

**«Все» и «я» в поэме В. Ерофеева «Москва – Петушки»**

Л.Ю. Фуксон  
КЕМЕРОВО

Самое первое предложение произведения В. Ерофеева задаёт ценностно-смысловые координаты всему последующему: «*Все* говорят: Кремль, Кремль. Ото всех *я* слышу про него, а сам ни разу не видел». Налицо принципиальное несовпадение со всеобщим единством частной точки зрения. При этом весьма важным и одновременно странным является то, что невидимым для «я» оказывается не просто нечто для «всех» очевидное, но и большое. Взгляд «малого», отдельного человека не в состоянии охватить «великий» предмет всеобщих толков, так как для этого ему пришлось бы слиться со «всеми». Выявленная коллизия имеет прямое отношение к жанру текста «Москва – Петушки».

Пропорция в изображении слова и дела в поэме Венедикта Ерофеева определённо смещена в сторону слова. Перед нами, в сущности, портрет языка, а герой предстаёт читателю главным образом как рассказчик. Все события преломлены через его ироничное высказывание. Да и сама ситуация поэмы скорее лирическая, чем эпическая, и художественный мир организован вокруг «я», как именно в лирике. При этом портрет языка соразмерен портрету народа. Такое лиро-эпическое напряжение вполне отвечает художественному содержанию поэмы, открывающему напряжение общего и частного аспектов изображаемой жизни. Приведём типичный пример.

«...Мне нравится, что у народа моей страны глаза такие пустые и выпуклые. Это вселяет в меня чувство законной гордости. Можно себе представить, какие глаза там. Где всё продаётся и всё покупается: ... глубоко спрятанные, притаившиеся, хищные и перепуганные глаза... Коррупция, девальвация, безработица, пауперизм... Смотрят исподлобья с неутраченной заботой и мукой – вот какие глаза в мире Чистогана... Зато у моего народа – какие глаза! Они постоянно навывкате, но – никакого напряжения в них. Полное отсутствие всякого смысла – но зато какая мощь! (Какая духовная мощь!) Эти глаза не продадут и ничего не купят. Что бы ни случилось с моей страной. Во дни сомнений, во дни тягостных раздумий, в годину любых испытаний и бедствий – эти глаза не сморгнут. Им всё божья роса...»

Патриотический и антибуржуазный пафос здесь иронически объективирован путём жонглирования идеологическими и культурными клише, заимствованными, с одной стороны, из газетных разоблачающих капитализм статей, а с другой – из тургеневского стихотворения в прозе «Русский язык». Финал же этого пассажа – обрывок поговорки: «Плюнь ему в глаза – а он: Божья роса». Налицо псевдопанегирик, комический портрет «народа», но и комический портрет русского языка на фоне серьёзного, тургеневского, панегирика.

Если исходить из того, что главный герой приведённого фрагмента – советский народ, бросается в глаза сходство тона с М.Е. Салтыковым-Щедриным (особенно финал). У Салтыкова-Щедрина был аналогичный источник – официальная историография. И там, и там смех направлен на готовую казённую правду о человеке. Глуповцы Салтыкова-Щедрина похожи на население, угадываемое в патетическом образе советского народа. Главная разница состоит в том, что для Венедикта Ерофеева понятие «народ» в принципе не является серьёзным как что-то безликое. К тому же, у Салтыкова-Щедрина нет акцента на частном лице, на том, что у Ерофеева стоит за словом «Петушки». Живая игра мёртвыми формулами в контексте поэмы принадлежит индивидуальному сознанию. Присмотримся, в связи с этим, к ряду повторяющихся выражений: «"Человек смертен" – таково моё мнение»; «"Жизнь прекрасна" – таково моё мнение». Сквозь общее место заявляет о себе «я», «моё мнение». Одно общее место в приведённых высказываниях легко меняется на прямо противоположное. И то и другое просто *присваиваются*. Сами «мнения» квазиперсональны. Здесь нет поиска особого индивидуального слова, а есть игра общими местами, несерьёзность примерки которых полностью их объективирует. Настоящее «я» у В. Ерофеева чаще всего избегает прямого серьёзного высказывания. Предпочтение отдаётся смеховому, опосредованному, объективированному слову. Жизнь сохраняется как игра под маской мёртвых выражений. Аналогичные пассажи: «Тьма сменяется светом, а свет сменяется тьмой – таково моё мнение»; «Человек не должен быть одинок – таково моё мнение».

