

Р. КЛЕЙМАН

**РАДИЩЕВ — ДОСТОЕВСКИЙ —
ВЕНЕДИКТ ЕРОФЕЕВ: ПУТЕШЕСТВИЕ
В ВЕЧНОСТЬ ПО МАРШРУТУ
«ПЕТЕРБУРГ — МОСКВА — ПЕТУШКИ»**

Три имени, вынесенных в название данной работы, впервые, насколько нам известно, выстраиваются в один историко-литературный ряд. Прежде всего это касается повести Венедикта Ерофеева «Москва — Петушки»; датированная 1969 г, ставшая «культовым» текстом для целого поколения диссидентской российской интеллигенции, повесть эта, однако, все еще находится, мягко говоря, на периферии академического литературоведения. Впрочем, и вполне академичное сопоставление Достоевского с Радищевым в настоящее время оказалось в некоторой конъюнктурной «нечестности». Между тем это соотношение заслуживает, на наш взгляд, самого серьезного осмысления, попытку которого мы и предпринимаем, чтобы затем на материале третьего звена цепи — Ерофеева — проследить еще одну живую «связь времен», идущую через Достоевского от восемнадцатого века до двадцатого.

Итак, Радищев — Достоевский. В предпринимаемом историко-сопоставительном анализе предлагается рассмотреть три взаимосвязанных аспекта, которые условно можно обозначить как личностно-биографический, реминисцентно-творческий и хронотопно-генетический (само собой разумеется, это деление носит исключительно рабочий характер и ни в коей мере не претендует на статус классификации).

Прежде всего, Достоевского, несомненно, должна была привлекать драматическая судьба Радищева. Сам «бывший ссыльный и каторжный», автор «Мертвого дома» просто не мог оставаться равнодушным к биографии другого «несчастливого», своего предшественника. «Нечто личное» было в этом для Достоевского. В самом деле, судьбы двух русских писателей рифмуются через столетие: арест по политическому

обвинению, камера Петропавловской крепости, смертный приговор, высочайшая «милость», этап и наконец сибирский острог на многие годы...¹

Говоря о личности Радищева в восприятии Достоевского, нельзя не остановиться и на трагической кончине автора «Путешествия». Совершенно очевидно, что Достоевский, столь обостренно реагирующий на каждый известный ему факт самоубийства, воплотивший самые разные типы самоубийц, от Кириллова до Матрешы и от Кроткой до Смердякова, не мог не возвращаться к мысли о причинах, побудивших Радищева выпить смертельную дозу царской водки в роковой день 11 сентября 1802 г. и, соответственно, к мотиву Катона и «гражданского» самоубийства, чрезвычайно важному в радищевском творчестве². Сопоставительный анализ текстов подтверждает высказанное предположение.

В «Путешествии» (глава «Крестьяцы») добродетельный дворянин, напутствуя сыновей, уходящих на военную службу, в числе прочих наставлений произносит следующее: «...се мое вам завещание. Если ненавистное счастье истощит над тобою все стрелы свои, если добродетели твоей убежища на земли не останется, если, доведенну до крайности, не будет тебе покрова от угнетения, — тогда вспомни, что ты человек, вспомняи величество твое, восхити венец блаженства, его же отъяти у тебя тщатся. — Умри. — В наследие вам оставляю слово умирающего Катона. ... Умри на добродетель» (АР, 108)³.

Сравним с «завещаниями» персонажей Достоевского: «Но если я и не признаю суда над собой, то все-таки знаю, что меня будут судить, когда я уже буду ответчиком глухим и безгласным. Не хочу уходить, не оставив слова в ответ <...> если уже раз мне дали осознать, что „я есмь“, то какое мне дело до того, что мир устроен с ошибками. <...> Но если это так трудно и совершенно даже невозможно понять, то неужели я буду

¹ Об отношении Достоевского к Радищеву достаточно красноречиво свидетельствует уже тот факт, что «Время» и «Эпоха» одними из первых в шестидесятые годы выступили с открытой апологией опального автора «Путешествия...». Такова, например, статья Дм. Маслова, ставившая в вину Державину его выпады против Радищева, «в лице которого восходила заря будущего России». — См.: *Время*. 1861. № 10.

² Как известно, Катон, не желая видеть гибель республики, пронзил себя мечом, причем последние слова его, по Плутарху, были: «Теперь я принадлежу себе». Напомним, что проблема «гражданского» самоубийства в судьбе и творчестве Радищева, ее восприятие русским общественным мнением начала девятнадцатого века, попытки Карамзина скептическим отношением к исторической фигуре и литературному образу Катона снизить неизбежный резонанс, последовавший после трагической гибели Радищева, и т. д. и т. п. — весь этот комплекс проблем применительно к мировосприятию молодого Пушкина был рассмотрен еще в давней работе Ю. М. Лотмана «Источники сведений Пушкина о Радищеве (1819–1822)». К сожалению, применительно к Достоевскому подобного рода работы, насколько нам известно, пока нет. Настоящая статья отчасти восполняет этот пробел. См.: *Лотман Ю. М. Пушкин*. СПб., 1998. С. 775–785.

