

160, 161
171, 174, 175, 176
163

LITERATUROZNAWSTWO

Svetlana Polsky
Göteborg

Два рассказа Людмилы Улицкой «Чужой текст» как ключ к осмыслению подтекста, или «серебряный век» в зеркалах современности

Предметом рассмотрения в настоящей работе являются два рассказа Улицкой, «Пиковая дама» и «Голубчик», напечатанные в 1999 году в сборнике *Лялин дом*.¹ Эти рассказы привлекают внимание своей подчеркнутой интертекстуальностью. Их литературная генеалогия лежит как будто на поверхности, она очевидна даже неискушенному читателю. Я попытаюсь показать, как наличие вступающих во взаимодействие «чужих текстов» (в широком смысле этого слова), эксплицитно или имплицитно присутствующих в рассказах Улицкой, генерирует дополнительные смыслы, определяя тем самым их интерпретацию. Хочется подчеркнуть: рассказы интересны именно своей многослойностью, что и будет показано ниже — тексты буквально сотканы из разного рода аллюзий на другие тексты.

Само название первого рассказа, о котором пойдет здесь речь, — «Пиковая дама» — недвусмысленно отсылает читателя к одноименному рассказу Пушкина, известному каждому российскому школьнику. Отсылки к пушкинской «Пиковой даме» содержатся эксплицитно и в самом тексте рассказа: главная героиня рассказа Улицкой сравнивается со своим прообразом — помимо названия рассказа — не менее трех раз. Как в рассказе Пушкина, так и у Улицкой героями переднего плана являются три персонажа. У Пушкина это старая графиня Анна Федотовна, ее безответная воспитанница Лиза и Германн, пытающийся выманить у графини тайну трех карт и таким образом разбогатеть. Внушив Лизе любовь к себе, Германн проникает в дом престарелой графини, что служит причиной ее смерти. Графиня является Германну во сне и якобы выдает ему

¹ Л. Улицкая, *Лялин дом. Повесть и рассказы*, Москва 1999, с. 450–494. Цитаты даются по этому изданию.

секрет трех карт, известный только ей. Германн ставит на эти карты и проигрывает все, что у него есть. После чего сходит с ума и попадает в больницу. Лиза же выходит замуж за сына «бывшего управителя у старой графини».

В рассказе Улицкой ситуация такова: главные герои рассказа — это Мур (или Мария Чарнецкая), ее пожилая дочь, глазной врач Анна Федоровна, полностью подчиненная воле матери, и Марек, бывший муж Анны. Марек когда-то эмигрировал из Советского Союза, а сейчас приезжает в Москву, чтобы повидаться с дочерью Катей. Он приглашает Катю и своих двоих внуков на лето в Грецию, где у него дом. Но Мур, которая «никогда не была в Греции», пытается воспрепятствовать поездке внучки и правнуков. Анна Федоровна впервые в жизни не подчиняется воле матери и предпринимает попытку организовать выезд детей втайне от нее. Но буквально в тот момент, когда дети должны «бежать» из дома, у Анны случается инфаркт и она умирает. Отъезд отменяется, дети никуда не едут, Мур удается настоять на своем и на этот раз.

Как уже говорилось выше, тексты перекликаются друг с другом, и связывает их отнюдь не только общее название. Надо сразу сказать, что связей таких множество. Укажем на некоторые из них.

- Красота. Как у Пушкина, так и у Улицкой главные героини отличались невиданной красотой и привлекательностью в молодости. За пушкинской Анной Федотовной (в момент повествования ей 87 лет) в Париже когда-то, «лет шестьдесят тому назад», бегал народ «чтоб увидеть la Vénus moscovite» (московскую Венеру).² У Улицкой неоднократно подчеркивается бывшая красота девятидесятилетней Мур. Она — старшая из трех красавиц-сестер; ее дочь Анна мучается из-за «невозможности любить и неспособности не любить эту тонкую, нечеловечески красивую, всегда театрально разодетую женщину, которая приходится родной матерью».
- Власть над другими. Общим дана огромная власть над людьми. Пушкинская Анна Федотовна как когда-то повелевала своим мужем (который был чем-то вроде ее «дворецкого»), так повелевает и своей многочисленной прислугой, не говоря уже о безответной приживалке Лизе, которая не смеет ей ни в чем возразить. Анна Федоровна в рассказе Улицкой всю жизнь билась над загадкой: «Отчего ей [Мур — С. П.] была дана власть над отцом, младшими сестрами, мужчинами и женщинами и даже над теми неопределенными существами, находящимися в узком и мучительном зазоре между полами? Кроме обыкновенных мужчин в нее постоянно влюблялись феминизированные гомосексуалисты и сбившиеся со скучной женской дороги решительные лесбиянки. Ответа на этот вопрос Анна Федоровна найти не могла, но, подчиняясь неведомой силе, неслась выполнять очередную материнскую

² А. С. Пушкин, *Собрание сочинений в десяти томах*, Москва 1975, т. 5, с. 195–219. Цитаты даются по этому изданию.

прихоть». Обе старухи безжалостно тиранят попавших к ним в зависимость людей. «Лизавета Ивановна была домашней мученицею. Она разливала чай и получала выговоры за лишний расход сахара; она вслух читала романы и виновата была во всех ошибках автора; она сопровождала графиню в ее прогулках и отвечала за погоду и за мостовую. Ей было назначено жалование, которое никогда не доплачивали; а между тем требовали от нее, чтоб она одета была, как и все, то есть как очень немногие». Анна Федоровна у Улицкой перед встречей с матерью проверяет «пуговицы на кофточке — правильно ли застегнуты. Предугадать, что именно она сделала не так, она все равно никогда не умела. Если кофточка была правильно застегнута, значит, чулки она надела кошмарные или причесалась не так. <...> Впрочем, утреннее замечание могло касаться чего угодно: занавески, например, грязные, или сорт кофе отвратительный, пахнет вареной капустой...»

- Былое богатство. Пушкинская графиня была богата, а вот во что превратилась теперь ее спальня: «Полинялые штофные кресла и диваны с пуховыми подушками, с сошедшей позолотой, стояли в печальной симметрии около стен, обитых китайскими обоями». У Мур денег в прошлом всегда «было немерено, и они все притекали рекой». Теперь же ее квартира «была обветшалой, ремонта не делали так давно, что уборка мало что меняла: потолки с пожелтевшими углами и осыпавшейся лепниной, старинная мебель, требующая реставрации, пыльные книги в рассохшихся шкафах».
- Знатное происхождение. У Пушкина графиня — знатная старуха, соблюдающая строгий этикет. У Улицкой Мур — «великосветская старушка»; ее отец — «потомок лютого польского воеводы», а очередной муж, функционер от литературы, лицемерно жалуется: «Взял бабу-то из благородных».
- Многочисленные романы. У Пушкина старая графиня — в прошлом знаменитая светская красавица, московская Венера, известная своими громкими романами; за ней «волочился» сам Ришелье. У Улицкой Мур обожает рассказывать о своих знаменитых любовниках, имя которым «было легион».
- Мотив игры. Мотив игры является центральным в пушкинском рассказе.³ Старая графиня, в прошлом сама игрок, якобы владеет старинным секретом. В молодости ей случалось проигрывать огромные суммы. Мур в рассказе Улицкой азартна ничуть не меньше. В молодости она проигрывает в карты драгоценную диадему, подарок первого мужа. Она изображена сидящей «перед ломберным столиком в позе любительницы абсента».⁴

³ Мотив игры в пушкинском рассказе подробно рассмотрен у Лотмана. См. Ю. М. Лотман, «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века, [в:] Пушкин: Биография писателя; Статьи и заметки, 1960–1990; «Евгений Онегин»: Комментарий, Санкт-Петербург 1995, с. 786–814.

⁴ Аллюзия на знаменитую картину П. Пикассо «Любительница абсента» (1901 г.).

Замуж за отца Анны Мур вышла «на пари и выиграла бриллиантовую брошь у знаменитой подружки».

