

*Трифонов Ю. В.* Собрание сочинений: В 4 т. М., 1985—1987.

*Юрий и Ольга Трифоновы вспоминают / Предисл. О. Р. Трифоновой, ред. Н. Виноградовой.* М., 2003.

*Цурикова Г.* Современный бытовой сюжет // Нева. 1979. № 1.

*Чехов А. П.* Собрание сочинений: В 6 т. М., 1995.

*Шаравин А. В.* Городская проза 70—80-х годов XX века: Дис. ... докт. филол. наук. Брянск, 2001.

*Hosking G.* Beyond Socialist Realism: Soviet Fiction since Ivan Denisovich: Jurij Trifonov. L.; Toronto; Sydney; N. Y., 1980.

*Kolesnikoff N.* Yury Trifonov: A Critical Study. Ann Arbor, 1991.

**Н. Л. Шилова**

**«У МЕНЯ НЕ БЫВАЕТ ВИДЕНИЙ»:  
ОСОБЕННОСТИ ВИЗИОНЕРСКОЙ ТОПИКИ  
В ПРОЗЕ ВЕН. ЕРОФЕЕВА 1960-х гг.**

Рассматриваются особенности бытования визионерских мотивов в прозе Вен. Ерофеева 1960-х гг. Привлечены художественные тексты, а также опубликованные записные книжки автора. Выявляемые элементы визионерской топики рассматриваются в контексте культурной традиции, представленной как жанровым каноном «видений», так и его позднейшей поэтико-риторической инерцией. Особое внимание уделяется парадоксальным сторонам преломления традиции в текстах Новейшего времени.

В 1972 г., находясь в экспедиции в Средней Азии, Венедикт Ерофеев заносит в записную книжку: «У меня не бывает видений» [Ерофеев, 2001, 172]. Парадоксально, если учесть общий контекст творчества этого автора с его любовью к христианской пророческой теме, с одной стороны, и галлюцинаторной поэтике — с другой (оба начала ярко проявились, например, в самом известном тексте Ерофеева, написанном чуть ранее, — поэме «Москва — Петушки»). Однако взятая и сама по себе (вне литературно-биографического контекста) запись демонстрирует двоякую смысловую направленность: в равной степени она заявляет и отсутствие визионерского опыта у автора, и его же интерес к самому вопросу, к опыту видений вообще. Не будь последнего, у фразы не было бы ни шанса появиться, а тем более быть зафиксированной в памятной книжке, куда по определению заносят важное, достойное внимания. «Не бывает, хотя могли бы быть или должны бы быть» — так следует, по-видимому, ее интерпретировать.

Вопрос, который сразу же возникает: о каких видениях идет речь? В современной культуре это понятие имеет разные значения и смысловые валентности. В первую очередь оно отсылает к особому психофизическому феномену, а также к корпусу текстов, известных с древнейших времен и содержащих описания видений. Согласно определению, предложенному философом Вл. Соловьёвым, видения

«в тесном смысле суть произвольно воспринимаемые наяву зрительные образы и картины, производящие более или менее полное впечатление объективной действительности, но не имеющие внешнего материального субстрата» [Соловьев, 1892, 249]. Описания разного рода видений очень рано проникли в фольклор и литературу, положив начало одноименному жанру, носившему религиозно-дидактический характер [см. подробнее: Ярхо, 1989, 21—23]. Чаще всего предметом видений являлись путешествия души по загробному миру, иллюстрирующие представления о так называемой малой эсхатологии, посмертном бытии души [см.: Пигин, 2006, 3—4]. В силу того, что загробная жизнь души определялась обстоятельствами земного существования, видения включали широкий спектр образов и мотивов, отсылающих к сфере земных дел, подвигов или, напротив, прегрешений. Такого рода визионерские тексты, существуя в разных культурах, обладали сходными формальными и содержательными чертами. Содержание видений для самих визионеров и их аудитории было предметом веры [см.: Гуревич, 1990, 163—164].

Считается, что в русской литературе послепетровского времени жанр видений свои позиции утратил, частично сохранив их в фольклоре [см.: Прокофьев, 1964, 54]. Мотив видения, напротив, закрепился в литературных текстах, где он чаще всего эмансипируется от религиозно-дидактического содержания и приобретает сугубо поэтический или риторический характер. Вспомним, например, первые строки хрестоматийного пушкинского стихотворения: «Я помню чудное мгновение: / Передо мной явилась ты, / Как мимолётное в и д е н ь е, / Как г е н и й чистой красоты» (разрядка наша. — Н. Ш.). Формально лексика последних двух строк четверостишия может быть соотнесена с визионерско-мистическим тезаурусом (*виденье, гений*). Однако вводится она здесь в рамках тропа (сравнения), иносказательно, как элемент высокого стиля и призвана особо выделить объект поэтического вдохновения, приподнять образ возлюбленной над обыденностью, а вовсе не декларировать ее инореальный статус. Вводимый самим мотивом и свойственный визионерской традиции вообще элемент расслоения реальности на два мира — земной и горний — присутствует, но читателем воспринимается уже в чисто риторическом ключе, вне всякой связи с религиозной дидактикой. Эта совершающаяся уже после «смерти жанра» жизнь мотива видения на материале русской литературы изучена недостаточно.

