрак окрест Его <...> Молнии его освещают Вселенную. [Пс. 96: 2, 4].

**3.** О, птицы небесные, не собирающие в житницы!  
О, краше Соломона одетые полевые лилии.<sup>[20]</sup>

33

Взгляните на птиц небесных: они не сеют ни жнут, ни собирают в житницы <...> Посмотрите на полевые лилии <...> и Соломон не одевался так, как всякая из них [Мф. 6: 26–29]

**4.** Эта любимейшая из потаскух, эта белобрысая дьяволица...

38

Но единственная — голубка моя, чистая моя... [Песн. П. 6: 9]

**5.** Не в радость тебе обратятся эти 13 глотков...

38

1. Парафраз Мф. 26: 20–30.

2. ...но горе тому человеку, которым Сын человеческий предаётся: лучше было бы тому человеку не родиться... [Мк. 14: 21]

**6.** Младенец, любящий отца, как самого себя, — разве нуждается в жалости?

42

---

<sup>20</sup> Этот парафраз найден благодаря: Левин Ю. Указ. соч. С. 43.

1. Почитай отца твоего и мать твою, чтобы тебе было хорошо... [Ис. 20: 12]

2. Возлюби ближнего твоего, как самого себя [Мф. 22: 39].

**7.** Увидеть ее на перроне, с косой от попы до затылка, и от волнения зардеться, и вспыхнуть, и напиться в лежку, и пастись, пастись между лилиями...

44

1. Волосы твои, как стадо коз, что сходит с горы Галаадской [Песн. П. 4: 1]

2. Два сосца твои, как двойни молодой серны, пасущиеся между лилиями [Песн. П. 4: 5].

**8.** И кроме нас двоих — никого.

45

Возлюбленный мой принадлежит мне, а я — ему; он пасет между лилиями [Песн. П. 2; 16].

**9.** Это — женщина, у которой до сегодняшнего дня грудь стискивали только предчувствия. Это — женщина, у которой никто до меня пульса не щупал.

45

1. Запертый сад — сестра моя, невеста, заключенный колодец... [Песн. П. 4: 12].

2. Мандрагоры уже пустили благовоние, и у дверей наших всякие превосходные плоды <...>: это сберегла я для тебя, возлюбленный мой [Песн. П. 7: 14].

**10.** А потом изогнулась, как падла, и начала волнообразные движения бедрами...

45

Округление бедер твоих, как ожерелье, дело рук искусного художника. [Песн. П. 7: 12]

**11.** ...сказала: «Я хочу, чтобы ты властно обнял меня правой рукой».

45

Левая рука у меня под головой, а правой он обнимает меня. [Песн. П. 8: 3]

**12.** Все, что есть у меня, все, что, может быть, есть — все швыряю на белый алтарь Афродиты.

45

1. Во время старости Соломона, жены его склонили сердце его к иным богам <...> И стал Соломон служить Астарте... [3 Цар. 11: 4–5].

2. За то, что так у тебя делается, и ты не сохранил завета Моего и уставов Моих <...> Я отрину у тебя царство... [3 Цар. 11: 10].

**13.** ...и все смешалось: и розы и лилии, и в мелких завитках — весь — влажный и содрогающийся вход в Эдем.

47

Возлюбленный мой простер руку свою сквозь скважину, и внутренность моя взволновалась от него. Я встала, чтоб отворить возлюбленному моему, и с перстов моих капала мира на ручки замка [Песн. П. 5: 4–5].

**14.** ...облеку тебя в пурпур и крученный виссон...

47

Золотые подвески сделаем тебе с крапинками серебряными [Песн. П. 1: 11].

**15.** А жить совсем не скучно. Скучно жить было только Николаю Гоголю и Царю Соломону <...> «человек — смертен» — таково мое мнение. Но уж если мы родились, ничего не поделаешь, надо немного пожить... «Жизнь — прекрасна» — таково мое мнение.

49

Если бы какой человек родил сто детей, и прожил многие годы <...>, но душа его не наслаждалась бы добром и не было бы ему погребения, то я сказал бы: выкидыш счастливее его. Потому что он напрасно пришел и отошел во тьму <...> А тот, хотя прожил бы 2000 лет и не наслаждался добром, не все ли пойдет в одно место [Эк. 6: 3–6]...

**16.** Она, то есть Божья Десница, которая над всеми нами занесена и перед которой не хотят склонить головы одни кретины и проходимцы...

54

Сказал безумец в сердце своем: «Нет Бога». Они развратились, совершили гнусные дела, нет делающего добро. [Пс. 13: 1].

**17.** Итак, будьте совершенны, как совершенен Отец наш Небесный

54

Итак, будьте совершенны, как совершенен Отец ваш Небесный. [Мф. 5: 48]

**18.** Что мне выпить во Имя Твое?

54

Сие творите в мое воспоминание [Лк. 22: 17–19; Мф. 26: 26–28; Мк. 14: 22–25].

**19.** Пить просто водку, даже из горлышка, — в этом нет ничего, кроме томления духа и суеты.

55

Видел я все дела, какие делаются под солнцем, и вот все — суета и томление духа [Ек. 1: 14].

**20.** ... человек становится настолько одухотворенным, что можно подойти и <...> плевать ему в харю и он ничего не скажет.

58

...Я говорю вам: не противься злему. Но кто ударит тебя в правую щеку твою, обрати к нему левую [Мф. 5: 39]. Ср. Лк 6: 29.

**21.** Довольно в мутной воде рыбку ловить, пора ловить человеков.

59

1. Довольно в мутной воде рыбку ловить (пословица).

2. И сказал им Иисус: идите за Мной и Я сделаю, что вы будете ловцами человеков [Мф. 1: 17].

**22.** Отчего в глазах у вас столько грусти?.. Разве можно грустить, имея такие познания?

68

1. Но знает Бог, что в день, в который вы вкусите их <плоды — Г. П.>, откроются глаза ваши, и вы будете, как боги, знающие добро и зло. [Быт. 3: 5].

2. Адаму же сказал <Бог>: за то, что ты послушал голоса жены твоей и ел от древа <...> проклята земля за тебя, со скорбью будешь питаться от нее [Быт. 3: 17].

**23.** Вот я, например, 12 недель тому назад: я был во гробе, я уже четыре года лежал во гробе, так что уже смердеть перестал. А ей говорят: «Вот — он во гробе. И воскреси, если сможешь» <...> Подошла ко гробу и говорит: «Талифа куми». Это значит в переводе с древнежидовского: «Тебе говорю — встань и иди».

71

1. И взяв девицу за руку, говорит ей: «Талифа — куми», что значит: «девица, тебе говорю, встань» [Мк. 5: 41].

2. А некоторые из них <иудеев — Г. П.> сказали: не мог ли Сей, отверзший очи слепому, сделать, чтобы и этот не умер [Ин. 11: 37].

3. Господи! Уже смердит; ибо четыре дня, как он во гробе [Ин. 11: 39].

4. Он <Иисус> воззвал громким голосом: Лазарь! Иди вон. [Ин. 11: 43].

**24.** Бог, умирая на кресте, заповедовал нам жалость, а зубоскальства Он нам не заповедовал.

75

1. Отче, прости им, ибо не знают, что делают [Лк. 23: 34].

2. А Я говорю вам: любите врагов ваших... [Мф. 5: 44].

**25.** Пей все, пей мою кровь, но Господа Бога твоего не искушай!

77

1. Не искушай Господа Бога твоего [Мф. 4: 7; Лк. 23: 34].

2. Не искушайте Господа, Бога вашего, как вы искушали Его в Массе [Втор. 6: 16].



3. И укорял народ Моисея, и говорили: дайте нам воды пить. И сказал Моисей: что вы укоряете меня? Что искушаете Господа? <...> И нарек имя месту тому Масса и Мерива. [Ис. 17: 2, 7].

4. И взяв чашу и благодарив, сказал: примите ее и разделите между собою <...> сие творите в Мое воспоминание. [Лк. 22: 17, 19].

**26.** Сердце исходило слезами, но немолствовали уста. А итальянцы не понимают, смеются, пальцами на меня показывают «Смотрите-ка, Ерофеев опять ходит как пообанный!».

80

И как Анна говорила в сердце своем, а уста ее только двигались, и не было слышно голоса ее, то Илий счел ее пьяною. [1 Цар. 1: 13].

**27.** ...который ей-ей грядет.

87

Се, гряду скоро, и возмездие Мое со Мною [Откр. 22: 12]

Свидетельствующий сие говорит: ей, гряду скоро! Аминь. Ей, гряди, Господи Иисусе! [Откр. 22: 20].

**28.** Ныне отпускаеши раба Твоего, Владыка...

87

Ныне отпускаешь раба Твоего, Владыко. [Лк. 2: 29].

**29.** И скажет архангел Гавриил: «Богородице Дево, радуйся, благословенна ты между женами».

87

Ангел, вошед к ней, сказал: радуйся, Благодатная! Господь с Тобою, благословенна Ты между женами. [Лк. 1: 28].

**30.** И всё будет хорошо, и все будут хорошие

87

И увидел Бог, что это хорошо. [Быт. 1: 10].

**31.** И возляжет волк рядом с агнцем...

87

Тогда волк будет жить вместе с ягненком <...> и корова будет пастись вместе с медведицей, и детеныши их будут лежать вместе. [Ис. 11: 6, 7].

**32.** Все это я видел совершенно отчетливо и свидетельствую об этом миру.

89

Иисус говорит ему (ученику): если Я хочу, чтобы он пребыл, пока прииду, что тебе <Петру> до того? Ты иди за Мною <...> **Сей ученик и свидетельствует о сем** и написал сие; **и знаем**, что истинно свидетельство его [Ин. 21: 22, 24].

**33.** Но всякая история имеет конец, и мировая история — тоже.

86

Итак, идите, научите все народы <...>, уча их соблюдать все, что Я повелел вам; и се, Я с вами во все дни до скончания века [Мф. 28: 19–20].

**34.** Я повешу им <детям — Г. П.> на стену портрет прокуратора Иудеи Понтия Пилата <...> Понтий Пилат стоит и умывает руки.

96

Пилат, видя, что ничто не помогает, но смятение увеличивается, взял воды и умыл руки перед народом, и сказал: невиновен я в крови Праведника Сего [Мф. 27: 24].

**35.** Я пробирался через заросли шиповника...

97

И, сплетши венец из терна, возложили Ему на голову [Мф. 27: 29].

**36.** ...возьми — на ходу из электрички выпрыгни. Вдруг, да и не разобьешься.

99

И говорит <Сатана — Г. П.> Ему: если Ты Сын Божий, бросься вниз; ибо написано: «Ангелам своим заповедает о Тебе, и на руках понесут Тебя, да не преткнешься о камень ногою Твоею» [Мф. 4: 6].

**37.** И Сатана ушел посрамленный

99

И окончив все искушение, диавол отошел от Него до времени [Лк. 4: 13, Ср. Мф. 4: 11].

**38.** Там, в Петушках — чего? моровая язва? Там с кем-нибудь обручили собственную дочь?

102

1. То вот, рука Господня будет на скоте твоём <...> будет моровая язва весьма тяжкая. [Исх. 9: 3].

2. [Быт. 19: 31–38] (о дочерях Лота)

**39.** Слушай-ка, княгиня! А где твой камердинер Петр.

108

И Я говорю тебе: ты — Петр и на сем камне Я создам Церковь Мою <...> что свяжешь на земле, то будет связано на небесах; и что разрешишь на земле, то будет разрешено на небесах [Мф. 16: 18–19].

**40.** А то знаешь <Петр — Г. П.>, опять мне делается тревожно.

109

... душа Моя скорбит смертельно; побудьте здесь и бодрствуйте со Мною [Мф. 26: 38].

**41.** Не знаю. Я <Петр — Г. П.> сам спал — в этом вагоне.

109

Возвращается <Иисус>, и находит их спящими и говорит Петру: Симон: ты спишь? [Мк. 14: 37]

**42.** Я лежал, как труп, в ледяной испарине, и страх под сердцем все накапливался.

111

И находясь в борении, прилежно молился; и был пот Его, как капли крови, падающие на землю [Лк. 22: 44].

**43.** Я ничем не хлопал, я спал.

111

См. [Мк. 14: 37].

**44.** <Веня — Г. П.>: Врешь, Петр, ты все мне врешь! Ему стыдно — подумал я.

111

1. Он <Петр> отвечал Ему: Господи, с Тобою я готов и в темницу и на смерть идти. Но Он сказал: говорю тебе, Петр, не пропоет петух сегодня, как ты трижды отречешься, что не знаешь Меня [Лк. 22: 33–34].

2. Тогда Господь, обратившись, взглянул на Петра; и Петр вспомнил слово Господа <...> И, выйдя вон, горько заплакал [Лк. 22: 61–62].

**45.** Проходимец, отвечал он <Петр — Г. П.> из-за окна.

111

Он же <Петр> начал клясться и божиться: не знаю Человека Сего, о Котором говорите [Мк. 14: 71].

**46.** Остановитесь, девушки! Богини Мщения, остановитесь. В мире нет виноватых.

112

Иисус же говорил: Отче! Прости им, ибо не знают, что делают [Лк. 23: 34].

**47.** Я бежал и бежал сквозь вихрь и мрак, срывая двери с петель. Я знал, что поезд «Москва–Петушки» летит под откос <...> И тогда я зашатался и крикнул «О-о-о-о-о! Посто-о-йте! А-а-а-а!» Крикнул и оторопел...

112

1. В шестом же часу настала тьма по всей земле... [Мк. 15: 33; Ср. Мф. 27: 45; Лк. 23: 44–45].

2. Иисус же, возгласив громко, испустил дух [Мк. 15: 37; Ср. Мф. 27: 50].

**48.** И тут мне пронзило левый бок и я тихонько застонал...

114

Тогда Пилат <...> отпустил им Варавву, а Иисуса, бив, предал на распятие [Мк. 15: 15].

**49.** Талифа куми, как сказала твоя Царица, когда ты лежал во гробе, — то есть, встань, оботри пальто, почисть штаны, отряхнись и иди.

115

1. [Мк. 5: 41].

2. [Ин. 11: 39].

3. ...тебе говорю: встань, возьми постель твою и иди в дом твой [Мк. 2: 11].

**50.** Утеха рода человеческого, лилия долины...

116

Я нарцисс Саронский, лилия долин [Песн. П. 2: 1].

**51.** Что тебе осталось? Утром — стон, вечером — плач, ночью — скрежет зубовой.

116

А сыны царства извержены будут во тьму внешнюю: там будет плач и скрежет зубовой [Мф. 8: 12 Ср. Мф. 22: 13].

**52.** Я повернулся за угол и постучался в первую дверь. Постучался — вздрагивая от холода, стал ждать, пока мне отворят.

116

... стучите и отворят вам <...> ибо <всякому — Г. П.> стучащему отворят [Мф. 7: 7–8].

**53.** Мене, текел, фарес, — то есть ты взвешен на весах, найден легковесным, то есть «текел».

117

И вот начертано: мене, текел упарсин. Вот и значение слов: Мене — исчислил Бог царство твое и положил ему конец. Текел — ты взвешен на весах и найден очень легким. Перес — разделено царство твое и дано Мидянам и Персам [Дан. 5: 25].

**54.** ...вновь ли возгорается звезда Вифлеема?

117

Где родившийся Царь Иудейский? Ибо видели мы звезду на востоке... [Мф. 2: 2].

**55.** Ночью никто не может быть уверен в себе <...> И апостол предал Христа, покуда третий петух не пропел.

118

И вспомнил Петр слово <...>: прежде нежели петух пропоет дважды ты трижды отречешься от Меня [Мк. 14: 72].

**56.** Я, исходивший всю Москву вдоль и поперек, трезвый и с похмелья, — я ни разу не видел Кремля <...> И вот теперь увидел, когда Курский вокзал мне нужнее всего на свете! «Неисповедимы Твои пути».

120



О, бездна богатства и премудрости и ведения Божия! Как непостижимы судьбы Его и неисследимы пути Его [Рим. 11: 33].

**57.** Я сказал себе: «Талифа куми», то есть встань и приготовься к кончине...

121

[Мк. 5: 41].

**58.** Это уже талифа куми. Я всё чувствовал, что лама самахвани, как сказал Спаситель... То есть «Для чего, Господи, ты оставил меня? Для чего же, все-таки, Господь, Ты оставил меня? Господь молчал».

121

1. [Мк. 5: 41].

2. В девятом часу возопил Иисус громким голосом «Элои, Элои! Ламма савахфани?» что значит: «Боже Мой! Для чего Ты Меня оставил?» [Мк. 15: 34].

**59.** Ангелы небесные, они поднимаются: что мне делать? Что мне сейчас делать, чтобы не умереть? Ангелы.

121

Соблюдайте постановления Мои и законы Мои, которые исполняя, человек будет жив. Я Господь [Лв. 18: 5].

**60.** ...они пригвоздили меня к полу.

И когда пришли на место, называемое Лобное, там распяли Его [Лк. 23: 33; Ср. Ин. 19: 17–18].

**61.** И может ли в Петушках быть что-нибудь путное?

44

Но Нафанаил сказал ему: из Назарета может ли быть что доброе [Мф. 1: 46].

**62.** О, невинные бельмы! О, эта белизна переходящая в белесость! О, колдовские и голубиные крылья.

44

1. О, ты прекрасна, возлюбленная моя, ты прекрасна! Глаза твои голубиные под кудрями твоими... [Песн. П. 4: 1].

2. И крестившись Иисус тотчас вышел из воды, — и се, отверзлись Ему небеса, и увидел Иоанн Духа Божия, Который сходил как голубь... [Мф. 3: 16].

## **Н. А. Корзина. Феномен «рамы» в структуре поэмы Вей. Ерофеева «Москва–Петушки»**

### **Тверь**

Эклектичная природа постмодернизма проявляется в необходимости использования разных языков культуры, перевода кодов литературных стилей,

направлений, отдельных текстов в собственную знаковую систему постмодерна для порождения новых значений и смыслов. Следствием неоднократно отмечаемых мутаций жанров, пастишизации, тяготением к технике бриколажа<sup>[21]</sup> стало появление в литературе постмодернизма новых гибридных форм. Поэма Вен. Ерофеева «Москва–Петушки» представляет собой образец такой новой формы, в конструкции которой есть целый ряд знаменательных образований.

Давно уже было обращено внимание на то, что смешение разнородных элементов в поэме Ерофеева — анекдота и притчи, пародии и библейского мифа, сказа и исповеди и т. д. — позволяет соотнести ее с низовым народно-философским жанром эпохи эллинизма — устной проповедью — диатрибой<sup>[22]</sup> или менипповой сатурой, которую позднее М. М. Бахтин назвал мениппеей и придал универсальный смысл как одной из форм реализации карнавализации. Присутствие в тексте принципа мениппеи или даже центона объясняется свойствами интертекстуальности, присущей всему постмодернизму как характерная его черта. Интертекстуальность становится самой важной особенностью поэтики поэмы «Москва–Петушки». Смысловое поле поэмы возникает на пересечении

---

<sup>21</sup> См.: Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм: Очерки исторической поэтики. Екатеринбург, 1997; Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература: Учебное пособие. М., 1999 и др.

<sup>22</sup> См.: Живолупова Н. Паломничество в Петушки, или Проблема метафизического бунта в исповеди Венечки Ерофеева // Человек, 1992, № 1; Гайсер-Шнитман С. Венедикт Ерофеев, «Москва–Петушки», или «The Rest is Silence». Bern, Frankfurt am Main, New York, Paris, 1984; Липовецкий М. С потусторонней точки зрения: «Москва–Петушки» Вен. Ерофеева // Липовецкий М. Указ. соч.

множества смыслов, которые несет в себе цитатный материал, используемый в произведении.

Своеобразие цитирования в «Москве–Петушках», на наш взгляд, состоит не только в использовании узнаваемых высказываний, но и структур. Как нам представляется, значительная часть текста поэмы, включающая главы «43-й километр—Храпуново» — «Дрезна–85-й километр», представляет собой «процитированную» конструкцию, известную в литературоведении как «рама».

Термин «рама», как это часто бывает в литературоведении, многозначен. В отличие от Ю. М. Лотмана, понимающего «раму» как «воплощенную границу художественного пространства»<sup>[23]</sup> любого текста (живописного, кинематографического, литературного и т. д.), мы используем термин «рама» в традиции В. В. Томашевского<sup>[24]</sup> для обозначения определенного композиционного приема, известного еще под названием «обрамления» или «обрамляющего рассказа». Возникновение такого типа композиции связывают с древневосточной, прежде всего, древнеиндийской традицией жанра «обрамленной повести».<sup>[25]</sup> Это памятники типа «Панчатантры»,

---

<sup>23</sup> Лотман Ю. М. Композиция словесного художественного произведения: Рамка // Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970. С.256.

<sup>24</sup> Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. М., 1996. С. 247.

<sup>25</sup> См.: Гринцер П. А. Древнеиндийская проза: Обрамленная повесть. М., 1963; Он же. Мировая литература на рубеже новой эры // История всемирной литературы. В 9 т. М., 1983. Т.1; Гвоздева Е. В. Роман о семи мудрецах: К вопросу о жанре обрамленной повести во Французской средневековой литературе // Начало: Сборник работ молодых ученых. М., 1990; Османова З. Г. Искусство обрамленного повествования. Прошлое и настоящее // Встречи и преображения: Поэтика повествовательных жанров в контексте взаимосвязей национальных литератур.

«Шукасаптати» или «Книги Синдбада». Восточная «обрамленная повесть» повлияла на становление эллинистической диатрибы, а в XII-XIII вв. в Западной Европе появляется «Роман о семи мудрецах» — извод «Книги Синдбада», структура которого, видимо, была усвоена новеллистами эпохи Возрождения, Боккаччо прежде всего. Существует мнение, что «жанр „обрамленной повести“ растворяется в жанре рыцарского романа и исчезает, просуществовав чуть более века (1135–1291)».<sup>[26]</sup> Но судьба композиционного приема оказалась более счастливой — он активно использовался писателями разных стран и разных эпох.

Однако, как показывают наблюдения, этот прием сращен с сюжетогенным мотивом «спасения от опасности или бедствия». Характерной особенностью обрамления является наличие сюжета с определенным конфликтом, который служит поводом к рассказыванию историй. Чаще всего интрига рамы строится на стремлении обрести спасение от какой-либо опасности. Например, сюжет рамы «Книги Синдбада» основывается на возможности спасти принца, который приговорен к смертной казни по ложному обвинению. Её используют семь мудрецов, рассказывавших в течение семи дней истории и тем самым отсрочивших день казни. Тот же сюжет лежит в основе рамы «Тысячи и одной ночи». В основу сюжета рамы «Декамерона» Боккаччо положена история бегства десяти молодых людей из Флоренции, которые, чтобы спастись от эпидемии чумы 1348 года, уединились на вилле и рассказывали друг другу новеллы. Опала была

---

М., 1993.

<sup>26</sup> Гвоздева Е. В. Указ. соч. С.23.

причиной бегства семейства Сфорца и уединенной их жизни во дворце, где время протекало в рассказывании сказок. Так построена рама в книге создателя жанра литературной сказки Страпароллы «Приятные ночи».

Особый интерес к рамочной структуре возникает в эпоху романтизма. И опять она сращена с мотивом спасения от бедствия, но сам мотив в значительной степени трансформируется. Если прежде вводящие и заключающие вставной рассказ элементы рамы, да и сама она в целом, служили морализаторским целям, или поучениям житейской мудрости, или просто представляли занимательный сюжет, то в эпоху романтизма рама становится значимой в ином смысле. Теперь рамочный конфликт зиждется на стремлении спастись от бездуховности социального мира, основанного на меркантильном интересе. Бездуховность воспринималась как чума XIX века. Поэтому рама служит введению и резюмированию проблем философского порядка, которые иллюстрируются вставными рассказами. Так построены «Кот в сапогах» Л. Тика и «Серапионовы братья» Гофмана, «Харчевня в Шпессарте» Гауфа и «Русские ночи» В. Ф. Одоевского. Философские поиски эстетических, нравственных, научных истин дают спасение от убогости и безнадежности жизни.

Рама в сращении с мотивом бегства от тоски и безысходности жизни используется в текстах, построенных в целом по иным структурным моделям. Она возникает в качестве цитируемого романтического элемента в «Записках кавалерист-девицы» Н. А. Дуровой или в «Первой любви» И. С. Тургенева.

Как нам представляется, этот же мотив-структура лежит в основе «маленькой трагедии» А. С. Пушкина «Пир во время чумы». Духовные катаклизмы романтиков заменены у Пушкина вновь реальной катастрофой — лондонской чумой 1665 года. Но событие получает, как и у романтиков, не дидактическое, а философское истолкование. Обращение Пушкина к этому мотиву позволило тексту трагедии обрести несколько важных смыслов.

Сама ситуация «пира во время чумы» получает в произведении разнообразное наполнение: для одних героев — Луизы, Молодого человека — это веселье, кощунство во время бедствия; для других — Мэри, Вальсингама — пир во время чумы — не столько бегство от разыгравшегося мора (оно невозможно — чума среди них), сколько средство спасения от безнадежного страха перед жизнью.

Для наиболее адекватного осуществления смысла мотива, Пушкин соединяет его с формой обрамления. Рама у Пушкина проста и сложна одновременно, т. к. строится как система цитации: в ней угадывается структура и сюжетная ситуация «Декамерона» Боккаччо и оригинал идеи — «Город чумы» романтика Вильсона. Подзаголовок трагедии: «Отрывок из Вильсоновой трагедии: „The city of the plague“» дополняется переводом автора: «Чумный город».<sup>[27]</sup> Соединение русского и английского вариантов заглавий дает возможность проявиться многозначности понятий «a plague» и «чумный», т. е. больной, опасный, зараженный,

---

<sup>27</sup> Пушкин А. С. Пир во время чумы // Пушкин А. С. Собр. соч. В 10 тт. М., 1981. Т.4. С.329. Далее все ссылки на это издание даны в тексте статьи с указанием страницы.

проклятый. Благодаря этому прочитывается один из иносказательных смыслов драмы — человек в его отношении к проклятому миру, к обществу, находящемуся в болезненном состоянии.

Принято выделять два типа обрамления: tight frame — плотное, и loose frame — свободное. Пушкин использует не просто свободное, а «разреженное» обрамление. Он сворачивает раму и рамочный сюжет до ремарки: «Улица. Накрытый стол. Несколько пирующих мужчин и женщин» (с.329). Ремарка служит организации рамочного пространства: персонажи собрались за столом на пир во время чумы и для рассказывания своих историй. Указанием на то, что это обычное времяпрепровождение участников пира, служит упоминание Молодым человеком Джексона, рассказы которого «тому два дня наш общий хохот славил» (с.229). Теперь за столом звучит «история» — песня Мэри и «история» — гимн Вальсингама.

Интерпретации «Пира во время чумы» последних лет акцентируют как главный смысловый итог трагедии идею спасения от зла и безнравственности, царящих в мире. Таково мнение Л. А. Когана: «„Пир“ — поэма трагического предощущения: куда идет человечество, внешний прогресс которого опережает его духовно-нравственное развитие; что ему грозит; как ему спастись».<sup>[28]</sup> Сходное суждение находим у М. Новиковой: «Спасение героя означает, а вернее, моделирует в этом грандиозном „священном сюжете“ спасение Человека и Человечества».<sup>[29]</sup> Подчеркнуто конкретна позиция Влад.

---

<sup>28</sup> Коган Д. А. Был ли «повержен» Вальсингам?: К проблеме философской интерпретаций «Пира во время чумы» // Вопросы философии. 1986, № 12. С.80.

<sup>29</sup> Новикова М. Живые, мертвые, бессмертные // Вопросы литературы. 1994. Вып.



Соловьева: «...безумное веселье для него — единственный выход, лекарство, панацея, последняя надежда на прижизненное спасение».<sup>[30]</sup> Таким образом, в пушкинской трагедии ситуация «пира во время чумы» в значении спасения от мира, находящегося в стадии болезненного разложения, сращена с романтическим мотивом-рамой спасения от духовного бедствия.

Как нам представляется, Вен. Ерофеев в главах «43-и километр — Храпуново» — «Дрезна—85-й километр» своей поэмы «Москва—Петушки» цитирует этот пушкинский комплекс мотива-рамы «спасение от бедствия», сочлененного с мотивом «пира во время чумы».

Речь идет о том эпизоде поэмы, когда в веничкино «купе» следующей в Петушки электрички стекается разношерстная публика. Это умыкнувшие у Венички четвертинку Митричи, черноусый в жакетке и в коричневом берете с бутылкой «Столичной», «декабрист» в коверкотовом пальто и утратившая все приметы своего пола, приспособившаяся к российским условиям вплоть до «черных усиков», мужеподобная женщина «в коричневом берете, в жакетке». Эти персонажи и становятся героями рамы. Осознанность выбора рамы маркирована упоминанием Шехерезады из «Тысячи и одной ночи». В поэме представлен тип свободного обрамления, обладавшего совершенно определенным сюжетом, конфликт которого является во

---

1. С.109.

<sup>30</sup> Соловьев Влад. Фрагментарная драма и лирическая поэзия: О «Пире во время чумы» А. С. Пушкина // Театр. 1972, № 5. С.116.

многим ключом к пониманию философских исканий героя.

Сюжет рамы развивается в логике пушкинского «пира во время чумы», понимаемого как спасение от бедствия. Герои пируют в поезде, летящем «под откос». У всех у них своя боль, свое отчаяние и страхи. Все эти люди ищут спасения от абсурдного мира, в котором никак нельзя доехать до эдемских Петушков, в вине. Опьянение дает возможность не так остро ощущать нелепые крайности горестного человеческого бытия, не впадать в такую степень отчаяния, которая возникает в состоянии трезвости. Не случайно Веничка признается: «...когда хмель уходит из сердца, являются страхи и шаткость сознания».<sup>[31]</sup> Это признание героя воспринимается как реминисценция из пушкинского «Пира». По тем же причинам остается среди пирующих Вальсингам:

...Я здесь удержан

Отчаяньем, воспоминаньем страшным...

<...>И благодатным ядом этой чаши...

Ерофеев создает ощущение болезненного, патологического состояния мира, общества, человека. Герой, диагностирующий себе лихорадку, предчувствует крушение мира: «Что-то неладное в мире. Какая-то гниль во всем королевстве и у всех мозги набекрень» (с.156). Эта шекспировская реминисценция позволяет обнаружить второй пласт рамочного конфликта: герои стремятся обрести спасение не только в вине, но в

---

<sup>31</sup> Ерофеев Вен. Москва–Петушки. М., 1999. С.177. Далее все ссылки на это издание даны в тексте статьи с указанием страницы.

решении вечных всеобщих и собственно русских вопросов. Рама служит средством представления путей обретения этих истин во вставных рассказах, анекдотах, сказах, историях и притчах героев. Черноусый строит глобальную модель становления русской демократии как набирающего силу на каждом этапе российской истории пьянства: «...рыжие люди выпьют, — обязательно покраснеют» (с.94). История «покраснения» России в трактовке Черноусого достаточно строга и логична: если «лишнего человека» Онегина с брусничной воды понос пробирал, то честные люди «между лафитом и клико» рождали декабризм. Томный, небритый, вынутый из канавы Мусоргский пишет знаковую «Хованщину», которая знаменует возникновение разночинского этапа, давшего начало дебошу и хованщине и т. д. История революционного движения в России, приведшего ее на грань вымирания и деградациии, абсолютизируется и воспринимается как зловещая закономерность, как «порочный круг бытия» (с.99), который «душит за горло» (с.99). Таким образом, «покраснение» России не могло и не привело ее к спасению.

В сказах и историях гостей веничкиного «купе» выстраивается модель русского характера, родовой чертой которого является грусть. Русская грусть проистекает от постоянного «позыва к идеалу». Об обретении идеала много рассуждают герои рамы. Он реализуется у русского человека в жалости, в творческой честности, а главное, — в любви к женщине — такой, «как у Тургенева». Спасение возможно только в любви. Отсюда идея воскресения Венички после властного «Талифа куми!» его «белобрысой дьяволицы». Отсюда рассказ декабриста о его приятеле, который мечтал насладиться арфисткой Ольгой Эрдели. Этот сюжет

воспринимается как горько-иронический парафраз знаменитого признания пушкинского Вальсингама о ласках «погибшего — но милого созданья». Лаская погибшее, но милое созданье, Председатель обретает успокоение в мечтах о бессмертном духе своей возлюбленной Матильды. Приятель декабриста, мечтавший об Ольге Эрдели, воскрес благодаря «пьяной-пьяной» бабоньке за рупь с балалайкой. Воскрес и «в окошко высунулся». Использование романтического мотива окна в его исконном значении — устремленности к идеалу, очень знаменательно: прорыв к вечным ценностям, к свободе, к полноценности бытия возможен через любовь к женщине. Грустная ирония Ерофеева состоит в том, что бабонька с балалайкой не может быть полноценной заменой арфистки Ольги Эрдели, потому и спасение не может быть полным. Но если для приятеля декабриста открывается окно, то за окном Венички — темно, и к Царице своей он не попал, и спасения не обрел.

Таким образом, цитируя конструкцию «рама — мотив спасения», Ерофеев продолжает пушкинско-романтическую традицию поиска смысла жизни, но значительно обостряет и драматизирует ситуацию невозможности обретения идеала и спасения.

**Е. А. Егоров. Развитие  
гоголевской поэтики в поэме  
Вен. Ерофеева  
Самара**

Слово «поэма» применительно к прозаическому тексту неизбежно отсылает к «Мертвым душам» Гоголя. И мимо этого, разумеется, не могли пройти исследователи «Москвы–Петушков»: «Формообразующая роль выпивки заключается у Ерофеева в том, что процесс опьянения героя идет у него рука об руку с расширением того художественного пространства, в котором герой существует и действует, выходом его из узких пределов быта в беспредельный план бытия. Происходит „взрыв“ в мире детерминированной реальности и переход всех его компонентов в некое иное измерение <...> И в этом новом измерении поездка Венички в Петушки оказывается только поводом к безгранично широкой постановке вопроса о смысле и сущности человеческой жизни в объеме всей известной нам истории. Здесь и лежит разгадка так смущающего всех слова „поэма“. Прибавлю, что совершенно аналогично обстоит дело и с „Мертвыми душами“».<sup>[32]</sup>

Все процитированное, на наш взгляд, абсолютно справедливо, за исключением последней фразы. Проблема в том и заключается, что с «Мертвыми душами» дело обстоит не совершенно аналогично, начиная с того, что в слове «поэма» у Ерофеева есть интертекстуальная отсылка, а у Гоголя — нет, и кончая принципиально иным способом организации лирического начала. Об этом поподробнее.

Действительно, так же, как и у Гоголя, у Ерофеева все описываемые события (причем события подчеркнута низменного порядка) оказываются в конечном счете поводом к созданию образа переживания, превращая

---

<sup>32</sup> Смирнова Е. А. Венедикт Ерофеев глазами гоголеведа // Русская литература, 1990. № 3. С. 64.

эпическое произведение в лирическое. Но у двух сравниваемых авторов указанная тенденция имеет разную степень выраженности. У Гоголя поглощение эпики лирикой происходит скачкообразно, когда большие отрывки откровенно эпического характера чередуются с так называемыми «лирическими отступлениями».

Здесь нелишне вспомнить концепцию Ю. М. Лотмана, согласно которой проза выступает как «минус-поэзия». «Художественная проза, — пишет Лотман, — возникла на фоне определенной поэтической системы как ее отрицание».<sup>[33]</sup> Несмотря на то, что Лотман употребляет термины «проза» и «поэзия», речь он ведет фактически о способах художественной организации в эпическом и лирическом родах. В соответствии с логикой этой концепции, «Мертвые души», очевидно, представляют собой уже следующий этап, своего рода «минус-прозу». Различия Гоголя и Ерофеева, если так можно выразиться, в длине этого минуса. У Ерофеева уже чрезвычайно сложно вычленить эпическое повествование и лирические отступления. У Гоголя, несмотря на силу лирического обобщения, еще очень сильны и, безусловно, самоценны, скажем так, «рудименты» эпического стиля, когда происходит «преодоление осколочности современной жизни в некоей истории — фабуле, связанной со схемами коллективного сознания»,<sup>[34]</sup> когда автор «разрабатывает каждый эпизод в ширину, пространственно — тем самым полагая

---

<sup>33</sup> Лотман Ю.М. Лекции по структуральной поэтике // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. С. 79.

единство человека с окружающим его миром».<sup>[35]</sup> Ерофеев же по преимуществу работает в пространстве не физическом, а культурном. «Осколочность современной жизни» преодолевается у него не столько соответствующей фабулой, сколько созданием широкого интертекстуального пространства, в которое помещена эта фабула. Так, в частности, в ходе сюжетного развертывания все отчетливее проступает ориентация фабулы «Москвы–Петушков» на евангельский текст как своего рода инвариант, по отношению к которому бытовая история Венички теряет свое самостоятельное значение. Именно общекультурное, интертекстуальное пространство заполняет в последних главах пустые вагоны электрички. Фабула как будто перестает существовать и превращается в проекцию истории распятия Христа и различных ее переосмыслений.

Очевидно, что слово «поэма» как нельзя лучше подходит для обозначения такой художественной структуры, которая сочетает в себе, с одной стороны, мощное лирическое начало, и, с другой стороны, развитую сеть интертекстуальных отношений как результат трансформации эпических элементов, присущих традиционному романному мышлению. Более того, слово «поэма» эту сеть завязывает, поскольку оно, как уже говорилось, само является отсылкой к «Мертвым душам». Благодаря чему читатель уже с самого начала должен быть подготовлен, во-первых, к тому, что «низменная», бытовая история будет иметь не самоценное значение, но содержать выход в бытийный план, как это происходит в аналогичном жанровом образовании у Гоголя. Во-вторых, эта отсылка заставляет

---

<sup>35</sup> Там же.

воспринимать ерофеевское произведение в русле гоголевской проблематики. Сформулируем ее так: существование человеческой личности в ситуации ее отчуждения от различных форм целостности и единства.<sup>[36]</sup> В-третьих, такая ориентированность позволяет узнавать скрытые цитаты и заимствованные мотивы, которые без этой ориентированности легко могут остаться непрочитанными, что значительно обеднило бы восприятие «Москвы–Петушков». Последнее особенно актуально в связи с тем, что в «Москве–Петушках» нет ни одной прямой цитаты из гоголевских произведений. Тем не менее авторское обозначение жанра обязывает к поиску в ерофеевском тексте скрытых аллюзий, реминисценций из «Мертвых душ». Так, в «Москве–Петушках» насчитывается 17 цитат, близких по семантике сочетанию *мертвые души*. Перечислим их все:

«Один мой знакомый говорил, что кориандровая действует на человека антигуманно, то есть, укрепляя все члены, **ослабляет душу**» (с. 36).<sup>[37]</sup>

«И грубы-то ведь, подчеркнуто грубы <...>, когда он **малодушен** и тих! <...> „Всеобщее **малодушие**“ — да ведь это спасение ото всех бед, это панацея, это предикат величайшего совершенства!» (с. 41). «Я сник и **растерял душу**» (с. 41). «Они своими угрюмыми взглядами **пронзали мне душу**» (с. 48). «Ты ведь знаешь и сам, что вторая по счету утренняя доза <...>

---

<sup>36</sup> Об этом, а также о комплексе мотивов «мертвых душ» см. подробнее в кн.: Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. М., 1979.

<sup>37</sup> Поэма цитируется по изданию: Ерофеев В. В. Оставьте мою душу в покое. М., 1995 с указанием страниц.



**омрачает душу»** (с. 57). «Я **болен душой**, но не подаю и вида <...>. Я только и делаю, что симулирую душевную здоровье» (с. 58). «И знаю: и сегодня будет то же, тот же хмель и то же **душегубство**... Вы мне скажете: так что же, Веничка, ты думаешь, ты один у нее такой **душегуб?**» (с. 65). «Значит ли это, что я **огрубел душою** за десять лет?» (с. 66). «Уходи от меня, **душегуб**, совсем уходи!» (с. 94). «Я онемел и заметался по всему вагону, благо в нем уже **не было ни души**» (с. 122). «А когда очнулся — в вагоне **не было ни души**, и Петр куда-то исчез. <...> Странно было слышать хлопанье дверей во всех вагонах: оттого странно, что ведь ни в одном вагоне **нет ни души**... Я лежал, **как труп**, в ледяной испарине...» (с. 126). «Я знаю, знаю, ты раздавлен, всеми членами и всею **душой** ты **раздавлен**...» (с. 130). «Сейчас ты все узнаешь, и почему **нигде ни души**, узнаешь...» (с. 130). «Надо сорок раз подряд глубоко, глубоко, как только возможно, вздохнуть, и выдохнуть столько же, из глубины сердца, — и тогда ты **испустишь душу**» (с. 130). «**Да если б и встретилась живая душа** — смог бы ты разве разомкнуть уста, от холода и от горя?» (с. 130). «Ибо жизнь человеческая не есть ли минутное **окосение души?** и **затмение души** тоже?» (с. 131). «Петушинский райсобес — а за ним тьма во веки веков и гнездилище **душ умерших**...» (с. 134).

Не все из перечисленных цитат функционируют одинаково. Сочетания, указывающие на «имманентные» признаки души (*малодушие*) отсылают к идеологии сентиментализма — *малодушие* у Ерофеева почти тождественно *щепетильному сердцу*. В главе «Черное — Купавна» эта связь проявляется открыто. Один абзац заканчивается словами: «не желая плакать, заплакал».

Следующий — словами: «хотел я заплакать — и уже не мог». И следом за тем: «Тогда значит ли это, что я огрубел душою за десять лет? Тоже — не значит. Скорее даже наоборот, но заплакать все-таки не заплакал...» (с. 66).

Связь мотива *мертвых душ* с сентиментализмом заложена уже в комплексе заглавия и жанрового определения — жанр отсылает к Гоголю, а заглавие — к «Путешествию из Петербурга в Москву» Радищева. «Поэтичность» у Ерофеева также сродни сентиментальности: «Я обращаюсь ко всем, чье сердце открыто для поэзии и сострадания» (с. 42). Связь эта не случайна: именно из-за своей «сентиментальности» (*малодушия*) веничкина душа и гибнет (становится *мертвой душой*).

Следует обратить внимание на не просто «мертвость», но «убиенность» души в другой части упомянутых цитат (*пронзали душу, омрачает душу, душегуб* и т. п.). В этом контексте устанавливается связь между словами *душа* и *душить*, особенно ярко проявившаяся в следующем эпизоде:

«Плохо только вот что: вдруг да они заметили, что я сейчас там на площадке выделывал? Кувыркался из угла в угол, как великий трагик Федор Шаляпин, с рукою на горле, как будто меня что душило?»

Ну да впрочем, пусть. Если кто и видел — пусть. Может, я там что репетировал? Да... В самом деле. Может, я играл в бессмертную драму „Отелло, мавр венецианский“? Играл в одиночку и сразу во всех ролях? Я, например, изменил себе, своим убеждениям: вернее, я стал подозревать себя в измене самому себе и своим убеждениям: я себе нашептал про себя, — о, такое

нашептал! — и вот я, возлюбивший себя за муки, как самого себя, — я принялся себя душить. Схватил себя за горло и душу. Да мало ли, что я там делал?» (с. 46).

В предложении «Схватил себя за горло и душу» слово *душу* можно прочесть с разным ударением — как глагол и как существительное. Особое положение этого слова подчеркивается еще и тем, что в течение всего приведенного отрывка автор употребляет глаголы исключительно в форме прошедшего времени, а глагол *душу* (если читать его как глагол) — в форме настоящего.

Обнаруживаемая здесь рядоположность горла и души (восходящая к мифологическому представлению о горле как месте обитания души), позволяет рассматривать в контексте поэмы значения слов *горло* и *душа* как смежные. Особенно отчетливо это проявляется при сопоставлении фраз «Они своими угрюмыми взглядами пронзали мне душу» и «Они вонзили мне шило в самое горло»<sup>[38]</sup> (причем в обоих случаях *они* — это некие *четверо*). Что позволяет пополнить список цитат, развивающих мотив «убиваемой» души:

«Так и метался в четырех стенах, **ухватив себя за горло**, и умолял Бога моего не обижать меня» (с. 45).

«И пил уже не так, как пил у Карачарова, нет, теперь я пил без тошноты и без бутерброда, из **горлышка...**» (с. 57).

---

<sup>38</sup> Ср. с цитатой из пьесы Вен. Ерофеева «Вальпургиева ночь, или Шаги Командора»: «Я решил покончить с собой, бросившись на горкомовский шпиль. <...> И когда уже мое горло было над горкомовским острием, а горкомовское острие — под моим горлом...» (С. 193). Сам Венедикт Ерофеев умер от рака горла.

Отметим, что *горлышко*, как и *горло*, сохраняет контекстуальные связи с *душой*, что актуализируется в продолжении процитированного эпизода:

«Ты ведь знаешь и сам, что вторая по счету утренняя доза, если ее пить из **горлышка**, — **омрачает душу**, пусть не надолго, только до третьей дозы, выпитой из стакана, — но все-таки **омрачает**» (с. 57).

Связь горлышка и мрака затем повторяется, уже в «ином измерении»:

«А я — что мне оставалось? — я сделал из **горлышка** шесть глотков и снова припал головой к окошку. **Чернота** все плыла за окном...» (с. 115)

Другие цитаты:

«Остаток кубанской еще вздымался совсем недалеко от **горла**, и потому, когда мне сказали с небес:

— *Зачем ты все допил, Веня? Это слишком много...*

Я от **удушья** едва сумел ответить...» (с. 59).

«Согласен с вами: он невзрачен по вкусовым качествам, он в высшей степени тошнотворен, им уместнее поливать фикус, чем пить его из **горлышка**...» (с. 76).

«Этот круг, порочный круг бытия — он **душит меня за горло!**» (с. 83).

И, наконец:

«Они даже не дали себе отдышаться — и с последней ступеньки бросились меня **душить**, сразу пятью или шестью руками, я, как мог, отцеплял их руки и защищал свое **горло**, как мог. <...>

Они **вонзили мне шило** в самое **горло**...» (с. 136)

Таким образом, гоголевский мотив *мертвых душ*, в поэме Вен. Ерофеева трансформируется и обретает самостоятельное бытие в качестве мотива «убиваемой души».

Обратим внимание еще на одно сходство мотивов:

«Я буду **молчать**, опущу глаза и буду **молчать**, и эта **немота** знакома всем, кто знает исход многодневного и тяжелого похмелья. Ибо жизнь человеческая не есть ли минутное **окосение души?** и **затмение души** тоже?» (с. 131).

Этот эпизод перекликается с «минутой **молчания**» в начале поэмы, в главе «Москва. К поезду через магазин»:

«Ровно минуту, мутно глядя в вокзальные часы, я **стою как столб** посреди площади Курского вокзала. Волосы мои развеваются на ветру, то дыбом встают, то развеваются снова. Такси обтекают меня со всех четырех сторон. Люди — тоже, и смотрят так дико: думают, наверное, — **изваять** его вот так, в назидание народам древности, или не изваять?» (с. 42).

В процитированных эпизодах актуализируется мотив «онемения — окаменения», входящий у Гоголя в комплекс мотивов *мертвых душ*.<sup>[39]</sup> Онемение и окаменение у персонажей Гоголя наступает как реакция на «неправильность» хода событий, вмешательство чужеродных, потусторонних сил в естественный и гармонический процесс. То же самое мы обнаруживаем и

---

<sup>39</sup> В этот комплекс входит и мотив «быстрой езды», также актуализированный у Вен. Ерофеева («Поезд все мчался сквозь дождь и черноту» (с. 126)).

у Ерофеева, и в вышеприведенных цитатах, и в нижеследующих:

«Два или три раза я останавливался и **застывал на месте** — чтобы унять в себе дурноту» (с. 39). «Они, все четверо, глядели на меня уничтожающе. Я пожал плечами и безнадежно **затих**» (с. 49). «Я **застывал** посреди авеню, чтобы разрешить мысль: „В мире пропагандных фикций и рекламных вывертов — откуда столько самодовольства?“» (с. 96). «И так мне грустно было от этих гонок! Сердце исходило слезами, но **немотствовали** уста» (с. 97). «Да если б и встретила живая душа — смог бы ты разве **разомкнуть уста**, от холода и от горя? Да, от горя и холода... О, **немота!**» (с. 130).

Особенно показателен следующий отрывок:

«И я смотрю и вижу, и поэтому скорбен. <...> Из чего это месиво — сказать затруднительно <...>, но больше всего в нем „скорби“ и „страха“. <...> И еще **немоты**. <...> К примеру: вы видели „Неутешное горе“ Крамского? <...> Так вот, если бы у нее, у этой **оцепеневшей** княгини или боярыни, какая-нибудь кошка уронила бы в эту минуту на пол что-нибудь такое <...> — что ж она? Стала бы суматошиться и плескаться руками? Никогда бы не стала... <...> Вот так и я» (с. 58–59).

Но если у Гоголя ситуации оцепенения, онемения-окаменения и «быстрой езды» встречаются эпизодически и находятся в ряду фабульных событий, то у Ерофеева эти ситуации присутствуют практически *перманентно*, формируя по преимуществу образ переживания и фактически не имея фабульного значения. Благодаря этому создается образ

мироустройства, несовершенства которого уже не имеют характера случая, не являются событием, но превращаются в сущностную характеристику этого мироустройства.

Пожалуй, все гоголевские тенденции достигают предела в одной фразе Ерофеева, повторяющейся в тексте дважды: «Поезд остановился как вкопанный». Каменеет, застывает даже «быстрая езда», весь комплекс мотивов «мертвых душ» сходится в одной точке. Причем в одном из случаев «поезд, как вкопанный, остановился на станции Орехово-Зуево» (с. 105). А именно с этого места поэмы события начинают приобретать отчетливо трагический характер. Кроме того, «вкопанность» вызывает ассоциации с памятником (развитие уже упоминавшегося эпизода «минута молчания» и, следовательно, мотива смерти).

Мир «Москвы–Петушков» становится как бы реализацией предсказания героя первой редакции гоголевского «Портрета»:

«Уже давно хочет народиться антихрист, но не может, потому что должен родиться сверхъестественным образом; а в мире нашем все устроено всемогущим так, что совершается все в естественном порядке, и потому ему никакие силы, сын мой, не помогут прорваться в мир. Но земля наша — прах перед создателем. Она по его законам должна разрушаться, и с каждым днем законы природы будут становиться слабее и от того

границы, удерживающее сверхъестественное, приступнее».<sup>[40]</sup>

Ерофеев еще в начале поэмы откликается на эту цитату:

«Все так. Все на свете должно происходить медленно и неправильно, чтобы не сумел загордиться человек, чтобы человек был грустен и растерян» (с. 37), — и строит мир, в котором все происходит *медленно и неправильно*, все границы *приступны*, и сверхъестественное неудержимо заполняет последние страницы поэмы. Не случайно ревизора «на петушинской ветке никто не боится». Гоголевская по духу ситуация всеобщего страха, когда «безбилетники бежали сквозь вагоны паническими стадами, увлекая за собой даже тех, кто с билетом», — в прошлом. Теперь «хор Эриний бежал обратно, со стороны головного вагона, сумбурным стадом. Все заклубилось», потому что мир без границ обращается в хаос, в торжество разрушительных сил, «поезд „Москва–Петушки“ летит под откос».

Таким образом, при анализе обнаруживается, что комплекс мотивов «мертвых душ» имплицитно присутствует в «Москве–Петушках». Вен. Ерофеев развивает в своем произведении тенденции гоголевской поэтики, доводя их до логического предела.

Кроме того, произведенный анализ дает представление о таком способе организации художественного текста, в котором центробежность

---

<sup>40</sup> Гоголь Н. В. Собрание сочинений: В 7 т. М., 1984. Т. 3. С. 247–248.



интертекстуальных элементов приобретает центростремительный характер. «Чужое» слово, не теряя своей «чужести», становится «своим», органической частью вновь созданной смысловой целостности. На наш взгляд, произведение Ерофеева явилось ярким воплощением тенденций развития новейшей литературы: от игры цитатами ради самой игры к вовлечению их в новую целостность, поглощению «чужих» смысловых интенций авторской.

## **О. А. Лекманов. «Москва» и «Петушки» у Андрея Белого**

### **Москва**

*— ...баба моя, Матрена, —  
хииитрая баба — иии!*

**«Серебряный голубь»**

*— И-и-и-и-и, — заверещал  
молодой Митрич, — какой  
дяденька, какой хитрый  
дяденька...*

**«Москва–Петушки»**

В одной из заключительных главок романа «Серебряный голубь» сектант и убийца Сухоруков спьяну выхваляется перед Петром Дарьяльским:

«А я буду тем самым медником: Сухоруковым; ты, конечно, слыхал обо мне: Сухоруковых знают все: и в Чмари, и Козликах, и в Петушках.

Петр вспомнил вывеску, что на Лиховской площади, где жирными было выведено буквами „Сухоруков“» (с. 355).<sup>[41]</sup>

Петушки, как видим, предстают в «Серебряном голубе» местом, на которое распространяется влияние секты «голубей», чей «штаб» базируется в городе со зловещим названием Лихов.

Спасаясь от «голубей» (в той же седьмой главе), Дарьяльский пытается уехать из Лихова в Москву по железной дороге. Эта попытка главного героя романа обречена на провал.<sup>[42]</sup>

«— Черт бы побрал медника!

Подходя к кассе, Дарьяльский видел, что она заперта.

— Когда же поезд?

— Э-э, барин, поезд ушел, тово более часу!..

— Когда следующий — в Москву?

— Только завтра <...>

А подкрадывался вечер; и все Петр сидел тут, отхлебывал пиво — золотое пиво, запекавшееся пеной у него на усах» (с. 394–395).

---

<sup>41</sup> Здесь и далее роман цитируется по изданию: Андрей Белый. Серебряный голубь. Повесть в семи главах. М., 1989. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

<sup>42</sup> В нижеследующем фрагменте «Серебряного голубя» обыгрывается формула «поезд ушел».

В «алкогольной» поэме «Москва–Петушки», созданной усердным читателем и почитателем Андрея Белого Венедиктом Ерофеевым в 1969 году, ситуация «Серебряного голубя» вывернута наизнанку: у Ерофеева главный герой пытается на электричке бежать из дьявольской Москвы в благословенные Петушки.

Эта попытка также оказывается безуспешной; ночью героя зверски убивают в московском подъезде четверо негодяев.

«Они приближались с четырех сторон, поодиночке. Подошли и обступили с тяжелым сопением <...> дверь подъезда внизу медленно приотворилась и не затворялась мгновений пять <...> А этих четверых я уже увидел — они подымались с последнего этажа <...> Они даже не дали себе отдышаться — и с последней ступеньки бросились меня душить, сразу пятью или шестью руками; я, как мог, отцеплял их руки и защищал свое горло, как мог <...>

— Зачем-зачем?.. зачем-зачем-зачем?.. — бормотал я

<...> и с тех пор я не приходил в сознание и никогда не приду».<sup>[43]</sup>

Эта сцена почти наверняка восходит к финальным страницам «Серебряного голубя», описывающим, как четверо сектантов под предводительством Сухорукова убивают Дарьяльского:

---

<sup>43</sup> Ерофеев Вен. Москва–Петушки и пр. М., 1990. С.120, 121–122.

«Петр видел, как медленно открывалась дверь и как большое темное пятно, топтавшее восемь ногами, вдвинулось в комнату <...>

— За что вы это, братцы, меня?

<...>

— Веревку!..

— Где она?..

— Давни ошшо..

„Ту-ту-ту“, — топотали в темноте ноги;<sup>[44]</sup> и перестали топотать; в глубоком безмолвии<sup>[45]</sup> тяжелые слышались вздохи четырех сутулых, плечо в плечо сросшихся спин над каким-то предметом <...> он отошел; он больше не возвращался» (410–411, 412).

Возможно, что к «Серебряному голубю» (хотя, скорее всего, — не только к нему) восходит и знаменитый финальный парадокс «Москвы–Петушков»: ангелы, на протяжении поэмы сопровождавшие главного героя в его скитаниях, оказываются носителями злого, дьявольского начала: «И ангелы засмеялись <...> Это позорные твари, теперь я знаю».<sup>[46]</sup> Напомним, что и в романе Андрея Белого персонажи, первоначально

---

<sup>44</sup> Ср. в поэме Ерофеева: «Топот все приближался — а я уже ничего не мог» (Там же. С.120).

<sup>45</sup> Ср. в поэме Ерофеева: «...они все четверо тихо наступали» (Там же. С.118).

<sup>46</sup> Там же. С.121.

представящие носителями едва ли не святости (столпы  
Кудряков) в итоге оборачиваются едва ли не  
прислужниками сатаны.

# **О ЧЕМ «МОСКВА–ПЕТУШКИ»**

**В. И. Тюпа, Е. И. Ляхова.  
Эстетическая модальность  
прозаической поэмы  
Вен. Ерофеева**

## **Москва**

Эстетическая модальность художественного высказывания под названием «Москва–Петушки» далеко не очевидна. Самим автором в мнимо патетическом посвящении она обозначена как трагическая. Однако большинством читателей и комментаторов этот текст воспринимается как комический. Впрочем, смех Вен. Ерофеева представляется весьма своеобразным: ни к сатире, ни к юмору он не может быть причислен.

Юмор предполагает несомненное приятие и даже своего рода смеховую апологию некоторой картины мира. Сатира, напротив, предполагает мирозерцательное неприятие осмеиваемого, озаряя низкую данность жизни светом высокой заданности (таков смех Гоголя в «Ревизоре»). Ерофеевский же смех точнее всего может быть определен как амбивалентный — не предполагающий самой возможности позитивно-негативной поляризации комического.

Этот смех по природе своей, кажется, ближе всего к архаичному строю народно-смеховой культуры карнавального типа, описанного М. М. Бахтиным в книге о Рабле. Карнавальность прозаической «поэмы» (удостоверенная, по свидетельству очевидцев, самим Бахтиным) вообще является общим местом в ее истолкованиях. Однако свести эстетическую модальность этого произведения к карнавальному комизму тоже не представляется возможным: эстетическая ситуация данного художественного целого глубже и сложнее.

К традиции карнавального смеха, несомненно, восходят обилие сквернословия и божбы, центральная фигура умного дурака, гиперболизированные образы если не еды, то питья (коктейли Венички), гротескные образы телесного низа («ослепил всех свистящей зевотой, переходящей в смех и дефекацию» и т. п.), физиологическая профанация духовного. Настоятельные обращения повествователя к актуализации духовности достигают обратного эффекта — смеховой ее дискредитации: «Ведь у человека не одна только физическая сторона, в нем и духовная сторона есть, и есть — больше того — есть сторона мистическая, сверхдуховная сторона. Так вот, я каждую минуту ждал, что меня посреди площади начнет тошнить со всех трех сторон»; или: «Отбросив стыд и дальние заботы, мы жили исключительно духовной жизнью <...> Абба Эбан и Моше Даян с языка у них не сходили»; или еще: «Уже после двух бокалов этого коктейля человек становится настолько одухотворенным, что можно подойти и целых полчаса, с расстояния полутора метров, плевать ему в харю, и он ничего тебе не скажет» и т. д.

К проявлениям карнавальной модальности ерофеевского смеха следует отнести также поэтику

оксюморонных сближений («у меня душа, как у троянского коня пузо»; «чтобы слить мое дерьмо в „Поцелуй“»; по малой нужде «приседать приседай, но зачем в Ильича из нагана стрелять»; «у меня особые причины любить эту гнусность» и т. п.); пародийное цитирование («все во мне содрогалось — и лицо, и одежда, и душа, и мысли»; «очень своевременная книга»; «мерило всякой цивилизации» и т. д.); неразличимость хвалы и хулы в гимне «глазам моего народа», или в мечте о «всеобщем малодушии» как «предикате величайшего совершенства», или в пророчестве о легковесных душах («там мы, легковесные, перевесим и одолеем»). Своего рода квинтэссенцией прозаической поэмы воспринимается ситуация, когда надпись с религиозной коннотацией «Покров» герой видит сквозь матерное слово, выписанное пальцем на запотевшем стекле.

Однако речь следует вести не о внешнем «раблезианстве» прозы Вен. Ерофеева, которое бросается в глаза и уже неоднократно отмечалось. Необходимо, на наш взгляд, выявить ее глубинные эстетические свойства, соприродные с раблезианским смехом, а не поверхностно позаимствованные.

Карнавальное видение мира и жизни, меняя местами «лицо» и «изнанку», предполагает, по характеристике Бахтина, «временное освобождение от господствующей правды» и строит «по ту сторону всего официального второй мир и вторую жизнь».<sup>[47]</sup> Это и происходит вследствие того, что герой снизу плюет «на всю вашу общественную лестницу» и в пьяном своем

---

<sup>47</sup> Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990. С. 15, 10



воображении переносится «в мир вожделенного». В этом мире, например, нет Кремля — иерархического центра авторитарного миропорядка. С появлением же сияющего «во всем великолепии» Кремля изнаночный мир карнавализованной жизни гибнет вместе с героем: за «Петушкинским *рай*собесом» обнаруживается адская «тьма во веки веков и гнездилище душ умерших». Тогда как утопический мир с антиавторитарным центром в Петушках, где «сливаются небо и земля», является амбивалентным единством рая и ада — местом, где «не умолкают птицы ни днем, ни ночью, где ни зимой, ни летом не отцветает жасмин», где «первородный грех <...> никого не тяготит», но где при этом обитает «белобрысая дьяволица», обещающая «блаженства и корчи, восторги и судороги», «тот же хмель и то же душегубство». Здесь «белый живот» этой дьяволицы — «круглый как небо и земля» — оказывается амбивалентным образом неразрывного единства верха и низа, горизонта (физически недостижимого) и утробы. Именно в таком — карнавальном по сути своей, а не по внешним атрибутам — мире субъективно обретается герой прозаической поэмы, что сюжетно мотивировано состоянием алкогольного опьянения.

Последнее не только объединяет его в некое хмельное братство с напоминающими ряженных случайными собутыльниками — «телогрейка» и «коверкотовое пальто», «декабрист», Герцен и «женщина с черными усиками», гиперболизировано гротескные Митричи, — но и является одним из традиционных мотивов народно-смеховой культуры. Достаточно вспомнить латинскую «Литургию пьяниц», древнерусское «Слово о бражнике» и подобные тексты, принадлежащие к широкой и крайне существенной ветви

карнавального смеха — к традиции веселого кощунства, вольной игры с символами и таинствами веры, именуемой *parodia sacra*. Именно к этой модификации карнавальной культуры и следует причислить творение Вен. Ерофеева, пародирующее, в частности, православную догматику закона и благодати: «Закон — он выше всех нас. Икота — выше всякого закона» (далее по тексту икота отождествляется с «Божьей Десницей»).

Дело, разумеется, не только в том, что подобно средневековому бражнику, попадающему за это в рай, Веничка пьет «во Имя Твое». Наиболее существенный момент его гибели — во тьме тринадцатой пятницы — это пародийное дублирование страстей Христовых (ср.: «смертная истома», «пригвоздили», «скрючился от муки», а также обращения к Богу: «Пронеси, Господь...» и «для чего, Господь, ты меня оставил?»). Еще раньше, в рассказе Венички о периоде своего бригадирства пародийно использованы загоревшаяся было «звезда» избранности, «распятие», «вознесение» и иные евангельские аллюзии, а в воображаемой беседе с ректором Сорбонны он прямо именуется себя «самовозрастающим Логосом». Грубо смеховая, чисто карнавальная реакция ответного развенчания («Дурак ты, — говорит, — а никакой не Логос!») усиливает эту аллюзию, поскольку сама казнь Христа, носила карнавализованный характер, включая в себя атрибуты «шутовских увенчаний и развенчаний»<sup>[48]</sup> псевдоцаря.

Уподобляясь Сыну Божьему, Веничка посрамляет искушающего его Сатану; или заявляет: «Я знаю многие замыслы Бога»; или осознает «величие того, что еще

---

<sup>48</sup> Там же. С.16.

только начинается и чему еще предстоит быть». Впоследствии он шутовски пародирует жертву Христову: «Я отдаю себя вам без остатка. (Потому что остаток только что допил, ха-ха!)». До возраста Христа герою-повествователю, правда, не достает трех лет, но они восполняются возрастом его жизненного продолжения — трехлетнего «младенца», который, предположительно, тоже умирает. (Быть может, в этой прямо не названной смерти и состоит караемая вина пьяного Венички, так и не доехавшего до своего сына, хотя и поклявшегося ранее: «Пока я жив... что вы! <...> доеду, если только не подохну, убитый роком...»). Наконец, венчающая повествование кровавая буква «Ю» может быть истолкована как скрытая аббревиатура имени Иисус: нередко встречающееся на иконах старославянское написание «ІС» взором «младенца» или, напротив, вследствие пьяной «замутненности глаз» легко может быть прочитано как «Ю». Косвенное подтверждение тайного смысла этой буквы звучит в словах повествователя: «Кому из вас в три года была знакома буква „ю“? Никому; вы и теперь-то ее толком не знаете».

