**Соносфера1 поэмы В.Ерофеева «Москва-Петушки»**

**Ивлева Т.Г.**

г. Тверь

И от земли до крайних звезд

Все безответен и поныне

Глас вопиющего в пустыне,

Души отчаянный протест?

Ф.И. Тютчев

Достаточно прозрачна аллегоричность железнодорожного маршрута, намеченного В. Ерофеевым2. Перед нами история жизни человека (и даже человечества), со всеми ее основными этапами: начало пути (реализуется в поэме через хронотопы площади и вокзала), собственно путь (ресторан, вагон) и конец пути (мытарства и смерть), совмещенный с возвращением в отправной пункт (Москву) вместо достижения земли обетованной и вожделенной (Петушков). При этом неважно, назовем ли мы обозначенный маршрут лентой Мебиуса (именно так называют его большинство исследователей) или колесом сансары (как очень хочется его назвать автору статьи), сущность маршрута от этого не изменится.

Начало пути отмечено относительной (для повествователя в данный момент - несомненной) гармонией «я» и «космоса», повествователя и «ангелов небесных». Ее эксплицирует со-звучие, то есть звуковое уподобление реплик диалога обеих сторон.3 Важным здесь оказывается не смысл произнесенных слов, а именно их согласное звучание: «кто-то пропел в высоте так тихо, так ласково- ласково» / «спросил я тоже тихо-тихо».4

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

Итак, путь человека начинается с противоречия между «я» и «миром». Оно рождает протест, желание какой-то иной, прекрасной и совершенной жизни. Далее закономерно следует поиск средства временного примирения и забвения противоречия: в данном случае его олицетворяет чемоданчик, в котором есть все для достижения, по крайней мере, ощущения счастья: «от бутерброда до розового крепкого за рупь тридцать семь» (С.25).5 Однако при этом автор по- прежнему остро осознает хрупкость и искусственность такого примирения: «Разве по этому тоскует моя душа!» (С.25). Ответ Господа о стигматах святой Терезы, не нужных ей, но желанных, четко формулирует причину вечного противоречия между человеком и миром – конфликт между желаемым, исходящим от ego, и целесообразным, необходимым. Этот конфликт по-своему интерпретируется повествователем через уподобление себя святой Терезе и потому – как одобрение собственной жизненной позиции: «Ну, раз желанно, Веничка, так и пей» (С.25). «Амбивалентное» молчание Господа в ответ на это смелое логическое построение, с известной долей сомнения, но все-таки воспринимается повествователем именно как одобрение: «… тихо подумал я, но все медлил. Скажет мне Господь еще что-нибудь или не скажет? Господь молчал. Ну, хорошо. Я взял четвертинку и вышел в тамбур» (С.25). Итак, выбор делается героем в пользу желаемого, и заранее предопределенное путешествие начинается.

От станции «Чухлинка» до платформы «43 километр» автор достигает временного забвения проблем и противоречий мира внешнего, сосредоточившись на раскрытии своеобразия собственного внутреннего мира. Лишь однажды его «философские эссе и мемуары», а также «стихотворения в прозе, как у Ивана Тургенева» (С.61), прерываются негативным «фффу» ангелов небесных (С.36). Любопытно, что внутренний мир автора здесь принципиально беззвучен. «Музыкальные ассоциации», которые в нем иногда возникают, являются не самодостаточными звуковыми образами, а лишь частью образов более сложных - метафорических или метонимических. Именно поэтому они не звучат. Вероятно, единственным критерием отбора этих ассоциаций служит для автора «эстетичность» их названий, наименований, которая, как правило, вступает в гротескные отношения с достаточно «низким», бытовым, контекстом:6 «эта искусительница – не девушка, а баллада ля бемоль мажор» (С.44). Или: «выдержав паузу, приступить непосредственно к десятой (рюмке – Т.И.), и точно так же, как девятую симфонию Антонина Дворжака – фактически девятую – условно называют десятой, точно так же и вы: условно назовите десятой свою шестую» (С.52). Игра звуковыми ассоциациями в данном случае свидетельствует о принципиальной закрытости мира автора, или же о его отсутствии (нерасшифрованности самим автором) и потому ограниченности исключительно игрой на бесконечном интертекстуальном поле. Полноценными, знаковыми, звуковыми образами внутреннего мира автора, которые во многом разрешают данную дилемму, оказываются «тошнота», сопровождающаяся «чертыханиями и сквернословием» (С.26), а также «икота», трактат, посвященный которой, занимает в поэме отдельную главу.7 Икота как проявление в человеке иррационального, логически необъяснимого, хотя и вполне достижимого, начала представлена здесь неопровержимым логическим доказательством существования предопределения и бытия Божьего: «Он благ. Он ведет меня от страданий - к свету. От Москвы к Петушкам» (С.56). Произвольность установления логических связей между любыми двумя фактами – так же, как отмеченная выше произвольность истолкования молчания Господа, – становится еще одной знаковой приметой мироощущения Homo sapiens, вехой на его жизненном пути.