В эпоху скептического отношения ко всему нематериальному видения могут иронично оцениваться как фантазии, игра воображения или галлюцинации большого сознания. Особенно последнее, поскольку фантазия и видения в значительной степени противопоставлены по признаку произвольности — непроизвольности. Так, у Вл. Соловьева мы находим: «От обыкновенных представлений фантазии видения, кроме большей яркости, конкретности и более определенной объективации, отличаются главным образом тем, что не могут быть вызываемы, удерживаемы и усиливаемы по произволу <...>... видения, напротив, возникают и поддерживаются независимо от собственных сознательных актов субъекта, а потому и воспринимаются им как внешняя реальность» [Соловьев, 1892, 249]. В этом случае отрицанию или осмеянию подвергается сам онтологический статус видения,

«реальность» увиденного (в первой группе примеров она аксиоматична, в случае поэтической рефлексии — верификация вовсе не востребована и остается за границей обсуждения). В новой литературе, например антиклерикальной или юмористической, могли подвергаться осмеянию как религиозно-дидактическая, так и риторическая визионерская модели. В некоторых случаях — и та и другая одновременно. Такого рода эпизод находим, например, в гл. 41 романа И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев», где отцу Федору, застрывшему на скале в Дарьяльском ущелье является царица Тамара и приглашает по-соседски «заходить» [Ильф, Петров, 2000, 360]. Вся сцена носит явный комический характер и построена на оксюморонном сопоставлении высокой визионерской топики и снижающих бытовых деталей вроде карточной игры в «шестьдесят шесть». В целом, эпизод «визионерского опыта» отца Федора и его последующая «проповедь» птицам, пародирующая христианскую сакральную топику, представлены в романе как своего рода временное помрачение рассудка и без того отравленного «опиумом для народа» горе-священнослужителя. Пародируются при этом как первичная религиозно-дидактическая модель, так и конкретный поэтический текст — стихотворение В. Маяковского «Тамара и демон».

Если иметь в виду «симптоматический» подход к видениям, то запись, сделанную Венедиктом Ерофеевым в 1972 г., следовало бы признать по меньшей мере лукавством: что такое визуальные галлюцинации, автор знал не понаслышке. Несколькими годами ранее он занесет в дневник следующее: «5/III — 67 г. запомнить. Во Владимире, к вечеру я напился уже до такой степени, что часы у меня пошли в обратную сторону, я давал всем слушать и смотреть, все видели, слушали и говорили, удивляясь: “А по тебе и не заметно”» [Ерофеев, 2005, 494—495]. Запись 1972 г., следовательно, подразумевает иной контекст понимания видений — религиозно-дидактический или риторический. Речь идет, по всей видимости, о сложившейся в визионерской культурной традиции, к которой Ерофеев питал определенный интерес. В пользу этого предположения свидетельствуют как художественные произведения, так и записные книжки, относящиеся к 1960-м гг. Говоря о художественных произведениях, мы имеем в виду сохранившуюся в отрывках повесть «Благовествование» (в другой публикации — «Благая весть», датируется 1962-м г.) и поэму «Москва — Петушки» (1969).

Оба произведения роднит широкий пласт включений, цитирующих или стилизующих библейский текст, использование христианской профетической топики, мотив коммуникации реальностей — высокой и низкой, сакральной и земной.