Речевое «общее место» в поэме «Москва – Петушки» соответствует буквально пространственному общему месту. Кремль и Курский вокзал – топологические полюсы мира поэмы. Однако чтобы они работали в качестве ценностных, герменевтических, необходимо их эксплицировать, открыть их символическую объёмность (то есть весь комплекс репрезентаций). Кремль развёртывается в символ чего-то всеобщего («Все говорят: Кремль, Кремль»), соразмерного понятиям «государство», «страна», «народ», «история». Курский вокзал, напротив, репрезентирует частную жизнь, место разобщения, где каждый направляется по своим делам. На этом полюсе «народ» превращается в «население», толпу, а гражданин – в пассажира, посетителя ресторана и т. п. Курский вокзал – место, открывающее не общенародную Историю, а множество различных (то есть личных: различие здесь – разница лиц) маленьких историй.

То, что герой (и одновременно рассказчик) не может увидеть Кремль и в поисках Кремля «неизменно» попадает на Курский вокзал, символически предопределяет его точку зрения – *маленького человека* на всё большое как чужое

и недоступное, невидимое, трансцендентное, внеличностное. Большое (необъятное) объединение обезличивает, с такой точки зрения<sup>1</sup>.

Общая история в произведении В. Ерофеева постоянно примеряется на частную: что и как герой выпил, остаётся такой же тайной, как история царя Бориса и царевича Димитрия. Что-то государственно важное, имеющее значение для большой Истории, соразмеряется с лично важной малой историей. Но малое ближе и симпатичнее, как история выпивки человечнее истории убийств за царствование (такова большая История).

Аналогичная примерка большого на малое – описание революции в петушинском уезде, где комическое событие организуется переводом революционной патетической фразеологии в бытовой план, например: «Елисейково было повержено. Черкасово валялось у нас в ногах, Неугодово и Пекша молили о пощаде. Все жизненные центры петушинского уезда – от магазина в Поломах до Андреевского склада сельпо, – все заняты были силами восставших». Здесь «жизненные центры» – места продажи спиртного, а смысл всей революции сформулирован в декрете: «обязать тётю Шуру в Поломах открывать магазин в шесть утра, а не в девять тридцать».

По этому же принципу построено само художественное соседство Москва – Петушки (столица государства, нечто необозримое и неприступное, как Кремль, с точки зрения отдельного человека, и место его любовного объятия). Москва – Петушки – это объединение представляет собой комическую формулу произведения. Такой традиционный для русской литературы спор столицы и провинции задан ещё сентиментализмом. Например, начало «Бедной Лизы» демонстративно переводит повествование с большой Москвы на её природные «окрестности». Причём это совершенно серьёзный, сентиментальный речевой жест. У В. Ерофеева такая *серьёзная остановка* на малом и периферийном аспекте существования как безусловной ценности почти отсутствует. Пожалуй, единственное исключение – пассаж о больном ребёнке: «Он и в самом деле был в жару, и даже ямка на щеке вся была в жару...». Но даже здесь зоркость взгляда к мелочам («даже ямка на щеке») чисто юмористическая. Обычно же сама сентиментальная уменьшительно-ласкательная интонация попадает в контекст самоиронии. При этом всё то же тяготение к полюсу малого и частного («ямка на щеке») очевидно.

Кремль – полюс официального миропорядка. Не случайно именно о кремлёвскую стену стучают героя в конце убийцы. Курский же вокзал ведёт в Петушки – к сентиментальному полюсу личной жизни. Центр и периферия, столица и провинция, народ и население и т. п. здесь репрезентируют ложь и правду, только без серьёзного самолюбования. «Во всей земле... во всей земле, от самой Москвы и до самых Петушков...» – аллюзия на «От Москвы до самых до окраин...». Ценностное столкновение большого и малого измерений мира поэмы органично связано со стилистической смесью в повествовании высокого книжного слова с разговорным и нецензурным.

---

<sup>1</sup> Неприятие необъятного имеет сентиментальный оттенок. Вообще сентиментальные моменты, связанные со второй частью названия поэмы, хотя отчасти и затрагиваются нами, но заслуживают отдельного рассмотрения.