- Успех за границей. Пушкинская героиня лет шестьдесят назад «ездила в Париж и была там в большой моде. Народ бежал за нею», чтоб ее увидеть. Мур же с очередным любовником ездила «в Берлин, произвела фурор».
- Своеволие, эгоизм. Пушкинская графиня «не имела злой души; но была своенравна, как женщина, избалованная светом, скупа и погружена в холодный эгоизм, как и все старые люди, отлюбившие в свой век и чуждые настоящему». Марек так характеризует Мур: «Это чудовище, гений эгоизма».
- Намеки на связь с нечистой силой, дьяволом. У Пушкина графиня получает секрет трех карт от графа Сен-Жермена, «о котором рассказывают так много чудесного. Вы знаете, что он выдавал себя за Вечного Жида, за изобретателя жизненного элексира и философского камня, и прочая». Германн, умоляя графиню раскрыть ему тайну трех карт, говорит: «Может быть, она сопряжена с ужасным грехом, с пагубою вечного блаженства, с дьявольским договором... Подумайте: вы стары; жить вам уж недолго, — я готов взять грех ваш на свою душу». Потом, не получив ответа, он называет ее старой ведьмой. Мур у Улицкой — это существо «без пола, без возраста, и почти без плоти. Живая одним духом. Но каков был этот дух, Анна Федоровна знала преотлично». Ей было известно, что люди, «оказывавшие хоть какое-то сопротивление ее нечеловеческому обаянию, просто исчезали из виду <...> Их как бы и не было».
- У старой графини на стене висит портрет, написанный в Париже знаменитой и модной в то время французской художницей Виже-Лебрен (1755–1842). Он изображает «молодую красавицу с орлиным носом, с зачесанными висками и с розою в пудренных волосах». А по портретам Мур, «хранящимся в музеях и частных собраниях, можно было бы изучать художественные течения начала века». Среди прочих упоминается и знаменитый художник Л. Бакст (1866–1924), изобразивший Мур в диадеме. (Бакст писал портреты Гиппиус, Белого, Бунина, Дягилева и пр.)
- В рассказах повторяются фабульные ходы; возникают сходные ситуации. В рассказе Пушкина графиня, выслушав несколько строк из нового русского романа, отвергает его со словами: «Брось эту книгу, <...> что за вздор!» Мур в первый раз появляется перед читателем с новой книгой в руке и говорит: «Какая глупость понаписана в этих воспоминаниях! Кто мне их подсунил...»
- Оба нарушителя спокойствия — и Германн (немец), и Марек (польский еврей) — «инородцы». Они — чужие мужские фигуры, вторгающиеся в замкнутое пространство женского мира. Германн хочет выманить у графини секрет трех карт, Марек пытается отнять у Мур троих своих потомков. Германн, мечтая об успехе своего предприятия, собирается представиться

графине, «подбиться в ее милость, — пожалуй, сделаться ее любовником». Что касается Марека, то «старая гримза вызвала в нем тень нежности и интереса». Он проводит с нею наедине несколько часов, а перед отъездом обещает прислать нужные ей вещи. После чего Мур дает Анне понять, что Марек — ее любовник.

- Символика имен. Германн происходит от нем. *Heimann*, возможное значение которого — воин, боец. Имя Марек, по одной из версий, восходит к римскому Марсу, богу войны. Появление этих персонажей является катализатором развития событий в обоих рассказах и приводит к необратимым последствиям. Созвучность женских имен (Анна Федотовна у Пушкина и Анна Федоровна у Улицкой) еще более очевидна. Но у Улицкой происходит трансформация «немецкой» темы. У Пушкина Германн немец, «поэтому расчетлив». Здесь же немцы — люди честные, преданные своей профессии «до степени, не совместимой с жизнью».
- Начало действия в обоих рассказах приходится на зиму.

Итак, сходство с пушкинским рассказом лежит на поверхности, его нельзя не заметить, оно демонстративно подчеркнуто. Однако нельзя не заметить и существенных различий. В рассказе Улицкой наблюдается своего рода «сдвиг» по отношению к тексту пушкинскому. В чем же он состоит? Такое впечатление, что все словно утрируется, контрасты усиливаются, краски существенно сгущаются, зло гипертрофируется. Отношения между матерью и дочерью являются собой поединок; более того: здесь явно представлено противостояние двух антагонистических, враждебных друг другу сил. Так, в самом начале рассказа, еще до появления Мур, говорится: «Всю жизнь, сколько себя помнит, Анна Федоровна заранее готовилась к общению с матерью. В детстве она замирала перед ее дверью, как пловец перед прыжком в воду. Ставши взрослой, она, как боксер перед встречей с сильнейшим противником, настраивалась не на победу, а на достойное поражение.» За мгновение до смерти, представляя себе реакцию матери на побег детей в Грецию, дочь видит вдруг «как уже совершённое: она, Анна, размахивается расслабленной рукой и наотмашь лепит по старой нарумяненной щеке сладкую пощечину... И совершенно все равно, что после этого будет... Чувство чудесной свободы, победы и торжества стояло в воздухе». Нетрудно также заметить, что мать и дочь в рассказе диаметрально противоположны друг другу — как внешне, так и внутренне. Если «хрупкая и величественная» Мур практически бесплотна, то Анна Федоровна — «крупная пожилая женщина»; если девяностолетняя мать по-прежнему элегантна и носит «только открытые лодочки на изящных <...> каблуках», а дома ходит в драгоценном черном кимоно, то Анна «в халате выглядела дачной хозяйкой из пригорода»; она «стара и дурно одета». Мур провела жизнь в праздности, занимаясь лишь собой и удовлетворением своих многочисленных капризов, дочь же ее — профессионал высокого класса, профессор-медик, всю жизнь

она помогает людям, дарит им зрение. Главное призвание матери, ее «одаренность» — это обольщение многочисленных мужчин, которых она меняет не долго думая. Марек же, бывший муж Анны, «был единственным мужчиной в ее жизни»; она «всегда знала, что брак для нее случайность». Она считает секс «мерзостью» и думает: «Как прекрасно быть монахиней, в белом, в чистом, без всего этого...»; бесконечные «хвастливые монологи» матери о ее знаменитых любовниках она выслушивает «с душевной тошнотой и брезгливостью».

Таким образом, рассказ выстроен по принципу биполярности: в нем как будто действуют две силы, противоположные друг другу по знаку. Одна из этих сил (Мур) агрессивна и деструктивна по отношению к другой. Вспомним, что сначала Мур бросает полуторагодовалую дочь, потом «обожавшая отца» семилетняя девочка перевозится в Москву, так как Мур решает, что «пора укрепить семью». Затем мать разбивает жизнь дочери: она заставляет ее развестись с мужем, забирает к себе в качестве прислуги и порабощает на всю жизнь. Анна лишь слабо пытается обороняться и признается Мареку: «Я ее боюсь. И есть долг. И жалость...»

Что же это за сила, которую знаменует собой Мур? Образ ее однозначно, подчеркнуто негативен, если не инфернален. В рассказе настойчиво подчеркивается ее сходство с хищным животным. «Тигрица на охоте» — так называла Анна мать, когда та обольщала очередного любовника. У нее «мурлыкающий» в известных ситуациях голос, который так противен дочери. Уменьшительная форма имени Мур (от «Мария») необычна и скорее ассоциируется с глаголом «мурлыкать», а также с распространенным в России кошачьим именем Мурка. Как говорилось выше, Мур постоянно появляется в черном кимоно. Девичья фамилия ее связана с тем же черным цветом — Чарнецкая («czarna» — по-польски «черный»). Анна инстинктивно ощущает природу матери, когда видит ее «отстраненно, как будто чужими глазами: перед ней стоял ангел, без пола, без возраста, и почти без плоти. Живая одним духом. Но каков был этот дух, Анна Федоровна знала преотлично». Марек, трижды на протяжении повествования называющий ее Пиковой Дамой, тоже понимает, с кем имеет дело: «Это чудовище, гений эгоизма, Пиковая Дама, всех уничтожила, всех похоронила...». Мур словно питается кровью своих жертв; не оттого ли она постоянно требует себе шоколад? Итак, Мур ассоциируется при ближайшем рассмотрении со злой черной кошкой. Вспомним, что в христианской мифопоэтике кошка — олицетворение сатаны, тьмы, похоти и лени. Черная кошка является символом зла и смерти. Примечательно в этой связи также крылатое выражение из Евангелия «Имя им было — легион» в связи с количеством любовников Мур. Бесноватый на вопрос Иисуса «как тебе имя?» отвечает «легион», потому что много бесов вошло в него (Лука 8:30; Марк 5:9). Таким образом, демон-Мур подбирает себе соответствующих поклонников. С другой стороны, Мур описывается как живой труп: одежда висит на костях, у нее «желтова-