В небольшом по объему сохранившейся части «Благовествования» визионерские мотивы играют заметную роль. Сюжет произведения — концентрированное и стилизованное описание откровения главному герою небесных таинств в ходе его путешествия по инореальности в сопровождении гида Сатаны, воплощающего дух бунтарства и познания. В самом общем виде он соответствует визионерскому канону странствия души. Бесплотно, бестелесно герой совершает путешествие за грань земной жизни. Вторая главка описывает «экскурсию» в ад. Третья на время переносит героя обратно в земные пределы, где ему суждено пройти через ис-

кушение и познать радости телесной любви, от которых он в последнее мгновение отрекается. По ряду признаков (явная оппозиция аду, акцентация блаженства героев) пространство третьей главки может быть соотнесено с раем. Однако уже здесь видно, сколь сложны и напряженны отношения между ерофеевским текстом и сакральным канонам. Вместо лицецерения святых и Божьих угодников — эротическое переживание. Такого рода травестия даст о себе знать позже в «Москве — Петушках», и третья главка «Благовествования» во многом предвдваряет знаменитый эпизод поэмы с «блудницей с глазами, как облака» [Ерофеев, 1995, 58], где эротический сюжет выстроен с помощью узнаваемой библейской топикологии. И, наконец, четвёртая главка переносит героя прямо к престолу Господню, где, богохульствуя, герой-визионер навлекает на себя гнев высших сил, которые и выдворяют его за пределы горнего мира. Заканчивается текст также вполне традиционно для визионерского канона — возвращением в земную юдоль, обретением утраченной на время телесности: «И, мятежное дитя, я очнулся в том самом образе, который утратил было в семье небожителей. И снова увидел землю, которую вечность назад покинул, и, сам не узнанный никем, никого не узнал» [Ерофеев, 1997, 147]. На пророческом обращении переродившегося героя к встречаемым отрокам текст обрывается. Вообще травестийное начало в «Благовествовании» подчеркнито, хотя, как и в позднейшей прозе, не становится ни признаком, ни приёмом отрицания канонической модели. Повествование здесь демонстрирует тесный сплав высокого и низкого, и в этом сплаве Ерофеев находит ключ к взламыванию канона, остраннению и одновременно оживлению его. Объектом поэтической рефлексии и в то же время травестии в «Благовествовании» становится, помимо прочего, и христианская эсхатологическая модель.

Откровение, лежащее в основе сюжета, может быть названо визионерским с одной оговоркой: с самого начала и затем в значительной степени инореальность в «Благовествовании» манифестирует себя не столько через визуальное, сколько через аудиальное начало, а именно через звуки и голоса. Визуальное начало, напротив, сведено к минимуму: «И я поднял голову, и ничего не видел, кроме тьмы». И далее: «Так говорил тот, кому я внимал и кто не хотел быть зримым...» [Ерофеев, 1997, 139]; и т. д..

Аудиальный характер коммуникации двух миров не является для визионерской традиции чем-то совершенно исключительным. Не случайно Вл. Соловьёв отметил: «Хотя, как показывает само слово, под видениями разумеются преимущественно явления зрительного характера, но с ними нередко соединяются неразрывно и восприятия других чувств, в особенности слуха. Слуховые явления этого рода большею частью сопровождающие видения, иногда происходят независимо от зрительных образов (так называемые голоса)» [Соловьёв, 1892, 250].

Мотив откровения представлен в «Благовествовании» и аудиальной, и визуальной составляющими. Так, странствие души героя будет сопровождаться чисто визионерскими встречами с ангелами. Присутствуют в тексте и описания увиденного потустороннего мира. В частности, визуальное начало подчеркывается детальными описаниями цветовой и фактурной картины преисподней: «...и раскова-

ный взгляд блуждал среди мрачных теснин, и дымные факелы озаряли утёсы оловянным мерцанием, и на бледные щеки каждого из поверженных ангелов бросали они сто тридцать фиолетовых бликов» [Ерофеев, 1997, 140].

И все же ощутимая редукция визуального начала в «Благовествовании» требует комментария. Не случайно манифестация инореальности осуществляется здесь через звук. Инореальность незрима в первую очередь, потому, что бесплотна: «...и опрокинулся небосвод, и в нём растворились ликующие наши тела, отрешившись от бремени измерений» [Там же]. Откровение описывается как торжество духа, пришедшее на смену диктату плоти, определившему земное существование героя. Лишь эмансипировавшись, отрешившись от телесной оболочки душа героя может причаститься небесных тайн. Отделение души от тела в ситуации сна, «обмирания» и т. п. — канонический мотив визионерских сюжетов.

В поэме «Москва — Петушки» визионерские мотивы также представлены в виде целого ряда составляющих, характерных для традиционного жанра видений. Так, через всё произведение проходит мотив коммуникации двух реальностей. Осуществляется это взаимодействие в сознании героя особого типа: подобно древним пророкам и визионерам, Веничка на протяжении всего хода событий «держит связь» с инореальностью, в частности — ведёт пространные диалоги с Богом и ангелами. Эта диалогическая сторона текста примечательна сама по себе. Среди традиционных визионерских текстов встречаются и такие, заметную роль в которых играет именно диалог визионера с высшими силами. Визионеру может явиться ангел и, отвечая на вопросы христианского подвижника, в беседе раскрыть тайны потустороннего мира<sup>1</sup>.