Сюда же относится многочисленный ряд возвышенных литературных и других художественных ассоциаций, данных в приземляющей перспективе: шекспировские Гамлет и Отелло; байроновские Каин и Манфред; борьба сердца и рассудка, Корнель; Девятая симфония Дворжака, связывающаяся с девятой дозой выпивки; любовь к арфистке Ольге Эрдели (а не к Вере Дуловой); Горький на Капри, «мировая скорбь» в соседстве с кубанской; история культуры как история сплошного пьянства и т. д.

Рассмотрим особо отзыв повествователя о живописном полотне «Неутешное горе» Ивана Крамского:

«К примеру: вы видели «Неутешное горе» Крамского? Ну конечно, видели. Так вот, если бы у неё, у этой оцепеневшей княгини или боярыни, какая-нибудь кошка уронила бы в эту минуту на пол что-нибудь такое, – ну, фиал из севрского фарфора, – или, положим, разорвала бы в клочки какой-нибудь пеньюар немислимой цены, – что ж она? стала бы суматошиться и плескаться руками? Никогда бы не стала, потому что всё это для неё вздор, потому что на день или на три, но теперь она “выше всяких пеньюаров и кошек и всякого севра”!»

Неутешность горя в произведении И.Н. Крамского выражается тем, что оно на картине *изолировано* от других переживаний, а человек – от мира. Закрытость героини – в её остановившемся взгляде, направленном мимо зрителя, в никуда. Этот взгляд не хочет ничего видеть. Полная сосредоточенность на внутреннем состоянии отрезает от внешнего мира.

Ощущение тишины, звуковой формы изоляции, передаётся визуально с помощью ковра, тяжёлой портьеры, общего тёмного фона, а также демонстративно замкнутых (прижатым платком) уст героини.

Неподвижность, внутреннее оцепенелое состояние героини у гроба подчеркнута вертикальной, стоящей, позой, которая выводит её из потока бытового времени смены периодов активности и отдыха. Жизнь и время у Крамского тем самым визуально отменяются. «Закрытость» как бы остановленного отрезка времени акцентирована седыми волосами пожилой женщины у гроба, что означает отсутствие будущего. Именно будущее, сама его открытость могла бы утешить. Но с остановкой времени отключается возможность обновления, поэтому смерти дано на картине последнее, завершающее слово. Таково совершенно серьёзное художественное задание Крамского.

Как представляет картину «Неутешное горе» повествователь поэмы «Москва – Петушки»? Он помещает туда ещё одного персонажа, а также пару вещей, и вся серьёзность сразу же переворачивается. Кошка и её хулиганское поведение вносит в «оцепеневший» статуарный мир картины жизненную событийность. Изолированность героини от бытового существования нарушается, и её возвышенный настрой подвергается испытанию со стороны «низкой» повседневности. При этом человеческая утрата и серьёзность горя приземляется, пародировается вещественными утратами (дорогие фиал и пеньюар). Сюда же относится указание на высокое социальное положение героини («княгини или боярыни»), что совершенно несущественно на серьёзной картине Крамского, где горе носит общечеловеческий характер. Можно вспомнить, что фиал – это кубок для возлияний, что совершенно противоречит теме неутешности горя. К тому же, пеньюар – это утренний наряд, что опять же вносит чужерод-

ные для картины темы отдыха и подъёма жизни. Застывшее время приходит в движение («на день или на три»). Всё это совершенно отменяет трагическую окончательность траурного состояния, а с ним – и саму неутешность горя. Так же дело обстоит со всеми возвышенными культурными ассоциациями в поэме Венедикта Ерофеева.

Само жанровое определение (поэма) обещает нечто высокое, и любой её пассаж обращён к общенародному и всеисторическому масштабу эпоса. Москва – Петушки – это такой же коктейль, что и Кремль – Курский вокзал. «Трагические листы», упомянутые в «Посвящении», ориентируют читателя на тот же возвышенный лад, что и жанровое обозначение<sup>1</sup>.

Самую важную роль в указанных топологических и стилистических контаминациях произведения В. Ерофеева играют образы пьянства. Например: «О самое бессильное и позорное время в жизни моего народа – время от рассвета до открытия магазинов!» Возвышенно-патетический вариант «народ» подразумевает здесь, как и везде в поэме, более приземлённый – «население», а «время в жизни моего народа» – большая История – время похмелья, историю «малую». Такая же профанация патетики большого, например, наблюдается в пассаже о сверхчеловеке, который «свалился бы после первого стакана охотничьей, так и не выпив второго».

