

Юрий Завьялов-Левинг

**ШИЛО И СПИЦА:
МОСКВА-ПЕТУШКИ И ЗОЛОТОЙ ПЕТУШОК**

Да знаете ли вы, сколько еще
в мире тайн, какая пропасть
неисследованного и какой простор
для тех, кого влекут к себе эти тайны!
В. Ерофеев, *Москва-Петушки*

1. К генезису образа „петушка“

В работах разных исследователей о поэме Венедикта Ерофеева *Москва-Петушки* регистрировались аллюзии на Библию, произведения Блока, Булгакова, Горького, Пастернака, Толстого и др.¹ В последнее время была написана даже специальная статья на тему *Москва-Петушки* и Гоголь и Достоевский.² И все-таки русская литературная традиция у Ерофеева имеет точкой отсчета более ранний хрестоматийный текст.

У поэмы *Москва-Петушки* (далее в статье – *МП*), как представляется, наряду с явными, есть несколько тайных адресатов, среди которых – А.С. Пушкин. Здесь мы имеем в виду *Сказку о золотом петушке* (далее *ЗП*), последнюю написанную Пушкиным трагедию, поэму и сказку. Причина незамеченности этого источника отчасти в том, что в отличие от названных авторов, пушкинские мотивы в *МП* глубже скрыты в семантике текста и требуется опыт их дешифровки.³

В первую очередь обращает внимание факт наличия *петушка* в названии обоих произведений. Уже ко времени написания Пушкиным сказки за петушком закрепилась устойчивая культурно-мифологическая традиция,

¹ И.В. Паперно, Б.М. Гаспаров, „Встань и иди“, *Slavica Hierosolymitana*, V–VI, Jerusalem 1981.

Попытка фундаментального комментирования с подробным указанием литературных источников была предпринята в монографии Ю.В. Левина „Комментарий к поэме «Москва – Петушки» Венедикта Ерофеева“, *Materialien zur Russischen Kultur*, Band 2, 1996.

² А. Сказа, „Традиции Гоголя и Достоевского и поэма «Москва – Петушки» В. Ерофеева“, *Вестник Московского университета*, М. 1995.

³ Ранее вскользь уже отмечались реминисценции из Пушкина в *МП*; в частности, из „Бориса Годунова“ (И.В. Паперно, Б.М. Гаспаров 1981, 399–400), а также начало исповеди Венички, начинающейся с перефразированных строк „Демона“ (Ливия Звонникова, „«Москва – Петушки» и пр. Попытка интерпретации“, *Знамя*, 8, 1996).

согласно которой образ петушка амбивалентен: он распугивает демонов ночи, возвещая кукареканьем приход рассвета, он же служит как волшебное и жертвенное животное для подземных сил. Демоническая природа петуха у Пушкина и Ерофеева связывается главным образом с женскими персонажами, блудницами из Шемахи и Петушков. Дадонова и Веничкина любовницы конденсируют нечистую силу, скрытую страшной красотой: „белобрысая дьяволица“;⁴ „Околдован, восхищен, Пировал у ней Дадон“.⁵ Идея пира влюбленного Дадона тождественна Веничкиным запоям, в то время как объекты этого пира телесности персонифицируют таинственную принадлежность петушину миру: грешница в *ЗП* загадочным образом соотносится с поведением золотого петушка-талисмана, тогда как характерология развратницы из *МП* обязана самому топониму ее местожительства. Ерофеев не случайно локализует пятничные оргии героя с рыжей красавицей именно в *Петушках*; считается, что вкушение петушинных семенников эротизирует, а постоянная готовность к спариванию делает его символом мужского начала.⁶

Отметим соответствие недельного цикла в любовной интриге в *ЗП* и *МП*, где временные координаты не менее значимы, чем пространственные. Дадон у царицы пирует „неделю ровно“, Веничка же измеряет свою связь с петушинской красавицей еженедельными свиданиями по пятницам.