Существенную роль в сюжете поэмы играет прогрессирующее опьянение Венички. Обстоятельство это, придающее особый колорит тексту, можно рассматривать как частный случай мотива измененного состояния сознания — жанрообразующего для традиционного видения. Фантасмагорические, носящие карнавальную характер происхождения, лежащие в основу сюжета поэмы, позволяют интерпретировать все происходящее с героем как сон, бред, галлюцинацию отравленного алкоголем сознания. Как заметил М. Альтшуллер, если подъезд, «в котором был распят Веничка, тот самый, в котором он проснулся утром, чтобы идти к Курскому вокзалу... то он и не выходил никуда. Всё, что произошло с ним, — это мгновения перед смертью, кошмары меркнущего сознания, видения умирающего» [Альтшуллер, 1997, 77].

В поэме, в отличие от «Благовествования», визионерские мотивы не носят сюжетообразующего характера, но в виде отдельных включений вводятся в историю, вполне вроде бы земную и даже приземленную. При этом вводятся они

---

<sup>1</sup> Так, например, в древнерусском Извещении Макарию Египетскому, сюжет которого строится на явлении ангела подвижнику среди пустыни, показ инореальности фактически замещен вопросно-ответными пассажами, в которых и рассказывается об устройении горного мира и посмертном бытии души [см.: Волкова, 2006, 885–890]. Существенную роль диалоги с ангелом играют в мусульманском хадисе о вознесении Мухаммада на небеса [см.: Фильштинский, 1989, 60].

могут в связи с самыми на первый взгляд непримечательными бытовыми деталями, которые при ближайшем рассмотрении находят параллели в сфере эсхатологии. В результате трудный путь пьяницы Венички в Петушки оказывается выстроен во многом по модели мытарств не только в ставшем уже привычном переносном, но и в прямом смысле. Среди такого рода деталей отметим символику числа 40, о которой уже говорилось в исследовательской литературе [см.: Курицын, 1992, 298]. В самом начале повествования Веничка вспоминает, как «проснулся утром в чьем-то неведомом подъезде»: «оказывается, сел я вчера на ступеньку в подъезде, по счету снизу сороковую, прижал к сердцу чемоданчик — и так и уснул» [Ерофеев, 1995, 19]. Согласно христианской эсхатологии, после смерти душа человека поднимается по «лестнице», состоящей из сорока ступеней, каждая из которых становится испытанием для души. Пройти лестницу мешают грехи и помогают праведные деяния, совершенные при жизни.

Известна и другая широко используемая в эсхатологии разных религиозных систем модель определения посмертной судьбы, когда сердце (душа) после смерти взвешивается на весах [см.: Иванов, 1987, 234]. Мотив весов также встречается в поэме: «Неужели так трудно отворить человеку дверь и выпустить его на три минуты погреться? Я этого не понимаю... Они, серьезные, этого не понимают, а я, легковесный, никогда не пойму... Мене, текел, фарес — то есть как взвешен на весах и найден легковесным, то есть “текел”... Ну и пусть, пусть...Но есть ли ТАМ весы или нет — все равно — на ТЕХ весах вздох и слеза перевесят расчет и умысел. Я это знаю тверже, чем вы что-нибудь знаете» [Ерофеев, 1995, 151]. Потусторонний характер весов подчёркивается крупно выделенными местоимениями ТАМ и ТЕХ, выводящими образ весов за пределы земного, посюстороннего состояния Венички.

Примечательны в приведённых цитатах не только сами отсылки к эсхатологическому канону, любопытны те позиции, которые цитируемые фрагменты занимают в тексте поэмы. Оба отмечают так называемые «сильные позиции» текста — начало и конец. Так, мотив «лестницы» вводится в самой первой главке «Москва. На пути в Курскому вокзалу», предваряя тем самым сюжет странствий и мытарств Венички. В то время как мотив потусторонних весов появляется в финале, в предпоследней главке «Петушки. Садовое кольцо», непосредственно предшествуя лишь встрече Венички со своими мучителями. Здесь закольцовывается, конечно, внешний сюжет — физическое путешествие Венички в сторону Петушков и обратно (ирония заглавия, включающего слово «кольцо» и сопрягающего две полюсные географические координаты текста — Петушки и Москву — понятна). Но завершается и внутренний, «эсхатологический» сюжет, связанный с устремлённостью сознания Венички за пределы земного существования — ТУДА, где «вздох и слеза перевесят расчет и умысел».