³ *Радищев А. Н. Путешествие из Петербурга в Москву*. М., 1966. Здесь и далее ссылки на это издание даются непосредственно после цитаты в круглых скобках с аббревиатурой АР перед цифрой, обозначающей страницу.

отвечать за то, что не в силах был осмыслить непостижимое? <...> А если так, то как же будут судить меня <...> природа до такой степени ограничила мою деятельность, <...> что, может быть, самоубийство есть единственное дело, которое я еще могу успеть начать и окончить по собственной воле моей <...> Протест иногда не малое дело» (8; 342–344). Аргументацию, сходную с приведенной ипполитовской, встречаем в размышлениях Кириллова: «А если так, если законы природы не пожалели и этого <...> Стало быть, самые законы природы ложь и диаволов водевиль. Для чего же жить, отвечай, если ты человек?» (10; 471).

Отметив сходство синтаксических конструкций в риторике завещаний героев Радищева и Достоевского («если... если... если...»), вместе с тем не можем не констатировать и различия в мотивировках самоубийства: гордый социальный протест Радищева превращается у Достоевского в не менее гордый вселенский протест, направленный не против сиюминутного угнетения, но против глобальной несправедливости бытия.

Не безотносительным к рассматриваемым этическим проблемам предстает и записанное Алешей рассуждение Зосимы о самоубийцах: «Но горе самим истребившим себя на земле, горе самоубийцам! Мыслью, что уже несчастнее сих и не может быть никого. Грех, рекут нам, о сих Бога молить, и церковь наружно их как бы и отвергает, но мыслью в тайне души моей, что можно бы и за сих помолиться. За любовь не осердится ведь Христос. О таких я внутренне во всю жизнь молился, исповедуюсь вам в том, отцы и учителя, да и ныне на всяк день молюсь» (14; 293). Не вспоминал ли и о Радищеве «в тайне души» сам Достоевский, когда писал эти исполненные сострадания строки?

Отметим еще некоторые бесспорные, на наш взгляд, реминисценции и переключки Достоевского с текстом «Путешествия», — например, радищевский эпизод пощечины пьяному Петрушке: «Вдруг почувствовал я быстрый мраз, протекающий кровь мою, и, прогоняя жар к вершинам, нудил его распространиться по лицу. Мне так стало во внутренности моей стыдно, что едва я не заплакал... Вспомни тот день, как Петрушка пьян был и не поспел тебя одеть. Вспомни о его пощечине... Несчастный... — Слезы потекли из глаз моих» (АР, 48).

Сравним с воспоминаниями Зосимы: «рассердился я на моего денщика Афанасия и ударил его изо всей силы два раза по лицу. <...> И верите ли, милые, сорок лет тому минуло времени, а припоминаю и теперь о том со стыдом и мукой. <...> Что ж это, думаю, ощущаю я в душе моей как бы нечто позорное и низкое? <...> Все мне вдруг снова представилось, точно вновь повторилось: стоит он предо мною, а я бью его с размаху прямо в лицо, а он держит руки по швам, голову прямо, глаза выпучил как во фронте, вздрагивает с каждым ударом и даже руки поднимать, чтобы заслониться, не смеет — и это человек до того доведен, и это человек бьет человека! Экое преступление! Словно игла острая прошла мне всю душу насквозь <...> Закрыв я обеими ладонями лицо, повалился на постель и заплакал навзрыд» (14; 270).

Почти аналогичный случай происходит, судя по рассказу госпожи Хохлаковой, с Лизой: «вдруг сегодня утром Лиза проснулась и рассердилась на Юлию и, представьте, ударила ее рукой по лицу. Но ведь это монструозно, я с моими девушками на *вы*. И вдруг чрез час она обнимает и целует у Юлии ноги» (15; 20).

Сходство приведенных фрагментов представляется достаточно ощутимым, причем совпадает не только сама сюжетная ситуация пощечины слуге, но и последующая реакция обидчика (мучительный стыд, раскаяние, слезы). Более того, — возможно, здесь есть также редуцированный автобиографический момент, столь же мучительный для Достоевского, как и для автора-повествователя «Путешествия». (Мы имеем в виду известный эпизод с оскорблением слуги отеля, столь «красочно» описанный Н. Н. Страховым в его печально знаменитом письме Л. Н. Толстому).