тые костяные кисти в неснимающихся перстнях да длинная шея с маленькой головой».⁵

Вспомним, что у Пушкина старая графиня тоже как будто обладала сверхъестественным даром. Но дар этот, во-первых, не был столь разрушителен для окружающих, а во-вторых, не спас саму графиню от смерти. В рассказе Улицкой краски сгущены, зло становится всесильным и безнаказанным. Возникает вопрос: почему? То, что у Пушкина лишь намечено, у Улицкой утрировано и выведено в полную силу. Если пушкинский рассказ заканчивается на своего рода «оптимистической» ноте («зло» в лице графини и коварного Германа, пренебрегшего любовью ради богатства, наказывается, а бедная воспитанница обретает все-таки благополучие⁶), то в рассказе Улицкой дело обстоит иначе. Погибает самый симпатичный из персонажей, Анна Федоровна; ни она, ни дети так и не вырываются на свободу, а Мур, как всегда, одерживает над дочерью победу. Почему так происходит? «Почему Анна Федоровна? За что? Ведь сумасшествие Германа — плата за все его злодеяния: вскружил голову бедной воспитаннице, уморил старую графиню, погубил собственную душу. За что платит Анна Федоровна?»⁷ — спрашивает в недоумении критик Ольга Баранова.

Ответ на этот вопрос, как мне представляется, следует искать в присутствии в рассказе Улицкой определенного тематического слоя. В рамках этого слоя — назовем его условно «советским» — с полной отчетливостью проведена «сталинская линия». Обращает на себя внимание тот факт, что вся жизнь Мур теснейшим образом связана с советским периодом российской истории, причем время ее личного взлета пришлось на сталинскую эпоху. Она — ровесница века («В шестнадцатом году мы еще жили с отцом в Париже. Я была девчонка.»), значит, начало ее взрослой жизни приходится на время построения советского государства. С самого начала она тонко чувствует политическую конъюнктуру, улавливает тончайшие вибрации эпохи и следует им — с максимальной пользой для себя. Так, первый ее муж был, по-видимому, богатым человеком (может быть, эппаном), а среди любовников числились великие музыканты, знаменитые художники, талантливые литераторы: «Немало бумаги было измарано в честь ее бледных локонов и неизреченных тайн души лучшими перьями, а по ее портретам, хранящимся в музеях и частных собраниях, можно было бы изучать художественные течения начала века».

⁵ Фольклорно-мифологический слой в рассказе интересно разработан в диссертации: Э. В. Лариева, *Трансформация пушкинского сюжета в рассказе Л. Улицкой «Пиковая дама»*, [в:] *Художественный текст: явное и скрытое: IX Всерос. междисциплинар. семинар: Сб. науч. мат.* <petrsu.karelia.ru/files/2009/10/f2251_1.doc>

⁶ Лотман отмечает, что «Лизавета Ивановна повторяет путь старой графини». (Ю. М. Лотман, *Пушкин: Биография...*, с. 810)

⁷ О. Баранова, *Чем страшна Пиковая Дама?* Цит. по: <<http://lit.1september.ru/articlef.php?ID=200400402>>

Но в конце двадцатых — начале тридцатых годов ситуация в России меняется, а вместе с ней меняются и приоритеты Мур. «Чутье подсказало ей, что время декадентских поэтов и неуправляемых героев закончилось». В итоге поиски очередного мужа увенчались подлинным успехом: «образовался у нее настоящий советский классик, гений лицемерия в аскетической оболочке и с самыми нуворишскими страстями в душе». Соответствуют духу времени и ее любовники: «у нее был роман с главным драматургом, с очень заметным режиссером и несколько легких связей на хорошо оборудованном для этого фоне первоклассных южных санаториев». Мур переезжает в номенклатурный «солидный дом в Замоскворечье», в четырехкомнатные хоромы. (Дом этот, кстати, описывается так: «Из нечеловечески высокого подъезда сталинского дома на мрачном гранитном цоколе вышел пожилой человек».) Последний успех мужа — сталинская премия — «совпал с новым взлетом Мур — целой обоймой ярких успехов не смежной ниве: бурный роман с тайным генералом, держащим весь литературный процесс в своем волосатом кулаке, шашни с мужниным секретарем, <...> каким-то биологическим академиком, и еще, и еще». Когда Сталин, а вслед за ним и муж умерли, «Мур на некоторое время поскущела» — на десять лет. Ожилась опять где-то в шестидесятые, когда «пошло некоторое освежение. Разумеется, роман. Ослепительный, невиданный, с молодым актером. Сорок лет разницы». Характерно, что Мур «поскущела» именно во время хрущевской «оттепели» — эпохи, когда у многих возникли надежды на возрождение страны после XX съезда КПСС, а ожилась, когда к власти пришел Брежнев и в стране установился режим неосталинского типа. Но постепенно в Советском Союзе наступает застой, и такой же застой воцаряется в жизни Мур. «...Бывшие любовники все поумирали один за другим, и генералы, и штатские. <...> Не успела оглянуться, полон дом детей, ничтожная жизнь, без веселья, без интересов...»

Чрезвычайно важно в этой связи отметить, что «подружка и соперница» Мур носит имя «Лилечка». «Лилечка», неоднократно упоминаемая в рассказе, — легко узнаваемая аллюзия на знаменитую Лилу Брик (1891–1978), музу и возлюбленную Владимира Маяковского, названного Сталиным «лучшим, талантливейшим поэтом нашей советской эпохи».⁸ (Сам Маяковский в рассказе Улицкой фигурирует под именем «Маецкий».) Лилия Брик — вместе с Маяковским — является знаковой фигурой начала советской эпохи. При ближайшем рассмотрении выясняется, что образ Мур в рассказе Улицкой тесно связан с Лилей Брик, — и эта перекличка представляется даже более значимой, чем связь между двумя Пиковыми дамами. Приведем несколько примеров. Если по портретам Мур, «хранящимся в музеях и частных собраниях, можно было бы

⁸ Из резолюции Сталина на письме Лили Брик (1935 г.). Цит. по: А. И. Ваксберг, *Загадка и магия Лили Брик*, Москва 2006, с. 297–298.

изучать художественные течения начала века», то облик Лили Брик спешили запечатлеть Тышлер, Штеренберг, Бурлюк, Леже, Блюменфельд, Григорьев, Родченко и пр. Если в активе Мур «съемка в кино, которая ее прославила», а затем — удививший всех «парашютный спорт», то и Лилия Брик в 20-е годы чем только не занималась: была балериной, литератором, переводчиком, актрисой, сценаристом, режиссером, издателем, скульптором, моделью. О любовности Мур говорилось выше. С юности одной из важнейших составляющих жизни Лили Брик стали яркие любовные романы. Вот как описывает ее чары биограф: «Осознание своего магнетизма, которым она обладала, не затрачивая благодаря ему ни малейших усилий для своих неизменных побед, навсегда определило ее линию жизни, внушив — с полным на то основанием — убежденность во всемогуществе: устоять перед Лилей так и не смог ни один (почти не один!) мужчина, на которого Лили обращала свой взор».⁹ И далее: «В нее влюблялись безоглядно, мало кто мог, встретившись с нею, остаться равнодушным к магии ее шарма, который притягивал, как магнит, людей самых разных вкусов и интересов».¹⁰ О громких романах Брик ходили легенды — так же, как и слухи о ее связях с НКВД. Если Мур и ее очередной любовник, знаменитый архитектор, «ездили в Берлин», то Лилия Брик в течение 20-х годов многократно выезжала за рубеж — и это в то время, когда границы страны были практически закрыты для прочих смертных. Мур решительно опровергает слухи о своем сотрудничестве с «органами»: «Нет, ни в ЧК, ни в НКВД, глупости, нигде никогда не служила, спала — да. И с удовольствием! Там были, были мужчины». О связях Лили Брик с Лубянкой ходили настойчивые слухи, она их всегда опровергала, но уже в 60-е годы, выслушав очередную историю о зверствах НКВД, могла, вздохнув, произнести: «Боже мой! А ведь для нас чекисты были — святые люди!»¹¹ Борис Пастернак, многократно посещавший Бриков и Маяковского, говорил, что их квартира «была, в сущности, отделением московской милиции».¹² Мур живет словно вне времени и пространства, интересуясь только собой: «Всю жизнь ей нравилось хотеть и получать желаемое». Точно так же жила и Лилия Брик: ужаса, творящегося в стране, она как будто совсем не замечала. В ее биографии неоднократно отмечается, что письма Лили — мужу, сестре в Париж или кому-то еще — отличались «полным отсутствием каких-либо социальных реалий. В них нет ничего, кроме текущих мелочей быта: главным образом про наряды, покупки, косметику и денежные дела. По содержанию писем <...> их было бы невозможно датировать, на-

⁹ А. И. Ваксберг, *Загадка...*, с. 21–22.