В ещё большей степени по форме приближается к визионерскому канону знаменитый диалог Венички с Господом о стигматах святой Терезы:

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! [Ерофеев, 1995, 30].

Визионерское начало эпизода подчёркивается появлением конкретно-чувственной детали, формирующей образ веничкиного собеседника — «весь в синих молниях». Следует отметить, что в поэме аудиальная составляющая откровения ещё усиливается по сравнению с «Благовествованием», в то время как визуальное начало подвергается ещё большей редукции. В самом деле, в поэме коммуникация двух миров осуществляется не столько через визуальные образы, сколько через «голоса». Из всех диалогов с небесными силами лишь приведенный выше в какой-то степени апеллирует к зрительному восприятию. В поэме сохраняются те тенденции в реализации мотива видения, которые были отмечены в «Благовествовании», что позволяет говорить о художественной преемственности текстов. И в том и в другом текстах визуальное начало связывается главным образом с цветом и светом. Однако в отличие от «Благовествования» в поэме автор использует деталь, заимствованную из Библии: «в синих молниях» Господь предстаёт в тексте новозаветного Откровения (Откр. 4, 5). Место индивидуализированного описания увиденного занимает готовая формула, и здесь мы вновь сталкиваемся с парадоксом. С одной стороны, формульность отмечала бытование самого визионерского канона. В частности, готовые канонические формы в изображении потустороннего мира и небесных сил играли заметную роль в деле вербализации и письменной фиксации средневековых видений<sup>2</sup>. С другой стороны, редукция визуального аспекта, о которой говорилось выше, заставляет поставить вопрос о риторической условности анализируемого фрагмента: не является ли единственная видимая деталь образа Господа лишь стилистической фигурой, отсылающей к библейскому тексту, данью стилистической традиции?

Визионерское начало эпизода, впрочем, находит опору в самой теме разговора: святая Тереза, о которой идет речь, известна как одна из самых ярких представительниц мировой визионерской традиции — католическая святая Тереза Авильская (1515—1582). Широкую известность приобрели её мистико-богословские сочинения, в которых описывались видения: так, ей являлись Иисус Христос и херувим, проткнувший ей сердце огненным мечом. Последняя деталь перекликается еще и с кровавой развязкой поэмы: «И вот тут случилось самое ужасное: один из них, с самым свирепым классическим профилем, вытащил из кармана громадное шило с деревянной рукояткой; может быть, даже не шило, а отвертку или что-то еще — я не знаю. Но он приказал всем остальным держать мои руки, и как я ни

---

<sup>2</sup> Ср. у А. Я. Гуревича: «Он [человек Средневековья]... в своем интимном мистическом опыте находил образы и ситуации, о которых ему толковали приходской священник и странствующий проповедник и которые он видел изображенными в церкви и в соборе. Когда матери Гвиберта Ножанского явилась святая Дева, то оказалась она подобной Деве Шартрского собора; слепой крестьянин, зрение которого восстановила святая Фуа, узнал ее в видении, так как она во всем соответствовала статуе Мадонны из собора; юный монах из Монтекассино понял, что душу его умершего брата уносит архангел Михаил, — ведь он увидел его «точно таким, каким обычно изображают архангела художники» [Гуревич, 1990, 163–164].

защищался, они пригвоздили меня к полу, совершенно ополоумевшего» [Ерофеев, 1995, 158]. По устоявшемуся мнению, которое нет оснований оспаривать, финал поэмы содержит скрытую отсылку к роману Ф. Кафки «Процесс». Однако своё влияние на формирование финальных образов с элементами травестики мог оказать и сюжет видения св. Терезы, запечатлённый, в целом ряде произведений европейского изобразительного искусства, которые вполне могли быть знакомы эстету и эрудиту Ерофееву. Едва ли автор «Москвы — Петушков» был знаком в 1960-е с книгами св. Терезы, однако биография её должна была быть ему известна хотя бы по тем источникам из сферы истории богословия, которые он тогда штудировал. Имя святой упоминается и в записных книжках этого периода в выписках на тему испанской культуры [см.: Ерофеев, 2005, 100].