В этой связи позволим себе высказать еще одно достаточно рискованное предположение: возможно, что эпизод главы «Зайцово», детально описывающий сцены жестокой расправы крестьян с помещиком-насилъником, возвращал Достоевского к тяжелым слухам, которыми сопровождалась смерть его собственного отца и о которых он не мог не знать, вне зависимости от степени их реальной достоверности.

Предваряющие Достоевского моменты можно увидеть также в «Житии Федора Васильевича Ушакова». С одной стороны, это произведение посвящено воспитанию души подростка, что, естественно, было чрезвычайно близко Достоевскому; с другой же стороны, именно с этого радищевского текста начинается жанровая трансформация житийной традиции: героем «Жития» становится не идеализированный христианский подвижник, а частный человек, современник и близкий знакомый автора, нравственные качества которого, однако, дают основание для подобного выбора героя. Напомним в этой связи начальные строки «Братьев Карамазовых»:

«Начиная *жизнеописание героя* моего, Алексея Федоровича Карамазова, нахожусь в некотором недоумении. А именно: хотя я и называю Алексея Федоровича моим героем, но, однако, сам знаю, что человек он отнюдь не великий, а посему и предвижу неизбежные вопросы вроде таковых: чем же замечателен ваш Алексей Федорович, что вы выбрали его своим героем? Что сделал он такого? Кому и чем известен?» (14; 5) и т. д.

Научная литература, посвященная проблеме житийной традиции в творчестве Достоевского в целом и в генезисе его последнего романа в особенности, достаточно обширна⁴. Мы в данном случае хотели бы

⁴ См. напр.: *Ветловская В. Е.* Поэтика романа «Братья Карамазовы». Л., 1977. Она же. Творчество Достоевского в свете литературных и фольклорных представлений: «Строительная жертва» // Мир — фольклор — литература. Л., 1978, С. 81–113. *Истомина Т. Б.* Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» в его связях с древнерусской литературой. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1976. *Пономарева Г. Б.* Житийный круг Ивана Карамазова // Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1991. Т. 9. С. 144–165.

уточнить лишь следующее: в числе ответов на вопросы, которые сформулировал Достоевский, есть и такой вариант: *Алексей Федорович Карамазов «замечателен» и «известен»*, помимо прочего, еще и тем, что он продолжает *житийную традицию, возрожденную Федором Васильевичем Ушаковым*, персонажем Радищева.

Не безотносительной к поэтике Достоевского представляется проблема соотношения монолога и полилога в тексте радищевского «Путешествия». Напомним, что еще Г. А. Гуковский в свое время утверждал: «„Путешествие“ — это страстный монолог, проповедь, а не сборник очерков»⁵. Впоследствии литературоведение несколько расширило и уточнило приведенное утверждение: «Книга Радищева — это по существу не монолог, так как между автором и его героями, произносимыми очередные филиппики, существует определенная дистанция <...> в книге обнаруживается столкновение разных мнений. Одни герои близки автору <...>, другие представляют враждебный лагерь. Речь каждого из них эмоционально насыщена: каждый страстно доказывает свою правоту. <...> Происходит как бы состязание ораторов <...> ни один из персонажей <...> всецело не берет на себя роль рупора авторских идей, как это было в литературе классицизма». Вместе с тем, подчеркивает Н. Д. Кочеткова, «истина в представлении Радищева неизменно сохраняла свою однозначность и определенность: „противоборствующих правд“ не существовало для писателя XVIII в. <...> Однако герои „Путешествия“ различаются по степени своей приближенности к той неизменной и вечной истине, в которой автор видит „высшее божество“»⁶.

В приведенных размышлениях не названо имя Достоевского. Однако сама постановка проблемы, нам кажется, позволяет выявить как определенное сходство (наличие множества мнений, эмоциональная пристрастность ораторов), так и огромную дистанцию между авторской позицией Радищева (категоричная однозначность истины) и будущей полифонической позицией Достоевского. Иными словами, радищевский герой, которому Прямовзора в вещем сне сняла пелену с глаз, утверждая при этом: «Я есмь истина» (АР, 66), — мог бы воскликнуть, подобно герою «Сна смешного человека»: «Я видел истину». В обоих случаях истина открывается персонажу через *мотив сновидчества в сочетании с мотивом социальной антиутопии*. Однако и различие между «истинами», открывшимися им, достаточно очевидно.

Подобная акцентировка проблемы позволяет поставить также вопрос о соотношенности намеренной усложненности архаизованного и вместе с тем сентименталистски-чувствительного стиля Радищева с «высоким косноязычием» Достоевского⁷.