2. Фатальная встреча

У Пушкина и Ерофеева в рассматриваемых текстах женщинам принадлежит активное начало: они выступают инициаторами близости с героями-мужчинами. *ЗП*: „Его за руку взяла И в шатер свой увела“ (Пушкин 1964, 489). Пушкинский суперактив *взяла-увела* детализируется в *МП*: „Она сама сделала за меня мой выбор, запрокинувшись и погладив меня по щеке своей лодыжкой“ (Ерофеев 1997, 65). В восприятии петушинской „царицы“ доминирует сексуальный фокус: „И все смешалось: и розы, и лилии, и в мелких завитках – весь – влажный и содрогающийся вход в Эдем, и беспамятство, и рыжие ресницы. О, всхлипывания этих недр!“ Вздрагивают также в *ЗП*: неадекватная реакция хохочущей развратницы, в то время как „вся столица содрогнулась“, провоцирует авторскую ремарку – „Не боится, знать, греха“. Слово „грех“ у Пушкина с двойным дном и подразумевает

⁴ В.В. Ерофеев, „Москва – Петушки“, *Оставьте мою душу в покое: Почти все*, М. 1997, 63. = Ерофеев 1997.

⁵ А.С. Пушкин, „Сказка о золотом петушке“, *Полное собрание сочинений*, т. 4, М. 1964, 489. = Пушкин 1964.

⁶ В средние века на Западе возник определенный отрицательный аспект символического значения петуха как воплощения похоти и драчливости, оттуда, по-видимому, пришедший также и в пушкинское произведение. См. Ганс Биндерман, *Энциклопедия символов*, Москва 1996, 204.

равно как убийство, так и нарушение половой этики. Романы персонажей с грешными красавицами обязательно связаны с трагедией, которая в *ЗП* предшествует встрече, в *МП* становится ее детонатором:

ЗП

Все завывали за Дадонем
Застонала тяжким стоном
Глубь долин...

(Пушкин 1964, 488)

МП

лилия долины – не пришла...
Что тебе осталось? Утром стон,
вечером – плач...

(Ерофеев 1997, 131)

Сказка Пушкина уже подвергалась ранее фрейдистским интерпретациям. М. Безродный, наблюдая за мотивами шелкового шатра и сетей, отмечал, что „связанные с шатром описания подпитывают резервуар эротических аллюзий: „Войско в горы царь приводит, И *промеж высоких гор* Видит шелковый шатер. Все в безмолвии чудесном Вкруг шатра; в *ущелье тесном* Рать побитая лежит [...] Горе мне! *Попались в сети* Оба наших Сокола!“⁷ М. Безродный полагает, что на уровне скрытого повествования в тексте речь идет о „ловле“ гениталий-птиц, где функцию „приманки-ловушки“ выполняют гениталии другого пола (ср. славя птичьего и эротического в *МП*).

Мифологизированное пространство Петушков, что неоднократно отмечалось, соответствует райскому континууму. Главные параметры, по которым выстраивается эта зона Эдема – звук, запах, цвет, осязание. Чувства героя в момент рассуждений о Петушках максимально обнажены, а их слияние в высшей точке мистико-религиозного переживания эквивалентно физическому оргазму:

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 крученый виссон, смежал* ресницы и *обоняет* лилии?... И я улыбаюсь, как идиот, и *раздвигаю* кусты жасмина.. (Ерофеев 1997, 106)

Общим для Пушкина и Ерофеева является то, что неназванный коитус дублируется у них либо описанием пейзажа, либо коннотационными отсылками к семантике полового акта. При этом как обязательные компоненты выступают: 1) птицы („приманки-ловушки“ в терминах Безродного); 2) ткань („парча“, *ЗП*; „виссон“, *МП*); 3) тактильный опыт („смежать – раздвигать“, *СП*; „промеж – попались“, *ЗП*). Суженное у Пушкина до закрытого

⁷ М. Безродный, „Жезлом по лбу“, *Wiener Slawistischer Almanach*, 30, München 1992, 23–25.

пространства шатра – эфемизма женских гениталий – пространство эротического кода в поэме Ерофеева распространяется на весь населенный пункт Петушки.

3. Неприкосновенный запас

В рассказе пассажирки о комсорге Евтюшкине, который выбил ей четыре передних зуба ‘за Пушкина’, выясняется, что первый поэт России обладает особым статусом: „[Евтюшкин] как услышал о Пушкине, весь почернел и затрясся: ‚Пей, напивайся, но *Пушкина не трогай!*...“ (Ерофеев 1997, 94). Это пародийная перекличка (совпадение?) с известными словами героя из другого произведения русской литературы о русской литературе, который тоже говорил: „*Не трогайте Пушкина*: это золотой фонд нашей литературы“.⁸