Связь с мировой визионерской традицией поддерживается в поэме Вен. Ерофеева и благодаря аллюзиям с «Божественной комедией» Данте — одним из важнейших литературных памятников, возросших на богатой почве визионерской традиции. Характер и границы этого влияния в настоящее время еще не прояснены окончательно. Так, в комментариях к поэме Ю. Левина и Э. Власова не зафиксировано каких-либо отсылок к этому произведению, кроме единственной возмущенной реплики Венички, обнаружившего по возвращении из тамбура кражу «маленькой» в главке «43-й километр — Храпуново»: «Не всякая простота — святая. И не всякая комедия — божественная» [Ерофеев, 1995, 75]. С другой стороны, имя великого итальянца неоднократно встречается на страницах записных книжек 1960-х гг. [Ерофеев, 2005, 26, 451, 576], а в исследовательской литературе неоднократно указывалось на родство двух текстов на уровне структуры (мотивы ада, рая, чистилища) и жанрового обозначения (поэма). Свообразным посредником дантовского влияния в последнем случае становятся «Мёртвые души» Н. В. Гоголя, названные поэмой вслед за «Божественной комедией» Данте. В целом, трудно не согласиться с О. В. Богдановой, которая, указывая на эту связь, отмечает, что «"комедия", которую "разыгрывает" Ерофеев, в какой-то мере тоже "божественная"» [Богданова, 2004, 72].

Динамика визионерских мотивов меняется к финалу произведения. Чем больше пьет Веничка, тем более фантастической становится окружающая его действительность. Начиная со 105-го километра поездка превращается в череду галлюцинаторных встреч. Открывает ее встреча со Сфинксом: «Чуть только я забылся, кто-то ударил меня хвостом по спине. Я вздрогнул и обернулся: передо мною был некто, без ног, без хвоста и без головы» [Ерофеев, 1995, 131]. Начало описания паники потерявшегося Венички ещё сохраняет какую-то связь с визионерскими константами предшествовавших глав: инореальность почти незрима, но от этого не менее властна. Однако характер видений меняется, становится всё более хаотичным: вместо Господа «в синих молниях» и ангелов появляются персонажи, населяющие совсем иные культурные поля (Сфинкс, Княгиня, камердинер Петр, Митридат, «двое этих верзил со скульптуры Мухиной») [Там же, 148]. Кротость сменяется агрессией («Он [Сфинкс] опять рассмеялся и опять ударил меня поддых» [Там же, 132], «И рабочий ударил меня молотом по голове, а потом крестьянка —

серпом по ..цам» [Там же, 148]). Место сакральной визионерской топике заступает болезненный горячечный кошмар, длящийся вплоть до финального пробуждения на московском перроне, где сокрушенный Веничка уже не услышит, а только вспомнит небесные голоса: «"Почему же ты молчишь?" — спросит меня Господь, весь в синих молниях. Ну, что я ему отвечу? Так и буду: молчать, молчать..."» [Там же, 150].

Визионерские мотивы представлены в поэме часто имплицитно, в виде опосредованном, аллюзивном и требуют расшифровки. Основными медиатами, связывающим текст Вен. Ерофеева с визионерской традицией, являются вполне определённые пласты книжности (если визионерский опыт сам автор отрицал, то колоссальный читательский опыт Ерофеева отрицать было бы невозможно). С одной стороны, это тексты сакрального характера, Ветхий Завет и Евангелия, книги по истории богословия (выписки из таких источников составляют заметную часть записных книжек этого периода), с другой — литературные аллюзии собственно визионерского или риторического характера.

В светской литературе Нового времени мотив видения появлялся нередко, заметно высвобождаясь порой от религиозно-дидактического контекста, но неизбежно сохраняя с ним генетическое родство. Много читавший Ерофеев должен был регулярно сталкиваться с такой поэтической инерцией. Пример такого «скрытого» воздействия визионерской традиции в её риторической ипостаси демонстрирует одна из выписок, сделанных Ерофеевым в начале записной книжки 1969—1970-х гг. (в период написания поэмы «Москва — Петушки»):

У Баратынского:  
 Есть бытие, но именем каким  
 Его назвать — ни сон оно, ни бденье...  
 [Ерофеев, 2005, 586]

Примечательны уже эти первые строки, содержащие в себе мотив пограничного состояния сознания. Но и всё стихотворение «Последняя смерть» (1836), из которого сделана выписка, своим сюжетом имеет пророческое видение, явившееся лирическому персонажу, и открывается интересной и пространной рефлексией на тему природы видений:

Есть бытие; но именем каким  
 Его назвать? Ни сон оно, ни бденье:  
 Меж них оно, и в человеке им  
 С безумием граничит разуменье.  
 Он в полноте понятия своего,  
 А между тем, как волны, на него  
 Одни других мятежней, своенравней,  
 Видения бегут со всех сторон:  
 Как будто бы своей отчизны давней  
 Стихийному смятенью отдан он.  
 Но иногда, мечтой воспламенённый,  
 Он видит свет, другим не откровенный.

[Баратынский, 1989, 137—138]

Такого рода фрагментов немало отыщется, в частности, в романтической поэзии. Думается, они сыграли не последнюю роль в формировании визионерских включений ерофеевской прозы.