Своеобразным аналогом сыновней (гибнущей) ипостаси Творца герой произведения выступает еще и в силу того, что он не просто носит имя своего автора, но, как сказано в тексте по поводу графика выпивки, сам же и является «экс-бригадиром монтажников ПТУСа, автором поэмы „Москва–Петушки“». Это делает смерть Венички карнавально двусмысленной и пародийно сакральной: «не приходя в сознание» в качестве героя, он воскресает в качестве автора, который, как нам уже известно из авторского «Уведомления», вполне сознательно вносит изменения в законченный текст.

Действующим лицом произведения оказывается также его читательница («...я бы никогда не подумала, что на полсотне страниц можно столько нанести околесицы. Это выше человеческих сил!») и одновременно муза Венички и его прозаической поэмы («Если хотите, я нанесу еще больше! Еще выше нанесу!..»). Муза-читательница «околесицы» — это амбивалентная фигура «гармонической суки» («колдовство и голубиные крылья»), одновременно воскрешающая («Тебе говорю — встань и ходи») и губительная для Венички: после блаженной улыбки воспоминания о младенце и прощания с ангелами герой мыслит: «Но сначала все-таки к **ней!** <...> чтобы до смерти изнемочь!» В конечном счете именно эта рыжая дьяволица-муза и оказывается вдохновительницей Венички-автора и губительницей Венички-героя.

Пародийность уподобления бражника самому Богочеловеку осуществляется обращением к присущей карнавальской культуре инверсивной «логике обратности».<sup>[49]</sup> Поскольку в художественном мире прозаической поэмы царит именно эта логика, то здесь, как сказано в тексте, «понимают тебя не превратно, нет — „превратно“ бы еще ничего! — но именно **строго наоборот**».

В соответствии с инверсивной логикой карнавала герой, которому надлежит в пятницу погибнуть, а на третий день (т. е. послезавтра) соответственно воскреснуть, напротив, пророчествует: «...по законам добра и красоты <...> послезавтра меня измудохают». «Второе пришествие» в пародийно-утопическом

---

<sup>49</sup> Там же.

изложении Веничкой мировой истории вместо Страшного Суда оборачивается обнажением «женщины Востока», после чего «кавалеры выберут себе барышень, кому какая нравится». К этому ряду профанирующих инверсий сакрального относится и то, что не кто иные, как веничкины ангелы-хранители (они же «Ангелы Господни») оказываются вместо «прелестных существ» — «позорными тварями» и пособниками его убийц: «Они обещали встретить меня, и не встретили <...> и теперь небесные ангелы надо мной смеялись. Они смеялись, а Бог молчал... А этих четверых я уже увидел — они подымались с *последнего* этажа...» (из преисподней?).

Кто «эти четверо»? Диссидентски идеологизированная интерпретация их энигматических фигур не имеет в тексте убедительных оснований. Газетность «этих рож» позволяет видеть в них всего лишь символическое воплощение социальности («И где то счастье, о котором пишут в газетах?»). В своих социальных контактах герой обычно имеет дело с четырьмя окружающими его персонажами: бригада; комната в орехово-зюевском общежитии; в ресторане Курского вокзала вышибала у входа и трое «палачей в белых халатах» тоже составляют четверку. В этой же плоскости социального и «четвертый тупик», откуда поезд направляется к недостижимому горизонту Петушков; и комсорг Евтюшкин, который «выбил четыре передних зуба и уехал <...> по путевке комсомола»; и «четыре наших Пленума», которые «все были октябрьскими и расширенными». Все это позволяет видеть в четверке убийц обобщенный образ стражей официального миропорядка — антиподов карнавальности. В частности, слова об отрекающемся от Христа апостоле Петре, который «грелся у костра вместе

с *ЭТИМИ*», можно прочесть как отождествляющие стражников, арестовывающих Христа, с убийцами Венички, что легко согласуется со сказанным выше.

Впрочем, нельзя безоговорочно отбросить возможность и такого инверсивного хода, согласно которому сами губители принадлежат к сонму смеющихся ангелов («**небесные** ангелы надо мной смеялись <...> а **этих** четверых я уже увидел»). Во всяком случае, это предположение вполне объясняет ту странность, что герой сразу же узнает (во второй главе об ангелах уже было: «О! Узнаю! Узнаю! Это опять **они!**») тех, чьи лица он впервые имеет возможность разглядеть: «Я сразу их узнал, я не буду вам объяснять, кто эти четверо»; у них «совсем не разбойничьи рожи, скорее даже наоборот» (ангельские?); «а четвертый был похож... впрочем, я потом скажу на кого он был похож». Далее мы читаем: «„Что это за *люди* и что я сделал этим *людям?*“ — такого вопроса у меня не было». Не потому ли, что убийцы Венички — вовсе не люди? Быть может, поэтому «они совсем не умеют бегать», они даже обувь свою несут почему-то в руках, вероятно, не владея навыками земного хождения. В то же время они уверены в невозможности убежать от них. Знаменательно, что к разрядке повествователь впервые прибегает во второй главе, передавая речь ангелов, которых обозначает при этом также набранным вразрядку словом «**они**», что перекликается с заключительной разрядкой текста: «**Они вонзили мне шило в самое горло...**»

На кого был похож четвертый убийца, повествователь, не выполнив своего обещания, так и не успевает объяснить, но читателю не столь уж трудно предположить, что это не кто иной, как не дождавшийся отцовских орехов умирающий (т. е. присоединяющийся к

сонму ангелов) младенец. В прошлую пятницу герой так и не доехал до умирающего, поэтому не может знать о состоянии «бедного мальчика», как его называют ангелы, и возмущенно недоумевает по поводу ангельского соболезнования. Предположение о смерти младенца косвенно подтверждается «аналогией из мира прекрасного» (как в другом месте выражается Веничка): «Ни дать, ни взять — копия с „Неутешного горя“, копия с тебя, Ерофеев». А в своем революционном сне герой даже произносит фразу: «Если у меня когда-нибудь будут дети», — не то признаваясь себе в смерти сына, не то отрекаясь от умирающего.

О причастности «младенца» к гибели отца говорит не только буква «Ю», возникающая из смертельного удара, но и сравнение ангельского смеха этих «позорных тварей» с жестоким смехом «четверых детей», а также их разутость (в силу своих «особых причин» Веничка пел больному мальчику: «Раз-два-туфли-надень-ка»). Особенно знаменательна фраза о значительности того, что говорят «вечно живущие ангелы и умирающие дети». Именно эта значительность вынуждает повествователя записывать слова и тех и других «длинными курсивами» (т. е. вразрядку). Своего рода ключом к этой инверсии — убивающий (зарезающий) младенец вместо младенца умирающего — воспринимается фраза из первой главы: «Не знаем же мы вот до сих пор, царь Борис убил царевича Дмитрия или наоборот?» Такого рода инверсия, психологически мотивированная адской («пламень и лед») лихорадкой пробуждения и делающая заключительную историю книги «страшнее всех, виденных во сне», только продолжает предыдущие инверсии пьяного сновидения. Там самоубийца Митридат начинает убивать Веничку, отказавшегося выпрыгнуть на

ходу из электрички. Перед этим «хор Эринний» из богинь мщения превращается в «паническое стадо», «погребающее» под собой героя, как когда-то такая же толпа безбилетников раздавила «двух маленьких мальчиков». Наконец, в предшествующем Эринниям кошмаре он беседует со Сфинксом, и если Эдип, убивающий отца, отгадывает загадки Сфинкса, то не разгадывающий их Ерофеев по этой инверсивной логике, возможно, должен погибнуть от руки сына.

Двойственное восприятие агрессивных персонажей финала (инверсивные ангелы-черты или стражи миропорядка?) вызвано, по всей видимости, смысловой многослойностью произведения. Амбивалентная *parodia sacra* составляет доминирующий смысловой (смеховой) пласт прозаической поэмы. Однако социально-пародийный пласт здесь тоже принципиально важен и эстетически значим.

Ключевое место в этом отношении принадлежит, несомненно, пародийной хронике революционных событий, не случайно возникающей в тексте после «Орехово-Зуева» (один из исторических центров революционного прошлого). «Сон, с которого начались все твои бедствия», — это сон хоть и о шутовской, но все же революции. Возглавляемая Веничкой она совершается в пределах Петушкинского «уезда», а потому ответ на вопрос, «кто зарезал твоих птичек и вытоптал твой жасмин», герою следует искать в себе самом (подобно тому, как Эдип обнаруживает в себе виновника бедствий родного города). Не случайно после пробуждения Веничка уже едет, как оказывается, в обратную сторону: не «к свету в Петушках», а во тьму вокруг «сияющего» Кремля. На этом гибельном пути назад в «четвертый тупик» его встречают олицетворяющие нешотовскую



революцию мухинские «рабочий с молотом и крестьянка с серпом» («Серп и молот» — ближайшая к тупику остановка) и, «ухмыляясь», кастрируют вождя Петушкинской революции.

К этому же уровню смехового смысла следует отнести пародирование идеологических «путеводных звезд» (противополагаемых «звезде Вифлеема»), антибуржуазной пропаганды («Можно себе представить, какие глаза там. Где все продается и все покупается»), трудового энтузиазма, соцобязательств и рапортов (диаграммы выпитого), политинформаций («восторг от Голанских высот»), культпросветработы (чтение «Соловьиного сада»), комсомольских путевок и, конечно, официально-революционной лозунговости: «О, свобода и равенство! О, братство и иждивенчество! О, сладость неподотчетности!» Однако карнавализованность социально-ролевого миропорядка в поэме Ерофеева трудно признать амбивалентной, то есть столь же ниспровергающей, сколь и возвеличивающей.

Внеролевое поведение пародийного раблезианца старшего инспектора Семеныча гиперболизировано с доминирующим в тексте амбивалентным комизмом. Но образы «пидораса, выкованного из чистой стали с головы до пят» и восходящего по оплеванной Веничкой общественной лестнице, или гонимого контролерами «панического стада», или поиски «уголка, где не всегда есть место подвигу», или «бюсты разной сволочи» на постаментах, или замена «б...витости <...> онанизмом по обязательной программе» — иной смеховой природы. Пародирование официального оптимизма («Да. Наше завтра светлее, чем наше вчера и наше сегодня. Но кто поручится, что наше послезавтра не будет хуже нашего позавчера?») явственно сатирично по отношению к тем,

кто — в отличие от самого Венички — уверен «в серьезности своего места под небом». Сатирическое переосмысление всякой социальной претензии — эстетическая субдоминанта ерофеевского смеха.

В порождаемой этим смехом художественной реальности социальный и сакральный аспекты смысла неразделимо и взаимопроникающе слиты. Это не дает сатире обособиться в прямолинейно обличительные фрагменты текста и одновременно наделяет дурашливость карнавального комизма весомостью устранения от причастности к недолжному бытию.

Еще один смеховой аспект «Москвы–Петушков» можно назвать экзистенциально-пародийным, поскольку здесь объектом амбивалентной комической профанации оказывается индивидуально-личностное самоопределение, романтическая исключительность внеролевого (экзистенциального) «я». Например: «А у Вас — все не так, как у людей, все, как у Гете!..» «Целомудренность» (внекарнавальность) отношения Венички к отправлениям телесного низа неприемлема для окружающих: «Брось считать, что ты выше других... что мы мелкая сошка, а ты Каин и Манфред <...> Ты Манфред, ты Каин, а мы как плевки у тебя под ногами...». В связи с этим карикатурным конфликтом личности и агрессивной толпы (из четырех безымянных и безличных собутыльников) пародийно используется кантовско-романтическая терминология.

Веничке не удастся защитить себя от обвинений в романтической обособленности, поскольку он действительно самоопределяется в качестве одинокого романтического субъекта, который «безгранично расширил сферу интимного» и тем самым субъективно

присвоил себе внешний мир («все вы, рассеянные по моей земле»). Но такой модус самоидентификации неоднократно пародийно снижается («по вечерам — какие во мне бездны! — если, конечно, хорошо набраться за день»). После пошло романтической и не вполне искренней (умалчивающей о царице-дьяволице), но вполне эгоцентричной фразы: «Когда тебя нет, мальчик, я совсем одинок», — герой сравнивает себя с вечнозеленой сосной (гейневско-лермонтовская аллюзия), которая «смотрит только в небо, а что у нее под ногами — не видит и видеть не хочет», и тут же — с подножным облетающим одуванчиком. Позднее «сжатый со всех сторон кольцом дурацких ухмылок» (внутренне отвергаемая карнавальная ситуация) герой, не замечая романтической трафаретности образа, призывает себя быть как пальма: «Не понимаю, причем тут пальма, ну да ладно, все равно будь, как пальма».

Эстетический фундамент деромантизации («отдался мощному потоку грез и ленивой дремоты») личностного «я» составляет, несомненно, все та же карнавальность, утверждающая роевое единство общенародного тела (все были, «как будто тот пианист, который <...> уже все выпил») и не предполагающая индивидуального «я» в качестве конструктивного момента картины мира. Духовное усилие индивидуальной самоидентификации здесь пародийно осмеяно репликой «глухонемой бабушки»: «Вот видишь, как далеко зашла ты, Дашенька, в поисках своего „я“!» Эта реплика была адресована женщине «в коричневом берете, в жакетке и с черными усиками», совершенно неотличимой от мужчины того же облика (инверсивная игра с мужским и женским началами — один из традиционных карнавальных мотивов). Индивидуальность в этом строе жизни

выглядит всего лишь физической неполноценностью («Мы все садимся на задницу, а этот сел как-то странно: избоченясь, на левое ребро» и т. п.) или пьяным «одурением» («какие во мне бездны! — если, конечно, хорошо набраться за день»).

Отзвуки характерной для карнавального персонажа утраты идентичности явственно слышны в тексте поэмы, где окружающие вдруг принимают Веничку то за школьника («от горшка два вершка»), то за «милую странницу», то за «товарища старшего лейтенанта», то за ненавидимого «княгиней» «Андрея Михайловича», то за «бабуленьку» (торгующую семечками «старую стерву»), а для контролера Семеныча он служит «Шахразадой». Выделение же самого героя из оргиастической толпы опьяненных носит по преимуществу пародийно-шутливый характер. Таково, в частности, его самопровозглашение себя «личностью, стоящей над законом и пророками»; или своеобразное состязание с апостолом в предательстве: «...я продал бы Его до семижды семидесяти раз, и больше бы продал...»; или едва ли не ключевое заявление: «Я, вкусивший в этом мире столько, что теряю счет и последовательность, — я трезвее всех в этом мире», — тотчас же снижаемое уточнением: «...на меня просто туго действует».

Однако и это самоосмеяние личностной экзистенциальности бытия столь же амбивалентно, как и отношение к его сакральной «трансцендентальности» («Транс-цен-ден-тально!» произносит пьянствующий «декабрист»). С одной стороны, культивируемый экзистенциализмом стоицизм одиночки дискредитируется материальной зависимостью от социума: «Никто тебя не встретил, и никто никогда не встретит. А все-таки встань

и иди <...> А посмотри, посмотри, есть ли деньги, может быть есть хоть немножко!..» С другой стороны, в споре пьянящего сердца и трезвеющего рассудка («как в трагедии Пьера Корнеля, поэта-лауреата») аргументация, примиряющая с «извечными законами бытия» и дезактуализирующая личностную позицию в мире, явственно пародируется как социально-конформистская: «Нечего требовать света за окном, если за окном тьма <...> Другие-то что, хуже тебя? Другие ведь тоже едут и не спрашивают, почему так долго и почему так темно?» В итоге экстравагантно экзистенциальный вопрос самоопределения: «Я в своем уме, а они все не в своем — или наоборот: они все в своем, а я один не в своем?» — так и остается в тексте без ответа.

Выпадение героя из любой человеческой общности — не только официальной, но даже и карнавальной («О низкие сволочи! <...> смех у них публичен, а слезы под запретом») — приводит к парадоксально негативному образу смеха в карнавально-смеховой прозаической поэме. Оргиастический хохот «косеющих», от которого вагон «содрогается», звучит «радостно» и «безобразно», а впоследствии переходит в «ржание» над пробудившимся героем. Смех здесь по преимуществу жесток: от «поросычьей фарандолы», где «смешные чертенятки цапали — царапали — кусали», до хохота Суламифи над раздавленным Веничкой, хохота убивающего его Митридата, ухмылки «верзил со скульптуры Мухиной». Здесь мысль о том, что окружающие «рассмеялись бы, как боги», продолжается: «...а потом били бы меня кулаками по лицу». Даже в комической кульминации карнавального единения вокруг рассказа о Пушкине и Евтюшкине «все *давились* от смеха». Наконец,

концентрированным воплощением «живодерского», бичующего невидимым хвостом смеха (пародийным по отношению к гоголевскому смеху — «честному, благородному лицу») оказывается ерофеевский Сфинкс — «**некто**, без ног, без хвоста и без головы», но с пародийными загадками абсурдно-анекдотического содержания. Сам же центральный персонаж всего этого карнавала, как сказано в тексте, «даже ни разу как следует не рассмеялся».

Не зря герой где-то на середине пути задумывается: «Черт знает, в каком жанре я доеду до Петушков». Не черт, но автор окончит путь своего персонажа в жанре трагедии, о чем и сам Веничка, судя по тексту, смутно догадывается. Тем не менее книга Венедикта Ерофеева не дает оснований говорить о классическом трагизме, предполагающем избыточность внутренней данности «я» относительно внешней (ролевой) заданности со стороны миропорядка. Однако и свести эстетическую природу ее художественности к комизму тоже не представляется возможным.

Будь путешествие героя путешествием к жизни, как он предполагал, или к смерти, как оказалось, конечную цель путешествия составлял «младенец». На первый взгляд, этот «крошечный дурак», танцующий сочиненную Веничкой «поросячью фарандолу» — танец новорожденной смерти («хныкала и вякала <...> ножки протянула») — является вполне карнавальной фигурой маленького юродивого («блаженно заулыбался»). Однако эстетическая модальность смеха в «Москве–Петушках» существенно осложнена появлением в тексте мотива покинутого и погибающего ребенка. С этой фигурой в поэму вносится совершенно чуждый карнавальному мироощущению этический момент личной

ответственности и вины, способный преобразить финальное убийство в казнь. Герой, впрочем, этот трагический мотив энергично отрицает. При виде «хора Эринний» он им в ужасе кричит: «Богини мщения, остановитесь! В мире нет виноватых!» Однако отождествлять внутритекстовую позицию героя с позицией авторской венаходимости в данном случае было бы совершенно ошибочно.

Позиция автора «Москвы–Петушков», завершающая и преображающая карнавальную игру его персонажа с мотивными комплексами народно-смеховой культуры, идентична мироотношению трагического ироника. Трагическая ирония<sup>[50]</sup> избыточна по отношению к себе самой, она шире своей собственной субъективности. Можно сказать, что Венедикт Ерофеев — подобно Киркегору по характеристике П. П. Гайденко — «не принимает ни самодовольного способа ухода от <...> действительности, ни примирения с нею. Он остается на позиции отрицания, которая, однако, рассматривается им самим как неистинная».<sup>[51]</sup> Как нам представляется, именно такая ориентация в мире и жизни была присуща автору, чей лирический («поэма») герой «болен душой», но «симулирует душевное здоровье» и готовится умереть, «так и не приняв этого мира».

Ерофеевское юродство, а не шутовство<sup>[52]</sup> в личностной основе своей внекарнавально. Это

---

<sup>50</sup> См.: Тюпа В. И. Категория иронии в анализе поэмы А. Блока «Соловьиный сад» // Принципы анализа литературного произведения. М., 1984; Тюпа В. И. Проблема авторской иронии в сонетах Дю Белле // Проблема автора в художественной литературе. Ижевск, 1993.

<sup>51</sup> Гайденко П. П. Трагедия эстетизма. М., 1970. С.235.

<sup>52</sup> См.: Есаулов И. А. Юродство и шутовство в русской литературе // Литературное

мучительная ироничность, присущая таким деятелям культуры, например, как А. Блок, писавший, в частности: «Не слушайте нашего смеха, слушайте ту боль, которая за ним».<sup>[53]</sup> Непосредственно к блоковской статье «Ирония» с ее мотивами опьянения смехом и произвольного прития или неприятия мира отсылает, например, следующее рассуждение ерофеевского героя: «Мы все как бы пьяны, только <...> на кого как действует: один смеется в глаза этому миру, а другой плачет на груди этого мира».

Трагическая ирония, не ведающая «созидающей хвалы и хулы»,<sup>[54]</sup> в чем ее родство с амбивалентностью карнавального смеха, — такова действительная эстетическая модальность анализируемого произведения. Однако ирония (этимологически — притворство) всегда выступает в том или ином масочном облике. В данном случае это укорененный в традициях маргинальной культуры облик карнавального комизма, который под пером Вен. Ерофеева становится шутовским маскарадом экзистенциальной скорби о молчании Бога.<sup>[55]</sup>

---

обозрение. 1998. № 3.

<sup>53</sup> Блок А. О литературе. М., 1989. С.212.

<sup>54</sup> Там же. С.211.

<sup>55</sup> Слова «Господь молчал», обрамляя основное действие, появляются перед первым решением выпить и в преддверии казни на лестничной площадке.



# Анна Комароми. Карнавал и то, что за ним: стратегии пародии в поэме Вен. Ерофеева «Москва–Петушки»

## Мадисон (США)

*Выходит Василий Иванович из  
бани. Голова у него обмотана  
полотенцем. Петька говорит:  
«Василий Иванович, ну вы  
прямо как Джавахарлал Неру!»  
А Василий Иванович отвечает:  
«Ну, во первых, не Неру, а  
Нюру, а во-вторых, Петька, не  
твое собачье дело, кого я там  
джавахарлал».*

### **Советский анекдот**

Одной из основных черт «поэмы» Венедикта Ерофеева «Москва–Петушки» является пародирование широко представленных феноменов советской культуры. В тексте Ерофеева мы находим и пародирование библейских тем, поскольку автор использует пародийную стратегию не только с тем, чтобы разоблачить систему советской культуры, но и для того, чтобы создать современный апокриф.<sup>[56]</sup> В настоящей статье мы сосредоточимся на проблемах отвержения тоталитарной

---

<sup>56</sup> Ю. Н. Тынянов расширил понятие пародии, вынеся его за пределы комизма и высмеивания (См. главу «О пародии» в книге: Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977). Кроме того, см. диссертацию: Marie Martin. From быт to бытие: The Game of Parody in the Poetics of Venedikt Erofeev. Chicago: University of Chicago Press. 1995.

культурной системы и карнавализации культуры в «Москве–Петушках». Ерофеевская пародия обращается с советской культурой как с мифологическим целым, которое отвергается как мертвая инертная масса. Между тем, пародия у Ерофеева характеризуется приемами, снижающими и освобождающими элементы культуры, которые заново открываются в духе игры. Однако сам карнавал отвергается в конце поэмы, где повтор пародированных мотивов усиливает эффект отчуждения и страха. Развенчание тоталитарной системы раскрывает экзистенциальный хаос.

Ю. Щеглов предложил схему пародийных и сатирических приемов, используемых авторами для разоблачения «мертвых» элементов дискурса и десакрализации различных слоев и элементов доминирующей культуры.<sup>[57]</sup> Это приемы двух типов — **обнажение** и **смещение**. Оба эти приема могут быть направлены на частную (неофициальную) речь, на публичную речь, на официальную культуру и мифологию. Как будет показано ниже, элементы советской официальной культуры и мифологии являются главной мишенью ерофеевской пародии.

Приём **обнажения** заключается в демонстрации языковых стереотипов и маньеризмов, маркированных принадлежностью к определенному типу дискурса, который подлежит изжитию. В своем рассказе об Америке герой «Москвы–Петушков» обнажает клише, выражающие советское отношение к западным экономическим системам и обществам:

---

<sup>57</sup> Схема приемов приводится по лекциям Юрия Щеглова, прочитанным в Висконсинском Университете в 1998 году.

«„В мире пропагандных фикций и рекламных вывертов — откуда столько самодовольства?“ Я шел в Гарлем и пожал плечами: „Откуда? Игрушки идеологов монополий, марионетки пушечных королей — откуда у них такой аппетит?“» <sup>[58]</sup>

Существенно, что путешествие Венички по Америке явно фантастично: подобно всем простым советским гражданам, Веничка не имел возможности ездить за границу. <sup>[59]</sup> Его представление об Америке создается из клише официального мифа о Западе.

Приём **смещения** заключается в переводе элементов речи, имеющих возвышенный статус в доминирующей культурной иерархии, в контрастирующие, обычно относительно сниженные, контексты. Совмещение сакральных и профанных элементов производит эффект остранения и десакрализации.

Ерофеевская пародия в «Москве–Петушках» акцентирует смещение. Причем, элементы речи и персонажи, принадлежащие не только советской, но и классической русской и мировой культурам, берутся в своих официальных советских ипостасях: «... словом, решительно все, что было санкционировано официальными инстанциями, допущено в круг „наших“ ценностей, являлось частью коллективной мифологии и

---

<sup>58</sup> Ерофеев Вен. Москва–Петушки. М., 2000. С.78. Далее ссылки на это издание даны в тексте с указанием страницы.

<sup>59</sup> Ерофеев сам не мог уехать из СССР, даже в конце жизни, когда врачи из Сорбонны пригласили его приехать на лечение (См.: «Умру, но никогда не пойму...»: Беседа с Игорем Большевым // Московские новости. 1989. № 50 (12 окт.). С.13).

имиджа советской культуры на разных ее этапах. Все это берется Ерофеевым в одни скобки и отвергается глобально, как единая панхроническая система, в которую входит, среди прочего, и наследие прошлого в том виде, в каком оно канонизировано и фигурирует в советском обиходе».<sup>[60]</sup>

Щеглов выделил четыре разновидности комического **смещения** слов и представлений тоталитаризма. «Фанатическая» разновидность пародийно имитирует воинствующий «проэктивизм» раннего советского менталитета, рассматривающего мир во всех его отношениях как подлежащий пересозданию в новом идеологическом духе. Ерофеев пародирует эту тенденцию в разных видах революционного менталитета, повышая уровень капризности изменений: «Или так: передвинуть стрелку часов на два часа вперед или на полтора часа назад, все равно, только бы куда передвинуть, Потом: слово „черт“ надо принудить снова писать через „о“, а какую-нибудь букву вообще упразднить, только надо придумать какую» (с.91).

Основными пародийными приемами у Ерофеева являются «мифо-эпическая» и «карнавальная» разновидности смещения. Эти разновидности прочно ассоциируются с процессом демократизации культуры и реапроприации элементов культуры индивидуальностью. Эффект демократизации усиливается использованием неформальной лексики и синтаксиса повествователем и героями поэмы.<sup>[61]</sup> Функция веселого освобождения в

---

<sup>60</sup> Приводится по лекциям Ю. Щеглова.

<sup>61</sup> Анализ сказа в «Москве–Петушках» см. в: Орлов Е. И. После сказа // Филологические науки. 1996. № 6. С. 13–22; Карпенко И. Е. Позиция рассказчика в русской прозе XX века: от Ал. Ремизова к Вен. Ерофееву // «Москва–Петушки»

пародийных приемах уступает в конце поэмы отчуждению и угнетению, испытываемым Веничкой. Ерофеевская пародия, таким образом, в конце утрачивает карнавальность и сатиричность.

«Карнавальная» разновидность пародийного смещения оперирует принципом снижения: использованием высоких элементов господствующей культуры для описания профанных или скатологических категорий, включающих еду, питье и сексуальные отношения. Здесь мы имеем дело с бахтинскими категориями «материально-телесного низа» и карнавала. Именно освобождающие и демократизирующие функции карнавала вдохновляют ерофеевскую пародию в первых частях «Москвы–Петушков».<sup>[62]</sup>

Карнавальная пародия в «Москве–Петушках» связана с традицией травестированной и ирои-комической поэмы.<sup>[63]</sup> Питье — центральный пародийный прием Ерофеева, снижающий элементы эпической поэмы. Эпическое путешествие героя начинается со стакана зубровки на Савеловском и стакана кориандровой на Каляевской. Но Веничка связывает свои беды с горечью нации: «О, тщета! О, эфемерность! О, самое бессильное и позорное время в жизни моего народа — время от рассвета до открытия

---

Вен. Ерофеева: Материалы Третьей международной конференции «Литературный текст: проблемы и методы исследования». Тверь, 2000. С. 137–141.

<sup>62</sup> Ерофеев считал Рабле одним из своих литературных учителей (См.: Зорин А. Пригородный поезд дальнего следования // Новый мир. 1989. № 5. С.257). Книга Бахтина о Рабле пользовалась популярностью в конце 60-х годов, когда были написаны «Москва–Петушки».

<sup>63</sup> См.: Альтшуллер М. «Москва–Петушки» Венедикта Ерофеева и традиции классической поэмы // Новый журнал. 1982. № 146. С. 75–85.

магазинов!» (с.19), и быт московского алкоголика сразу переосмысливается в эпических категориях. Возвышенная лексика и тематика комически сталкиваются с особенностями современного быта, смущающими героя, который хочет выпить. Да и сам характер нации определяется языком и выпивкой:

«У нас <...> граница — это не фикция и не эмблема, потому что по одну сторону границы говорят на русском и больше пьют, а по другую — меньше пьют и говорят на нерусском <...>

А там? Какие там могут быть границы, если все одинаково пьют и все говорят не по-русски?» (с.81–82)

Неопределенность представлений («говорят на нерусском») обращения с мифическими элементами у Ерофеева (здесь — западно-европейские страны) и является частью сказового образа русского обывателя. Питье снижает традицию эпической поэзии до уровня обычного советского алкоголика.

Фантастичность — другой характерный аспект эпической поэзии — подвергается карнавальной пародии. Так, Веничка обсуждает с ангелами проблему доступности спиртного:

*«— Да, мы знаем, что тяжело, — пропели ангелы. — А ты походи, легче будет, а через полчаса магазин откроется: водка там с девяти, правда, а красенького сразу дадут...*

— Красенького?

— *Красненького*, — нараспев повторили ангелы Господни.

— Холодненького?

— *Холодненького, конечно...*

О, как я стал взволнован!..» (с.19)

Комичность диалога усиливается повтором деталей, непосредственно относящихся к питью и физическому состоянию вина. Ясно, что именно это наиболее важно для Венички.

Сравним карнавальные и комические приемы в разговоре Венички и ангелов с приемами характеризующими сцены разговора Венички с контролером Семенычем о конце истории:

«— ...И будет добро и красота, и все будет хорошо, и все будут хорошие, и кроме добра и красоты ничего не будет, и сольются в поцелуе...

— Сольются в поцелуе?.. — заерзал Семеныч, уже в нетерпении...

— Да! И сольются в поцелуе мучитель и жертва; и злоба, и помысел, и расчет покинут сердца, и женщина...

— Женщина!! — затрепетал Семеныч. — Что? Что женщина?!!!..

— И женщина Востока сбросит с себя паранджу! Окончательно сбросит с себя паранджу угнетенная женщина Востока! И возляжет...

— Возляжет?! — тут он задергался. —  
Возляжет?!!

— Да. И возляжет волк рядом с агнцем, и ни одна слеза не прольется, и кавалеры выберут себе барышень — кому какая нравится!

— О-о-о-о! — застонал Семеныч. — Скоро ли сие? Скоро ли будет?..» (с.85–86)

Исходный повтор возвышенных слов «добро и красота» комически отражается в повторе фраз с сексуальной семантикой, возбуждающих Семеныча больше философско-религиозных тем. Веничка эксплуатирует восприятие простаком Семенычем символических образов как физически реальных возможностей, сам повторяя и подчеркивая возбуждающие фразы. В своем предисловии к рассказу Веничка упоминает не только различные библейские мотивы (из Ветхого Завета, Евангелия и Откровения), но и античные (Диоген), литературные (Шехерезада, Фауст) и политические образы и мотивы (Третий Рейх, Пятая Республика, Семнадцатый Съезд). Пестрая поверхностная смесь служит примером идеологически безразличного восприятия этих элементов.

В качестве бригадира Веничка старается «расширить по мере сил» кругозор своих работников, которых особенно интригуют израильские политические деятели Моше Даян и Абба Эбан. Видимо, причиной такого интереса являются лингвистические возможности имен:

«А Абба Эбан и Моше Даян с языка у них не сходили. Приходят они утром с блядок, например, и



один у другого спрашивает: „Ну как? Нинка из 13-й комнаты даян эбан?“ А тот отвечает с самодовольной усмешкой: „Куда ж она, падла, денется? Конечно, даян!“» (с.33).

Ерофеев карнавализировал этих анти-героев советской печати, не обращая внимания на их политическую одиозность. Более того, он пародирует советский миф идеологически сознательного и единого народа. Веничкины подчиненные заимствуют имена Эбана и Даяна для собственных шуток в карнавальном духе без идеологических оттенков.

Карнавальные мотивы питья и секса сходятся в восприятии рабочими блоковского «Соловьиного сада». Как Веничка объясняет им:

«Там в центре поэмы, если, конечно, отбросить в сторону все эти благоуханные плеча и неозаренные туманы и розовые башни в дымных ризах, там в центре поэмы лирический персонаж, уволенный с работы за пьянку, блядки и прогулы» (с.33).

Веничка опять смешивает ссылки, беря материал не только из «Соловьиного сада» но и из других стихов Блока, и, возможно, Сологуба.<sup>[64]</sup> Создание неопределенно-туманного «общего духа» производит впечатление, что произносящий эти слова — самоучка с претензиями, каких немало среди алкоголиков.<sup>[65]</sup>

---

<sup>64</sup> См. комментарий Э. Власова в: Ерофеев Вен. Москва–Петушки. С. 216–220.

<sup>65</sup> Описывая ерофеевские игры эрудиции, Лидия Любчикова вспоминает, что автор любил ссылаться на малоизвестные исторические фигуры, точно датируя цитируемый текст: «Я до сих пор не знаю, когда то была ехидная мистификация, а когда действительно „дьяк сказал“» (Фролова Н. и др. Несколько монологов о

Подражание неформальной разговорной речи с ее настоятельными обращениями к слушателям и необязательными повторами, усиливает эффект сказа: «А потом (слушайте), а потом...», «Я сказал им: „Очень своевременная книга“, — сказал» (с.33). Сказ усиливает мощное впечатление упрощенного восприятия культуры. В карнавальном же духе рабочие, вдохновленные собственным просвещением, пьют одеколон «Свежесть».

Карнавальная пародия в «Москве–Петушках» разоблачает пустую приподнятость: «Жизнь дается человеку один раз, и прожить ее надо так, чтобы не ошибиться в рецептах...» (с.55). Устаревшая риторика Николая Островского претерпевает еще одно снижение: «Что самое прекрасное в мире? — борьба за освобождение человечества. А еще прекраснее вот что (записывайте)...» (с.57), и Веничка дает рецепт коктейля «Сучий потрох».<sup>[66]</sup> Игровой дух семантического снижения весело побеждает окаменевшую мораль.

Карнавальная революция, снившаяся Веничке, также снижает мифы и романтику большевистской революции. Стилизованная компиляция цитат, заимствованных у большевиков, Плеханова и Ленина, пародирует революционную стратегию:

---

Венедикте Ерофееве // Театр, 1991, № 9. С.86). По различным воспоминаниям, Ерофеев владел феноменальной памятью и точной эрудицией.

<sup>66</sup> Обращение «записывайте» усиливает иллюзию устной речи. В других местах, однако, Ерофеев подчеркивает литературность текста. Так, введение графиков несовместимо со сказом и усиливает амбивалентность позиции автора. См.: Vladimir Tumanov. The End in V. Erofeev's Moskva-Petuski // Russian Literature, 1996, №XXXIX. С. 95–114.

«— Значит, ты считаешь, что ситуация назрела?

— А кто ее знает? Я, как немножко выпью, мне кажется, что назрела; а как начинает хмель проходить — нет, думаю, еще не назрела, рано еще браться за оружие...» (с.88)

Так же карнавализируются пленумы, прения и декреты. «Съезд победителей» является одним из таких примеров: «Все выступавшие были в лоскут пьяны, все молили одно и то же: Максимилиан Робеспьер, Оливер Кромвель, Соня Перовская, Вера Засулич, карательные отряды из Петушков, война с Норвегией, и опять Соня Перовская и Вера Засулич...» (с.89). Употребление разговорной речи («в лоскут пьяны») поддерживает впечатление неофициального обращения с легендарными фигурами, пока небрежное совмещение различных легендарных фигур уравнивает и снижает их значение.<sup>[67]</sup> Немотивированное добавление злободневного элемента — война с Норвегией — усиливает индивидуальность и игровую природу описания.<sup>[68]</sup>

«Мифо-эпическая» разновидность пародийного смещения в «Москве–Петушках» тоже производит эффект демократизации культуры и освобождения от угнетающей окаменелой системы в духе бахтинского карнавала. Вахтин подчеркивал демократический характер карнавала, при котором социальные барьеры

---

<sup>67</sup> Власов привел подобный показательный пример «хаотического сознания рядового гражданина СССР», вступающего в комсомол (Власов Э. Указ. соч. С.465).

<sup>68</sup> О Норвегии в советской прессе 1969 года см.: Власов Э. Указ. соч. С.468.

падают и запреты на поведение отменяются, а люди вступают в более вольные отношения друг с другом: «Это вольный фамильярно-площадной контакт между людьми, не знающими никаких дистанций между ними».<sup>[69]</sup> В этом типе пародии, мифологизированные люди воображаются в новых взаимоотношениях в разреженном мифологическом пространстве. Как в ограниченном хронотопе карнавала, представленное мифо-эпическое пространство открывает доступ к иначе отдаленным, возвышенным элементам.

Мифо-эпическая разновидность пересекается с карнавальной, так как канонические фигуры из элитарных сфер, включая литературу, музыку, философию и политику встречаются в сценах питья или фамильярного контакта. В главе «Есино — Фрязево» Черноусый рассказывает собеседникам о том, как Куприн и Максим Горький «вообще не просыхали»; что последними словами Антона Чехова было не «Их штербе», а «Налейте мне шампанского»; и что Фридрих Шиллер писал исключительно под воздействием шампанского: «Пропустит один бокал — готов целый акт трагедии. Пропустит пять бокалов — готова целая трагедия в пяти актах» (с.63). Творческий акт, по его предположению, так же легок, как питье шампанского. Игривость и небрежность представления легендарных фигур умягчает их иерархическую отдаленность.

Рассказ Черноусого достигает апофеоза в сцене с Модестом Мусоргским, лежащим в канаве с перепоею, и Николаем Римским-Корсаковым, который заставляет Мусоргского встать и закончить свою «бессмертную

---

<sup>69</sup> Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965. С.20.

оперу „Хованщина“». <sup>[70]</sup> Широко известные аспекты мифа о композиторах (их дружба, репинский портрет растрепанного Мусоргского и пр.), совмещаются со случайными, немотивированными деталями (Римский-Корсаков в смокинге и с бамбуковой тростью), и просто балаганными элементами («Ну, уж как только затворится дверь за Римским-Корсаковым — бросает Модест свою бессмертную оперу „Хованщина“ и — бух! в канаву»). Накопление легендарных имен производит впечатление на старого Митрича: «Начитанный, чччерт!» (с.63–64).

В рассказах о любви, «как у Тургенева», Ерофеев использовал вариант этого же пародийного приема. Все рассказы имеют в центре персонажа, заменяющего легендарную фигуру — от пьяной бабоньки, заменяющей Ольгу Эрдели (с.71–72) до жалкого председателя Лоэнгринна (с.73–74) и комсорга Евтюшкина (с.75–76). <sup>[71]</sup> Простые рассказчики вступают в отношения с карнавальными оттенками в более широкой культурной сфере. В последнем рассказе используется разговорный прием, по которому Пушкин упоминается в ситуациях, не имеющих к нему прямого отношения. <sup>[72]</sup> Дарья спрашивает Евтюшкина: «А кто за тебя детишек будет воспитывать? Пушкин, что ли?». Евтюшкин, однако, не

---

<sup>70</sup> «А Модест-то Мусоргский! Бог ты мой, а Модест-то Мусоргский!» Остранение легендарных имен достигается именованим по имени и фамилии, производящее эффект фамильярности, который усиливается употреблением разговорных частиц и восклицаний. Ср. восклицание Венички: «Эх, Максим Горький, Максим же ты Горький сдуру или спьяну ты сморозил такое на своем Капри?» (с.70)

<sup>71</sup> О связях с Евтушенко, см.: Guy Houk. Erofeev and Evtushenko // Venedikt Erofeev's Moscow-Petushki. Critical Perspectives. New York, 1997.

<sup>72</sup> См.: Власов Э. Указ. соч. С. 384–85.

терпит упоминания имени Пушкина. Именно этим она объясняет утрату передних зубов: «Все началось с Пушкина».

Веничка рассказывает собеседникам-собутыльникам о своих путешествиях по Америке и Западной Европе. Он описывает мифо-эпическое пространство, в котором простой советский гражданин свободно ездит («Какие там могут быть границы...»).<sup>[73]</sup> В западной Европе он оценивает возможность остаться у Луиджи Лонго, встречается с Луи Арагоном и Эльзой Триоле («или это были Жан-Поль Сартр и Симона де Бовуар?»), принимается в Сорбонне и в Британском музее (с.75–82). Образы легендарных мест, как и легендарных имен, маркированы поверхностным набором «характерных» деталей. Так, например, время «по-Гринвичу», «сэр», Британский музей и палата лордов обязательно присутствуют в рассказе Венички об Англии.

Пародийное обращение с именами Ольги Эрдели, Веры Дуловой, Арагона, Триоле и др. иллюстрирует целостный подход Ерофеева к советской культуре как к мифологическому единству. Сами по себе, талантливые советские арфистки не заслужили насмешек; спрашивается — что в них можно разоблачать? Между тем, их принадлежность к обойме артистов и писателей, которая была в те годы одобрена сверху и пропагандировалась путем концертов и передач, делает

---

<sup>73</sup> См. у Эдуарда Власова о связях с повестью Эренбурга «Тринадцать трубок» (Власов Э. Указ. соч. С. 197–220. Борис Брикер и Анатолий Вишевский ссылались на анекдоты Жванецкого о пересечении непересекаемых границ: «— Как, вы не бывали на Багамах? — Ну, грубо говоря, не бывал. Вы же знаете: все время на работе». (Брикер Б., Вишевский А. Юмор в популярной культуре советского интеллигента 60-х — 70-х годов // Wiener Slawistischer Almanach, 1989, № 24. С.154).

подобные фигуры законной мишенью сатиры в качестве элементов советской культуры, отвергаемой Ерофеевым как целое.

Создатели советской культурной политики действовали путем выбора одних фигур и исключения других, навязывая всему обществу свою редакцию, свой пантеон культурных ценностей. Вот почему встречаются у Ерофеева в ироническом, отчасти издевательском, контексте имена классиков (Тургенев, Чехов, Гете и т. д.). Классическая литература высмеивается постольку, поскольку она пропущена сквозь призму советской бюрократии, цензуры и идеологизированной мифологии. Обилие примеров глумления над «великим» у Ерофеева отражает то, насколько вся мировая культура была переварена и поглупела в официальной школьной трактовке поздних советских лет.

Автор так же пародийно использовал легендарные советские фигуры арктического исследователя Папанина и летчика Водопьянова (с.101), заимствуя их из официального пантеона. Их настоящие достоинства не играют никакой роли для Ерофеева, рассматривающего их исключительно, как часть созданного мифологизированного единства.<sup>[74]</sup> В этом отношении полное отсутствие интереса у Ерофеева к литературным достоинствам таких фигур как Эренбург, Арагон и Триоле свидетельствует о том, что он взял их в официально-мифологических (следовательно, порочных)

---

<sup>74</sup> Ср. эпизод в «Золотом теленке» И. Ильфа и Е. Петрова, где героический летчик Севрюгин, часть «сияющей сущности» социализма, противопоставит мещанам-жильцам коммунальной квартиры и бюрократизму общества, в котором он живет.

ипостасях. Советская культура у Ерофеева подлежит не сатирическому очищению, а полному отвержению.<sup>[75]</sup>

Как карнавальная разновидность, мифо-эпическая пародия освобождает культуру от окаменелых форм и иерархий. Фамильярное обращение простых персонажей с прежде высокими элементами культуры позволяет игровую реапроприацию этих элементов без барьеров пространства, времени и иерархий. Мифопоэтическая целостность официальной культуры разрушается, и освобожденные фрагменты вступают в неканонические сочетания и отношения на уровне индивидуального неформального дискурса.

Веселое разрушение окаменелой советской культуры в «Москве–Петушках» существует не как самоцель. Ерофеев расширил границы карнавальной и мифо-эпической стратегий. Центральные обращения к библейским мотивам уходят из рамок советского сознания. Питье Венички связано с соборным карнавальным духом и с индивидуально созданной иерархией ценностей. Образ питья как религиозного обряда<sup>[76]</sup> указывает путь из игрового карнавала к новой серьезности. Веничка сам не вполне сливается с веселым коллективом карнавала. Он стоит отдельно от группы: его не принимают соседи в Орехово-Зуеве,<sup>[77]</sup> его статус

---

<sup>75</sup> Сатирическое очищение советской культуры и общества было идеалом сатириков «героической эры» 20-х — 30-х годов.

<sup>76</sup> См.: Martin. Указ. соч.; Смирнова Е. А. Венедикт Ерофеев глазами гоголеведа // Русская литература, 1990, № 3. С. 58–66; Паперно И. А., Гаспаров Б. М. Встань и иди // Slavica Hierosolymitana, 1981, № 5–6. С. 387–400.

<sup>77</sup> Широко отмечалась пародия раблезианского «Телемского аббатства» в этой сцене.



бригадира и «маленького принца» среди своих подчиненных,<sup>[78]</sup> его одиночество после 2-го Пленума революционного государства. Эмоции Венички — это «скорбь» и «страх», а не карнавальная веселость. После демократического освобождения культуры Веничка едет дальше — один.

После, видимо, неправильной пересадки на станции «Орехово-Зуево» Веничка, находясь один в вагоне, видит, что за окнами стало темно и испытывает тревогу.<sup>[79]</sup> Использование карнавальной и мифо-эпической пародии продолжается, но в другом регистре. Веничка встречается со страшными (легендарными и мифологическими фигурами) — Сатаной, Сфинксом и Митридатом. Загадки Сфинкса построены на карнавальном мифо-эпическом хронотопе: Алексей Стаханов ходит по малой и большой нужде и пьет запоем, Водопьянов и Папанин отстают от конечных пунктов на расстоянии плевка, лорд Чемберлен поскользывается на блевотине, а Минин и Пожарский пьют огромное количество водки (с.100–103). Но в отличие от веселой, освобождающей пародии, тон здесь угрожающий, угнетающий. Сфинкс бьет Веничку,

---

<sup>78</sup> По мнению И. В. Мотеюнайте, как «юродивый», Веничка совмещает в себе «божественное начало» с «демократической культурой». (См.: Мотеюнайте И. В. Венедикт Ерофеев и юродство: заметки к теме // «Москва–Петушки» Вен. Ерофеева).

<sup>79</sup> Бахтин назвал карнавальный мир и свойственный ему «народный гротеск» светлыми. Карнавальный мир — это мир, в котором элементы находятся в процессе рождения, это заря нового дня. Мир «романтического гротеска», в который Веничка погружен в последних главах, напротив, мир темный и страшный. (См.: Бахтин М. М. Указ. соч. С.48; Wolfgang Kayser. Das Grotteske in Malerei und Dichtung. Hamburg, 1960).

издевается над ним и угрожает ему: «...ты еще у меня запоешь!» (с.101).

Повторы веселых мотивов в новом, страшном духе усиливают впечатление отчуждения. Сфинкс повторяет и извращает формулировки самых дорогих образов Венички, чтобы поиздеваться над ним:

«— Ты едешь в Петушки, В город, где ни зимой, ни летом не отцветает и так далее?.. Где..

— Да. Где ни зимой, ни летом не отцветает и так далее.

— Где твоя паскуда валяется в жасмине и виссоне и птички порхают над ней и лобзают ее, куда им вздумается.

— Да. Куда им вздумается» (с.100).

В этой сцене, сочетание поэтических и грубых оттенков является злым издевательством, и повтор сочных фраз кажется лишь стоическим противостоянием. Образы «Неутешного горя» Крамского (с.105–106), Антона Чехова, Фридриха Шиллера и тайного советника Гете (с.108), появлявшиеся раньше в веселых контекстах, здесь придают мощь чувству утраты, запутанности и страха.

Карнавальные и мифо-эпические образы служат мостом из светлого, комического мира первых двух третей книги в темный, смертельно-серьезный мир ее конца. Пародийные сцены напоминают мир, от которого Веничка оторван; их веселый, игривый дух повторяется в извращенном варианте, подчеркивая одиночество и отчужденность героя.

Изобилие пародии в «Москве–Петушках» преимущественно принадлежит карнавальной и мифо-эпической разновидностям. Эти пародийные приемы используются, чтобы обнажить пустоту официальной риторики и разрушить угнетающую систему тоталитарной культуры в веселом духе народного карнавала. Их применение к мифоэпическим фигурам советской культуры показывает, что Ерофеев метил в культурную систему как целое, не различая социальных и художественных достоинств. Его целью являлось не очищение, а полное отвержение системы. Культурные элементы, освобожденные ерофеевской пародией, реапроприруются индивидуальными, неофициальными голосами в веселом хаотическом виде.

Однако хаос этот приобретает угрожающую серьезность к концу поэмы. Пародийные приемы веселой карнавальностью не ограничиваются. Ерофеев расширил функции своей пародии в последних главах поэмы. В первых двух третях карнавальный смех пародийных образов прикрывает веничкины одиночество, скорбь, и страх. В последних главах, наоборот, пародийные мотивы используются с целью усугубления экзистенциальных чувств одиночества, отчужденности и угнетения. В мире без систем, без ориентиров, герой оказывается лицом к лицу с бездной. Рассмотрение пародийных приемов, имеющих дело с советской культурой показывает, что путешествие Венички можно понять как путешествие через карнавал в страшный хаос за ним.

# Т. Г. Ивлева. Соносфера<sup>[80]</sup> поэмы Вен. Ерофеева «Москва–Петушки»

## Тверь

*И от земли до крайних  
звезд*

*Все безответен и  
поныне*

*Глас вопиющего в  
пустыне,*

*Души отчаянный  
протест?*

*Ф. И. Тютчев*

Достаточно прозрачна аллегоричность железнодорожного маршрута, намеченного В. Ерофеевым.<sup>[81]</sup> Перед нами история жизни человека (и

---

<sup>80</sup> Возможности анализа соносферы — *звукового мира* — лирического произведения продемонстрированы Ежи Фарыно в книге: Введение в литературоведение. Варшава, 1991. С. 309–318. Смыслоформирующие возможности звука в эпическом тексте исследованы Л. П. Фоменко в статье «Краски и звуки „Счастливой Москвы“» в сборнике: «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Выпуск 3. М., 1999. С. 176–186. Для данной работы принципиальной методической установкой является учет только тех элементов соносферы, которые появляются в *дискурсе повествователя*, но не в дискурсах персонажей, поскольку речь идет о реконструкции именно авторской модели бытия.

<sup>81</sup> Сама же поэма представляет, на наш взгляд, ту художественную модель произведения XX века, о которой пишет М. М. Бахтин в набросках, посвященных методологии гуманитарных наук: «Каждое частное явление погружено в стихию *первоначал бытия*... Истолкование символических структур принуждено уходить в

даже человечества), со всеми ее основными этапами: начало пути (реализуется в поэме через хронотопы *площади* и *вокзала*), собственно путь (*ресторан*, *вагон*) и конец пути (*мытарства* и *смерть*), совмещенный с возвращением в отправной пункт (*Москву*) вместо достижения земли обетованной и вожделенной (*Петушков*). При этом неважно, назовем ли мы обозначенный маршрут *лентой Мебиуса* (именно так называют его большинство исследователей) или *колесом сансары* (как очень хочется его назвать автору статьи), *сущность* маршрута от этого не изменится.

Начало пути отмечено относительной (для повествователя в данный момент — несомненной) гармонией «я» и «космоса», повествователя и «ангелов небесных». Ее эксплицирует *со-звучие*, то есть звуковое уподобление реплик диалога обеих сторон.<sup>[82]</sup> Важным здесь оказывается не смысл произнесенных слов, а именно их согласное звучание: «кто-то пропел в высоте так тихо, так ласково-ласково» / «спросил я *тоже* тихо-тихо».<sup>[83]</sup>

---

бесконечность символических смыслов, поэтому оно и не может стать научным в смысле научности точных наук» (Бахтин М. М. К методологии гуманитарных наук // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 361–362).

<sup>82</sup> Особенно ярко это *взаимопонимание* ощущается на фоне таких знаковых текстов русской классической поэзии, как «Выхожу один я на дорогу...» М. Ю. Лермонтова, где молчание *пустыни* нарушает только ропот человека («звезда с звездой говорит» на каком-то ином, *невербальном* уровне), и в особенности «Певучесть есть в морских волнах...» Ф. И. Тютчева, где конфликт человека и мироздания эксплицируется именно на звуковом уровне:

<sup>83</sup> Ерофеев В. В. Москва–Петушки. М., 1990. С. 17. Дальнейшие ссылки на это издание будут сопровождаться указанием страниц в тексте статьи. Курсив в приведенных цитатах принадлежит автору статьи.

Ресторан Курского вокзала становится маркером и первым знаковым заместителем мира общественного (*socium*), отношения между членами которого уже лишены изначальной, естественной, гармонии. Нарушение гармония здесь также эксплицирует звук. Сначала — это подчеркнуто сниженный образ «музыки с какими-то *песыми* модуляциями» (с.19), а также звукоподражательное воспроизведение пения Ивана Козловского, великолепно раскрывающее внутреннюю форму фамилии певца: «О-о-о, чаша моих прэ-э-эдков... О-о-о, дай мне наглядеться на тебя при свете зве-о-о-озд ночных» (с.20). Затем — противопоставление психологического состояния повествователя (знаменитой «минуты *молчания*») внешнему миру, сосредоточенному в «сиплом женском *басе*, льющемся ниоткуда» (с.22). Двойной гротеск, содержащийся в этом образе: «женский — бас» и «бас — льющийся», так же, как и беспричинность самого звука («*ниоткуда*»), подчеркивает не только нелепость, алогизм, окружающего мира, но и скрытую в нем угрозу.

Итак, путь человека начинается с противоречия между «я» и «миром». Оно рождает протест, желание какой-то иной, прекрасной и совершенной жизни. Далее закономерно следует поиск средства временного примирения и забвения противоречия: в данном случае его олицетворяет *чемоданчик*, в котором есть все для достижения, по крайней мере, *ощущения* счастья: «от бутерброда до розового крепкого за рупь тридцать семь» (с.25).<sup>[84]</sup> Однако при этом автор по-прежнему остро

---

<sup>84</sup> В этой своей функции он во многом эквивалентен устойчивому фольклорному образу *сундука* с волшебными вещами или волшебной *шкатулке*, из которых, в порядке заранее predeterminedенной очередности, герой достает вещи-помощники. Беспомощность автора в финале поэмы отчетливо связана с потерей *чемоданчика*, не только скрашивающего время путешествия, но и задающего его

осознает хрупкость и искусственность такого примирения: «Разве по этому тоскует моя душа!» (с.25). Ответ Господа о стигматах святой Терезы, *не нужных* ей, но *желанных*, четко формулирует *причину* вечного противоречия между человеком и миром — конфликт между желаемым, исходящим от *ego*, и целесообразным, необходимым. Этот конфликт по-своему интерпретируется повествователем через уподобление себя святой Терезе и потому — как одобрение собственной жизненной позиции: «Ну, раз желанно, Веничка, так и пей» (с.25). «Амбивалентное» молчание Господа в ответ на это смелое логическое построение, с известной долей сомнения, но все-таки воспринимается повествователем именно как одобрение: «... тихо подумал я, но *все медлил*. Скажет мне Господь еще что-нибудь или не скажет? *Господь молчал*. Ну, хорошо. Я взял четвертинку и вышел в тамбур» (с.25). Итак, выбор делается героем в пользу *желаемого*, и заранее predetermined путешествие начинается.

От станции «*Чухлинка*» до платформы «*43 километр*» автор достигает временного забвения проблем и противоречий мира внешнего, сосредоточившись на раскрытии своеобразия собственного *внутреннего* мира. Лишь однажды его «философские эссе и мемуары», а также «стихотворения в прозе, как у Ивана Тургенева» (с.61), прерываются негативным «*фффу*» ангелов небесных (с.36). Любопытно, что внутренний мир автора здесь принципиально беззвучен. «Музыкальные ассоциации»,

---

направление: «„И значит, *если ты едешь правильно*, твой чемоданчик должен лежать слева по ходу поезда...“ Я забегал по всему вагону в поисках чемоданчика — чемоданчика нигде не было, ни слева, ни справа» (с.112).

которые в нем иногда возникают, являются не самостоятельными звуковыми образами, а лишь частью образов более сложных — метафорических или метонимических. Именно поэтому они *не звучат*. Вероятно, единственным критерием отбора этих ассоциаций служит для автора «эстетичность» их названий, *наименований*, которая, как правило, вступает в гротескные отношения с достаточно «низким», бытовым, контекстом:<sup>[85]</sup> «эта искусительница — не девушка, а *баллада ля бемоль мажор*» (с.44). Или: «выдержав паузу, приступить непосредственно к десятой <рюмке. — Т.И.>, и точно так же, как *девятую симфонию Антонина Дворжака* — фактически девятую — условно называют десятой, точно так же и вы: условно назовите десятой свою шестую» (с.52). Игра звуковыми ассоциациями в данном случае свидетельствует о принципиальной закрытости мира автора, или же о его отсутствии (нерасшифрованности самим автором) и потому ограниченности исключительно *игрой* на бесконечном интертекстуальном поле. Полноценными, *знаковыми*, звуковыми образами внутреннего мира автора, которые во многом разрешают данную дилемму, оказываются «*тошнота*», сопровождающаяся «чертыханиями и сквернословием» (с.26), а также «*икота*», трактат, посвященный которой, занимает в поэме отдельную главу.<sup>[86]</sup> Икота как проявление в человеке иррационального, логически необъяснимого, хотя и вполне достижимого, начала представлена здесь

---

<sup>85</sup> Сходное явление отбора слов только по *звуковой* их семантике, хотя и с иной функцией, констатировал в своей хрестоматийной работе, посвященной «Шинели» Гоголя, Б. М. Эйхенбаум.

<sup>86</sup> Семантический ореол «тошноты» остается за пределами данной работы.



неопровержимым *логическим доказательством* существования *предопределения* и *бытия Божьего*: «Он благ. Он ведет меня от страданий — к свету. От Москвы к Петушкам» (с.56). Произвольность установления логических связей между любыми двумя фактами — так же, как отмеченная выше произвольность истолкования *молчания* Господа, — становится еще одной знаковой приметой мироощущения Homo sapiens, вехой на его жизненном пути.

На платформе «43 километр» происходит возвращение человека в мир. На этот раз знаковым заместителем «socium» становится «вагон». Соносфера «вагона» — сообщества случайных попутчиков — образует своеобразное композиционное кольцо, вновь ассоциирующееся с колесом человеческой жизни (человеческих жизней). *Плач* Митрича и его внука (с.64), а также вполне естественное для любого жизненного путешествия, как реального, так и метафорического, — «*шелестение и чмоканье*» (с.65), — таково традиционное начало совместного бытия людей. Через название сочинения Ференца Листа — «*Шум леса*» — оно уподобляется бессознательной жизни природы, неслучайно использование здесь автором безличной синтаксической конструкции, которую вполне можно считать характеристикой именно *леса*: «*началось шелестение*» (с.65).

Далее следует хаотичное смешение *смеха* и *слез* членов общества как наиболее репрезентативных человеческих эмоций, звучащих иногда «в унисон»: «все, кто мог смеяться, *все рассмеялись*» (с.67), или: «я рассмеялся... и декабрист *рассмеялся тоже*» (с.72), иногда — в противовес друг другу: «Он *плакал*... Вагон содрогнулся от *хохота*» (с.77). Смешение звуков

завершается зеркальным подобием начала «вагонного» бытия: «снова началось *то же* бульканье и *тот же* звон, потом *опять* шелестение и чмоканье. Этюд до диез минор, сочинение Ференца Листа, исполнялся *на бис*» (с.78), «Митрич *снова* заплакал» (с.82). Бессознательная жизнь человечества завершается так же бессмысленно, как и началась (отсюда — «*минор*»).

Появление *контролеров*, через вполне естественную гоголевскую ассоциацию (появление жандарма с известием о прибытии *настоящего ревизора* и последующую «немую сцену» из комедии «Ревизор»), символизирует, одновременно снижая, образ *Страшного Суда* — конца человечества: «Контролеры! — *загремело* по всему вагону, *загремело* и *взорвалось*» (с.87). Безличные глаголы обозначают здесь действие, не имеющее отношения к воле и желанию человека, не зависящее от них. Семантика их предполагает ярко выраженный — звучащий — апокалиптический ореол *разрушения* привычных жизненных оснований: «И когда Он снял шестую печать, я взглянул, и вот произошло великое землетрясение.... И звезды небесные пали на землю.... И небо скрылось, свившись, как свиток, и всякая гора и остров двинулись с мест своих».<sup>[87]</sup> Внезапность появления контролеров нарушает и мирное течение «вагонной» жизни, рождая три исчерпывающие звуковые модели реакции на него членов *socium*: «Но не только рассказ оборвался: и пьяная полудремота черноусого, и сон декабриста, — *все было прервано на полпути*. Старый Митрич очнулся, *весь в слезах*, а молодой — ослепил всех свистящей зевотой, переходящей в *смех* и *дефекацию*. Одна только женщина

---

<sup>87</sup> Откровение. Гл.6. Ст.12–14.

сложной судьбы, прикрыв беретом выбитые зубы, *спала*, как фата-моргана» (с.87).

Наиболее значимым в звуковом отношении фрагментом поэмы является ее финал.<sup>[88]</sup> Как и в начале поэмы, здесь происходит размыкание границ между миром *внутренним*, человеческим, и миром *внешним*, бытием. Однако теперь оно ощущается автором как трагическое, разрушительное. Об этом свидетельствует повторяющийся образ хлопающих дверей вагона, лишенных прежней упорядоченности своего движения: «Странно было слышать *хлопанье* дверей во всех вагонах» (с.116–117). Отсюда — и едва ли не единственная «закавыченная» цитата поэмы в главе «Омутище — Леоново» — из стихотворения Е. Боратынского «Последняя смерть»: «Есть бытие, но именем каким его назвать? — ни сон оно, ни бденье» (с.116). Она напоминает о конечном результате «взаимодействия» природы с человеческим миром, о разрушении упорядоченного пространства бытия человека бесконтрольным хаосом: «И в *дику*ю порфиру древних лет / Державная природа облачилась».<sup>[89]</sup>

Мир-бытие ощущается автором как мир цельный, нерасчлененный, обладающий всеобщей одушевленностью, но лишенный рационального начала, необъяснимый, и потому — пугающий. Особенно

---

<sup>88</sup> Главы «105 километр — Покров» и «Москва–Петушки. Неизвестный подъезд» объединены нами на основании использования автором совершенно особых, по сравнению с предыдущими фрагментами, принципов художественного изображения жизни. Можно отметить, в частности, особый язык «пространственных представлений» автора: столкновение «мифологического» и «рационального» типов пространства.

<sup>89</sup> Полное собрание сочинений Е. А. Боратынского. Т.1. СПб., 1914. С.98.

репрезентативны, в этой связи, бессмысленные, с логической точки зрения, загадки Сфинкса, в которых герой поэмы видит какой-то непеременимый подвох. Отсюда и появление «мифологических» образов — «хора» Эринний, контаминированного с толпой вакханок, и «ветхозаветной» Суламифи, олицетворяющих собой страсти, отпущенные на волю (их закрепляет и эксплицирует звук «бубнов и кимвал» — с.118), лишённые сдерживающего, дисциплинирующего начала и потому — губительные для человека: «Хор Эринний бежал... прямо на меня, паническим стадом.... Вся эта лавина *опрокинула меня и погребла под собой*» (с.118). Отсюда — появление и «бессмысленного» исторического образа — босфорского царя Митридата, путем бесконечных войн достигшего вершин земной власти и покончившего с собой: «— Красиво ты говоришь, Митридат, только зачем тебе ножик в руках?.. — Как зачем?.. *да резать тебя* — вот зачем!» (с.119). Отсюда — и образ Неутешного Горя, вечного спутника человека, выполненный в традициях древнейших форм мышления как олицетворение, *персонификация*, абстрактного понятия.<sup>[90]</sup> Доминирующим звуком, закрепленным за этим всеразрушающим хаосом, становится зловещий *хохот*. Сначала это хохот Сфинкса над человеком, который так и не разрешил загадки о *цели и смысле* собственного бытия и потому обречен на гибель: «Он

---

<sup>90</sup> Ближайший литературный источник Неутешного Горя, по всей вероятности, следует искать в образе Горя-Злосчастия, неотступного спутника «молодца», с того момента, как он отступил от закрепленных норм родового поведения и отправился в кабак. Примечательно, что Горе является «молодцу» в обманном сне в облике *архангела Гавриила* (Повесть о Горе-Злосчастии // Древнерусская литература. М., 1993. С.247). Губительный подлог — мнимая поддержка «ангелов» небесных — становится исходным пунктом путешествия и героя поэмы В. Ерофеева.