⁵ Гуковский Г. А. Радищев как писатель // А. Н. Радищев. Материалы и исследования. Л., 1936. С. 172.

⁶ История русской литературы: В 4-х т. Л., 1980. Т. 1. С. 716–717.

⁷ Подробнее о косноязычии Достоевского см.: Лихачев Д. С. «Небрежение словом» у Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1976. Т. 2. С. 30–41; Померанц Г. С. Открытость бездне: Встречи с Достоевским. М., 1990. С. 157–181. См. также: Иванов В. В. Исихазм и поэтика косноязычия у Достоевского //

Ряд моментов, творчески близких Достоевскому, обнаруживаем в поэтике хромотопной структуры «Путешествия», которое только на первый взгляд кажется монохромотопным. Более вдумчивый анализ обнаруживает в радищевском тексте четырехчленную хромотопную конструкцию (*дом — дорога — город — вселенная*), которая, по нашему убеждению, лежит в основе всех произведений Достоевского — от «Бедных людей» до «Карамазовых».⁸ Радищевское творение, основанное, в соответствии с самим жанром путешествия, на хромотопе *дороги*, уже в самом названии содержит указание на два *города* в качестве конечных пунктов этой самой дороги. Отметим также хромотоп *дома*, — знаменитое описание избы в «Пешках»; примечательно, что начинается это описание как чисто «физиологический» очерк, который только полвека спустя станет популярным в русской литературе: стены, покрытые сажей, печь без трубы, окна, затянутые пузырем, и т. д. Однако затем следует обобщение: «се жребий заключенного в смрадной темнице», — поднимающее жанровую зарисовку в духе будущей натуральной школы уже на метафорический уровень и заставляющее вспомнить композицию некрасовского «Вчерашний день, часу в шестом...»

В главе «Бронницы» находим опыт *пространственно-временного сдвига*, дерзкую попытку проникнуть мысленно в прошлое и будущее, связанную с образом древнего храма на горе. Примечательно, что физиологически конкретное описание смертельного ужаса, сопровождающего этот опасный психологический эксперимент, завершается картиной *вселенского катаклизма*:

С течением времен все звезды помрачатся,
померкнет солнца блеск; природа, обветшав
лет дряхлостью, падет.
Но ты во юности бессмертной процветешь,
Незыблемый среди сражения стихиев,
Развалин вещества, миров всех разрушенья.

Чрезвычайно любопытно авторское примечание Радищева к этим стихам. Он пишет: «Смерть Катонна, трагедия Еддесонова. Действ.V. Явлен. I.» (АР, 81–83) Итак, трагедия английского драматурга рубежа семнадцатого — восемнадцатого веков Д. Аддисона «Катон» опять выводит на имя античного самоубийцы; на сей раз его гибель напрямую связана с мотивом *вселенской катастрофы* (константным в поэтике Достоевского) и вместе с тем провозглашается вечной ценностью, неподвластной игре космических стихий.

Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков. Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр / Сб. науч. трудов. Вып. 2 / Проблемы исторической поэтики. Вып. 5. С. 321–327. Посвятив специальную статью указанным вопросам, автор, к сожалению, сумел обойти молчанием (увы, не историческим) накопленный в данной проблематике литературоведческий опыт; во всяком случае, ссылочный аппарат статьи не содержит упоминаний ни о Лихачеве, ни о Померанце; создается ложное впечатление, будто автор впервые открывает проблему.

⁸ Подробнее см.: Клейман Р. Я. Художественные константы Достоевского в контексте исторической поэтики. Автореф. дис... докт. филол. наук. СПб., 1999.

Закрывающее радищевский текст «Слово о Ломоносове» содержит обобщающий хронотопный синтез — прорыв от города и дома — через дорогу на кладбище — в вечность:

«Возвращаясь домой, я шел мимо Невского кладбища <...>. На сем месте вечного молчания <...>. Но се ли вечность? <...> Не столп, воздвигнутый над тлением твоим, сохранит память твою в дальнейшее потомство <...> слово твое, живущее присно и во веки <...> прелетит во устах народных за необозримый горизонт столетий. Пускай стихии, свирепствуя сложенно, разверзнут земную хлябь и поглотят великолепный сей град <...> но доколе слово российское ударять будет слух, ты жив будешь и не умрешь <...> не се ли вечность?» (АР, 191).