Литература у Ерофеева классифицируется на высокую и низкую, расслаиваясь на литературу первого, второго и т.д. эшелонов. В амплитуде, где одна из сторон отведена пушкинскому таланту, в качестве другого полюса Ерофеев выбирает современника Евтушенко, официального, если угодно, петушка советской поэзии. В диалоги между комсоргом Евтюшкиным и рассказчицей, точнее в реплики между сексуальными домогательствами комсорга, имплантированы цитаты из письма Татьяны к Евгению Онегину:

Комсорг все щипался и читал стихи, а как-то раз ухватил меня за икры и спрашивает: „Мой чудный взгляд тебя томил?“ Я говорю: „Ну, допустим, томил.“ А он опять за икры: „В душе мой голос раздавался?“ „Конечно, – говорю, – раздавался.“ Тут он схватил меня в охапку и куда-то поволок. А когда уже выволлок – я ходила все дни сама не своя, все твердила: „Пушкин-Евтюшкин-томил-раздавался..“ (Ерофеев 1997, 93)

Пушкин, по словам А. Терца-Синявского, вбежавший в русскую литературу на тоненьких эротических ножках, появляется у Венички именно в ареале эроса. Инсталлированный между Ветхим и Новым заветами, Достоевским и поздним Гоголем, Пушкин с его ‘легкостью’, по замыслу Ерофеева, таким образом снижает их общий пафос (что касается обильно цитируемого святого писания,⁹ то ерофеевская поэма с ним соотносится в

⁸ В. Набоков, „Дар“, *Избранное*, М. 1996, 242.

⁹ Библейские образы, к примеру, Суламифи и мотивы Песни Песней по отдельности обсуждались в связи с поэмой *Москва – Петушки* и со *Сказкой о золотом петушке*, вне зависимости друг от друга разными исследователями (В. Паперный, „Опыт о «Сказке о Золотом Петушке» А.С. Пушкина“, *Пушкинский сборник*, выпуск 1. Иерусалим: Центр по изучению славянских языков и литератур при Еврейском университете в Иерусалиме, 1997; И.В. Паперно, Б.М. Гаспаров, *op. cit.*). Данное

небольшой степени, чем „Гавриилиада“). Как писал тот же Синявский по поводу *легкости* произведений поэта, „вероятно, имелось в Пушкине, в том настоящем Пушкине, нечто, располагающее к позднему панибратству и выбросившее его имя на потеху толпе, превратив одинокого гения в любимца публики, завсегдатая танцулек, ресторанов, матчей“.¹⁰ Дарье, женщине сложной судьбы, как мы помним, выбивают передние зубы за рефрен, которым она мучает Евтюшкина: „Пушкин, что-ли, за тебя детишек воспитывать будет? А? Пушкин?“ (Ерофеев 1997, 94). Синявский приводит пример аналогичного диалога: „– Кто заплатит? – Пушкин! – Что я вам – Пушкин – за все отвечать? Пушкиншулер! Пушкинзон!“¹¹

4. Сцены финала в МП и ЗП

По мере приближения финальной развязки, растет в тексте и „присутствие“ Пушкина. В двух главках, предшествующих последнему перегону „Леоново – Петушки“, появляются строки из пушкинского „Пророка“.¹² Глава „Петушки. Вокзальная площадь“ начинается с пушкинской стилизации: „Если хочешь идти налево, Веничка, – иди налево. Если хочешь направо – иди направо“. Сказочно-былинный зачин из „Руслана и Людмилы“¹³

объективное пересечение еще раз подтверждает общие для ЗП и МП архетипы. Так В. Паперный считает, что история любви Дадона к шамаханской царице разыгрывает мотив греховной связи с „чужой женой“, развернутый в Соломоновых притчах, персонафицирующий одновременно сексуальный соблазн и ловушку смерти („блудница – глубокая пропасть, и чужая жена – тесный колодезь; она, как разбойник, сидит в засаде“ Притч. 23:27). По мнению критика, в сказке Пушкина тема опасности любви развита как тема опасности женщины, что позволяет Пушкину воспользоваться некоторыми деталями, которыми окружен библейский образ Суламифи: „Дщери иерусалимские, черна я и красива, как *шатры* Кидарские“ (Песнь 1:4); „Голубица [Ср. с „голубиными крыльями“ у Ерофеева] моя в *ущелье скалы* под кровом утеса“ (Песнь 2:14); „Кто эта *блистающая как заря*, прекрасная как луна, светлая как солнце.“ (Песнь 6:10). И. Паперно и Б. Гаспаров, в свою очередь, пишут о МП: „Первая встреча с девушкой из Петушков представлена как встреча царя Соломона с Суламифью“, и добавляют, что поданная в пародийном виде стилистическая манера Песни песней, на их взгляд, представлена через посредство рассказа Куприна „Суламифь“.