Герои поэмы выпивают запрокинув головы, как пианисты. Здесь карнавальным образом пьянства присутствует не просто так, «ан зихь» (термин Эммануила Канта), по выражению повествователя, а рядом (в «коктейле» – важная категория произведения) с возвышенно-патетическим жестом, как бы обращающим музыку к небесам. Это *sosiedstvo* высокого и низкого, культурного и натурального, духовного и телесного – основа смехового механизма поэмы, как, например, в сравнении эффекта розового крепкого: «Это было как Везувий, Геркуланум и Помпея, как первомайский салют в столице моей страны». Важно заметить, что карнавальным рядом образов пьянства дан у Венедикта Ерофеева не с точки зрения торжества изобилия, чувства свободы, гиперболической раскованности («море по колено»). Акцент сделан решительно не на светлых (праздничных) темах, а на побочных, *периферийных*, подспудных: похмелье, икота, тошнота, блевотина. Торжество и гордость решительно отвергаются: «Всё на свете должно происходить медленно и неправильно, чтобы не сумел загордиться человек, чтобы человек был грустен и растерян...». Таким образом, даже здесь открывается перевес периферийного, центробежного, тяготеющего к малым и умаляющим Петушкам, угла зрения. Например, после напоминания о том, что в человеке есть не только физическая сторона, но и духовная, а также «мистическая, сверхдуховная», следует признание героя о предчувствии, что его «посреди площади начнёт тошнить со всех трёх сторон».

В состоянии похмелья, во-первых, гордость побеждается стыдом; ощущение бесконечной свободы – ощущением зависимости и смирения; радость – страданием; устремление вперёд, в «светлое будущее» – устремлением назад,

<sup>1</sup> Правда, если на протяжении всего текста действует логика снижения высокой патетики, то финал поэмы делает посвящение неожиданно серьёзным, что, пожалуй, выбивается из общей установки повествования.

«к истокам». Это тяжёлое припоминание вчерашнего, состояние обретения горестной истины. Пьяное или похмельное состояние, описываемое в поэме «Москва – Петушки», не уводит от реальности, а напротив – открывает настоящую реальность частной жизни. Поэтому отрицательный итог поисков Кремля в начале произведения сразу задаёт всё направление его развёртывания и в сюжетном, и в словесном планах: от общего к частному, от невидимого к реальному, от казённого – к человеческому, от Москвы – к Петушкам. Этому направлению и соответствует ряд образов пьянства.

Совершенно все темы (в том числе и любовная) группируются вокруг своего образного центра – ВЫПИВКИ – и темы эти сплошь возвышенные: одиночество, мука, отчаяние, «мир прекрасного», «тайны бытия», «дерзание». Всё поверяется выпивкой, которая здесь – общий знаменатель. Например, патетический отзыв о поколении, «идущем вслед за нами», содержит сетование на то, что этому поколению «на всё наплевать». Далее читатель ждёт чего-то возвышенного, на что не наплевать, но выясняется, что речь идёт о выпивке: «...я в их годы пил с большими антрактами». Восклицание «Да только ли это! А сколько неизвестности таят в себе другие сферы человеческой жизни!» обещает перевода, переключения, однако «другие сферы» оказываются тоже сферами выпивки и т. д. Само направление слова, вечное его возвращение к теме выпивки аналогично неотвратимому попаданию вместо Кремля на Курский вокзал. Выпивка становится благим приземлением патетики любого высокопарного слова.

Итак, образы питья и пьянства находятся в центре повествования. Это универсальный жест снижения, например: «...выпьем и – учиться, учиться, учиться...». Но в центре изображения самой выпивки – ряд коктейлей, которые «можно было бы без стыда пить в присутствии бога и людей», – снова здесь, как и везде, мы видим соседство пьянства с чем-то возвышенным. Названия коктейлей: «Иорданские струи», «Звезда Вифлеема», «Ханаанский бальзам», «Слеза комсомолки», «Дух Женева», «Сучий потрох», «Поцелуй тёти Клавьи». Собственно, смеховые механизмы поэмы суть коктейли, смеси, например, библейской патетики (и социалистической) с вещественно-бытовым рядом (см. рецепты коктейлей). В рецептах коктейлей смешивается то, что предназначено для питья (пиво, лимонад), с тем, что не предназначено для питья, и даже ядовитым, опасным. Не случайна сентенция, перефразирующая знаменитые слова Н. Островского: «Жизнь даётся человеку один раз, и прожить её надо так, чтобы не ошибиться в рецептах». Возвышенное начало напоминает о ценности жизни в противовес «бесцельно прожитым годам». Концовка же фразы, как всегда, переводит всё в бытовой план. Налицо так частая в юморе близость смерти и весёлая её победа: напитками становятся яды – денатурат, средство от потливости ног, тормозная жидкость, дезинсекталь для уничтожения мелких насекомых. Победа смерти (буквальное поглощение её жизнью) сопровождается бытовым развенчанием её трагически возвышенной серьёзности.