Вынесем за скобку явственную вариацию на тему *exegi monumentum*; отвлечемся на мгновение от величия Ломоносова и даже от величия России, — и мы получим грандиозную катастрофу эсхатологического масштаба; при этом слово — вот вечная ценность, провозглашенная Радищевым вослед Горацию, в предвосхищении Пушкина. И не об этом ли будет говорить в своей речи Достоевский у памятника Пушкину? Возвращаясь к картине вселенского катаклизма, поглощающего Петербург, напомним, что у Достоевского, как известно, возникнет сходная «фантазия» — и исчезнет с лица земли «великолепный сей град», как исчез он прежде под пером Пушкина, когда опять разверзлись хляби и стихии едва не смыли с лица земли «град Петров». В этой связи нельзя не вспомнить радищевское «Письмо к другу, жительствовавшему в Тобольске» — первый опыт литературного воплощения того монумента, который, по Достоевскому, один останется среди болот, когда исчезнет, испарится фантастически «умышленный» город.

Таким образом, Достоевский реализует в своем творчестве комплекс хронотопных констант, основы которого заложены были в значительной степени еще Радищевым. В контексте всего сказанного ярким примером соотношенности радищевского хронотопного мира (и мировосприятия в целом) с мировосприятием Достоевского предстает стихотворение, написанное по дороге в Сибирь:

Ты хочешь знать: кто я? Что я? Куда я еду?
Я тот же, что и был и буду весь мой век:
Не скот, не дерево, не раб, но человек!
Дорогу проложить, где не бывало следу,
Для борзых смельчаков и в прозе и в стихах,
Чувствительным сердцам и истине я в страх
В острог Илимский еду⁹.

Выделенные нами в тексте Радищева слова дают основания говорить о четырехчленной хронотопной структуре этого во многом программного стихотворения, соединяющего в единую формулу человеческого бытия *дорогу, мертвый дом («острог»), провинциальный городок («острог*

⁹ Русская литература. Век XVIII. Лирика. М., 1990. С. 178.

Илимский»), *вечность* («век» и «дерево»). Кольцевая композиция, усиленная риторическими вопросами первого стиха, саморифмуясь с лаконичным утверждением стиха заключительного (трехстопный ямб взамен шестистопного), подчеркивают гордую незыблемость прокламируемых постулатов.

Вместе с тем, эти радищевские строки удивительно перекликаются, — не только по духу, по умонастроению, но также и по лексике, — с прощальным письмом Достоевского брату Михаилу, написанным в трагический день 22 декабря 1849 г.: («Брат! Я не уныл и не упал духом <...> быть человеком между людьми и остаться им навсегда, в каких бы то ни было несчастьях, не уныть и не пасть — вот в чем жизнь». — 28₁; 162). Есть и еще один сходный момент в сопоставляемых текстах Радищева и Достоевского: в трагической, экзистенциальной ситуации оба думают о творчестве. Радищев едет «дорогу проложить <...> для борзых смельчаков и в прозе, и в стихах». Достоевский, который перед этапом в Сибирь восклицает: «Неужели никогда я не возьму пера в руки?» (28₁; 163), предстает как один из тех, кому проложил дорогу к творчеству его предшественник Радищев.

Установив, таким образом, основные грани соотношения *Радищев — Достоевский*, перейдем к третьему звену в интересующей нас историко-литературной цепи. Блистательная повесть Ерофеева в лучшем смысле слова литературна и цитатна, она полигенетична и полиреминисцентна; в ней присутствуют, включаясь в серьезно-смеховой полилог, Шиллер и Гете, Пушкин и Блок, Тургенев и Горький¹⁰. Таких раскавыченных цитат и реминисценций, более или менее явственных, можно обнаружить достаточно много. Обратимся непосредственно к раскавыченным цитатам, аллюзиям и реминисценциям из Достоевского в тексте Ерофеева. Например, пассаж по поводу пьяной икоты начинается со ссылки на Канта и заканчивается перифразом раскольниковской формулы: «Мы — дрожащие твари, а она — всесильна» (ВЕ, 76).

Как нам представляется, по своей жанровой природе текст Ерофеева, с одной стороны, ориентирован на традицию «литературы путешествий», в том числе и на Радищева; с другой же — представляется одним из образцов мениппейной традиции, ориентированной уже на поэтику

¹⁰ Приведем один лишь пример подобной литературной игры цитатами: «А потом (слушайте), а потом, когда они узнали, отчего умер Пушкин, я дал им почитать „Соловьиный сад“, поэму Александра Блока. 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. Я сказал им: „Очень своевременная книга, — сказал, — вы прочтете ее с большой пользой для себя“». — *Ерофеев В.* Москва — Петушки. М., 1999. (ВЕ, 38–39). Здесь и далее ссылки на это издание даются непосредственно после цитаты в круглых скобках с аббревиатурой ВЕ перед цифрой, обозначающей страницу. [О литературности и цитатности, полигенетичности и полиреминисцентности книги В.Ерофеева см.: *Власов Э.* Бессмертная поэма Венедикта Ерофеева «Москва — Петушки». Спутник писателя // *Ерофеев В. В.* Москва — Петушки. С комментариями Э.Власова. М., 2000. С. 123–559. — *Ред.*]

Достоевского. Сочетание этих двух составляющих, как и соответственное сочетание в сказовой манере стиля элементов «высокой» риторики Радищева с лексикой и фразеологией «трусобных» вульгаризмов мениппеи, дает, как можно будет убедиться, чрезвычайно неожиданные художественные эффекты.