¹⁰ Там же, с. 87.

¹¹ Б. Сарнов, *У Лили Брик. Из книги воспоминаний*, «Континент» 2005, № 124. Цит. по: <<http://magazines.russ.ru/continent/2005/124/sar23.html>>

¹² А. И. Ваксберг, *Загадка...*, с. 177.

столько они лишены каких-либо конкретных примет времени». ¹³ Мур, которая снимается в кино, увлекается парашютным спортом и спит с генералами НКВД, идет по стопам своей знаменитой подруги. Все это — легко узнаваемые детали биографии Лили Брик с ее многочисленными мужьями и любовниками, среди которых были и режиссеры, и военные, и генералы НКВД. И еще одна цитата: «Ни симпатий Лили к коммунистической верхушке, ни восторга перед чекистской гвардией поколебать ничто не могло. Ее преданность власти осталась все той же. Есть мнение, что свою роль сыграл не только житейский расчет, но и эстетический выбор: революция была частью модерна. Эта общая позиция людей ее круга, причислявших себя к левому искусству, дополнялась тем, что имело касательство лично к ней: женщина до мозга костей, она инстинктивно тяготела к победителям. Не просто к властвующим, а к тем, кто настойчиво боролся за власть и сумел ее захватить». ¹⁴ О неограниченной власти Мур над окружающими говорилось выше. Но и «Лиля имела какую-то мистическую власть — и над ним [Маяковским — С. П.], и над мужем, и над всем, что ее окружало». ¹⁵ Если Мур «детей не выносила», то и Лиля иметь детей никогда не стремилась. В рассказе Улицкой приводится эпизод с духами: «Да, да, Лилечка заказывала эти духи в Париже. Она хотела литровую бутылку, но ее бедный любовник прислал маленький флакончик, большой он не осилил. Но скандал был большой.» А вот Маяковский пишет из Парижа своей Лиле: «Духи послал (но не литр — этого мне не осилить) — флакон если дойдет в целостности буду таковые высылать постепенно.» ¹⁶ Как видим из приведенных цитат, ситуация с духами воспроизводится почти дословно. Есть и другие значимые параллели. Так, «Помимо литературных дел и разговоров в этом доме очень увлекались карточной игрой. Играли почти каждый вечер — в винт, покер, «тетку», «железку» <...>. Самыми заядлыми игроками были Маяковский, Брики и Л. А. Гринкруг.» ¹⁷ Таким образом опять актуализируется тема игры, уже упоминавшаяся в связи с Мур и центральная в рассказе Пушкина. Выше говорилось, что облик Мур связан с образом кошки. Характерно, что Маяковский и Брики последовательно наполняли свою «семейную жизнь» животной символикой: «Маяковский был щенком <...>, Л. Ю. [Лиля Юрьевна — С. П.] была кошечкой». ¹⁸ Свои письма Маяковскому Лиля Брик неизменно подписывала

¹³ Там же, с. 292–293. Об этом свидетельствует и переписка Л. Брик с сестрой. См. В. В. Катанян, *Лиля Брик — Эльза Триоле. Неизданная переписка (1921–1970)*, Москва 2000.

¹⁴ А. И. Ваксберг, *Загадка...*, с. 95.

¹⁵ К. Прянник, *Муза с хлыстом*, газета «В новом свете», 17–23 июля 1998 г.

¹⁶ Б. Янгфельдт, В. В. Маяковский и Л. Ю. Брик: переписка 1915–1930, Stockholm 1982, с. 124.

¹⁷ Там же, с. 17.

¹⁸ Там же, с. 24.

вает «Твоя Киса» или «кошечка». Если Мур «нужно было все: новый крем, новую зубную щетку или новую суперкастрюлю», а Мареку она дает целый список необходимых ей вещей, то Лилия Брик постоянно снабжает Маяковского и свою сестру Эльзу, живущую в Париже, списками нужных ей вещей — от розовых рейтуз, чемоданов и духов до «автомобильчика». Мур последние десять лет прикована к ходильной машине после «перелома шейки бедра». С Лилей Брик в конце жизни случилась та же беда: в 1978 году в возрасте 86 лет она упала и сломала шейку бедра, что в итоге и привело ее к самоубийству. Если Мур пережила обеих своих сестер, то и Лилия пережила младшую сестру Эльзу на восемь лет. Лилия почти всю жизнь «получала половину гонорара за издания произведений Маяковского», которые публиковались «многократно и огромными тиражами, а гонорар выплачивался по самой высшей ставке».¹⁹ У Мур после смерти мужа тоже денег «было немерено, и они все притекали рекой — авторские, постановочные, потиражные». Прочитав полумемуарную книгу Валентина Катаева *Трава забвения*, Лилия пишет сестре в Париж: «Сплошная беспардонная брехня <...>. Все наврано!! Все было абсолютно не так. Черт знает что!...»²⁰ А вот Мур только что прочитала о себе в новой книге: «Какая глупость понаписана в этих воспоминаниях!»

Таким образом, Мур сопоставима не только и не столько с литературным персонажем, пушкинской старой графиней, но в гораздо большей степени с другим, на сей раз вполне реальным человеком. Вспомним, что прототип — реальная личность или литературный персонаж, послуживший основой для создания того или иного художественного образа. Из вышесказанного следует, что у Мур два прототипа: один литературный,²¹ другой — реальная личность. Возможно, не будет преувеличением, сказать, что Мур — гротескный, карикатурный образ Лилии Брик, которая одновременно (что, по-видимому, не случайно) привлекла пристальное внимание как Улицкой, так и Ваксберга: первое издание его книги (под названием *Лилия Брик. Жизнь и судьба*) вышло в том же 1999 году.²² (Пожалуй, единственная значимая черта, отличающая Мур,

¹⁹ А. И. Ваксберг, *Загадка...*, с. 379–380.

²⁰ Там же, с. 412.

²¹ В этой связи следует отметить, что и у пушкинской Пиковой дамы возможными прототипами были реальные личности. Друг Пушкина П. В. Нащокин рассказывал, что «главная завязка повести не вымышлена. Старая графиня — это Наталья Петровна Голицына, <...> действительно жившая в Париже в том роде, как описал Пушкин. <...> Нащокин заметил Пушкину, что графиня не похожа на Голицыну, но что в ней больше сходства с Натальей Кирилловной Загряжскою, другою старухой. Пушкин согласился с этим замечанием». (А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. В 2-х тт, Москва 1974, т. 2, с. 195)

²² Надо заметить, что конец 90-х годов прошлого века вообще отмечен ростом интереса к личности и подробностям жизни Лилии Брик. Так, помимо биографии Ваксберга, выходят книги В. В. Катаняна (*Прикосновение к идолам. Воспоминания*, Москва 1997; *Лилия Брик*,

польскую аристократку, от ее прототипа, это национальность: Лили Брик была по происхождению еврейкой.) Не будет также преувеличением утверждать, что Мур предстает персонификацией советской эпохи, воплощением тотального зла в его советском изводе — зла, которое до конца оказывается неуничтожимым и безнаказанным. «Весь мир изменился, все другое, только этот дом все тот же», — не может поверить своим глазам вернувшийся в Россию Марек. Абсолютно аморальная, жестокая, безжалостно уничтожающая, пожирающая собственных детей Мур, пережившая даже марксизм — это не просто Пиковая дама, она советская Пиковая дама, гораздо более страшная, чем ее пушкинский прообраз. Улицкая недвусмысленно дает понять, что зло прежнее — это детские игрушки по сравнению с тем, что пришло ему на смену в двадцатом веке.

Но возникает вопрос: так ли тотально зло в рассказе? Что именно ему противостоит? Выше говорилось, что характеры в рассказе выстроены по принципу биполярности. Что является другим полюсом?