Другим существенным моментом является пограничный характер визионерской топики в поэме. Ее конкретно-чувственная составляющая, обязательная для того, чтобы речь могла идти именно о видениях, чаще всего минимальна. Поэтому ряд визионерских элементов текста может быть прочитан и в переносном смысле, воспринят в качестве речевых стилизаций, книжных оборотов, населяющих сознание Венички. Метафорика текста, с противоположной стороны, в ряде случаев оказывается на самой границе визуализации. Таков, например, образ родины в главке «42-й километр — Храпуново», который в равной степени может быть прочитан как визуальный образ или как крайняя степень риторического накала повествования: «Я пошёл в вагон <...> На меня, как и в прошлый раз, глядела десятками глаз, больших, на всё готовых, выползающих из орбит, — глядела мне в глаза моя родина, выползшая из орбит, на все готовая, большая» [Ерофеев, 1995, 74]. Примечательно, что абстрактное понятие «родина» приобретает в этом эпизоде несвойственные ему конкретно-чувственные очертания и измерения (*большая, с десятком глаз и т. п.*), а мотив «глядения» ещё усиливает апелляцию к визуальному началу. Метафора словно бы получает зримое воплощение.

Интерес Вен. Ерофеева к риторической стороне высказывания, к стилю и стилизации заметен на материале всего написанного в 1960-е гг. Так, в записных книжках корпус записей христианской, религиозной тематики можно соотнести с тремя основными типами. Это либо записи энциклопедического, фактографического характера (списки имён, периодизация и пр.), либо выписки из западной богословской литературы (от Августина до современных Ерофееву католических и протестантских священников и иерархов), либо, наконец, отдельные фразы из Священного Писания, показательные для библейского стиля. Среди этих фрагментов практически отсутствуют отсылки к конкретным сюжетам и притчам Ветхого и Нового Заветов, которые, как правило, вызывают наибольший интерес и чаще всего цитируются. Выписок же стилистического характера, напротив, много и среди записей на бытовые и литературные темы (яркие выражения, остроты, бонмо и т. п.).

Обилие аллюзивных и стилизаторских элементов визионерской мотивики, носящих в поэме такой неканонический или очень опосредованный, «приблизительный» вид, лишь подчеркивает ее пограничный характер, заметный даже по сравнению с травестийным «Благовествованием». Показательны те оговорки, к которым приходится прибегать исследователям, предпринимающим попытки выявить эсхатологическую топику поэмы. Так, Вячеслав Курицын, например, указывая на важные совпадения ряда мотивов поэмы с эсхатологическими христианскими представлениями, анализ конкретных совпадений вынужден предварить пассажем, свидетельствующим о не менее многочисленных, по-видимому, несоответствиях: «Было бы наивно рассчитывать, что поэма “Москва — Петушки” строго повторит структуру загробных странствований души: абсолютной точности трудно добиться даже специально» [Курицын, 1992, 298].

Критик прав. Существование визионерских мотивов в пространстве поэмы «Москва — Петушки» отмечено явной парадоксальностью. С одной стороны, они присутствуют, ощущаются читателем, вычлняются исследователем в самом обобщённом, правда, виде. С другой стороны, в сопоставлении с каноном визионерская топика Ерофеева оказывается откровенно неканонической, дробной, условной, риторичной. Со стихией речевой и образной игры она связана едва ли не в большей степени, нежели с визионерским каноном в его религиозно-дидактическом ключе. Регулярно обнаруживая визионерские «означающие», исследователь не менее регулярно натывается на отсутствие ожидаемого религиозно-дидактического «означаемого», которое, напротив, может «всплыть» в связи с какой-нибудь совсем прозаичной деталью вроде лестницы в подъезде. Такого рода провокационность — заметное свойство ерофеевской прозы этого периода. Та же поэма «Москва — Петушки» в зависимости от степени искушенности читателя и его знакомства с разными культурными традициями может быть прочитана (и прочитывалась в разных источниках) как апология христианства или как богохульство, как образец литературной энтропии или претекст нового литературного направления, наконец — как произведение о пьянстве или, напротив, текст, разоблачающий пьянство<sup>3</sup>, и т. д. Для каждой из этих интерпретаций найдутся в тексте поэмы аргументы, и каждая может быть с долей успеха доказана. Однако ни одна из них не является единственно адекватной, исчерпывающей и «правильной». Многосоставность, многозначность прозы Ерофеева не исчерпывается насыщенными интертекстуальными связями, но проявляется в самых глубинных слоях текстопорождающих стратегий и всецело отвечает «принципу дополнительности», во многом определившему особенности постклассического мышления<sup>4</sup>. Это свойство письма обладает заметным деконструирующим зарядом, расшатывающим изнутри любую догматику и диктатуру, препятствующим концептуализации онтологических открытий героя, которая в художественном мире Ерофеева приравнивалась бы к их омертвлению. Последнее обстоятельство, как нам кажется, и объясняет особый парадоксализм в бытовании визионерских мотивов в прозе Вен. Ерофеева 1960-х гг.