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

Далее следует хаотичное смешение смеха и слез членов общества как наиболее репрезентативных человеческих эмоций, звучащих иногда «в унисон»: «все, кто мог смеяться, все рассмеялись» (С.67), или: «я рассмеялся… и декабрист рассмеялся тоже» (С.72), иногда – в противовес друг другу: «Он плакал… Вагон содрогнулся от хохота» (С.77). Смешение звуков завершается зеркальным подобием начала «вагонного» бытия: «снова началось то же бульканье и тот же звон, потом опять шелестение и чмоканье. Этюд до диез минор, сочинение Ференца Листа, исполнялся на бис» (С.78), «Митрич снова заплакал» (С.82). Бессознательная жизнь человечества завершается так же бессмысленно, как и началась (отсюда - «минор»).

Появление контролеров, через вполне естественную гоголевскую ассоциацию (появление жандарма с известием о прибытии настоящего ревизора и последующую «немую сцену» из комедии «Ревизор»), символизирует, одновременно снижая, образ Страшного Суда – конца человечества: «Контролеры! – загремело по всему вагону, загремело и взорвалось» (С.87). Безличные глаголы обозначают здесь действие, не имеющее отношения к воле и желанию человека, не зависящее от них. Семантика их предполагает ярко выраженный – звучащий - апокалиптический ореол разрушения привычных жизненных оснований: «И когда Он снял шестую печать, я взглянул, и вот произошло великое землетрясение…. И звезды небесные пали на землю…. И небо скрылось, свившись, как свиток, и всякая гора и остров двинулись с мест своих».8

Внезапность появления контролеров нарушает и мирное течение «вагонной» жизни, рождая три исчерпывающие звуковые модели реакции на него членов socium: «Но не только рассказ оборвался: и пьяная полудремота черноусого, и сон декабриста, - все было прервано на полпути. Старый Митрич очнулся, весь в слезах, а молодой – ослепил всех свистящей зевотой, переходящей в смех и дефекацию. Одна только женщина сложной судьбы, прикрыв беретом выбитые зубы, спала, как фата-моргана» (С.87).

Наиболее значимым в звуковом отношении фрагментом поэмы является ее финал. 9 Как и в начале поэмы, здесь происходит размыкание границ между миром внутренним, человеческим, и миром внешним, бытием. Однако теперь оно ощущается автором как трагическое, разрушительное. Об этом свидетельствует повторяющийся образ хлопающих дверей вагона, лишенных прежней упорядоченности своего движения: «Странно было слышать хлопанье дверей во всех вагонах» (С.116-117). Отсюда – и едва ли не единственная «закавыченная» цитата поэмы в главе «Омутище – Леоново» - из стихотворения Е. Боратынского «Последняя смерть»: «Есть бытие, но именем каким его назвать? – ни сон оно, ни бденье» (С.116). Она напоминает о конечном результате «взаимодействия» природы с человеческим миром, о разрушении упорядоченного пространства бытия человека бесконтрольным хаосом: «И в дикую порфиру древних лет / Державная природа облачилась».10

Мир-бытие ощущается автором как мир цельный, нерасчлененный, обладающий всеобщей одушевленностью, но лишенный рационального начала, необъяснимый, и потому - пугающий. Особенно репрезентативны, в этой связи, бессмысленные, с логической точки зрения, загадки Сфинкса, в которых герой поэмы видит какой-то непременный подвох. Отсюда и появление «мифологических» образов – «хора» Эринний, контаминированного с толпой вакханок, и «ветхозаветной» Суламифи, олицетворяющих собой страсти, отпущенные на волю (их закрепляет и эксплицирует звук «бубнов и кимвал» - С.118), лишенные сдерживающего, дисциплинирующего начала и потому – губительные для человека: «Хор Эринний бежал… прямо на меня, паническим стадом…. Вся эта лавина опрокинула меня и погребла под собой» (С.118). Отсюда – появление и «бессмысленного» исторического образа – босфорского царя Митридата, путем бесконечных войн достигшего вершин земной власти и покончившего с собой: «- Красиво ты говоришь, Митридат, только зачем тебе ножик в руках?.. – Как зачем?.. да резать тебя – вот зачем!» (С.119). Отсюда - и образ Неутешного Горя, вечного спутника человека, выполненный в традициях древнейших форм мышления как олицетворение, персонификация, абстрактного понятия.11 Доминирующим звуком, закрепленным за этим всеразрушающим хаосом, становится зловещий хохот. Сначала это хохот Сфинкса над человеком, который так и не разрешил загадки о цели и смысле собственного бытия и потому обречен на гибель: «Он рассмеялся, по-людоедски рассмеялся…. Я ни разу в жизни не слыхал такого живодерского смеха» (С.110). Затем – хохот Суламифи, сопровождающийся «громом» бубнов и кимвал и символизирующий собой вечный обман любви. И, наконец, - хохот Митридата: «И еще захохотал, сверх всего! Потом опять ощерился, потом опять захохотал» (С.119), злая насмешка над относительностью и гибельностью земной власти.