Как говорилось выше, злу в лице Мур противостоит Добро в лице ее дочери Анны. Обращает на себя внимание тот факт, что образ Анны (и, соответственно, образ ее дочери Кати) с самого начала связан с темой птицы, которая постепенно трансформируется в тему полета. Так, фамилия Анны сначала, пока по настоянию Мур девочке не «поменяли птичьей немецкую фамилию на всесоюзно известную», — Шторх. «Storch» по-немецки — это аист. У Анны «воробьиного цвета волосы». Ее дочь Катя любит забиваться «матери под руку, как цыпленок под крыло рыхлой курицы. В Кате <...> действительно было что-то цыплячье: круглые глаза на белесой перистой головке, тонкая шея, длинный нос клювиком. Птичье очарование, птичья бестелесность». Мать в последней сцене кричит: «Где эта п...головая курица?» Но истинную природу Анны понимает лишь ее бывший муж Марек, когда говорит ей: «Ты ангел, Анеля...» Марек называет Анну на польский манер — Aniela. Эта форма имени созвучна польскому слову «anieli» — ангелы. (Налицо своего рода тавтология, незаметная на первый взгляд.) Продолжает тему полета и самолет, который должен унести детей в заграничный рай. Но вся затея кончается ничем — из-за смерти Анны. Возможно, вся ситуация является аллюзией на известное стихотворение Тютчева «О, этот Юг, о, эта Ницца!..» (1864 г.), где «Жизнь, как подстреленная птица, /Подняться хочет — и не может... //Нет ни полета, ни размаху — /Висят поломанные крылья, /И вся она, прижавшись к праху, /Дрожит от боли и бессилья...» «Подняться», улететь удастся только Анне — в смерть. Она, «ангел», «святая», в конце концов взмывает в небо, в свет вечности. Анна, всю жизнь дарящая людям зрение (свет), устает в итоге света инобытия.

Владимир Маяковский и другие мужчины, Москва 1998), где ей отведено центральное место. В 2000 году вышла переписка Лили Брик с сестрой Эльзой Триоле.

В связи с образом Анны нельзя не заметить и некоего «православного» слоя в рассказе. Показательны в этой связи и имена ее дочери и внучки: Екатерина (от греч. *katharios* — чистый) и Елена (предположительно от греч. *helepos* — свет). С образом Анны связаны великодушие, чистота, свет, святость — качества, отсылающие к христианству, точнее, православию как системе нравственных координат. Не случайно, когда у Анны рождается ребенок, семья живет у просвирни; первая еда Кати — просфоры. Приглашение из Греции подписано «некоей Евангелией Даула». Греческое слово «евангелие» означает «благое известие»; четыре Евангелия — книги, почитаемые священными в христианстве и составляющие часть Нового Завета. Сама Анна изредка заходит в церковь Всех Скорбящих; мимо этой же церкви она проходит за несколько минут до смерти. Не случайно и то, что она мечтает отправить детей в Грецию: эта страна, как известно, является колыбелью православия. Бывший муж Анны Марек появляется под Рождество, а Анна умирает 12 июня: на начало июня приходится праздник Вознесения. Еще одной отсылкой к православной традиции является фрагмент в самом конце рассказа, где говорится: «Она [Мур — С. П.] подняла вверх костлявую кисть, <...> и обнажилась сухая кость, которая, если верить пророку Иезекиилю, должна была со временем одеться новой плотью.» Здесь воспроизводится (не совсем точно) фрагмент пророчества Иезекииля, где описывается, как кости поднимаются из гробов, одеваются плотью, покрываются кожей, и Дух Божий животворит их. (Иезекииль 37:1–14) Текст этот из популярных, он торжественно читается на утрени в Великую субботу перед православной Пасхой как пророчество о воскресении мертвых. (Это чтение, по крайней мере в некоторых приходах, пользуется большой известностью и совершается весьма торжественно.)

Обращает также на себя внимание и используемая в рассказе цветовая гамма. О черном цвете уже говорилось выше в связи с Мур: это цвет зла и смерти. С образом Марек связаны красный и белый цвета (так, в рассказе упоминается несколько раз его «нестерпимо-красный шарф» «глубокого кровавого цвета»). Красный — один из самых заметных цветов в иконе. Это цвет тепла, любви, животворной энергии. Именно поэтому красный цвет стал символом Воскресения — победы жизни над смертью. Но в то же время это цвет крови и мучений, цвет жертвы Христа. Белый цвет — символ Божественного света. Это цвет чистоты, святости и простоты. На иконах святых и праведников обычно изображали в белом. (Однако белый и красный цвета вместе являются знаком дьявола и символизируют смерть.) Синий же или серый цвета постоянно соотносятся с образом Анны Федоровны. «Считалось, что ей шли костюмы, которые она носила со студенческих лет. Теперь, в сером ли, в синем, она выглядела профессором». Анна ставит «рядом с собой синюю вазочку с конфетами». Варежки у нее тоже серые. Когда Анна Федоровна в последний раз «в синем домашнем платье» вышла из дому, утро «было необыкновенным:

дымчатый, чуть голубоватый свет, небо переливчатое, как радужная оболочка огромного, самого синего глаза». Потом, за мгновение перед смертью, этот свет становится «таким напряженно ярким, таким накаленно ярким» — это последнее, что видит героиня в земной жизни. Потом она лежит на тротуаре «в синем звездчатом платье». Надо отметить, что в христианской традиции (в частности, в православии) синий и голубой цвета означают бесконечность неба, являются символом иного, вечного мира, символизируют вечность, веру и верность.²³ Синий цвет считался цветом Богородицы, соединившей в себе и земное, и небесное. Анна, перефразируя знаменитую фразу Левия Матвея из *Мастера и Маргариты*, заслужила и свет, и покой.

Отметим, что весь этот христианский «субстрат» представлен имплицитно, скрыт в подтексте. Но именно его проявления и являют собой скрытые нервные центры рассказа, именно они идеологически протовопоставляются всему «советскому» в рассказе, где явственно представлен контраст, антагонистический конфликт. С одной стороны — грязь тела, плоти, секса, эгоизм, безбожие, политический конформизм. С другой — чистота, бессребренность, великодушие, доброта и жертвенность. Бытовой на первый взгляд конфликт между матерью и дочерью (при слабом сопротивлении последней) оборачивается метафизической борьбой добра и зла, света и тьмы, беса и ангела, причем в христианском контексте (в православном варианте).

Итак, в «Пиковой даме» Улицкой налицо взаимодействие разнородных «чужих текстов», не имеющих прямого отношения к фабуле. Следует также отметить, что рассказ довольно нравоучителен: у читателя не остается сомнений, на чьей стороне симпатии рассказчика. Несмотря на то, что дьявол (в лице Мур) на земле все-таки побеждает, а добру (в лице Анны Федоровны) уготовано торжество лишь в потустороннем мире, у читателя остается ощущение робкой надежды. Надежда эта связана и с дочерью Анны Катей, которая наконец отваживается дать Мур пощечину, и с ее детьми, которые, судя по всему, в свое время вырвутся из-под власти деспотичной прабабушки и станут свободными людьми.

Перейдем теперь к рассказу «Голубчик», напечатанному последним в сборнике Улицкой *Лялин дом*. Здесь в поле зрения пожилого профессора, тайного гомосексуалиста, случайно попадает двенадцатилетний Слава. Желая безраздельно властвовать над мальчиком, профессор женится на его матери и, «воспитывая» ребенка в своем духе, последовательно и терпеливо лепит из мальчика «свое подобие», весьма в этом преуспевает и превращает Славу в своего сексуального раба. Через десять лет профессор умирает, после чего его воспитанник впадает в депрессию: он уже не способен жить иначе, чем жил

²³ См., напр.: J. C. Cooper, *Symboler. En uppslagsbok*, Helsingborg 1990, p. 57.

с отчимом, поскольку существовать без ментора не может: он — ведомый. ^{наставник} Поиски любви (конечно, только гомосексуальной) приводят его к многочисленным тюремным заключениям (гомосексуализм в СССР считался уголовным преступлением и строго наказывался); он становится изгоем и лишается всего, чего только можно было лишиться — «зубов, светлых волос и московской прописки». Через сорок с лишним лет после знакомства с профессором Слава становится жертвой убийства на гомосексуальной почве, и его обезображенный труп находят в парке.