Прежде всего, сама композиция повести откровенно «наложена» на жанр и структуру «Путешествия»; названия глав, подобно радищевским, обозначают названия станций того маршрута, который, подобно Радищеву же, вынесен в заголовок всего произведения: «Москва — Серп и Молот»; «Серп и Молот — Карачарово»; «Карачарово — Чухлинка»; «Чухлинка — Кусково» и т. д. Ориентация на радищевскую традицию видится и в серьезно-смеховой стилистике авторских лирических отступлений Ерофеева, достаточно откровенно пародирующей (в тыняновском значении этого термина) риторику «Путешествия», сентименталистскую и ораторско-проповедническую одновременно:

«О, эта утренняя ноша в сердце! О, иллюзорность бедствия! О, неправивость! Чего в ней больше, в этой ноше, которую еще никто не назвал по имени? Чего в ней больше: паралича или тошноты? Истощения нервов или смертной тоски где-то неподалеку от сердца? А если всего поровну, то в этом во всем чего же все-таки больше: столбняка или лихорадки? <...> О, тщета! О, эфемерность! О, самое бессильное и позорное время в жизни моего народа — время от рассвета до открытия магазинов! Сколько лишних седин оно вплело во всех нас, в бездомных и тоскующих шатенов! Иди, Веничка, иди» (ВЕ, 7–8). Или: «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! <...> О, беззаботность! О, птицы небесные, не собирающие в житницы! О, краше Соломона одетые полевые лилии! — Они выпили всю „Свежесть“ от станции Долгопрудная до международного аэропорта Шереметьево» (ВЕ, 38–39).

Попутно отметим также откровенную переключку с гоголевским «О, моя юность! О, моя свежесть!» В этой связи становится очевидным, что жанровое определение, данное в подзаголовке самим Ерофеевым своему детищу — «*поэма*» — явственно указывает на *гоголевскую* ориентацию, опять-таки на «Мертвые души», лишней раз подтверждая тезис о принадлежности автора к литературной традиции, основанной на хронотопе дороги, о чем далее пойдет речь более подробно.

Герой повести — рассказчик и alter ego автора — это сентиментальный повествователь-путешественник Радищева и одновременно истинно мениппейный мудрец, погруженный в низменный, откровенно физиологичный быт и вместе с тем подчеркнуто безбытный, живущий исключительно «последними» вопросами бытия, смертью и бессмертием, адскими муками и райским блаженством. Это один из тех «русских мальчиков» Достоевского, которым все еще «не надобно миллионов, а надобно мысль разрешить». Вместе с тем, это — персонаж

нереализованного Достоевским замысла романа «Пьяненькие». Наконец, это Митя Карамазов XX века.

Ключевой, с нашей точки зрения, лейтмотив повести: «иди, **Веничка, иди**» — звучит как вариация на тему пьяного мармеладовского монолога: «А коли не к кому, коли **идти больше некуда!** Ведь надобно же, чтобы всякому человеку **хоть куда-нибудь можно было пойти.** Ибо бывает такое время, когда непременно надо **хоть куда-нибудь да пойти!**» (6; 14). Сравним с монологом пьяного ерофеевского героя: «Если хочешь идти налево, Веничка, — иди налево. Если хочешь направо — иди направо. **Все равно тебе некуда идти.** Так уж лучше иди вперед, куда глаза глядят». Вместе с тем, рефрен «иди, Веничка, иди» трансформируется в евангельское воскресение: «Ничего, ничего, Ерофеев... **Талифа куми,** как сказал Спаситель, то есть **встань и иди.** Я знаю, знаю, ты раздавлен, всеми членами и всею душой ты раздавлен, и на перроне мокро и пусто, и никто тебя не встретил, и никто никогда не встретит. А все-таки **встань и иди**» (ВЕ, 187, 185).