¹⁰ А. Синявский (Абрам Терц), *Собрание сочинений в двух томах*, т. 1, М. 1992, 342.

¹¹ *Прогулки с Пушкиным* Синявского и *Москва – Петушки* Ерофеева писались почти одновременно и в сравнимых условиях. Первое произведение датировано: „1966–1968, Дубровлаг“, второе – „На кабельных работах в Шереметьево, осенью 69 года“. Сам риторический вопрос восходит к литературным источникам из „Двенадцати стульев“ Ильфа и Петрова („Получишь у Пушкина“) и булгаковскому „Мастеру и Маргарите“ („А за квартиру Пушкин платить будет?“).

¹² Аллюзии на стихотворение Пушкина были отмечены Ю. Левиным (оп. цит., 87): в „113-й километр – Омутце“: „...сжечь их всех, гадов, своим глаголом!“ (ср. с последней строкой „Пророка“ – „Глаголом жги сердца людей“); в главке „Омутце – Леоново“: „Я лежал, как труп...“ („Как труп, в пустыне я лежал“).

¹³ А. Синявский в *Прогулках с Пушкиным* (оп. cit., 350) указывает на петушино-сексуальный ореол „Руслана и Людмилы“: „Здесь-то, в радужном и гостеприимном бесстыдстве, берут начало или находят конец экивоки, двойная игра эротических

Ерофеев как бы выпрямляет, не выбирая ни влево, ни вправо: „Все равно тебе некуда идти. Так что уж лучше иди вперед, куда глаза глядят.“ (Ерофеев 1997, 130). Приходит Веничка все равно к Пушкину, точнее к заложенным тем механизмам развития сюжета о блуднице и ее несчастном любовнике.

Остановимся теперь применительно к *Москва – Петушки* на одном недавно зафиксированном аспекте в лирике Пушкина, ее кастрационном комплексе, сформулированном Игорем Смирновым.¹⁴ В конце поэмы, в главке „Петушки. Перрон“ во сне происходит символическое оскпление героя коронным инструментарием соцреализма:

..выплыли двое этих верзил со скульптуры Мухиной, рабочий с молотом и крестьянка с серпом, и, приблизившись ко мне вплотную, ухмыльнулись оба. И рабочий ударил меня *молотом по голове*, а потом крестьянка – *серпом по яйцам*. Я закричал – наверно, вслух закричал – и снова проснулся, на этот раз даже в конвульсиях, потому что теперь уже во мне *содрогалось* – и лицо, и одежда, и душа, и мысли.

В приведенной цитате сцена кастрации совмещена с пушкинским финалом убийства царем зарвавшегося скопца (а также вполне в духе якобсоновской теории ‚оживающей статуи‘, намеченной им в отношении ряда пушкинских произведений). ‚Молотом по голове‘ есть не что иное, как ‚жезлом по лбу‘ и далее по тексту с прямыми заимствованиями из „Сказки о золотом петушке“. Сравним в ЗП:

Царь хватил его *жезлом*
По лбу; тот упал ничком,
Да и дух вон. – Вся столица
Содрогнулась..

Веничка контаминирует в себе характеристики царя и его жертвы. В сцене смерти в обоих текстах обязательно фигурируют *столица и петушок*: Дадона клюет в столице петушок; соответственно, Веничку, не попавшего в Петушки, убивают в столице. Две столицы (Петербург и Москва) дифференцированы не только по географическому расположению и истори-

образов Пушкина, уподобившего Людмилу, нежную, надыханную Жуковским Людмилу, пошлой курице, за которой по двору гоняется петух Руслан, пока появление соперника-коршуна не прерывает эти глупости в самый интересный момент.

..Когда за курицей трусливой
Султан курятника спесивый,
Петух мой по двору бежал
И сладострастными крылами
Уже подругу обнимал..“

¹⁴ И.П. Смирнов, „Кастрационный комплекс в лирике Пушкина“, *Russian Literature*, XXIX, 1991.

ческому статусу, но гораздо шире: это две столицы разных литератур (или культур): русской классической первой половины XIX в. и советской застойной второй половины XX в.