Рассказ «Голубчик» почти в два раза уступает «Пиковой даме» по объему, но принцип организации текста здесь тот же. В первых же строках рассказа декларируется наличие «исходного» текста-прототипа, задается интертекстуальная система координат, создающая аллюзивный фон для всего повествования. Здесь таким «прототипом» служит знаменитый роман Владимира Набокова *Лолита*. Приведем первые строки «Голубчика»: «В те самые годы, когда Гумберт Гумберт томился по своей неполовозрелой возлюбленной и строил бесчеловечный план женитьбы на бедной Гейзихе, на другом конце света Николай Романович, одинокий профессор философии, <...> женился на даме, которая и в своем золотом сне не могла бы претендовать на такую блестящую партию.» Как говорилось выше, Николай Романович женится на кастелянше Антонине ради ее двенадцатилетнего сына, к которому воспылал преступной страстью. Но, в отличие от Гумберта, профессор в рассказе Улицкой весьма преуспевает в своем предприятии: он добивается не только полного подчинения, но и любви своего подопечного. «Ему досталось все, о чем только мог мечтать Гумберт Гумберт: золотистое детство, <...> почтительная дружба ученика и полнейшая и доверчивая взаимность, заботливо выращенная гениальным, как оказалось, мастером нежных прикосновений, дуновений, скользящих движений.» Николай Романович умирает «от закупорки сердечной аорты, как и упомянутый уже господин. Умер, насыщенный молодой любовью своего «голубчика», <...> так и не прочитав романа, наполненного высоковольтным током набоковско-го электричества и не ощутив глубокого родства с его несчастным героем.» Как видно из приведенных цитат, *Лолита* является тем исходным текстом, без которого анализ рассказа Улицкой невозможен. Характерно, что мальчик Слава лишается даже своего имени: теперь его именуют «Валита» — это, по-видимому, еще одна аллюзия на набоковский роман: имя Лолита, произнесенное с распространенным дефектом речи, когда вместо звука «л» выговаривают в начале слова звук «в».

Напомним теперь фабулу *Лолиты*. Гумберт Гумберт, будучи подростком, влюбляется в девочку, которая вскоре умирает. Не находя в себе сил принять ее смерть, Гумберт пытается «обрести» свою возлюбленную в других женщинах, точнее, девочках-подростках («нимфетках»). Он становится педофилом. Много лет спустя Гумберт знакомится с двенадцатилетней Лолитой,

в которой «узнает» свою умершую любовь, и женится на ее матери, так как это единственный способ быть рядом с Лолитой. Мать Лолиты погибает в автомобильной катастрофе, и Гумберт становится опекуном, а затем и любовником девочки. Через какое-то время Лолита убегает от Гумберта к другому человеку. Гумберт в отчаянии: Лолита — его единственная любовь, без которой жизнь теряет для него всякий смысл. Он пытается найти девочку, но все его усилия остаются безрезультатными. Через три года Гумберт получает письмо от Лолиты и встречается с ней. Она замужем и ждет ребенка. Гумберт умоляет ее вернуться, но она категорически отказывается. Узнав от Лолиты, кто был его соперником, Гумберт убивает последнего, попадает в тюрьму и умирает от закупорки сердечной аорты. Лолита вскоре после этого умирает при родах.

Следует отметить, что явное, даже демонстративное воспроизведение Улицкой фабульных мотивов *Лолиты* и их функций (педофилия, случайное знакомство с ребенком, женитьба на его матери, внезапная смерть и т. д.), с особой отчетливостью подчеркивает тот факт, что Николай Романович из рассказа «Голубчик» оказывается куда опаснее и страшнее своего литературного прототипа. Герою Улицкой удастся за десять лет вполне развратить и подчинить себе ребенка, попавшего под его власть. Если Лолита все-таки имела возможность сбежать от своего мучителя, то Слава в рассказе «Голубчик» обречен: он не только не пытается бежать, но, лишившись отчима, не может найти себе места и пускается на поиски новых покровителей. Несчастный Гумберт заканчивает жизнь в тюрьме, где пишет историю своей любви и таким образом увековечивает возлюбленную. Лолита — его «любовь с первого взгляда, с последнего взгляда, с извечного взгляда.»²⁴ Николай же Романович, «насыщенный молодой любовью своего «голубчика», умирает безнаказанным. Он ни капли не раскаивается в том, что погубил ребенка. Несмотря на то, что Гумберт Гумберт исковеркал жизнь своей возлюбленной, он не сломил в ней воли к сопротивлению: Лолита бежит от него к другому, а потом выходит замуж и пытается жить нормальной жизнью. Слава же, пройдя через «школу» отчима, к нормальной жизни уже не способен. Он ищет подчинения и насилия; в советском обществе, с его жестокими законами, такой человек обречен на страдания и страшную насильственную смерть. Гумберт — своего рода жертва обстоятельств; будучи глубоко несчастным человеком, он не делает из своего порока (педофилии) идеологии и платит за него самую высокую цену. Николай Романович, напротив, — убежденный педофил, и никакие угрызения совести ему не свойственны. Как и в предыдущем рассказе, здесь налицо консолидация и концентрация зла по сравнению с исходным «текстом-прообразом».

²⁴ В. В. Набоков, *Лолита*, [в:] *Собрание сочинений американского периода в пяти томах*, Санкт-Петербург 1997, т. 2, с. 330.

Интересно проследить, как совершается постепенная метаморфоза, которую претерпевает мальчик на протяжении своей жизни. Вот как выглядит Слава в начале рассказа: это «бледноволосый отрок, сидевший в белье и выглядывавший из-за материнской спины блейшим лобиком со светлыми щеточками у основания бровей». Перед профессором предстает «в просвете двери во весь рост светлое изящное существо». Николай Романович «хорошо разглядел его бледно-голубые глазки <...> и белесые ресницы, пушистые, как созревшее одуванное семя.» Затем Слава показан как «тоненький юноша с аккуратно постриженной светловолосой головой». Подруга Славы по музыкальной школе вспоминает потом, «как была влюблена в светлого одухотворенного мальчика», и уже после смерти Славы находит фотографию, на которой запечатлен «двенадцатилетний Славочка в белой пионерской рубашке с расстегнутой верхней пуговкой. Такое милое лицо, светленький такой, голубчик...» В связи с образом Славы неоднократно повторяются эпитеты «бледный», «белый», «светлый», а также их производные. Метаморфоза — переход из света в тьму — явно обозначена при описании его первого после смерти отчима знакомства на бульваре. Со своим будущим любовником Слава встречается в «один из темных <...> вечеров»; этот человек отделяется от «группы темных фигур» и предлагает Славе сыграть партию в шахматы. «В тот вечер шахматисту показалось, что глаза у Славы зеркально-черные, <...> зрачки [Славы — С. П.] были так расширены, что голубая радужная оболочка сплюснулась по окружности глаза.» Мужчина предлагает Славе доиграть партию дома, так как на улице «Уж больно темно.» Шахматист ведет Славу в «глухой переулок», где он живет в «маленькой и очень грязной» квартире. Белизна, чистота, свет начала жизни героя резко контрастируют с чернотой ее конца, когда его тело даже невозможно опознать: «Это было какое-то черное тряпье, почти земля, очень страшная земля. Только рука была человеческая, с овальными благо- ?
родными ногтями.»

Возникает вопрос: что же это за сила, превратившая светлого, музыкально одаренного мальчика в черную страшную землю? Что движет Николаем Романовичем, в чем состоит его пресловутая служба «двум господам»? Ему, кстати, удастся развратить и погубить и мать Славы: она, вначале «тайно выпивающая», постепенно теряет всякую связь с единственным сыном и превращается с подачи профессора, регулярно снабжающего ее спиртным, в законченную алкоголичку.

Обращает на себя внимание тот факт, что Николай Романович — не просто «попутчик», пытающийся физически выжить при новом коммунистическом режиме, установившемся в России в октябре 1917 года. Он активный участник строительства нового общества: «его постоянно использовали как «цитатчика» высокопоставленные начальники, включая и самого Луначарского. <...> ни одно постановление ЦК ВКП(б) по части культуры и искусства без его участия не

составлялось». Таким образом он активно участвует в формировании идеологии нового государства и щедро за это вознаграждается: как и Мур в рассказе «Пиковая дама», Николай Романович живет в номенклатурных апартаментах, доступных лишь избранным — у него «дом шикарный, на улице Горького, в нем и актеры, и генералы, и кто хочешь. Все богато и прочно. <...> питание <...> — из кремлевского распределителя.» Так же, как и в «Пиковой даме», в «Голубчике» упоминаются реальные исторические фигуры и события.