рассмеялся, *по-людоедски* рассмеялся... Я ни разу в жизни не слышал такого *живодерского* смеха» (с.110). Затем — хохот Суламифи, сопровождающийся «громом» бубнов и кимвал и символизирующий собой вечный обман любви. И, наконец, — хохот Митридата: «И еще захохотал, сверх всего! Потом опять ощерился, потом опять захохотал» (с.119), злая насмешка над относительностью и гибельностью земной власти.

Мир человека, основанный на рациональном подходе ко всем явлениям бытия, оказывается бессильным *осмыслить* отсутствие в нем видимого смысла («... каждый оставался стоять, бряцал оружием и повторял условную фразу из Антонио Сальери: „Но правды нет и выше“» — с. 94–95). «Крик» (с.111, 120) и «бессильное взвизгивание» (с.120) сменяет последнее усилие надежды — упование на милость Божию: «Просите, и дано будет вам, ищите, и найдете, *стучите, и отворят вам*».<sup>[91]</sup> Ответом на троекратно повторенный стук становится сначала «топот» и «тяжелое сопение» (с.126) преследователей. Затем сквозь оглушительное *биение собственного сердца/страха* автор все-таки слышит, как «дверь подъезда внизу медленно приотворилась и не затворялась мгновений пять» (с.127). И... Единственным смыслом человеческой жизни оказалась нелепая и бессмысленная смерть, *насмешка* ангелов и *молчание* Господа, на этот раз понятое автором как абсолютное равнодушие, равное значимому отсутствию: «Они смеялись, а Бог молчал» (с.128).

## И от земли до крайних звезд

---

<sup>91</sup> Евангелие от Матфея. Гл.7. Ст.7.

Все безответен и поныне  
Глас вопиющего в пустыне,  
Души отчаянный протест.  
Silentium!

**Ю. Б. Орлицкий.**  
**«Москва–Петушки» как**  
**ритмическое целое. Опыт**  
**интерпретации**

**Москва**

Прежде всего, оговорим основное понятие. Мы исходим из аксиомы, что всякое произведение искусства обладает целостностью, и что одним из основных способов организации этой целостности является ритм во всем многообразии его реальных проявлений. Такой взгляд на объект литературоведческого анализа был подробно разработан в исследованиях М. М. Гиршмана с опорой, в первую очередь, на концепцию целостности Ф. Шеллинга.<sup>[92]</sup>

Для нас очевидно, далее, что ритм является сложной иерархической структурой, проявляющейся на всех уровнях композиции литературного произведения. При этом, поскольку в силу ряда исторических и методологических причин научное стиховедение значительно опередило прозоведение, большинство

---

<sup>92</sup> Наиболее развернуто концепция М. Гиршмана представлена в его монографии «Ритм художественной прозы» (М., 1982).

исследований ритмической организации прозаического текста неизбежно опирается на более или менее разработанные стиховедческие методики.

Сознавая, что такой подход в определенной мере влияет на объективность результатов, с неизбежностью приписывая прозе некоторые «чужие» для нее, типично стихотворные качества и механизмы, мы, тем не менее, пойдем тем же путем, предлагая использовать для анализа грандиозной ерофеевской «поэмы» именно стиховедческие методы и методики.

При этом мы менее всего хотели бы «опираться» на авторское обозначение жанра, безусловно метафорическое и отталкивающееся от столь же метафорического обозначения, данного своему эпическому прозаическому произведению Н. В. Гоголем. Хотя нам представляется крайне знаменательным, что это жанрообозначение обязано своим появлением общей ориентации русской постмодернистской словесности так называемого «бронзового века» на другие «драгметаллические» эпохи русской литературы, для которых, как мы не раз пытались доказать ранее, характерно стремление к проницаемости границ стиха и прозы и различным формам сближения и даже синтеза этих принципиально различных способов ритмической организации художественной речи.<sup>[93]</sup>

В практическом смысле именно это дает нам определенные основания рассматривать «поэму» Ерофеева как произведение, для которого влияние стихового начала имеет принципиальный характер.

---

<sup>93</sup> См. например: Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в истории новой русской литературы. (К постановке проблемы). // Традиции в контексте русской культуры. Череповец, 1994. Часть 1. С. 29–33.

Одним из подтверждений правомерности такого подхода служит, как нам кажется, появление ряда работ, доказывающих обильное и разнообразное цитирование в «поэме» русской поэтической классики — в первую очередь это относится к известным комментариям Ю. Левина и Э. Власова,<sup>[94]</sup> а также к основательно корректирующей их статье Н. Богомолова в «Новом литературном обозрении» и его же недавнем докладе на блоковской конференции в Великом Новгороде.<sup>[95]</sup>

Однако в этих работах, а также в ряде других исследований, констатирующих уникальную интертекстуальную проницаемость ерофеевского произведения, внимание, как правило, обращается именно на адрес отсылки и возникающие в связи с этим ассоциативные связи. Нас же стихотворная цитата будет интересовать прежде всего как агент стиховой культуры в прозаическом тексте, способный — при определенной плотности — влиять на сам абсолютно прозаический статус текста — как это происходит, например, с известным эссе А. Терца «Прогулки с Пушкиным», насыщенность которого пушкинскими и иными стихотворными цитатами превращает это произведение в прозиметрическую композицию.<sup>[96]</sup>

---

<sup>94</sup> Левин Ю. Комментарий к поэме «Москва–Петушки» Венедикта Ерофеева. Гарц, 1996; Власов Э. Бессмертная поэма Венедикта Ерофеева «Москва–Петушки». Спутник читателя // Ерофеев В. Москва–Петушки. М., 2000. С. 121–574.

<sup>95</sup> Богомолов Н. «Москва–Петушки»: историко-литературный и актуальный контекст // Новое литературное обозрение, 1996, № 38. С. 302–319.

<sup>96</sup> См. об этом нашу статью: Стиховая экспансия в «пушкинской» прозе А. Терца // Пушкин и поэтический язык XX века. М., 1999. С. 261–269.



В ерофеевской «поэме» этого не происходит, однако активная цитация одних стихотворных текстов и постоянная отсылка к другим создает стиховой фон, благодаря которому в «поэме» так отчетливо «слышны» и собственные ерофеевские «случайные метры», кажущиеся в этом контексте цитатами из русской поэзии «вообще». С ними мы сталкиваемся уже в самом начале повествования: «Ото всех я слышал про него...» (пятистопный хорей — X 5<sup>[97]</sup>); «Сколько раз уже (тысячу раз) (X 5) // напившись или с похмельюги...» (Я 4); «Вы, конечно, спросите: а дальше, / Веничка, а дальше — что ты пил? (X 5, 2 строки) Да я и сам путем не знаю, что я пил (Я 5)»; «Но ведь не мог я пересечь / Садовое кольцо...» (Я 4+3): «Обидно мне теперь почти до слез» (Я 5) и т. д.

Нетрудно заметить, что все приведенные выше примеры имеют двусложную структуру. Решительное преобладание в метрическом репертуаре «поэмы» случайных строк двухсложных размеров свидетельствует о том, что Ерофеев, как и многие другие русские прозаики XX века, сознательно или бессознательно противостоит стратегии тотальной метризации, разработанной в прозе А. Белого, использовавшего, как известно, только трехсложные метры.

Это противопоставление, как известно, было начато уже Добычиным, Пастернаком и Замятиным, отдававшим в своей прозе явное предпочтение «случайным метрам»

---

на двухсложной основе,<sup>[98]</sup> позволяющим — в силу разрешенности пропусков ударения — создавать более свободные и менее монотонные аналоги силлабо-тонических строк.

Вместе с тем, встречаются в «поэме» и «случайные метры» на трехсложной основе — например, «А они подошли и меня обступили» (Ан 4), «Не плачь, Ерофеев, не плачь...Ну зачем?» (Амф 4), «Я, спотыкаясь добрел до Кремлевской стены», «Мне показалось, что я раскололся от боли» (Дак 5) и т. д. В целом же, насыщенность прозы Ерофеева метрическими фрагментами превышает среднюю «норму» русской прозы его времени, хотя и не значительно: так, повести и особенно рассказы Довлатова дают значительно больший, чем у Ерофеева, процент метричности, более метричными, чем «поэма», оказываются также отдельные произведения В. Аксенова, Вик. Ерофеева, А. Терца, С. Юрьенена.<sup>[99]</sup>

Говоря о тематической закрепленности метра, следует прежде всего заметить, что наиболее насыщенным оказывается у Ерофеева метрический фон повествования героя о любви: здесь мы встречаем не только аналоги отдельных строк, но и протяженные метрические цепочки (например, «Увидеть ее на перроне, (Амф 3), с косою от попы да затылка, / и от волнения зардеться, / и вспыхнуть, и напиться в лежку... (Я 4, 3 строки)»; «...жасмин не отцветает, и птичье пение не молкнет» (Я 3+4), перемежающие с отдельными

---

<sup>98</sup> Впервые отмечено С. Кормиловым в его статье: Метризованная проза Л. Добычина на фоне традиции русской метризованной прозы первой трети XX века // Писатель Леонид Добычин. СПб., 1996. С. 142–154.

<sup>99</sup> См. об этом в нашей статье: Стиховое начало в прозе «третьей волны» // Литература «третьей волны». Самара, 1997. С.44–54.

случайными строчками типа «Не женщина, а волхование» (Я 4); «Но вот ответное прозрение...» (Я 4); «Быть грозным или быть пленительным?» (Я 5); «я чуть не зарыдал от вдохновения» (Я 5); «И знаю: и сегодня будет то же: (Я 5) тот же хмель и то же душегубство» (Х 5). Можно сказать, что в любовных фрагментах своей «поэмы» Веничка поэтичен настолько, что даже начинает «говорить стихами».

Характерно, что и у других русских «потаенных» прозаиков, создававших свои лучшие произведения примерно в эти же годы или чуть позже, тема любви тоже часто сопровождается обильной метризацией текста. Впрочем, как и другие «заветные» темы прозы этого поколения, набор которых можно определить почти милицейской формулой «запретных радостей» советского периода: секс, алкоголь, насилие. Причем с существенными общими уточнениями — алкоголь и секс — непременно с эстетским любованием подробностями своего падения (пьянство — где, когда, с кем, чего и сколько, обычно в пути или в неподобающем месте (как и любовь); секс — с поэтизацией, цитатами и подробностями), насилие — непременно над женщиной или слабыми.

Сравним, например, ряд цитат из повести Сергея Довлатова «Заповедник» (1983), безусловно близких — и тематически, и метрически — с параллельными местами ерофеевской поэмы:

«В двенадцать подъехали к Луге (Амф 3). Остановились на вокзальной площади. (Я 5)...Официант принес графинчик (Я 5)»;

«Сел, прислонившись к березе. И выпил бутылку „Московской“» (Дак 6);

«И ничего. Открыли заповедник. Экскурсоводов — сорок человек. / И все безумно любят Пушкина...» (Я 5+5+4);

«Я ощущал знакомую похмельную / дрожь. Под намокшей курткой билась / измученная сирая душа...» (Я 5+4+5);

«Портвейн распространялся доброй вестью /, окрашивая мир тонами нежности / и снисхождения» (Я 5+5+2).

В повести С. Юрьенена «Вольный стрелок» (1979–1980) многочисленные аналоги идущих подряд строчек (и достаточно протяженные цепи, и короткие фрагменты) тоже в большинстве случаев оказываются связанными с названной тематической триадой: ср. «Я бреду, отворяю разбитые двери / телефонных кабин; / трубки вырваны с корнем; / позвонить мне бы надо, / сговориться о встрече, / убедиться, что наши друзья, очевидцы, свидетели наши еще существуют, и значит, / не приснилась любовь, а была и спала / — золотая тончайшая нить, о которой я помню садняще, ибо все ей пронизано было / и держало / боготканый узор бытия, изначальный наивный сюжет...» (Ан, цепочка разностопных строк); «И рты разинув, безголосо (чтобы не выдать, где мы в этой тьме) мы снова обнялись — в крови. Друг друга пачкая. Сочащейся. Горячей. И это было там, под плитами трибуны. Оделись камнем наши игры. Мошки, лягушки, кошки, купидоны на крылись камнем. Замуровали тех детей» (Я); «Голову кружило, он шел, как на ослабших крыльях опускался» (Я).

Кстати, в «Вольном стрелке» описывается практика групповых изнасилований малолетних с последующим их убийством в толпе с помощью того же орудия, каким был

убит герой Ерофеева: «И даже хирурги не сразу находили входное отверстие — настолько коварен удар шилом. Шило победило нож, оно было незаметно, от него было легко отделаться, оно входило в ткани с легкостью». Героя повести Юрьенена, кстати, тоже ударили в толпе колющим орудием — скорее всего, отверткой.

Не менее характерны также многочисленные и многообразные отсылки к русской (и мировой) литературной (в первую очередь — поэтической, стихотворной) классике, чаще всего — иронические по отношению не столько к ней самой, сколько к ее официальным интерпретациям, и — обычно абсолютно серьезные, тоже по контрасту с тоном официоза — к Библейскому интертексту.

Очевидно, здесь есть все основания говорить о безусловном влиянии широко известного в тогдашнем самиздате романа Ерофеева на следующее поколение писателей, причем на самых разных уровнях структуры, в том числе и на метрическом.

Особенно важно то, что большинство метрических фраз в «поэме» отличается (как и положено «стихам») особой выразительностью — можно даже сказать, что это определенные формулы, клише, некоторые из которых повторяются в поэме несколько раз.

Вообще, обилие самых разных повторов — один из наиболее заметных способов ритмической упорядоченности ерофеевской книги; метрические фрагменты тоже можно рассматривать как их частный, хотя и очень заметный и значимый, случай. При этом большинство повторов носит чисто речевой характер, это — риторические повторения «ключевых» слов и

фигур речи, выглядящие вполне уместно в тексте, имитирующем устную речь образованного (в том числе и филологически) человека с явными гуманитарными наклонностями. Вот несколько примеров: «О, всхлипывание этих недр! О бесстыжие бельма! О блудница с глазами, как облака! О, сладостный пуп!»; «О, свобода и равенство! О братство и иждивенчество! О сладость неподотчетности! О, блаженнейшее время в жизни моего народа — время от открытия и до закрытия магазинов!»; «Но сначала все-таки к ней. Сначала — к ней!» и т. д. Ср. также в предпоследней главе троекратное (!) повторение роковой для героя фразы-открытия «Нет, это не Петушки!».

В тех случаях, когда лексический повтор совмещается с метризацией, эффект стихоподобности фрагмента удваивается — «Сколько раз уже (тысячу раз) ...» и т. д.

Можно сказать, что повторы на уровне чередования ударных и безударных гласных (метрические) и на уровне лексики образуют в тексте поэмы основу ритмической упорядоченности текста на микроуровне; на макроуровне эту функцию берет на себя, в первую очередь, членение текста на строфы и на главы.

Активное использование в прозаическом тексте так называемых малых строф (версе) берет свое начало в русской словесности конца прошлого века и переживает свой расцвет в прозе Серебряного века, как — по преимуществу — в ее малых и миниатюрных жанрах, так и в «большой» прозе А. Белого, Л. Андреева, А. Ремизова, Е. Гуро, В. Каменского, С. Есенина, И. Бунина, А. Мариенгофа и других авторов.<sup>[100]</sup> В ряде

---

<sup>100</sup> Подробнее об этом см., например, в нашей публикации: Русское версе в кругу

случаев малая строфа — напрямую или опосредованно — отсылает к строфе библейской (стиху), как к своему первоисточнику. Известно, что и Ерофеев отдал дань этому типу строфики в своем «Благовествовании» 1962 года.

В «поэме» строфика более свободна, хотя не заметить ее определенной упорядоченности в повествовательных фрагментах трудно. Так, в первой главе размеры строф в типографских строках составляют ряд 5–5–9–4–6–12–4–5–6–8–6–4; в других фрагментах упорядоченность не столь очевидна, однако обращает на себя внимание крайне редкое использование «больших» (свыше 10 строчек) строф и относительно небольшие средние размеры строфы.

Поддерживает впечатление упорядоченности и миниатюрности строф также обилие в повествовании диалогов, строфы которых, как известно, всегда уступают по размерам нарративным.

Ритмическая активность строфической композиции текста подчеркивается в «поэме» рядом специфических приемов, тоже идущих от практики «стихоподобной» прозы Серебряного века. Так, в главе «33-й километр — Электроугли» Ерофеев контрастно чередует большие (разумеется, относительно) и малые строфы (12–2–8–1–6–2–7–2–7–1–4–4–2), причем четыре из шести малых, заключающие запись «интервалов икоты», начинаются со строчной буквы.

Заметно активизируют строфическую композицию и визуальные эффекты, создаваемые с помощью введения

в текст эквивалентов строф (т. е., строк, состоящих из ряда точек), рецептов коктейлей, графиков потребления алкоголя.

Наконец, деление текста на соразмерные, небольшие по объему главы также безусловно работает на ритмическую упорядоченность целого.

Во-первых, все главы названы единообразно: открывают повествование три «городские» московские: «Москва. На пути к Курскому вокзалу», «Москва. Ресторан Курского вокзала» и «Москва. К поезду через магазин», а завершают — тоже три якобы петушинские: «Петушки. Перрон», «Петушки. Садовое кольцо», «Петушки. Кремль. Памятник Минину и Пожарскому». Все «дорожные» главы (за исключением «Орехово-Зуево») тоже имеют единообразный вид, обозначая интервалы между станциями. Наконец, завершает поэму глава, в названии которой объединены не только крайние точки последнего, тринадцатого путешествия героя, но и принципы названия обоих типов глав — «Москва–Петушки. Неизвестный подъезд». Характерно, что это название к тому же «попадает» в амфибрахический метр.

Уже сама подобная упорядоченная единообразность, а также явная «формальность» дорожных названий, никак не связанных с основным ходом происходящего в вагоне действия поэмы, отсылает читателя не только к относительно самостоятельным и не всегда связанным с «лирическим» сюжетом названиям глав в сентименталистских «путешествиях», но и к чисто «формальным» номерным обозначениям строф и глав, характерных в первую очередь для стихотворной традиции — например, для больших стихотворных форм.



Это сходство Ерофеев дополнительно подчеркивает демонстративным нарушением границ между главой и предложением, нарочито формальным (по аналогии с регулярным стихом) делением текста на главы там, «где положено» не смыслом, но метром. Три главы «поэмы» обрываются на полуслове, а продолжение прерванных фраз мы находим уже в следующих главах; остальные «дорожные» главы тоже начинаются и кончаются чаще всего посреди диалога или действия.

Аналогичный прием, кстати, Ерофеев использовал также в эссе 1973 г. о Розанове:

«И тогда я понял, где корыто и свиньи,

8

а где терновый венец, и гвозди, и мука».

Надо отметить, что подобный межглавный перенос в русской прозе, даже новейшей, использовался крайне редко; наиболее очевидная аналогия здесь — межстрофный перенос опять-таки в поэзии, применявшийся еще с начала 19 века.

Таким образом, можно сказать, что в своей поэме «Москва–Петушки» Ерофеев использует целый комплекс приемов, соотносимых со стихотворной техникой и традицией или даже заимствованных у них. Поэтому можно считать, что ритмическое единство «поэмы» в значительной степени обеспечивается именно этими приемами, непосредственно ориентирующими читателя этого необычного во всех отношениях произведения на стиховую парадигму.

# Н. А. Веселова. Веничка, Веня, Венедикт Ерофеев: парадигма имени Тверь

«Москва–Петушки» Венедикта Ерофеева — один из тех текстов, где имя автора совпадает с именем и главного героя и повествователя. Такое совпадение способно мистифицировать читателя: две личности — реальная и вымышленная, автор и герой — оказываются как бы неотличимыми друг от друга. Эффект мистификации усиливается, когда совпадают не только имена, но и фрагменты событийного ряда в художественном тексте и в биографии автора (например, пристрастие к алкоголю и бригадирство на кабельных работах). Это провоцирует прочтение произведения как автобиографического. Даже смерть героя мистическим образом проецируется на биографического Венедикта Ерофеева: герой погибает от удара шилом в горло, автор — от рака горла. Версия предсказания, предвидения автором своей судьбы весьма эффектна и в своем роде убедительна. И тем не менее тождественность героя и автора лишь кажущаяся, а само совпадение их имен — «обман зрения».

Имя биографического автора, **Венедикт Васильевич Ерофеев**, не принято выносить на обложку, тем самым оно оказывается за пределами текста «Москвы–Петушков». Авторское имя, с которым обычно соотносится заглавие (и текст) поэмы —

**Вен. Ерофеев** (в ряде изданий фигурирует также более академичная форма **Венедикт Ерофеев**).

Парадигма имени главного героя «Москвы–Петушков», которого у читателей, филологов и критиков принято называть **Веничкой**, значительно сложнее и включает несколько разных форм. Всего этих форм имени героя насчитывается шесть. Основные (частотные): **Веничка, Веня, Ерофеев**. Уникальные (употребленные всего по одному разу): **Венедикт Ерофеев, Веничка Ерофеев** и **Ерофейчик**. Анализ частотности и принципов употребления этих форм в тексте позволяет выявить ряд закономерностей и дополнить наше представление о главном герое и всей поэме.<sup>[101]</sup>

---

<sup>101</sup> Подсчеты выполнены по изданию: Ерофеев В. В. Оставьте мою душу в покое: Почти все. М., 1997.

Субъект высказывания	Форма имени			
	Веничка	Веня	Ерофеев	Другое
Герой-повествователь себе и о себе	21	4	6	Венедикт Ерофеев
«Вы» – риторическое	8			
Ангелы	1	3		
Господь		1		
Сатана			2	
Безличное предложение				Веничка Ерофеев
Дамы			1	
Сердце	2	2		
Разум, рассудок		1	2	
«Она»	1		2	
Горький		1		
Итальянцы			1	
Ректор Сорбонны			1	
Семеныч		4		
Тихонов				Ерофейчик
Люди		1		
Сфинкс		1		
Делегаты Пленума		1		

Всего имя героя в той или иной форме упомянуто в тексте 70 раз. Впервые оно появляется в четвертом абзаце, где герой задает первый же риторический вопрос: «Вы, конечно, спросите: а дальше, Веничка, а дальше — что ты пил?». <sup>[102]</sup> Это одновременно и самоименование (вопрос-то задает повествователь) и обращение некоего риторического «вы», второго лица множественного числа, которое (которые) могли бы обратиться к герою, называя его **Веничка**. Таким образом, с самого начала задается уменьшительно-ласкательное обращение, которое герой предпочитает слышать по отношению к себе.

<sup>102</sup> Здесь и далее цитаты даны по изданию: Ерофеев В. В. Оставьте мою душу в покое: Почти все. М., 1997.

Из 70 проявлений имени 33 раза встречается форма **Веничка**. Из 33 случаев 21 раз имя **Веничка** употребляется самим повествователем в высказываниях, обращенных к себе или в речи о себе в третьем лице. Эта форма служит проявлением самовыражения героя.

Другой субъект высказывания, предпочитающий имя **Веничка** (8 раз) — риторическое «вы». Воображаемый, моделируемый повествователем собеседник(-ки), использует исключительно форму **Веничка**, а значит, она абсолютно предпочтительна для героя.

Таким образом, имя **Веничка** существует как бы для «внутреннего употребления» и произносится почти исключительно самим героем (его условным собеседником, его сердцем), и только в двух случаях направлено к нему извне: от ангелов и от возлюбленной. Но если считать, что ангелы — это тоже одна из ипостасей внутреннего мира героя (порождение алкогольного бреда), то получается, что во внешнем мире право называть Веничку **Веничкой** имеет только его возлюбленная, которая использует это право лишь однажды — в момент обольщения.

Форма имени **Ерофеев** занимает второе место по частотности (упомянута 15 раз). Она отличается тем, что выражена фамилией. Фамилия обычно акцентирует родовое вместо индивидуального, вписывает именуемый объект в социальный контекст. Принято считать, что фамилия — это самая надличностная, отстраненная от индивида часть его имени. Недаром фамилия употребляется в наиболее жестко структурированных социальных сферах (школа, армия, профессиональная деятельность).

Однако в поэме «Москва–Петушки» этот стереотип разрушается. **Ерофеев** — пожалуй, наиболее сложное по своей семантике именованию героя. Эту форму имени используют: дамы, итальянцы, ректор Сорбонны — по 1 разу; «она», разум, Сатана — по 2 раза. При всем разнообразии субъектов высказывания, их достаточно легко типологизировать. Дамы, итальянцы и ректор Сорбонны — посторонние люди, знакомые с героем поверхностно. «Она» использует форму **Ерофеев** дважды: вначале при знакомстве, то есть в этикетной ситуации («Так это вы: Ерофеев?»), а затем после сближения, игриво снижая этикетное обращение («Эх, Ерофеев, мудила ты грешный!»). Сатана окликает героя по фамилии, искушая его как представителя рода человеческого: «Так это ты, Ерофеев?»; «Тяжело тебе, Ерофеев?» Разум, взывающий к **Ерофееву**, противопоставлен сердцу. Но **Ерофеевым** достаточно часто называет себя и сам герой (это не только вторая по общей частотности форма его имени, но и второе по частотности самоименование: 6 раз из 32 обращений к себе). Как представляется, форма имени **Ерофеев** несет в себе аналитическое начало, оказывается как бы точкой пересечения внешнего и внутреннего миров, «не-я» и «я». Для «посторонних» персонажей фамилия — естественное обращение к неблизкому человеку, а для героя самоименование по фамилии — это возможность объективироваться, увидеть себя со стороны. Интересно отметить, что «она» называет повествователя **Ерофеев** до и после сближения, используя форму на границе «не-я» и «я», а в момент обольщения произносит **Веничка**, переходя тем самым в сферу «я» героя

Третья по частотности форма — **Веня**. Функционально она соотносима с фамилией, так как

относится к социальной сфере, лежащей за пределами «я». Но семантика формы имени **Веня** в поэме включает отчетливо негативный аспект. Форма **Веня** для героя наименее предпочтительна, так его именуют в основном посторонние (форма **Веня** употребляется наибольшим количеством персонажей, самыми разнообразными субъектами высказывания: Господь, разум, Горький, делегаты Пленума, люди, Сфинкс — по 1 разу, сердце — 2 раза, ангелы — 3 раза и 4 раза Семеныч). Сам герой всего четырежды употребляет эту неpreferируемую для него форму, притом либо попрекая себя («Я вижу, Веня, ты весь в прошлом. Я вижу, ты совсем не хочешь думать о будущем...»); «Какой же ты все-таки бестолковый, Веня!»), либо делая попытку вразумить себя как бы со стороны («Ну, ладно, ладно, Веня, успокойся»; «Ты благороден, Веня. Выпей весь свой остаток кубанской за то, что ты благороден»).

«Внешнее» и «внутреннее» героя, как показывает картина имяупотреблений, весьма парадоксальны. **Веней** называют героя посторонние, но **Веней** называет и Господь, обращаясь к нему по имени единственный раз. Тем самым Господь проявляет меньшую близость, чем Сатана. Называя героя **Веней**, как посторонний, Господь на самом деле отстраняется от него. Сходным образом имяупотребление дает понять, что ангелы в большей степени проявление внешнего, а не внутреннего по отношению к герою (они 3 раза говорят **Веня**, и только раз — **Веничка**).

Итак, **Веня** — это форма имени для социального общения, для внешнего мира. Это подтверждается и тем, что чаще других **Веней** называет героя Семеныч. Если попутчики в электричке при всех их долгих и разносторонних беседах, вообще никак не именуют

героя, то Семеныч настойчиво обращается к нему «**Веня**». А Семеныч — это единственное лицо с реальным социальным статусом (старший ревизор), он заходит в вагон по делу и представляет тот подлинно внешний мир, который существует помимо сознания / воображения / бреда повествователя. Используя форму **Веня**, Семеныч объективно заявляет статус героя от лица внешнего мира.

И, наконец, три единичных имяупотребления.

Во-первых, двусоставная форма, совпадающая с указанным в предтексте именем автора — **Венедикт Ерофеев**. Она употребляется в поэме лишь единожды, от лица повествователя, в кульминационный момент путешествия: «Покров! Город Петушинского района! Три остановки, а потом — Петушки! Ты на верном пути, Венедикт Ерофеев. И вся моя тревога, которая до того со дна души все подымалась, разом опустилась на дно души и там затихла... Три или четыре мгновения она, притихшая, так и лежала. А потом — потом она не то чтобы стала подыматься со дна души, нет, она со дна души подскочила: одна мысль, одна чудовищная мысль вобралась в меня так, что даже в коленках у меня ослабло: <...> если станция Покров оказалась справа, значит — я еду из Петушков, а не из Москвы в Петушки!.. О, паршивый Сфинкс!» По-видимому, полное имя — это полнота самоосознания, наступающая в экзистенциальный момент, когда ужас охватывает до ослабления в коленках.

Во-вторых, двусоставная форма — **Веничка Ерофеев**. Она кажется не вполне естественным сочетанием уже потому, что это контаминация двух самоименований героя, но не используемая им самим



форма. Она употребляется в контекстуально не атрибутируемом никакому субъекту высказывании, в безличном предложении, там, где героя рекомендуют дамам как ни разу не пукнувшего человека: «А вот это тот самый, знаменитый Веничка Ерофеев». Странная характеристика заставляет героя сконфузиться и вынуждает к неадекватному самооправданию. Это бесцеремонное вторжение внешнего мира, присвоившего не только право неверно судить о герое, но и выражать свое поверхностное видение в произвольном именовании, сочетающем две несводимые вместе грани личности. (Заметим в скобках, что критика любит называть и героя и автора именно **Веничка Ерофеев**, употреблять манерное, чуждое автору, герою и всей поэме сочетание.<sup>[103]</sup>)

Третий случай единичного имяупотребления — синтетическая форма **Ерофейчик**. Ее использует Тихонов, особо маркированный персонаж, адресат, которому посвящена поэма, «любимый первенец» автора. Подобно автору, он предстает в трех ипостасях: за текстом, как реально существующее лицо, в предтексте, как адресат посвящения, и в тексте — как персонаж. При этом персонаж отличается от адресата посвящения так же, как и автор от повествователя, — именем. Если повествователь, в отличие от автора — Венедикта Ерофеева — по-преимуществу **Веничка**, то его друг — **Тихонов, Вадя, Вадимчик**, а не Вадим Тихонов (как в посвящении). Уникальное обращение Тихонова **Ерофейчик** звучит по-дружески интимно. Это

---

<sup>103</sup> Ср.: «Всю жизнь довлеет надо мной этот кошмар, заключающийся в том, что понимают тебя не превратно, нет — „превратно“ бы еще ничего! но именно строго наоборот, т. е. совершенно по-свински, т. е. антиномично».

не почти «внешнее» **Ерофеев**, но и не «внутреннее» **Веничка**. Уменьшительно-ласкательная форма, образованная от фамилии, свидетельствует о максимальном приближении к сфере «я» героя, но деликатном, не разрушающим внешних границ. Это имяупотребление позволяет судить о том, что Тихонов — единственный персонаж, который видит в герое то, что недоступно посторонним, единственный персонаж, приближающийся к пониманию героя.

Показательно и то, как проявления имени распределяются в тексте, то скапливаясь, то исчезая на несколько главок:

- От 1-й главки «Москва. На пути к Курскому вокзалу» до «Железнодорожная—Черное» включительно — скопление употреблений имени (33 раза).
- На основном протяжении пути, от «Черное—Купавна» до «105-й километр — Покров» имя названо только 19 раз.
- В главе «Покров—113-й километр» (после разговора со Сфинксом) — всплеск имяупотреблений (5 раз).
- От «113-й километр—Омутище» до «Леоново—Петушки» включительно — 1 раз;
- От «Петушки. Перрон» до «Москва—Петушки. Неизвестный подъезд» — всплеск имяупотреблений — 12 (причем все являются обращениями героя к себе, 2 раза в форме **Веня**, 3 раза — **Ерофеев**, и 7 раз — **Веничка**).

Как видим, когда герой остается один на один с собой, его имя упоминается чаще, чем тогда, когда он находится среди людей. На людях он как бы теряет имя

(в электричке попутчики не обращаются к нему по имени). Поэтому сгущение имяупотреблений маркирует степень одиночества героя. Наиболее глубоким (вполне предсказуемо) оказывается предсмертное одиночество. Всплеск употреблений имени приходится на эпизод, когда герой обнаруживает, что Сфинкс его запутал и поезд идет не туда. Далее следует «провал» в символическом «Омутище», крик, обращенный к себе и смерть.

Парадигма имени персонажа в поэме «Москва–Петушки» оказывается, таким образом, одним из существенных способов характеристики персонажа, его отношений с самим собой и миром.

## **Н. И. Ищук-Фадеева. «Тошнота» как факт русского самосознания. Статья вторая<sup>[104]</sup>**

### **Тверь**

*ТОШНО, безл., в знач. сказ. (с  
разг.).*

*1. Мучительно, тяжело,  
тоскливо. Т. на сердце. 2. с  
неопр. Противно,  
отвратительно. Т. смотреть на  
него.*

---

<sup>104</sup> См. первую статью по этой проблеме: Ищук-Фадеева Н.И. В. Ерофеев. «Москва–Петушки»: тошнота как экзистенциалистская категория // «Москва–Петушки» Вен. Ерофеева. Анализ одного произведения: Материалы Третьей международной конференции «Литературный текст: проблемы и методы исследования». Тверь, 2000. С. 51–59.

**С. И. Ожегов. «Словарь  
русского языка»**

**ТОШНО**, безл., в знач.  
сказуемого, кому-чему. 1.  
Тошнит кого-н., дурно кому-н.,  
(с. устар., обл.). 2. перен.  
Тяжело, несносно, мучительно,  
тоскливо (с. разг.).

*Ах, няня, няня, я тоскую, мне  
тошно, милая моя: я плакать, я  
рыдать готова! Пушкин.*

*Как бывает жить ни тошно, а  
умирать еще тошней. Крылов.*

*Мне вовсе не тошно и не  
тяжело здесь. Тургенев.*

*Тошно, грустно было на сердце.  
Кольцов.*

3. перен., с инф. Противно  
что-н. делать (с. разг.) Т.  
смотреть на его безделье и  
пошлость.

**«Толковый словарь  
русского языка» под ред.  
Д. Н. Ушакова**

**НЕ НАХОДИТЬ МЕСТА** от  
чего. Быть в состоянии  
крайнего беспокойства,  
волнения, тревоги. Мысли ее  
туманились. Она вспомнила,  
как любила, ждала кого—то, и  
любовь эта возвращалась, и  
она не могла найти себе места  
**ОТТОСКИК** прошлому, от  
жалости к себе, от нежности к

*тому, кого она, казалось, так  
долго любила. Бунин. При  
дороге.*

**«Фразеологический  
словарь русского языка»  
под ред. А. И. Молоткова.  
М., 1978. С. 270**

«Итак, не назовем ли новое качество ерофеевского художественного сообщения, согласно общеизвестной пошлости, „хорошо забытым старым“? Нет, не назовем, ибо это новое, всего полуторавековой давности качество прошло почти абсолютно незамеченным».<sup>[105]</sup> Да, это не «хорошо забытое старое», это, как говорится, то новое, которое есть хорошо забытое русское. В данном случае это абсолютно точно, и основное положение экзистенциализма, тошнота, столь шокирующее культурное сознание европейца, поддержано лексическим значение русского слова «тошно». Сказать, что использование понятия тошноты в метафизическом смысле Сартр заимствует из русского словоупотребления, было бы неверным. Но факт, что особое значение слова «тошнота» и его производных зафиксировано как в словарях русского языка, так и в художественных текстах.

«Москва–Петушки», в силу своего сложного коллажного стиля, скрытых и явных цитат, их «взаимоотношений» между собой и с голосом повествователя, являет собой очень сложную структуру,

---

<sup>105</sup> Муравьев В. С. Предисловие, автор которого не знает, зачем нужны предисловия и пишет нижеследующее по инерции отрицания таковых, пространно извиняясь перед мнимым читателем и попутно упоминая о сочинении под названием «Москва–Петушки» // Венедикт Ерофеев. Москва–Петушки. Роман-анекдот. Петрозаводск. 1995. С. 9.

которая может быть рассмотрена с разных научных позиций. Текст содержит заложенную в нем провокацию к «метафизической» игре с читателем, в том числе и профессиональным. «Филолог милый, поиграй со мной» — так, перефразируя Б. Ахмадуллину, можно сформулировать особенность ерофеевского слова, которое вначале может быть прочитано в привычной логике традиционного литературоведения, чтобы затем продемонстрировать его несостоятельность. «Игра с филологом» особенно заметна в композиции, принцип которой «заложен» в самом тексте, — это традиционная трехчастность с очевидной христианской символикой: «Он благ. Он ведет меня от страданий — к свету. От Москвы к Петушкам. Через муки на Курском вокзале, через очищение в Кучино, через грезы в Купавне — к свету в Петушках».<sup>[106]</sup> В данном контексте «очищение» и «грезы» — это подготовка к свету, а посему есть следующий после мук шаг героя к «свету».

Первая часть — «муки» — своей лексической доминантой имеет «тошноту» со всеми производными. «Москва. На пути к Курскому вокзалу» постепенно обнаруживает особую «внутреннюю» композицию, организующую главу, — это обрамление из «вступительного» парадокса и завершающей «сентенции». Уже здесь возникает мотив необратимости произошедшего, например, невозможности узнать, царь Ворис убил царевича Дмитрия или наоборот. Сама парадоксальность подобной дилеммы воссоздает тот контекст лингвистического абсурда, который вполне узнаваем для читателя, знакомого с эстетикой театра

---

<sup>106</sup> Ерофеев В. Москва–Петушки. С комментариями Э. Власова. М., 2000. С. 54. Далее ссылки на это издание даны в тексте статьи с указанием страницы.

абсурда. Иначе говоря, в этом коллажном тексте, помимо скрытых или явных цитат, аллюзий, есть и особая форма воспроизведения «чужого» сознания — через синтаксис. Что это не результат «вчитывания», подтверждает и замечание одного из первых и глубоко чувствующих читателей ерофеевского текста, В. Муравьева, который, среди прочих «точек отсчета», создающих интертекстуальный фон, упоминает и Козьму Пруткова, возводя к нему понятие «противоирония»: «...то „сложное чувство“, которое непременно останется у вас после прочтения поэмы, есть неразложимый компонент противоиронии, изобретения сугубо российского, спрофанированного на Западе ихними абсурдистами. Оно, это чувство, должно оставаться у вас и после чтения Щедрина, а если не останется, то либо вы Щедрина не читали, либо не прочли. <...> это она самая, бывшая российская ирония, перекошенная на всероссийский, так сказать, абсурд, а лучше сказать — порядок. Перекосившись, она начисто лишается гражданского пафоса и правоверного обличительства».<sup>[107]</sup>

Итак, глава начинается с логического абсурда, а заканчивается риторическими восклицаниями: «О, тщета! О, эфемерность! О, самое бессильное и позорное время в жизни моего народа — время от рассвета до открытия всех магазинов» (с.19), т. е. время, когда человек не защищен в этом «славяно-греко-латинском закоулке». (В. Муравьев)

Вторая «остановка», «Москва. Площадь Курского вокзала», начинается с тошноты как физиологического

---

<sup>107</sup> Муравьев В. С. Указ. соч. С. 11.

явления, а заканчивается отрицанием ее физической природы как единственно возможной: «Ведь в человеке не одна только физическая сторона; в нем и духовная сторона есть, и есть — больше того — есть сторона мистическая, сверхдуховная сторона. Так вот, я каждую минуту ждал, что меня, посреди площади, начнет тошнить со всех трех сторон» (с.20). Именно в ситуации тошноты-тоски герою впервые являются ангелы. В тексте «прописана» тошнота физическая, а духовная и мистическая — в подтексте, постепенно проясняющемся. Глава заканчивается отрицанием героя себя как сверхчеловека.

Мотив «тоскующей души» возникает в главе «Москва — Серп и Молот». Специфическая классификация человека в зависимости от его способности «подняться до <...> какой-нибудь пустяшной бездны» предваряет одно из самых значимых мест поэмы, что подчеркнуто графически: все указательные местоимения выделены курсивом, курсив возникает и в выражении «чтобы не стошнило», и в финальной фразе главы, акцентируя таким образом лексическую доминанту: «Господь, вот ты видишь, чем я обладаю. Но разве *это* мне нужно? Разве по *этому* тоскует моя душа? Вот что дали мне люди взамен *того*, почему тоскует душа! А если бы ни мне дали *того*, разве бы нуждался бы я в *этом*?» (с.26). Потребность избежать физической тошноты объясняет необходимость бутерброда. Антиномия *того* и *этого* тошноту физическую переводит в тоску душевную, мотивирующую риторическое обращение к Господу: «*Раздели со мной трапезу, Господи!*» (с.27). Подчеркнутая оппозиция «того» и «этого» иллюстрируется микросюжетом о святой Терезе, уточняющим противопоставление желанного / нужного.



Таким образом, тоска возникает в обрамлении антиномии и риторического восклицания.

Глава «Чухлинка — Кусково», обнаруживает, по крайней мере, одну из причин ерофеевской тоски. И вновь проступают графические знаки, акцентирующие наше восприятие. Курсивом выделены глаголы «*отстраняют* (меня от себя)» и «(как-то) *смотрят* (за мной)» (с.29). В этом эпизоде вначале заявлена тема тоски: «...я выпил пива и затосковал. Просто: лежал и тосковал» (с.29). Затем сформулировано противопоставление: «грязные животные» (четверо ребят) и «лилея» (герой). Антитеза по мере повествования усиливается: Каин / Манфред и мелкая мошка или Каин / Манфред и «плевки... под ногами». Эпизод «физиологический» есть основание для осознания себя принципиально и глубоко непонятым: «Кошмар, заключающийся в том, что понимают тебя не превратно, нет — „превратно“ бы еще ничего! — но именно *строго наоборот*, то есть совершенно по-свински, то есть *антиномично*» (с.31). Герой, со своей «заповеданностью стыда», с самоограничением и необыкновенной деликатностью обрек себя на вечное одиночество, на ситуацию «чужого среди своих» или, что, видимо, точнее, «тоскливого постороннего».

«Принц-аналитик», находит абсолютное понимание только у ангелов, во второй раз являющихся страдающему Венечке («Новогиреево — Реутово»). Мера его страдания уточняется вновь в логике антитезы: с одной стороны, рай, именуемый Петушки, где «даже у тех, кто не просыхает по неделям, взгляд бездонен и ясен» (с.38), с другой — дорога к Петушкам, т. е. не-рай, и стремится к нему тот, кто носит в себе «мировую скорбь». Герой, таким образом, во многом определяется

топосом, т. е. приобщенностью к сакральному или профанному месту. Финал главы «Никольское — Салтыковская», пронизанный мотивами жизни как трагедии, есть, по сути дела, самоопределение героя: он «и дурак, и демон, и пустомеля разом» (с.40). Таким образом, риторическое восклицание редуцировано до сентенции.

Третий, и последний раз ангелы появляются в Кучино, уточняя условие своего «сопутствия» с героем: «... как только ты улыбнешься в первый раз — мы отлетим... и уже будем покойны за тебя...» (с.42) Иначе говоря, ангелы оказываются рядом только с *тоскующим* героем. Появляются ангелы в начале главы — отлетают в конце, как только Веничка улыбнулся при воспоминании о младенческом «*противно*», т. е. *тошно*, произнесенном сыном с блаженной улыбкой. Слово *противно (тошно)*, сопровождаемое улыбкой, стало знаком границы первой части, где рядом с героем ангелы, и второй части, где нет тоски-муки, а следовательно, и ангелов, а есть «очищение в Кучино» и «грезы в Купавне».

Вторая часть поэмы подчеркнута «антиномична»: безмерно расширяя сферу интимного, герой сопрягает любовь, спасающую человека, и историю, разрушающую его.

Очищение начинается с воспоминания о сыне, который заменяет отлетевших ангелов, ибо «все, что они говорят — вечно живущие ангелы и умирающие дети — все так значительно, что я слова их пишу длинными курсивами...» (с.42). Сын для повествователя становится знаком единственно возможного для смертного бессмертия, не случайно последнее, что вспыхивает в

угасающем сознании героя, — это буква «Ю», символ сына.

Еще один способ очищения — это «грезы» о любви как спасении, о любви к той, которая для него «не девушка, а баллада ля бемоль мажор», «малина со сливками», «гармоническая сука». Это героиня значима не только потому, что она из Петушков, «где жасмин не отцветает и птичье пение не молкнет», но и потому, что она в определенном смысле и постась героя-повествователя, хотя бы потому, что они оба ассоциируются с лилией, а это — символ чистоты и страдания в христианской символике. Она единственная, кто, кроме ангелов, понимает героя. С другой стороны, она, в глазах героя, близка детям — ей, как и мальчику, предназначены гостинцы, о которых напомнили Венечке ангелы, «потому что те, для кого они куплены, сами напоминают ангелов» (с.20).

И, наконец, третий вариант очищения — это очищение через отрицание, в данном случае отрицание истории, поэтому почти вся вторая часть поэмы — это «история историй».

Первая часть необычна по стилю, по структуре повествования, наконец, по жанру. Не имеющие аналогов в жанровой карте «записки» то ли из «подполья» сознания, то ли «из мертвого (сумасшедшего) дома», в самом тексте осознаются автором как сплав мемуаров, философского эссе, стихотворений в прозе в духе Ивана Тургенева и детектива. Первая часть в авторской логике — мемуары, а по внешним признакам — путешествие, но не столько в пространстве, сколько «в поисках своего „я“», с целью самопознания и познания мира в себе и вне себя.

Мемуары же, описывающие не события как таковые, а их внутреннее значение, определяются не столько аберрацией памяти, сколько пьяными озарениями. Иначе говоря, ориентированная на жанр путешествия в духе Николая Гоголя, которому «скучно было», эта часть переплетается с жанром видений. Итак, если первая часть — это «путешествие пьяницы с ангелами», то вторая, по определению самого автора, философское эссе, или, если точнее, философия истории. Стремление разгадать «тайны бытия» сподвигнули героя на марксистско-ленинскую теорию познания, включающую три этапа: лирическое созерцание, абстрактное мышление и практику как критерий истины: «... потом я с усилием припоминал и накапливал факты, а накопив, сопоставлял. А, сопоставив, начинал опять восстанавливать, напряжением памяти и со всепроникающим анализом. А потом переходил от созерцания к абстракции; другими словами, вдумчиво опохмелялся и, наконец, узнавал, куда же все-таки девалась пятница» (с.50). Марксистско-ленинская философия, направленная на постижение тайн пьяных озарений, посредством ерофеевской противоиронии приводит к созданию философии пьянства. Глава заканчивается весьма значимым противопоставлением всеильной икоты и нас, *дрожащих тварей*. Раскольников, столь косвенно введенный в текст через опознаваемое понятие, актуализирует тот пласт размышлений, который приводит героя Достоевского к необходимости решить, тварь ли он дрожащая или право имеет. Под последним понимается право на убийство себе подобного. Этот подтекст придает тексту Ерофеева полемический, а точнее, противоиронический характер по отношению к герою Достоевского — тот убил другого, а Веничка

убивал самого себя: «Что может быть благороднее, например, чем экспериментировать на себе?» (с.49).

Имя Раскольникова возникает не только не случайно, но именно в этом месте оно приобретает особый смысл и значение: завершив философию пития как бытия, созданную на стыке противоиронии марксистско-ленинской философии, немецкой классической и философии экзистенциализма, оно предваряет смысловой центр второй части ерофеевской одиссеи. В «Преступлении и наказании» история в изложении Раскольникова выглядит как цепь кровавых деяний, бесчеловечных преступлений. В главе «Есино — Фрязево» имена великих писателей и композиторов возникают только в особом контексте творчества как пьяного озарения; национальная трагедия России объясняется заменой клико на сивуху, в результате чего — «разночинство, дебош и хованщина» (этот «текст в тексте» вполне можно назвать «Пьяненькие», т. е. так, как назывался ненаписанный роман Достоевского). Героем эта версия истории, предложенная «черноусым в жакетке», воспринимается как «стройная система, сотканная из пылких и блестящих натяжек» (с.66). Несмотря на это определение, Веничка, по сути, придерживается аналогичной точки зрения: описывая свой «Ханаанский бальзам», герой, чтобы прояснить его «аромат», называет его гимном демократической молодежи: «Именно так, потому что в выпившем этот коктейль вызревают вульгарные и темные силы. Я сколько раз наблюдал!» (с.55).

Пересечение речевых сфер рассказчика и «черноусого» проявляется и в знаменитой ленинской формуле революции, трансформированной в соответствии с принципом противоиронии: «Этот круг,

порочный круг бытия — он душит меня за горло! И стоит мне прочесть хорошую книжку — я никак не могу разобраться, кто отчего пьет: низы, глядя вверх, или верхи, глядя вниз» (с.65).

Систему великих пьяниц нарушает тайный советник Иоганн фон Гете, так же как опровергает лемму «черноусого» Веничка с его грустными глазами. Здесь важно и имя Гете, и противоироничный парафраз Экклезиаста: «Разве можно грустить, имея такие познания» — «Во многой мудрости много печали; и кто умножает познания, умножает скорбь». Гете здесь возникает как автор двух произведений — «Фауст» и «Страдания молодого Вертера», и в поэме одинаково важны мотивы страдания и познания, или, если учесть возникающее в этом же контексте имя Соломона, страдания от познания. Познание же ассоциируется не с Фаустом, а с Мефистофелем, т. е. не с тем, кто продает душу за познание, а с тем, кто *искушает познанием*, например, рассказывая о смерти Пушкина, поэме Блока или о мировой истории, построенной на альковных тайнах. Неслучайно герой ощущает в себе не только «пустомелю», но и демона.

Вставные тексты о первой любви или последней жалости подготавливают еще один вариант мировой истории как будуарной истории альковных походов — история бытия как питья сменяется историей бытия как соития. Веничка-Шахразада дает свою версию истории как смены будуарных приключений, и тоже с привкусом насилия. Оба варианта — откровенное пародирование теории Раскольников, снижение почти в духе сатирической драмы.

Завершением всех типов историй становится революция, произведенная в «одной, отдельно взятой деревне». Революцию, естественно, делают те, кто вместо клико пьет сивуху, которая пробуждает в человеке самые темные инстинкты. Пьющий герой, несмотря на то, что революция ему «показана», категорически против нее: «... перед лицом совести всего человечества я должен сказать: я с самого начала был противником этой авантюры, бесплодной, как смоковница... Я с самого начала говорил, что революция достигает чего-нибудь нужного, если совершается в сердцах, а не на стогнах» (с.88–89). Он вновь «посторонний», ибо пьет «сивуху», но не признает революцию, хотя и делает ее, но он уже не *тоскующий*, а *смеющийся* посторонний.

Вся вторая часть озаглавлена смехом, который сменяет тоску. Смех и слезы сталкиваются в описании действия коктейля «Дух Женевы»: «У меня было так: я выпил целый флакон „Серебристого ландыша“, сижу и плачу. Почему я плачу? Потому что маму вспомнил, то есть я вспомнил и не могу забыть свою маму. „Мама“, — говорю я и плачу... Другой бы, кто поглупее, так бы сидел и плакал. А я? Взял флакон „Сирени“ — и выпил. И что же вы думаете? Слезы обсохли, дурацкий смех одолел, а маму так даже и забыл, как звать по имени-отчеству» (с.56). Победивший «дурацкий смех», наконец, объединяет героя с «тап»: «Все вокруг незаметно косели, незаметно и радостно косели, незаметно и безобразно... И я — вместе с ними...» (с.64). Тоска вызывает ангелов, и они рядом с героем до тех пор, пока он не улыбнулся. Улыбка, тем более смех — знак принятия жизни, адаптации к людям. Но в поэме, как и в христианстве, смех оказывается знаком дьявола,

неслучайно на смену отлетевшим ангелам приходят Мефистофель, сатана и сфинкс; взамен веры — познание, которое приводит к краху сознания: «Краешком сознания, самым-самым краешком, я запомнил, как выходящая в Орехове лавина публики запуталась во мне и вбирала меня, чтобы накопить меня в себе, как паршивую слюну, — и выплюнуть на ореховский перрон... Краешком сознания, все тем же самым краешком, я еще запомнил, что сумел, наконец, совладать со стихиями и вырваться в пустые пространства вагона и опрокинуться на чью-то лавочку, первую от дверей...» (с.87). Плевков в этом уплывающем сознании явно «рифмуется» с плевком как знаком оппозиции Каину / Манфреду, однако, инверсия ситуаций отнюдь не означает, что герой, наконец, обрел понимание не только со стороны ангелов.

«Краешек сознания» воссоздает альтернативный вариант исторической эволюции — революцию, которую герой, не приняв, тем не менее возглавил, став ее идейным руководителем и в каком-то смысле организатором. «Хождение в народ» вновь закончилось расхождением народа и его «принца»-президента: в первом случае он не понес ответственности за тех, кого «приручил»; во втором — «умыв руки», подобно Понтию Пилату, он не покаялся ни в том, что сделал, ни в том, чего не сделал: «В моем сердце не было раскаяния... Я шел через луговины и пажити, через заросли шиповника и коровьи стада, мне в пояс кланялись хлеба и улыбались васильки. Но, повторяю, в сердце не было раскаяния» (с.95).

Выбор между революцией и Петушками герой делает в пользу рая. Возвращение в рай сопровождается кошмаром потери своего «я». Как говорится в поэме, он



слишком далеко зашел в поисках своего «я», так далеко, что потерял самого себя: то он мальчик, то милая странница, то старший лейтенант. Чертовщина с утратой своего «я» начинает третью, последнюю часть поэмы, эту трагическую «дьяволиаду». Таким образом, вторая часть начинается с парадокса (парадокс историй), а заканчивается абсурдом: он не только дурак, пустомеля и демон, но и школьник, и «милая странница», и старший лейтенант, короче, он, подобно борхесовскому Шекспиру, «everything and nothing».

Третья часть, заявленная в самой поэме, — это «свет» в Петушках. Но подобно некрасовской поэме «Кому на Руси жить хорошо», сюжет которой пошел не по внешней логике спора, а по внутренней логике идеи, сюжет ерофеевской поэмы развивается «прямо антиномично» по отношению к заявленному. Желанный свет оборачивается подчеркнутой чернотой: «Почему за окном чернота, если поезд вышел утром и прошел ровно сто километров? <...> Я припал к окошку — о, какая чернота! и что там в этой черноте — дождь или снег? или просто я сквозь слезы гляжу в эту тьму? Боже!...» (с.96). Чернота за окном будила черную мысль, и хотя герою удалось посрамить Сатану, в душе звучал искушающий голос: «Да чем же она тебе не нравится, эта тьма? Тьма есть тьма, и с этим ничего не поделаешь. Тьма сменяется светом, а свет сменяется тьмой... Да если она тебе и не нравится — она от этого быть тьмой не перестанет. Значит, остается один выход: принять эту тьму» (с.97). Так подготавливается разрешение антиномии в духе гегелевской философии, в логике диалектических отношений формы и содержания, что компрометирует ее в глазах героя.

Сатана, шесть глотков вина, чернота за окном — от всего этого герою «тошно». Появление сфинкса преобразует Петушки из рая в нечто фивоподобное, и ситуация разгадывания загадок ставит Веничку в ситуацию Эдипа, и даже тот факт, что в Фивах–Петушках «хуже, чем дочь и язва», не помогает «демону» разгадать загадки чудовища «без ног, без хвоста и без головы». «Несоответствие» героя Эдипу мотивировано самим текстом загадок, которые построены в духе знаменитых анекдотов из «Лысой певицы»: у Ионеско и анекдоты, и басни не являются ни тем, ни другим, равно как и загадки ерофеевского сфинкса не загадки, а параболы. Здесь, видимо, важно другое: по мифу, услышавший разгадку сфинкс дико расхохотался и бросился в пропасть. В поэме не получивший разгадок сфинкс расхохотался («Что это был за смех у этого подлеца! Я ни разу в жизни не слышал такого живодерского смеха! Да добро бы он только смеялся! — а то ведь он, не переставая смеяться, схватил меня за нос двумя суставами и куда-то потащил» — с.103) и потащил «демона-Шахразаду» в пропасть сознания, где бред вместо философствования, Эриннии вместо лилейной грешницы, Кремль вместо Петушков.

Третья часть в определенном смысле концентрирует в себе основные мотивы первых двух частей — тоски и смеха. При этом смех, организующий вторую часть, преобразуется в третьей в хохот: хохотала Суламифь, понтийский царь Митридат «захохотал, <...> Потом ощерился, потом опять захохотал!» (с.111). Хохот вместе с ножом создает провидческую картину, в которой появляется столь важный для этого смыслового поля поэмы образ бесов: «А он уже ничего не слышал и замахивался, в него словно тысяча почерневших бесов

вселилась...» (с.111). Наконец, хохотали дети над дымящейся сигаретой, вставленной в мертвый полуоткрытый рот. Смеялись и небесные ангелы в то время, как Вог молчал. И на фоне этого смеха-хохота погибает пустомеля-дурак-демон, и смерть ему несут четверо с классическим профилем отнюдь не разбойничьего вида. Кто эти четверо, отдельный вопрос — здесь же важно отметить контекст, в котором они появляются.

В отличие от смеха-хохота, тошнота-тоска дана не в прямом обозначении, а через описание состояния героя. Прежде всего актуализируется одно из значений понятия «тошно» — «тяжело»: «мне было так тяжело, что говорил я почти беззвучно» (с.111); «тяжелая мысль», «тяжелая догадка». Наконец, «тяжелое похмелье», возникающее в контексте определения жизни как «минутного окосения души». Глава «Петушки. Вокзальная площадь» имеет особое значение относительно фундаментального для поэмы понятия, потому что единственный раз «тошнота» с ее производными возникает в логике отрицания: «Мы все как бы пьяны, только каждый по-своему, один выпил больше, другой меньше. И на кого как действует: один смеется в глаза этому миру, а другой плачет на груди этого мира. Одного уже вытошнило, и ему хорошо, а другого только еще начинает тошнить. А я — что я? Я много вкусил, а никакого действия, я даже ни разу как следует не рассмеялся, и меня не стошнило ни разу. Я, вкусивший в этом мире столько, что теряю счет и последовательность, — я трезвее всех в этом мире...» (с.113). Во-первых, единственный раз в тексте «смех» и «тошнота» даны как прямая оппозиция. Во-вторых, «исповедь алкоголика» заканчивается парадоксальным

заявлением («...я трезвее всех на свете...»), но парадокс снимется сразу, как только мы поставим этот отрывок в параллель к начальному: «Ведь в человеке не одна только физическая сторона...» Иначе говоря, тошнило героя только с «физической стороны», а с духовной — никогда, т. е. ему ни разу не стало «хорошо», потому что он «трезвыми» глазами смотрел на мир «вблизи и издали, снаружи и изнутри» (с.113). Наконец, именно в третьей части проясняется и «сверхдуховная», мистическая сторона.

«Тошно» в значении «мучительно, тоскливо, несносно» передается черед ряд действий. Одно из значений «тошно» можно передать фразеологическим оборотом «не находить себе места». Веничка «не находит себе места» в прямом смысле и мечется сначала в поисках «потерянного рая» — во имя спасения души, а затем бежит туда, куда указывал Дмитрий Пожарский — во имя спасения своей жизни. Герою и мучительно, и тяжело, и тоскливо, и несносно, потому что ему осталось немного: «утром — стон, вечером — плач, ночью — скрежет зубовой» (с.113–115).

«Петушки — Садовое кольцо» — это начало финального акта трагедии инобытия. Здесь значим образ кольца / круга как геометрической фигуры, символизирующей дьявольское начало. Вместо рая Петушков герой попадает в ад Москвы, символом которой предстает Кремль. В этой же логике — стилистический повтор со знаменательными изменениями: вначале «Иди, Веничка, иди» — теперь «Беги, Веничка, хоть куда-нибудь, все равно куда» (с.154).

Кремль — особо значимое, символическое понятие. Начальная фраза поэмы восстанавливает синтаксис

пушкинской «маленькой трагедии»: «Все говорят: нет правды на земле. / Но правды нет — и выше» — «Все говорят: Кремль, Кремль». Через опознаваемый пушкинский синтаксис вводится потаенный мотив «правды» и прописанный в тексте мотив того, что «выше». Убегая от четверых, он, наконец, видит Кремль, символ того мира, который, как твердо знает писатель, для него «посторонний»: «...я знаю — умру, так и не приняв этого мира, постигнув его вблизи и издали, снаружи и изнутри постигнув, но не приняв» (с.150). Веничка и погибает недалеко от Кремля, олицетворявшего советское сознание.

Антиномия на лексическом уровне экстраполируется на сюжетный. Трехчастность предполагает последовательное линейное развитие с определенной «рифмовкой» первой и третьей части. На лексическом уровне эта соотнесенность сохраняется: «иди» — «беги». Но смысл ее «антиномичен».

С другой стороны, «интересно бы хоть обозначить ту кривую, по которой движется автор-повествователь. Скорее всего, это лента Мебиуса»:<sup>[108]</sup> движение как бы по кругу, но именно *как бы*, т. к. Мебиусова лента демонстрирует невозможность прийти к той точке, с которой начал. Первая глава поэмы ключевым словом имеет Кремль, который находится в «заколдованном месте» и для героя абсолютно «ненаходим»: «когда я ищу Кремль, я неизменно попадаю на Курский вокзал» (с.18). Именно отсюда начинается свой путь Веничка, конечная цель которого — Петушки. Но попадает не в «свет», а в «тьму», т. е. возвращается в Москву, но не на

---

<sup>108</sup> Там же. С.9.

точку начала, Курский вокзал, а на точку первоначальной ненаходимости — Кремль. Если учесть, что топос у Ерофеева открыто символичен, то мы во втором случае — «мебиусовом» сюжете — имеем нечто «антиномичное» первому, исконно мифологичному трехчленному сюжету. Формула архаического сюжета: страдания (поношения) — смерть (несчастье) — воскресение (победа, триумф). Именно в силу своей универсальности и оптимистичности трехчленный сюжет просуществовал так долго. При этом описание Петушков, которое напоминает райский пейзаж, ассоциируется со светом, с царицей и с Божьим благословением. Тьма, обступившая героя на подступах к Москве, обдала его холодом и темнотой. Москва здесь не имеет собственного имени, она дана как «не Петушки! Если Он навсегда покинул мою землю, но видит каждого из нас, — Он в эту сторону ни разу и не взглянул. А если Он никогда земли моей не покидал, если всю ее исходил босой и в рабском виде, — Он это место обогнул и прошел стороной» (с.117). И, наконец, знаменательная последняя фраза: «Я не знал, что есть на свете такая боль, и скрючился от муки. Густая красная буква „Ю“ распласталась у меня в глазах, задрожала, и с тех пор я не приходил в сознание, и никогда не приду» (с.119). Будущее время последнего глагола весьма знаменательно: оно отрицает третью часть «христианской» формулы сюжета. Таким образом, один тип сюжета, заявленный в тексте, оказывается «антиномией» другому типу сюжета, реализованному в тексте.

Композиция первой части, строящейся довольно строго на обрамлении начального парадокса-абсурда и финального риторического восклицания, написанного ритмической прозой «в духе Ивана Тургенева»,

нарушается во второй части: пародийное снижение истории не имеет ритмического обрамления и лишено прорывов сквозь видимую реальность. Третья часть, соединив и сконцентрировав мотивы тоски и смеха-хохота, преобразовала и план «выше». Здесь нет диалогов с ангелами, но есть обращение к Богу, оставшееся безответным. Эта «безответность» порождает ситуацию своеобразного диалога, где отсутствие ответа есть достаточно определенный ответ: «Весь сотрясаясь, я сказал себе: „Талифа куми!“. То есть встань и приготовься к кончине. Это уже не „Талифа куми“, то есть „встань и приготовься к кончине“, — это **лама савахфани**, то есть „для чего, Господь, Ты меня оставил?“» (с.118). Господь его оставил для того, чтобы он никогда не приходил в сознание и не понимал, что он — «посторонний» как для людей, так и «для тех, кто выше».

Но тот же принцип антиномии сохраняется и на еще более высоком уровне, где вырисовывается модель мира, заложенная в жанре. В одном из первых изданий ерофеевский текст появился под жанровым подзаголовком «роман-анекдот», предполагающим смеховую реакцию, и только позже стал издаваться как поэма. Эти жанровые обозначения не просто типологически несводимые, но даже, можно сказать, противоироничные. Заявленная сразу как путешествие в поисках своего «я», поэма не «состоялась» как жанр, ибо герой не достиг цели, а сюжет приводит его не туда, куда он хотел, а туда, куда он *не хотел*, т. е. «строго антиномично». Как тип героя, Веничка, безусловно, более романский, чем поэтический, и «человеколюбивый убийца» Раскольников как тип романского героя ему ближе, чем Каин или Манфред, классические герои

жанра поэмы. В тексте в качестве жанровой компоненты упоминается и философское эссе, идеальным образцом которого служит «Миф о Сизифе. Эссе об абсурде» Камю. Коллаж не только стилевой, но и жанровый, ибо герой — и «посторонний», и дурак, и демон как падший ангел, и пустомеля как сниженный вариант Шахразады, рассказывающий «историю в картинках» Семенычу и свою душу нам, читателям. Иначе говоря, герой, причастный как русской культуре, так и западной, как земле — русской, французской, Помпееям, Геркулануму, так и «выше» — ангелам-спасителям и смеющимся ангелам, подобным хохочущим над смертью детям. Тоска и одиночество героя в первой части сменились смехом, дьявольски объединившим его с «историческими личностями» в гоголевском определении этого понятия, и завершились хохотом сил «выше» его. Так, Веничка оказывается «посторонним» и силам, которые «выше» его.