---

<sup>3</sup> Известно, например, что в «издательском каталоге «YMCA-PRESS» МП («Москва – Петушки») была охарактеризована как «поэма-гротеск» об одной из самых страшных язв современной России – о повальном, беспробудном пьянстве изверившихся, обманутых людей» [Бавин, 1995, 8].

<sup>4</sup> Согласно «принципу дополнительности», сформулированному впервые Н. Бором в 1920-е гг. применительно к квантовой физике, противоречивые суждения не исключают, а дополняют друг друга, и адекватное описание объекта в его целостности возможно именно с использованием взаимоисключающих терминов или языков [см.: Налимов, 1974, 119].

---

*Альтигуллер М.* «Москва — Петушки» Венедикта Ерофеева и традиции классической поэмы // Русская литература XX века: направления и течения. Вып. 3. Екатеринбург, 1996. С. 69—77.

*Бавин С. П.* «Самовозрастающий логос»: (В. Ерофеев). М., 1995.

- Баратынский Е. А.* Полное собрание стихотворений. Л., 1989.
- Богданова О. В.* Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60—90 годы XX века — начало XXI века). СПб., 2004.
- Волкова Т. Ф.* Иван Степанович Мяндин — редактор древнерусских повестей (некоторые итоги изучения литературного наследия печорского книжника) // ТОДРЛ. Т. 57. СПб., 2006.
- Гуревич А. Я.* Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства. М., 1990.
- Ерофеев Вен.* Благовествование // Ерофеев Вен. Оставьте мою душу в покое: Почти всё. М., 1997.
- Ерофеев Вен.* Записная книжка // Лит. текст: проблемы и методы исследования: Анализ одного произведения: «Москва — Петушки» Вен. Ерофеева. Тверь, 2001.
- Ерофеев Вен.* Записные книжки 1960-х годов: Первая публикация полного текста. М., 2005.
- Ерофеев Вен.* Москва — Петушки: Поэма. Петрозаводск, 1995.
- Иванов В. В.* Весы // Мифы народов мира: Энциклоп. Т. 1. М., 1987.
- Ильф И., Петров Е.* Двенадцать стульев: Первый полный вариант романа с комментариями М. Одесского и Д. Фельдмана. М., 2000.
- Курицын В.* Мы поедем с тобою на «А» и на «Ю» // Новое лит. обозрение. 1992. № 1.
- Налимов В. В.* Вероятностная модель языка. М., 1974.
- Соловьев В.* Видения // Энцикл. слов. [Брокгауза и Ефрона]. СПб., 1892. Т. 11.
- Пигин А. В.* Видения потустороннего мира в русской рукописной книжности. СПб., 2006.
- Прокофьев Н. И.* Видение как жанр в древнерусской литературе // Уч. зап. МГПИ им. В. И. Ленина. Т. 231. М., 1964.
- Фильштинский И. М.* Представление о «потустороннем мире» в арабской мифологии и литературе // Восток — Запад: Исследования, переводы, публикации. М., 1989. Вып. 4. С. 56—64.
- Ярхо Б. И.* Из книги «Средневековые латинские видения» // Там же. С. 18—55.

**Т. М. Лобова**

## **ФЕНОМЕН ДЕТСТВА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ СОЗНАНИИ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА**

Исследуются особенности реализации общелитературной темы детства в творчестве М. Ю. Лермонтова; дается системное представление о феномене детства (образ ребенка, темы отцовства и материнства, категория детскости), выявляется его ценностный статус в художественном сознании писателя.

Детство — одна из универсальных и ключевых тем мировой художественной литературы. Однако особое положение занимает здесь именно русская литература, которую отличает необыкновенная сила гуманизма. Сравнивая «литературность» темы детей в болгарской и русской литературе, культуролог Г. Гачев отмечает: «В болгарской литературе нас поразит радость просто наличия детей в мире, эстетика их тела» [Гачев, 1988, 101]. Принципиально отличается решение этой темы в отечественной литературе: «Ребенок занимает место в ее поле как чистое нравственное сознание, как мысль особой чистоты и прозрачности... Другой ас-