Прежде всего это А. В. Луначарский (1875–1933), один из основателей советского государства, первый нарком просвещения, который считался ведущим экспертом большевиков по вопросам культуры и одним из создателей новой атеистической идеологии. Как и в «Пиковой даме», герой выступает в связке с реальным историческим персонажем. Если в первом случае это была «подружка», то здесь фигурирует «работодатель», активно пользующийся услугами Николая Романовича. (Луначарский, кстати, так же, как и главный герой рассказа, в молодости изучал античную философию.) Николай Романович, скромно и незаметно трудясь на идеологическом фронте, обслуживает власти предрежащие и вместе со своими патронами обращает в «новую веру» весь народ, и в особенности интеллигенцию.

Во-вторых, в рассказе упоминается редакционная статья в газете «Правда» от 28 января 1936 года *Сумбур вместо музыки*, посвященная опере Д. Д. Шостаковича *Леди Макбет Мценского уезда*. В статье опера подвергалась резкой критике за «антинародный», «формалистический» характер. (Статья была опубликована без подписи, однако сам Шостакович был уверен в личной причастности Сталина к ее авторству.) Кроме того, в рассказе заходит речь о напечатанном в «Правде» от 11 февраля 1948 года постановлении ЦК ВКП(б) об опере В. Мурадели *Великая дружба*, где композитору устроили разнос за «формализм». Обе статьи послужили сигналами к развязыванию пропагандистских кампаний против деятелей искусства, в той или иной мере сохранивших творческую независимость. Николай Романович, эстет и меломан, активно участвует в составлении этих одиозных документов и при этом несколько не страдает «от раздвоенности».

Итак, первый «господин», которому верой и правдой служит профессор-философ, — это новая власть. А кто же господин второй? Причудливо сочетая профессиональные знания с личными сексуальными пристрастиями, Николай Романович творит и исповедует свое собственное «вероисповедание» — «религию» извращенного гедонизма, на идеологической подоплеке которой стоит остановиться подробнее.

В этой связи обратимся к еще одной любопытной особенности «Голубчика». При внимательном чтении обращает на себя внимание нагруженность рассказа «чужими текстами», всякого рода аллюзиями, а также культурными реалиями 19–20 веков, среди которых доминирующее место занимают музыка

и литература, а также античная философия и мифология. Таким образом, дело отнюдь не ограничивается лишь Набоковым и его *Лолитой* — точно так же, как в рассказе Улицкой «Пиковая дама» дело не ограничивалось Пушкиным.

Легко заметить в «Голубчике» наличие смыслового слоя, так или иначе связанного с Грецией. Если в «Пиковой даме» Греция была представлена как колыбель православия, то здесь Эллада — это античность. Так, Николай Романович, философ-античник, «еще в канун революции <...> едва не защитил диссертацию по теме «Сущность платоновской диалектики в интерпретации Альбина и Анонима», он же «десятилетиями теребил» Платона с Аристотелем. (В названии диссертации Николай Романович словно бы предвосхищает свои отношения с пасынком: «Альбин» от лат. «*albus*», белый; этот цвет, как говорилось выше, неразрывно связан с образом Славы. Аноним же — это сам отчим, скрывающий свое истинное лицо и живущий в постоянном страхе перед разоблачением. Впрочем, существовал и реальный Альбин, античный философ-платоник середины 2 в. н. э., автор *Учебника платоновской философии*.) Мальчика Славу эрудированный отчим именует Ганимедом. Напомним, что Ганимед в греческой мифологии — юноша-пастух, отличавшийся необыкновенной красотой. Обратившись орлом, Зевс выкрал юношу у отца, а Ганимеда сделал виночерпием и своим любовником.²⁵ Свою законную супругу, мать Славы, профессор мысленно именует «Ксантипой Ивановной». Ксантипа была женой Сократа, и ее имя стало нарицательным для обозначения сварливой, неуживчивой жены, не умеющей оценить по достоинству ум, таланты и дела своего мужа. Женившись на матери Славы, Николай Романович, предается, мечтам об «алкионовых днях», когда «он будет своим трудолюбивым клювом вить гнездо своего будущего счастья». Алкионовыми днями древние греки называли две недели затишья, безветрия в середине зимы (около дня зимнего солнцестояния). В эти дни Эол смирал ветры, чтобы Алкиона (греч. «зимородок») могла высидеть птенцов в своем гнезде, плавающем по волнам.²⁶

²⁵ «На эту тему [гомосексуальности — С. П.] много писал Платон, используя миф о Ганимеде, чтобы объяснить собственные сентиментальные чувства по отношению к своим ученикам <...>; хотя в других своих произведениях <...> он заклеил однуполю любовь как противоречащую человеческой природе, а миф о том, что Зевс тоже отдал ей должное, назвал злобной выдумкой критян». Роберт Грейвс, *Мифы Древней Греции*, Москва 1992, с. 84.

²⁶ В греческой мифологии Алкиона — дочь Эола и жена фессалийского царя Кеика, которая бросилась в море и была превращена богами в птицу зимородка. (См.: *Мифы народов мира. Энциклопедия. (В 2 томах)*, Москва 1987, т. 1, с. 59). Миф об Алкионе изложен в *Метаморфозах* Овидия (XI 270–748): «Зимней порою семь дней безмятежных сидит Алкиона /Смирно на яйцах в гнезде, над волнами витающем моря. /По морю путь безопасен тогда». (Овидий, *Любовные элегии. Метаморфозы. Скорбные элегии*, Москва 1983, с. 339). Образ райской птицы Алконоста из русских и византийских средневековых легенд восходит к греческому мифу о царице Алкионе. В XVII–XVIII вв. появляются лубочные изображения

О таком затишье и мечтает Николай Романович, который, с одной стороны, жаждет гомосексуальной любви, а с другой — больше всего на свете боится оказаться за решеткой. «Клянусь собакой!» — мысленно произносит Николай Романович, глядя на спящего мальчика. Это еще один сигнал, отсылающий читателя к античной философии. Из диалогов Платона известно, что Сократ имел обыкновение клясться собакой; эта формула клятвы употреблялась им неоднократно.²⁷ Наконец, Николай Романович умирает «в полном согласии со своим «даймоном» (в древнегреческой религии и мифологии «даймоном» называли божество, способствующее или препятствующее человеку в исполнении его намерений). В связи с этим приходит на память способность Сократа находить в самом себе «некий внутренний голос, некоего демона, который ему подсказывает, что он должен делать и чего должен избегать.»²⁸ Одно из возможных толкований сократовского «даймона» связывает это понятие не только с разумом, но и с совестью.²⁹ Как уже говорилось выше, Николая Романовича совесть не мучит.

Далее следует отметить, что и в этом рассказе присутствует «птичья» тема. Простоватая, приземленная, ничего не замечающая и не понимающая мать Славы — это «даже не курица, а серенькая индюшка». Николай Романович ощущает себя, с одной стороны, орлом, похитившим Ганимеда, а с другой — зимородком. Мальчика Славу отчим ласково называет голубчиком. «Голубчик» — производное от «голубь».³⁰ В греческой мифологии голубь символизирует любовь и возрождение; является атрибутом Зевса.³¹ В ряде мифологий голубь выступает как символ души умершего, целомудренный небесный вестник, несущий свет. В христианской традиции «голубь символизирует святой дух <...>; голубь и лилия — благовещение; двенадцать голубей ассоциируются с апостолами.»³²

женоподобного Алконоста с человеческим лицом, короной на голове и парой человеческих рук, в которых он держит цветущую ветвь.

²⁷ См. платоновские диалоги *Апология Сократа* (I, 22 а), *Хармид* (I, 172 е), *Гиппий большой* (I, 287 е), *Кратил* (I, 411 b), *Государство* (III, 399 е). Как известно, Сократ, обвиненный в неверии в государственных богов и развращении юношей, был приговорен к смерти. Именно такой судьбы опасается Николай Романович.

²⁸ *Краткая философская энциклопедия*, Москва 1994, с. 424.