Заявленная трехчастность сюжета углубляется классической триадой философских систем: в тексте представлена классическая философия в лице Гегеля и Канта, философия жизни (Шопенгауэр и Ницше) и философия существования (Сартр и Камю). Философия в поэме Ерофеева — отдельная серьезная тема, здесь же возможны только некоторые замечания, непосредственно касающиеся нашей проблемы.

Кантовская философия, помимо очевидного в тексте упоминания «вещи в себе» и «чистой» идеи, возможно, косвенно отразилась и своей космогонической концепцией, которая трактовала возникновение Земли из первоначальной туманности. Если это так, то особое значение приобретает финал, где, наряду с тьмой и чернотой, нагнетается атмосфера тумана: «А потом,



конечно, все закрубилось. Если вы скажете, что то был туман, я, пожалуй, и соглашусь — да, это был туман... Этот жаркий туман повсюду — от лихорадки, потому что сам я в ознобе, а повсюду жаркий туман» (с.110), «Вот этот дом, на который я сейчас бегу, — это же райсобес, а за ним туман и мгла» (с.116). В контексте финала этот туман, дополняющий тьму и черноту, с одной стороны, а с другой — молчание и ненужность времени, означает конец не только его бытия, но и жизни всей планеты: из тумана возникла, им же и поглотилась. По крайней мере, так могло представляться больному мышлению Венички, отражавшему его бытие.

Представление о тождестве бытия и мышления — основной постулат философии Гегеля. В его философии Ерофеева интересует, судя по контексту, во-первых, именно этот тезис о тождестве, а во-вторых, категория отчуждения как основное понятие человека и его истории, где отчуждение понимается как отрицательная связь человека и его труда, при этом труд трактуется только как создание предметного мира. Для Ерофеева труд — это познание и самопознание, в связи с чем «ученик» ближе к пониманию реального мира как проявления духа, чем его «учитель»: гегелевская философия в ее постулате тождества бытия и мышления практически осуществлена в «житии» великого страдальца и грешника.

И, наконец, философия жизни, представленная в тексте не столько ее основателем, Шопенгауэром, сколько его последователем — Ницше, но появляется в поэме только в логике отрицания: «... я не сверхчеловек» (с.20). Философии жизни противопоставлена философия

существования, т. е. экзистенциализм.<sup>[109]</sup> «Иллюзорность жизни», «иллюзорность бедствия», равно как и забота, страх, тревога и, наконец, тошнота полностью соответствуют основным категориям западноевропейского экзистенциализма, равно как «смертная тоска» — это та самая русская тоска, которая, возникнув раньше экзистенциализма, не претворилась в философскую систему. Экзистенциалистская «тошнота» и русская «тоска», не становясь в оппозицию друг другу, а пересекаясь и взаимодействуя, вместе образуют оппозицию экзистенциалистскому выбору — принять жизнь или отказаться от «напрасного и случайного» дара — и русскому фатализму. Ерофеевский герой не идет на самоубийство, но и не возвращается к обыденному существованию, равно как и не отдается «черной тоске», а стремится к свету. Думается, что весь этот мощный философский контекст дан только для того, чтобы на обломках классической философии, философии жизни и философии существования всем текстом своей поэмы-романа-анекдота выстроить свою собственную философию — философию *инобытия*.

---

<sup>109</sup> См. об этом нашу статью: В. Ерофеев. «Москва–Петушки»: тошнота как экзистенциалистская категория.

# И. А. Калинин. Бабник versus Утопист

(эротика и утопия в поэме  
Вен. Ерофеева  
«Москва–Петушки»)

Санкт-Петербург

*Влюбленность вновь открывает  
двери к совершенству.*

**З. Фрейд**

*Любовь — это форма  
самоубийства.*

**Ж. Лакан**

*Секс вполне стоит смерти.*

**М. Фуко**

Сексуальное влечение и построение утопического пространства, две сферы человеческого опыта, имеющие, казалось бы, мало общего. Если за эротическим дискурсом традиционно закреплена с трудом поддающаяся артикуляции сфера внутреннего интимного опыта,<sup>[110]</sup> то утопические построения обычно связываются с идеологическим дискурсом, направленным на овладение социальной реальностью. Тем не менее, поэма В. Ерофеева «Москва–Петушки» демонстрирует

<sup>110</sup> Ср.: «...функционирование секса является темным; его природе свойственно ускользать; его энергия, как и его механизмы, скрывают себя; его причинная сила является отчасти подпольной» (Фуко М. Воля к знанию // Фуко М. Воля к истине. По ту сторону знания, власти и сексуальности. М., 1996. С. 166).

случай, в котором эти два типа дискурса оказываются тесно переплетены. Пространством их взаимодействия оказывается сфера функционирования *желания*. Фундаментальной причиной возникновения желания является стремление к обладанию объектом, недостача которого постоянно ощущается человеком. Желание рождается из дефицита реальности, который покрывается или за счет иллюзорной подмены реального обладания объектом его воображаемым обладанием или за счет символического замещения самого объекта его знаковым эквивалентом.<sup>[111]</sup> Для дальнейшего рассмотрения взаимной соотнесенности эротического и утопического дискурсов, одинаково связанных со стремлением к абсолютной реализации желания, необходимо ввести три основные категории лакановского психоанализа.

Согласно аналитической теории Ж. Лакана психический аппарат человека включает в себя три инстанции: *реальное*, *воображаемое* и *символическое*. Нас в этой связи будет интересовать только природа возникновения желания и способы его удовлетворения в каждом из этих регистров. На уровне *реального* фундаментальная нехватка связана с травмой, вызванной отделением субъективного «я» от объективного мира «не-я», который отождествляется ребенком с телом

---

<sup>111</sup> Будучи рассмотренными на символическом уровне, реальный опыт и его выражение меняются местами: не сексуальность воплощается в эротическом дискурсе, а сам этот дискурс является условием сексуального влечения; артикуляция предшествует тому, что артикулируется. «Эротика является не столько условным выражением чувственного опыта, сколько фигурой, которая делает такой опыт возможным. Мы не видим того, что мы любим, но мы любим в надежде подтвердить иллюзию, что мы вообще что-то видим» (П. Де Ман. Гипограмма и инскрипция: поэтика чтения Майкла Риффатерра // Новое литературное обозрение. М., 1992. № 2. С.63).

Матери и с которым он первоначально составляет единое целое. Стремление заполнить эту нехватку на уровне *реального* Лакан обозначает термином «потребность». Потребность представляет собой внутренне недифференцированную сферу, функционирование которой не поддается никакой рационализации. Потребность принципиально недискурсивна, но реализуется в *воображаемом* в форме желания, действие которого направлено на конкретные объекты и поэтому доступно для анализа. Желание управляется *принципом удовольствия*, однако полное удовлетворение желания ведет к его исчезновению, что равносильно смерти, поскольку именно оно является первичным жизненным импульсом. Поэтому действие желания диалектично и подчиняется не только *принципу удовольствия*, но и требованиям *принципа реальности*, который, во-первых, поставляет все новые объекты желания, а, во-вторых, что особенно важно, постоянно указывает на то, что удовлетворение желания никогда не может быть полным, а обладание его объектом — окончательным, и таким образом обнажает некую «логику иллюзии», согласно которой функционирует *воображаемое*. Регистр *символического* еще более драматизирует диалектику желания. Здесь индивид сталкивается с необходимостью легитимации своего, сформированного в *воображаемом*, идеального «Я» в глазах окружающего его социума. *Символическое* персонифицируется в фигуре Отца, поскольку именно через него ребенок впервые усваивает систему запретов и предписаний, то есть социальный Закон. *Символическое* представляет собой «порядок культуры» — совокупность социальных установлений и культурных норм, имеющих надличный характер. Это символические структуры, которые индивид застает уже

готовыми и власть которых он вынужден принять. Отсюда постоянный конфликт между *символическим* и *воображаемым*, то есть между субъектом как носителем культурных норм и идеальным «Я» как носителем желания. Как пишет, комментируя статью Р. Барта «Критика и истина», Г.К. Косиков: «Символическое стремится полностью подчинить себе индивида, тогда как задача „Я“ состоит в том, чтобы, используя топоры культуры, создать с их помощью собственный нарциссический образ, то есть, подставив „Я“ на место, „субъекта“, создать себе культурное алиби».<sup>[112]</sup>

Текст поэмы «Москва–Петушки» и есть выведение в дискурс работы *воображаемого* по «переработке» *символического*. Это дискурс, движение которого противоположно движению психоаналитического дискурса: последний связан с рационализирующей проработкой вытесненных в бессознательное травм и приведением «Я» в соответствие с требованиями социальной коммуникации, здесь же сами социальные практики и их дискурсивные носители втягиваются в игру, диктуемую желаниями «Я». Акцентированы гетерогенные символические формы переструктурируются, включаясь в общий контекст *воображаемого* героя. Его желание разрушает границы между текстом и контекстом, поскольку окружающие героя практики (контекст) и составляют текстуальную ткань его идеального «Я». В этом смысле мир поэмы, несмотря на его сквозную интертекстуальность, исключительно монологичен. Внутренняя речь героя распространяется на весь текст поэмы независимо от того, мотивируется ли это повествовательно как

---

<sup>112</sup> Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994. С.590.

алкогольное галлюцинирование или нет. «Какие там могут быть границы, если все одинаково пьют и все говорят не по-русски?»,<sup>[113]</sup> — объясняет Веничка легкость, с которой он способен преодолевать государственные границы, — например, Франции и Великобритании. Также и после пересечения границы сознания и бессознательного, — эта пара, кстати, является частой философской и историсофской метафорой границы Европы и России, — *символического* и *воображаемого*, нормализующих запретов и желания, другие границы становятся иррелевантны.

*Воображаемое* Венички использует топосы культуры не просто, чтобы ускользнуть из-под власти Закона *символического*, создав нарциссический, но при этом социально приемлемый образ «Я». В поэме осуществляется тотальный проект преобразования надличного мира культуры, который начинает работать, подчиняясь исключительно принципу удовольствия. Из фрустрирующей идеальной образ «Я» инстанции *символическое* превращается в набор культурных форм, дискурсивных практик, риторических стратегий, обладающих абсолютной валентностью, зависящей только от желания героя (это даже не публичная, а домашняя библиотека). Всемирная история, история мировой культуры структурируются как органичная часть нарциссического образа героя, его личной истории; причем, «конструктивным принципом», согласно которому организуется порядок культуры в *воображаемом* Венички, является то, что наиболее далеко отстоит от мира культуры и одновременно

---

<sup>113</sup> Ерофеев В. Москва–Петушки. (с комментариями Э. Власова). М., 2000. С.82. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

составляет наиболее глубокие, биологические слои функционирования желания, — это плотская любовь и пьянство (мотив, по чисто историческим причинам заместивший в русской культуре раблезианский мотив обжорства). Таким образом, втягиваясь в *воображаемое* инстанция *символического* не только утрачивает свой статус социального Закона, но и переорганизуется на основании исключительно асоциальных мотивов. Возникает своеобразная утопия *воображаемого* (надо сказать, что любая классическая социальная утопия, рассмотренная с позиции лакановского психоанализа, есть фиксация именно на стадии *воображаемого*), создающая совершенный мир, в котором желание «Я» свободно перетекает от одного объекта к другому, не встречая сопротивления со стороны *символического* и его системы порядка. Утопия *воображаемого* преодолевает онтологическое отчуждение субъекта и объекта, поскольку сам субъект — носитель культурных норм растворяется в «Я», которое, действуя в согласии с принципом удовольствия, поглощает объекты своего желания. Это тотальная утопия, преодолевающая наиболее универсальный вид отчуждения, в то время как классические утопии преодолевают лишь частные виды социального отчуждения, в предельном случае, — органическое отчуждение живых и мертвых (Н. Федоров).

Вот пример, в котором *символическое* субъекта теряет свою функцию инстанции контроля, растаскивается на цитаты, которые вновь структурируются уже не на основе надличного порядка, а в соответствии с сексуальным воображением «Я». «Интересно, — прошмыгнула мысль у меня, — откуда они идут: из клиники в бардак или из бардака в клинику?». Они — это Луи Арагон и Эльза Триоле. «Потом я,



конечно, узнал из печати, что это были совсем не те люди, это были, оказывается, Жан-Поль Сартр и Симона де Бовуар, ну да какая мне теперь разница? <Это своеобразный „волютаризм“ желаний, для которого закреплённость топоса в культурном пространстве не представляет собой препятствия — И.К.>. Я пошел на Нотр-Дам и снял там мансарду. Мансарда, мезонин, флигель, антресоли, чердак — я все это путаю и разницы никакой не вижу. Короче, я снял то, на чем можно лежать, писать и трубку курить. Выкурил я двенадцать трубок — и отослал в „Ревю де Пари“ свое эссе под французским названием „Шик и блеск иммер эlegant“. Эссе по вопросам любви» (с. 80). Этот отрывок демонстрирует также и семантические трансформации, возникающие в результате разрушения системы *символического*, то есть системы языка. Жесткая связь означаемого с означающим разрывается, номинация опирается уже не на референциальную соотнесенность с конкретным объектом, а на определенные дифференциальные признаки, которыми этот объект наделяется в *воображаемом* повествователя. Имя собственное уже не закреплено за обозначаемым им объектом, но является носителем набора некоторых специальных свойств и поэтому может прикрепляться к любому объекту, обладающему теми же свойствами. Пары Луи Арагона с Эльзой Триоле и Жан-Поль Сартра с Симоной де Бовуар легко взаимозаменяемы, поскольку обладают общими свойствами, здесь важны: а) супружеский союз двух писателей и б) общая для всех французских интеллектуалов двунаправленность движения, — «из бардака в клинику или из клиники в бардак» (чуть позже к ним могли бы присоединиться Ф. Соллерс с Ю. Кристевой). С другой стороны, о

нарушении языковой функции свидетельствуют часто возникающие в поэме списки предметов, задача которых не воспроизвести устоявшийся порядок предметного универсума, не каталогизировать мир культуры, а создать пространство, в котором предметы могли бы вступать в сочетания, опирающиеся не на логическое основание, а на произвольность желания. Любая таксономия исходит из некоего общего основания, внутри которого осуществляется последовательная дифференциация значения; в случае веничкиных «классификаций» слова лишаются своих исходных значений, приобретая взамен денотатов общий коннотативный ореол, единственно значимый для *воображаемого*. «Мансарда, мезонин, флигель, антресоли, чердак — я все это путаю и разницы никакой не вижу». Перед нами *язык желания*,<sup>[114]</sup> который игнорирует жесткую систему значений, кодифицированную в *символическом*, «субъектом» этого языка является идеальное «Я», которое, следуя принципу удовольствия, само продуцирует значения и наделяет ими ставшие относительно прозрачными символические формы. Эти формы обладают лишь памятью о своем значении. На передний план производства смысла выдвигаются семантические смещения, возникающие в результате столкновения новой контекстуальной значимости и закрепленных в культуре значений, в чем и заключается работа желания. Но язык желания — утопичен, поскольку не приспособлен для социальной коммуникации, у «текста», существующего на данном языке, может быть только один читатель — его автор.

---

<sup>114</sup> Разумеется, не сам по себе, а лишь тематизированный в механизмах своей работы, поскольку непосредственно язык желания невозможно вывести в общезначимый (то есть значимый и для читателя поэмы) дискурс.

Являясь наиболее радикальной из возможных утопий, утопия *воображаемого* требует за свою реализацию и самой высокой платы. Выключение одной из инстанций психического аппарата утописта ведет его к смерти, тому состоянию покоя, которое возникает благодаря абсолютному удовлетворению желания, достигнутому совершенству в построении нарциссического образа идеального «Я».

Между взятыми в качестве эпиграфа определениями любви нет противоречия не потому, что можно романтически отождествить совершенство и смерть. Просто речь о любви в них располагается в разных регистрах: в *воображаемом* — в первом случае, в *символическом* — во втором и в *реальном* (насколько вообще в этом регистре может располагаться какая-либо речь) — в последнем. Различие, таким образом, возникает не между разными точками зрения на один и тот же предмет, а между эффектами, вызываемыми любовью в различных психических инстанциях. *Воображаемое* открывает двери не только возможности достраивания «Я» до некой идеальной психической и телесной полноты (идеального «Я», которым наделяется объект любовного влечения), но и осуществлению идеала в социальной плоскости (построение совершенного общества, являющегося целью утопических проектов). Но кроме регистра *воображаемого*, в котором реализуются желания, есть также и Закон *символического*, власть языка, социальных практик и обслуживающих их дискурсов и риторических стратегий. (Наиболее проблематичную инстанцию *реального* в данном рассмотрении мы оставляем за скобками, точнее, — внутри них). Любовь (также как и утопия) является способом выпадения из-под власти

*символического*. «Влюбленность — это феномен, который разворачивается на уровне воображаемого и приводит к настоящему западанию символического, к своего рода аннулированию, нарушению функции Я-идеала <не путать с идеальным „Я“, располагающимся в *воображаемом* — И.К.>». <sup>[115]</sup> В поэме Ерофеева любовь становится тем идеальным топосом, в котором должна развернуться утопия (случайно возникающий каламбур лишь подчеркивает малую вероятность осуществления этого проекта). <sup>[116]</sup> Но порядок *символического* не позволяет ей реализоваться, утопия принципиально не осуществима в интертекстуальном пространстве: Петушки оказываются действительно у-топией, а любовь оборачивается смертью. О том, как через любовь артикулируется утопия, и будет далее идти речь.

Периферия текста свидетельствует о его организации зачастую лучше, чем центр, поэтому эпизод между Веничкой и старшим ревизором Семенычем идеально демонстрирует механизм отношений между *воображаемым* и *символическим* (разводя их согласно повествовательным эффектам, которые они производят как «субъекты» речи) и одновременно обнажает интересующую нас связь эротики и утопии. <sup>[117]</sup> «А

---

<sup>115</sup> Лакан Ж. Работы Фрейда по технике психоанализа. Семинары. М., 1998. Книга 1. С.189.

<sup>116</sup> Ср.: «...У любви нет истории. Только место» (Пятигорский А. М. Вспомнишь странного человека... М., 1999. С. 259). В данном случае и место, в котором должна случиться любовь также становится недостижимо, поскольку находится в утопии.

<sup>117</sup> Кроме того, важность этого эпизода для текста поэмы в целом подчеркивается тем, что после него радикально меняется характер повествования: связь с окружающей реальностью окончательно обрывается, и Веничка уходит в мир алкогольного бреда, погружается в *воображаемое*.

Семеныч, между нами говоря, редчайший бабник и утопист, история мира привлекала его единственно лишь альковной своей стороной»<sup>[118]</sup> (с. 84.). Таким образом, сексуальное влечение оказывается соотнесено как с утопией, так и с историей. Последняя воплощается рассказами Венички в серию эротических анекдотов, выполняющих функцию своеобразного проездного тарифа. Если учесть, что стратегия веничкиных рассказов и их ситуационный контекст восходят к нарративной матрице «Тысячи и одной ночи», а отношения старшего ревизора и Венички повторяют отношения Шахрияра и Шехерезады, т. е. шаха и его наложницы, актуализируется и сексуальный характер взаимоотношений рассказчика и его слушателя. Повествование призвано сублимировать эту латентную сексуальность, переводя её в реальность / фиктивность рассказываемого, или, в терминах теории «речевых актов», переводя её из плана акта высказывания в план самого высказывания (метод, изобретенный ещё тайным советником Гете<sup>[119]</sup>). Но «всемирная» история и рассказ

---

<sup>118</sup> Здесь необходимо отметить незамеченную комментаторами отсылку к Н. А. Бердяеву. Ср.: «Метод разоблачения иллюзий сознания у Маркса очень напоминает то, что делает Фрейд» (Бердяев Н. А. Истоки и смысл русского коммунизма. М., 1990. С. 81). Если первый, с точки зрения Бердяева, является носителем утопических интенций, второй обвиняется им в пансексуализме. См. также: Бердяев Н.А. Я и мир объектов // Бердяев Н.А. Философия свободного духа. М., 1994. С. 310–311. Это бердяевское сопоставление критических методов Маркса и Фрейда теперь стало общим местом европейского гуманитарного сознания (появление фрейд-марксизма — лучшее тому подтверждение). И Маркс и Фрейд рассматриваются как критики «ложного» сознания: если первый вскрывает детерминированность сознания производственными отношениями (политическая экономика), второй демонстрирует зависимость работы сознания от психической деятельности бессознательного, также трактуемой в экономических терминах (экономика желаний). Таким образом, фигуры «бабника» и «утописта» совмещаются не только в характере старшего ревизора Семёныча, но и в контексте современных социальных наук.

<sup>119</sup> «Думаете, ему <Гете — И.К.> не хотелось выпить? Конечно, хотелось. Так он,

о ней характеризуются некоей ущербностью, нарративной прерывистостью и неполнотой, поскольку в силу роковой неизбежности (старшему ревизору нужно выходить в Орехово-Зуеве) повествование не может достичь своего финала, а возбуждение Семеныча — своего разрешения. Каждый эпизод из «альковной истории мира» прерывается *apte coitus* его участников, поскольку Семеныч каждый раз вынужден заинтригованным выскакивать на перрон, так и не узнавая, «У(((л он все-таки эту Лукрецию», или нет. Рассказы Венички создают именно ту историю (в значении дискурса об истории, — историографии), которая, с точки зрения М. Фуко, только и может быть истинной. «История будет „действительной“ в той мере, в какой она внесет прерывность в само наше бытие. Она расчленит наши чувства, она драматизирует наши инстинкты, она умножит наше тело и противопоставит его ему же».<sup>[120]</sup> Орехово-Зуево является точкой своеобразного нарративного и сексуального коллапса, что позволяет, однако, интриге сохраняться, истории длиться, а Веничке беспошлинно ездить в Петушки. Орехово-Зуево воплощает собой принцип реальности, который, согласно Ж. Лакану, не просто противостоит принципу удовольствия, но и «состоит в том, что игра продолжается, то есть удовольствие возобновляется».<sup>[121]</sup> Если уж искать расположение третьего регистра

---

чтобы самому не скопытиться, вместо себя заставлял пить всех своих персонажей» (с. 66).

<sup>120</sup> Фуко М. Ницше, генеалогия, история // Философия эпохи постмодерна. Минск, 1996. С. 88.

<sup>121</sup> Лакан Ж. «Я» в теории Фрейда и в технике психоанализа. Семинары. М., 1999. Книга 2. С.125.

лакановского психоанализа — *реальное*, то делать это следует именно в этом месте разрыва истории и рассказов Венички, *реальное* «находится» в Орехово-Зуево, точнее, в точке разрыва между Орехово и Зуево.<sup>[122]</sup>

Однако, Клио не способна удовлетворить Семеныча. Прерванный рассказ, подобно *coitus interruptus*, представляет собой случай, когда реальность вынуждает положить предел удовольствию, но удовольствие тем не менее находит возможность частично реализоваться, несмотря на требования реальности. Однако стремление Семеныча к идеалу не желает мириться с компромиссами, удовлетворение его интереса не может вечно прерываться, оно стремится к финальности, которой всеми силами избегает история, но которую, зато, в полной мере продуцирует утопия.

К последней поездки Венички в Петушки история, дойдя до Дубчека и Моше Даяна, оказывается окончательно исчерпанной и успешно преодолевается в подогретых дорогой от Москвы сознаниях Венички и его слушателя. «Из мира темного прошлого» герои

---

<sup>122</sup> Именно в Орехово-Зуево на поверхность дискурса всплывают самые глубинные физиологические процессы функционирования психики. Это биологические и в принципе не артикулируемые движения организма, — поглощение и извержение, — метафорически отсылающие к фрейдовской либидозной экономике инвестиций и контр-инвестиций. «Мгновения два или три он (Семеныч) еще постоял..., а потом уже рухнул под ноги выходящей публике, и все штрафы за безбилетный проезд хлынули у него из чрева, растекаясь по перрону» (с. 87). Причем, если Семеныч является «агентом» этой экономики, Веничка растворяется в стихийной энергии бессознательного, утрачивая себя как субъекта действия и сознания (субъекта *символического*): «Краешком сознания, самым-самым краешком, я запомнил, как выходящая в Орехове лавина публики запуталась во мне и вбирала меня, чтобы накопить меня в себе, как паршивую слюну, — и выплюнуть на ореховский перрон. Но плевок все не получался, потому что входящая в вагон публика затыкала рот выходящей» (Там же).

переносятся в «век золотой», из истории в утопию. Если история конституировалась с помощью нарратива, который в силу своего дискретного характера и необходимости сохранять интригу не давал выхода напряжению (в том числе, сексуальному), постоянно откладывая его реализацию; то, напротив, утопия артикулируется в ораторском периоде, организованном по центонному принципу, в котором напряжение, достигнув наивысшей точки, разрешается в дискурсивной и сексуальной кульминации. Ораторская риторика позволяет избежать необходимости развертывания линейного нарратива (т. е. рассказывания истории), стягивает дискурс в одну точку, совмещающую различные исторические контексты, представляет мир перманентно удовлетворяемого желания, иными словами — создает утопию. Если нарратив балансирует на грани принципа удовольствия и принципа реальности, черпая энергию из возникающего между ними напряжения, эпидейктический дискурс полностью отвечает желанию говорящего и слушающего (последнего в особенности, поскольку это похвальное слово), подменяя реальность риторическим эффектом реальности.<sup>[123]</sup> Идя на поводу у собственного желания, приведу исключительно развернутую цитату.<sup>[124]</sup>

*«То будет день, „избраннейший из всех дней“. В тот день истомившейся Симеон скажет наконец: „Ныне отпускаеши раба Твоего, Владыко...“. И скажет архангел*

---

<sup>123</sup> Об эпидейктическом дискурсе, его отношении к истине и присущем ему эффекте мира см.: Кассен Б. Эффект софистики. М., 2000. Ср.: «Не дискурс представляет то, что извне, но то, что извне, становится тем, что раскрывает дискурс» (Там же. С. 47).

<sup>124</sup> Для удобства восприятия диалога слова Венички выделены курсивом.



*Гавриил: „Богородице, Дево, радуйся, благословенна ты между женами“. И доктор Фауст проговорит: „Вот — мгновение! Продлись и постой“. <Именно эту метаморфозу и претерпевает дискурс — И.К.>. И все, чье имя вписано в книгу жизни, запоют „Исайя, ликуй!“ И Диоген погасит свой фонарь. И будет добро и красота, и все будет хорошо, и все будут хорошие, и кроме добра и красоты ничего не будет, и сольются в поцелуе... — Сольются в поцелуе?.. — заерзал Семеныч, уже в нетерпении... — Да! И сольются в поцелуе мучитель и жертва; и злоба, и помысел, и расчет покинут сердца, и женщина... — Женщина!! — затрепетал Семеныч. — Что? Что женщина?!!!.. — И женщина Востока сбросит с себя паранджу! <...> И возляжет... — И возляжет?!! — тут уж он задержался. — Возляжет?!! — Да. И возляжет волк рядом с агнцем, и ни одна слеза не прольется, и кавалеры выберут себе барышень, кому какая нравится! И... — О-о-о-о! — застонал Семеныч» (с. 85–86).*

В поле коммуникации, которое создается утопическим дискурсом, принцип реальности (реализующийся здесь в виде переплетения всевозможных дискурсивных практик) больше не вступает в противоречие с принципом удовольствия (сексуальной фантазией героя); желание скользит по поверхности дискурса, выделяя только маркированные для либидо адресата слова (сольются, женщина, возляжет, — О-о-о-о!!!). Происходит, как сказал бы Ж. Лакан, западание *символического*. Словно в танце семи покрывал, *символическое* лишается своих риторических покровов, становясь прозрачным для желания слушающего. Однако, вопрос о том, что скрывается за этими покрывалами остается открытым: «Веня! Скажи мне... женщина Востока... если снимет с

себя паранджу... на ней что-нибудь останется?..  
Что-нибудь есть у неё под паранджой?..» (с. 87).<sup>[125]</sup>

Теперь от произошедшей в дороге интриги между историей, утопией и сексуальностью перейдем к цели всего маршрута — районному центру Петушки, где они сливаются, образуя идеальное утопическое пространство. Актуализация всех утопических подтекстов поэмы и атрибутирование их происхождение (от Гоголя до Гегеля) превратило бы работу в очередной комментарий к тексту «Москва–Петушки», что совершенно не входит в нашу задачу. Поэтому приведем лишь некоторые из них, дабы отвести возможные упреки в спекуляции. Пространство Петушковых, в которых живет «любимейшая из потаскух», и куда устремлен герой поэмы, организовано как *locus amoenus* («блаженное место») европейской идиллической традиции, одним из основных признаков, которого было отсутствие конфликта между сексуальным влечением и нравственным совершенством, между эротикой и моралью. В поэме Ерофеева изначально противостоящие

---

<sup>125</sup> Дополнительным подтверждением применимости к тексту психоаналитического аппарата является то, что сразу же после описанного экстаза Семёныча, вызванного живописаниями «золотого века», возникает тема гомосексуализма. «А надо вам заметить, что гомосексуализм в нашей стране изжит хоть и окончательно, но не целиком... У публики ведь что сейчас на уме? Один только гомосексуализм» (с.86). Причем действия ревизора поддаются интерпретации не только как гомосексуальное влечение к рассказчику (Веничке / Шехерезаде); Семёныч раздевается «до самой нижней своей интимности» в вагоне электрички, то есть совершает эксгибиционистский акт, одновременно лишая себя и социального статуса, своего символического: «(Семёныч) стал снимать с себя и мундир и форменные брюки» (Там же). Перед нами оба типа сексуальных отклонений, описанных Фрейдом как отклонения в отношении сексуального объекта (инверсия) и сексуальной цели (перверсия) (См.: Фрейд З. Три статьи по теории сексуальности // Фрейд З. Психоанализ и теория сексуальности. СПб., 1998. С. 10–52). Таким образом, поэма Ерофеева сама тематизирует психоаналитическую проблематику, при этом, в её самом классическом — клиническом — варианте.

друг другу библейский и идиллический мифы совмещаются в едином топосе. «Поезжай в Петушки! В Петушках — твое спасение и радость твоя. Петушки — это место, где не умолкают птицы, ни днем ни ночью, где ни зимой, ни летом не отцветает жасмин. Первородный грех — может, он и был — там никого не тяготит» (с. 37–38). Библейский первородный грех, — совокупление и, одновременно, приобщение к познанию Адама и Евы, — оказывается в Петушках даже не то, чтобы искупленным, а просто абсолютно не актуальным. Также необходимо отметить, что в цитатном пространстве Петушков совмещаются образы трех городов: Иерусалима Давида и Соломона (Ветхий завет), Иерусалима Христа (Новый завет) и Нового Иерусалима (Откровение Иоанна Богослова), что согласуется с милленаристским учением Иохима из Фиори (средневековый вариант религиозного утопизма) о трех царствах — Отца, Сына и Духа — и даже интенсифицирует его утопическую программу, поскольку располагает три следующие друг за другом фазы в одном пространстве / времени.

Две возможные модели истории и два стоящих за ними типа сексуальности синтезируются в Петушках в незнающую различий и противопоставлений утопическую тотальность.

1) «Там каждую пятницу ровно в одиннадцать, на вокзальном перроне меня встречает эта девушка с глазами белого цвета.... — эта любимейшая из потаскух, эта белобрысая дьяволица. <...> и этот белесый взгляд, в котором нет ни совести, ни стыда. <...> А после перрона — зверобой и портвейн, блаженства и корчи, восторги и судороги» (с. 38). Это мир не ограниченного запретами чистого желания, в котором история

повторяется, сообразуясь лишь с пульсацией либидо и его недельным (в данном случае) циклом.

2) В том же локусе присутствует и совершенно иная, уже в полном смысле «историческая» модель. «А там, за Петушками, где сливается небо и земля, и волчица воет на звезды, — **там совсем другое, но то же самое** <выделено мной как очень характерный для утопии мыслительный ход, — И.К.>: там в дымных и вшивых хоромах, неизвестный этой белесой распускается мой младенец, самый пухлый и самый кроткий из всех младенцев» (с. 38). Появление у Венички младенца подключает мотив отношений Отца и Сына, который как в Ветхом, так и в Новом Завете (крайне значимых для организации смысла поэмы), является одними из центральных в развертывании иудео-христианской линейной концепции истории.<sup>[126]</sup> Этот младенец: «...знает букву „ю“ и за это ждет от меня орехов. Кому из вас в три года была знакома буква „ю“? Никому, вы и теперь-то её толком не знаете» (с. 38). Все известные нам интерпретации этого фрагмента концентрируются вокруг того, почему веничкин младенец знает именно букву «ю», и совершенно игнорируют вопрос, почему он знает **букву** и почему это вызывает такое восхищение Венички. Очевидно, что это восхищение не связано с ранним возрастом сына Венички: в три года любой ребенок в случае нормального развития уже обладает речевой компетенцией. Речь идет именно о букве, то есть о чистом означаемом, материальном носителе, «который каждый дискурс <в том числе и дискурс

бессознательного — И.К.> заимствует в языке».<sup>[127]</sup> Попав в дискурс бессознательного (в нашем случае — дискурс *воображаемого «Я»*), язык оказывается представлен в нем своими означающими, сдвиги и смещения которых производят новые значения, актуальные для «Я» индивида. «С самого начала прошел незамеченным тот факт, что в статусе, который Фрейд со всей формальной строгостью приписывал бессознательному, конституирующая роль принадлежала означающему», — пишет Ж. Лакан, анализируя «Толкование сновидений».<sup>[128]</sup> Младенец, таким образом, персонифицирует собой речь бессознательного, язык желания, к которому стремится Веничка.

Кроме того, к существующим интерпретациям этого фрагмента — в букве «ю» зашифрован инициал возлюбленной Ерофеева Юлии Руновой или опорная гласная в глаголе «люблю» — хочется прибавить ещё одну, которая, ни в коей мере не опровергая предшествующие, добавляет ещё один элемент в интересующую нас связь эротики и утопии. Буква «ю», которую знает трехлетний младенец и которую «вы и теперь-то толком не знаете», — это не только имя и глагол (имя возлюбленной и глагол «любить»), это ещё и начальная буква в названии места, которого нет, а также книги, которая есть: мы говорим о «Utopia» Т. Мора.<sup>[129]</sup>

---

<sup>127</sup> Лакан Ж. Инстанция буквы в бессознательном или судьба разума после Фрейда. М., 1997. С.56.

<sup>128</sup> Там же. С.70.

<sup>129</sup> Данный пассаж и обязательность его выводов, разумеется, можно понимать в контексте той серьезной / игровой (и главное, — автоироничной) модели интерпретации, которая вписана в сам текст поэмы.

И все же Веничка не добирается до Петушков; u-topia, как тому и следовало быть, оказывается не достижима; истина не доступна артикуляции, а путь к ней прегражден огромным количеством дискурсивных практик и присущих им риторических стратегий. Регистр *символического* не позволяет полностью уйти в иллюзорную гармонию *воображаемого* (разве что с шилом в горле). Хотя герой и использует топосы культуры для формирования своего идеального нарциссического образа и, таким образом, обходит репрессивный Закон *символического*, но ничего кроме уже готовых форм и структур у него тем не менее нет; прийти к истине, лежащей вне риторики, не удастся. Начав свой путь в Петушки в «чем-то неведомом подъезде» близ Курского вокзала, Веничка заканчивает его в таком же «неизвестном подъезде», что позволяет некоторым исследователям делать заключения относительно кольцевой композиции поэмы, которая не меняет статус героя и его положения в текстуальном пространстве, возвращая его к исходной точке. («Веничка и не покидает подъезда, и все путешествие происходит в его алкогольной фантазии»). Однако, независимо от того, где происходит путешествие, в фиктивной реальности повествования или в «несознательном» сознании героя (фиктивности уже второго порядка), оно не возвращает его к исходной точке. Незадолго до конца Веничка натывается на Кремль, которого прежде никогда не видел. Кремль являет собой вершину социальной иерархии, архитектурную метафору фигуры Отца; это — символ *символического*. «Кремль сиял передо мной во всем своем великолепии» (с. 117).

Попытка разглядеть нечто в зазоре между собственным нарциссическим образом и реальностью культуры (между Эросом и Танатосом) приводит к внутренней фрустрации героя, а язык желаний упирается в немоту. «Я не утверждаю, что мне — теперь — истина уже известна или что я вплотную к ней подошел. Вовсе нет. Но я уже на такое расстояние к ней подошел, с которого её удобнее всего рассмотреть.

И я смотрю и вижу, и поэтому скорбен. И я не верю, чтобы кто-нибудь ещё из вас таскал в себе это горчайшее месиво — из чего это месиво, сказать затруднительно, да вы все равно не поймете — но больше всего в нем „скорби“ и „страха“. Назовем хоть так. Вот: „скорби“ и „страха“ больше всего и еще немоты» (с. 40).

## **А. Е. Яблоков. От вокзала до вокзала, или Московская одиссея Венички Ерофеева**

### **Москва**

*«Граждане, которые идут на  
Стромынку!*

*Прощайте! Прощайте! Уезжаем,  
так сказать, из пределов  
столицы! Прощайте! Не  
увидимся никогда — и слава  
богу!»*

**Вен. Ерофеев «Записки  
психопата»**

Давно уж написано множество серьезных научных работ, касающихся самых разных тем в

«Москве–Петушках». Сперва были работы о характере главного героя и о художественной ценности книги, затем о литературных аллюзиях и реминисценциях, о значении поэмы в русской и мировой литературе, наконец, о пародии и даже противоиронии (хотя что этот термин означает — никто толком объяснить до сих пор не может). Написано, в том числе, несколько статей о мотиве пути в «Москве–Петушках», о символике железной дороги и о традиции путешествия — о ее месте в бессмертной поэме. Отныне литературоведы раз и навсегда включили в длинейший список исследуемых авторов Венедикта Ерофеева. О его произведениях на сегодняшний день написано больше ста пятидесяти работ (в том числе несколько довольно пухлых монографий). Но никто из исследователей ни разу не коснулся проблемы географии московских блужданий Венички, хотя, на наш взгляд, этот вопрос не менее интересен и важен, чем, например, ветхозаветные мотивы в «Москве–Петушках». Оказывается, что с выявлением хотя бы двух-трех конкретных улиц, пройденных Веничкой, на поверхность всплывает множество любопытнейших фактов, которые незаметны без специального исследования.

Данная работа потребовала от нас, скорее, приемов Шерлока Холмса и комиссара Мегрэ, чем литературоведческих методов Ю. Лотмана или М. Бахтина. Мы попытались проследить путь главного героя от Савеловского вокзала до Курского, с учетом времени суток, количества выпитого и скорости героя.

...С утра все шло превосходно. «Я, — подтвердил Веничка, — как только вышел на Савеловском, выпил для начала стакан зубровки, потому что знаю, что в качестве утреннего декокта люди ничего лучшего еще не



придумали». С этой фразы и с этого же поступка начинаются блуждания героя, которые в финале поэмы заканчиваются трагедией. Веничка приезжает на Савеловский вокзал, приезжает *утром*, не раньше восьми часов (иначе он не смог бы выпить стакан зубровки — все рюмочные и закусовые закрыты), принимает свой «утренний декокт» (или «декохт», как сказал бы герой Достоевского) и идет дальше. Но прежде, чем отправиться за ним вслед, скажем несколько слов о значении Савеловского вокзала в маршруте героя. Раньше всего — это действительное подтверждение того, что Веничка неделю назад был бригадиром в своем ПТУСе (производственно-техническом управлении связи) на кабельных работах линии Шереметьево — Лобня. Лобня находится по Савеловской дороге приблизительно в 25 км. от Москвы. В тексте поэмы это название возникает еще один раз, в обращении к возлюбленной: «Я увезу тебя в Лобню... я подработаю на телефонных коробках...» Что касается литературных параллелей, то из всех ерофеевских предшественников о Савеловском вокзале писали также Ильф и Петров: «Самое незначительное число людей прибывает в Москву через Савеловский. Это — башмачники из Талдома, жители города Дмитрова, рабочие Яхромской мануфактуры или унылый дачник, живущий зимой и летом на станции Хлебниково. Ехать здесь в Москву недолго. Самое большое расстояние по этой линии — сто тридцать верст».<sup>[130]</sup> Таким блеклым и невеселым предстает Савеловский вокзал в литературе. Веничка, будучи по-гоголевски «маленьким человеком», фактически деклассированным (или в его терминологии —

---

<sup>130</sup> Ильф И., Петров Е. Двенадцать стульев. М., «Панорама», 1995. С.219–220.

«разжалованным») элементом, как нельзя лучше подпадает под «ильфо-петровскую» классификацию людей, прибывающих в Москву через Савеловский вокзал.

Теперь мы покидаем вслед за Веничкой неширокую вокзальную площадь и направляемся в центр. Итак, московское октябрьское утро 1969 года. Герой идет от площади Савеловского вокзала по Новослободской улице, игнорируя все транспортные средства: 5-й, 18-й или 87-й автобус, а также 3-й или 23-й троллейбус за пятнадцать минут довели бы героя до искомой улицы Чехова, правда, тогда Веничка лишился бы и «кориандровой, и двух кружек пива и из горлышка — альб-де-дессерт».

Новослободская улица остается в сознании героя безымянной, о ней он и не вспоминает, зато сразу, как будто силой духа, переносится с Савеловского вокзала на Каляевскую (теперь — Долгоруковскую) улицу, откуда уже рукой подать до Садового кольца. «А потом на Каляевской — другой стакан. Только уже не зубровки, а кориандровой». Возникает вопрос: где именно на Каляевской мог Веничка выпить кориандровой, да еще добавить потом пива и алб-де-дессерт? Согласно данным на 1969 год, на Каляевской улице находилось два общепитовских заведения, где могли продаваться (или подаваться) спиртные напитки. Первое — у метро «Новослободская» (если идти так, как шел Веничка — от Савеловского вокзала), в доме на углу 1-го Весковского переулка. Точный адрес: Каляевская улица, дом 39/15. Сегодня на месте этой столовой находится кафе «Забегаловка». Местные жители подтверждают, что в 70-е годы там была пельменная.

Идем дальше. Второе кафе — в доме № 29. В настоящее время этот дом фактически отстроен заново; в подвале, где когда-то было упомянутое кафе — магазин «Автозапчасти». Исходя из этих данных, а также опираясь на текст, мы можем выдвинуть следующие предположения: 1) Веничка мог выпить кориандровую в пельменной дома № 39, а «добавить» из горлышка в двадцать девятом; 2) Веничка мог вообще не заходить ни в одно кафе, т. е. доставать и кориандровую, и алб-де-десерт из заветного чемоданчика, а две кружки пива выпить у какого-нибудь пивного ларька, ныне не сохранившегося. Возможна и третья гипотеза, «составная»: кориандровая и алб-де-десерт выпиты в пельменной и кафе, а две кружки пива взяты в пресловутом ларьке.

От двадцать девятого дома уже рукой подать до Садового кольца, где Веничка, по его собственному признанию, «еще чего-то пил». Опять же, возможно, доставая неизвестный напиток из чемоданчика. Спускаемся в просторный подземный переход и вот мы уже на той стороне Садово-Каретной, на улице Чехова (теперь — Малой Дмитровке). На улице Чехова герой выпивает два стакана охотничьей, после которых уже решительно не помнит, что с ним происходило дальше.

Малая Дмитровка представляет собой довольно тихую, зеленую летом, оранжевую осенью улицу, соединяющую Бульварное и Садовое кольцо. Единственная имевшаяся здесь в конце 60-х забегаловка заслуживает особого внимания.

В 1964 году, в доме № 23/15, на углу ул. Чехова и ул. Медведева (теперь — Старопименовский переулок) открылось одно из первых московских джаз-кафе. Но уже

в 1967, после сурового нажима сверху, кафе «Синяя птица» утратило свой музыкальный статус и превратилось в заурядную забегаловку, куда иногда заходили и Булат Окуджава, и Владимир Высоцкий, и куда, разумеется, мог зайти «экс-бригадир монтажников ПТУСа», автор поэмы «Москва–Петушки», «маленький принц» Веничка Ерофеев. В настоящее время «Синяя птица» — известный в Москве джазовый ресторан, где каждый вечер проходят живые концерты. Играет музыка, слышен стук бильярдных шаров, но никто из присутствующих не знает, что может быть на этом самом месте тридцать лет назад стоял с заветным чемоданчиком в руках Веничка и допивал остаток охотничьей.

Но кончилась охотничья, и уже совсем затуманенный герой упорно продолжает свой путь к Кремлю, то есть — к Курскому вокзалу. С этого момента для нас, к глубокому сожалению, исчезают все реальные топографические ориентиры. Единственное упоминание о загадочном отрезке пути: «С улицы Чехова и до этого подъезда я выпил еще на шесть рублей». Это, по мнению комментаторов, наиболее спорное утверждение героя во всей поэме. «Несложный математический подсчет показывает, что до момента засыпания на сороковой ступени неведомого подъезда Веничка выпил стакан зубровки, стакан кориандровой, две кружки жигулевского пива, бутылку (0,7 л) белого вина <в свою очередь, спорное утверждение: Веничка говорит, что *добавил* „из горлышка“, т. е. мог и не выпивать всю бутылку — А.Я.> и два стакана охотничьей, что в перерасчете на деньги составило 7–8 рублей. Таким образом, добавление чего-то „еще на шесть рублей“, с учетом того, что в 1969 году цена на бутылку водки составляла в зависимости от

сорта не более 3 руб. 12 коп... доводит объем выпитого Веничкой за день до 5–6 литров алкоголя в целом или до 1,5–2 литров в перерасчете на чистый спирт».<sup>[131]</sup>

Как бы там ни было, остается еще одна фраза, произнесенная героем перед тем, как окончательно потерять ориентацию в пространстве: «А потом я пошел в центр, потому что это у меня всегда так: когда я ищу Кремль, я неизменно попадаю на Курский вокзал». Стало быть — к Кремлю, но от Кремля.

От улицы Чехова к центру можно идти по-разному. Теперь мы подступаем к самому захватывающему и неустойчивому моменту нашего исследования: с этого момента кончается реальный маршрут Венички, который начался на площади Савеловского вокзала, и начинается маршрут гипотетический, «пунктирный». Если раньше мы могли более или менее точно определить, по каким улицам проходил и где выпивал Веничка, то теперь мы можем лишь предполагать.

Пошатываясь, он идет по улице Чехова, проходит театр имени Ленинского Комсомола и оказывается на Пушкинской площади, у кинотеатра «Россия». Отсюда, чтобы попасть к Кремлю, можно идти двумя путями. Либо пройти пятьдесят метров вправо и свернуть на Тверскую (во времена Венички — улица Горького), а затем — вниз, к уже виднеющимся темно-красным башням музея Революции; либо обогнуть концертный зал и, пройдя чуть влево, свернуть на Большую Дмитровку (в 70-е — Пушкинская ул.). Допустим, Веничка выбирает Пушкинскую; в данном случае это не слишком важно, но

---

<sup>131</sup> Власов Э. Бессмертная поэма Венедикта Ерофеева «Москва–Петушки» // Ерофеев Вен. Москва–Петушки. М., «Вагриус», 2000. С.135

для любителей поспорить приведем все же доказательство того, что герой идет именно по Пушкинской, а не по улице Горького: башни Кремля чрезвычайно хорошо видны, если спускаться вниз по Тверской. Веничка же Кремля не видит, хоть и идет в центр, а, значит, уклоняется на восток и скрывается в густой сети переулков, опоясывающих Красную площадь. В нашем исследовании мы применяли метод «от противного», то есть попытались очертить на карте ту область, за пределы которой Веничка во время своего московского блуждания *не* выходил. Раньше всего, мы вычеркиваем из списка Кремль (он появится лишь в финале) и проводим северную границу по Вульварному кольцу, так как оставшиеся за его пределами улицы Чехова, Каляевская, Новослободская и Савеловский вокзал пройдены героем уже в последний раз. Из Вульварного кольца мы выделяем только пять бульваров: Страстной (там, где Веничка появляется после улицы Чехова), Петровский, Рождественский, Сретенский и Чистопрудный. Затем северная граница выходит за пределы Бульварного кольца и проходит по улице Чернышевского, упираясь в Садовое кольцо. Спускаясь южнее по улице Чкалова, выходим к площади Курского вокзала.

Определим теперь «южную границу». Оставляя Кремль справа, мы, возможно вслед за героем поэмы, спускаемся вниз по Пушкинской. Влево уходят один за другим три переулка: в любой из них мог свернуть хмельной Веничка — улица Москвина, Столешников, а затем Дмитровский переулок. Затем Пушкинскую пересекает Кузнецкий мост и здесь уже необходимо свернуть влево, так как уже на следующем квартале

(Георгиевский переулок) будет видна жесткая кирпичная стена Александровского сада и золотые купола.

Странная особенность, никак не отмеченная в поэме: Веничка постоянно проходит мимо чрезвычайно опасных для него зданий: еще на Новослободской — здание ГУВД и его многочисленные филиалы; затем в центре, в какой бы переулок от Пушкинской он ни свернул, следующим для него перекрестком будет Петровка и ее хрестоматийно известный дом № 38... Но мы идем по Кузнецкому мосту — вверх, по брусчатке, вправо свернуть не имеем права: Кремль совсем рядом. Стало быть, южная граница — Кузнецкий мост. Потом, после пересечения с Рождественкой и ул. Держинского (теперь — Большая Сретенская ул.), попадаем в Фуркасовский переулок, переходим ул. Кирова (теперь — Мясницкая ул.), а затем, пройдя по Большому Комсомольскому переулку, выходим на улицу Богдана Хмельницкого, которая переходит в уже упомянутую ул. Чернышевского.

Что же в эти минуты происходило с Веничкой? Даже если предположить, что он приехал в Москву утром, скажем, в девять часов утра, то расстояние от Савеловского вокзала до Кузнецкого моста, трудно покрыть пешком меньше, чем за два с половиной часа. Если при этом учесть состояние Венички вследствие выпитого, его постоянные остановки на каждой новой улице (а это тоже превращается в некую закономерность: Веничка выпивает на каждой улице, отмечая, таким образом, переход на новый этап своего маршрута), а потом хмельные блуждания по московским переулкам, то к этим двум-трем часам можно смело добавить еще часа три. Итого — шесть. Но при этом все равно, как бы мы ни старались, у нас не получится

приравнять реальное время скитаний героя к времени художественному. Ибо в тексте поэмы черным по белому написано: «Вот и вчера опять не увидел <Кремля — А.Я.>, — а ведь весь *вечер* крутился вокруг тех мест». При этом «декокт», как мы помним, был утренний! — то есть путешествие по Москве заняло у Венички целый день.

В неведомый подъезд герой попадает к вечеру, взбирается на сороковую снизу ступеньку и, прижав к сердцу чемоданчик, засыпает. Похмельное пробуждение на следующее утро ужасно: магазины еще закрыты, по замечанию Власова «в 1960–70-е годы продовольственные магазины с винными отделами открывались не ранее 7 утра».<sup>[132]</sup> Мы помним, что электричка до Петушков отходит с Курского вокзала в 8 часов 16 минут. Ангелы на площади Курского вокзала говорят Веничке: «Через полчаса магазин откроется: водка там с девяти, правда, а красненького сразу дадут...» Таким образом становится ясно, что герой оказывается у вокзала приблизительно в половине седьмого утра. Следующий вопрос: где он ночевал и откуда добирался до Курского вокзала? Опять просматриваем текст, и снова — нигде ничего конкретного, ни одного реального названия! Единственная соломинка, за которую мы можем уцепиться — случайно брошенная фраза: «Ничего, ничего, — сказал я сам себе, — ничего. Вон аптека, видишь?» Спасительно вспыхнувшая зеленая эмблема — змея, обвившаяся вокруг чаши, — вносит в душу Венички некоторое успокоение, а для нас является, оказывается, чрезвычайно важным и уникальным ориентиром для

---

<sup>132</sup> Там же. С.144.



определения утреннего местонахождения героя. «Я вышел на воздух, когда уже рассвело», — говорит Веничка. В октябре, при ясной погоде, светает еще довольно рано, примерно в половине шестого. Исходя из этого факта, а также из того, что на Курском вокзале герой оказывается в половине седьмого, можно предположить, что «неведомый подъезд», в котором Веничка ночевал, и благотворно влияющая аптека, находятся где-то в часе ходьбы от площади Курского вокзала. Несложный математический расчет показывает, что и аптека, и подъезд должны быть в радиусе трех-четырех километров от Садового кольца. Возможные направления — запад и северо-запад. Как мы помним, южной границей области Веничкиных блужданий является сначала Кузнецкий мост, а затем — улица Богдана Хмельницкого (теперь — Покровка), а северной — Бульварное кольцо. Теперь, открыв адресно-справочную книгу за 1969 год, ищем все аптеки в радиусе четырех километров от Курского вокзала в западном и северо-западном направлении, не выходя за вышеназванные границы.

Таких аптек оказывается две: первая — в самом начале улицы Богдана Хмельницкого (д. 2/15), вторая — тоже на Покровке, почти у пересечения с Чистопрудным бульваром (ул. Чернышевского, д. 11). На наш взгляд, большего внимания заслуживает именно эта, вторая аптека, так как первая находится, во-первых, дальше от вокзала, а, во-вторых, стоит почти на Старой площади, у бывшей площади Ногина, то есть чересчур близко к Кремлю. Уместно, таким образом, предположить, что загадочная аптека, находящаяся в часе тяжелой, «похмельной» ходьбы от Курского вокзала, и есть та самая аптека в доме № 11 по улице Чернышевского.

Соответственно, в каком-то из близлежащих домов и ночевал, прижав драгоценный чемоданчик к сердцу, Веничка. Место ночлега героя стало известно с точностью до километра.

Остается невыясненным последний вопрос: каким образом в финале поэмы Веничка, спасаясь от преследования, все же попадает на Красную площадь, а затем убегает с нее? Встретив в переулке четырех неизвестных, герой бросается бежать, и настигают его лишь у Кремлевской стены, о которую бьют головой. Здесь следует отметить, что расстояние от Курского вокзала до Красной площади равно приблизительно пяти километрам. Если даже Веничка бежал изо всех сил, ему, не останавливаясь, пришлось бы бежать минут сорок. Но факт остается фактом — «Я выскочил на площадь, усталую мокрой брусчаткой». «Выскочить на площадь» Веничка мог только из трех переулков со стороны Садового кольца: с улицы 50-ти летия Октября (теперь — Никольская ул.), с улицы Куйбышева (теперь — Ильинка) и с улицы Разина. После избиения у Кремлевской стены Веничка вырывается и бежит вниз по площади, к памятнику Минину и Пожарскому, а затем «летит в ту сторону, куда смотрел князь Пожарский». Власов об этом говорит следующее: «На памятнике Мартоса в его современном расположении <...> стоящая фигура Минина с поднятой правой рукой развернута в сторону Кремля, а сидящая фигура Пожарского обращена к нему лицом. Таким образом, Пожарский смотрит в сторону, противоположную от Кремля, — на восток, то есть туда, где находится Курский вокзал».<sup>[133]</sup> От себя добавим, что памятник Минину и Пожарскому стоит у фасада храма

---

<sup>133</sup> Там же. С.552.

Василия Блаженного, то есть, если идти в сторону, куда смотрит Пожарский, то ближайшим выходом с Красной площади будет улица Разина. Если бы Веничка бежал по ней прямо, никуда не сворачивая, он обязательно добрался бы до Курского вокзала (Улица Разина переходит в Солянку, затем — в Подколокольный переулок, улицу Обуха (теперь — ул. Воронцово поле), а потом пересекает Садовое кольцо как раз у площади Курского вокзала)!

Но увы! — он снова сворачивает в сеть переулков, и, возможно, в том же неведомом подъезде, в районе Покровских ворот его и убивают четверо неизвестных.

Трагически завершается московская одиссея Венички Ерофеева, но в связи с предположением об убийстве героя в том же подъезде, в том же доме и том же районе вытекает следующая, на первый взгляд, странная гипотеза: не было ли все произошедшее с Веничкой в его рассказе — поездка в электричке, беседа и трапеза с попутчиками, встреча с Семенычем, воспоминания о революции в Елисейково и, наконец, бегство от преследователей по Красной площади — одним тяжким похмельным сном в «неведомом подъезде», на сороковой ступени темной лестницы?

## **Е. А. Козицкая. Путь к смерти и ее смысл в поэме Вен. Ерофеева «Москва–Петушки»**

### **Тверь**

Среди многочисленных подтекстов поэмы «Москва–Петушки», выделяемых исследователями,

присутствует и библейский. Целому ряду эпизодов из жизни Венички ставятся в соответствие определенные этапы жертвенного пути Христа.<sup>[134]</sup> «В свете категорий авторского кругозора поэма „Москва–Петушки“ предстает в виде апокрифического евангелия от Ерофеева, в котором пьяница и сквернослов Веничка обретает облик Сына Божьего, посланного в мир людей, вкусившего все страдания человеческие и распятого злой силой этого мира».<sup>[135]</sup> Вместе с тем, насколько нам известно, причины такого параллелизма обычно полагаются заведомо понятными и не нуждающимися в особых комментариях. Гибель Венички в финале поэмы, рассматриваемая как «смерть... энтропия... или переход в иную плоскость»,<sup>[136]</sup> как метафора несвободы человека в тоталитарном государстве или как убийство героя уличными бандитами, объясняется исследователями более или менее сходным образом. «Мир, в котором обитают герои поэмы Ерофеева, абсурден. В нем нет места человеку с золотым сердцем и чистой душой

---

<sup>134</sup> Более подробно об этом: Власов Э. Бессмертная поэма Венедикта Ерофеева «Москва–Петушки». Спутник писателя // Ерофеев В. Москва–Петушки. Власов Э. Бессмертная поэма Венедикта Ерофеева «Москва–Петушки». Спутник писателя. М., 2000. Все цитаты текста поэмы, равно как и комментарии Э. Власова, в дальнейшем приводятся по этому изданию с указанием страниц. См. также: Скоропанова И. С. Карта постмодернистского маршрута: «Москва–Петушки» Венедикта Ерофеева // Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература: Учебное пособие. М., 1999, и др. работы.

<sup>135</sup> Седов К. Ф. Опыт прагма-семиотической интерпретации поэмы В. В. Ерофеева «Москва–Петушки» // Художественный мир Венедикта Ерофеева. Саратов, 1995. С. 16.

младенца — Веничке».<sup>[137]</sup> (В этом, как справедливо отмечается в ряде комментариев, герой ерофеевской поэмы сродни персонажу романа Ф. Достоевского «Идиот» Мышкину, «князю-Христу».)

Как нам представляется, в указанной учеными параллели, вполне убедительно аргументированной, все же остается опущенным одно важное звено. Христос пришел на землю с ясным осознанием своей миссии: взять на себя грехи мира и мученической гибелью искупить их. Этого нельзя сказать о герое «Москвы–Петушков». «За чьи грехи погибла душа Венички Ерофеева?»<sup>[138]</sup> И есть ли основания утверждать, что его смерть, подобно смерти Христа, была добровольной (пусть даже подсознательно) жертвой во имя человечества?

Некоторые фрагменты поэмы, на наш взгляд, действительно говорят в пользу последнего предположения. Так, в первой же главе, «Москва. На пути к Курскому вокзалу», герой выбирает свою дорогу: «Я пошел направо, чуть покачиваясь от холода и от горя...» (с. 18). По мнению Э. Власова, здесь «пародируется традиционная фольклорная ситуация „витязя на распутье“ <...> Литературным источником пассажа является былины, в которой <...> сын царя Саула, родившийся в его отсутствие, едет на поиски отца, и конечной целью его поездки является встреча с отцом. <...> Веничка, естественно, выбирает дорогу направо, где ему „самому смерть“, то есть уже в первой

---

<sup>137</sup> Седов К. Ф. Указ. соч. С.7.

<sup>138</sup> Высказывание Вяч. Курицына цитируется по: Скоропанова И. С. Указ. соч. С.153.

главе поэмы предвосхищает ее финал» (с. 141). Следовательно, герой вполне добровольно, хотя и подсознательно, выбирает смерть. Причем добровольность эта подчеркнута: «Если хочешь идти налево, Веничка, иди налево, я тебя не принуждаю ни к чему. Если хочешь идти направо — иди направо» (с. 18). В главе «Москва — Серп и Молот» питание героя, обусловленное состоянием его души, сопоставляется с мученичеством святой:<sup>[139]</sup>

«И, весь в синих молниях, Господь мне ответил:

— А для чего нужны стигматы святой Терезе? Они ведь ей тоже не нужны. Но они ей желанны.

— Вот-вот! — отвечал я в восторге. — Вот и мне, и мне тоже — желанно мне это, но ничуть не нужно!» (с. 26).

В то же время последнее замечание героя достаточно двусмысленно и заставляет вспомнить о других его высказываниях, где он решительно отграничивает себя от людей, выражая свое неприятие этого мира. «Да брось ты, — отмахнулся я и от себя, — разве суета мне твоя нужна? Люди разве твои нужны? Ведь вот Искупитель даже, и даже Маме своей родной, и то говорил: „Что мне до тебя“? А *уж тем более мне* <курсив наш. — Е.К.> — что мне до этих суетящихся и

---

<sup>139</sup> «В средневековье стигматы — кровавые язвы или клейма — <...> рассматривались как проявление у верующего кровавых ран распятого на кресте Иисуса Христа. <...> чаще, наносились самими религиозными фанатиками, страстно желавшими принять мучения за своего Господа» (с. 177). Таким образом, носитель стигматов, а в данном контексте и уподобленный св. Терезе Веничка, действительно представляется пародийным заместителем Христа.

постылых?» (с. 19). «Ну, конечно, все они считают меня дурным человеком» (с. 25). «Вот что дали мне люди взамен того, по чему тоскует душа» (с. 26). «Зато у моего народа — какие глаза! <...> Полное отсутствие всякого смысла — но зато какая мощь!» (с. 28). «И смотрят мне в глаза, смотрят с упреком, смотрят с ожесточением людей, не могущих постигнуть какую-то заключенную во мне тайну» (с. 29). «Я оглянулся — пассажиры поезда „Москва–Петушки“ сидели по своим местам и грязно улыбались» (с. 95). Люди иронически именуются «публикой» или даже «трезвой публикой» (глава «85-й километр — Орехово-Зуево»), «стадом» («Дрезна–85-й километр»), «палачами» («Москва. Ресторан Курского вокзала»). Даже помня о «золотом сердце» героя и органически присущей ему христианской любви-жалости к ближнему («Бог, умирая на кресте, заповедовал нам жалость, а зубоскальства он нам не заповедовал. Жалость и любовь к миру — едины» — с. 74), сложно расценить приведенные высказывания как выражение желания пожертвовать ради таких людей жизнью: для этого надо быть богочеловеком, «сверхчеловеком», каковым Веничка, по собственному признанию, не является (с. 20).

Таким образом, перед нами явный парадокс: герой внутренне отказывается от миссии Христа, но не от его крестного пути. Представляется, что одно из возможных объяснений состоит в следующем.

Тема смерти впервые — и эксплицитно — заявлена в тексте как тема смерти ребенка, причем без видимых причин, по очень вольной, если не сказать натянутой, ассоциативной связи: «... я только что подсчитал, что с улицы Чехова и до этого подъезда я выпил еще на шесть рублей — а что и где я пил? и в какой

последовательности? Во благо себе я пил или во зло? Никто этого не знает, и никогда теперь не узнает. Не знаем же мы вот до сих пор: царь Борис убил царевича Димитрия или наоборот?» (с. 18). Такого рода неожиданные ассоциации с точки зрения психологии объясняются подсознательной глубокой сосредоточенностью человека на какой-либо проблеме. Это подтверждает и обращение к дальнейшему тексту поэмы. Кроме случаев риторически-спекулятивного употребления слов «младенец» и «дети» («Не буду вам напоминать, как очищается политура. Это всякий младенец знает» — «Электроугли–43-й километр», с. 55; «А кто за тебя детишек будет воспитывать? Пушкин, что ли?» — «Павлово-Посад — Назарьево», с. 76), тема детства соотносится в сознании героя ерофеевской поэмы не только с божественной чистотой и мудростью, но и с хрупкостью, незащищенностью, смертельной опасностью для жизни ребенка. «Однажды, на моих глазах, два маленьких мальчика, поддавшись всеобщей панике, побежали вместе со стадом и были насмерть раздавлены — так и остались лежать в проходе, в посиневших руках сжимая свои билеты...»<sup>[140]</sup> («Дрезна–85-й километр», с. 83). Естественно, что героя гнетет опасение и за собственного сына, который, как отмечалось исследователем, выступает в роли младенца-Христа<sup>[141]</sup> и к которому на поклонение

---

<sup>140</sup> Учитывая, что образы и мотивы Достоевского составляют постоянный фон поэмы, нельзя исключить, что в данном случае перед нами тоже аллюзия на знаменитую речь Ивана Карамазова: дети (ср. «слезинку ребенка»), не выдержав жизни в жестоком мире, вынуждены вернуть Творцу билет.