Действие финала в обеих поэмах происходит на площади после въезда в столицу. При приближении Венички к Москве „гремели бубны и кимвалы..“ (Ерофеев 1997, 127). Тот же звон педалируется в конце главки „Леоново – Петушки“ непосредственно перед началом главки „Петушки. Перрон“: „А кимвалы продолжали *бряцать*. А бубны гремели. И звезды падали на крыльцо сельсовета. И хохотала Суламифь“ (ср. с хихиканьем Шамаханской царицы). Звуковые вибрации сопровождают и въезд в ЗП:

Вот въезжает в город он...
Вдруг раздался *легкий звон*

Обе „царицы“, связанные петушками, одинаково исчезают в конце: „Царица *не пришла* к тебе на перрон, с ресницами, опущенными ниц“ (Ерофеев 1997, 131); „А царица *вдруг пропала*, Будто вовсе не бывало“ (Пушкин 1964, 491).

Петушок „спорхнул со спицы“ для того, чтобы клонуть жертву в темя. Мотив спицы – колющей, острой, насквозь пронизывающей телесную ткань, типологически у Венички остается неизменным, хотя и предметно трансформируется в „громадное шило с деревянной рукояткой“ (Ерофеев 1997, 136). Даже локализация сквозной раны несчастных любовников Дадона и Венички колеблется в пределах головы – от темени до шеи: „они вонзили мне шило в самое горло..“ Спица или шило являются прямым в одном случае, и косвенным в другом, орудием убийства главных героев повествования.

5. Звено в цепи

Как показал Александр Эткинд в замечательном анализе пушкинского подтекста в романе *Серебряный голубь* Андрея Белого (далее СГ), „Сказка о золотом петушке“ перекочевала в символистскую литературу.¹⁵ Однако намеченная А. Эткиндом цепочка осталась бы неполной без указания следующего ее звена. Продолжением „петушино-голубиной“ традиции в новейшей русской литературе является поэма Ерофеева, в которой, как в призме, преломились тексты Золотого и Серебряного веков. Далее мы постараемся показать, что Ерофеев при создании поэмы опирался на *оба*

¹⁵ А. Эткинд, „Молодцы: от «Золотого петушка» к «Середняному голубю» и обратно в «Петербург»“, *Wiener Slawistischer Almanach*, 36, München 1995, 5-47. См. также главу, полностью посвященную А. Белому, А. Эткинд, „Хлыст (Секты, литература, революция)“, *Новое литературное обозрение*, М. 1998.

произведения своих предшественников – Пушкина и Белого. Опуская параллельные места в *СГ* и *ЗП* (они указаны А. Эткингом), сконцентрируемся на чертах, вобранных Ерофеевым непосредственно из романа Белого.

Веничку его партнерша вовлекает в свои эротические пятничные радения через танец: „А потом изогнулась как падла и начала волнообразные движения бедрами, – и все это с такою пластикой, что я не мог глядеть на нее без содрогания..“ (Ерофеев 1997, 63) Кроме того, что подруга главного героя *МП* занимается чем-то напоминающим хлыстовские пляски, она окутана мистическим колоритом голубиных сект. Про жительницу Петушков автор восклицает: „О, колдовство и голубиные крылья!“ (Орнитологическая традиция, конечно, восходящая к Пушкину, у которого Дадон при виде царицы сравнивается с „птицей ночи“ перед солнцем.)

Достаточно обратиться к портретным характеристикам совратительниц у Белого и Ерофеева, чтобы установить их генетическое родство. Обе рыжие: „рыжие свои косы расчесывала над водой“ (Белый 19, 405); „рыжие ресницы“, „рыжая сука“ (Ерофеев 1997, 62–63). Про первую у Белого говорится: „А закати глаза столяриха: два на тебя уставятся зрячих бельма Матрены Семеновны [...] будет тебе она вся – гулящей бабой“ (Белый 19, 511); про вторую у Ерофеева: „И потом – эта мутная, эта сучья белизна в зрачках,¹⁶ белее, чем бред и седьмое небо!.. О, блудница с глазами, как облака!“ (Ерофеев 1997, 65).