Традиция Радищева — Достоевского обнаруживается в ерофеевском тексте и под углом зрения уже знакомой нам тетрарной системы хронотопов; «вслед Радищеву» автор отправляет своего героя в путешествие. Естественно поэтому, что хронотоп *дороги* является центральным, стиле- и жанрообразующим в рассматриваемом тексте, — центральным, но не единственным, как может показаться на первый взгляд; ибо в ней активно присутствуют хронотопы *города, вечности, дома*, а также стыковые и подчиненные хронотопы — *вокзал, угол, площадь, лестница, порог*. Вот один из афоризмов Ерофеева, с парадоксальной непосредственностью сочленяющий «вечность» и «уголок», подобно тому, как мы уже не раз встречали это у Достоевского:

«О, если бы **весь мир**, если бы каждый **в мире** был бы, как я сейчас, тих и боязлив, и был бы так же ни в чем не уверен: ни в себе, ни в серьезности своего места **под небом** — как хорошо бы! Никаких энтузиастов, никаких подвигов, никакой одержимости! — всеобщее малодушие. Я согласился бы жить на земле целую вечность, если бы прежде мне показали **уголок**, где не всегда есть место подвигу. „Всеобщее малодушие“ — да ведь это спасение от всех бед, это панацея, это предикат величайшего совершенства!» (ВЕ, 14–15).

С особо трагической силой хронотопная структура повести ощущается в финале, где дорога героя в вечность пролегает через мертвый дом и герой, один на пустой лестнице, безнадежно бьется в закрытые двери, за которыми глухое людское молчание предает его, как апостол трижды предал Христа, и ангелы насмеялись над ним, и Бог молчал...¹¹

Два топоса рефреном определяют хронотопную ось ерофеевского текста: Кремль и Курский вокзал. Кремль, фатально невидимый и недостижимый для пирического героя, метонимически воплощая Москву,

¹¹ Автор выражает благодарность М.А.Турьян, указавшей на возможность подобной интерпретации финала повести.

превращает ее в *мистический город*, в чем-то похожий на фантастический, «умышленный» Петербург Достоевского: «Все говорят: Кремль, Кремль. Ото всех я слышал про него, а сам ни разу не видел. Сколько раз уже (тысячу раз), напившись или с похмелью, проходил по Москве с севера на юг, с запада на восток, из конца в конец, насквозь и как попало — и ни разу не видел Кремля. Вот и вчера опять не увидел, — а ведь целый месяц крутился вокруг тех мест...» Курский вокзал, в отличие от Кремля, многократно и неотвратно возникает на пути героя в вожделенные Петушки: «А потом я пошел в центр, потому что это у меня всегда так: когда я ищу Кремль, я неизменно попадаю на Курский вокзал. Мне ведь, собственно, и надо-то было идти на Курский вокзал, а не в центр, а я все-таки пошел в центр, чтобы на Кремль хоть раз посмотреть: все равно ведь, думаю, никакого Кремля я не увижу, а попаду прямо на Курский вокзал». Или: «Вот: идет Минин, а навстречу ему Пожарский. <...> „Так куда же ты теперь идешь, Пожарский?“ „Как куда? В Петушки, конечно. А ты, Минин?“ „Так ведь я тоже в Петушки. Ты ведь, князь, идешь совсем не в ту сторону!“ <...> Короче, они убедили друг дружку в том, что надо поворачивать обратно. Пожарский пошел туда, куда шел Минин, а Минин — туда, куда шел Пожарский. И оба попали на Курский вокзал. Так. А теперь ты мне скажи: если б оба они не меняли курса, а шли бы каждый прежним путем — куда бы они попали? <...> на Курский вокзал! Вот куда!! (ВЕ, 5, 6, 168).

В повести есть и хронотоп *идиллического дома*, он же — рай. Райские кущи расположены, естественно, в Петушках: «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». Эротика этого рая, не признающего первородный грех грехом, тяготеет по своей стилистике к высоким библеизмам «Песни Песней»: «...белизна в зрачках, белее, чем бред и седьмое небо! И как небо и земля — живот <...> И все смешалось: и розы, и лилии, и <...> вход в Эдем <...> О, блудница с глазами, как облака! О, сладостный пуп!»

Вместе с тем, эротика эта непосредственным образом перекликается с интимными признаниями Мити Карамазова о тайных прелестях Грушеньки, в особенности, как мы помним, об *одном изгибе*: «У Грушеньки, шельмы, есть такой один изгиб тела, он и на ножке у ней отразился, даже в пальчике-мизинчике на левой ножке отозвался. Видел и целовал, но и только — клянусь!» (14; 109). В присущей ему серьезно-смеховой манере Ерофеев многократно увеличивает число таких *изгибов*, словно состязаясь с персонажем Достоевского: «Я как-то попробовал сосчитать все ее сокровенные изгибы, и не мог сосчитать — дошел до двадцати семи и так забалдел от истома» (ВЕ, 46, 63, 64).