<sup>141</sup> «Здесь Веничка надевает на себя новую маску — Создателя, а Иисусом становится его младенец». — Власов Э. Указ. соч. С. 259. (См. также комментарий на с. 241.) Представляется все же, что в данном случае наблюдение исследователя по поводу новой ерофеевской маски не совсем точно. Веничка



отправляется Веничка: «А там, за Петушками, где сливаются небо и земля, и волчица воет на звезды, — там <...> в дымных и вшивых хоромах <...> распускается мой младенец, самый пухлый и кроткий из всех младенцев <...> Помолитесь, ангелы, за меня. Да будет светел мой путь, да не преткнусь о камень, да увижу город, по которому столько томился» («Реутово — Никольское», с. 38).

«Боже милостивый, сделай так, чтобы с ним ничего не случилось и никогда ничего не случалось!..

Сделай так, Господь, чтобы он, даже если и упал бы с крыльца или печки, не сломал бы ни руки своей, ни ноги. Если нож или бритва попадутся ему на глаза — пусть он ими не играет, найди ему другие игрушки, Господь. Если мать его затопит печку <...> оттащи его в сторону, если сможешь. <...> Ты ... знаешь что, мальчик? Ты не умирай...» («Салтыковская — Кучино», с. 42).

Этой главе в тексте поэмы непосредственно предшествует «Никольское — Салтыковская», где Веничка впервые открыто сравнивает себя с детьми-жертвами:<sup>[142]</sup> «Но почему же смущаются

---

(герой, а не автор, который, безусловно, является демиургом собственного художественного мира) нигде не заявляет претензий на роль Создателя. С ним Ерофеева роднит статус отца, однако в остальном Веничка всячески подчеркивает свою малость и скромность, сохраняя представление о Господе как высшей инстанции бытия.

<sup>142</sup> Ребенок — это также одна из ипостасей облика самого героя. «Ты, чем спяну задавать глупые вопросы, лучше бы дома сидел, — отвечал какой-то старичок. — Дома бы лучше сидел и уроки готовил. Наверно, еще уроки к завтраму не приготовил, мама ругаться будет» («Воиново — Усад», с. 95). Другая «детская»

ангелы...? <...> Что ж они думают? Что <...> меня, сонного, удавят, как мальчика, или зарежут, как девочку?» (с. 39). Испытывая «скорбь и страх», Веничка в то же время начинает осознавать смысл своего движения к гибели, цель которого в конечном итоге — заменить, заместить собой ребенка-Спасителя, подвергающегося опасности, отвести от него смерть. «Я не утверждаю, что мне — теперь — истина уже известна или что я вплотную к ней подошел. Вовсе нет. Но я уже на такое расстояние к ней подошел, с которого ее удобнее всего рассмотреть.

И я смотрю и вижу, и поэтому скорбен» (с. 40). Ерофеев действительно прозревает свою будущую судьбу: «душить Веничку будут в главе „Москва–Петушки. Неизвестный подъезд“, а резать — в главе „Петушки. Перрон“» (с. 246). Когда Веничку порежут, он опять-таки обратит к себе самому увещевания, которые первоначально были предназначены для больного младенца: «встань, оботри пальто, почисти штаны, отряхнись и иди. Попробуй хоть шага два <...> Ты же сам говорил больному мальчику: „Раз-два-туфли надень-ка как ти-бе-не стыдна-спать...“» (с. 112). Вновь ставя себя на место ребенка-Христа, Веничка подтверждает сделанный выбор, замыкая круг.

Итак, перед нами, если воспользоваться выражением Э. Власова, «типично „ерофеевская“ путаница». Отец-Бог жертвует сыном-богочеловеком во имя людей — таков библейский вариант; отец-человек жертвует собой ради ребенка-богочеловека, игнорируя и не принимая мир и людей в целом — это вариант Ерофеева. Интересно, что если в начале поэмы выбор

смерти (дороги направо), принятие на себя роли жертвенного ребенка герой совершает интуитивно, то глава «Салтыково — Кучино», содержащая молитву отца за мальчика и их разговор, служит своего рода рубежом,<sup>[143]</sup> который маркирован: Веничку покидают ангелы — можно предположить, хранители<sup>[144]</sup> — и отныне он беззащитен, но и готов к осуществлению миссии, обретает смысл пути. «Вот и я теперь: вспоминаю его „Противно“ и улыбаюсь, тоже блаженно. И вижу: мне издали кивают ангелы — и отлетают от меня, как обещали» (с. 43). По мере приближения конца герой все более отдает себе отчет в том, что происходит. В главе «Петушки. Кремль. Памятник Минину и Пожарскому» он прямо говорит о нападении на него четверых с классическими профилями: «Началось избиение!» (с. 115), что в контексте неизбежно вызывает в памяти библейское «избиение младенцев», убитых по приказу царя Ирода и тоже фактически вместо младенца-Христа. Однако окончательное подтверждение

---

<sup>143</sup> Глава «Салтыково — Кучино» является в поэме 13-й по счету. Если учесть, что это число в тексте поэмы является значимым: «... сегодня что-то решится, потому что сегодняшняя пятница — тринадцатая по счету» («Железнодорожная — Черное», с. 48) — вряд ли данный факт можно считать случайным совпадением.

<sup>144</sup> Как нам представляется, смеющиеся ангелы, предающие Веничку в финале поэмы, свидетельствуют не об изначальном подлоге, а о том, что герой-жертва, как и весь мир, окончательно отдан во власть темных сил — после появления Сатаны («Усад — 105-й километр»), Сфинкса («105-й километр — Покров»), Эринний (нехристианских, языческих божеств — «Леоново — Петушки») и четверых с классическими профилями. В тринадцатую пятницу происходит подмена истинного ложным: вместо ангелов, сопровождавших Веничку в начале пути, и детей (понятия, постоянно взаимосвязанные в поэме) в финале являются демоны и жестокие, бесчеловечные дети (сцена глумления над трупом). Примечательно, что искушающий Веничку Сатана предъявляет к нему не вполне мотивированное сюжетом и отсутствующее в евангельских претекстах требование: «Смири свой духовный порыв...» («Усад — 105-й километр», с. 97), то есть в данном случае: откажись от своей миссии.

выбора сделано раньше, в главе «Петушки. Садовое кольцо»: «Все ваши путеводные звезды катятся к закату; а если и не катятся, то едва мерцают. Я не знаю вас, люди, я вас плохо знаю, я редко на вас обращал внимание, но мне есть дело до вас: меня занимает, в чем теперь ваша душа, чтоб знать наверняка, вновь ли возгорается звезда Вифлеема или вновь начинает меркнуть, а это самое главное» (с. 114). В этом контексте дважды с некоторыми вариациями повторенная в поэме формула: «Верю, и знаю, и свидетельствую миру» — ближе всего стоит к новозаветному: «И мы видели и свидетельствуем, что Отец послал Сына Спасителем миру» [1 Иоанна 4:14] (с. 449). В ерофеевской *parodia sacra* Веничка свидетельствует миру о своем желании спасти «самое главное» — младенца, «звезду Вифлеема». (Этому, разумеется, не мешает чисто человеческое стремление избежать гибели, не оставляющее Веничку до самого конца — ср. традиционную тему Гефсиманского борения самого Христа.) О смысле веничкиной гибели свидетельствует и финал «Москвы–Петушков»: «Густая красная буква „Ю“ распласталась у меня в глазах...» (с. 119). На протяжении всей поэмы происходило «сгущенье темных сил над детской кроваткой, тех самых сил, которые в финале книги вонзят „ШИЛО В САМОЕ ГОРЛО“ отцу, а сын навсегда останется в этом мире, как и его буква „Ю“ ...». <sup>[145]</sup>

Приводимый анализ одного из аспектов поэмы менее всего претендует на полноту и истинность. Мы

---

<sup>145</sup> Попов Евг. Случай с Венедиктом // Ерофеев В. Москва–Петушки. Власов Э. Бессмертная поэма Венедикта Ерофеева «Москва–Петушки». Спутник писателя. М., 2000. С. 10.

стремились лишь предложить возможный вариант прочтения текста, природа которого — карнавальная, центонная, травестийная по своей сути — заведомо провоцирует читателя на создание множественных интерпретаций.

## **Н. С. Павлова, С. Н. Бройтман. Финал романа Вен. Ерофеева «Москва–Петушки»**

**(к проблеме: В. Ерофеев и  
Ф. Кафка)**

### **Москва**

Роман В. Ерофеева и в особенности его финал содержит ряд перекличек с «Процессом» Ф. Кафки (перевод которого на русский язык был опубликован в 1965 г. и сразу стал широко известен).<sup>[146]</sup> Совершенно непосредственно, до анализа, поражает сходство *сцен казни и гибели героев*. И Веничку и Йозефа К. преследуют или — в другом случае — ведут палачи или убийцы. Героя Кафки они сводят по лестнице вниз; к Веничке, спрятавшемся на верхней площадке, они неотступно движутся по лестнице вверх (в обоих романах лестница имеет и символическое значение). Господствует одна и та же атмосфера безысходности — выхода нет,

---

<sup>146</sup> В дальнейшем тексты цитируются по следующим изданиям: Ерофеев В. Оставьте мою душу в покое. М., 1995; Кафка Ф. Роман. Новеллы. Притчи. М., 1965 («Процесс» в переводе Р. Райт-Ковалевой); F. Kafka. Das erzählerische Werk. In 2 Bdn. Bd 2. В., 1983. Номера страниц указываются в тексте.

человек гибнет. В заброшенном пустом месте, будь то каменоломня или площадка лестницы, в дело пускают нож. Страх, ужас. Последняя жалоба.

Но важны не буквальные совпадения, а особого рода сходство-несходство, важные попадания «рядом», а иногда «минус-сходство», заставляющие говорить не только о значении для русского писателя романа Кафки, но и о своеобразном диалоге с ним. С учетом этого присмотримся к переключкам двух произведений.

1. Убийство / казнь главных героев двумя / четырьмя палачами / убийцами.

2. Убийство в обоих случаях происходит ночью (за К. приходят в 9 вечера), констатируется наличие / отсутствие света и выделяется мотив «окна»: когда К ведут на казнь, он видит «темную улицу. На той стороне почти во всех окнах уже было темно, во многих спустили занавеси» (с.305). Ср. у Ерофеева: «Почему на улицах нет людей? Куда все вымерли? <...> ни в одном окне никакого света... и фонари так фантастично горят, не моргнув» (с.134).

Но у Кафки — в одном из освещенных окон верхнего этажа играли за решеткой маленькие дети (с.305), а перед казнью последнее, что видит герой — «И как вспыхивает свет, так вдруг распахнулось окно там, наверху» (с.309). У Ерофеева этому соответствует другое последнее видение: «...густая красная буква „ю“ распласталась у меня в глазах и задрожала» (с.136).

3. У Кафки палачи похожи на «старых отставных актеров» (с.305), «теноров» (с.306). Ср. у Ерофеева: «Как бы вам объяснить, что у них были за рожи? Да нет,

совсем не разбойничьи рожи, скорее даже наоборот с налетом чего-то классического» (с.132–133).

К. осознает, что ему «на этом *пути* <обратим внимание на это слово — Н.П., С.Б.> в спутники даны эти полунемые, бесчувственные люди» и что ему «предоставлено самому сказать себе все, что нужно» (с.308).

«Этот путь» у Ерофеева еще отчетливее предстает как «крестный», а убийцы Венички тоже бесчувственные и говорящие общими местами («а потому», «ты от нас, от **нас** хотел убежать» (с.133, 135), и герою предоставлено самому сказать себе все, что нужно. См. далее о мотиве *горла, слова и молчания*.

4. Странное поведение палачей / убийц в обоих романах.

У Кафки, палачи сначала повисли на К., но когда он подчинился им, они «беспрекословно следовали самому малейшему движению К»; он «пристыжен их беспрекословной готовностью» (с.308), «спасает» их от любопытства полицейского и даже думает, что «он должен был бы схватить нож, который передавали из рук в руки, и вонзить его в себя» (с.310).

У Ерофеева тоже странность, но другая: «Они, все четверо, подымались босые и обувь держали в руках — для чего это надо было? Чтобы не шуметь в подъезде? Или чтобы незаметнее ко мне подкрасться? Не знаю, но это было последнее, что я запомнил. То есть вот это удивление» (с.136).

5. В обоих случаях в сцене убийства / казни крупным планом дается у Кафки *горло и сердце*, у

Ерофеева — *горло* героя (см. биографические реалии — болезнь горла, от которой умерли оба писателя).

У Кафки: «Но уже на его горло легли руки первого господина, а второй вонзил ему нож глубоко в сердце» (с.310).

У Ерофеева героя тоже душат «сразу пятью или шестью руками», а он «защищал свое горло», а затем — «они вонзили мне шило в самое горло» (с.136).

Вообще «горло» у Ерофеева играет особую роль. Герой, выпив первый раз, чертыхается, сквернословит, мечется в четырех стенах, «ухватив себя за горло, и умолял Бога моего не обижать меня» (с.45); «кувыркался из угла в угол, как великий трагик Федор Шаляпин, с рукою на горле, как будто меня что душило?»; «схватил себя за горло и душу» (с.46). У Ерофеева «горло» откровенно связано со *словом и молчанием* и с тем диалогом, который он ведет с Богом. См. в финале: «„Хорошо ли было тебе там? Плохо ли тебе было?“ — я буду молчать, опущу глаза и буду молчать, и эта немота знакома всем, кто знает исход многодневного и тяжкого похмелья <...> „Почему же ты молчишь?“ — спросит меня Господь, весь в синих молниях. Ну что я ему отвечу? Так и буду: молчать, молчать...» И дальше: «Может быть все-таки разомкнуть уста?» (с.131). См. и то, что «они <ангелы> смеялись, а Бог молчал» (с.136).

6. Перекликаются и мотивы казни и позора. У Кафки героя казнят действительные палачи и есть такая фраза: «Как собака, — сказал он так, как будто этому позору суждено было пережить его» (с.310). У Ерофеева мотив позора возникает не в конце, а в начале — в ресторане Курского вокзала: «Они, палачи, ждали, что я еще скажу»; «все трое подхватили меня под руки и через



весь зал — о боль такого позора! — через весь зал провели меня и вытолкнули на воздух» (с.41). Ср. У Кафки: «Оба господина хотели взять К. под руки уже на лестнице <...> Но у самых ворот они повисли на нем так, как еще ни разу в жизни никто не висел. Притиснув сзади плечо к его плечу и не сгибая локтей, каждый обвил рукой руку К. по всей длине и сжал его кисть заученной, привычной неодолимой хваткой. К. шел выпрямившись между ними, и все трое так слились в одно целое, что, если ударить по одному из них, удар пришелся бы по всем троим» (с.306).

7. В обоих романах одна из центральных — тема вины / невинности героя. К. в разговоре со священником произносит: «Но ведь я невиновен. Это ошибка. И как человек может считаться виноватым вообще?» (с.291). У Ерофеева, когда во сне-бреду появляются Эриннии, преследующие Евтюшкина, Веня говорит: «Остановитесь девушки! Богини мщения, остановитесь! В мире нет виноватых» (с.128).

Но действительное решение проблемы гораздо сложнее. У Кафки: «И как человек может вообще считаться виновным? — Правильно, — сказал священник, — но виноватые всегда так говорят» (с.291). Эти слова имеют по крайней мере два смысла: 1) правильно, человек не виноват; 2) раз ты так говоришь, ты виноват. В обоих романах — утверждение героями своей невинности и косвенное признание вины (особенно заметное у Кафки). Мало того:

8. У Кафки и Ерофеева герои одновременно и виноватые, и — *жертвы, ассоциируемые с Христом*.

8.1. У героев *почти* Христов возраст — им 31 год. К. «арестуют» в день его тридцатилетия (с.70), а на казнь

ведут «накануне того дня, когда К исполнился 31 год» (с.305). Вене минувшей осенью исполнилось 30 (с.60), то есть его убивают тоже в 31 год или около того (сам Ерофеев родился осенью — 24 октября). В обоих случаях — намек на возраст Иисуса, но попадание «рядом», нарочито неточное совпадение.

## 8.2. Особая роль детей в обоих романах.

У Кафки они амбивалентны и связаны с процессом. Идя в судебную канцелярию, К., поднимаясь по лестнице, «все время мешал детям играть там, и они провожали его злыми взглядами»; «двое мальчишек с хитроватыми лицами взрослых бандитов» (с.103); см. девочки в доме художника: «смесь ребячества и распутства» (с.215).

Особенно важна медиаторская роль детей: мальчик-проводник — посредник между К. и судом: «Вдруг протянулась чья-то ручонка и схватила К. Это был маленький краснощекий мальчик. „Пойдемте, пойдемте“, — сказал он. К. дал себя повести через густую толпу» (с.105–106). «Мальчику, который привел К., стоило большого труда доложить о нем. Дважды, поднимаясь на цыпочки, он пытался что-то сообщить, но человек в кресле не обращал на него внимания. И только когда один из стоявших на подмостках людей указал ему на мальчика, он обернулся к нему и, нагнувшись, выслушал его тихий доклад» (с.106).

См. и слова художника о том, что «эти девочки тоже имеют отношение к суду. — Как? — спросил К., отшатнувшись <...> Но тот уже сел на свое место и то ли в шутку, то ли серьезно сказал: „Да ведь все на свете имеет отношение а суду“» (с.224).

Другие детали: «Вход в судебную канцелярию» — эта записка написана «неумелым детским почерком»

(с.128); у дома художника: «внизу у лестницы на земле ничком лежал какой-то младенец и плакал, но его почти не было слышно из-за оглушительного шума» (с.213); когда К. ведут на казнь, «в одном из освещенных окон верхнего этажа за решеткой играли маленькие дети, они тянулись друг к другу ручонками, еще не умея встать на ножки» (с.305); так же тянутся друг к другу неизвестный, растворивший окно, и К. в последней сцене.

У Ерофеева роль детей еще значительней: дети, в том числе *сын* героя, загадочным образом связаны с *ангелами* и имеют отношение к *Божьему суду*. Впервые их связь с ангелами обнаруживается в словах Венички: «Это ангелы мне напомнили о гостинцах, потому что те, для кого они куплены, сами напоминают ангелов» (с.39). В 13-й (!) главке ангелы говорят герою о сыне: «*Мы боимся, что ты до него не доедешь, и он останется без орехов...*» (с.59). Вслед за этим идет внутренний спор с ангелами по поводу их слов «бедный мальчик» и диалог с сыном, причем ответы сына, как и слова ангелов, выделены шрифтом, что герой-повествователь специально объясняет: «И все, что они говорят — вечно живущие ангелы и умирающие дети, — все это так значительно, что я слова их пишу длинным курсивом, а все, что мы говорим, — махонькими буквами, потому что это более или менее чепуха» (с.61). Здесь, однако, сознательная неточность: «длинный курсив» — контаминация: *курсивом* набраны слова ангелов, а *длинной* разрядкой — сына.

Решающее сближение ангелов и детей совершается в финале. Чтобы показать, *как смеются ангелы над убиваемым Веней*, герой-повествователь вспоминает сцену в Лобне, у вокзала: там человека зарезало поездом так, что верхняя его половина осталась стоять. «Многие

не могли на это глядеть, отворачивались побледнев со смертной истомой в сердце. А дети подбежали к нему, трое или четверо детей, где-то подобрали дымящийся окурок и вставили его в мертвый полуоткрытый рот. И окурок дымился, а дети скакали вокруг и хохотали над этой забавностью... Вот так и теперь небесные ангелы надо мной смеялись» (с.136).

Здесь важна и числовая символика, в частности число *четыре* (*пятым* оказывается сам герой), пронизывающее весь текст романа: четверо убийц и особо выделенный четвертый убийца; четверо соседей Вени по общежитию («и вижу: все четверо потихоньку меня обсаживают — двое сели на стулья у изголовья, а двое в ногах» (с.47)); четверо рабочих его бригады (с.51), четверо бьющих героя в его кошмаре (понтийский царь Митридат, мухинские рабочий и колхозница, сфинкс (с.129)); трое или четверо детей, четыре стороны света («такси обтекают меня с четырех сторон» (с.42)), четыре стены тамбура, в которых мечется Веня (с.45); четыре года, когда он лежал во гробе (с.88), пять (4 и 1) загадок сфинкса, и производные от четырех — 12 недель, прошедших со дня его вознесения, двенадцать пятниц и нынешняя тринадцатая; сороковая ступенька, на которой сидит герой (с.37, дважды), наконец, 40–44 главы финала — после возвращения в Москву.

В этом контексте следует внимательней присмотреться к четырем убийцам, особенно к четвертому: «Я сразу их узнал» (у Кафки герой тоже *знает*, что за ним придут, и ждет одетый). И дальше: «Я не буду вам объяснять, кто эти четверо <...> А четвертый был похож... впрочем, я потом скажу, на кого он был похож» (с.132–133). Это обещание рассказчик, однако, выполняет не прямо, а косвенно: когда один из убийц,

вероятнее всего четвертый («с самым свирепым и классическим профилем»), вонзает шило в горло героя, скрючившегося от муки, — «густая красная буква „ю“ распласталась у меня в глазах и задрожала» (с.136).

*Буква «ю»* в романе упоминается *только* в связи с *сыном* Вени («он знает букву „ю“ и за это ждет от меня орехов» (с.56)); «младенец, знающий букву „ю“, как свои пять пальцев» (с.60); «глупо умереть, зная одну только букву „ю“ и ничего больше не зная» (с.61); см. также диалог с убийцами: «Какой еще василек? — со злобою спросил один. — Да конфеты василек... и орехов двести грамм, я младенцу их вез, я обещал ему за то, что он букву „ю“ хорошо знает» (с.133)). С учетом всего этого В. И. Тюпа высказал предположение о том, что «четвертый» — умерший сын Вени, ставший одним из ангелов и убивающий отца.

9. Но глубинное сходство двух произведений — не только в этих соответствиях; оно — в самом способе художественного мышления Кафки и Ерофеева. Мир у них способен оборачиваться, двоиться, быть одновременно этим и другим, что рождает в их романах дополнительную взаимоисключающих смыслов, богатую неопределенность, субстанциальную (а не тривиальную) недосказанность, требующую разных (но не любых) интерпретаций.

10. В то же время «Процесс» — не только один из претекстов «Москвы–Петушки», но и тот «голос», с которым русский писатель вступает в «последний диалог», или «диалог на пороге». Наиболее очевидно это в трактовке смерти героев и их предсмертных видений.

Каким бы трудным, двоящимся и недосказанным ни был путь героя, — Кафка приводит Йозефа К. к

возможности спасения. В предпоследней главе «Процесса» («В соборе») К. беседует со священником, который явно больше, чем священник. Этот «молодой человек с гладким смуглым лицом» (с.288) окликает К., как Бог Адама после грехопадения, а тот, как Адам, опускает глаза (интересно, что такова же поза Венички в его воображаемом диалоге с Богом: «Я буду молчать, опущу глаза и буду молчать» (с.131)). Наконец, священник произносит загадочную фразу: «Сначала ты должен понять, кто я такой» (с.303).

Этот диалог начинает развязывать «связанного» (арестовать, *verhaften* — по-немецки значит и «связать») до этого героя. В сцене казни К. уже чувствует себя виноватым («Всегда мне хотелось хватать жизнь в двадцать рук, но далеко не всегда с похвальной целью. И это было неправильно. Неужто и сейчас я покажу, что даже процесс, длившийся целый год, ничему меня не научил?» (с.307)). Очевидно поэтому перед самой смертью К. послано некое обещание: «И как вспыхивает свет, так вдруг распахнулось окно там наверху, и человек, казавшийся издали, в высоте, слабым и тонким, порывисто наклонился далеко вперед и протянул руки еще дальше. Кто это был? Друг? Просто добрый человек? Сочувствовал ли он? Хотел ли он помочь? Был ли он одинок? Или за ним стояли все? Может быть, все хотели помочь? Может быть, забыты еще какие-нибудь аргументы? Несомненно, такие аргументы существовали, и хотя логика непоколебима, но против человека, который хочет жить, и она устоять не может. Где судья, которого он ни разу не видел? Где высокий суд, куда он так и не попал? К. поднял руки и развел ладони» (с.310).

У Ерофеева (и это явственней видно на фоне Кафки) смерть героя и оставленность человека — глубже

и безысходней: не говоря уже о людях, ангелы «смеялись, а Бог молчал» (с.136). В диалоге со своим предшественником русский писатель доводит трагическую ситуацию до последнего предела, отказывается от всех надежд и иллюзий. Мало того. Вместо надежды — страшная, едва ли не кошунственная пародия на центральное событие священной истории христианства — распятие Христа.

Если верна трактовка, предложенная В. И. Тюпой, то эта *parodia sacra* осложнена еще одним переворачиванием: в сцене распятия-убийства отец и сын меняются местами (не отец приносит в жертву сына, а сын — отца). Это выглядит кошунством в контексте официальной священной истории, но вполне вписывается в архаические представления, сохранившиеся и в языке карнавала, где именно сын убивает старого отца.<sup>[147]</sup> Но такое пародийное изображение священной истории — лишь крайний пример того, что в романе-поэме происходит постоянно.

Пародийно сближение казни героя с распятием: трое держат героя за руки, а четвертый бьет шилом-отверткой: «они *пригвоздили* <курсив наш — Н.П., С.В.> меня к полу, совершенно ополоумевшего» (с.136). Ср. в записных книжках Ерофеева: «Все равно пригвожденность, ко кресту ли, к трактирной ли стойке» (с.387) (это реминисценция из Блока: «Я пригвожден к трактирной стойке, / Я пьян давно, мне все равно»).

Еще в начале романа, рассказывая об истории своего бригадирства, герой-рассказчик замечает: «Моя

---

<sup>147</sup> См. классическое исследование этого мотива: Фрезер Д. Золотая ветвь. М., 1986. О карнавальном преломлении этой мифологемы см.: Бахтин М. М. Творчество Ф. Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965.

звезда, вспыхнувшая на четыре недели, закатилась. Распятие свершилось ровно через тридцать дней после вознесения» (с.54). Отметим карнавальное переворачивание порядка сакральных событий (*вознесение* предшествует *распятию*; см. и нарочитое смешение «вознесения» и «рождения»: «моя звезда» определенно отсылает к Вифлемской звезде, отметившей рождение Иисуса, и, кстати, двигавшейся в течение четырех недель).

Так же *после вознесения* героя, который 12 недель тому назад (теперь идет 13-я и этим числом окрашены все события) был воскрешен героиней (еще один пародийный перевертыш — в Евангелии Иисус воскрешает женщину), *следует его распятие* (см. сцену этого воскресения: «Вот я, например, двенадцать недель тому назад я был во гробе, я уже четыре года лежал во гробе, так что уже и смердеть перестал. А ей говорят: „Вот — он во гробе. И воскреси, если сможешь“. А она подошла ко гробу <...> Подошла ко гробу и говорит: „Талифа куми“. Это значит в переводе с древнежидовского: „Тебе говорю — встань и ходи“. И что ж вы думаете? Встал — и пошел» (с.88–89)).

Замечательно, что эти же слова, *связанные с воскресением*, герой говорит себе во время *убийства*: «Талифа куми, то есть встань и подготовься к кончине» (с.135). И далее: «Это уже не талифа куми, я чувствую, это **лама савахфани**, как сказал Спаситель...То есть: „Для чего, Господь, Ты меня оставил?“... Для чего же все-таки, Господь, ты меня оставил?» (с.135) — отметим вновь пародийное удвоение вопроса — от Христа и от Венички. И последние слова героя («зачем-зачем?.. зачем-зачем-зачем?.. — бормотал я... — Зачем-зачем?» (с.136)) — обращены не только к убийцам, но и к



Господу, и являются внутренней речью, «низовым» двойником вопроса «для чего, Господь, Ты меня оставил». См. реализацию этой богооставленности во время «распятия» героя, когда ангелы «смеялись, а Бог молчал».

Еще одно пародийное сближение: «А если Он никогда моей земля не покидал, если всю ее исходил босой и в рабском виде» — «Я, исходивший всю Москву вдоль и поперек» (с.134) — оба места спроецированы на строки Тютчева: «Удрученный ношей крестной, / Всю тебя, земля родная, / В рабском виде царь небесный / Исходил, благословляя». Среди бесчисленного количества других отметим лишь еще одну деталь: в 40-й по счету главке, в бреду-сне героя появляется «понтский царь Митридат», подсознательно «заместивший» Понтия Пилата, который вдобавок пародирует булгаковского прокуратора («А у меня всегда так. Как полнолуние — так сопля текут», с. 129).

Кажется, что в уже проанализированной части сцены распятия-убийства мы дошли до мыслимого предела *parodia sacra*. Но это не так: сопоставление самых последних эпизодов-сцен у Кафки и Ерофеева открывает новые страшные смыслы.

У Кафки: «Потухшими глазами К. видел, как оба господина у самого его лица, прильнув щекой к щеке, наблюдали за развязкой. — Как собака, — сказал он так, как будто этому позору суждено было пережить его» (с.310; «"Wie ein Hund!" sagte er, es war, als sollte die Scham ihn überleben», S. 489).

У Ерофеева: «Я не знал, что есть на свете такая боль. Я скрючился от муки. Густая красная буква „ю“

распласталась у меня в глазах и задрожала. И с тех пор я не приходил в сознание, и никогда не приду» (с.136).

Внешне эти фрагменты не похожи друг на друга, но в свете уже выявленной диалогической ориентации слова у Ерофеева, они обнаруживают глубинную перекличку.

У Кафки сцена казни дана от повествователя, который обеспечивает минимум авторской вненаходимости герою и наличие внутренней и внешней точек зрения. Точка зрения К. выражена в его прямой речи («как собака»), хотя ее рефлексы падают и на слово «позор», формально принадлежащее к речи повествователя. При более внимательном взгляде, весь комментарий повествователя здесь предстает как несобственная прямая речь, то есть является двуголосым словом, принадлежащим одновременно и герою, и повествователю, кругозоры которых вступают в последний диалог. Это и рождает двоящийся смысл высказывания. Кто кого переживает? К. — позор или позор — К.? К. думает, что позор будет жить дольше него, но сама модальность фразы («как будто») и типичный для Кафки синтаксический перевертыш создают принципиальную неопределенность смысла и заставляют нас считать «как будто» не только сравнительным оборотом, подтверждающим утверждение героя («как собака»), но и выражением фигуры кажимости, заблуждения героя. Тогда смысл фразы будет в том, что К. только кажется, будто позор переживает его, а на самом деле герою суждено жить дольше, пережить этот позор.

Крайне важно, что принципиальная неопределенность интересующего нас высказывания *оставляет столь же принципиальную возможность*

понимать его и как обещание спасения, звучащее в самый момент смерти героя и едва ли уже не после нее. Присмотримся к соответствующему высказыванию у Ерофеева.

Аукториальному повествованию у Кафки соответствует Ich-Erzählung у Ерофеева. Поэтому в «Москва–Петушки» нет отделенного от героя повествователя, а смерть изображена как «смерть *для себя*, то есть для самого умирающего, а не для других». <sup>[148]</sup> И происходит она, как мы уже отмечали, в одиночестве, хотя и не в «ценностной пустоте» (М. Бахтин) — Бог присутствует, хотя и молчит.

Ерофеев здесь делает то, что постоянно делал Л. Толстой, но чего всегда избегал Достоевский. Ведь подобное изображение «смерти для себя», по Бахтину, возможно «только благодаря известному овеществлению сознания. Сознание здесь дано как нечто объективное (объектное), почти нейтральное по отношению непроходимой (абсолютной) границы *я* и другого». <sup>[149]</sup> Достоевский же «*никогда* не изображает смерть изнутри», <sup>[150]</sup> ибо художнически знает, что «в переживаемой мною изнутри жизни принципиально не могут быть пережиты события моего рождения и смерти; рождение и смерть как *мои* не могут стать событиями моей собственной жизни»; <sup>[151]</sup> «не может быть мною

---

<sup>148</sup> Бахтин М. М. К переработке книги о Достоевском // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 314.

<sup>149</sup> Там же. С. 314.

<sup>150</sup> Там же. С.315.

<sup>151</sup> Там же. С. 93.

пережита и ценностная картина мира, где меня уже нет <...> Для этого я должен вжиться в другого».<sup>[152]</sup>

Но самое поразительное то, что изображенная изнутри сознания героя смерть оказывается не смертью, а вечно длящимся выпадением из состояния сознания при сохранении знания об этом выпадении («и с тех пор не приходил в сознание, и никогда не приду»). Это не что иное как *вечная смерть неумершего* — еще одно и теперь уже последнее — пародийное переворачивание *воскресения* и обещанной им *вечной жизни*.

Такая трактовка смерти и подход к ее изображению, очевидно, и дали основание М. М. Бахтину говорить об «„энтропийности“ финала»,<sup>[153]</sup> и здесь, очевидно, лежит граница между *parodia sacra* у Ерофеева и карнавальностью в ее бахтинском понимании.

На эту границу читатель натывается постоянно, но и исследователи еще не сумели адекватно интерпретировать ее.<sup>[154]</sup> Совершенно очевидно, что

---

<sup>152</sup> Там же.

<sup>153</sup> Зорин А. Опознавательный знак // Театр. 1991, № 9.

<sup>154</sup> Об антикарнавальности романа и его героя см.: Зорин А. Указ. соч.; Он же: Пригородный поезд дальнего следования // Новый мир, 1989, № 5. Сочувственно цитируя А. Зорина («стихия народного смеха в конце концов обманывает и исторгает героя. Собственно говоря, такой исход был предначертан с самого начала»), М. Эпштейн добавляет: «Еще вернее сказать, что сам автор от начала и до конца обманывает и гонит от себя народную стихию. А поскольку автор и герой одно лицо, то они делают это вместе <...> Стихия народного смеха <...> всякая народная стихия <...> равно далека Веничке, который любит медленность и неправильность» (Эпштейн М. После карнавала, или вечный Веничка // Ерофеев В. Оставьте мою душу в покое. М., 1995 С. 19). См. также: Козицкая Е. А. Путь к смерти и ее смысл в поэме Вен. Ерофеева «Москва–Петушки» // «Москва–Петушки Вен. Ерофеева. Материалы третьей международной конференции „Литературный текст: проблемы и методы исследования“». Тверь, 2000; и др.

наряду с *органической карнавальностью* (подделать которую нельзя) в поэме-романе Ерофеева есть и принципиально иное («личностное», «трагико-ироническое», даже «юродивое»<sup>[155]</sup>) начало. Притом пишущие о Ерофееве в последнее время склонны считать карнавальную стихию чем-то несамостоятельным и подчиненным этому второму началу, некоей отторгаемой и оспариваемой концепцией или схемой. Вряд ли это так. Приведенный здесь материал свидетельствует о «последней» пародийности<sup>[156]</sup> творения Ерофеева, очевидно имеющей автономное значение, и вся проблема состоит в том, чтобы понять, как она соотносится со вторым («личностным»), но автономным же началом. Наукой это пока еще не сделано.

---

<sup>155</sup> О «юродстве» героя Ерофеева написано уже много. См. последние обращения к этой теме: Мотеюнайте И. В. Вен. Ерофеев и юродство: заметки к теме // «Москва–Петушки» Вен. Ерофеева. Материалы третьей международной конференции...; Нугманова Г. Ш. «Юродство» в поэме Вен. Ерофеева «Москва–Петушки» и в поэзии Егора Летова // Там же; Доманский Ю. В. Веничка — «первый в России панк» // Там же. О принципиальном отличии юродства от карнавального шутовства см.: Есаулов И. А. Проза А. Ф. Лосева в свете традиций православного юродства и западноевропейского шутовства // Лосевские чтения. Образ мира — структура и целое. М., 1999.

<sup>156</sup> О том, что пародия — отнюдь не сатира, и об ее глубинном внутреннем родстве с теми архетипами, что позднее станут карнавальным началом, см.: Фрейденберг О. М. Идея пародии // Сборник в честь С. А. Жебелева. Л., 1926; Она же: Происхождение пародии // Русская литература XX века в зеркале пародии. М., 1993.

# «МОСКВА–ПЕТУШКИ» И

...

## СУБКУЛЬТУРА

**Ю. В. Доманский. Веня и Майк: встреча в пригороде. «Ерофеевская трилогия»**

**Майка Науменко**

### Тверь

На сегодняшний день можно утверждать, что исследователями и комментаторами описан тот пласт поэмы Ерофеева, который связан с особенностями рецепции «Москвой—Петушками» предшествующей традиции. Гораздо в меньшей степени изучено влияние поэмы на последующую субкультуру. Среди прочих художников, обращавшихся к «Москве–Петушкам», был ленинградский рокер, лидер группы «Зоопарк» Майк Науменко. «Чем-то Майк похож (ролью в культуре? судьбой?) на Венедикта Васильевича Ерофеева. А тот утверждал, что все в мире должно происходить медленно и неправильно. Так оно, собственно и происходит»,<sup>[157]</sup> — заметил один из почитателей Науменко. Однако соотнесение Вен. Ерофеева и М. Науменко не ограничивается культурной репутацией, биографическим мифом. При сопоставлении этих двух фигур актуален и уровень литературного взаимодействия, влияние творчества Ерофеева на творчество Науменко.

---

<sup>157</sup> Mr. Parker. Прощай, детка // Интернет-газета, 24.04.2000.

Майк Науменко, по воспоминаниям его жены Натальи, называл Вен. Ерофеева в числе своих любимых писателей.<sup>[158]</sup> Это нашло свое выражение и в поэзии Науменко: герои песни «Пригородный блюз» — «Вера, Веничка и сам автор, от лица которого она исполняется, встречаются и в других вещах Майка („Горький ангел“, „Пригородный блюз № 2“). Кажется, это вполне реальные, невыдуманные персонажи, настолько лаконичными и характерными мазками написаны их портреты. Так ли это? Авторы воспоминаний о Майке часто пытаются реконструировать ситуации, описанные в его песнях, установить, кого он в том или ином случае имел в виду. Но по поводу Веры и Венички ни у кого нет никаких предположений. В то же время, как вспоминает мать Майка, в юности он с удовольствием читал (еще в самиздате) повесть „Москва–Петушки“ и любил цитировать эту книгу. Может быть, пьяница Веничка — это несколько помолодевший герой В. Ерофеева? Гипотеза о литературном происхождении героев песни Майка кажется более убедительной, чем идея, что он „подсмотрел“ их в жизни».<sup>[159]</sup>

Песни Науменко, в которых упомянут персонаж по имени Веня («Пригородный блюз», «Пригородный блюз № 2» и «Горький ангел»), выстраиваются в своеобразную трилогию. Песня «Пригородный блюз» впервые зафиксирована на студийном альбоме «Сладкая N и другие» 1980 года, а самое раннее известное нам

---

<sup>158</sup> См.: Наталья Науменко. Отель под названием «Брак» // Майк из группы «Зоопарк» (Майк: право на рок). Тверь, 1996. С.279.

<sup>159</sup> Гнедовский М. Майк, или Секретная лаборатория российского рок-н-ролла // РОССИЯ / RUSSIA. Вып. 1 [9]. Семидесятые как предмет истории русской культуры. М., 1998. С.194.

исполнение «Горького ангела» и «Пригородного блюза № 2» — концертный альбом «Blues de Moscou» 1981 года. Заметим, что только эти две песни из 20, представленных на CD «Blues de Moscou», «до момента выпуска магнитоальбома никуда не входили».<sup>[160]</sup> На компакт-диске «Горький ангел» стоит на 18-й позиции, а «Пригородный блюз № 2» — на 19-й, тогда как на виниловом варианте, где было представлено всего 13 композиций, «„Горький ангел“ стояла после песни „Пригородной блюз № 2“».<sup>[161]</sup> Поэтому не принципиально, какая из песен в «ерофеевской трилогии» Науменко вторая, а какая — третья. Тем более, что если оба «Пригородных блюза» составляют авторскую дилогию, то о «Горьком ангеле» можно говорить как о третьей части другого миницикла, куда вошли песни «Сладкая N», «Всю ночь» («Мне бывает одиноко посредине дня...»)<sup>[162]</sup> и «Горький ангел», имеющая второе название, зафиксированное на CD «Blues de Moscou», «Призрак Сладкой N», кроме того — «порой эта песня называлась „Сладкая N № 3“».<sup>[163]</sup> Но объединить оба «Пригородных блюза» и «Горького ангела» в единую систему нам позволяют образы Вени и Веры, присутствующие во всех трех песнях. Поэтому можно говорить о том, что каждая из частей воплощает определенный взгляд на героя Ерофеева, а трилогия воплощает систему этих взглядов. Поэтому рецепцию

---

<sup>160</sup> Михаил «МАЙК» Науменко. Песни и стихи. М., 2000. С.46.

<sup>161</sup> Там же.

<sup>162</sup> «Иногда эту песню называют „Сладкая N № 2“» (Там же. С.39).

<sup>163</sup> Там же. С.48.



образа Вени Майком Науменко закономерно рассматривать на трех песнях как единстве.

«Большинство песен Майка представляют собой напряженный диалог между „я“ и „ты“. В некоторых случаях это, очевидно, диалог с самим собой <...> И существенно реже появляются целиком „объективированные“ персонажи, обозначенные третьим лицом — „он“, „она“ (Веня, Верочка, Сладкая N)».<sup>[164]</sup> Но и в этих случаях лирическое «я» тоже присутствует. Так, в «Пригородном блюзе» на даче оказываются трое — лирический субъект, Веня и Вера. Те же трое присутствуют и в двух других песнях трилогии. Т. е. субъект повествования «Москвы–Петушков» Веня становится в стихах Науменко одним из персонажей. И в двух «Пригородных блюзах», и в «Горьком ангеле» — в каждом из этих текстов, где есть Веня, высвечиваются разные грани ерофеевского образа, обусловленные востребованностью ключевых тем «Москвы–Петушков».

В «Пригородном блюзе» это наиболее очевидная тема поэмы Ерофеева — тема пьянства: «Компания подвыпивших молодых бездельников веселится на даче, причем, уже не первый день. И само веселье давно превратилось в рутину».<sup>[165]</sup> Веня и Вера возникают в двух строфах — в первой и в пятой:

Я сижу в сортире и читаю «Rolling Stone»,  
Венечка на кухне разливает самогон,

---

<sup>164</sup> Гнедовский М. Указ. соч. С.187.

<sup>165</sup> Там же. С.194.

Вера спит на чердаке, хотя орет  
магнитофон.

Ее давно пора будить, но это будет  
моветон.

<...>

Часы пробили ровно одиннадцать часов.

Венечка взял сумку с тарой и, без лишних  
слов,

Одел мой старый макинтош и тотчас был  
таков.

Вера слезла с чердака, чтоб сварить нам  
плов.<sup>[166]</sup>

Вся песня — бытовая зарисовка, где образ Вени (Венечки — так у Майка) соотнесен с единственной характеристикой — пьянством: он разливает самогон, а в одиннадцать идет в магазин (заметим, что последнее соотносится с ерофеевским пассажем: «О, самое бессильное и позорное время в жизни моего народа — время от рассвета до открытия магазинов! <...> Иди, Венечка, иди»<sup>[167]</sup>). Таким образом, первый — по хронологии — из рассматриваемых текстов затрагивает самую очевидную грань образа ерофеевского Венечки: он — пьяница. Лирический субъект в этой песне куда как сложнее: он читает «продвинутый» англоязычный

---

<sup>166</sup> Песни Майка Науменко цит. по основным вариантам в книге: Михаил «МАЙК» Науменко. Песни и стихи. М., 2000.

<sup>167</sup> Венедикт Ерофеев. Москва–Петушки. М., 1990. С.18.

музыкальный журнал, общается по телефону с «какой-то мадам», наконец, рефлексировать по поводу своего состояния — боится спать и боится жить. «Примитивные» Вера и Веня — лишь фон, который должен подчеркнуть одиночество лирического субъекта.

Но в двух остальных песнях актуализируется и другая тема поэмы Ерофеева — любовь. Эта тема в «Москве–Петушках» не менее важна, чем тема пьянства. Более того, на вопрос, о чем поэма Ерофеева, многие читатели ответят, что о любви, а вовсе не о пьянстве, ведь пьянство и любовь не соотносимы для читателя, воспитанного на русской классике. Ерофеев преодолел границу между пьянством и любовью, разрушил ее, соединив несоединимое в единое целое. Разумеется, многие художники в XX веке шли по пути контаминации этих двух тем, но, учитывая специфику ерофеевской поэмы, можно говорить об особом изводе этой темы в «Москве–Петушках». Именно на него, а отнюдь не на, скажем, блоковский вариант ориентировался Майк Науменко.

После «Пригородного блюза» Вера и Веня упомянуты в лирическом монологе о призрачной любви к Сладкой N с концептуальным названием «Горький ангел». Вот начало этой песни:

Ночь нежна. Свет свечей качает  
отражение стен.

Диско грохочет у меня в ушах, но мне не  
грозит этот плен.

Я ставлю другую пластинку и подливаю  
себе вино.

В соседней комнате Верочка с Веней. Они ушли туда уже давно.

И я печально улыбаюсь их любви, такой простой и такой земной.

И в который раз призрак Сладкой N встает передо мной.

Теперь лирический субъект уже не циник, а грустный романтик. И в связи с переменной настроенности лирического «я» меняется и семантика ерофеевского образа — словно хэппи-эндом достраивается ситуация поэмы Ерофеева. Судите сами — Веня добрался в пригород, в заветные Петушки, где обрел то, к чему стремился — обрел любовь, обрел свою, в майковском изводе, Веру (веру!).

Заметим, что темы пьянства в «Горьком ангеле» нет, Науменко в этой песне словно боится смешать низкое и высокое, как это сделал Ерофеев в своей поэме. Но уже в третьей песне, где есть Веня, обе ерофеевские темы вписаны в один сюжет. «Пригородный блюз № 2» — как бы продолжение продолжения: продолжение первого «Пригородного блюза» и циничный извод хэппи-энда «Москвы–Петушков» в «Горьком ангеле». Начальная ситуация вновь актуализирует тему пьянства, заявленную в первом «Пригородном блюзе»:

В который раз пьем с утра.

Что делать на даче, коль такая жара?

Минуты текут, как года,

И водка со льда пьется как вода.

И, конечно, мы могли бы пойти купаться на  
речку,

Но идти далеко, да к тому же и в лом.

А у меня есть червонец, и у Веры —  
трюндель,

И Венечка, одевшись, пошел в гастроном.

В который раз пьем целый день

и т. д.

Но с третьей строфы в ситуацию первого  
«Пригородного блюза» вторгается ситуация «Горького  
ангела» — тема пьянства переходит в тему любви, и обе  
темы, как это было в поэме Ерофеева развиваются  
одновременно:

Вот уже вечер, а мы все пьем.

Венечка прилег, мы пьем с Верой вдвоем.

Странно, но не хочется спать.

Мы взяли с ней бутылку и пошли гулять.

И я сказал ей: «Вера, стало прохладно.

Давай пойдем к стогу». Она сказала: «Не  
надо».

Но пошла.

Она спросила меня: «А как же Сладкая N?»

Запечатлев на моем плече, ха, финальный  
укус.

И я ответил пространно: «Я влюблен в вас  
обеих»,

И меня тотчас достал все тот же  
пригородный блюз.

Она спросила меня как бы невзначай:

«А как же Венечка? Он будет сердит».

И я сказал ей: «Ах, какая ерунда! Пойдем,  
заварим чай.

Знать ему зачем? Ведь он еще спит».

Веня теряет свою Веру (ситуация в некотором смысле сниженно воспроизводит трагедию финала поэмы Ерофеева). А лирический субъект в этих двух строфах не раскрывает свой внутренний мир, мы слышим лишь то, что слышит Вера, и понимаем, что «я» лукавит — он по-прежнему влюблен в Сладкую N (важный для поэзии Науменко образ идеальной возлюбленной, персонифицированный в Сладкой N, здесь отнюдь не случаен). Но это не мешает лирическому субъекту забрать у Вени Веру (веру!), украсть любовь, а Вере изменить своему возлюбленному. Получается, что любовь для лирического субъекта второго «Пригородного блюза» совсем не то же самое, что для ерофеевского героя, — это лишь минутное развлечение, закономерное продолжение попойки.

В «Горьком ангеле» лирический субъект печально улыбается любви своих собутыльников — «такой простой и такой земной». Во втором «Пригородном блюзе» он эту любовь поправил. В результате возник любовный четырехугольник: простая и земная любовь Веры и Вени,

возвышенная неразделенная любовь лирического субъекта к Сладкой N и любовь-развлечение лирического субъекта. Лирический субъект вполне может, действительно, любить и Сладкую N, и Веру — разными «любовями» (подобно тому, как Бодлер одновременно любил Жанну Дюваль и Аполонию Сабатье). Но ни Веня, ни Вера, ни Сладкая N не способны на какую-то иную любовь, кроме той, что им дана. А лирический субъект «Пригородного блюза № 2» — циник, для которого неизменным продолжением ежедневных возлияний является плотская любовь. Не случайно в последней строфе, создавая своеобразную тематическую раму и завершая суточный цикл, вновь доминирует только тема пьянства:

В который раз пьем всю ночь,  
День и ночь, день и ночь, еще одни  
сутки — прочь.  
Венечка проснулся и киряет опять.  
Он спросил меня: «Тебе наливать?»  
Я сказал: «Оставь на завтра,  
Завтра будет новый день, завтра все это  
будет важнее,  
А теперь я пошел спать».

Попробуем сопоставить результаты, полученные по каждой из песен «трилогии». В первом «Пригородном блюзе» в образе Вени востребована лишь одна из составляющих образа Венечки — *пьянство*. Лирический субъект и Веня, в принципе, очень близки по образу жизни и мироощущению, правда, «я» более

интеллектуален и больше рефлексивен. Но в «Пригородном блюзе № 2» лирический субъект уже декларативно демонстрирует свое превосходство над Веней, уводя у него Веру и вспоминая высокую любовь, на которую Веня явно не способен. Оба «Пригородных блюза» затрагивают лишь самую очевидную тему поэмы Ерофеева — тему пьянства и только применительно к лирическому субъекту актуализируют тему любви. Но в «Горьком ангеле» тема любви становится ключевой, Веня обретает свою Веру, а лирический субъект печально улыбается их любви.

Итак, Науменко, используя в трех песнях образ Вени из поэмы Ерофеева, не только репродуцировал ключевые темы ерофеевского текста, но и как бы изменил финал поэмы, оставив героя в живых: Веня добрался в пригород, где продолжил возлияния («Пригородный блюз»). Но то, что он добрался до заветной цели, обернулось двумя возможными итогами. Один из них — дискредитация любви в измене и доминанта темы пьянства («Пригородный блюз № 2»); в результате, даже очутившись у цели, Веня оказался, как и в поэме, обречен на поражение, но он обрел то, к чему ехал из города в пригород (в пригородном поезде), обрел любовь — «такую простую и такую земную» («Горький ангел»). Т. е. Майк Науменко, если рассматривать его «ерофеевскую трилогию» как единство, не только воспроизводит классический образ Венички-пьяницы, но дает герою Ерофеева шанс на реализацию мечты (в сущности дает то, чего лишил своего героя его творец — писатель Вен. Ерофеев) и показывает, чем могла бы обернуться «вторая жизнь» Венички.



## Д. О. Ступников. Венедикт Ерофеев и «московский панк-текст»

### Орск

Влиянию В. Ерофеева на поэзию и мифологию русского панка уже посвящено несколько глубоких исследований.<sup>[168]</sup> Причём и Ю. В. Доманский, и Г. Ш. Нугманова отталкиваются в своих изысканиях от эстетики юродства. Бросается в глаза одно забавное совпадение: Ю. В. Доманский, проецируя судьбу персонажа «Москвы–Петушков» на личный миф Андрея «Свина» Панова, выявил сущностные черты петербургского панка (зрелищность, сосредоточенность на внешнем эпатаже, театрализация<sup>[169]</sup>), а Г. Ш. Нугманова, изучив аспекты влияния Ерофеева на творчество Егора Летова, соответственно зафиксировала основные особенности панка сибирского (концептуальная алогичность поведения, лингвистическая заумь, ставка на исповедальность). Нам показалось несправедливым, что «московский панк-текст» (на который Ерофеев также повлиял коренным образом) оказался ещё не описанным. Настоящая работа — попытка хоть отчасти восполнить этот досадный пробел.

Свойственная питерскому панку театрализация редуцируется не только в сибирском, но и в московском

---

<sup>168</sup> Нугманова Г. Ш. «Юродство» в поэме Венедикта Ерофеева «Москва–Петушки» и в поэзии Егора Летова // «Москва–Петушки» Вен. Ерофеева. Материалы третьей международной конференции «Литературный текст: проблемы и методы исследования». Тверь, 2000; Доманский Ю. В. Веничка — «первый в России панк» // Там же.

<sup>169</sup> Имидж и идеология популярной группы «Король и Шут» — лишнее тому подтверждение.

панке. Даже Наталья Медведева, находящаяся на границе панк-рока и шансона<sup>[170]</sup> (а следовательно — по определению призванная уделять большое внимание сценическому имиджу), осознаёт эту сторону своего творчества как тяжёлую повинность. В песне «Иллюзион» (альбом «А у них была страсть», 1999) «театральный стиль» охарактеризован как «врун и вор», мешающий героине (alter ego автора) разглядеть себя:

Я надеваю шапку, опускаю на ней уши  
Я завязываю шарф сзади узлом  
У меня вид не может быть лучше  
На роль беспризорницы — Наташи уличной  
Но таких пол-Москвы...<sup>[171]</sup>

Знаком абсолютной нивелировки становится переход предпочтительного для Медведевой имени «Наталия» из разряда имен собственных в нарицательное — «Наташа уличная».

Москва способна уничтожить любую тягу к оригинальности. В этом городе гораздо легче прожить, не выделяясь из толпы. Эту мысль развивает целая серия песен группы «Ва-банкъ», в этой серии подчёркнуто зыбка граница между автором и лирическим субъектом.

На раннем этапе творчества «вабанкеры» создают сугубо натуралистический образ столицы. В песне «Твой

---

<sup>170</sup> См., например, весьма ценные замечания о статусе Н. Медведевой в: Давыдов Д. М. Рок и / или шансон: пограничные явления (заметки по одному спорному вопросу) // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 3. Тверь, 2000.

<sup>171</sup> Цит. по фонограмме.

путь» (не вошла пока ни в один альбом «Ва-банка») исходный пункт ночных странствий героя-маргинала — центр Москвы (памятники Пушкину или Маяковскому), где друзья героя назначают ему вечером встречу:

Там, где стрела на Пушкине

Или Маяк на Садовом<sup>[172]</sup>

Далее вся компания направляется либо в Лужники («на Лужу»), чтобы выпить и перекусить в расположенном там небольшом кафе («подкова»), либо намерена

... нагряться в Рашку

И на менте зелёном

Весело сбить фуражку

Судя по приведённой цитате, «путешественники» — явные «мальчишки-мажоры» (поскольку вхожи в Рашку — гостиницу «Россия»), просто шалеющие от безнаказанности своих бессмысленно агрессивных поступков:

Или по Ленинградке

Врезать за сто всей бандой

Чтобы, как в лихорадке

Чтоб было, всё как надо

---

<sup>172</sup> Тексты «Ва-банка» цитируются, в основном, по: Тексты песен группы «Ва-Банкъ». Публикация, вступительная статья и комментарий Д. О. Ступникова // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 4. Тверь 2000. С. 238–264. Иные источники будут оговорены особо.

Конечно, читателю образ жизни, описанный в стихотворении «Твой путь», может показаться малопривлекательным. Да и Веничка из поэмы Ерофеева вряд ли остался бы в восторге от деяний склярских полуночников. Во-первых, его бы возмутила удручающая узость интересов героя, очевидная уже при анализе заглавия: до ознакомления с текстом можно подумать, что речь идёт об экзистенциальном пути человека, однако в контексте песни философский код сменяется топографическим, предельно конкретизируется. Во-вторых, Веничку явно обескуражила бы подозрительная осведомлённость лирического субъекта «Твоего пути» в «маршрутах московских». Тем более, что это не порождает никаких архетипических смыслов вроде оппозиции центра и периферии, правого и левого и т. п.

Мифологическая перспектива появляется в «московских текстах» «Ва-банка» приблизительно с начала 90-х годов. Именно в этот период в столице становится беспокойно, тревожно настолько, что москвичи не то что по ночам, но и днём, в выходные стали опасаться выходить на улицы:

Чёрный уик-энд — я один

Чёрный уик-энд — я один

Пусто в квартире, молчит телефон <...>

Только орёт чей-то магнитофон.

Чёрный уик-энд — это пьянь

Чёрный уик-энд — это пьянь

Злобно терзает больную гармонь

Из всех щелей прёт дерьмо

Из всех щелей прёт дерьмо

Чтоб надругаться над любимой Москвой<sup>[173]</sup>

(Текст А. Ф. Скляра, альбом «ТАК NADO!!», 1994)

Чёрный уик-энд — это не просто временной предел, фиксирующий конец рабочей недели, это ещё и символ, знаменующий закат Москвы, конец беззаботной жизни в столице. Такая символика, противоречащая естественному календарному циклу, была задана ещё Ерофеевым. Как ни странно (учитывая библейскую репутацию пятницы), все надежды на воскресение у Венички были связаны именно с этим днём недели. Экспериментируя с алкоголем, он выпивает 3,5 литра ерша в **четверг вечером**, в надежде проснуться в **пятницу утром**. Однако, видимо, из-за той же эсхатологичности пятницы Веничка пробуждается утром **в субботу** — и уже «не в Москве, а под насыпью железной дороги в районе Наро-Фоминска».<sup>[174]</sup> И всё-таки это не было подлинным воскрешением, поскольку пятница в художественном пространстве поэмы считается последним днём, когда ещё возможен поступательный ход времени. Пробуждение же в субботу связано со сбоем в пространственно-временном континууме (необъяснимый провал на полтора дня и загадочное перемещение в далёкий Наро-Фоминск). Заметим, что о воскресенье в «Москве–Петушках» речи

---

<sup>173</sup> Цит. по фонограмме — с устными уточнениями Скляра.

<sup>174</sup> Ерофеев В. В. Москва–Петушки // Ерофеев В. В. Записки психопата. М., 2000. С.172. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

не идёт вовсе — оно остаётся за пределами поэмы. Несущественно оно и для Скляра: чёрный уик-энд как бы интегрирует (аннигилирует?) оба выходных дня и даже будни.<sup>[175]</sup>

Осознание жизни в столице как «каждый день кошмарного уик-энда» диктует и особый образ жизни москвича. Своеобразным дневником (точнее каталогом, учитывая монотонную механистичность московского быта), отражающим деяния такого москвича стала песня «Я живу в Москве», написанная и исполненная совместно с группой «I.F.K.» (русская часть текста принадлежит бас-гитаристу «Ва-банка» Алику Исмагилову, английская — «I.F.K.»). Первая «русская» строфа рисует обобщённый образ современной москвички:

Торчать в коридорах ночных ресторанов

Хранить чистоту городских туалетов

<...>

Любить в подворотнях и грязных подвалах

Метаться на койке в родильной горячке

Являя на свет бесконечных уродов<sup>[176]</sup>

Вторая строфа посвящена, соответственно москвичу — злобному фашиствующему типу («Стучать сапогами на выжженном плаце / Ставить кресты, крушить стадионы»). А третья, заключительная «русская» строфа,

---

<sup>175</sup> Напомним также цитату из известной песни «Ва-банка» «Кислое вино» (альбомы «ТАК NADO!!» и «Живи, живое!!»):

<sup>176</sup> Цит. по вкладышу к альбому «I.F.K.» «Mosquito Man» (1995).

являет нам уже совершенно опустившееся, подчёркнуто бесполое существо:

Плевать в зеркала захолустных вокзалов

<...>

Загадить вагоны ночной электрички

Излить в унитаз свои нежные чувства

Пиликать на флейте, спать под забором

Пихнуть себе в рот пистолетное дуло

Нажать на курок и сломать себе зубы

Деградация настолько всеохватна, что даже смерть не просветляет и осознаётся как шаржированный, механический акт. Сомневается автор и в спасительности ерофеевской электрички. Здесь Исмагилову вторит и «I.F.K.»: «Наше метро такое красивое, но и очень удобное для самоубийства» <перевод с английского наш — Д.С.>. То есть электричка (пусть и подземная) не отдаляет, а, напротив, искусственно ускоряет смерть.

Может показаться, что «Я живу в Москве» вновь отбрасывает «вабанкеров» к натурализму ранних «московских текстов», а параллель с ерофеевской электричкой — лишь мелкая незначительная деталь. Однако лаконичный рефрен (вернее — его русская часть) усложняет общую картину. Скляр пропевает всего две фразы «Я живу в Москве» и «Встретимся на Маяке». Вне всякого сомнения, это реверанс в сторону «Маяка на Садовой» из песни «Твой путь». В то же время Скляр из всего обилия ночных «мажорских» топосов останавливает свой выбор на одном-единственном. Вновь напрашиваются ассоциации с поэмой Ерофеева: Маяк

сродни Кремлю (или памятнику Минину и Пожарскому из поэмы Ерофеева), который олицетворяет профанированный Центр. И из контекста песни, и из интертекста становится ясно, что назначаемая героем встреча не предвещает ничего хорошего. И Маяковский здесь не случаен.

Вокруг памятника Маяковскому на Садовом в московской панк-культуре разворачивается целая мифология. Наиболее яркий образец её — песня группы «Банда Четырёх» «Маяковка» (альбом «Безобразное время», 1997, текст — Ося):

На Маяковке Маяковский охуел от плохой  
погоды —

Третью неделю идёт непрерывный дождь.

И неуклюже спешат пешеходы —

Третью неделю идёт непрерывный дождь.

Он мокрый, как тина,

Холодный, как льдина

<...>

Ты говорила: «Мы будем просто друзья»,

Но тебе в этот город нельзя!<sup>[177]</sup>

Не исключено, что в данном случае мы имеем дело с контаминацией двух цитат из Маяковского: хрестоматийно известный «московский текст» «Я хотел бы жить и умереть в Париже» (далее по тексту) и,

---

<sup>177</sup> Все тексты «Банды Четырёх» цит. по фонограммам.



напротив, «неканоническая» строфа из стихотворения «Домой»:

Я хочу быть понят своей страной,

А не буду понят — так что ж...

По моей земле пройду стороной, как  
проходит косой дождь.

В восприятии Оси некогда любимая поэтом Москва становится причиной его посмертного сумасшествия (и, кстати, реальных обстоятельств его смерти). И в итоге Маяковский оказывается неспособным выполнить своё поэтическое завещание. Чаемый поэтом сторонний взгляд на столицу (шире — на страну) уже невозможен из-за причастности современной Москвы к деструктивным силам хаоса, которым, как известно, чужды тонкие диалектические взаимодействия. Как заметил М. Липовецкий, именно по той же причине поплатился за своё священное безумие и Веничка: «Он не может не сбиться, ибо такова расплата за вовлечённость в абсурд. Таков неизбежный результат **диалогического взаимодействия** с хаосом <...> диалог требует вовлечённости».<sup>[178]</sup>

Ося последовательно развенчивает позицию стороннего наблюдателя за бытом столицы. Вначале он очень туманно намекает на драматические события, происшедшие с некоей девушкой, которая наивно полагала, что в наши дни в Москве можно оставаться

---

<sup>178</sup> Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики. Екатеринбург, 1997. С.173.

«просто друзьями». А затем презрительно сравнивает наблюдателей с дрессированными собаками:

Собак учили во дворе команде «Рядом»

<...>

Команде «Рядом» сучки научились...

В определённый момент автору «Маяковки» начинает импонировать позиция юродивого, пытающегося организовать хаос изнутри. Напомним, что «юродивый» Веничка намеренно отправляется на периферию, чтобы зарядиться первоэданными силами хаоса. Нечто подобное пытается сделать и герой «Маяковки» («Я лягу прямо на асфальт назло прохожим»), пытаюсь отвратить людей от хаоса, показав им его неприглядную суть воочию. Однако уже в двух соседних строках высказаны сомнения в перспективности юродства:

А на Арбате алкоголик удавился —

И небо стало голубым, погожим

Вряд ли силы хаоса отступили из-за добровольной жертвенности. Здесь автор сталкивает два таких достаточно далёких друг от друга явления, как мифологизированная фигура Маяковского и модель поведения юродивых (по поэме — алкоголик, мотив удушения и т. д.), — и в результате они взаиморедуцируются. Ясно, что суицид не способен открыть дверей в рай. Скорее, наоборот — исчезло нечто греховное, и появился хоть какой-то просвет.