Примером проникновения раннего текста в поздний являются приводимые ниже отрывки из *СГ* и *МП*, в которых довольно трудно различить, где кончается ритмическая проза Белого, а где начинается собственно голос Ерофеева. Отрывок из *МП* как бы перебирает мотивы *СГ*, уже знакомые по *Сказке о золотом петушке*:

¹⁶ Ослепляющая белизна („переходящая в белесость“) Веничкиной „небесной царицы“ свидетельствует о связи с сияющим протообразом. Появление перед Дадонем красавицы описывается так: „Шамаханская царица, Вся сияя как заря, Тихо встретила царя“. Бельмы глаз, имплицированная слепота, входят уже в контекст Дадоновой встречи с Шамаханской блудницей: „как пред солнцем... Царь умолк, ей глядя в очи.“

Серебряный голубь

[В] те же часы, как придет *вожделение* и как ты ее увидишь такой, какая она есть, то рябое ее лицо и рыжие космы пробудят в тебе не *нежность*, а жадность; будет ласка твоя коротка и *груба*: она насытится вмиг; тогда она, твоя любя, с укоризною будет глядеть на тебя, а ты расплачешься, буд-то ты и не мужчина, а баба; и вот только тогда приголубит тебя твоя любя, и сердце забьется твое *в темном бархате* чувств. С первой – нежный ты, хоть и властный мужчина; а со второй? Полно, не мужчина ты, но *дитя*: капризное дитя, всю-то будешь тянуться жизнь за этой второй, и *никто никогда тут тебя не поймет*, да и не поймешь ты сам, что вовсе у вас не любовь, а неразгаданная громада тебя подавляющей *тайны*.
(Белый 19, 510)

Москва – Петушки

И она – рядом, смеется надо мною, как благодатное *дитя*. [...] А я, раздавленный *желанием*, ждал греха, задыхаясь. Быть ли мне вкрадчиво-нежным? Быть ли мне пленительно-грубым? [...] В одну из пятниц, например, когда я был совсем тепленький от зубровки, я ей сказал: „...Я увезу тебя в Лобню, я облеку тебя в *пурпур и крученый виссон*...“ А она – молча протянула мне шиш. Я в истоме поднес его к своим ноздрям, вздохнул и *заплакал*... Она мне – второй шиш. Я и его поднес, и зажмурился, и *снова заплакала*: „Но почему? – заклинаю – ответить – почему??“ Вот тогда-то и она разрыдалась, и обвисла на шее. [...] – И ты говоришь после этого, что *ты одинок и не понят*?.. [...] Да знаете ли вы, сколько еще в мире *тайн*...
(Ерофеев 1997, 65-67)

Говоря о тайне, Ерофеев, по-видимому, приглашает решать и попутную, герменевтическую задачу: разгадывать источники его петушино-голубиных ребусов.

Адское пространство избы Кудеярова, куда Дарьяльского заманивает сожительница Матрена, одновременно выступает локусом парадиза, о чем свидетельствует висящая на стене картина „Райский цвет“ (Белый 19, 493). Подобно Петушкам – это и рай, и ловушка одновременно. То, что у Ерофеева прямо манифестировано названием, у Белого вводится коннотативно: „красный петух бегал по окрестности“ (там же, 507). Контакт любовников окаймлен рамками, регулируемые либо исходной топографией, либо временными сигналами, – то и другое так или иначе связано с орнитологическим топосом. В *СГ* сексуальные утехы прерываются, когда „на все Целебеево прогорланил петух“ (там же, 512); в *МП* темпоральным ограничителем выступает само пребывание героя в месте, чье название происходит от петуха. Сомнительно, между прочим, чтобы Ерофеев не

обратил внимание и на следующую деталь: представляясь Дарьяльскому, четвертый⁴ упоминает знакомый населенный пункт: „А я буду тем самым медником: Сухоруковым; ты, конечно, слышал обо мне: Сухоруковых знают все: и в Чмари, и в Козликах, и в Петушках“ (там же, 602).

Сцена „деланья“, когда сектанты справляют свой обряд, описывается как пир, во время которого вино и хлеб прозрачно трансформируются в кровь и плоть Христовы. Участвующие в радении как бы сливаются в сплошное тело, по которому текут и пенятся „золотого струи вина“. Эротизированное, плотское слияние достигает кульминации, а в высшей точке повествования буквально накаляется:

И тогда расплываются мертвые их тела,.. будто *раскуриваясь дымом*.. одно белое тело, сотканное из блистаний, явственно обозначается посреди комнаты.. а распластанные руки, между нежных, что *лили лепестки*, пальцев, далекие грезятся звезды близкими (Белый 19, 595)

И как небо и земля – живот. Как только я увидел его, я чуть не зарыдал от вдохновения, я весь *задымился*. И все смешалось: и розы, и *лили*... (Ерофеев 1997, 65)

Эпизод заканчивается как приступ обсессии: вдрызг пьяного Дарьяльского находят лежащим на дороге. Произошедшее можно было бы счесть за сон Дарьяльского, если бы не видение – перед его глазами до сих пор голубь, что садится и клюет в грудь, кровавое отверстие „изрыгает фонтаном кровь“ (Белый 19, 595). По возвращении в избу герой обнаруживает в ней храп, угарный запах и „на полу пролитое вино, будто крови пятна“. Дарьяльский, как и Венчик из *МП*, на перепутье: с одной стороны его притягивает пир телесности, с другой стороны он силится из него вырваться. Столяр пророчески сообщает собеседнику и брату по секте Абраму, что жертве не уйти: „уйдет – перережу *глотку*“ (там же, 599).