Одновременно грешный хронотопный рай Ерофеева есть вариация на тему давних размышлений Достоевского о золотом веке: «Все ваши выдумки о веке златом, — твердил я, — все ложь и уныние. Но я-то,

двенадцать недель тому, видел его прообраз, и через полчаса сверкнет мне в глаза его отблеск — в тринадцатый раз. Там птичье пение не молкнет ни ночью, ни днем, там ни зимой, ни летом не отцветает жасмин, — а что там в жасмине? Кто там, облаченный в пурпур и крученный виссон, смежил ресницы и обоняет лилии?.. И я улыбаюсь, как идиот, и раздвигаю кусты жасмина...» (ВЕ, 140); «**ваши выдумки**» о златом веке вкупе с самоощущением героя «**как идиота**» — знаковые элементы диалогического общения с художественным миром Достоевского.

В непосредственной близости от райских Петушков и вместе с тем — за линией горизонта, на стыке с вечностью, где сливаются небо, земля и звезды, есть еще один *идиллический дом*: «А там, за Петушками, где сливается небо и земля и волчица воет на звезды, — там совсем другое, но то же самое: там в дымных и вшивых **хоромах**, неизвестный этой белесой, распускается мой младенец, самый пухлый и самый кроткий из всех младенцев. Он знает букву „ю“ и за это ждет от меня **орехов**» (ВЕ, 47). Младенец этот, как мы потом узнаем, болен и лежит в жару. Пухлый младенец, страдающий младенец, младенец, умирающий в жару на фоне вселенской дисгармонии, — все это, как известно, лейтмотивные образы поэтики Достоевского. В этой связи упомянем константную образную деталь — *стакан орехов*, предназначенный больному младенцу, о котором многократно и настойчиво будет упоминать герой Ерофеева: «Он знает букву „ю“ и за это ждет от меня **орехов** <...> знает, и никакой за это награды не ждет, **кроме стакана орехов**» (ВЕ, 47, 55).

Этот **стакан орехов**, иногда фигурирующий и как **фунт орехов**, заставляет вспомнить аналогичное лакомство, которым доктор Герценштубе угостил когда-то маленького Митю Карамазова:

«И мне стало тогда жаль мальчика, и я спросил себя: почему я не могу купить ему один фунт <...> фунт того, что дети очень любят <...> и я принес ему один **фунт орехов**, ибо мальчику никогда и никто еще не приносил **фунт орехов** <...> И вот прошло двадцать три года, я сижу в одно утро в моем кабинете, уже с белою головою, и вдруг входит цветущий молодой человек <...> и смеясь говорит: „<...> Я сейчас приехал и пришел вас благодарить за **фунт орехов**; ибо мне никто никогда не покупал тогда **фунт орехов**, а вы один купили мне **фунт орехов**“ <...> И я заплакал. Он смеялся, но и он плакал» (15; 106–107).

Цитата представляется не только несомненной, но и чрезвычайно значимой. Герой Ерофеева, — в каком-то смысле потомок Мити Карамазова, с которым его роднят не только прочувствованная пьяная риторика, не только страсть к роковым *изгибам*, но и надежда на воскресение, — везет младенцу *фунт орехов* — вечный дар русского литератора страдающему ребенку. Подобно тому, как Достоевский брал со своей полки любимые книги и протягивал их героям («Дон-Кихота» — Мышкину в «Идиоте», Исаака Сирина — Смердякову в «Карамазовых»), — подобно этому Ерофеев берет у Достоевского *фунт орехов*, чтобы

передать дальше. Довезет ли он этот дар до младенца? Спасет ли его *фунт орехов*? Вопрос остается без ответа. Но порыв — порыв остается также.

И есть еще одна параллель, в данном контексте представляющаяся оправданной: голодный ребенок в «Пешках» Радищева, которого крестьянка посылает к путешественнику за лакомством — кусочком сахара, «боярского кушанья», купленного «на наши слезы» (Вот она, первая «слезинка ребенка!»). Горький укор, таящийся в этом сладком лакомстве, заставляет героя признать: «Сия укоризна, произнесенная не гневом или негодованием, но глубоким ощущением душевныя скорби, исполнила сердце мое грустию» (АР, 188).

Очевидно, можно с достаточным основанием утверждать, что это ощущение душевной скорби, это чувство вселенской грусти, переполняющее сердце при виде страданий ребенка, и есть одна из тех непреходящих этических ценностей, которые таятся за поэтическими константами русской литературы, объединяя полузабытым термином *калокагатия* художников, внешне далеких друг от друга и хронологически, и эстетически, — в данном случае Радищева, Достоевского и Венедикта Ерофеева. И в этом — залог надежды на «Талифа куми», вечной надежды русской словесности на нравственное воскресение героя.