Но вернёмся к Скляру, который относится к юродству с ещё меньшей однозначностью. О юродстве со

знаком «плюс» заявлено в «Пьяной песне» (альбом «На кухне», 1992), герой которой уезжает на ночной электричке из погрязшей в бессмысленных разборках и бесконечных пьянках столицы:

Не надо ночных магазинов,

Не надо кубинцев и драк.

Москву «Пьяной песни» можно считать аналогом символического Центра. В то же время чувствуется, что этот Центр утратил былую мощь и лишился небесного покровительства («дыра в небе», «мы все перед небом в долгу» и т. д.)

В универсальных мифологических системах герой, возвращая Центру животворную энергию, должен соприкоснуться с силами периферии. Именно с этими стихийными силами и ассоциируется Подмосковье в «Пьяной песне» (в этом смысле Ерофеев оказывается ещё беспросветнее Скляра, ибо его подмосковный Наро-Фоминск вряд ли более «благодотворен», чем сама Москва):

Мечтая в последнем вагоне,

Помчусь из тоннеля в тоннель.

И где-то на дальнем перроне

Мне лавка заменит постель.

Герой сознательно выбирает маргинальный путь — путь юродивого, всеми осмеиваемого, но в итоге «затыкающего в небе дыру», восстанавливающего утраченное равновесие. Не случайно он едет именно в **последнем** вагоне и наиболее значимыми участками своего пути считает **тоннели**.

Юродивый из «Пьяной песни» ярко иллюстрирует этическую модель, описанную Ю. Лотманом. В заметке «О русской литературе классического периода» исследователь отмечает, что бинарная этическая схема подразумевает чёткую оппозицию доброго и злого, божественного и греховного, верха и низа. Причём, русской литературе свойственно внимание к символическому низу — необходимому залогу грядущего перерождения.

В то же время возможность выхода склярковского юродивого из символического низа оказывается на определённом этапе под вопросом. Радикальное расшатывание бинарной модели наблюдаем в песне об уголовном авторитете по кличке Вася Совесть. В начале даётся достаточно развёрнутая «биография» Васи, где реальные события его жизни зачастую неотделимы от сложившихся о нём легенд:

У него один глаз и сухая рука

Говорят, его дед был расстрелян ЧК

А ещё, говорят, он живёт в

Долгопрудном<sup>[179]</sup>

Далее всё в тех же рамках мифологизированной биографии задаётся символика трансцендентного «низа» (подводная и подземная стихия):

Он когда-то служил водолазом на флоте

А потом работал на подземном заводе

---

<sup>179</sup> Цит. по подборке с сайта: [gluki.narod.ru/pel](http://gluki.narod.ru/pel) — с некоторыми исправлениями.

А потом его посадили...

Соприкосновение с периферийными силами, как и в «Пьяной песне», превращает Васю-Совесь (в глазах обывателей) в юродивого, восстанавливающего утраченную справедливость. Но настораживает, например, что Вася у Скляра «не пьёт и не курит», то есть для современного юродивого ведёт себя слишком рационально. Да и методы, посредством которых он действует, явно не были предусмотрены богатейшей литературой о юродивых, поэтому факт движения Васи к символическому «верху» весьма сомнителен:

Первым делом замолк Полтора-Ивана-Грек

Он обирал инвалидов

<...>

Его нашли под утро в городском туалете

<...>

Вторым пал Сенька-Гнус

Он развращал малолеток

Он сдавал их внаём богатым клиентам

Его заставил съесть свой собственный член  
Вася-Совесь.

Таким образом, бинарная схема явно пошатнулась, так как Вася ущербен и чуть ли не в прямом смысле слова однобок — это как бы половина человека, с одним глазом, с одной рукой. Моральный закон (совесь), насаждаемый таким образом, оказывается **половинчатым** для укрощения разрастающейся

уголовщины (Иван-Грек — обобщённый образ удачливого блатаря, хозяина жизни из рассказа В. Шаламова «Город на горе»), символом которой в «Васе-Совести» становится число 1,5. Борьба этих двух сфер так же бессмысленна, как и их возможное примирение — в итоге всё равно остаётся неразрешённое противоречие-двойка. В свете же странного Веничкиного пробуждения через полтора дня та же числовая символика у Склера обретает особую безысходность. Вопиюще контрастна она и по сравнению с бодрой песней времён Великой Отечественной войны, где в качестве одного из персонажей фигурирует Полтора-Ивана.

Характерно, что «Вася-Совесть», как и «Пьяная песня» имеет кольцевую композицию:

Им пугают детей, его боятся и ждут

Он возникает внезапно то там, то тут

Он герой наших дней, благородный муж

Вася-Совесть

Разумеется, функции этой строфы в обоих случаях различны. В начале песни она выражает надежду на то, что герой нашего времени уже существует, в конце звучит горькая ирония и ощущается полное крушение надежд. А в «Пьяной песне» вообще повторяющееся «возьми меня в пьяную песню» звучит как заклинание, имеющее целью, по словам А. Ф. Склера, не превращать Московский ночной тусовочный оттяг в пьяную суету. Не то у Ерофеева, который считает закольцованность неизбежным атрибутом бытия, действующим как в Москве, так и за её пределами. Фатализм Ерофеева

выражен во многих сценах поэмы, в частности, в сцене транспортировки Садового кольца в виртуальные Петушки.

Несмотря на это, композицию поэмы трудно назвать **кольцевой**. Здесь разворачивается своеобразный конфликт между декларативной линейностью повествования и финальным трагическим возвращением, но не на **круги своя**. Воспользуемся определением Марка Липовецкого — «кольцеобразная структура».<sup>[180]</sup>

В московских панк-текстах ерофеевская кольцеобразная структура появляется на уровне циклизации альбомов.<sup>[181]</sup> Любопытнейший пример — альбом «Банды Четырёх» «Безобразное время» (1997). Начинается и завершается он песней «Темнота над Москвой», текст которой положен на две разные мелодии. Сам по себе этот приём в русском роке не нов. В 1995 году группа «Чиж и К°» включила две различные части песни «Дверь в лето» в альбом «О любви...», расположив их, соответственно, в начале и в конце. А А. Градский в альбоме «Сатиры» (на стихи Саши Чёрного), вообще, исполнил песню «Театр» дважды — «в начале и в финале <...> причём, своеобразно разделив начальный текст: в песне № 1 выпущена середина стихотворения <...> а песня № 18 завершается выпущенной серединой <...> Тем самым Градский завершает свои „Сатиры“ на вполне оптимистичной ноте,

---

<sup>180</sup> Липовецкий М. Н. Указ. соч. С.172.

<sup>181</sup> О циклизации в русском роке см. статьи Ю. В. Доманского: Циклизация в русском роке // Русская поэзия: текст и контекст 3. Тверь, 2000. С. 99–122; Нетрадиционные способы циклизации в русском роке // Русская рок-поэзия: текст и контекст 4. Тверь, 2000. С. 216–231.

тогда как Саша Чёрный завершал констатацией концептуальной оппозиции».<sup>[182]</sup>

Концептуальная оппозиция, как ни странно оказывается близка и «Банде Четырёх», которые идут по пелевинскому пути (сравним соответствующий эпизод в Вальгалле из романа «Чапаев и Пустота»): чуть подлатав музыку и коренным образом изменив манеру исполнения, создают совсем другую песню (недаром в конце она уже именуется как «Темнота над Москвой, часть вторая»). В начале бодрствующий герой, сравнимый с лирическим (?) субъектом из притчи Кафки «Ночью», отчаянно вопиет о беспросветной (но в контексте первой части «отсутствие света» имеет, скорее, прямое значение) жизни в столице. Будучи политически активным («Банда Четырёх» — рупор НВП<sup>[183]</sup>), он выражает уверенность в том, что жители Москвы не будут спать вечно — они уже сейчас находятся «в ожидании последних сражений». Ситуация для борьбы, по его мнению, сейчас вполне благоприятная, поскольку старая парадигма ценностей разрушилась, следовательно, порицания за любые поступки ждать неоткуда:

Взращённая буря ломает преграды

<...>

И пастухами покинуто стадо,

И невозможно теперь наказание.

---

<sup>182</sup> Доманский Ю. В. Нетрадиционные способы циклизации в русском роке. С.226.

<sup>183</sup> Это не реклама, а обычная констатация факта, работающего на внетекстовое смыслопорождение.



Все эти смыслы многократно усилены стремительной жёсткой мелодией и «убеждённым» вокалом Сантима.

Ритм же вальсирующей колыбельной и досадливо-унылый вокал солиста в заключительной композиции актуализируют противоположные смыслы. «Темнота» теперь мыслится в эсхатологическом ключе, «последние сраженья» понимаются как Армагеддон, а тезис о «пастухах, покинувших стадо», не оставляет никаких сомнений в плачевном исходе последней битвы. Рама, таким образом, причудливо двоится (и тем самым оспаривает свою суть), в одном ракурсе очерчивая плакат, в другом — некролог. Удивительно, но эта двойственность даже не будет казаться странной, если смотреть изнутри столицы, давно ставшей воплощением вселенского хаоса.

Итак, зримыми приметами наступившей в Москве эсхатологической эры участники «Банды ...» считают непрерывный дождь («Маяковка») и кромешную тьму. Напомним, что Веничка, вынужденно возвращаясь с Москву, наблюдал те же явления: «И я пошёл по вагонам. В первом не было никого — только брызгал дождь в открытые окна» (с. 230), «Поезд всё мчался сквозь дождь и черноту...» (с. 233) и мн. др. Своеобразной концентрацией лейтмотивов поэмы Ерофеева можно считать пению «Столица» из альбома «Банды Четырёх» «Анархия не катит» (1998):

С неба капал дождичек

На золотые купола.

Только счас была весна

Да за минуточку вся прошла.

Улыбаться — веселиться

Нам с тобою не успеть

Златоглавая столица —

Белокаменная смерть.

Интересно сопоставить эту песню с её «сановитым» источником — «Москвой златоглавой». Сантим намеренно трансформирует торжественные инверсии в шероховатые частушечные распевы, как бы создавая «московский панк-текст», следуя «заповеди» Ерофеева: «Писать надо по возможности плохо. Писать надо так, чтобы читать было противно».<sup>[184]</sup>

Москва у Сантима, как и у Ерофеева, рассматривается в христианском контексте:

Девять дней у изголовья

Собираются предтечи.

Девять дней кого угодно

Можно насмерть искалечить.

Символика девяти соотнесена с русским похоронным обрядом и намекает на смерть столицы. Появление предтеч связано с попыткой вернуть столице прежнее могущество, связав воедино концы и начала, но в ситуации тотального хаоса все ценности оказываются перевёрнутыми. Поэтому девятка из символа подготовки к инобытию превращается в символ бессмысленной угрозы, предостерегающей москвичей на каждом шагу.

---

<sup>184</sup> Ерофеев В. В. Из записных книжек // Ерофеев В. В. Записки психопата. С.351.

Таким образом, христианство не спасает от опасностей, а наоборот, множит их. Но не в лучшем виде выступают и юродивые, которые отреклись от возложенной на них миссии коллективного спасения во имя спасения своего собственного:

Спёр Дурак перо Жар-птицы,  
Чтобы самому взлететь.

Тенденция к демифологизации образа сказочного дурака (во многом близкого к юродивым) была сильна ещё в стихах В. Высоцкого и Ю. Кузнецова. У последнего она наиболее ярко воплощена в «Атомной сказке», где показана бесперспективность перехода Дурака из пространства мифа в пространство научной картины мира:

Вскрыл ей белое царское тело  
И пустил электрический ток.

<...>

И улыбка познания играла

На счастливом лице дурака.<sup>[185]</sup>

Несмотря на то, что «Москва–Петушки» написана как бы от лица юродивого, автор уже сильно сомневается в перспективности этого «института». И совсем не случайно последние две строки из «Атомной сказки» (с небольшим искажением — «светилась» вместо «играла»)

---

были зафиксированы Ерофеевым в «Записных книжках».<sup>[186]</sup>

Обрывая связь с традициями юродства, Сантим заодно выносит приговор и так называемой «исторической памяти»:

Видишь площадь? Это площадь  
В старину звалась... Грязной.  
Здесь казнили, здесь любили  
Пили, жрали, воровали.  
Это помнят только камни,  
Ну а мы с тобой — не камни!

И весьма вольная трактовка исторических фактов (введение слова «Грязная» вместо «Красная»), и разрушение привычного фразеологизма «эти камни ещё помнят...» (произносимого обычно благоговейно) подчёркивают вескость оснований для отказа эсхатологизированной столице в её славном историческом прошлом.

Но, как ни странно, герои ещё надеются хоть что-то изменить в этих суровых условиях:

Нам бы только похмелиться  
Чтоб хоть что-нибудь успеть...

---

<sup>186</sup> Ерофеев В. В. Записки психопата. С.389. Тот факт, что «Атомную сказку» положила на музыку подмосковная группа «Нагваль», стилистически и политически близкая «Банде Четырёх», также представляется весьма не случайным,

Обратим внимание на явное снижение «алкогольного мотива» по сравнению с Ерофеевым — пьянство здесь понимается не как неотъемлемый атрибут юродивого, а лишь как вынужденная мера.

Итак, в начале альбома взгляд изнутри столицы оказывается не лишённым неких позитивных ожиданий. Оправдаются ли эти ожидания, исходя из общей композиции альбома?

Вторая песня «Время туманов» знаменует некое начало странствий героя. Это философско-абстрактное полотно есть попытка оторваться от ничтожной конкретики «Столицы» и найти опору в умоглядных построениях. Следующие две вещи — «На западном фронте без перемен» и «Ни хуя не осталось» развивают тему западной экспансии в Россию: автор даёт как бы общий безрадостный пейзаж страны, страдающей от неявного инородного вторжения.

Далее идут две песни в «сильной позиции» (завершающая одну сторону и открывающая другую<sup>[187]</sup>) — «Диснейленд» и «Мир без новостей», наиболее полно иллюстрирующие антиномию «Москва / Весь остальной мир». Первая композиция содержит резкую критику столицы, не устоявшей перед заморскими соблазнами и превратившейся из Третьего Рима в заурядный Диснейленд. Характерно, что автор здесь окончательно развенчивает Москву и высказывает определённые ожидания, связанные с Востоком:

---

<sup>187</sup> Это принципиально, учитывая, что альбом «Анархия не катит» издан исключительно на компакт-кассетах.

И город последний — наверное, это  
Москва

<...>

И странные мысли ведут на Восток,  
Где нас ожидает совсем неземная столица.

А в «Мире без новостей», напротив, заявленная  
антиномия искусно расшатывается:

Происшествий не происходит  
На привычно знакомом поле.

У слушателя возникает ассоциация с пресловутым  
«Русским полем экспериментов» Егора Летова, то есть со  
всей страной, но тут же эта параллель эффектно  
рушится:

В то же самое время года,  
В том же самом микрорайоне.

Вообще, позитив от негатива здесь трудноотделим.  
Зато в следующих трёх песнях («Перебить охрану  
тюрьмы», «Анархия не катит» и «Тяжёлые ботинки») всё  
предельно прозрачно, так как это — агитки. И ценности,  
здесь утверждаемые, претендуют если не на статус  
общечеловеческих, то, как минимум, на статус  
общероссийских. Раздвигая узкие рамки столицы, герой  
воодушевляется, наполняется новой силой.

Предпоследняя вещь «Завтра или раньше» вновь  
оказывается в опасной близости от Москвы, так как  
содержит универсальные урбанизированные реалии:  
«копоть шоссе магистральных», «индустриальные

пустыни» и т. п. Не удивительно, что былой пафос здесь сходит почти на нет.

И — венец всего альбома «Полтора часа до Москвы» — насильственное, досадное возвращение в Москву:

Закрытые двери холодной пустыни —

Вот только закончились сны.

И с каждой секундой всё дальше от  
Крыма —

Полтора часа до Москвы.

Коварная ерофеевская электричка, везущая «не туда» через метонимию пустыни (объединяющую воедино внутреннее пространство полупустых вагонов с «индустриальной пустыней» за окном) превращается в фатальную пелевинскую «жёлтую стрелу», обрекающую человека на вечные мытарства в координатах железной дороги. Регистром подобной трансформации становится именно московское направление, поскольку к поезду в тёплый Крым герой отнёсся бы с большей симпатией. Любопытно, что северное направление герой воспринимает скорее со знаком «плюс»:

От Тулы, наверное, ближе к Находке

За полтора часа до Москвы.

Иными словами, Москва оказывается самым потерянным, «периферийным» топосом.

В этой неразберихе, заданной хаосом, не срабатывает даже основное «противоядие» —

архетипический образ Дома, которого нет за зловеще-обманчивыми масками:

**Всё ближе дома и всё дальше от Дома.**

Как помним, антитеза уютного петушковского Дома и угрюмых московских домов была и в поэме Ерофеева: «Странно высокие дома понастроили в Петушках... кажутся улицы непомерно широкими, дома — странно большими... Всё вырастает с похмелья ровно настолько, насколько всё казалось ничтожнее обычного, когда был пьян...» (с. 239).

Аналогия с поэмой окажется гораздо глубже, если принять во внимание композицию (и песни, и альбома). Как мы уже отмечали, композиция поэмы Ерофеева строится на конфликте кольцевого и линейного. То же и в песне «Банды Четырёх» — ритм идущего поезда настраивает на линейное восприятие. А поскольку в самом начале заявлено, что до Москвы осталось полтора часа, слушатель вправе ожидать, что к концу напряжённой рефлексии героя расстояние несколько сократится. Между тем, в последнем куплете поётся:

**И рабочие дни всего в ста километрах —**

То есть остались те же полтора часа — поезд оказался в исходном месте. Таким образом, смешалось не только внутреннее и внешнее пространство, но и сбилось время:

**И уже не понятно — зима или лето**

**За полтора часа до Москвы.**

Так, отправившись в путешествие из «Столицы», лелея какие-то смутные надежды, герой альбома



«Банды...» вынужденно в неё возвращается, неизбежно сливаясь с всеобъятным хаосом.

Итак, сходства «московского панк-текста» с «бессмертной поэмой» В. Ерофеева выявлены по следующим параметрам:

1. Мифологема Москвы как неизбежной ловушки и грандиозного воплощения вселенского хаоса. Демифологизация Кремля как «культового места», начатая Ерофеевым, продолжается и у Скляра, и у «Банды Четырёх», но нередко «утверждаются» (и тут же демифологизируются) другие топосы: площадь Маяковского, станция метро «Арбатская» (у «Тараканов») и т. п.

2. Постепенное снимается важная для Ерофеева оппозиция «Москва / Подмосковье». Для некоторых московских панков ещё актуально восторженно-наивное отношение к Подмосковью (группа «Ё.ЖИ»), но одновременно («Банды Четырёх») одерживают верх деструктивные тенденции. В результате оппозиция полностью снимается.

3. Торжествующий в Москве хаос одерживает безоговорочную победу и над оппозиционным ему «шаманизмом юродивых». У Ерофеева юродство было заложено **потенциально**: недаром же Бахтин не принял финал поэмы, посчитав, что он не отвечает стихии народного смеха.<sup>[188]</sup> Необходимо также заметить, что редукция мотива юродства в «московском панк-тексте» тоже ещё не тотальна и подчас образует весьма сложные для анализа переходные формы.

---

<sup>188</sup> См. об этом в: Липовецкий М. Н. Указ. соч. С.157.

4. «Москва–Петушки» повлияла на композицию песен и альбомов московского панка (композиционная рама и кольцеобразная структура альбомов «Банды Четырёх», альбома «Оптом и в розницу» группы «НАИВ» и «Нижней Тундры» «Ва-Ванка»).

5. Ерофеевская эсхатология задаёт в «московском панк-тексте» повторяющиеся лейтмотивы: непрерывный дождь, вечная тьма, неопределенность, стирание пространственно-временных границ и т. п. Кроме того, московскими панками почти безоговорочно принимается идея Ерофеева об Апокалипсисе без Армагеддона («Надо ещё подумать, для каких целей в 40-х годах Господь обделил нас поражением»;<sup>[189]</sup> «... и с тех пор я не приходил в сознание и никогда не приду»).

6. Своеобразно понятая эсхатологичность бытия становится причиной сбоя в календарной неделе (мотив призрачной пятницы и несуществующего воскресенья).

7. Всё та же эсхатология диктует самобытную символику чисел (4 — символ вечного возвращения в тупик, 9 — олицетворение смерти, вводящей в ещё более страшный мир и т. д.). Важное значение приобретает и нетрадиционное число 1,5 (у Ерофеева и «Банды Четырёх» — символ «стёртого» времени, у Склера — развенчания бинарной модели).

8. Отказ от зрелищности, театрализации. У Ерофеева — в потенциале, у московских панков — доминирующая черта.

9. Политизированность московского панка. В поэме Ерофеева политика (в лице «четырёх») насильно

---

<sup>189</sup> Ерофеев В. В. Из записных книжек // Ерофеев В. В. Записки психопата. С.379.

навязывается персонажу. Ныне видим нескрываемую (хотел сказать «несгибаемую») «партийность» «Банды Четырёх», активную политическую позицию А. Ф. Скляра и стоически-стёбовую оппозиционность Александра Иванова из «НАИВа».

10. Редукция традиционной для русской поэзии символики поезда. В поэзии «серебряного века», а также рок-поэзии вплоть до середины 90-х годов поезд «мыслился союзником и спасителем» и означал «освобождение, духовное раскрепощение героя».<sup>[190]</sup> У Ерофеева же и московских панков он всё чаще действует против метафизической воли персонажей, привозя их не к обители отдохновения, а туда, где сами понятия жизни и смерти оказываются пугающе релятивными.

## **ШКОЛЬНИКИ**

**Дмитрий Кобак. «Москва–Петушки»**  
**Вен. Ерофеева**

**Санкт-Петербургская классическая  
гимназия (школа № 610)**

В русской литературе есть два прозаических произведения, которые авторы назвали поэмами — это «Мертвые души» и «Москва–Петушки». И два путешествия — «Путешествие из Петербурга в Москву» и «Москва–Петушки». Произведение Ерофеева — это остроумнейшая сатира на советскую жизнь, совсем не похожая на своих «литературных предшественников».

---

<sup>190</sup> См.: Ступников Д. О. Символ поезда у Б. Пастернака у рок-поэтов // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Тверь, 1998. С.112.

Поэма написана в 1970 году, в годы застоя, и, конечно, до перестройки в России не публиковалась (хотя имела широчайшее хождение в самиздате). С момента написания прошло около тридцати лет, а современному читателю уже очень трудно, а порой и невозможно, понять многочисленные иронические намеки, которыми наполнена поэма Венедикта Ерофеева. Время проходит, и все меньше остается людей, которые помнят, кто такие Абба Эбан или Ольга Эрдели, «розовое крепкое за рупь тридцать семь» или «расширенный пленум».

Тем не менее, по сей день нет ни серьезной монографии, посвященной этой поэме, ни реального комментария к ней. Вернее, мне удалось найти человека, написавшего комментарий к «Москве–Петушкам» — это Эдуард Власов, живущий сейчас в Японии. Там он и издал свой труд, который я ему заказал через Internet, но пока не получил. В этой работе я лишь изложу наблюдения и мысли, возникшие у меня при чтении поэмы.

Но вначале расскажу биографию писателя, которую, кстати, мало кто знает даже из его поклонников. Венедикт Ерофеев родился 24 октября 1938 года на Кольском полуострове, за Полярным кругом. Вместе с семьей пережил там Великую Отечественную войну, несколько раз находясь на грани смерти. Веня был очень способный мальчик — к шести годам уже хорошо писал, читал и даже рисовал. Кроме того, он обладал феноменальной памятью. «Книг особых у нас не было, — вспоминает сестра Ерофеева, — поэтому читали все подряд, что под руку попадет; был у нас маленький отрывной календарь, который вешают на стену и каждый день отрывают по листочку. Веничка этот календарь — все 365 дней — полностью знал наизусть еще до школы;

например, скажешь ему: 31 июля — он отвечает: пятница, восход, заход солнца, долгота дня, праздники и все, что на обороте написано».<sup>[191]</sup> По рассказам В. Б. Кривулина,<sup>[192]</sup> Веня как-то раз, уже в зрелом возрасте, выучил за сорок пять минут тысячу латинских слов, которые видел первый раз в жизни! Несмотря на замечательную память, писатель много лет вел записные книжки, в которые заносил свои мысли или понравившиеся цитаты. Таких толстых, большого формата «амбарных книг» у него накопилось не меньше десятка.

В первом классе на мальчика пожаловалась учительница: когда всех детей принимали в октябрята, он заявил, что не хочет. Ей так и не удалось его переубедить: Веня не стал октябренком. А потом не был пионером и комсомольцем. В 1955 году Веня окончил школу с золотой медалью, единственной на всю параллель. В этом же году он поступил на филологический факультет МГУ, пройдя только собеседование, — в то время это была льгота для золотых медалистов. Как он сам пишет, «впервые в жизни пересек Полярный круг, с севера на юг, разумеется, когда по окончании школы с отличием, на 17-ом году жизни, поехал в столицу ради поступления в Московский университет».<sup>[193]</sup>

---

<sup>191</sup> Авдиев И. Несколько статей // Новое литературное обозрение. 1996. № 18. С. 150–209.

<sup>192</sup> Интервью с поэтом, литературным критиком, журналистом Виктором Борисовичем Кривулиным, 22 мая 1999.

<sup>193</sup> Ерофеев Вен. Краткая автобиография // Ерофеев Вен. Москва–Петушки и пр. М.: Прометей, 1990. С. 3–4

Однако Веня не окончил университет. Позже он рассказывал: «Я просто перестал ходить на лекции и перестал ходить на семинары... И скучно было, да и зачем...».<sup>[194]</sup> Исключили его, по свидетельству В. Б. Кривулина, за нежелание сдавать политические дисциплины. «С марта 1957 года, — писал позже Ерофеев, — работал в разных качествах и почти повсеместно: грузчиком продовольственных магазинов, подсобником каменщика на строительстве Черемушек, истопником-кочегаром, дежурным отделения милиции, приемщиком винной посуды, бурильщиком в геологической партии, стрелком военизированной охраны, библиотекарем, коллектором в геологической экспедиции, заведующим цементным складам на строительстве шоссе Москва-Пекин и многое другое <...> А единственной работой, которая пришлась мне по сердцу, была в 1974 году в Голодной степи работа в качестве лаборанта паразитологической экспедиции и в Таджикистане в должности лаборанта ВНИИДиС по борьбе с окрыленным кровососущем гнусом».<sup>[195]</sup>

В 1970 году была написана прославившая Венедикта поэма «Москва–Петушки». В 1972 году за ней последовал «Дмитрий Шостакович», черновая рукопись которого была потеряна (Веня просто забыл авоську с черновиками в трамвае), а все попытки ее восстановить не увенчались успехом. Со свойственной ему беспечностью примерно в то же время Веня потерял паспорт и поэтому не смог съездить за границу.

---

<sup>194</sup> «Я умру, но никогда не пойму этих скотов»: Интервью с В. Ерофеевым // Авто. 1991. № 18 (7–13 мая). С. 12

<sup>195</sup> Там же.

В середине 80-х у писателя был обнаружен рак. В 1986 году Веню приглашают лечиться в Париж, в Сорбонну. На Западе к тому времени он был очень популярен — «Петушки» перевели на все мыслимые и немыслимые языки, они пользовались огромным успехом. Но власти не выпустили Ерофеева: «они копались, копались — май, июнь, июль, август 86 года, снимали с моей трудовой книжки какие-то копии и, наконец, объявили, что в 1963-м году у меня был четырехмесячный перерыв в работе, поэтому выпускать меня во Францию нет никакой возможности... сослаться не маленький перерыв в работе двадцатитрехлетней давности, когда человек нуждается в онкологической помощи... Я умру, но никогда не пойму этих скотов».<sup>[196]</sup> В 1987 Веня крестился, причем в католичество: его, по-видимому, склонил к этому один из друзей.

В 1988 году поэма «Москва–Петушки» первый раз была напечатана в России — в журнале «Трезвость и культура» (вероятно, за лозунг «больше пейте, меньше закусывайте»). К 1990 году болезнь приняла необратимый характер. За несколько дней до смерти жену писателя попросили забрать умирающего из больницы. Мотивировали это безнадежным состоянием больного — ему, мол, все равно где умирать! Мучаясь от рака горла, Венедикт Ерофеев скончался 11 мая 1990 года.

Недавно в Москве был открыт памятник Ерофееву, который называют самым длинным памятником в мире. На Курском вокзале поставлена скульптура Вени с чемоданчиком, а за 100 километров оттуда, в Петушках,

---

<sup>196</sup> Там же.

стоит «блудница с глазами, как облака», с которой герой так и не встретился.

Поэма разбита на главы по названиям железнодорожных станций, что является прямой отсылкой к Радищеву. Однако эта разбивка носит чисто номинальный характер — главы нисколько не прерывают повествование, а порой даже предложение:

«Вот только похмелюсь на Серпе и Молоте, и

[Москва — Серп и Молот]

и тогда все, все расскажу».

В отличие от Радищева, который путешествует для того, чтобы посмотреть вокруг, герой Ерофеева не выглядывает в окна и вообще никак не реагирует на жизнь за пределами электрички. Действие развивается в замкнутом пространстве, никак не сообщаемся с внешним миром. И в этом пространстве герой чувствует себя спокойно. Более того, все беды начинаются после того, как рассказчик прекращает это «статическое движение», когда его «выносит» из электрички и, по-видимому, «вносит» в другую. Но об этом позже.

Главное действующее лицо поэмы, рассказчик, это alter ego самого Ерофеева. В поэме много биографических деталей, причем автор часто обращается непосредственно к себе, что создает довольно комический эффект: «Помни, Веничка, об этих часах» или «Пойди, Веничка, и напейся». Эту «ласково-эгоцентрическую» интонацию обращения к самому себе автор нашел не сразу. В одной из записных книжек Ерофеева есть такая запись:



«К вопросу о собств[енном] я, и т. д. Я для самого себя паршивый собеседник, но все-таки путный, говорю без издевательств и без повышений голоса, тихими и проникновенными штампами, вроде „Ничего, ничего, Ерофеев“, или „Зря ты все это затеял, ну да ладно уж“ или „Ну ты сам посуди, ну зачем тебе это“ или „пройдет, пройдет, ничего“». <sup>[197]</sup>

Поэма начинается со знаменитого «Все говорят: Кремль, Кремль...» Веня каким-то фатальным образом никак не может попасть в Кремль: «Сколько раз уже, напившись или с похмелью, проходил Москву с севера на юг, с запада на восток, из конца в конец, насквозь и как попало — и ни разу не видел Кремля». Надо сказать, Москва в поэме — оставленное Богом место: «я знаю, что в эту сторону Он ни разу и не взглянул...» А Кремль, как центр Москвы, — кромешный ад, средоточие всего зла. Это закономерно: в Кремле находился ЦК КПСС, а именно против бессмысленной и тоталитарной коммунистической системы и направлена в значительной степени ирония писателя. Москва противопоставлена Петушкам (даже в названии «Москва–Петушки»), которые олицетворяют рай, Эдем: «Петушки Он стороной не обходил», «Петушки — это место, где не умолкают птицы ни днем, ни ночью, где ни зимой, ни летом не отцветает жасмин».

Из многих Московских пригородов Ерофеев выбрал именно Петушки, надо полагать, не случайно. Во-первых, «ПЕТушки» созвучны с «ПЕТербургом», что является еще

одной отсылкой к Радищеву (указал Б. В. Останин<sup>[198]</sup>). Во-вторых, Петушки находятся на 101 километре от Москвы, а в советские времена за некоторые административные правонарушения ссылали как раз за 100 километров от города. Получается, что Петушки находятся за некоторой «административно-милицейской» границей Москвы, что усиливает противопоставление этих населенных пунктов.

Во второй главе у Вени появляются первые собеседники — это ангелы с их ценным советом: «зажмурься, чтобы не так тошнило». Ангелы представляются герою добрыми существами: они поют «ласково-ласково» и вообще, «какие они милые!» Ангелы сопровождают героя и отлетают только тогда, когда он первый раз улыбается. В следующий раз они появляются на последних страницах книги, причем изображаются совсем в ином, чудовищном виде:

«И ангелы — рассмеялись. Вы знаете, как смеются ангелы? Это позорные твари, теперь я знаю — вам сказать, как они сейчас рассмеялись? Когда-то, очень давно, в Лобне, у вокзала, зарезало поездом человека, и непостижимо зарезало: всю его нижнюю половину измололо в мелкие дребезги и расшвыряло по полотну, а верхняя половина, от пояса, осталась как бы живою <...> А дети подбежали к нему, где-то подобрали дымящийся окурок и вставили его в мертвый полуоткрытый рот. И окурок все дымился, а дети все скакали вокруг и хохотали над этой забавой».

---

<sup>198</sup> Интервью с редактором и литературным критиком Борисом Владимировичем Останиным, 15 мая 1999.

Почему ангелы Господни смеялись над умирающим Веничкой, как дети над изуродованным трупом человека? Почему ангелы оказываются в конце концов «позорными тварями» и, по сути, превращаются в дьяволов? Я думаю, не стоит искать в этом, да и во всей поэме завуалированных христианских идей, как это делает В. Курицын в своей статье.<sup>[199]</sup> Критик пишет, что всю поэму можно рассматривать как блуждания Вениной души после смерти, причем якобы в тексте можно найти полные соответствия православному учению о посмертных странствиях души. На мой взгляд, все это слишком притянута за уши. Более глубоко рассмотрен этот вопрос в статье И. П. Сепсяковой,<sup>[200]</sup> анализирующей переключки поэмы Ерофеева с Библейским текстом. Но оба автора не учитывают, что в поэме наряду с явными христианскими реминисценциями присутствуют и откровенно богохульские пассажи. Это, например, доказательство существования Бога, выведенное из полной беспорядочности человеческой икоты. Или раздумья о том, «что мне выпить во Имя Твое?.. Беда! Нет у меня ничего, что было бы Тебя достойно».

На станции «43-й километр» в повествовании происходит резкий перелом. Нарушается монологический характер повествования — у Вени появляются реальные, живые собеседники. Сам автор указывает на изменение жанра: «Черт знает, в каком жанре я доеду до Петушков... От самой Москвы все были философские эссе

---

<sup>199</sup> См.: Курицын В. Мы поедem с тобой на «А» и на «Ю» // Новое литературное обозрение. 1992. № 1. С. 296–304

<sup>200</sup> См.: Сепсякова И. П. Христианский идеал и постмодернизм // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков. Петрозаводск, 1998. С. 539–543

и мемуары, все были стихотворения в прозе... <...> Теперь начинается детективная повесть». С этого момента пить начинает не один Веня, а целая компания. О. Седакова в своей интересной статье<sup>[201]</sup> утверждает, что это не что иное, как изображение пира, выполненное в античных традициях. И действительно, что такое пир (симпосий) в Древней Греции? Это застольная беседа на философские темы, непременно сопровождающаяся обильным возлиянием. Наиболее полно это отразилась в «Пире» Платона или Ксенофонта. В «Москве–Петушках» все это принижено, перенесено в пригородную электричку, в кучку пьяниц, но, тем не менее, все равно остается настоящим пиром. О чем говорят наши путешественники? О Гоголе и Тургеневе, о традиции питья в русских литературных кругах, о Гете и Шиллере. Они выводят кривую настроения после пьянки, обсуждают отношение к женщинам как мерило всякой цивилизации. Веня рассказывает о своих заграничных путешествиях. И все это, «как у Ивана Тургенева», по-философски. Пир этот происходит на границе жизни и смерти, Москвы и Петушков, ада и рая. Его участники — какие-то дикие, фантасмагорические персонажи: нелепый внучек, который только и может, что верещать, и у которого «и шея-то не как у всех, у него шея не вырастает в торс, а как-то вырастает из него, вздымаясь к затылку вместе с ключицами. И дышит он как-то идиотически...»; черноусый в берете и его ипостась — черноусая в берете; хоть и не участвуют в общей беседе, но сидят и пьют вместе со всеми умный-умный и тупой-тупой.

---

<sup>201</sup> См.: Седакова О. Пир любви на «шестьдесят втором километре» // Русские пиры. Альманах «Канун». Вып. 3. СПб., 1998. С. 353–365.

Здесь надо рассказать, какими были пьянки в настоящей жизни Венедикта Ерофеева. У него было две компании друзей — одна, связанная с его университетским кругом, другая — все те, с кем он пил. Это была компания безудержных пьяниц. Но их попойки не были лишены некоторого философского и литературного уклона. Как рассказывает В. Б. Кривулин, у них, например, считалось хорошим тоном напиться вечером до чертиков и прочитать в таком состоянии какую-нибудь книгу, а утром ее пересказать остальным. Так что этот философский «пир» в электричке имеет непосредственное отношение к реальной Вениной жизни.

С концом пира кончается правильное движение электрички. Начинается полный бред окончательного запьяневшего Вени. Его либо выносит из электрички на станции «Орехово-Зуево» (это, кстати, единственная станция, которой посвящена отдельная глава — остальные главы это перегоны между станциями) и вносит в другую, либо герой просто засыпает, а электричка приходит в Петушки и направляется обратно (может быть, она прошла весь путь «Москва–Петушки» за это время не один раз)... Так или иначе, Веня просыпается и замечает, что уже стемнело и он едет обратно в Москву.

В этот момент героя начинает искушать Сатана, предлагая спрыгнуть с поезда. Веня не соглашается, и «Сатана ушел, посрамленный». Но в следующей главе дьявол возвращается, на этот раз в образе Сфинкса, у которого нет ни ног, ни хвоста, ни головы, но который, тем не менее, нещадно лупит Веню хвостом и головой. Сфинкс задает ему пять загадок, ни на одну из которых Веня не смог ответить. Экзамен провален, Сфинкс не пускает Веню в Петушки. Минин и Пожарский в

последней его задаче, хоть и идут в противоположные стороны, попадают на Курский вокзал, да и «в Петушки, ха-ха, вообще никто не попадет!»

Дальнейшее пребывание Вени в электричке наполнено фигурами бреда, такими как Митридат, у которого в полнолуние текут сопля, камердинер Петр или полчища Эринний. Все происходящее окончательно превращается в кошмар. Потом Веня оказывается на платформе, ему холодно и больно, да в довершение ко всему к нему подходят двое со скульптуры «Рабочий и колхозница», рабочий ударяет его молотом по голове, а крестьянка серпом по яйцам. Интересно отметить, что это, по всей видимости, реальный сон Ерофеева: «Кошмарный сон с похмелья в ночь на 17/IX: вначале озноб, потом жар, потом лихоманка. Потом ко мне подходят двое этих верзил со скульптуры Мухиной, рабочий подходит и бьет меня молотом по голове, а потом крестьянка серпом по яйцам».<sup>[202]</sup>

Некоторое время автор еще надеется, что он в Петушках, что все обойдется; действие происходит в месте «Петушки. Садовое кольцо» или «Петушки. Кремль». Но тщетно: «Началась история, страшнее всех, виденных во сне: в этом самом переулке навстречу мне шли четверо. Я сразу их узнал, я не буду вам объяснять, кто эти четверо... <...> вы сидели когда-нибудь в туалете на петушинском вокзале? Помните, как там, на громадной глубине, под круглыми отверстиями, плещется и сверкает эта жижа карего цвета, — вот такие были глаза у всех четверых». Они преследуют измученного Веню и настигают его у стен Кремля: «Нет, это не

---

<sup>202</sup> Венедикт Ерофеев. Записная книжка. 1969–1970.  
<http://www.dek.dp.ua/liter/Erofeev/dnevnik.htm>

Петушки! Кремль сиял передо мной во всем великолепии». Сколько раз он проходил по Москве в поисках Кремля, и ему ни разу не удавалось его найти. И вот, когда Кремль ему меньше всего нужен, он попадает прямо на Красную площадь. Ему удастся вырваться еще раз, но ненадолго — его настигают в каком-то подъезде. Небесные ангелы рассмеялись, а «они вонзили мне шило в самое горло... Я не знал, что есть на свете такая боль, и скрючился от муки. Густая красная буква „Ю“ распласталась у меня в глазах, задрожала, и с тех пор я не приходил в сознание и никогда не приду».

Такая смерть героя удивительным образом вплетается в жизнь самого Венедикта Ерофеева. Вероятно, он описал ее, находясь под впечатлением виденного им случая. Бригада, в которой он работал, прокладывала кабель (этот сюжет подробно описан в главе «Кусково-Новогиреево»). Однажды утром у них осталось немного недопитого накануне вина. Они бросили на морского, кому достанется это выпить. Выигравший рабочий выпил вино залпом... а через несколько секунд в страшных мучениях скончался. Оказалось, что в бутылке сидела оса, которая успела ужалить несчастного в горло изнутри... Но поразительно, что через 20 лет после написания поэмы, писатель умер от рака горла, когда ему в шею была вставлена трубка, через которую он питался (по рассказам Б. В. Останина).

Последняя фраза вводит читателя в недоумение: она написана от лица рассказчика, но после его смерти! Получается, что все повествование вела душа несчастного Вени, которому на земле никак не удавалось найти свое место и счастье, который так и не попадает в Петушки. Возможно, после смерти душа обретает долгожданное успокоение и рассказывает нам о

последнем дне Венедикта. Делает она это непосредственно после смерти: второй абзац поэмы начинается словами «Вот и вчера...» и описывает день, предшествующий путешествию героя. То есть он путешествует «сегодня», значит, и рассказывает все это в тот же день...

Намеки на то, что Веня не доедет до Петушков, встречаются в тексте неоднократно. Он едет в Петушки в 13-ый раз, в пятницу; он выпивает на какой-то станции тринадцать глотков водки: «не в радость обратятся тебе эти тринадцать глотков, — подумал я, делая тринадцатый глоток». В другом месте он говорит, что поделится с нами секретом коктейля, «если доберется живым; если милостив Бог». Живым он не добрался. Почему Бог оказался немилостивым? Почему ангелы обратились в дьяволов? Почему Вене не дают вырваться из адской Москвы в блаженные Петушки сначала Сфинкс, а потом четверо убийц?

Поэма начинается с того, что герой не может попасть к Кремлю, а кончается тем, как он к нему наконец попадает. Утром злополучного дня Веня просыпается в каком-то подъезде, а вечером его убивают в подъезде (может быть, в том же?). Получается некий замкнутый круг, из которого нет никакого выхода. Кажется, это и есть главная мысль поэмы — нет из тогдашнего положения России никакого выхода! Но последняя фраза «Москвы–Петушков» доказывает обратное: Венина жизнь, пусть даже жизнь его души, не кончается — не все кончено и для России.



# ПУБЛИКАЦИИ

## **И. Я. Авдиев. Записная книжка Венедикта Ерофеева 1974: «Лаборант по борьбе с окрылённым кровососущим гну́сом»**

**Москва**

«Увы, всё длится странствие житейское, в разладе с целым миром и с самим собой», — мог посетовать Венедикт Ерофеев вместе с автором строк святителем Григорием Назианзиным в переводе всегда любезного его сердцу Сергея Аверинцева.

Записная книжка 1974 года включает «записки писателя» и его дневник — «изо дня в день». Венедикт оставил с начала блокнота три четверти чистых листочков для заметок и записью от 1 марта открыл дневник, который вёл до 13 июля. Метеорологические наблюдения над температурой воздуха датированы от 15 мая до 23 июля. Значит и «записки писателя», составляющие основное содержание блокнота, были сделаны с 1 марта до 23 июля.

В «Трудовой книжке» после знаменитой работы, описанной в поэме «Москва–Петушки» как закапывание и откапывание кабеля связи, появляется новая запись: «Всесоюзный научно-исследовательский институт дезинфекции и стерилизации Минздрава СССР.

Начальник Голодностепского отряда ВНИИДиС по борьбе с гнусом». Экспедиции разного назначения в шестидесятые-восьмидесятые годы были традиционным прибежищем и убежищем «бичей» (бич — «бывший интеллигентный человек»), культурной разновидностью, которая, потеряв идеолого-романтический оттенок, выродилась в «бомжей» (бомж — казённая аббревиатура «человек без определённого места жительства») девяностых годов.

Венедикт Ерофеев продолжает жить вне гражданства и священных обязанностей «социалистической Родине», у него нет паспорта, прописки, он не является, а значит скрывается, «уклоняется» от службы в армии. По законам страны он мог бы получить немалый лагерный срок. За меньшие провинности Иосиф Бродский получил два срока. Нарастает поток высылаемых из страны. Вот-вот произойдет исторический обмен «нашего» Владимира Вуковского на ихнего коммунистического Корвалана, оказывается наши «отщепенцы» могут быть приравнены по обменной стоимости к коммунистическим святым. Вот-вот отправится на Запад Эрнст Неизвестный, соорудивший памятник Хрущеву.

Экспедиция в Голодную степь — новая форма жизни Венедикта Ерофеева. Оказывается можно целомудренно уходить от нежеланных встреч с органами власти еще и таким образом. Природу Венедикт любил с детства, с удовольствием передвигался по параллелям. (И не любил меридианы!). За этой первой экспедицией будет вторая, в 1976 году — геологическая, на родной Кольский полуостров!

Болшево приютило его на зиму, но весна, как всегда, томит его перелетную душу. Венедикт кружит по Москве: он везде принят и обласкан. Кто знает, как опустошают такие мытарства?! Байрон и тот признавался: «появляюсь на людях только, чтобы нагулять аппетит к одиночеству», а какого было Венедикту в принудительной роли всемирно известного Венички. Он переводит дух у меня в Старо-Толмачёвском переулке, у старых друзей Гудковых на Соколе, у дорогого Мура — Владимира Муравьёва. Попадая к «первенцу», Вадиму Тихонову, на Пятницкую, Венедикт тут же бывает «продан»: Тихонов звонит Владиславу Льну и тот устраивает банкет с новыми знакомствами. «Скучно тебе было... Веничка, захотел ты суеты, — вот и получай свою суету...» («Москва–Петушки», гл. «Москва. Площадь Курского вокзала»).

И вот запись: «подведение черты под „болшевский период“ — заканчивается крахом 24 марта и сомнительной среднеазиатской перспективой». 24 марта — день рождения «Ю. Р.» — Юлии Руновой. Как много значила в жизни Венедикта эта женщина, можно судить уже по тому, что кровавую буква «Ю», всплывающую в финале поэмы в глазах Венички, никто из друзей иначе и не понимал, как воспоминание о Юлии Руновой. Вот кусочек из юношеского дневника 1959 года, рассказывающий о предчувствиях, зародившихся в Орехово-Зуевском педагогическом институте:

«4 дек[абря]. — первое столк[новение]. В 20-й.

5 дек[абря]. — Толки. Вижу, спуск[ается] по лестнице, в оранжевой лыжной куртке.

6 дек[абря]. — Вижу. Потупила глаза. Прохожу мимо с подсвистом.

7 дек[абря]. — Вижу: у комендантши меняет белье. Исподтишка смотрит.

8 дек[абря]. — В какой-то белой штучке с хохлацким вышитым воротничком. С Сапачевым.

9 дек[абря]. — Вижу. Промелькнула в 10-ю комн[ату].

10 дек[абря]. — Сталкивались по пути из буфета. В той же малороссийской кофте.

11 дек[абря]. — Р[унова] в составе студкомиссии.

12 дек[абря]. — У нас с Айболенским сидит два часа. С какими-то глупыми салфетками.

13 дек[абря]. — Вижу, прогуливаясь с пьяной А. Захаровой.

14 дек[абря]. — Обозреваю с подоконника, в составе комиссии.

15 дек[абря]. — В глупом спортивном костюме. Вероятно, на каток. Вечером с Красовским проявляем её портрет.

16 дек[абря]. — Не вижу.

17 дек[абря]. — Вижу, прогуливаясь с Каргиным по 2-ому этажу.

18 дек[абря]. — Не вижу.

19 дек[абря]. — Р[унова] с Тимофеевой у нас в комнате. Пьяно с ней дебатирую.

20 дек[абря]. — с дивана 2-го этажа созерцаю её хождения.

21 дек[абря]. — вижу её с А. Захаровой, студобход. Подклеила Евангелие.

22 дек[абря]. — вызывает А. Сапачева.

23 дек[абря]. — вижу дважды. В пальто, с Красовским. И столкн[овение] на лестнице.

24 дек[абря]. — не вижу.»

Пока всё в духе Венедикта: вожак факультетского комсомола потупляет глаза и подклеивает старенькие листы Евангелия. Семь лет спустя она выстрелит в него из охотничьего ружья в упор, и только «первенец» Тихонов спасёт друга, успеет подбить ствол вверх. Спустя пятнадцать лет роковая любовь заставляет сделать запись: «Зимакову покину легко. Всё дело в Р.». (7 апреля). В дневнике 1974 года — охлаждение к Петушинской стороне, к Караваевским перипетиям, к жене Валентине Зимаковой, «пухлый младенец» поэмы — сын Венедикт не поминается. Венедикт записывает: «Зимачиха. Её взгляды на вещи за истекшие два года несколько осунулись, стали поджарыми». Но и в экспедиции он сомневается: «Где, по возвращении, я найду Пенелопу или Клетемнестру? Что будет моей Итакой, а что Спартой и Микенами?». Не знаю как Пенелопой, а вот Клетемнестрой могла оказаться и

Зимакова, и Рунова. Румяная пышная красавица-комсомолка Юлия Рунова пятнадцать лет до и почти пятнадцать после требовала от Венедикта только одного и он записывает это требование: «Она отказывается от сочетания с ним, пока тот не изживёт свои идейные заблуждения». Представьте себе роман Ильича в юбке и «в какой-то белой штучке с хохлацким вышитым воротничком» и Фанни Каплан в затрапезных брючишках и с рюкзаком пустых посуды. Венедикт точно рисует характер этих почти тридцатилетних отношений в трёх строках дневника 1974, на временном экваторе: «Ю. Р. в письме 14/VI: „а причудливая форма полувраждебности — полуфлирта, декларативные шашни, единоборство ублю дочных амбиций, противостояние двух придурков“». Комплекс Иродиады: пляска с отрубленной головой. Нет, скорее комплекс Клеопатры — быть прекрасной всю ночь, а на утро без жалости казнить... А тут ещё похмелье!

Венедикт объезжает свои владения в Москве, в Петушках, во Владимире, осматривает строй своих диадохов и адептов — это он делал по крайней раз в год, как инспекционную поездку, чаще всего весной, на Пасху — проверить степень «поджарости» взглядов. И часто поникал — отступников и просто предателей было много.

Как повелось ещё со второй половины шестидесятых на Страстной неделе Венедикт приезжал во Владимир и к Пасхе собиралась вся «секта» — как называли её в официальных органах — венедиктинцев. Хорошо было нежиться у Успенского собора под весенним солнышком, глядя на безбрежное половодье Клязьмы и переживая радость, что зимняя бездомность позади, позади тусклое тепло временных кочегарок, а

впереди профессионально сданные экзамены в новые институты и разложение новых идеологически неокрепших партийно-комсомольских коллективов богословско-декадентским угаром. Поэма «Москва–Петушки» была своего рода программой «секты», фратрии, братства венединцев. «Умрём под собором!».

Но в семидесятых все устали: у каждого было по три-четыре института, только столетие Ленина спасло многих персонажей поэмы от лагерного срока после событий в Чехословакии (следствие велось два года, до самого юбилея, и решили посадить только четверых вместо двадцати одного, чтобы не портить торжества). Венедикт и в поэме утверждал, что «революции совершаются в сердцах, а не на стогах», и в дневнике, как кредо вне времени, записывает: «Уважение ко всякой необитаемости, ко всякому бездействию, лишенности всего, кроме форм протяженности. Представ перед Господом... не в чем будет себя упрекнуть, а действуя, есть риск несколько раз сплеховать». Это отношение Венедикта к диссидентской деятельности, ответ Петру Якиру, Ирине Белогородской, Вадиму Делоне...

«За всю жизнь увидеть только одного счастливого человека: Пашку Радзиевского». У Пашки Радзиевского в переулке близ Колхозной площади читал свои рассказы друг хозяина робкий писатель-сатанист Мамлеев. После чтения каждого рассказа он искательно заглядывал Венедикту в глаза, но тот неумолимо бухал: «Говно». Мы с Венедиктом пили вина, ели снеди и хозяйева явно рассчитывали на обоюдную приятность. После третьей рассказа я не выдержал и закричал с чувством благодарности за утолненный многодневный голод: «Веня! Да гений! Гений же!» Я схватил писателя в охапку и стал

его подбрасывать. Венедикт расхохотался. Я неделю после этого чувствовал метафизическую осквернённость, отягчённую самыми пошлыми галлюцинациями наяву, а Веня сочувственно смеялся: «Я всерьёз предупреждал: говно — вымажешься». Пашка Радзиевский скоро взблеял козлом, взял у Венедикта доверенность на парижские гонорары за поэму и растворился вместе со своим Мамлеевым в европах. Всем, кто уезжал на Запад и просил «доверенность», Венедикт подписывал без условий, махнув рукой, будто отсылая всех в небытие.

Круг действующих лиц дневника: старые друзья — Владимир Муравьёв, Николай Котрелёв, Лев Кобяков, супруги Гудковы — Юрий и Валентина, Василий Моксяков, Валерий Бармичев, Ольга Седакова и рядом с ней художники Саша Лазаревич и Саша Карнаухов с женой Викой, Виктор Сукач; дружище Венедикта с орехово-зуевских времён и доверенное лицо в отношениях с Юлией Руновой Валентина Еселева; недавние знакомые — художники Борис Козлов и Олег Целков, Майя Луговская, поэты Величанский, Агапкин и Лён; профессиональная патриотка из журнала «Вече», опубликовавшего эссе «Василий Розанов», Светлана Мельникова; чета Архиповых, дававшая приют Венедикту в подмосковном поселке Ильинское по Казанской дороге; новый экспедиционный друг, которому Венедикт всегда радовался — «Эжен» Слугин; владимирская свита верных венедиктинцев — чета Масловых — Валерий и Валентина, Андрей Петяев, Людмила Чернышёва, Авенир Авдошин, поэт Вячеслав Улитин с женой Валентиной, сердечный философ Алексей Сидоров с женой Татьяной, Михаил Арацев, Владислав Цедринский — эти лица угадываются в лицах и судьбах персонажей поэмы «Москва–Петушки».



Например: «Боря С.» — из поэмы продолжает жить в дневниковых записях. «Боре Сор[окину], без слов, но от души: В мире есть гад, этот гад ненормален, Боря прозванье ему»; «профессия Бори — занят спекулятивной дедукцией и волюнтаризмом»; «Если б я строчил на них донос <наверное, на владимирских венедиктинцев — И. А.>, я бы напротив Вори — под фамилией написал бы Nota bene и Sic!». Персонаж живет, Веничка о нём заботится.

Пили тогда недавно появившуюся разновидность «бормотухи» — «Солнцедар»: 18 градусов, если пролить на пол, то кроваво-синее пятно было неистребимее, чем все подобные пятна готических романов. В утренних очередях за этим пойлом говорили, что привозят его из Алжира — захватывают немытые от нефти танкеры на обратном пути с Кубы — и уже в России крепят денатуратом. Только что возникла эпоха настойки «Стрелецкой». Во Владимире была душевная встреча с художником — автором знаменитой этикетки со стрельцом.

С дороги Венедикт прислал мне короткое письмо:

«Игорь Авд.! Пользуюсь 10-минутной остановкой в Куйбышеве, чтобы сообщить вот что: всё-таки отбыл, в ту же ночь, с воскресенья на понедельник. Поезд Москва-Ташкент, купейный ваг[он]. Провожающих в этот раз было четверо: Нина Козлова, Ирина Исаева, Анета Никонова и Анна Тухманова. Снабжен в дорогу яйцами, вином и сигаретами. В 0.05 отчалил, зацелованный насмерть. Из Ташкента напишу что-н[и]б[удь] пространнее. По поклону всем нашим. ВЕроф. 13/V.»

И приписка уже на конверте:

«Позвони В. Мур[авьеву] и скажи, что его деньги не понадобились».

Штамп на конверте с датой «13-5-[19]74».

Вернувшись из «дальних югов» Венедикт со вкусом бархатно рокотал: «Янгиер... Зафаробад...».

Конечно, все экспедиционные дхарматики, буддисты и безликие оккультисты, выкислявшие себя щелочивые клизматика, скоро ему опостылили. Усмешка над гибридом Бори Сорокина и зафаробадским инсектофилом: «он рассматривал христианскую идею как очистное сооружение».

Вернувшись в Москву, где «все говорят: Кремль. Кремль...», Венедикт вспоминает Николая Заболотского:

«Вот она страна уныний,  
Гиперборейский интернат».

^\* \* \*

**Записная книжка Вен. Ерофеева публикуется в сокращении, полный текст будет опубликован в журнале «Комментарии». Мы благодарим главного редактора журнала Александра Давыдова за любезное разрешение опубликовать этот текст.**

# **Венедикт Ерофеев**

## **[Записная книжка]**

### **Публикация И. Я. Авдиева**

Бенедетто, комментатор Марко Поло: «Он жил на краю земли между востоком и северо-востоком».

Марко Поло: «Люди разумные, и знают по-татарски».

Пенелопа и Елена, и разные способы их поведения при равенстве красот.

Шутки железнодорожников: «На половом довольствии».

Альтамироно — Арисменди — Альенде.

То был бы я в краю отцов  
Не из последних подлецов.

Джентельмены так не поступают.

Еще не родился человек, который захотел бы меня укусить.

«Боже, храни королеву!»  
(глупейшую из королев).

Ричард II: «роскошный перл в сверкающей оправе».

Симеон Исаакович Кирсанов.

Вот так и живу: докучаю и богам, и людям, и животным.

Экстатичность до ст[епени] астральности.

Не надо спешить с публикацией и обнародыванием чего бы то ни б[ыло]. Ньютон, открывший всемирное тяготение, ознакомил с ним людей 20 лет спустя.

в купейном вагоне продукции завода Аммендорф.

В 3-ем часу 14/ V. Арал[ьское] море справа.

Позиция католического меньшинства (В[ладимир] М[уравьев]).

Сведения из «Недели». Самая холодная точка на чел[овеском] теле — кончик носа — не превыш[ает]

22°C. Среднее кол[ичес]во волос на голове брюнетов: 110 000. У блондинов: 150 000.

Моральный распад при незыблемости всех остальных [качеств?].

Хомяков о рус[ских] на западе: «Мы всегда догоняем и никогда не догоним, просто потому, что всегда ступаем в чужой след».

Президент Индии Гири[?]: «Материалистич[еское] помешательство и страсть к земным благам уведут нас с пути морального прогресса».

Следует исказить существо любого дела.

Не родись суетливой, а родись совестливой.

Анвар Садат. Хафез Асид. И президент Ирака Ахмед-Хасан.

Лейбниц говорил, что все бедствия людей от неумения ясно выражаться.

У меня со всеми своими органами взаимопонимание и доверие, без мелких обидчивостей. Ср. «как у нас не верят глазам, не верят своим ушам», «ноги не

повинуются», «я сердце свое захотел обмануть, а сердце меня обмануло» и т. д.

Виктор Свиридов репортер светской хроники.

Нейтрино — носители разума — пробивают наши ядра и через гипоталамус и эпифиз изворачиваются ввысь.

Щелочно-кислотное равновесие (баланс) — ед[инственное] условие доброт[ного?] самочув[ствия].

Избыток солнеч[ной], или умств[енной], или другой энергии — повышает кислотность — необходимо нейтрализовать клетки и ткани щелочными элементами (чай и т. д.). Очищение структур.

Отрицат[ельные] эмоции и их устранение щелоч[ными] продуктами и молитвой и самовнушением.

Лунное дыхание через левую ноздрю (охлажд[ает] мозг при усил[енном] перегреве от солнца и мыслей) и солнечное дыхание через правую ноздрю (при морозе и индифферентизии[?]).

А далеко на севере, в Ташкенте, пупырышками и гусин[ой] кожей.

На станции Янгиюль. С дежурным проводником  
Уркумом Игамбердыевым.

Работа Габриеля Марсея «Человек-скиталец»

В Британии до сих пор нет писаной конституции.

Казахстан, плоская шутка усталого Господа Бога.

Всесоюзный науч[но]-иссл[едовательский] институт  
дезинфекции и стерилизации Минздрава СССР.  
Начальник Голодностепского отряда ВНИИДиС по борьбе  
с гнусом, ст[арший] науч[ный] сотрудник Ипатов[?].

У них. Поза льва. Сесть, расставив коленки и  
впившись в в них кистями рук. Слегка откинув голову,  
выронить изо рта язык до пределов возможного и  
выпучивать глаза. Средство от ангины.

«И слезы счастья душат грудь,  
И кровь бросается в ланиты».

Из старого: и счастья тебе не будет, сопьешься с  
круга, как Коллонтай в Стокгольме, умрешь под забором,  
как Клим Ворошилов.

пользуясь инквизит[орской] терминологией, «с малым пристрастием».

Он рассм[атривал] хр[истианскую] идею как очистное сооружение.

С т[очки] зрения Монтеня, скорбь — чувство, всегда приносящее вред, малодушное и изменное.

«когда нас одолевают несчастья, превосходящие наши силы».

По свидет[ельству] Монтеня, «для стойков жалость есть чувство, достойное осуждения: они хотят, чтобы, помогая несчастным, мы в то же время не размягчались и не испытывали сострадания к ним».

Гоголь: «Департамент подлости и вздоров».

Будто ты помолвлен, но не знаешь, с кем.

Из аркебузы или из арбалета?

Из забытого: Лен[ин] на броневике вместо кукушки в часах. Ку-ку.



Отправляющемуся в Тель-Авив: «Передай привет моей тетке, она в Канаде, если негде будет ночевать, можешь переноч[евать] у неё».

Совершенно другое устройство головы, чтобы это понять.

У Монтеня: Цицерон боялся смерти. Катон желал ее, Сократ был к ней равнодушен.

Движение может быть родов: естественные и судорожные (Монтень).

Осуществление их мечты. Итальянец Петручи. Его эмбрион прожил в реторте ровно 2 месяца (59 дн[ей]).

Ильф: «жрец науки, мученик идеи».

«лег спать со стесненной грудью и омраченной душой».

У Ильфа: цирковая собачка Брунхильда под аккомп[анемент] скрипки поет: ихь бин фон копф бие фусс ауф либе ангежтельб — «с головы до ног я создана для любви».

«сценические квипрокво»

И[влин]Во: «на грани высокой истины... на пороге какого-то преобразования».

«Упадок и разрушение», как гов[орил] Ивлин Во.

Владимир Лубов: «Групповое изнасилование, хе-хе, лет 5 назад эта мысль меня бы согрела».

дуэт Одарки и Карася на ул. Островитянова.

У И. Во: «Добро пожаловать в царство хаоса и вечной ночи».

«Глаза формой как миндаль, и цветом как ночь»

«Неподвластная влиянию житейских невзгод».

«А сердце разлетелось вдребезги»

«При утреннем свете она выглядела не слишком авантажно»

«Что за этим радушным жестом кроется какой-то мрачноватый умысел».

— Я тебя просто не выношу, когда ты не забавный.

«Она была остроумна и милосердна, порывиста и безмятежна, чувственна и прохладна, импульсивна и скромна».

«Люди, независимые в суждениях и не скрывающие своих причуд».

«Люди, не обремененные ни культурой, ни рефлексами».

«В день, когда вострубит архангел, предстать пред своим созвездием».

«Есть ли у него крылья, рожден ли он для вечности?»

Источник дохода для низкопробных карикатуристов.

О ВНИИханжах и пр. Каракумская экспедиция и сцена отбивания у нач[альника] экспед[иции] — обвинение в безнравств[енности], публичная демонстрация экспертов по простыням, собрание et cet[era].

«Алиса в Зазеркалье»

Эптон Синклер — Синклер Льюис — Льюис Кэрролл.

На мне, длинном, как мачта, повисла, распущенная, как парус.

с принуждённой грацией

Еще из всех необходимых минимумов — минимум желторотости. Если это и повредит, то только в житейском смысле.

Русское поле, березовый сок — аксессуары Инны Гофф.

одна из модификаций хамства.

Феномен заразной зевоты.

Из писем Сенеки: «Давайте оставим эти хитроумные мелочи».

Монтень сообщает, что собаки могут в прямом см[ысле] сл[ова] околевать от тоски, когда теряют хозяина.

«пропитаны потом любовных утех» (Лукреций).

Верблюжья колючка. Карагач. Чинара. Акация. Форид Гарифович. Тамариск.

В банке — агата, умеющая быть фиолетовой.

Паразитологический кабинет в управлении Голодностепстроя.

Больше Средняя Азия ничего не может мне предложить, и стоило ли ехать сюда, если ничего предл[ожить] не может?

Где, по возвращении, я найду Пенелопу или Клитемнестру? Что будет моей Итакой, а что Спартой и Микенами?

Казахст[ан], степь. Уважение ко всякой необитаемости, ко всякому бездействию, лишенности всего, кроме форм протяжения. Представ перед Господом, ей не в чем будет себя упрекнуть, а действуя, есть риск несколько раз сплеховать.

Об одном только я попросил Господа Бога — «в виде исключения» сделать это лето градуса на полтора попрохладнее обычного. Он ничего твердого мне не обещал.