От инвентаризации стилевых и мотивных параллелей перейдем к сюжетообразующим осям, связывающим оба произведения, в противном случае наши наблюдения останутся просто перечислением совпадений. Общим моментом для текстов с „петушиным“ архетипом – Пушкина, Белого и Ерофеева – остается, на структурном уровне, сцена финального убийства (с ее интертекстуальными наслоениями). Немотивированная смерть служит метафизическим взрывом (*разрывом*) текста, обращающим текст в продукцию постмодернистской эстетики.

Дадон обрушил на скопца свой жезл, скопцелодобный Сухоруков на Дарьяльского – тяжелую трость с набалдашником. Согласно А. Эткинду, первым отметившему одинаковость способов и орудий убийства в *СГ* и

ЗП, Белый показывает, что „попытки сопротивления и бегства не удаются Дарьяльскому только потому, что их разрушает его внутренняя амбивалентность“, а в финальной сцене *СГ* элементы финала „Сказки о золотом петушке“ переворачиваются: Дадона убивает петушок – сектант Сухорук убивает Дарьяльского как „куренка“.¹⁷ Не связан ли с этим обстоятельством факт, что героя *Москва – Петушки* убивают на КУРском вокзале?¹⁸

Как Дарьяльскому у Белого не суждено добраться до Москвы, так персонажу Ерофеева не достичь Петушков. По дороге к Лихову (в кассе на станции Дарьяльский узнает, что ближайший поезд на Москву только на следующий день), у Петра с медником происходит еле заметная борьба за трость с набалдашником. Палка в конце концов оказывается в руках Дарьяльского, и симптоматично, что по пути, несмотря на временную победу, как предвестник гибели героя маячит „грачихинский шпиз, [который] давно прободал неба голубизну“ (Белый 19, 626). Шпиз, он же шило или спица, в деревеньке с птичьим топонимом вновь отсылает к зафиксированной проблематике.

Тема железной дороги в *СГ*¹⁹ и в *МП* обрамляет смерть главных персонажей, которая происходит в городе непосредственно *перед* отъездом или *после* приезда. Очутившись на станции, Петр испытывает преждевременную радость, что так просто „вырвался из бесовских сетей“ (Белый 19, 630). Но читатель, по опыту попавшихся в сети сыновей Дадона, знает: „приманки-ловушки“ уже не отпустят. Обоим героям отказано в ночевке, их попытки найти легальный приют в городе кончаются плачевно (*СГ*: „Куда же он теперь пойдет?.. – Все номера заняты! Так сказали ему в гостинице“, там же, 631; *МП*: „Я повернул за угол и постучался в первую дверь [...] Неужели так трудно отворить человеку дверь и впустить его на три минуты погреться?“; Ерофеев 1997, 131–132). Перед Дарьяльским „вырисовывался мертвый город“, Веничка не может найти „живую душу“. Таким образом герои оказываются в предсмертном вакууме, который авторы выстраивают для их культовой гибели:

¹⁷ Эткинд, там же, 13.

¹⁸ На „куриную“ этимологию в названии конечного пункта Веничкиного путешествия указала Татьяна Толстая (*Москва*) во время обсуждения доклада Р. Грюбеля.

¹⁹ Глава „Спутник“ в *Серебряном голубе*, чье действие целиком проходит в вагонах движущегося поезда, открывается рассказом о том, как по станции среди картонок, тесемок, кульков и *птичьих клеток* „мечется в полусне изможденная дама с подвязанными зубами... и пятью малышами“ (Белый 19, 530), в связи с чем сразу вспоминается „женщина сложной судьбы“ с вбитыми зубами и извечным вопросом – „А кто детишек будет воспитывать?“ (Ерофеев 1997, 94).