Однако пьянство в поэме «Москва – Петушки» имеет не только карнавные коннотации. Часто смысл пьянства – *метафизический*, освобождающий «от всего обусловленного», как выразился бы Ф. Шлегель, писавший об иронии как «трансцендентальной буффонаде». Этот метафизический смысл

проясняется в таком, например, рассуждении: «Мы все как бы пьяны, только каждый по-своему, один выпил больше, другой меньше...». Сентенция повествователя переводит пьянство, в соответствии с комической логикой поэмы, из общего плана бытия («все») в частный («каждый по-своему»).

Уже упоминалось постоянное присутствие в рассматриваемом тексте патетики (официальной либо религиозной). Разница *громкого* и *негромкого* слова играет для книги «Москва – Петушки» важную роль. Это общественно значимое и лично значимое слово. Но в тексте они не существуют отдельно, а переплетаются, как, например, в пассаже об икоте, вокруг которой тоже возникают «громкие» темы: смена общественных формаций, изученная вождями мирового пролетариата, доказательство бытия бога. Точнее, наверное, говорить о том, что в тексте звучит в основном именно громкое слово, соединённое всегда с приземлённо-бытовыми коннотациями. Негромкое слово *само по себе* почти отсутствует. Есть лишь «негромкое» состояние, когда герой «с похмелья... малодушен и тих». Именно в «громком» (возвышенно-патетическом) слове реализуется соседство общественного и частного аспектов существования: соседство Москва – Петушки в целом именно *поэма* – «громкое» слово. Приведём ещё характерный пример аналогичного соседства.

«Я вынул из чемоданчика всё, что имею, и всё ощупал: от бутерброда до розового крепкого за рупь тридцать семь. Ощупал – и вдруг затомился и поблэк. Господь, вот ты видишь, чем я обладаю? Но разве э т о мне нужно? Разве по э т о м у тоскует моя душа? Вот что дали мне люди взамен того, по чему тоскует душа!»

Возвышенный порыв от мелкого и бытового к тому, по чему «тоскует душа», не удерживается в серьёзном тоне. Последнее предложение обнаруживает самоиронию: ведь люди «дали» герою именно то, что он сам попросил. Поэтому само это душевное томление не отделяет героя от посюстороннего («этого») аспекта бытия. Приземляющая повседневность даже во всей своей малости воспринимается как живая реальность на фоне шаблонных сетований. Смех здесь выступает чем-то вроде лекарства от высокопарности. И всё же этот потусторонний, трансцендентный («тот») план существования постоянно присутствует в поэме. Причём его серьёзность гарантируется лишь апофатической неизречённостью. Произнесение же слова, затрагивающего любую высокую, метафизическую тему, сразу запускает смеховой («физический») механизм, ставя в один план «стигматы святой Терезы» и «розовое крепкое за рупь тридцать семь».

Слово как таковое вообще дано в поэме Венедикта Ерофеева как «заражённое» готовыми, безличными коннотациями. Это тотально отформатированное слово. Поэтому оно дано всегда в смеховом, взрывающем все готовые форматы, плане.

Юмористический образ мира и человека поэмы «Москва – Петушки» строится в словесном и сюжетном противопоставлении общего готового миропорядка («всех») и отдельной личности («я»). Это противопоставление реализуется как развёртывание казённого слова, которое само себя «взрывает», обнаруживая неказённую правду, живое лицо под мёртвой маской. Такому переходу от общепотребительного готового слова к индивидуальному неизречённому плану существования соответствует направление движения героя в

сюжетной плоскости поэмы – от Москвы к Петушкам; движения, которое так и не достигает своего счастливого серьёзного итога. Апофатической неизречённости серьёзного слова соответствует несбыточность серьёзного счастья и недостижимость конечной станции пути героя. Таково единство словесного и сюжетного планов произведения Венедикта Ерофеева.