П. Анток[ольский]: «стихи с налетом гражданского уныния».

П. Анток[ольский]: «из меня вышел бы актер на ампула неврастеника, вроде Раскольникова или царя Феодора».

И[влин] Во.

...им выпало на долю спасти и усовершенствовать целую цивилизацию.

...Они одержимы прямо-таки роковой тягой к непреходящим ценностям. И участившиеся разводы это подтверждают (иезуит, отец Ротшильд).

Премьер-министр Фрабник: «Я всегда считал, что успех в жизни зависит от умения точно определить, какой минимум усилий требуется для каждого дела».

«Наделенный столь всеобъемлющим человеколюбием».

«После контузии — коктейли и патефон».

«невероятно и печально»

«Мерзкая плоть», 1932.

«вызывал весьма неприглядные ассоциации»

Лучшее, что я прочел в этом году — мал[енький] рассказик Ивлина Во «Коротенький отпуск мистера Лавуэя».

профессиональная зависть

Сенека в письмах: «Несчастлива душа, исполненная забот о будущем».

Для выражения эрекции и всего сопряжённого с ней: «крылья растут у каких-то воздушных стремлений».

А вот еще коктейль: «Божья роса».

Зим[ачиха]. Её взгляды на вещи за истекшие два года неск[олько] осунулись, стали поджарыми.

Александр Макед[онский] в канун решающей битвы с Дарием спал так глубоко и долго, что утром его пришлось трижды и оч[ень] громко окрикнуть, чтобы тот проснулся.

Азеф — Гапон — Зубатов.

«там он легче найдет удовлетворение своим инстинктам и склонностям».

«И его моей рукой

Покарало Провиденье».

(Хосе Эрнандес).

«Незачем мешать покою

К Богу отлетевших душ».

(Хосе Эрнандес).

**Хосе Эрнандес. «Мартин Фьерро».**

Права, кот[орых] следует добиваться: право на меланхолию, щегольство, бездуховность, et cet[era].

Пустопорожность головы и пустота небес.

Монтень: «Даже у добродетельнейшего (для Монт[еня] — хладнокровнейшего) человека, я полагаю, пульс бьется сильнее, когда он идет на приступ, чем когда направляется к обеденному столу».

Монтень-атеист: «Какая бессмыслица огорчаться из-за перехода туда, где мы избегаемся от каких бы то ни было огорчений».

«по причине чрезмерной фривольности».

Королева Кастилии Хуана Безумная

«Душа, довольная настоящим, не будет думать о будущем». (Оды, Гораций, III, 29).

1492 г. Изгнание Фердинандом и Изабеллой евреев из Испании.

Возьми на память из моих ладоней немного пуха и немного праха.

Он пениться стал, переливаться и потрескивать.

Статист[ика]: «Сегодня каждый 4-ый врач в мире — это совет[ский] врач».

Грудобрюшная преграда

и позволение падать как угодно низко.



Вечер 10/V на ул. Гамалея. Чапаевщина (ит[альянский?] «на веранду», яп[онский] «на сикоко?»). Первый субботник (!). Третий решающий и «встречный план». Пьяный у входа в М[етро]. О рыбалке. О евреях с двух балконов. У себя горе на «В» — Кого-нибудь в [нрзб?]. Кто-н[ибудь] втонул? — Твою Сару выпользовали.

Столетие Гапона в 1970 г.

Георгий Гапон, «человек с демагогическими наклонностями».

Инициатор камерных, вокальных, симфонич[еских] и пр[очих] концертов для рабочих. Предтеча всех нынешних.

Герцен говорил: «Поэзия д[олжна] быть лепетом сердца».

«О пташка божья, где твой стыд?»

«Меркнет дух мой».

Ник[олай]I: «Входите во вкус делать добро».

**раззява**

И это время дня (с 10-и до 11-и) назыв[ается] щедринским термином «гражданские сумерки».

«и повинуюсь голосу сердца»

Какое омерз[ен]ие сама экзекуция, и то, что в нее вносится привкус порядка, точности и красоты.

Император из династии Гогенцоллерн[ов].

И опять: «Только малая печаль говорит, большая безмолвна» (Сенека, Федра) и Петрарка, 137 сонет: «Кто в состоянии выразить, как он пылок, тот охвачен слишком слабым огнем».

И вот еще в «Тускуланских беседах» Цицерона: «Кто даже из числа посредственных гладиаторов хоть когда-нибудь издал стон?»

И вот наоборот: по сообщению Бл[аженного] Августина: Он знал человека, которому достаточно было услышать чей-то плач или стон, как он сейчас же впадал в состояние глубокого обморока — и не выходил из него, сколько бы ни кричали ему в ухо, вопили, щипали и подпаливали. Пока длился обморок, он не дышал и у него не было пульса.

Лев Книппер и Даниил Покрасс.

Ср[авни] русская «Меж высоких хлебов» и неаполит[анская]: «Я скажу вам откровенно, что ищу подругу сердца».

Часовой, в глазок, Кюхле: «Бить головой о стенку не полагается» и «плакать громко тоже нельзя».

В. Янг о песс[имисте] и оптим[исте]. Пессим[ист] говорит, что коньяк клопом пахнет. Оптим[ист], напротив, клоп пахнет коньяком.

Бл[ажженный] Августин, чтобы доказать всемогущество нашей воли, в ряду других доказ[ательств], ссылается также на одного человека, кот[орого] он сам видел и который приказывал своему заду производить то или иное кол[ичество] выстрелов, а некто умел издавать подоб[ные] звуки соответственно размеру стиха.

Проперций: «Мы искусственно умножили свои горести».

**Всё небо было в Волопасах.**

Питие моё всегда лишено было элементов фарса и забубённости.

Что входит в состав т[ак] наз[ываемого] «сивушного масла»? Вот что: высокомолекулярные спирты (пропиловый, амиловый, изоамиловый, изобутиловый), эфиры и тоскические альдегиды.

Корифей (исполин) сумбура, король алогизмов.

Люблю буржуазных писак.

Она отказывается от сочетания с ним, пока тот не изживет свои идейные заблуждения.

Древ[не]-вавил[онское]: «Тоска проникла в его утробу».

«Раскрой свое лоно, свой срам обнажи, красоты твои да постигнет!..»

«Зачатие, согласно Сократу, есть божественное деяние».

А потом — «станешь прахом, тенью и преданием» (Персий).

Если архит[ектура] — застывшая музыка, то Дм[итрий] Ш[остакович] сажает на Дворец Съездов химеры Нотр-Дама.

«чтобы и всех колотила моя дрожь», как говорил Мигель де Унамуно.

«Свет в глазах моих померк.  
Был мне этот день, о Боже,  
как Тебе страстной Четверг».  
(Хосе Эрнандес).

«И промаявшись недолго  
В том вместилище страданий...»  
(Хосе Эрнандес).

«Там отсчитывают время  
Лишь по вздохам...»  
(Хосе Эрнандес)

«Сжечь побег чертополоха —  
И пройдет твоя любовь».  
(Хосе Эрнандес)

### **consilium medicum**

Надя Крупская любила говорить: «Я не спец по стихам».

Др[евне]-вавил[онское]: «И сон на него напал, удел человека».

«Принеси мне сон благоприятный!»

И все несут один лишь крест,  
А я несу четыре.  
(Спала я и с профессором,  
Спала и с Васькой-слесарем,  
Спала с известным вором  
И с неизвестным режиссером).  
Ирина Ч-ская[?].

**Анакреонт: «Что мне до Плеяд и до  
Волопаса?»»**

Первым псевдонимом Новикова-Прибоя был  
«Затёртый».

Бразильский штат Санта-Катарина.

Николай I: «Усердие всё преодолагает».

Самая знаменитая из всех лютеровских сентенций:  
Hier stehe ich. Ich kann nicht anders (На том я стою. Я не  
могу иначе).

или вздохи, или ротозейство

«чем вечно трястись в лихорадочном ожидании бедствия» (Монтень).

Гильгамеш говорит царице Иштар: «Давай перечислю, с кем ты блудила!»

«Семь поприщ скакать ты ему судила,  
Мутное пить ты ему судила,  
Его матери ты судила рыданья».  
(Вавилон).

Двадцатый век — дураков нет. Москва слезам не верит. Хочешь ж[ить] — умей вертеться. Пей всё, что горит, и еби всё, что дышит. (И: «Кого ебёт чужое горе?»)

Соломон Фогельсон, Сол[овьев]-Седой:  
«Только вы не плачьте, горемычные,  
Слёзы портят девичье лицо».

Богословский — Долматовский:  
«Ты ждёшь, Лизавета,  
От друга привета.  
Ты не спишь до рассвета,  
Всё грустишь обо мне».

Гадюка обыкновенная — *Vipera berus*.

Гюрза — *Vipera bebetina*.

Среднеазиатская кобра — *Naja oxiana*.

А у шведов всё бабы: Лагерлёф, Астрид Линдгрен et cet[era].

а в слогe лихость и щеголеватость.

И Монтень: «В самом чистом и выдающемся деянии я берусь обнаружить с полсотни порочных намерений».

«Дьявол же раздул её чрево воздухом и дыханием и иными вещами».

мысли щуплые и неказистые.

«Трансмиссионная передача» заболевания, т. е. перенос его кровососущими членистоногими.

В Бразилии ежегодно от укусов змей гибнет ок[оло] 3 тыс. человек.

Приступы стенокардии, инсульты, инфаркты, гипертонические кризы и пр. — на яз[ыке] медицины наз[ываются] «сердечно-сосудистыми катастрофами».



## **монструозная**

«Однажды я блуждал меж антитез».

(Словацкий — Пастерн[ак]).

«И где душа, не дожидаясь дня,  
Тихонько ночью выйдет из меня».

(Словацкий — Пас[тернак]).

Все дурные слова оканчиваются на «ма»  
(исключ[ение] «мама»): сума, тюрьма, тьма, Колыма,  
Хиросима, Коряжма.

Нежелание быть треклятым и окаянным.

Проституция в Новой Каледонии и на Соломоновых  
о[стро]вах

конец мая [19]74 г. Наконец-то «черная похоть»  
перестала быть моей доминантой.

«Друг мой любимый стал землею!

Энкиду, друг мой любимый, стал землею!

Так же, как он, и я не лягу ль,

Чтобы не встать во веки веков?»

Тарасевич и Шапиро, исследователи очагов лихорадки цуцугамуси в Хасанском р[айо]не Приморского края.

К вопросу о медиц[инской] географии.

Вот кто в чем из них лидирует:

Украина — по близорукости,

Молдавия — по столбняку,

Якутия — по мочекаменным бол[езням],

Северо-Осетия — по эндемическому зобу,

Кольс[кий] п[олуостр]ов — по острому аппендициту,

Астрахан[ская] обл. — по раку желудка,

Литва — по ревматизму,

Примор[ский] край — по клещевому энцефалиту,

Москва и Подм[осковье] — по реактивным состояниям и психозам, и неврозам.

В Гвинее — чесотки. В ДВР — трахома. В Таиланде и на Филлипинах — бешенство.

Андрей Волконский о своей жене-еврейке и переезде в Тель-Авив: «Жена не роскошь, а средство передвижения».

«грубое и необузданное влечение к добродетели»  
(Монтень).

«словно исполинские малютки».

«Весь мир неуклюжего полон значения».

(Н. Заболоцкий)

«Мечты безумного, безумны от начала».

«400 красавцев гондольеров

Вошли в свои 400 гондол».

«в полумраке увяданья».

Вот они, симптомы холеры:

понос, рвота, колики, судороги, цианоз губ и ногтей,  
хриплый голос, западание глаз и задержка  
мочеиспускания.

«Одинокий лицедей», стих[отворение] Хлебникова

Мысли, если и являются, не найдя, за что  
зацепиться, соскальзывают туда, откуда пришли, не  
потревожив головы, и не вспугнув душу.

Из Н. Заболоцкого:

О Росс[ии]: «Так вот она, страна уныний,  
Гиперборейский интернат».

«душа ублюдочная и низменная»

всё это дел[а?]ется[нрзб] через 3 дня после новолуния.

Готтентотки кормят своих детишек, сидящих у них на закорках, перекинув груди через плечо.

Это вероломство, это нападение на мой Пирл-Харбор.

Раскольники и их противники. Споры о галиматье, будто о смертоубийстве: «о ядении чесноку в день Благовещения».

«Девичью совесть вином залила».

(И. Никитин. «Ехал из ярм[арки] ухарь-к[упец]»).

И нет ничего выше этой высокой доктрины.

«Кто родился под планетой Венерой, тому исполнение желание и избавление из тесных мест».

«В неясной мгле существованья»

(Заболоцкий).

«Как будто дух звероподобный

Глядел на землю с высоты»

(Заболоцкий).

«На нас, неочарованных людей»

(Заболоцкий).

Монтень: «Не было дня, чтоб я не называл себя дерьмом. Но однако я не считаю, что это самое точное мое определение».

### **Королева обеих Сицилий.**

по свидет[ельству] д[окто]ра Плосса, за армию герц[ога]Альбы, следовавшей в Нидерланды, увязались 400 проституток конных и 800 пеших.

Ломброзо: «дело не в чувственности, а в нравственном идиотизме».

его же термин: «этическое слабоумие»

В «Песне Песней» он сравнивает ее с кобылицей, запряженной в фараонову колесницу.

бессовестное синкопирование и смещение акцентов.

за две недели до солнцеворота.

У Ю. Тынянова:

«Морды, лиловые и строже, морды были как сумерки».

«Он стал ходить под себя, недра его тряслись».

«и в душах явился ущерб».

«быстро-быстро стучала ресницами».

«и что дальнего стремления у него не было никакого».

Сломленный г-к и триумфатор.

«Потерять перчатки — к бесчестью».

О присутствии духа в присутственных местах.

Экспедиц[ионные] шутки: один из двух спорящих  
непрем[енно] дурак, а другой — нахал.

### **обозная женщина**

в индийских сари, в японских кимоно, в  
африканских бубу.

Иди и миротвори, безрассудный!

Душа к тишине прильнула...

Душа потонула в тиши.

(Вяч. Иванов).

У Солж[еницина]: черви в мясе «Потемкина» и достигшие своего: не сбрасывая червей, съели бы — грезы 1951 г.

В роли фильтрующегося вируса, втрог[ся?] в ослаб[ленный?] [с другой страницы] И еще о лиш. аудитории. Возбудитель (фильтр[ующийся] вирус) и полчаса не живёт вне живой среды.

«пророкотав невнятное слово»

«и давали ей нюхать уксус четырёх разбойников»

«Он приблизился вплотную и понюхал адъютанта».

«Император страдал избытком воображения».

О Ник[олае]I: «Он не любил неразрешимых вопросов».

«он не любил быть озадаченным».

Полюбуйтесь этой ежечасною прибавкой изящного к изящному.

Монтень: «Без больших печалей в нерушимой ясности духа».

### **«Владыка Двух Истин»**

Др[евний] Египет. Из оправданий умершего в «Книге мертвых»:

Я не делал мерзкого над богами.

Я не был причиной недуга.

Я не был причиной слез.

Я не преграждал путь бегущей воде.

Я не распугивал стада в имениях бога.

Я не пустословил и не мужеложествовал.

«Сондохнул на него, как мгла пустыни».

(Гильгамеш).

Т. Драйзер: «Мне думается, что и моей родине со временем предстоит „советизироваться“ — быть может, ещё на моем веку».

Со мной в этом году всё случается такое, что у нормальных людей бывает только в високосные годы.



2/VI. Янгиер. Знакомство с Пиндерецким Polimorphia для смыч[ковых] INSTR[ументов]. Dies irae (Освенцим) для хора и орк[естра]. De natura sonoris (орк).(!)

32 зуба Тих[онова] или 32 сонаты Бетх[овена]?

«Взгляни на меня, как на полную луну» (из приворот[ных] причитаний афр[иканок]).

Готфрид Страссбургский о юных Тристане и Изольде:

Слепое влечение обоих манило

В едином желании слиться,

Но трудно им было

Начало начал.

2–3/VI. Ещё одно знакомство: Леонард Бернстайн. «Вестсайдская история».

К вопр[осу] о косности люд[ского] мышления: Т. Готье жаловался — до сих пор люди не изобрели восьмого смертного греха.

Негоцианты и латифундисты.

Aut nune, aut nungaum — теперь или никогда.

А знатоки конюшенного дела говорили о кобылах: первые признаки породы — поджарость ног, овальный круп и крутые бока.

«Господин Кюхельбекер подвержен нервическим припадкам».

А ставит она такие условия: чтобы ноги были волосатые и чтобы он во сне скрипел зубами.

«Любовный порошок весьма ценят в Голландии» (Вольф). По сообщ[ению] д-ра Г. Пносса[?] в переводе В. Рамма.

### **кровавая белиберда**

Боре Сор[окину], без слов, но от души:  
В мире есть гад, этот гад ненормален,  
Боря прозвание ему.

Лишить тебя головы и на радостях проплясать с ней — комплекс Иродиады.

и холерный вибрион («**Возвратный тиф вызывается спирохетой Обермейера**»).

«кот[орый] характеризуется высокой заразительностью».

[стрелка указывает на фразу в рамке на другой странице].

А возбудитель оспы — тоже фильтрующийся вирус (тельце Гварннери).

Фаддей Булгарин, действительный статский советник.

Булг[арин] о Пушкине: «А препустой был человек».

коллежский ассессор Кюхельбекер.

На стене висящие Мазуров и Пельше спрашивают меня: «Может, мы виновны в твоей печали?» «Нет, — отвечаю я Маз[урову] и Пельше, — „Вы не виновны в моей печали“».

В защиту уединения: можно почесать себя у мошонки не вызывая нареканий.

Добиться этого какими-н[и]б[удь] симпатическими средствами.

**«Если ты это делала, то должна каяться пять лет». (Бурнард Ворм[нрзб?]).**

«В Богемии запекают в пирог волосы из подмышки или etc.»

Заклинания в особ[енности] действенны в Иванов день, Андреев день и Сильвестров день.

Вот некот[орые] из состав[ных] частей этих зелий: сердце ласточки (или голубя), ветка лавра, воробьиный мозг, кости левой стороны объединенной муравьями, жабы, петушинные тестикулы.

Ни слова о себе. Бедствия Улисс какого-то трогают меня больше, чем мои собственные.

Взгляни на меня, луна, взгляните, звезды — вот я каков. Взгляни и жди на ущерб.

Вот как привораживают в Верхнем Пфальце[?]: парень д[олжен] до крови расцарапать руку дев[ушки] лапкой зеленой лягушки, пойманной в день апостола Луки.

как за[шить] в передник букетик из розмарина.

А вот так в Италии: дев[ушка] берет ящерицу, топит ее в вине, сушит на солнце и толчет в порошок. Затем этим порошком осыпает того, кого следует.

чернокниж[ное] животное: летучая мышь, лягушка, сова и петух

Или зарывать в землю, читая заклинания, кусок поджаренного имбиря — намеч[енное] лицо д[олжно] как-н[и]б[удь] пройти по этому месту.

А наилучшее из колдовских средств: семя слона, кот[орый] был спугнут человеком в тот самый момент, когда собрался покорить слониху.

и добавить в любовные напитки (philtre) по неск[олько] капель крови летучей мыши.

Все понятно: Анат[оль] Франс род[ился] в семье букиниста. И т. д. (о отцах). Иосиф — сапожник. И т. д.

«Все индианки Гвианы имеют отвращение к половой любви».

(д[окто]р Плосс)

**сентиментальный пилигрим  
и пустынножитель**

возбудитель менингита (эпидемический цереброспинальный менингит) — менингококк Вексельбаума.

Зачем говорить паротит эпидемический, когда можно «свинка».

У меня не бывает видений.

В тебе есть сумрак, во мне есть рассвет, в тебе же нет рассвета.

как 40 тысяч племянников

В[алентина] Зимак[ова], сотворённая из наихудшего моего ребра.

Древ[не]-егип[етское]: «Как прекрасны предначертания Твои, Владыка Вечности!»

Ещё пошлый анекдот о пессим[исте] и оптим[исте].  
Оптимист: не коньяк пахнет клопом, а клоп коньяком.

Извержение Кракатау — 1883

Я заметил (за 2 янг[иерские] недели) трезвость: это никогда не восприму как само собой разумеющееся, и присно будет отдавать противозаконным, недостойным, выз[ывающим] обратную реакцию.

«Неужели мы хуже вонючего еврея?» (Бертольд Регенсбург).

Древ[не]-кит[айское]: «От слёз намокают завязки у шляпы».

«Таков всеобщий закон Поднебесной».

Чтоб избавиться от комаров, следует разводить в водоёмах рыбу гамбузию.

Шиловский о «мутной поэзии романсов», кот[орая], однако, «питается выносами из великой поэзии, как золотые россыпи рождаются размывом золотых жил».

Я. Полонский: «Я в эту ночь к соблазнам равнодушен».

Молоко я предпочитаю бруцеллёзное. Есть у вас бруцеллёзное молоко? Нет? Тогда ничего не надо.

Шахсенем и Гариб, Тохир и Зохра. Форхид и Ширин. Лейла и Меджнун. Абессалом и Этери. Тариэль и Нестандареджан. Рустам и Зораб.

Др[евние] египтяне наз[ывали] своего бога «Владыкою Двух Истин».

У кого это? «Надо отравлять юные умы ядом человечности».

Ср[авни: ] Дрезден в марте и Хиросиму в августе [19]45. В одну ночь в Дрездене гибнет 135 тысяч, в Хир[осиме] — 71 тысяча. Так что дело не в атом[ной] б[омбе], и нечего акцентир[овать].

И бедный Йорик, и невольник чести.

Сплёвываю в канал им. Акопа Саркисова и лелею пустые надежды.

фекалии, рвотные массы, мокрота больных пневмонией, слизь из зёва и носоглотки, моча, флегмоны и гной из фурункулов, глоточные смывы, трупы павших грызунов.

И пунктаты из бубонных и язвенно-бубонных образований. Пунктат из бубона.



Ю.Р. в письме 14/VI: «а причудливая форма полувраждебности — полуфлирта, декларативные шашни, единоборство ублюдочных амбиций, противостояние двух придурков».

зловоннейший из колоритов — среднеазиатский.

и сохну, как травы полей

Плач Изиды по Озирису:

«Потому что так плохо пребывать вдали от тебя

И невыносимо для плоти моей».

Узнал ещё за эти дни (15–31/VI), что в Ср[едней] Азии никто не снится, и ничто не снится, и что запах цветущего вьюнка — наилучший из запахов.

Мать Пречистая, помилуй!

Вадя Тих[онов] и «в малом знании мало печали». И глупы всёведающие физики etc. «с улыбкой у рта». Ср[авни: ] сумеречные или сведённые судорогой физиономии всёзнающих гуманитариев.

уголовно-полицейский роман Достоевского.

«щеголяя своим бессилием».

«он пел так сладко, что можно было забыть свою собственную душу». Использ[овать?]: я забыл вначале, как наз[ывается] столица Никарагуа — пью — пью — восст[ановить?] — потом я забыл, какого цвета глаза у и т. д.

Вот какие блохи нападают на человека («Справочник по санитарии»): человеческая, крысиная, мышьяная, кошачья и собачья.

Отцы наши ели кислый виноград, а у детей одеколон на столе.

инсектоубийцы мы

Высшей мерой наказания в гос[ударст]ве д[олжно] быть, напр[имер], такое: за обедом лишить человека положенного ему куска дыни или порцию бланманже уменьшить.

Из циркуляра министра просвещения (XIX век): «Для спасения благомыслящих не щадите негодяев».

Покажи палец — рассмеётся, помани — пойдёт, ткни — и развалится.

Из счёта в трактире (время Ал[ександра] II): порция бифштекса — 40 коп., поросёнка — 30 коп., бутылка редедеру — 5 р., графин водки — 40 коп.

«Нужно избавиться от этих пошлых и губительных настроений».

(Монтень).

Из древ[не] вавил[онского]: «не ведает ни людей, ни мира», «порождение полуночи», ест травы вместе с газелями.

Шарлатаны 1-го и 2-го рангов.

И предст[авители?]: Ростовцев (декабристы), Костомаров (чернышевцы), Вырикова (крымское подп[?]) и т. д.

и крах демократических симпатий  
(смерды).

**«Увы, утроба моя!» (шумер[ское])**

Все сокровища Монтесумы, все золото Нахамарки[?].

«молча, горестно и ложно».

Свежие формы идиотизма, москвичи с цезурным[?] складом мышления.

единоборство двух ублюдоч[ных] амбиций, противостояний.

Монтень: «то, что они выдают за величие духа и мужество, в гораздо большей степени свидетельствует о толстой коже и крепких костях».

«Мне доводилось встречать мужчин, жен[щи]н и даже детей, настолько нечувствительных от природы, что удары палкой значили для них меньше, чем для меня щелчок по носу».

(Монтень)

Как говорили древние шумерийцы: «с великих небес к великим недрам».

Гаерским тоном

Моя проф[ессия] — тужить и кручиниться. Все дни д[олжны] быть чёрными. Ни одного нечёрного дня.

«в неизбежном предчувствии горя».

(Н. Заболоцкий)

«Стоит верблюд, Ассаргадон пустыни».

(Н. Заболоцкий)

«Туда, туда! В страну туманных бредней!»

(Н. Заболоцкий)

У каждого на соломенном сомбреро пришито изображение Гваделупской девы, покровительницы Мексики.

Характеры Бармичева, Авдиева аттракционны.

«Когда в кругу убийственных забот

Нам всё мерзит...»

(Ф. Тютчев)

В этом мире честных-честных людей, что делать мне, любящему говорить неправду?

Приколдовывание у цыган. Цыганка лепит из теста фигурку того, кто ей мил, на перекрестке дорог зарывает эту фигурку в землю — когда луна идёт на прибыль — поливает это место водой и приговаривает при этом: «Петя, Петя — я люблю тебя. Ты должен гоняться за мной, точно кобель за сукой».

Старые индусы о пяти элементах мироздания. 5 элементов] твоего мироздания.

Надо говорить: не 5 элементов мирозд[ания], а 5 уголовных элементов мирозд[ания].

Если б я строчил на них на всех донос, я б напротив Бориной фамилии написал бы Nota bene и Sic!

слово «лазутчик» надо писать через «мя». Слово «бешеный» с двумя «П», а слово «мореплавание» вообще не писать.

полонез Лядова до мажор

Местоимения — самые старые из людских частей речи и след[ователь]но, «ой» и «тьфу» почтеннее «Добра» и «Истины».

он засыпает всех волкан[нрзб].

один ит[альянский?] композитор поступал в наш вуз, но засыпался

На меня могут оказывать действие только пошлейшие из чар.

не выпьем, никого не обнимем, не отдохнем, не увидим неба в алмазах.

У Мея в «Еврейских песнях»: Ты звезда Сиона, ты денница денниц!

Он самый строгий и самый длинный из нас, как литургия Василия Великого — самая длинная и самая строгая из всех литургий.

Еще видовые признаки среднеазиатчины: не приним[ается] посуда и копание в носах.

«Он погиб. Но каждую ночь он проносился на белом коне по землям спящих людей».

(Венесуэла).

Комп[озитор] Титов, автор романсов, генерал, командир Финляндского полка, в числе ром[ансов]: «Кружится, верт[ится] шарф голубой».

Оказ[ывается], это практиковалось и прежде. Пушкин написал «Не пой, красавица» на готовую Глинк[овскую] мелодию.

покрывает, познаёт и топчет

Вот откуда их запреты вина и пр. «Мы пили и пускались в пляс — вот что для них вино».

«Дхаммапада» — «компендиум будд[ийской] мудрости».

А вот и список генералиссимусов:

1. с 1569 г. — Генрих III (звание было пожал[овано] ему, когда он не был еще королем. От короля Карла IX, его старшего брата). Генрих Гиз.

2. принц Л. Конде (1621-[16]88 г.г.).

3. герцог Л. Виллар (1653–1734).

4. герцог А. Ришельё (1691–1788).

в Австрии:

1. Князь Р. Монтекукколи (1609-[16]80 г.г.).

2. принц Евг[ений] Савойский (1663–1736).

3. граф Л. Даун (1705-[17]66).

4. эрцгерцог Корл (1771–1847).

5. князь К. Шварценберг (1771–1820).

в Герм[ании]:

граф Валленштейн (1583–1634).

в Росс[ии]:

воевода А. С. Шеин (1696 г.) Петром I.

князь Меншиков (1727 г.)

принц Антон Ульрих Брауншвейский (1740).

А. В. Суворов (1798)

«Как же буду есть хлеб прегрешения и скверны?»



(др[евне]-вавил[онское])

«в течение столетий их умственный горизонт был неясен».

полные невысокого смысла

подвздошные кости и лонные сочленения

Массы, Червинские, Марки Розовские, Викторы Драгунские

Как известно, вода кипит при температуре 44°

Из древ[ней] лит[ературы] Двуречья:

«На кого нападает демон всяческой скверны».

«У кого бес недобрый дыбом поднял власы».

«К кому злые демоны проникают в постель».

На все эти товары у меня каждый год снижение.

«Разрушитель всех собственных благ».

(Вл. Бенедиктов о поэте).

Именем Венеры!

«Вижу тебя, богоданная!» (Л. Мей).

Ал. Толстой говорил, что надо писать нахально.

«„и теплой ножкою вертела,  
и ручкою звала“.

Тут каждый мальчик улыбнётся.

А девочка — наоборот».

Спустя столько лет — опять Анатолий-Франс. Почему-то этот весь олимпийский комплекс: невозможность, лёгкое и высокомерное сочувствие, ирония, красавица etc, все называлось «мудростью». Скверно.

Самый верный признак немудрого — бестревожность.

Глядя на гобелены:

«Узнаю блядей ретивых  
по их вышитым коврам.»

Заставлять трудиться свое воображение.  
Н[а]пр[имер], если б ты был введён в семейство  
Ульяновых, какие книги ты утащил бы из библи[отеки]  
сем[ейства] Ульяновых?

и привязанность к праху и тлену

Герцен гов[орил] про Станкевича, что тот «будучи серебряным рублём, завидует каждому медному пятаку».

Жуковский: «Горе, горе тебе, супостат!»

И буря поднимается во мне,  
И от рыданий вздрагивают веки,  
И плачу я, истерзанный вдвойне, —  
Навеки окровавленный, навеки...

(А. Гидаш — Н. Заболоцкий)

«Он обрек истребленье моих человеков».

(Гильгамеш)

Потом, если уж быть точным, дело обстояло так:  
(несуразица сразу, не дав опомниться).

Марина [Цветаева]: «Пастернак одновременно похож на араба и на его лошадь».

У Якова Полонского всё трогает, даже пустяковая рифма «косынка» — «блондинка».

Две славных Мамаши: Майя, мать Воддохисатвы Гуатамы, и Мария.

Иов: «А если не Он, то кто же ещё?»

В знак протеста прот[ив] жестокости и бессмыс[ленности] бытия делаю разные буфф[онные?] глупости («ваши сердца остыли от вздора» — «оглохли от липкой дребедени») — днями и ночами сидеть на дереве, разговаривать с котом Вовой о каких-н[и]б[удь] непонятностях. Дебаты с котом. Нет, чёрным пуделем. Давать неслых[анные] обеты.

«Несчастье там не печалит душу,  
И счастье не веселит сердце».

(Гуго фон Гофмансталь).

«Круговорот предчувствий в праздной голове».  
(Гуго фон Гофмансталь).

«Ты отнял у меня передрагветные чувства». (Гуго фон Гофмансталь).

В двенадцати поприщах от Оружейных бань.

В. Шкловский о своей берлинской жизни: «Я солёный и тяжёлый от слёз».

У Шкл[овского]: «Смотри, сентиментальный щенок!»

«На свете много разных тварей, и все они по-своему славят и хулят бога».

Вот как[ое] задание было у Эйзенштейна: «Путь Ивана Грозного правильный — неправильны были только угрызения совести Ивана Гр[озного], которые помешали ему стать в памяти народа Великим».

История вуза. Я, в качестве сотрудника «Научных записок»: о каждом какой-то вздор. Атеистич[еские] лекции, ломаные[?] биографии. Странное везение. Вундеркинд.

Скажите мне, где мой одр? Где мой одр благоуханный?

Может, кто-то умастит меня елеем? Нет, никто не хочет умастить меня елеем.

А в самом деле? Зачем мне умащаться елеем? Так много славных. И сходили в могилу, так ни разу и не умастившись елеем.

Сделать что-н[и]б[удь] поперх поясницы? А что я могу сделать поперх поясницы?

И сказать надо что-н[и]б[удь] такое, что в подобных ситуациях не говорят.

В. Шкловский: «брюки бывают особенно коротки у коротконогих».

### **«Меры по снижению вибрации»**

женщина ультравысокой чистоты

Мой любимый эстрадный певец — Пирл Харбор.

не белого цвета, а белобандитского

Любить в этом мире следует только Бога, душу и мать.

Все эти предметы роскоши: ясный и рассудочный ум, неустрашимое сердце [нрзб]

Дождь хлестал во Владимире 7 дней и 7 ночей. Я спасся и те, кто со мной на моём челне. На 13-й день показался из-под воды шпиль: горкома комсомола.

Не тоскуй, не горюй. Ал. Кольцов.

«Как лампы среди небес».

У Шкловского она говорит: «Я не роковая женщина, я розовая и пухлая».

в этом, т. е., есть гарантия солидарности предприятия

«период идейной и духовной дезориентации»

Др[евне]-египет[ское]: «Ибо спасение человека — в устах его».

«Он разверз уста свои передо мной».

Вот как Синухе говорит о будущем фараоне: «Не щадя никого, истребляет он всех без остатка. Всеобщий любимей, он полон очарования».

(«Рассказ Синухе» XIX в. до [н. э.])

«Верни дыхание задыхающемуся» (там же).

Он глупый, он путает Хамураппи с Гильгамешем.

«дрожат твои губы, словно мухи».

(Гильгамеш).

23/ VI. «Голос Америки». Об А Воронель[?] и Е. Фурцевой.

«Наклоняться над пищей нехорошо».

(В. Шкловский).

Шекспир о ком-то: Купидон уже хлопал его по плечу, но еще не трогал его сердце.

Пошляк Тютчев:

Толпа вошла, толпа вломилась

В святилище души твоей.

Всякое улучшение называть поправкой сенатора Джексона, а всякое калечение чего-н[и]б[удь]: поправкой сенатора Фулбрайта.

Графит. «Жирен на ощупь. Пачкает руки».  
(минералогия).

«мутный и жирный блеск» (халцедон)

А вот р. Волга 3700 км движения, чтобы опуститься всего на 221 м. Ср. Ниагара, etc.



Зафарабад, 19/VI: «У него в кармане ничего нет. Один только партбилет и справка о том, что он чокнутый».

и стерильна от всякого обаяния

«весельчак и похабник».

я бабоупорный

Занят самопочитанием

Смеляков[?]: «Увенчанный или увечный».

Из геологии: силы внутр[енней] и внешней динамики. Внеш[ними], напр[имер], силами «обусловлена деятельность атмосферных агентов».

Вот все земные эры:

- Архейская
- Протерозойская
- Палеозойская (Девонский период в т[ом] числе)
- Мезозойская
- Кайнозойская (наша)

Элементы минералогии и петрографии.

«Твердостью минерала называется его способность сопротивляться царапанию другим материалом». Твердость по шкале Мооса:

тальк — 1, гипс — 2, кальцит — 3, флюорит — 4, апатит — 5, пол[евой] шпат — 6, кварц — 7, топаз — 8, корунд — 9, алмаз — 10.

малопрозрачные и непрозрачные минералы.

минералы с неметаллическим блеском.

Здесь так хочется спать от вина, что рассказ[ываешь], напр[имер], анекдот о Чапаеве, скажешь «ча», а «па» уже не успеваешь.

Бить депутатов В[ерховного] С[овета] можно, они боли не чувствуют.

Роберт Хатгинс[?]: «Мудрость есть знание принципов и причин».

Вот еще разница м[ежду] ними и мною: они говорят мало, чтобы не молчать, я мало говорю, чтобы не говорить много.

О «вздоре»: 16/VI — Ломота в сердце — только ты лежать без движ[ения]. Залечь: в одежде, на чистое одеяло etc.

И о сопереживаях: У них: «противно смотреть, как ему перерезали яремные вены, а он дышит и т. д.» (о баране). И у Тынянова: гряз[ный?], в крови Милорадович, Ник[олай] I смотрит на него с отвращением.

метаморфические горные породы

«Он умел прыгать только через четыре дротика, а через пять не умел».

(«Джатака»).

За всю свою жизнь увидеть т[олько] одного счастливого ч[елове]ка: Пашку Радзиевского.

Эддингтон гов[орит], что для разумного учёного вера в Бога стала возможной с 1927 года.

Законодат[ель] и диктатор лит[ературного] вкуса  
Ефим Давыдович Зозуля

Ты мой хлеб и все мои зрелища.

Христос для них — дело N 306.

господин 420.

У него «другой опыт и другие концепции». «В смысле опыта и концепций».

О невыразим[ых] состояниях. Хочется, чтобы тебя лишили чего-то существенного, но не самого дорогого. Хочется чем-то в кого-то запустить. Будто ты с кем-то помолвлен с кем-то [так!]. Хочется попасть в кого-н[и][б[удь] плевком, и чтоб тот плюнул в тебя — и не попал.

и как приятно быть совершенно непрозрачным.

«Опустившийся ч[елове]к», т. е. сведший до минимума кол[ичест]во и размер тревог и озабоченностей, не кас[ающихся?] его самого.

Императив «Не думай». Не думай, что все пропели, что бури все отгремели. Не думай, что я невнимательный. Не думай о секундах свысока и т. д.

Не спится только ветерану.

Ночь растревожила в нём рану.

Он лег на неё, как раздумье на чело ложиться.

«подчёркнутая социальная трактовка»

трудоёмкая женщина

Молодцы неотомисты — обо всех философиях на свете: «Ее (т. е. любой системы) представление о Боге глубже всего показывает, детище какого она духа, всего отчетливее „уясняет ее величие или ее ничтожество“».

Ибо «конечной целью всех познавательных стремлений человека есть познание Бога».

Возбудитель чумы — мучная палочка; бочкообразной формы, закругленная со всех сторон. Характеризуется незначительной устойчивостью.

исследование фекалий и рвотных масс.

«носители холерных вибрионов».

У Антона Чехова: «Чем человек глупее, тем легче его понимает лошадь».

История терроризма от Юния Брута до Фанни Каплан.

«нетелесный недуг» («Джатака»)

Это не музыка. Это причитание по всему, что умерло

Каждая джатака начинается так: «Давным-давно, когда в Варанаси царствовал Врахмадатта...»

Надломленным духом

«душу вместе с потрохами»

«взрыв скотского энтузиазма»

(Шолохов)

Погода не нравится оттого здесь, что очень проста и понятна. Полная застрахованность от всяких неожид[анностей].

хоть как-то оправдать эту восторженную аттестацию

Эрнст Генри: «Любители мыслить привычными категориями».

Загад[ка] Кто у меня был глупее, папа или мама? Папа, напр[имер], говорил: «помнится, в 19-м году...» (чушь). Она же говорила (вздор) и т. д.

Мне нужно однообразие для избав[ления] от скуки: пестрота зрит[ельных] впечатлений нагоняет скуку.

Когда купается наложница китайс[кого] импер[атора] — в Бассейн Сплетающихся Орхидей добавляют 5 эссенций и 7 ароматов.

«Семейная жизнь — не мой удел» — как говорил Боддхисатва Гаутама в Джатаке N 328 о тщетности печали.

«Дхаммапада»: «Кто одевается в жёлтое одеяние, не зная ни истины, ни самоограничения, тот недостоин жёлтого одеяния».

Прохладительная палата во дворце фараона.

Отдел ассириологии — гильгамешоведения

**шлюха — [по-]нем[ецки] die Schlumpe**

27–28–29/VI, Почти всё почти благословляю.

Архиповы. Союз бог[ословско]-филос[офского] трактата и неаполитан[ской] тарантеллы, «и тогда их распознавание возможно только по гениталиям».

«Что тебе, страстному, во мне, бесстрастной?

Что тебе, грешному, во мне, безгрешной?»

(«Тхеригатха»)

«неалчущий, невождедеющий муни[?]»

«беспечальный», («Сугга-нипата»)

«самообузданный», «непривязанный» (ни к чему и ни к кому), «порвавший все путы» — «он уже на том берегу».

не стремящийся ни к каким уладам, разорвавший все узы, паскудные и сладостные.

Вот и Будда: советует смотреть вперёд лишь «на сажень».

«не быть ничем удручённым» им сложно; удрученный бхикту

Все эти глупые бхикту собираются в зале дхармы, беседуют, сосредотачиваются и размышляют.

«все десять совершенств»

(«Джатака»)

«80 тысяч гималайских слонов».

(«Джатака»).

«прожил свой жизненный срок и возродился согласно карме».

(«Джатака»)

таким обр[азом] «можно постичь все дхармы».

разъясни мне эту дхарму



«Встречавшиеся ему по пути лобухи[?] говорили: „Благословенный, не ходи в манговую рощу“. Трижды они повторяли эти слова, но [нрзб] словно не слыша их, отправился в манговую рощу». («Джатака»).

Из зала дхармы в зал благовоний

«Джатака», последняя часть «Кхуддака-Никая», пятой книги «Сутта-питаки», (второй раздел «Топитаки»):

«Тогда брахманкой была Гхулла-нанда, тремя ее дочерьми были три бхиктуны, а золотым гусем был я» («Джатака»).

Джатака N 328: «джатака о тщетности печали».

а из зала благовоний в зал песнопений

Что будет, то будет, обойдёмся без предначертаний.

Прежде и теперь: Кардинальные вопросы тепер[ешнего] бытия (никаких [нрзб?]) — куда пойти учиться? или: кто среди нас предатель? И т. д. Любовь это или ещё не любовь?

«пограничные», «чрезвычайные», «экстремальные» ситуации в м[?] человеке.

проф[ессия] Бори — занят спекулятивной дедукцией и волюнтаризмом.

Иов — Аверинцев

«А вы — слагатели поддельных слов».

«Ваши умствования — зола».

«Человек, рождённый женой,  
скуден днями, но скорбью богат».

Восхитит[ельные] понятия в энтомологии: кровососущие насекомые преслед[уют] теплокровных животных. Этот яд (метанол[?], карбофос) не опасен для теплокровных.

и «учёт окрылённых».

Относительность всякого знания. 2 x 2 сорок один, потом просветление и гигантский прогресс: 2 x 2 все-таки 13.

Марокканские апельсины и  
марокканская саранча.

репелленты и аттрактанты

Истребляя насекомых, мы снижаем жизненный уровень энтомофагов.

Из средневековой хроники. Нем[ецкий] рыцарь заним[ался] тем, что натягивал проволоку между башнями своего замка. Самая гигантская из всех арф. Но она звучала (и велич[ествен]но) только при одном особом направлении ветра.

«мешал разговору расправить крылья и воспарить»

«читать, писать, держаться в обществе»

«Там, где нет любви, все деяния несовершенны»  
(Манн, Основы манихейства).

Если бы Г[осподь] Бог повторил потоп и спросил бы, кого оставить, я бы сказал: «А вот есть такая девка, толстая etc.»

«Полярная звезда». Журнал Герцена и оперетта Баснера.

Хомяков гов[орит]: принятие хр[истианст]ва на Руси было «честным» и «бескровным».

Генерал Аугусто Пиночет и генерал Анетониу ди Спинола.

«Мемуары» кардинала Иосифа Минусенти.

«какими бы благими ни были наши намерения».

Ева Ганьска — Черна-Стефаньска —  
Бандровска-Турска

«Самцы большинства прямокрылых способны стрекотать, тогда как самки лишены этой способности».

(«Общая энтомология»)

желтолихорадочный комар

Наполеон. Рак желудка. Св. Елена.

«все общество было фраппировано»

(Оливер Голдсмит).

«Слабосильный человек, чьё слово — пыль»  
(Заратуштра, «Авеста»).

«До самых лодыжек была она

Обута в сияющие сандалии».

(«Авеста»).

«Девяносто девять запутанных

И коварных вопросов».

(«Авеста»).

«Стягивает она стан свой,

Чтобы дивные груди ее восстали».

(«Авеста»).

Не возвышать голоса, говоря с людьми. С Богом еще можно, но т[олько] в положении Иова.

первичнобескрылые — Opterygota

«назойливые кровососы»

«Схоластика так презирала природу, что не могла заниматься ею». (Герцен).

Золотой век схоластич[еской] геологии — XIII век. И «самая ясная голова Средневековья». Ум. 1274. 700 лет.

«одинокий монах, бредущий по свету с дырявым зонтиком».

произнести с амвона — ex cathedra

У меня осталось еще 5–6 усилий. На чем бы мне их сконцентрировать?

Энтомология так гов[орит] о скорпионах:

«Во избежание неприятностей лучше умервщлять их на месте, опустив в 70-градусный спирт».

Как гов[орит] Белинский:

«Это истинное перло поэзии».

Фаддей Булгарин, единственный из рус[ских] литераторов кавалер Ордена Почетного Легиона.

«фундаментальная бесчеловечность цивилизации, основанной на рационализме.»

## **Жан Маритен**

По Августину: единственное назначение знания и рационал[ьного] ума — «для ниспровержения неверия», для доказ[ательст]ва ложности того, что людям кажется истинным вопреки христиан[ским] догматам.

добровольцы — мачетеро, сафра, СЭВ, БАМ, КАМаз.

Лев. XIII, 1878, «Aiterni Patris».

Таджик Мехнатобад: «Рука — 2, нога — 2, голова — один, глаза ууузенькие-узенькие, а одного совсем нет».

Расск. о эстон[ских] националистах, в рестор[ане] швыряют куриные ножки рус[ским] беж[енцам?].

О нац[иональных] различиях. Немцы: «Кто-то вздохнул за стеной — что нам за дело, родной?» У испан[цев] даже так: «Проснётся ли старый — мечом уложу».

в самом дубовом, в самом склеротическом смысле слова.

Всё чепуха, все росск[азни] о головокружительном круговороте совр[еменной] жизни, о цивилизац[ии] новых темпов и пр. — все идет так, как всегда — никаких перемен — ч[еловек] делает меньше телодвижений и больше (чуть-чуть больше) кол[ичес]тво понятий в голове.

некрасиво отстаивать прописные истины, их и без того ожидает триумф.

«Тут каждый мальчик улыбается, — девочка наоборот».

(Заболоцкий)

На ту же тему: вообще, нормальная вода кипит при 44°, но если создать большое давление, то она вообще никогда не закипит.

Тертуллиан: «Что общего между Академией и Церковью, Афинами и Иерусалимом? Нам после Христа не нужна никакая любознательность; после Евангелия не нужно никакого исследования».

великие виолончелисты: проф[ессор] Москов[ской] консерв[атории] г. Козолупова

и есть в нём отпетость

только скверные книги читать, только гнусные думы лелеять.

и вот тогда — впервые — я был потрясён половым диморфизмом.

анальные банальности



«в следующем перевоплощении» сказали бы буддисты.

Христоцентризм средневек[овой] мысли и мысли XX в[ека].

Надо и самому оказаться в аварийной ситуации, чтоб яснее чувст[вовать] её всеобщей. Знаменитая энциклика папы Льва XIII — в гнусные для него 70-е годы: о «горьких испытаниях этих дней», о «совершающихся и угрожающих бедствиях мира», о «смертельной опасности, проникающей в самые фибры человеческого существа» et cet[era].

«под вл[астью?] ложных умозаключений»

(Лев XIII).

Из энциклики «Aeterni Patris» : разум д[олжен] вернуть себе роль «трамплина к христианской вере». Всякое исследование, всякое умозаключ[ение] д[олжно] быть в согласии с доктриной откровения. Во избеж[ание] зла.

От христоцентризма Ср[едних] веков — к «антропоцентризму» XVIII в. — и от него к фундаментальным заблуждениям и бесчеловечию.

Из учебника общей энтомологии: «Известно свыше 1 т[ысяч] видов блох, в т[ом] числе в СССР около 250».

«Значение блох двояко»

Adephaga, «подотряд плотоядных».

«теперь, когда эмоции менее сильны, чем в старые наивные времена».

Во всех учебниках истории философии философов-просветит[елей] XVIII в[ека] уже наз[ывают] «так называемыми философами».

Милорд, где мои подвязки?

«жертва иллюзий»

Жюль Ренар — фр[анцузский] беллетрист, кот[орый] похвалялся, что его дед ходил за плугом.

Расск[аз] 20/ VI о заработках аквалангистов — топильщиков, Мальчик проплывает через трубу.

восьмикопеечных истин.

в подражание бардам и скальдам

мельтешение и мишура

Читая Гольдсмита: пусть человек ведёт себя как последний глупец, только б речи его были разумны.

нельзя ли чего-н[и]б[удь] позатейливее?

пока ноги мои ещё носят м[еня] по зем[ле].

«Божественное самодержавие не [нрзб] но никакими законами физическими и логическими». Петр Дамиани о нелепости всех научных претензий на познаваемость мироздания.

за пределами логической доказуемости

Молодчага Честертон: («томический энтузиаст XX века»): т[ак] называемый Ренессанс был возрождением старых вещей. Правильнее называть его не Ренессансом, а рецидивом (relapse).

Сентенции Векфилдского священны: «Величайшим Скитальцем в этом мире был Тот, Кто пришёл спасти его».

«Как бы порочны ни были его мысли, он не виновен в своих заблуждениях, являясь лишь пассивным их вместителем».

## Оливер Гольдсмит

«природа одарила меня умением выразительно замирать».

Сказки старой бабушки. Мимолетности наваждения. Сарказмы.

Герои Фр[ансуа] Мориака — люди, заблудившиеся на путях любви.

«Да здравствует  
оглушительная  
ненависть к сволочам!» (Робик).

Жак Маритен: «Повернувшись спиной к вечности, разум в соврем[енном] мире руководствуется сотворенным».

«Не избирайте никого поверенным ваших сердечных огорчений».

(«Антекарма», Жироду???)

«один и толпы безвестных неудачников»

«Но скажите, дорогой друг, как вы пришли к этим поразительным обобщениям?»

«тлетворная индустрия стандартных идеалов»  
(Карну об экране).

«Тщательно отработанная жизнь лица и волнующее совершенство тела».

«наш изглоданный отчуждением век».

«как бы давая понять, что у него куда более важные заботы».

Пустите детей приходить ко мне.

Неподражаемым дрожаньем

сколько мороки, мытарств и передряг —  
колобродить — куролесить

«кому нужна добродетель в наш корыстный век?»

Есен[ин]: «Ах, как много в свете кошек»[?].  
швейц[арское] статистич[еское] бюро: Их 600 млн.

**Chesterton: «Thomas Aquinas».**

Вальтер наз[ывал] его «микроскопической козявкой в квадратном колпаке».

«суровый исповедник мятущейся души Фр[ансуа] Мориак».

«пронизано духом абстрактного гуманизма и горького скепсиса».

«самая крупная из судебных ошибок» — по Франсу, Еванг[елие].

Сутенер и девушка с панели.

«Блатные рассказы» Франсиса Карно. Альфонс Алле и его чёрные расск[азы].

Что значит: «лучшие годы»? У ч[елове]ка нет лучших лет. Все его годы — худшие.

И возбуждать улыбки дам  
Огнём нежданных «200 грамм».

«что-н[и]б[удь] достойное твоего дарования».

невразумительная баба

Пошляк Робик:

«В зубах у него — травиночка,  
В глазах у него — бессмертинка».

«и буйствует в ноздрях»  
изогнулась немыслимо

Александр Поп:

«Венец творенья — честный человек»

начисто лишенный суматошности

Я и Авд[иев], оба большие. Но если ночью встретят меня, потреб[уют] часы. Если встретят его — сами снимут молча и отдадут.

**Гольдсмит.**

«дамы, притязающие на остроумие».

**Рассказ мистера Бергелла:**

«Врачи рассказывают о недуге, при котором тело у больного становится настолько изощренно чувствительным, что малейшее прикосновение причиняет боль. И вот то, что некоторым довелось испытать физически, это господин ощущал духовно. Чужая невзгода, подлинная или вымышленная, всё равно, трогала его сердце, и душа его содрогалась от боли,

которую „ей причиняли страдания ближнего“. И хоть речи его были разумны, вел он себя как последний глупец».

Вот как выражается [нрзб] священник:

— «Вон отсюда! и да будет совесть твоя тебе палачом!»

И: «Где та добродетель, которая устоит перед длительным соблазном?»

«отторгнул от меня невинную голубку мою»

«Ступайте, дети мои, стезей бесчестья!»

/«Век ф. священных»/

**посмотреть в библиотеке Мелиевобад**

Ахматова

Пастернак

Платонов

Зощенко

Фолкнер

Во

Стерн

Лану

«дети грохочущего века»

(Робик)



в самом сердечном см[ысле] эт[ого] слова.

позитивные неожиданности

а «виды на будущее» — удел мерзавцев.

«субординация в самой природе человеческой» (Век ф. свящ.)

он рожден для подмошков, они — для панели

гаерские причитания, маловразумительные и смешные сетования.

«Векер (или вскр.?????): Первый проступок есть порождение простодушия, всякий же последующий — уже детище греха».

«Сын мой, дай мне мою Библию и посох, Я последую за ней[?]»

«картезианская система миров, где каждое небесное тело имеет свой собственный вихрь».

**Темп[ература] в 15.00 в тени**

**май — июнь — июль**

15–32° — 1–33° — 1–40°

16–32° — 2–33° — 2–36°

17-32° — 3-34° — 3-34°  
18-31° — 4-35° — 4-33°  
19-32° — 5-35° — 5-36°  
20-33° — 6-34° — 6-38°  
21-33° — 7-35° — 7-38°  
22-34° — 8-36° — 8-38°  
23-33° — 9-34° — 9-39°  
24-32° — 10-33° — 10-37°  
25-30° — 11-32° — 11-35°  
26-32° — 12-33° — 12-35°  
27-34° — 13-34° — 13-34°  
28-35° — 14-36° — 14-35°  
29-35° — 15-36° — 15-36°  
30-34° — 16-37° — 16-34°  
31-34° — 17-36° — 17-32°  
· — 18-37° — 18-32°  
· — 19-36° — 19-33°  
· — 20-37° — 20-35°  
· — 21-36° — 21-35°  
· — 22-32° — 22-35°  
· — 23-33° — 23-36°  
· — 24-34°  
· — 25-34°  
· — 26-36°

- — 27–37°
- — 28–38°
- — 29–39°
- — 30–40°

## **Март — Апрель — Май**

1 марта —

[пропуск, оставлено чистое место на странице]

7 марта — сегодня д[олжен]... встретить Зим[акову]. Мельтеш[ение] и исхож[дение?]. В Мар[ьину] Рощу. На час всего: Ю.Р. стрижет. Вынужд[ен] бежать — и мрачней неумолимо. Яр[ославский] вокзал. Зим[акова]. 2 бут[ылки] водки. И всё невпрок. С Зим[аковой]. Пытаюсь ускольз[нуть].

8 марта — Весь день с Зим[аковой] в Болшево.

[пропуск, оставлено чистое место на странице]

13 марта — все еще прод[олжаю] умирать. Болшево. Холод и судорожности. Въезжают Мочалов и Барон. Их брата[?] нет. Общая подав[ленность] — но мне все выносимее. В Москву. Врыв[аюсь] к Мур[авьеву] — там Александр. Вино сухое с содрог[анием]. Лечение. Поздно — к себе, в Болш[ево].

14 марта — Болш[ево]. По пробужд[ении] с каждым часом всё легче. Еду к больной Есел[евой]. Делаю ей закупки. Пиво и сухое. С матер[ью?] Ю.Р. в ателье. Премило. Ночь у Ес[елевой].

15 марта — от Ес[елевой] будто бы на службу, чтобы вечером позвонить к Ю[лии] Р[уновой]. Веч[ером]

звоню. Еду. Вначале — прохладно. Помогаю им кроить. И пр. Всё восстанав[ливается]. Милый вечер.

16 марта — День еще милее. Ю[лия] Р[унова] ради этого никуда не уезж[ает]. Для нее бегу за пугов[ицами] в центр. С вином — к Авд[иеву] и обратно. Настроенность супер-отлич[ная]. С Ю.Р. бесконечно. Вечером — в церкви Нечаянной радости.

**17** марта — оказ[ывается], могут быть дни еще милее вчераш[него]. Убеждаю Ю.Р. еще на день остаться. Пиво у Свирид[ова]. Зовем по телеф[ону] на предстоящ[ий] день рожд[енья] Ю.Р. На кушет[ке] трогательно, Ес[елева] на нас не может налюбоваться. В кух[не] поем: «Я тоже — не могу без тебя». Снова, как в прош[лый] май — подношу ей. В.[?] ночь.

18 марта — утром мило. Разъезжаемся. Теперь ждать ее дня именин. И в пятницу лучше не звонить.

19–20–21-

22 марта — день рожд[ения] Авд[иева]. Планы [нрзб]. В Мар[ьяну] Рошу не звонить — до воскр[есенья]. Из Болшево — к Седак[овой] для подарков Авд[иеву]. К Мур[авьеву] — их нет. С Авд. Опохм[еляемся], с Авд. и Упырем. День родж[енья]. Минаева с негром, Клепилины, Архиповы, Любч[икова], Тих[онов] Андрон[ов]. Веч[ером] — ночев[ать] к Тих[онову].

23 марта — Ночь у Тих[онова]. Рано — в магаз[ин], опохм[елился]. Настр[оение] превосход[ное], чётки в кармане. К Авдиевым — у них Масловы. Опохм[елился] и опохм[елился]. Поздно веч[ером] — к себе в Болшево, умиротв[оренный] вконец.

**24** марта — Утро в Болш[ево]. День рожд[енья] Рун[овой]. Все мои неж[ные] прожекты разлетаются.

Утро с флаконом бел[ой] сирени. У Авд[иева] в ожидании — Свиридов, Масловы. Раздраженность. Всё-таки появляются. Всё непочем. Тяж[ело] засыпаю один.

25 марта — Гадко. Прощаюсь. «А ну тебя в.....» Р[унова] уезж[ает] в Серп[ухов]. Всё вчерашнее обречено, все расчеты на сентим[енты] и благой исход. Теперь только опохмелиться — к Авдиеву. От Авд[иева] — к его подруге Тане с телевидения. На ночь — в Болш[ево].

26 марта — Продолжить опохмеляться. Теперь надёжа т[олько] на Льна. К Лёну. К нему еще гости: Натали, Марина, Мочалов, оба Величанские и двое неизвестных. Весь вечер за вином и спиртом. Неудержимо — чтобы т[олько] не помнить позавчераш[нее]. Сваливаюсь у Льна.

**27 марта** — Утро у Льна. С этим глупым Алекс[?]. Опохм[еляюсь] сухим вином, звонки Величан[ским] Вез толку — за полдень еду к В. Козлову и застаю. Переговоры et cet[era]. Опохмелился. Появление Эжена. Неожид[анное] предложение — ехать в экспед[ицию] в Ср[еднюю] Азию. Почти соглашаюсь. Ночь в Болш[ево]. Жен[ский] вопрос.

28 — Нужно веч[ером] присут[ствовать] на дне рожд[ения] Мельниковой и по телеф[ону] сказать своё слово об отъез[де]. Из Болш[ево] к Кобякову. У него в кабинете — опохм[еляемся]. Едем к Мельн[иковой]. Катя Маркова, Вал[ентина] Еселева и пр... Веселое пикирование с Кат[ей] Марк[овой]. Звоню и соглашаюсь. Разъезд. С Вал[ентиной] Ес[елевой] едем к ней на ночлег.

29 — Пятница. У Ес[елевой] утром. К Авд[иеву] и все разг[оворы] об отъезде 1-го апр[еля]. К Седак[овой]. Композитор Котов и его игра. Лапин, Б[орис] Сорокин, Лазаревич. Черт[овски] мило. Прощание у тролл[ейбусной] ост[ановки], Седакова чмок., Боря чмок. К Ес[елевой] — там Ю.Р. Ю.Р. кобенится. На кух[не] долго и относит[ельно] мило.

30 — Утро с Ю.Р. С похм[елья] подав[лен]. Она едет на похороны. Прощаюсь — никаких поцелуев, к чертям. Выхожу, еду к Авд[иеву]. О слезах Р. по будильнику. Звоню — их уже нет. Звонки Эжену и Алле по случаю 1-апр[ельского] отъезда. Вечером — к Гудочкам. Прощал[ьный] вечер у Гудочков.

**31** — От Гудочков к Мокс[якову] — забираю докум[енты] и напутствия. К Авд[иеву] — вино. От него — на прощ[ание] к Мур[авьеву]. У Мур[авьева] Котрелёв, Мокиенко, Чудотворцева, et cet[era]. Котр[елёвы] зовут к себе. Остаюсь на ночл[ег] у Мур[авьева], не помня как.

1 апр[еля] — День несостоявш[егося] отъезда. От Мур[авьева] слегка опохм[елился], с Авд[иевым]. Там постепенное стечение нарродов. С Авд[иевым] вино и пиво. Звонки и звонки. Тих[онов]. Пустырник и тройной. Вино и вино. Люди и люди: к 11 веч[ера] их скапливается тучи: друзья М. Гусева, неизвест[ные] девочки, Лазар[евич] и Седак[ова], Свирид[ов] и К°, Агапкин и К°. На перроне я таким пьяным не был вовеки. [нрзб] Еселиха и пр. В вагоне объяс[нение] с нач[альником] экспедиции и Эженом. С [нрзб] под руку. Прощания и разброд. С Маслятами едем в Болшево. Обнаруж[иваю] у себя бут[ылку] вина — перед сном — и спать.

2 апр[еля] — Весь день в Болшево, с Маслятами, медл[енно] приходим в себя. За вином и вином. Самочув[ствие] превосход[ное], к вечеру переходит в изнеможение, хозяйка и В. Сукач. Маслиха с червонцем исчезает неведомо куда.

3 апр[еля] — очнувшись, летим с Масловым в поисках Масловой. Болшево — Яр[ославский] вокзал — Лен[инградский] вокзал — Киреевка — опохмел на поляне, трудно — еще на той же поляне — еду в Мыш[лино] — Кур[ский] вокзал. В П[авлово]-Посаде — высадка. У Дружининых, у Серяковых. Засыпаю на Петушин[ском] вокзале.

4 апр[еля] — На раннем автобусе — в Мышлино. В ожид[ании] их из школы — на печи. Они с вод[кой], вином. Все разговоры — о моем предстоящ[ем] отъезде в Сред[нюю] Азию. В той ком[нате?].

5 апр[еля] — Относит[ель]но тяжело, но выносимо. В Карав[аево], содрогаясь, с ребятами Карав[аева] цежу из горла крас[ное] вино в тающих снегах у магазина. С запасом вина — домой. Зим[акова] из школы. Натянуто и нехорошо.

6 апр[еля] — Мышлино. Еще две ходки в магазин. Опохмельность и подведение черты под «болшевский период» — заканчивается крахом 24 марта и сомнит[ельной] среднеазиат[ской] перспективой.

7 апр[еля] — Мышлино. Зим[акову] покину легко. Все дело в Р. Последние опохмеления и послед[няя] поездка вечером в Поломы. В надежде на то, что хоть сегод[ня] вечер скрасит все неудачи. Обильность. Вздор. Всё то же.

8 апр[еля] — Утро отъезда из Мыш[лино]. Вернусь ли сюда, бог весть. Утром — прощ. на мосту. Ей кричу с останов[ки]: «Поплакала?» — «Потом поплачу!»

8 апр[еля] — Еду из Мыш[лино]. В Пет[ушках] четв[ертинка] и 1/2 четрв[ертинки]. Зачем в Москву? Еду во Влад[имир]. Пунш у Петровны. У Чернышёвой. У Михайловых. Прелестно. Звоню — и к Гиндису. До 2-х.

9 апр[еля]. — Весь день у Гиндиса. Чтение. Последоват[ель]но 4 бут[ылки] вина — [нрзб] и кофе в постель. Малер и Обухова.

10 апр[еля] — Послед[нее] утро у Гиндиса. Прощание с ним. К Французову, у него в гостях. От него — к Авдошину, спирт и спирт с собой. Хорошенький. К Улитиным. Вечер у Улитиных с визитом к Моспанихе. Провожая Моспан до дому. Ночь у Улит[иных].

11 апр[еля] — Все еще не еду в Москву. От Улит[иных], похм[елившись] остатком спирта, в центр. Пиво и вино. Вино и пиво, к Сидоровым — будит меня на лестнице. Оч[ень] мило. Бега в магазины. Навещаем больную Таню Сид[орову] в ее больнице. Ночь у Ал[ексея] Сид[орова].

12 апр[еля] — Страстная Пятница. Всё еще во Влад[имире], и наверное, останусь на Пасху. С Сид[оровым] — к Сидоровой. ВГПИ. В ожид[ании] ее пиво et set[era]. В гости к Французову, у автора стрелец[кой] этикетки. Авдиев. Веч[ером] — ресторан «Лада».