Серебряный голубь

[Ч]етыре прижатые друг к другу темных спины и *четыре* таких же картузика [Дарьяльский] увидел.. Тогда он понял, что все кончено. – *Господи, что же это такое, что же это такое?* Закрыв пальцами лицо, отвернулся и заплакал, как покинутое дитя. – *За что?* [...] Петр видел, как медленно открывалась дверь и как большое темное пятно, *топтавшее восемью ногами*, вдвинулось в комнату.. – *За что вы это, братцы, меня?*.. Бац: *ослепительный удар сбил его с ног*; качаясь, он чувствовал, что уже сидит на корточках: бац – удар еще ослепительней; и ничего; рвануло, сорвало – [...] – Еттой я ево сопсвеннай ево *палкай*, которую он у меня в дороге вырывал. [...] Утро стояло свежее: лепетали деревья; *пурпуровые нити перистых тучек*, ясная кровь, проходили по небу ясными струйками. (Белый 19, 640–642)

Москва – Петушки

Топот все приближался.. Я весь издрог и извелся страхом – мне было все равно.. Они приближались – двое с двух сторон. „*Что это за люди и что я сделал этим людям?*“ – такого вопроса у меня не было. [...] – Ты от нас? От нас хотел убежать? – прошипел один и... хватил меня головой о Кремлевскую стену. Мне показалось, что я *раскололся от боли, кровь стекала по лицу* и зашиворо.. Я *почти упал*, но держался.. Началось избиеение! [...] ..это лама савахфани, как сказал Спаситель.. То есть: „*Для чего, Господь, Ты меня оставил?*“ [...] Они даже не дали себе отдышаться – и с последней ступеньки бросились меня душить, *сразу пятью или шестью руками*.. И вот.. один из них.. вытащил из кармана *громадное шило с деревянной рукояткой*; может быть, даже не шило, а отвертку или что-то еще.. – Зачем-зачем? Зачем-зачем-зачем?.. – бормотал я.. [...] Я скрючился от муки, *густая красная буква ю*⁴ распласталась у меня в глазах и задрожала. И с тех пор я не приходил в сознание, и никогда не приду. (Ерофеев 1997, 134–136)

Как видим, Веничка, в отличие от Дарьяльского, отказывается от бесполезных вопросов к четверке убийц, сливающихся в многоликое чудовище (8 ног в *СГ*, 5–6 рук в *МП*); зато апеллируя к Господу, персонаж Ерофеева оперирует более понятным Богу языком, что, увы, тоже не спасает его от участи жертвы в *Серебряном голубе*.

6. Вместо заключения

Рассмотренные отражения элементов сказки Пушкина в поэме В. Ерофеева, свидетельствуют о возможности построения моделей, являющихся сочетанием и, в конечном счете, суммированием предыдущих творческих достижений (например, с учетом опыта Белого, в свою очередь учитывавшего опыт Пушкина), одновременно позволяющим конструировать на старой почве, вне отрыва от традиции, независимые дискурсы. Литературная игра аллюзиями и реминисценциями в диалоге классической русской и *другой советской* литературы, обеспечивает в итоге единство культурно-исторического пространства. М. Липовецкий считает поэму *МП* началом 'синтетической' версии русского постмодернизма.²⁰ По его мнению, Ерофеев добивается антисимулятивного эффекта парадоксальным путем, соединяя фрагменты очень далеких культурных систем, тем самым доказывая, что не только язык советской идеологии, но и язык русского символизма или современного социального 'дна' в равной мере создают то, что Бодрийяр называет 'гиперреальностью'.

В гиперреальности Ерофеева не имеет решающего значения знак – шило, спица, трость или отвертка – важна его функция. При этом, как мы имели возможность убедиться, миф о птице может сколь угодно мутироваться. И так будет до тех пор, пока посредством острого конца любого из предметов, подобно выше названным, будут разом кончать с телом героя, с авторским текстом и с непрерывным временем читательского со-присутствия.

* * *

Идея данной работы возникла после обсуждения доклада Райнера Грюбеля, посвященного месту поэмы „Москва – Петушки“ в русской культуре, на состоявшейся в Иерусалиме (29.3.–2.4.1998) международной научной конференции „Русская литература после падения коммунизма“. Приношу благодарность И.П. Смирнову и Р.Д. Тименчику, поддержавшим мою версию о возможном пушкинском генезисе петушка у Ерофеева, тем самым вдохновив автора на эту статью.

²⁰ М. Липовецкий, „Паралогия русского постмодернизма“, *Новое литературное обозрение*, 30, 1998, 287.