Мир человека, основанный на рациональном подходе ко всем явлениям бытия, оказывается бессильным осмыслить отсутствие в нем видимого смысла («… каждый оставался стоять, бряцал оружием и повторял условную фразу из Антонио Сальери: «Но правды нет и выше» – С.94-95). «Крик» (С.111,120) и «бессильное взвизгивание» (С.120) сменяет последнее усилие надежды – упование на милость Божию: «Просите, и дано будет вам, ищите, и найдете, стучите, и отворят вам».12 Ответом на троекратно повторенный стук становится сначала «топот» и «тяжелое сопение» (С.126) преследователей. Затем сквозь оглушительное биение собственного сердца/страха автор все-таки слышит, как «дверь подъезда внизу медленно приотворилась и не затворялась мгновений пять» (С.127). И…. Единственным смыслом человеческой жизни оказалась нелепая и бессмысленная смерть, насмешка ангелов и молчание Господа, на этот раз понятое автором как абсолютное равнодушие, равное значимому отсутствию: «Они смеялись, а Бог молчал» (С.128).

И от земли до крайних звезд

Все безответен и поныне

Глас вопиющего в пустыне,

Души отчаянный протест.

Silentium!

**Список литературы**

1. Возможности анализа соносферы - звукового мира - лирического произведения продемонстрированы Ежи Фарыно в книге: Введение в литературоведение. Варшава, 1991. С. 309-318.

Смыслоформирующие возможности звука в эпическом тексте исследованы Л.П. Фоменко в статье «Краски и звуки «Счастливой Москвы»: «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Выпуск 3. М., 1999. С. 176-186.

Для данной работы принципиальной методической установкой является учет только тех элементов соносферы, которые появляются в авторском дискурсе, но не в дискурсах персонажей, поскольку речь идет о реконструкции именно авторской модели бытия.

2. Сама же поэма представляет, на наш взгляд, ту художественную модель произведения 20 века, о которой пишет М.М. Бахтин в набросках, посвященных методологии гуманитарных наук: «Каждое частное явление погружено в стихию первоначал бытия…. Истолкование символических структур принуждено уходить в бесконечность символических смыслов, поэтому оно и не может стать научным в смысле научности точных наук» (Бахтин М.М. К методологии гуманитарных наук // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С.361-362).

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

И отчего же в общем хоре

Душа не то поет, что море,

И ропщет мыслящий тростник?..

4. Ерофеев В.В. Москва-Петушки. М., 1990. С. 17. Дальнейшие ссылки на это издание будут сопровождаться указанием страниц в тексте статьи. Курсив в приведенных цитатах принадлежит автору статьи.

5. В этой своей функции он во многом эквивалентен устойчивому фольклорному образу сундука с волшебными вещами или волшебной шкатулке, из которых, в порядке заранее предопределенной очередности, герой достает вещи-помощники. Беспомощность автора в финале поэме отчетливо связана с потерей чемоданчика, не только скрашивающего время путешествия, но и задающего его направление: «И значит, если ты едешь правильно, твой чемоданчик должен лежать слева по ходу поезда…» Я забегал по всему вагону в поисках чемоданчика – чемоданчика нигде не было, ни слева, ни справа» (С.112).

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

7. Семантический ореол «тошноты» остается за пределами данной работы, поскольку в рамках предполагаемой конференции ей, по- видимому, будут посвящены, как минимум, два специальных доклада.

8. Откровение. Гл.6. Ст.12-14.

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

10. Полное собрание сочинений Е.А. Боратынского. Т.1. СПб., 1914. С.98.

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

12. Евангелие от Матфея. Гл.7. Ст.7.