13 апр[еля] — Страст[ная] Суббота. К нам подсоед[иняется] Вадя Тих[онов]. У Сид[оровых]. Изнемогаю у пив[ного] ларька. Вечером — у Сид[оровых]: Тих[онов], Авд[иев], Сид[оровы]. Спевки и рояльный грохот. Неведомо когда засыпаю.



«вследствие предрассудка страстей»

(Спиноза)

«Тоже умею быть сардоническим»

**14** апр[еля] — Пасха. Утром, с Сидор[овым] и Тих[оновым] идем к Авд[иеву]. Там — Наталья Авд[иева] и Авд[иев] с невестой. Стрелецкая. Табуном к Авдошину — продажа Фрейда — спирт — к Улитиным — у них банкет, Цедр[инский], Арацева — с Арацевой к Сид[оровым]. Ночь у него с Арацевой.

15 апр[еля] — Постпасха. Чикушка на трёх: я, Сид[оровы] и Арацева. С Сид[оровыми] по предместьям Влад[имира]. Плохо. Веч[ером] — нас догоняет Арацева. Сцены вечер[ом] с супруг[ом]. Оставляют меня умирать. Цед[ринский] за полночь.

16 апр[еля] — День выезда из Владим[ира]. Арацев, Цедр[инский] и я — легкое опохм[еление]. Чикушка и одекол[он]. К Тих[онову]. У них все: Ю[рий] Тих[онов] с женой, следом В. Тих[онов], И. Авд[иев], Цедр[инский], Маслов, Арацев. Вино и вино. Прекрас[ное] самочувст[вие]. Отъезжаем на вечер[нем] п[оезде]. Вино в вагоне, драки Авд[иева] и Тих[онова]. С Кур[ского] вокзала — в Киреевку, к Масловым.

17 апр[еля] — Весь день у Масловых. Утро — втроем на холмах, я в бегах за вином и желтые цветочки. Вино и вино. Маслиха падает в метрополитене. Валимся спать в прежней Киреевке.

18 апр[еля] — Утро еще под знаком бойкости. Одорекс и лосьон. С Маслятами — в Ильинку, там никого.

Сумереч[ный] день. Сдаем Страв[инского?] и ист[орию] медиц[ины]. Вино. Добавляем в гостях у Гусевых — я в самочув[ствии]. Еду к О. Седаковой. Все милы, чета друзей Лазаревича и милый юноша. Сплю у Лазар[евича] — Седак[овой] — Карнаухова.

19 апр[еля] — Утро у Седак[овой]. С ней — в гости к женщине-живописцу. Вино и вино. С бут[ылкой] вина — в Кунцево к сестре. Пиво et cet[era]. Сплю у сестрицы.

20 апр[еля] — Суббота. Все на суббот[нике]. Под обил[ьным] снегопадом — посуда — вино. Опохм[еление] Звоню Л. Коб[якову] — лечу на встречу с ним на Пятн[ницкую]. Ещё опохм[еление]. С Коб[яковым] — к Авдиевым. Отъезд в Мыш[лино] опять отклад[ывается]. С Коб[яковым] — к Козловым по зову Болдар. [?] — его нет. К Тих[онову] — ночь у Тих[онова].

**21** апр[еля] — Состояние выравнивается. Еду в Пет[ушки]. В ожидании 14-часового авт[обуса]. Мышлино. Зим[аков]ы не ожид... Безденежье. Тут же лечу в Поломы — опохм[еляемся]. Вез эротики.

22 апр[еля] — В Карав[аево]. Опохм[еление]. Она из школы — то же. Но и в этом всё то же. Прохлад[ность].

23 апр[еля] — Чуть лучше. Хоть весь соткан из дрожи. Дрова и дрова. Опохм[еление]. С похоронщиками. Прекрас[но] вечером.

24 апр[еля] — Весь день снеж[ный] буран, и гром. В Караваево. Опохм[еляемся] в старом доме. В школе — в библи[отеке] вино и вино. У Трутневых. С трудом приполз домой.

25 апр[еля] — весь день один, в ожид[ании] Зим[аковой] и одержим[ость] рукоманией. Старые

тетр[адки]. Выхлоп[?]. Зим[акова] появ[ляется] поздно веч[ером]. Абрамыч[?]. Тяжкий день и полупустой.

26 апр[еля] — Получше. В Карав[аево]. Дрова с Вас. Бут. на трёх. Кончилась сплош[ная] полоса март — апр[ель]ская.

27 апр[еля] — Без вина. Субб[ота] Смирение всех тяжестей и легкая тревога. Рун[ова]. Надо ехать.

**28** апр[еля] — Всё еще не еду. Еще день безвинности и здоровья. Огород[ные] работы. Рун[ова].

29 апр[еля] — Понед[ельник]. Из Мыш[лино] в 12.00 в Петушки. Ровно и мило. Из Пет[ушков] в Москву. К Авд[иеву]. Тройной и вино. Еду к Тих[онову??] Тройной со мною. Вторжение Цедрин[ского]. Звонки в Мар[ьину] Рощу. Она уехала.

30 апр[еля] — У Тих[онова], с Тих[оновым] и Цедр[инским] опохм[еляемся] весь день и всех обзваниваю. Бег — в Мар[ьину] Рощу. Ес[елева].

1 мая — У Ес[елевой]. Почти прощание. У Свиридовых. Весь день и ночь.

2 мая — Сравнит[ельно] ровно. От Свирид[овых] утром — к Э[жену] Павлову. До 11 — беседы. Опускаю письмо к Ю. Р[уновой]. У Авд[иева]. С Авд[иевым] — к Тих[онову] и Цедр[инскому]. Туда же, пока я езжу к Нине Коз[ловой], подъезж[ает] Т. Купцова и Э[жен] Павлов. Ночь у Тих[онова].

3 мая — с Тих[оновым] и посудой — в центр — к Авдяшке, с Авд. в гостях у Бондарева. С Авд. и Бондаревыми — к Э. Павлову. С водкой и пивом, впятером — к Т. Купцовой. Ночь у Т. Купцовой.

4 мая — С посудой в ожид[ании] открытия пункта. Столешников. С пивом и вином у Авд[иева]. С Авд[иевым] к Тих[онову] на 40-летие Любч[иковой]. Клепилины, Бармичев, Цедрин[ский], Свирид[ов]. С О. Клепилиной к Нине Козловой. Возвр[ащаюсь]. Еду к С. Мельниковой.

5 мая — Утро у С. Мельник[овой]. Один. Зуб[ной] элексир «Особый». На вечер встречи с Л. Коб[яковым] — на Софийскую. В поисках денег — звонок Нат. Мур. Срочно зовут: там Елена Костюхин[а] и ее сестра Нина Яковлева. Пьем впятером: мицне, джин, ром. Ночую у них.

6 — Утром в поисках пива и вина. Опохмел[яемся] с Ниной Як[овлевой]. Исчезаем. Вместо Кима и Делоне — к зовущим нас Луговской и Целкову. С Як[овлевой] пьянствуем у них. Вл. Соколов и К°. Ночь с Н. Як[овлевой] у Целк[ова].

7 — С Н. Як[овлевой] у О. Целк[ова] Опохм[меляемся] в 11 пивом и вином. С Н. Як[овлевой] едем Авд[иеву]. Пьем у Авд[иева]. Свир[идов] и проч. К Гусевым. Маслов и К° и сплош[ное] вино у Гус[ева]. На ночь в Киреевку к Масловым.

8 — Утро с Ниной Як[овлевой]. У Масловых. Вино в Ховрино. На суд сестры — в Москву. Послед[няя] четверт[инка] на Трубной, ссоры etc. Прощаюсь — по зову Ирины еду к ней на перег[оворы] об экспедиции. Надо ехать. У Гудчихи. Спирт на апельсин[овых] корочках заполночь.

9 — Слегка опохм[елился]. С Гудчихой в больницу к Гудочку. Вино с двумя Гудчихами. Звонок Мур[авьеву] — он осуждает за повед[ение] с Н. Як[овлевой]. Еду к Тих[онову] — у них пьянен[ький] Петяев, Тих[онов],

Цедрин[ский], Любч[икова]. Похм[еляемся] в подвалах и на холмах. О моей распущенности. Поздно веч[ером] еду к Н. Козловой. Её нет. Её папаша сопров[ождает] меня. Радост[ная] встреча в Чертаново, восхит[ительно] с Анной и Н. Козловой. Ночь со сказками[?] и премило.

10 — Утром лечу в поисках опохм[елки]. С девочками. Обещает вечером позвонить Авд[иеву]. Четверг. У Авдяшки. Постоян[ные] телеф[онные] перег[оворы] об экспед[иции] и деньгах. Мокс[яков] и Лаз[аревич] обещают. В 8, по догов[оренности] звонит Н. Козл[ова]. Договар[иваемся]: завтра, в 17.00, ул. Маяка. На ночь к Гудочкам. Чай со спиртом. Вечер гудчих и анекдотов.

11 — Окончат[ельное] прощание с Гуд. У Св. Мельник[овой] за остатками вещей. Тоже прощание. На свид[ание] со Льном и Натали — к Б. Козлову. Договар[иваюсь] с Кимом. Встречаю на ост[ановке] Нину Козлову и Анету — с вином и Б. Козл[ова]. Весь вечер — великолеп[ный]. Бондарев, с Кимом на балконе, Анета, Нина, еще молодежь: в пролив[ной] дождь у Ирины — шампанское — спать к Анне.

12 — Утром с Анетой в поисках денег на дорогу. У Лазаревича. Опохм[еляемся] с Анетой в подъезде и у неё в Текстил[щиках]. С Анетой — к Авд[иеву] — выпроваж[ивает]. У Тих[онова] — с Анетой, водка. Вырываемся к Нине Козл[овой]. Немного вина и летим на такси с Ириной, Н. Козл[овой] и Анетой. Последние поцелуи — еду.

13 — Москва—Куйбышев — почти Оренбург.

14 — Эмба — Капдагач[?] — Арал[ьское] море — Кзыл-Орда.

1 5 — У т р о м Т а ш к е н т .  
Ташкент—Джалалабад—Янгиер. Совхоз. Знакомство.  
Первые разочарования и первые огорчения[?].

16 — К веч[еру]: беседы с Файзуллиным.  
Обнадёжен. Ни к кому моск[вичам?] ни чувств[ителен?].

17 — Пятница. В Янгиере со Слуг[иным] — вино  
сухое на двух. Водопады. Отпадаю в паразитологи.

18 — [нрзб] чув[ство?] весь день, и говорлив и  
смешлив сверх меры. Вечер — у канала в камышах,  
беседы с Усачевым.

**19** — С письмами медлю. Дежурства и кухни. Тоска  
по кому-н[и]б[удь] отсут[ствующему] и еще не пришла.

20 — Понед[ельник]. Ухудшается все: и  
перспективы, и почти необход[имо?]: возвращение в  
Москву.

21 — Нет, все-таки не уезжать. Исчерпать  
паспорт[ные] варианты и ожидать возмездий здесь,  
никого не видя. Отправляю письма Рун[овой] и  
Зимак[овой]. Аэродром.

22 — Жар и легкая болезнь. Освобождение от всех  
дел, и от пасп[ортных] тоже.

23 — Идем напролом: в пасп[ортном] столе. В  
фотографии. Кружка пива. Отправ[ляю] письма Козловой  
и Авдиеву.

24 — Каж[дый?] день стремителен и короток. Очень  
малая приязнь ко всем моск[овским].

25 — Наконец-то, облачность и прохлада, субб[ота].  
По мере приближ[ения] ночи — тоска по Р[уновой] и по

всему, связ[анному] с Р[уновой]. Но не особ[енно] обостр[енно].

**26** — Еще одно воскрес[енье] в Янгиере. Р[унова] преобладает.

27 — Весь день на ногах и в кузове. Оскором[ился]: 3 бут[ылки] портвейна на двух.

28 — Продолж[ение]: 2 на двух. Проводы Слугина в Москву: привет Еселихе.

29 — Неуклон[ное] падение духа и нервозность. Письма Гиндису и Костюхину. Но, в основ[ном], ровно и плоско.

30 — Четверг. Отодвигаются еще на 2 дня мои паспорт[ные дела]. В Янгиере. Сухое у канала. Замечаю: чёрная похоть (дежурная) исчезла почти совсем. Индиффер[ентность] почти абсолютная.

31 — Сонливость во весь день. И почти ничегониделание. Нет ничего, во имя чего стоило бы вскочить с постели.

1 июня — Суббота. Некот[орое] оживление ума и сердца. Сдаю паспорт и пр. в ТРЕМ[?]. Теперь ожидать. И писем и паспортно-милиц[ейских] неожиданност[ей]. Вишня.

**2** — Еще одно воскр[есенье] в Янгиере. Ровно. Читается и слушается удовлетворит[ель]но. С завтраш[него] дня след[ует] ожидать писем. Ожидаю почти без опасения почти всего. Весь день — песни. Отменно и спокойно. И 3-я одиноч[ая] прогулка в степь вдоль канала.

3 — Писем нет. Появляется ровность и на всё готовность. 150 крас[ного] вина утром, 350 вечером. Кто

первый пришлёт письмо? И когда будет этот день: 13-го? 15-го? 21? 28го?

4 — Пьём весь день с Слуг[иным]. 150 утром, 250 в городе, 1000 в развалинах, 1500 дома. А писем всё нет.

5 — опять пьём, но замет[ен] спад. По 500 вина и по 150 спирта. Не бывшее до сих пор полуувяд[ающее] действие. Нет писем.

6 — Лёг[кий] кризис. И спирт не помог. К вечеру в особ[енности?]. Писем нет и не надо. Ни к кому из прош[лого?] никакой приязни.

7 — Слабо выраж[енное] отвращение ко всем здеш[ним] и ко всем, кого оставил в Москве. Нежелание видеть никого из моих преж[них]. Ещё прогулки вдоль канала и ещё более сниженное[нрзб?] самоч[увствие].

8 — Почты не будет ни сег[одня], ни завтра. И кроме краха, ожид[ать] нечего. Ровное, ничем не согрет[ое] и нехорошее расп[оложение] духа. Внешне — спокойствие и молчаливость.

9 — Снилась Р. Но новой приязни нет всё равно. И не напишет мразь, это точно. Как всегда по воскрес[еньям], минимум отрады и готовности[?]. Известная подвижность «тела и духа».

10 — Странно, но писем всё нет. Можно подумать, что не будет писем никогда.

«Ха-ха» говорю я себе, ты будешь гибнуть один. Ну и прекрасно. Относит[ельная] прохлада. Безр[адостно?].

11 — Весь день в суете и в работах. Теперь больше ожидаю денег, чем возмездия. И писем. Вот и первое письмо, и самое желанное — от Ю[лии] Р[уновой]. Сквозь все инвективы — замет[ное] расположение и пр[очее].



12 — Опять весь день суета. Письмо от В. Зим[аковой]. Большое и утеплённое, неудоб[но] читать, и не нужно. Столкнов[ение] на 30-м км. Поздно ложимся спать.

13 — Суета продолж[ается]. Переезд в Зафаробад, Таджикской аэродром. Вечером — опустив ноги в канал, пишу письмо Ю. Р.

14 — Утром отдаю письмо к Ю. Р. Начало аэродром[ной] суетности. Относит[ель]но бодр и относит[ель]но спокоен.

15 — Аэродром. Купание et cetera. Следует написать Козловой и Седак[овой]. Но всё откладываю. Почти нет врем[ени] для чтения. Ю. Р. — единст[енная] растрava.

**16** — Аэродром. Приливы и отливы Ю. Р. Весь день в суетностях. Купания. Все письма опять откладываются, завтра начин[ается] послед[няя] спокойная неделя.

17 — Всё то же аэродромное, без перемен. Гуляния за абрикосами, яды и купания. Всё Р[унов]ское томит, но ненадолго.

18 — Суета аэродрома. Письмо к Н. Козловой начинаю, но откладываю. Никаких вдохновений, малые печали.

19 — Размеренность нарушается; во весь день бездна народа в аэродромном домике. Напоминания об Р. отстраняю. Сообщение о деньгах.

20 — Кроткий день. Вяло и никаких «не пересилить» [?нрзб] событий. Не выздоравливаю, лечу в Янгиер. Будто домой. Почта и деньги. Деньги и магазин. Слугин и вино. Засыпаю неведомо как.

21 — Поправление здоровий. Объяснение в Гулистане. Пиво. С молодежью. Вино и приятное одиночество в строящ[емся] доме. Объяснение с Индт[?]. Так же глупо засыпаю.

22 — Исход. Чёрная сосредоточенность на собственном недуге и предстоящем крахе. Тяжёлая враждебная влюбленность в Ю. Р. Днём снится.

**23** — Почти всё тоже. Система отлёживания на янгиерском балконе. И всё ещё полусонлив-полуболен. Вечером — на аэродром. Ожид[аю] Ожив[аю?]: Польша — Италия.

24 — Возобновление аэродром. [?] и повышение всех самочувствий. Площадки на Журавлин[ном] озере. На пути Янг[иер] — Джизак.

25 — Сумасшед[шие] ветра. Почти не летаем. Купания и пустословия. Почему твоё сердце, Ер[офеев], так спокойно? Всё ближе.

26 — Прекрасно. Снова Жур[авлиное] озеро и полёты. Суета окончания и переезды в Янгиер. Во всём уверен и ничем не отягчён.

27 — По-прежнему. Я удовлетворен тем, что я здесь и мне почти ничего не надо. Читается и слушается.

28 — И даже балагурится. Всё превосходно — и это последний день из предполагаемых. Вино вечером. Шампанское с девчонками. Прекр[асно].

29 — По-прежнему превос[ходно]. 39°. Вечером. На берегу канала. Бутылкой портвейна приветствую закат светила. Под луной «У зари-то у зореньки». Веч[ером] — еще 3 бут[ылки] вод[ки].

**30** — Послед[нее] воскрес[енье] июня. Нас мало, и я рыл. Спирт-сырец и доброхоты. Телевиз[ор] — футб[ол], вечер.

1 июля — Жар достигает предела. 40°. Пока всё спокойно. Эта неделя, возмож[но] будет спокойной. До часу ночи, под звёздами, опохмеляемся со Слугиным.

2 — Страд[ание] от жары, но спад[ают?]. Переезд в Ленин[абад], аэродром, через Гулистан (вино) и совхоз Ленинабад (вино). Одинокие блуждания.

3 — Аэродром. Вялость. Весь день ничего не делалось, ничего не читалось etc. В Мехнатабад насчет вина и пива. И вечный сон.

4 — Аэродром. Невразумительно. Вечером — все-таки немного полетов и рассеяния. Глухо. И от Р. никаких писем.

5 — Странно. Ниоткуда никаких новостей. Каждый день может принести и максимум скверны, и чего угодно. Тихо. Письмо от Костюхина. Аэродром.

6 — С раннего утра — самолет, и млею на берегу канала. Стоические выжидания продолжаются.

7 — Весь день в полетах. Журав[линое] озеро et set[era]. Июльская неделя прошла без катастроф. Можно ли ожидать от 2-й ожд. [?] скверны или облегчения?

8 — Приснилось исполнен[ие] скверны. Легкая разбитость. Наскучило ожидать всяких неотвратимост[ей]. Всякие переписки прекратились.

9 — Полеты, Одоевский, Гольдсмит. Жара. Послезавтра идти на заклятие — за пасп[ортом]. Пиво и пиво. Вино в Мехнатабаде.

10 — Послед[ний] день майэр[?]. Снова вылазка за вином, пивом в Мехнатобад. В струях воды. Бессон[ица] и прелест[ная] ночь с Котенко[?] и коньяком.

11 — Переезды. Мехнатобад — Янгиер — Мехнатобад — Янгиер. Всплеск настро[оения] как всегда при передислок[ациях]. В основн[ом] — бестрепетность. Всё отклад[ывается] до субботы 13-го.

12 — Спок[ойный] день в с/х Янгиер. Одоевский и пр. Настроен[ие] относит[ель]но превосход[ное]. С пивом и Слугиным мчимся в Янгиер.

13 — Отодвигается и на этот раз, паспорт[ный] реж[им] Экскурсия в Тадж. Ура-Тюбе. Сухие вина. Туркестан[ский] хребет Памира 5351 м. Жакрытан[?] перевал. Говорю весь день безум[ства]. Шаш[лык] и коньяки. Возвр[ащение].

## **Телефоны**

218–57–37 В[иктор] Свир[идов].

219–48–36 В[алентина] Есел[ева].

233–13–46 Л[ев] Кобяк[ов].

231–61–88 И[горь] Авд[иев].

231–46–56 Г. Брусил[овский].

445–65–35 Н[ина] Фрол[ова].

241–57–14 Н[иколай] Котрел[ев].

251–88–15 В[ладимир] Мур[авьев].

294–67–13 Н. Логин.

202–10–67 Л. Мокс[якова?] (раб.).

495–16–14 О[лег] Целк[ов].  
161–76–74 О[скар] Раб[ин].  
151–40–09 мачеха В[алентины] Ес[елевой].  
138–36–44 В. Лодыг.  
290–57–82 С. Гражд., В[асилий] Мокс[яков].  
221–47–34 В[ладислав] Лён  
311–32–38 А[лександр] Лазар[евич], О[льга]  
Седак[ова].  
193–88–63 Ю[рий] Гуд[ков], В[алентина] Гуд[кова].  
138–00–69 Влад[ислав] Конст[антинович] Лён  
(раб.).  
294–14–22 Э[жен] Павлов.  
115–25–19 С[ветлана] Мельн[икова].  
292–35–79 С[ветлана] Мельн[икова] (раб.).  
520–11–96 Иона[?] Маркович  
223–92–64 Арк[адий] Агапкин.  
252–68–62 Юдифь (к Ворон[ель]) с 19.00.  
242–96–76 В[алентина] Гуд[кова] (раб.).  
299–11–08 Александр Моч[алов] Марина.  
299–71–84 А. Мочал[ов] (новый тел[ефон]).  
258–13–70 Ю. Анат. Шрейдер.  
246–59–73 Викт[ор] Бондарев (раб.).  
186–72–72 П[етр]Тобилевич.  
151–28–85 Л[иля] Сукач (дом.).  
186–40–60 Л[иля] Сукач (раб.).

231–50–52 М. (Е. Леонид.) Луг[овская].

133–80–49 А. Величан[ский].

175–21–15 Ю. Ким.

299–84–61 Вадим Делоне (чёт[ные] с 13 до 17).

деж[урный] по вокзалу Казан[скому]

266–88–33 Справоч[ная] Казан[ского] вокзала

ВНИИДиС: Москва, 117 246, в-246, Новые  
Черем[ушки], квартал 35

почт[овый] индекс с[овхо]за Янгиер 708 217

299–11–08 Мочаловы Саша и М[нрзб].

281–39–46 Сапгир, Кира и т. п.

# Примечания

## 1

См.: «Москва–Петушки» Вен. Ерофеева. Материалы Третьей международной конференции «Литературный текст проблемы и методы исследования». Тверь, 2000.

## 2

Смирнова О. А. Христианские реминисценции в постмодернистском контексте: «Москва–Петушки» Вен. Ерофеева // «Москва–Петушки» Вен. Ерофеева: Материалы Третьей международной конференции «Литературный текст: проблемы и методы исследования». Тверь, 2000. С. 102–106; Прохоров Г. С. Функция библейского парафраза в организации внутреннего интертекста поэмы Венедикта Ерофеева «Москва–Петушки» // Там же. С. 96–101; Прокофьев Д. С. «Гастрономическая» традиция в русской литературе XX века на примере творчества Северянина и поэмы В. Ерофеева «Москва–Петушки» // Там же. С. 133–136; Klimowicz T. Przewodnik po wspolczesnej literaturze rosyjskiej i jej okolicach (1917–1996). Wroclaw, 1996; Левин Ю. Комментарий к поэме «Москва–Петушки» Венедикта Ерофеева. Грац, 1996. С. 75.

## 3

Здесь под лексемой мы понимаем любую совокупность знаков, отделенную от других знаковых комплексов пробелом.

## 4

Текст поэмы цитируется по изданию: Ерофеев В. Москва–Петушки. М., 1990. Страницы указываются в тексте. Страницы парафразов указаны в таблице.

## 5

**Религиозная лексика** — лексемы, имеющие **однозначное** отношение к Виблейскому тексту или народным религиозным представлениям (Ангелы, Бог, молился...)

## 6

**Алкогольная лексика** — лексический пласт поэмы, призванный создавать фон и связанный с употреблением, изготовлением алкоголесодержащих напитков и последствий от этих действия.

## 7

**Синкретичная лексика (=синкретизм)** — узкий пограничный пласт, выраженный лексемами, не имеющими однозначного отношения к религиозному или алкогольному пластам. Она соединяет в себе их признаки («чаша моих прээдков» — произносит пьяный герой в кабачке <алкогольная действительность>, а концепт «чаши» связан с таинством Евхаристии, тем более, при конкретизаторе «моих предков»).

## 8

Синкретичное слово / выражение — это уже всегда некоторое обращение к Библейскому тексту, поэтому его логичнее объединять с религиозным пластом.



## 9

Как известно, действие не может быть направлено на «не на что» (требуется объект, предмет действия), также как и не может совершаться само по себе.

## 10

См.: Иванов С. А. Византийское юродство. М., 1994, С. 35–37, 40–41, 47, 66.

## 11

Иисус произносит эту фразу после Нагорной проповеди и она ее как бы завершает, а в высказывании Венички эта же фраза завершает спор с атеистом.

## 12

См. ссылку № 3.

## 13

Щедровицкий Д. В. Соломон // Мифы народов мира. М., 1982. Т.2. С. 460; Меружанян. А. Кто есть кто в Новом Завете. СПб., 1997. С. 231–232; Телушкин И. Еврейский мир. М.; Иерусалим, 1997 (5757). С. 62–63.

## 14

Здесь я имею в виду обычное понимание Библии для советского времени. См. Беленький М. С. Библия. // КЛЭ. М., 1962. Т. 1. С. 606–608; Крывелев И. А. Библия: историко-критический анализ. М., 1982. С. 3–17; Карманный словарь атеиста. М., 1987. С. 31–32; Шифман И. Ш. Ветхий Завет и его мир. М., 1987. С. 75, 162.

## 15

Тодоров Ц. Поэтика // Структурализм: «за» и «против». М., 1975. С.69–78.

## 16

Именно такая точка зрения представлена в: Прохоров Г. С. Указ. соч. С. 98–99.

## 17

Ср. рассказ черноусого о приятеле, которому нужна была Ольга Эрдели. Так, формально он получил вместо нее проститутку. Но так как он не знал об этом, то воспринял ее как Ольгу Эрдели. Интересно, что эффект происходит такой же, как должен был произойти от Ольги Эрдели — герой воскресает (с. 73).

## 18

Отметим, что сам герой к тому же пытается раскрыться. Таким образом, состояние одиночества становится экзистенциальной неизбежностью. Именно поэтому происходит смена персонажей, при которой Луи Арагон и Эльза Триоле превращаются в Жана Поля Сартра и Симону де Бовуар (с. 81). Неважно, кто действует и где действует — это может меняться, но сущность остается неизменной.

## 19

Некую аналогию мы можем провести с эпизодом из Деяний Апостолов, когда Ангел выводит их из тюрьмы и перемещает в Храм [Деян. 5: 18–23], а контаминацию пространства [Мф. 4: 8–9].

## 20

Этот парафраз найден благодаря: Левин Ю. Указ. соч. С. 43.

## 21

См.: Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм: Очерки исторической поэтики. Екатеринбург, 1997; Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература: Учебное пособие. М., 1999 и др.

## 22

См.: Живолупова Н. Паломничество в Петушки, или Проблема метафизического бунта в исповеди Венички Ерофеева // Человек, 1992, № 1; Гайсер-Шнитман С. Венедикт Ерофеев, «Москва–Петушки», или «The Rest is Silence». Bern, Frankfurt am Main, New York, Paris, 1984; Липовецкий М. С потусторонней точки зрения: «Москва–Петушки» Вен. Ерофеева // Липовецкий М. Указ. соч.

## 23

Лотман Ю. М. Композиция словесного художественного произведения: Рамка // Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970. С.256.

## 24

Томашевский В. В. Теория литературы. Поэтика. М., 1996. С. 247.

## 25

См.: Гринцер П. А. Древнеиндийская проза: Обрамленная повесть. М., 1963; Он же. Мировая

литература на рубеже новой эры // История всемирной литературы. В 9 т. М., 1983. Т.1; Гвоздева Е. В. Роман о семи мудрецах: К вопросу о жанре обрамленной повести во Французской средневековой литературе // Начало: Сборник работ молодых ученых. М., 1990; Османова З. Г. Искусство обрамленного повествования. Прошлое и настоящее // Встречи и преобразования: Поэтика повествовательных жанров в контексте взаимосвязей национальных литератур. М., 1993.

## **26**

Гвоздева Е. В. Указ. соч. С.23.

## **27**

Пушкин А. С. Пир во время чумы // Пушкин А. С. Собр. соч. В 10 тт. М., 1981. Т.4. С.329. Далее все ссылки на это издание даны в тексте статьи с указанием страницы.

## **28**

Коган Д. А. Был ли «повержен» Вальсингам?: К проблеме философской интерпретаций «Пира во время чумы» // Вопросы философии. 1986, № 12. С.80.

## **29**

Новикова М. Живые, мертвые, бессмертные // Вопросы литературы. 1994. Вып. 1. С.109.

## **30**

Соловьев Влад. Фрагментарная драма и лирическая поэзия: О «Пире во время чумы» А. С. Пушкина // Театр. 1972, № 5. С.116.

### **31**

Ерофеев Вен. Москва–Петушки. М., 1999. С.177. Далее все ссылки на это издание даны в тексте статьи с указанием страницы.

### **32**

Смирнова Е. А. Венедикт Ерофеев глазами гоголеведа // Русская литература, 1990. № 3. С. 64.

### **33**

Лотман Ю.М. Лекции по структуральной поэтике // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. С. 79.

### **34**

Рымарь Н. Т. Поэтика романа. Куйбышев, 1990. С. 27.

### **35**

Там же.

### **36**

Об этом, а также о комплексе мотивов «мертвых душ» см. подробнее в кн.: Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. М., 1979.

### **37**

Поэма цитируется по изданию: Ерофеев В. В. Оставьте мою душу в покое. М., 1995 с указанием страниц.

### 38

Ср. с цитатой из пьесы Вен. Ерофеева «Вальпургиева ночь, или Шаги Командора»: «Я решил покончить с собой, бросившись на горкомовский шпиль. <...> И когда уже мое горло было над горкомовским острием, а горкомовское острие — под моим горлом...» (С. 193). Сам Венедикт Ерофеев умер от рака горла.

### 39

В этот комплекс входит и мотив «быстрой езды», также актуализированный у Вен. Ерофеева («Поезд все мчался сквозь дождь и черноту» (с. 126)).

### 40

Гоголь Н. В. Собрание сочинений: В 7 т. М., 1984. Т. 3. С. 247–248.

### 41

Здесь и далее роман цитируется по изданию: Андрей Белый. Серебряный голубь. Повесть в семи главах. М., 1989. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

### 42

В нижеследующем фрагменте «Серебряного голубя» обыгрывается формула «поезд ушел».

### 43

Ерофеев Вен. Москва–Петушки и пр. М., 1990. С.120, 121–122.

## 44

Ср. в поэме Ерофеева: «Топот все приближался — а я уже ничего не мог» (Там же. С.120).

## 45

Ср. в поэме Ерофеева: «...они все четверо тихо наступали» (Там же. С.118).

## 46

Там же. С.121.

## 47

Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.,1990. С. 15, 10

## 48

Там же. С.16.

## 49

Там же.

## 50

См.: Тюпа В. И. Категория иронии в анализе поэмы А. Блока «Соловьиный сад» // Принципы анализа литературного произведения. М.,1984; Тюпа В. И. Проблема авторской иронии в сонетах Дю Белле // Проблема автора в художественной литературе. Ижевск, 1993.

## 51

Гайденок П. П. Трагедия эстетизма. М., 1970. С.235.

## 52

См.: Есаулов И. А. Юродство и шутовство в русской литературе // Литературное обозрение. 1998. № 3.

## 53

Блок А. О литературе. М., 1989. С.212.

## 54

Там же. С.211.

## 55

Слова «Господь молчал», обрамляя основное действие, появляются перед первым решением выпить и в преддверии казни на лестничной площадке.

## 56

Ю. Н. Тынянов расширил понятие пародии, вынеся его за пределы комизма и высмеивания (См. главу «О пародии» в книге: Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977). Кроме того, см. диссертацию: Marie Martin. From быт to бытие: The Game of Parody in the Poetics of Venedikt Erofeev. Chicago: University of Chicago Press. 1995.

## 57

Схема приемов приводится по лекциям Юрия Щеглова, прочитанным в Висконсинском Университете в 1998 году.



## 58

Ерофеев Вен. Москва–Петушки. М., 2000. С.78. Далее ссылки на это издание даны в тексте с указанием страницы.

## 59

Ерофеев сам не мог уехать из СССР, даже в конце жизни, когда врачи из Сорбонны пригласили его приехать на лечение (См.: «Умру, но никогда не пойму...»: Весела с Игорем Большевым // Московские новости. 1989. № 50 (12 окт.). С.13).

## 60

Приводится по лекциям Ю. Щеглова.

## 61

Анализ сказа в «Москве–Петушках» см. в: Орлов Е. И. После сказа // Филологические науки. 1996. № 6. С. 13–22; Карпенко И. Е. Позиция рассказчика в русской прозе XX века: от Ал. Ремизова к Вен. Ерофееву // «Москва–Петушки» Вен. Ерофеева: Материалы Третьей международной конференции «Литературный текст: проблемы и методы исследования». Тверь, 2000. С. 137–141.

## 62

Ерофеев считал Рабле одним из своих литературных учителей (См.: Зорин А. Пригородный поезд дальнего следования // Новый мир. 1989. № 5. С.257). Книга Бахтина о Рабле пользовалась популярностью в конце 60-х годов, когда были написаны «Москва–Петушки».

### 63

См.: Альтшуллер М. «Москва–Петушки» Венедикта Ерофеева и традиции классической поэмы // Новый журнал. 1982. № 146. С. 75–85.

### 64

См. комментарий Э. Власова в: Ерофеев Вен. Москва–Петушки. С. 216–220.

### 65

Описывая ерофеевские игры эрудиции, Лидия Любчикова вспоминает, что автор любил ссылаться на малоизвестные исторические фигуры, точно датируя цитируемый текст: «Я до сих пор не знаю, когда то была ехидная мистификация, а когда действительно „дьяк сказал“» (Фролова Н. и др. Несколько монологов о Венедикте Ерофееве // Театр, 1991, № 9. С.86). По различным воспоминаниям, Ерофеев владел феноменальной памятью и точной эрудицией.

### 66

Обращение «записывайте» усиливает иллюзию устной речи. В других местах, однако, Ерофеев подчеркивает литературность текста. Так, введение графиков несовместимо со сказом и усиливает амбивалентность позиции автора. См.: Vladimir Tumanov. The End in V. Erofeev's Moskva-Petuski // Russian Literature, 1996, №XXXIX. С. 95–114.

## 67

Власов привел подобный показательный пример «хаотического сознания рядового гражданина СССР», вступающего в комсомол (Власов Э. Указ. соч. С.465).

## 68

О Норвегии в советской прессе 1969 года см.: Власов Э. Указ. соч. С.468.

## 69

Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965. С.20.

## 70

«А Модест-то Мусоргский! Бог ты мой, а Модест-то Мусоргский!» Остранение легендарных имен достигается именованим по имени и фамилии, производящее эффект фамильярности, который усиливается употреблением разговорных частиц и восклицаний. Ср. восклицание Венички: «Эх, Максим Горький, Максим же ты Горький сдуру или спьяну ты сморозил такое на своем Капри?» (с.70)

## 71

О связях с Евтушенко, см.: Guy Houk. Erofeev and Evtushenko // Venedikt Erofeev's Moscow-Petushki. Critical Perspectives. New York, 1997.

## 72

См.: Власов Э. Указ. соч. С. 384–85.

## 73

См. у Эдуарда Власова о связях с повестью Эренбурга «Тринадцать трубок» (Власов Э. Указ. соч. С. 197–220. Борис Брикер и Анатолий Вишевский ссылались на анекдоты Жванецкого о пересечении непересекаемых границ: «— Как, вы не бывали на Багамах? — Ну, грубо говоря, не бывал. Вы же знаете: все время на работе». (Брикер Б., Вишевский А. Юмор в популярной культуре советского интеллигента 60-х — 70-х годов // Wiener Slawistischer Almanach, 1989, № 24. С.154).

## 74

Ср. эпизод в «Золотом теленке» И. Ильфа и Е. Петрова, где героический летчик Севрюгин, часть «сияющей сущности» социализма, противостоит мещанам-жильцам коммунальной квартиры и бюрократизму общества, в котором он живет.

## 75

Сатирическое очищение советской культуры и общества было идеалом сатириков «героической эры» 20-х — 30-х годов.

## 76

См.: Martin. Указ. соч.; Смирнова Е. А. Венедикт Ерофеев глазами гоголеведа // Русская литература, 1990, № 3. С. 58–66; Паперно И. А., Гаспаров Б. М. Встань и иди // Slavica Hierosolymitana, 1981, № 5–6. С. 387–400.

## 77

Широко отмечалась пародия раблезианского «Телемского аббатства» в этой сцене.

## 78

По мнению И. В. Мотеюнайте, как «юродивый», Веничка совмещает в себе «божественное начало» с «демократической культурой». (См.: Мотеюнайте И. В. Венедикт Ерофеев и юродство: заметки к теме // «Москва–Петушки» Вен. Ерофеева).

## 79

Бахтин назвал карнавальным мир и свойственный ему «народный гротеск» светлыми. Карнавальным мир — это мир, в котором элементы находятся в процессе рождения, это заря нового дня. Мир «романтического гротеска», в который Веничка погружен в последних главах, напротив, мир темный и страшный. (См.: Бахтин М. М. Указ. соч. С.48; Wolfgang Kayser. Das Grotteske in Malerei und Dichtung. Hamburg, 1960).

## 80

Возможности анализа соносферы — *звукового мира* — лирического произведения продемонстрированы Ежи Фарыно в книге: Введение в литературоведение. Варшава, 1991. С. 309–318. Смыслоформирующие возможности звука в эпическом тексте исследованы Л. П. Фоменко в статье «Краски и звуки „Счастливой Москвы“» в сборнике: «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Выпуск 3. М., 1999. С. 176–186. Для данной работы принципиальной методической установкой является учет только тех

элементов соносферы, которые появляются в *дискурсе повествователя*, но не в дискурсах персонажей, поскольку речь идет о реконструкции именно авторской модели бытия.

## 81

Сама же поэма представляет, на наш взгляд, ту художественную модель произведения XX века, о которой пишет М. М. Бахтин в набросках, посвященных методологии гуманитарных наук: «Каждое частное явление погружено в стихию *первоначал бытия*... Истолкование символических структур принуждено уходить в бесконечность символических смыслов, поэтому оно и не может стать научным в смысле научности точных наук» (Бахтин М. М. К методологии гуманитарных наук // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 361–362).

## 82

Особенно ярко это *взаимопонимание* ощущается на фоне таких знаковых текстов русской классической поэзии, как «Выхожу один я на дорогу...» М. Ю. Лермонтова, где молчание *пустыни* нарушает только ропот человека («звезда с звездой говорит» на каком-то ином, *невербальном* уровне), и в особенности «Певучесть есть в морских волнах...» Ф. И. Тютчева, где конфликт человека и мироздания эксплицируется именно на звуковом уровне:

И отчего же в общем хоре  
Душа не то поет, что море,  
И ропщет мыслящий тростник?..

### 83

Ерофеев В. В. Москва–Петушки. М., 1990. С. 17. Дальнейшие ссылки на это издание будут сопровождаться указанием страниц в тексте статьи. Курсив в приведенных цитатах принадлежит автору статьи.

### 84

В этой своей функции он во многом эквивалентен устойчивому фольклорному образу *сундука* с волшебными вещами или волшебной *шкатулке*, из которых, в порядке заранее predetermined очередности, герой достает вещи-помощники. Беспомощность автора в финале поэмы отчетливо связана с потерей чемоданчика, не только скрашивающего время путешествия, но и задающего его направление: «„И значит, *если ты едешь правильно*, твой чемоданчик должен лежать слева по ходу поезда...“ Я забегал по всему вагону в поисках чемоданчика — чемоданчика нигде не было, ни слева, ни справа» (с.112).

### 85

Сходное явление отбора слов только по *звуковой* их семантике, хотя и с иной функцией, констатировал в своей хрестоматийной работе, посвященной «Шинели» Гоголя, Б. М. Эйхенбаум.

### 86

Семантический ореол «тошноты» остается за пределами данной работы.

## 87

Откровение. Гл.6. Ст.12–14.

## 88

Главы «105 километр — Покров» и «Москва–Петушки. Неизвестный подъезд» объединены нами на основании использования автором совершенно особых, по сравнению с предыдущими фрагментами, принципов художественного изображения жизни. Можно отметить, в частности, особый язык «пространственных представлений» автора: столкновение «мифологического» и «рационального» типов пространства.

## 89

Полное собрание сочинений Е. А. Боратынского. Т.1. СПб., 1914. С.98.

## 90

Ближайший литературный источник Неутешного Горя, по всей вероятности, следует искать в образе Горя-Злосчастия, неотступного спутника «молодца», с того момента, как он отступил от закрепленных норм родового поведения и отправился в кабак. Примечательно, что Горе является «молодцу» в обманном сне в облике *архангела Гавриила* (Повесть о Горе-Злосчастии // Древнерусская литература. М., 1993. С.247). Губительный подлог — мнимая поддержка «ангелов» небесных — становится исходным пунктом путешествия и героя поэмы В. Ерофеева.



## 91

Евангелие от Матфея. Гл.7. Ст.7.

## 92

Наиболее развернуто концепция М. Гиршмана представлена в его монографии «Ритм художественной прозы» (М., 1982).

## 93

См. например: Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в истории новой русской литературы. (К постановке проблемы). // Традиции в контексте русской культуры. Череповец, 1994. Часть 1. С. 29–33.

## 94

Левин Ю. Комментарий к поэме «Москва–Петушки» Венедикта Ерофеева. Гарц, 1996; Власов Э. Вессмертная поэма Венедикта Ерофеева «Москва–Петушки». Спутник читателя // Ерофеев В. Москва–Петушки. М., 2000. С. 121–574.

## 95

Богомоллов Н. «Москва–Петушки»: историко-литературный и актуальный контекст // Новое литературное обозрение, 1996, № 38. С. 302–319.

## 96

См. об этом нашу статью: Стиховая экспансия в «пушкинской» прозе А. Терца // Пушкин и поэтический язык XX века. М., 1999. С. 261–269.

## 97

Здесь и далее используется принятое в стиховедении условное обозначение стихотворных размеров: Х5 — пятистопный хорей и т. д. Соответственно, значком «/» обозначается граница условно выделяемого в прозаическом тексте аналога силлабо-тонической строки.

## 98

Впервые отмечено С. Кормиловым в его статье: Метризованная проза Л. Добычина на фоне традиции русской метризованной прозы первой трети XX века // Писатель Леонид Добычин. СПб., 1996. С. 142–154.

## 99

См. об этом в нашей статье: Стиховое начало в прозе «третьей волны» // Литература «третьей волны». Самара, 1997. С.44–54.

## 100

Подробнее об этом см., например, в нашей публикации: Русское версе в кругу источников и параллелей // Источниковедение и компаративный метод в гуманитарном знании. М., 1996. С. 144–149.

## 101

Подсчеты выполнены по изданию: Ерофеев В. В. Оставьте мою душу в покое: Почти все. М., 1997.

## 102

Здесь и далее цитаты даны по изданию: Ерофеев В. В. Оставьте мою душу в покое: Почти все. М., 1997.

## 103

Ср.: «Всю жизнь довлеет надо мной этот кошмар, заключающийся в том, что понимают тебя не превратно, нет — „превратно“ бы еще ничего! но именно строго наоборот, т. е. совершенно по-свински, т. е. антиномично».

## 104

См. первую статью по этой проблеме: Ищук-Фадеева Н.И. В. Ерофеев. «Москва–Петушки»: тошнота как экзистенциалистская категория // «Москва–Петушки» Вен. Ерофеева. Анализ одного произведения: Материалы Третьей международной конференции «Литературный текст: проблемы и методы исследования». Тверь, 2000. С. 51–59.

## 105

Муравьев В. С. Предисловие, автор которого не знает, зачем нужны предисловия и пишет ниже следующее по инерции отрицания таковых, пространно извиняясь перед мнимым читателем и попутно упоминая о сочинении под названием «Москва–Петушки» // Венедикт Ерофеев. Москва–Петушки. Роман-анекдот. Петрозаводск. 1995. С. 9.

## 106

Ерофеев В. Москва–Петушки. С комментариями Э. Власова. М., 2000. С. 54. Далее ссылки на это издание даны в тексте статьи с указанием страницы.

## 107

Муравьев В. С. Указ. соч. С. 11.

## 108

Там же. С.9.

## 109

См. об этом нашу статью: В. Ерофеев. «Москва–Петушки»: тошнота как экзистенциалистская категория.

## 110

Ср.: «...функционирование секса является темным; его природе свойственно ускользать; его энергия, как и его механизмы, скрывают себя; его причинная сила является отчасти подпольной» (Фуко М. Воля к знанию // Фуко М. Воля к истине. По ту сторону знания, власти и сексуальности. М., 1996. С. 166).

## 111

Будучи рассмотренными на символическом уровне, реальный опыт и его выражение меняются местами: не сексуальность воплощается в эротическом дискурсе, а сам этот дискурс является условием сексуального влечения; артикуляция предшествует тому, что артикулируется. «Эротика является не столько условным выражением чувственного опыта, сколько фигурой,

которая делает такой опыт возможным. Мы не видим того, что мы любим, но мы любим в надежде подтвердить иллюзию, что мы вообще что-то видим» (П. Де Ман. Гипограмма и инскрипция: поэтика чтения Майкла Риффатерра // Новое литературное обозрение. М., 1992. № 2. С.63).

### **112**

Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994. С.590.

### **113**

Ерофеев В. Москва–Петушки. (с комментариями Э. Власова). М., 2000. С.82. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

### **114**

Разумеется, не сам по себе, а лишь тематизированный в механизмах своей работы, поскольку непосредственно язык желания невозможно вывести в общезначимый (то есть значимый и для читателя поэмы) дискурс.

### **115**

Лакан Ж. Работы Фрейда по технике психоанализа. Семинары. М., 1998. Книга 1. С.189.

### **116**

Ср.: «...У любви нет истории. Только место» (Пятигорский А. М. Вспомнишь странного человека... М., 1999. С. 259). В данном случае и место, в котором должна случиться любовь также становится недостижимо, поскольку находится в утопии.

Кроме того, важность этого эпизода для текста поэмы в целом подчеркивается тем, что после него радикально меняется характер повествования: связь с окружающей реальностью окончательно обрывается, и Веничка уходит в мир алкогольного бреда, погружается в *воображаемое*.

Здесь необходимо отметить незамеченную комментаторами отсылку к Н. А. Бердяеву. Ср.: «Метод разоблачения иллюзий сознания у Маркса очень напоминает то, что делает Фрейд» (Бердяев Н. А. Истоки и смысл русского коммунизма. М., 1990. С. 81). Если первый, с точки зрения Бердяева, является носителем утопических интенций, второй обвиняется им в пансексуализме. См. также: Бердяев Н.А. Я и мир объектов // Бердяев Н.А. Философия свободного духа. М., 1994. С. 310–311. Это бердяевское сопоставление критических методов Маркса и Фрейда теперь стало общим местом европейского гуманитарного сознания (появление фрейд-марксизма — лучшее тому подтверждение). И Маркс и Фрейд рассматриваются как критики «ложного» сознания: если первый вскрывает детерминированность сознания производственными отношениями (политическая экономика), второй демонстрирует зависимость работы сознания от психической деятельности бессознательного, также трактуемой в экономических терминах (экономика желаний). Таким образом, фигуры «бабника» и «утописта» совмещаются не только в характере старшего

реvisора Семёныча, но и в контексте современных социальных наук.

### 119

«Думаете, ему <Гете — И.К.> не хотелось выпить? Конечно, хотелось. Так он, чтобы самому не скопытиться, вместо себя заставлял пить всех своих персонажей» (с. 66).

### 120

Фуко М. Ницше, генеалогия, история // Философия эпохи постмодерна. Минск, 1996. С. 88.

### 121

Лакан Ж. «Я» в теории Фрейда и в технике психоанализа. Семинары. М., 1999. Книга 2. С.125.

### 122

Именно в Орехово-Зуево на поверхность дискурса всплывают самые глубинные физиологические процессы функционирования психики. Это биологические и в принципе не артикулируемые движения организма, — поглощение и извержение, — метафорически отсылающие к фрейдовской либидозной экономике инвестиций и контр-инвестиций. «Мгновения два или три он (Семеныч) еще постоял..., а потом уже рухнул под ноги выходящей публике, и все штрафы за безбилетный проезд хлынули у него из чрева, растекаясь по перрону» (с. 87). Причем, если Семеныч является «агентом» этой экономики, Веничка растворяется в стихийной энергии бессознательного, утрачивая себя как субъекта действия и сознания (субъекта *символического*): «Краешком сознания, самым-самым краешком, я запомнил, как

выходящая в Орехове лавина публики запуталась во мне и вбирала меня, чтобы накопить меня в себе, как паршивую слюну, — и выплюнуть на ореховский перрон. Но плевков все не получался, потому что входящая в вагон публика затыкала рот выходящей» (Там же).

### 123

Об эпидейктическом дискурсе, его отношении к истине и присущем ему эффекте мира см.: Кассен В. Эффект софистики. М., 2000. Ср.: «Не дискурс представляет то, что извне, но то, что извне, становится тем, что раскрывает дискурс» (Там же. С. 47).

### 124

Для удобства восприятия диалога слова Венички выделены курсивом.

### 125

Дополнительным подтверждением применимости к тексту психоаналитического аппарата является то, что сразу же после описанного экстаза Семёныча, вызванного живописаниями «златого века», возникает тема гомосексуализма. «А надо вам заметить, что гомосексуализм в нашей стране изжит хоть и окончательно, но не целиком... У публики ведь что сейчас на уме? Один только гомосексуализм» (с.86). Причем действия ревизора поддаются интерпретации не только как гомосексуальное влечение к рассказчику (Веничке / Шехерезаде); Семёныч раздевается «до самой нижней своей интимности» в вагоне электрички, то есть совершает эксгибиционистский акт, одновременно лишая себя и социального статуса, своего символического: «(Семёныч) стал снимать с себя и мундир и форменные



брюки» (Там же). Перед нами оба типа сексуальных отклонений, описанных Фрейдом как отклонения в отношении сексуального объекта (инверсия) и сексуальной цели (перверсия) (См.: Фрейд З. Три статьи по теории сексуальности // Фрейд З. Психоанализ и теория сексуальности. СПб., 1998. С. 10–52). Таким образом, поэма Ерофеева сама тематизирует психоаналитическую проблематику, при этом, в её самом классическом — клиническом — варианте.

### **126**

Ср.: «Люди придумывают отцов — иными словами, истории — чтобы придать смысл случайности спаривания» (Киньяр П. Секс и страх. М., 2000. С. 6).

### **127**

Лакан Ж. Инстанция буквы в бессознательном или судьба разума после Фрейда. М., 1997. С.56.

### **128**

Там же. С.70.

### **129**

Данный пассаж и обязательность его выводов, разумеется, можно понимать в контексте той серьезной / игровой (и главное, — автоироничной) модели интерпретации, которая вписана в сам текст поэмы.

### **130**

Ильф И., Петров Е. Двенадцать стульев. М., «Панорама», 1995. С.219–220.

### **131**

Власов Э. Бессмертная поэма Венедикта Ерофеева «Москва–Петушки» // Ерофеев Вен. Москва–Петушки. М., «Вагриус», 2000. С.135

### **132**

Там же. С.144.

### **133**

Там же. С.552.

### **134**

Более подробно об этом: Власов Э. Бессмертная поэма Венедикта Ерофеева «Москва–Петушки». Спутник писателя // Ерофеев В. Москва–Петушки. Власов Э. Бессмертная поэма Венедикта Ерофеева «Москва–Петушки». Спутник писателя. М., 2000. Все цитаты текста поэмы, равно как и комментарии Э. Власова, в дальнейшем приводятся по этому изданию с указанием страниц. См. также: Скоропанова И. С. Карта постмодернистского маршрута: «Москва–Петушки» Венедикта Ерофеева // Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература: Учебное пособие. М., 1999, и др. работы.

### **135**

Седов К. Ф. Опыт прагма-семиотической интерпретации поэмы В. В. Ерофеева «Москва–Петушки» // Художественный мир Венедикта Ерофеева. Саратов, 1995. С. 16.

### **136**

Вольфсон И. В. Исповедь изгоя. Развитие жанра у писателя с измененным мышлением // Там же. С. 51–52.

### **137**

Седов К. Ф. Указ. соч. С.7.

### **138**

Высказывание Вяч. Курицына цитируется по: Скоропанова И. С. Указ. соч. С.153.

### **139**

«В средневековые стигматы — кровавые язвы или клейма — <...> рассматривались как проявление у верующего кровавых ран распятого на кресте Иисуса Христа. <...> чаще, наносились самими религиозными фанатиками, страстно желавшими принять мучения за своего Господа» (с. 177). Таким образом, носитель стигматов, а в данном контексте и уподобленный св. Терезе Веничка, действительно представляется пародийным заместителем Христа.

### **140**

Учитывая, что образы и мотивы Достоевского составляют постоянный фон поэмы, нельзя исключить, что в данном случае перед нами тоже аллюзия на знаменитую речь Ивана Карамазова: дети (ср. «слезинку ребенка»), не выдержав жизни в жестоком мире, вынуждены возвратить Творцу билет.

## 141

«Здесь Веничка надевает на себя новую маску — Создателя, а Иисусом становится его младенец». — Власов Э. Указ. соч. С. 259. (См. также комментариев на с. 241.) Представляется все же, что в данном случае наблюдение исследователя по поводу новой ерофеевской маски не совсем точно. Веничка (герой, а не автор, который, безусловно, является демиургом собственного художественного мира) нигде не заявляет претензий на роль Создателя. С ним Ерофеева роднит статус отца, однако в остальном Веничка всячески подчеркивает свою малость и скромность, сохраняя представление о Господе как высшей инстанции бытия.

## 142

Ребенок — это также одна из ипостасей облика самого героя. «Ты, чем спяну задавать глупые вопросы, лучше бы дома сидел, — отвечал какой-то старичок. — Дома бы лучше сидел и уроки готовил. Наверно, еще уроки к завтраму не приготовил, мама ругаться будет» («Воиново — Усад», с. 95). Другая «детская» грань ерофеевского героя, как известно, Маленький принц.

## 143

Глава «Салтыково — Кучино» является в поэме 13-й по счету. Если учесть, что это число в тексте поэмы является значимым: «... сегодня что-то решится, потому что сегодняшняя пятница — тринадцатая по счету» («Железнодорожная — Черное», с. 48) — вряд ли данный факт можно считать случайным совпадением.

## 144

Как нам представляется, смеющиеся ангелы, предающие Веничку в финале поэмы, свидетельствуют не об изначальном подлоге, а о том, что герой-жертва, как и весь мир, окончательно отдан во власть темных сил — после появлений Сатаны («Усад — 105-й километр»), Сфинкса («105-й километр — Покров»), Эринний (нехристианских, языческих божеств — «Леоново — Петушки») и четверых с классическими профилями. В тринадцатую пятницу происходит подмена истинного ложным: вместо ангелов, сопровождавших Веничку в начале пути, и детей (понятия, постоянно взаимосвязанные в поэме) в финале являются демоны и жестокие, бесчеловечные дети (сцена глумления над трупом). Примечательно, что искушающий Веничку Сатана предъявляет к нему не вполне мотивированное сюжетом и отсутствующее в евангельских претекстах требование: «Смири свой духовный порыв...» («Усад — 105-й километр», с. 97), то есть в данном случае: откажись от своей миссии.

## 145

Попов Евг. Случай с Венедиктом // Ерофеев В. Москва–Петушки. Власов Э. Бессмертная поэма Венедикта Ерофеева «Москва–Петушки». Спутник писателя. М., 2000. С. 10.

## 146

В дальнейшем тексты цитируются по следующим изданиям: Ерофеев В. Оставьте мою душу в покое. М., 1995; Кафка Ф. Роман. Новеллы. Притчи. М., 1965 («Процесс» в переводе Р. Райт-Ковалевой); F. Kafka. Das

erzählerische Werk. In 2 Bdn. Bd 2. B., 1983. Номера страниц указываются в тексте.

### **147**

См. классическое исследование этого мотива: Фрезер Д. Золотая ветвь. М., 1986. О карнавальном преломлении этой мифологемы см.: Бахтин М. М. Творчество Ф. Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965.

### **148**

Бахтин М. М. К переработке книги о Достоевском // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 314.

### **149**

Там же. С. 314.

### **150**

Там же. С.315.

### **151**

Там же. С. 93.

### **152**

Там же.

### **153**

Зорин А. Опознавательный знак // Театр. 1991, № 9.

### **154**

Об антикарнавальности романа и его героя см.: Зорин А. Указ. соч.; Он же: Пригородный поезд дальнего

следования // Новый мир, 1989, № 5. Сочувственно цитируя А. Зорина («стихия народного смеха в конце концов обманывает и исторгает героя. Собственно говоря, такой исход был предначертан с самого начала»), М. Эпштейн добавляет: «Еще вернее сказать, что сам автор от начала и до конца обманывает и гонит от себя народную стихию. А поскольку автор и герой одно лицо, то они делают это вместе <...> Стихия народного смеха <...> всякая народная стихия <...> равно далека Веничке, который любит медленность и неправильность» (Эпштейн М. После карнавала, или вечный Веничка // Ерофеев В. Оставьте мою душу в покое. М., 1995 С. 19). См. также: Козицкая Е. А. Путь к смерти и ее смысл в поэме Вен. Ерофеева «Москва–Петушки» // «Москва–Петушки Вен. Ерофеева. Материалы третьей международной конференции „Литературный текст: проблемы и методы исследования“». Тверь, 2000; и др.

## 155

О «юрродстве» героя Ерофеева написано уже много. См. последние обращения к этой теме: Мотеюнайте И. В. Вен. Ерофеев и юрродство: заметки к теме // «Москва–Петушки» Вен. Ерофеева. Материалы третьей международной конференции...; Нугманова Г. Ш. «Юрродство» в поэме Вен. Ерофеева «Москва–Петушки» и в поэзии Егора Летова // Там же; Доманский Ю. В. Веничка — «первый в России панк» // Там же. О принципиальном отличии юрродства от карнавального шутовства см.: Есаулов И. А. Проза А. Ф. Лосева в свете традиций православного юрродства и западноевропейского шутовства // Лосевские чтения. Образ мира — структура и целое. М., 1999.

## 156

О том, что пародия — отнюдь не сатира, и об ее глубинном внутреннем родстве с теми архетипами, что позднее станут карнавальным началом, см.: Фрейденберг О. М. Идея пародии // Сборник в честь С. А. Жебелева. Л., 1926; Она же: Происхождение пародии // Русская литература XX века в зеркале пародии. М., 1993.

## 157

Mr. Parker. Прощай, детка // Интернет-газета, 24.04.2000.

## 158

См.: Наталья Науменко. Отель под названием «Брак» // Майк из группы «Зоопарк» (Майк: право на рок). Тверь, 1996. С.279.

## 159

Гнедовский М. Майк, или Секретная лаборатория российского рок-н-ролла // РОССИЯ / RUSSIA. Вып. 1 [9]. Семидесятые как предмет истории русской культуры. М., 1998. С.194.

## 160

Михаил «МАЙК» Науменко. Песни и стихи. М., 2000. С.46.

## 161

Там же.



## **162**

«Иногда эту песню называют „Сладкая N № 2“»  
(Там же. С.39).

## **163**

Там же. С.48.

## **164**

Гнедовский М. Указ. соч. С.187.

## **165**

Там же. С.194.

## **166**

Песни Майка Науменко цит. по основным вариантам  
в книге: Михаил «МАЙК» Науменко. Песни и стихи. М.,  
2000.

## **167**

Венедикт Ерофеев. Москва–Петушки. М., 1990. С.18.

## **168**

Нугманова Г. Ш. «Юродство» в поэме Венедикта  
Ерофеева «Москва–Петушки» и в поэзии Егора Летова //  
«Москва–Петушки» Вен. Ерофеева. Материалы третьей  
международной конференции «Литературный текст:  
проблемы и методы исследования». Тверь, 2000;  
Доманский Ю. В. Веничка — «первый в России панк» //  
Там же.

## 169

Имидж и идеология популярной группы «Король и Шут» — лишнее тому подтверждение.

## 170

См., например, весьма ценные замечания о статусе Н. Медведевой в: Давыдов Д. М. Рок и / или шансон: пограничные явления (заметки по одному спорному вопросу) // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 3. Тверь, 2000.

## 171

Цит. по фонограмме.

## 172

Тексты «Ва-банка» цитируются, в основном, по: Тексты песен группы «Ва-Банкъ». Публикация, вступительная статья и комментарий Д. О. Ступникова // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 4. Тверь 2000. С. 238–264. Иные источники будут оговорены особо.

## 173

Цит. по фонограмме — с устными уточнениями Склера.

## 174

Ерофеев В. В. Москва–Петушки // Ерофеев В. В. Записки психопата. М., 2000. С.172. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

## 175

Напомним также цитату из известной песни «Ва-банка» «Кислое вино» (альбомы «ТАК NADO!!» и «Живи, живое!!»):

Было воскресенье, а, может быть суббота

Или праздник — никто не работал

(текст А. Никитина и М. Кассирова)

## 176

Цит. по вкладышу к альбому «I.F.K.» «Mosquito Man» (1995).

## 177

Все тексты «Банды Четырёх» цит. по фонограммам.

## 178

Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики. Екатеринбург, 1997. С.173.

## 179

Цит. по подборке с сайта: [gluki.narod.ru/pel](http://gluki.narod.ru/pel) — с некоторыми исправлениями.

## 180

Липовецкий М. Н. Указ. соч. С.172.

## 181

О циклизации в русском роке см. статьи Ю. В. Доманского: Циклизация в русском роке // Русская поэзия: текст и контекст 3. Тверь, 2000. С. 99–122;

Нетрадиционные способы циклизации в русском роке // Русская рок-поэзия: текст и контекст 4. Тверь, 2000. С. 216–231.

### **182**

Доманский Ю. В. Нетрадиционные способы циклизации в русском роке. С.226.

### **183**

Это не реклама, а обычная констатация факта, работающего на внетекстовое смыслопорождение.

### **184**

Ерофеев В. В. Из записных книжек // Ерофеев В. В. Записки психопата. С.351.

### **185**

Кузнецов Ю. П. Избранное. М., 1990. С.20.

### **186**

Ерофеев В. В. Записки психопата. С.389. Тот факт, что «Атомную сказку» положила на музыку подмосковная группа «Нагваль», стилистически и политически близкая «Банде Четырёх», также представляется весьма не случайным,

### **187**

Это принципиально, учитывая, что альбом «Анархия не катит» издан исключительно на компакт-кассетах.

### **188**

См. об этом в: Липовецкий М. Н. Указ. соч. С.157.

## 189

Ерофеев В. В. Из записных книжек // Ерофеев В. В. Записки психопата. С.379.

## 190

См.: Ступников Д. О. Символ поезда у Б. Пастернака у рок-поэтов // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Тверь, 1998. С.112.

## 191

Авдиев И. Несколько статей // Новое литературное обозрение. 1996. № 18. С. 150–209.

## 192

Интервью с поэтом, литературным критиком, журналистом Виктором Борисовичем Кривулиным, 22 мая 1999.

## 193

Ерофеев Вен. Краткая автобиография // Ерофеев Вен. Москва–Петушки и пр. М.: Прометей, 1990. С. 3–4

## 194

«Я умру, но никогда не пойму этих скотов»: Интервью с В. Ерофеевым // Авто. 1991. № 18 (7–13 мая). С. 12

## 195

Там же.

## **196**

Там же.

## **197**

Венедикт Ерофеев. Записная книжка. 1969–1970.  
<http://www.dek.dp.ua/liter/Erofeev/dnevnik.htm>

## **198**

Интервью с редактором и литературным критиком  
Ворисом Владимировичем Останиным, 15 мая 1999.

## **199**

См.: Курицын В. Мы поедem с тобой на «А» и на «Ю»  
// Новое литературное обозрение. 1992. № 1. С. 296–304

## **200**

См.: Сепсякова И. П. Христианский идеал и  
постмодернизм // Евангельский текст в русской  
литературе XVIII–XX веков. Петрозаводск, 1998.  
С. 539–543

## **201**

См.: Седакова О. Пир любви на «шестьдесят втором  
километре» // Русские пиры. Альманах «Канун». Вып. 3.  
СПб., 1998. С. 353–365.

## **202**

Венедикт Ерофеев. Записная книжка. 1969–1970.  
<http://www.dek.dp.ua/liter/Erofeev/dnevnik.htm>