²⁹ Свод интерпретаций понятия «даймонион» см. в кн.: Ф. Х. Кессиди, *Сократ*, Москва 1976, с. 109–114. Кессиди указывает, что одни современные исследователи (А.Ф. Лосев) видят в демоне Сократа метафору, которой он иронически прикрывал свои собственные совесть, разум или здравый смысл; другие интерпретируют это понятие несколько иначе.

³⁰ В современном русском языке «голубок», а также «голубой» могут означать «гомосексуалист». См.: В. Елистратов, *Словарь русского аргю. Материалы 1980–1990 гг.*, Москва 2000, с. 95.

³¹ J. C. Cooper, *Symboler...*, p. 37.

³² *Мифы народов мира*, т. 2, с. 348.

Обращает на себя внимание также и то, какую важную роль играет в этом рассказе Улицкой музыка. Отчим сразу же отдает мальчика в музыкальную школу. «Флейтиста из него не получилось, но в музыку он вошел как в дом родной, дарование его как раз в том и заключалось, что слышал он музыку, как бог.» Отчим с пасынком регулярно ходили вдвоем в консерваторию, «наслаждаясь искусством, наименее пригодным для анализа его с классовых позиций.» (Выше указывалось, что Николай Романович добирается и до этой отдушины интеллигенции и участвует в идеологических гонениях, инспирированных властью.) Соученица Славы по музыкальной школе виолончелистка Женя «происходила из хорошей, насквозь музыкальной семьи» и сама «обещала стать настоящим исполнителем». Ее давно умерший дедушка был известным исполнителем, педагогом и музыкальным деятелем. Он «был настоящий русский интеллигент сборных кровей». В тексте рассказа упоминается с добрый десяток композиторов и музыкантов. Кроме Мурадели и Шостаковича, о которых уже говорилось раньше, называются Брамс и Дебюсси, Рубинштейн и Скрябин, Мусоргский и Вагнер, а также Шафран, Рихтер и Караян — целая плеяда композиторов и музыкантов-исполнителей, прежде всего связанных с эпохой модернизма или испытавших на себе его влияние. Вагнер же и его знаменитая опера *Тристан и Изольда* занимают в рассказе особое место.

Безутешный Слава, только что потерявший отчима, не зная, куда себя деть, проводит вечера на Тверском бульваре. Там он встречает свою старую знакомую Женю, которая приглашает его к себе домой есть мороженое и слушать привезенную из Германии оркестровую версию *Тристана и Изольды*. После мороженого молодые люди слушают оперу. «Они прослушали ее два раза подряд, и под эту вздыбленную музыку, именно где-то в районе смерти Изольды, Женя влюбилась в Славу. <...> И он всей душой к ней рванулся». Общеизвестно, что *Тристан и Изольда* — «величайший из гимнов, когда-либо созданных во славу чистой эротической любви.»³³ Одним из центральных в опере является эпизод, когда Тристан и Изольда, выпив любовный напиток, в экстазе бросаются друг другу в объятия. В рассказе Улицкой обыгрывается этот эпизод, причем роль любовного напитка здесь играет мороженое. Но, несмотря на чувства, которые Женя и Слава испытывают друг к другу, ничего между ними произойти не может — из-за физического отвращения Славы к женщинам, внушенного ему отчимом. Физически соединиться молодые люди не в силах — несмотря на духовную близость. Однако Слава и Женя сохраняют контакт друг с другом всю жизнь. Женя, происходившая «из хорошей, насквозь музыкальной семьи» (имя «Евгения» восходит к греч. *Eugenes* — благородный), всю жизнь опекает своего старого знакомого, пытаясь хоть чем-то помочь

³³ Г. У. Саймон, *Сто великих опер и их сюжеты*, Москва 1998, с. 544.

несчастному, выкинутому из жизни Славе, который очень дорожил общением с чуткой к литературе и музыке Женей, а также «благородным домом», куда он попал благодаря своей подруге. Характерно, что в конце концов у Славы «от всех его богатств» остается «только редкое дарование слышать музыку», а Женя понимает, «что Славы больше нет», на концерте Брамса. Музыка не в состоянии помочь героям обрести друг друга; она не спасает и Славу — ни от страшной жизни, ни от чудовищной насильственной смерти.

Важно отметить, что в рассказе подспудно присутствует еще один важный смысловой слой, выполняющий функцию «промежуточного звена» между античностью и современностью, которая в рассказе получает название «век свинцовый» (действие «Голубчика» приходится на середину двадцатого века). На него указывает упоминание в тексте рассказа серебряного века, а также словно случайно оброненное: «Да, да... Форель разбивает лед...» Дело в том, что *Форель разбивает лед* — это поэма (или, скорее, цикл стихов) Михаила Кузмина, опубликованная в феврале 1929 года и вошедшая в его последний прижизненный стихотворный сборник с тем же названием.³⁴

Вообще надо сказать, что к Кузмину (1872–1936), певцу и идеологу гомосексуальной любви, одному из самых загадочных поэтов и музыкантов серебряного века, из рассказа «Голубчик» тянется множество нитей. Михаил Алексеевич Кузмин, поэт, прозаик, критик, а также музыкант и композитор — имя, громко звучавшее в русской культуре начала века. Его высоко ценил Блок («Поэт высокий и прекрасный»); он — так же, как Маяковский и Лилия Брик, — безусловно, является знаковой фигурой эпохи. Следует подчеркнуть, что одним из основополагающих и неизменных аспектов литературной деятельности Кузмина на всем протяжении его творческой жизни оставалась приверженность к гомосексуальной тематике. Шумиха вокруг нее возникла довольно рано, как только в «Весах» (1906 г., № 11) был опубликован роман из современной жизни *Крылья*, содержавший своего рода опыт гомосексуального воспитания. Книга произвела эффект литературного скандала, спровоцировала травлю в печати и надолго снискала Кузмину репутацию одиозного автора. Ро-

³⁴ Другим таким звеном могло послужить написанное в форме диалога порнографическое и агрессивно антихристианское сочинение маркиза де Сада *La philosophie dans le boudoir*. Возможно, слова Николая Романовича «И райский сад, и роза Содомы» являются аллюзией на этот текст. В сочинении де Сада двое опытных «педагогов» обучают науке физической любви невинную девушку Евгению (Eugénie). Одному из героев *Философии*... по имени Долмансе (Dolmansé) содомские наслаждения милы «и в активной и в пассивной роли; в своих удовольствиях он обожает одних лишь мужчин». Ему же предназначаются «des roses de Sodome» («розы Содомы»), упоминающиеся в первом диалоге. В *Философии*... также актуализируется античность: называются Ганимед, Юпитер, Венера и т.д. В русском переводе книга де Сада вышла в 1991 году под названием *Философия в будуаре, или Безнравственные учителя* и с тех пор неоднократно переиздавалась.

ман *Крылья* вызвал скандал, поскольку в нем, впервые в русской литературе, было представлено относительно нейтральное (и довольно целомудренное, по нынешним временам) описание гомосексуальных чувств и отношений. Кузмин вел себя в этом плане принципиально: он не только не старался скрыть характер своей интимной жизни, но и делал это с небывалой для того времени открытостью. Кузмин был связан с широкими кругами творческой интеллигенции начала века (как с символистами, так и с акмеистами). Н. А. Богомолов и Дж. Э. Малмстад отмечают «общее нежелание Кузмина в какой бы то ни было степени ассоциироваться с литературными группировками, пусть даже его произведения объективно демонстрируют внутреннее тяготение к тем или иным принципам, прокламировавшимся символистами, акмеистами, футуристами или иными поэтическими объединениями времени.»³⁵ Например, в 1914–1915 годах он принимает участие в двух первых — сенсационных для того времени — выпусках альманаха «Стрелец», в которых были опубликованы стихи Сологуба, Маяковского, Бурлюка и других символистов и футуристов. В рассказе Улицкой говорится также «о чудном альбоме Сомова, который Слава купил в букинистическом на Арбате». Как и Л. Бакст, упоминавшийся в рассказе «Пиковая дама», художник К. А. Сомов (1869–1939) был одним из учредителей объединения «Мир искусства», тесно связанного с модернизмом и символизмом. Его кисти принадлежат портреты А. Блока, С. Рахманинова, С. Дягилева, М. Добужинского и пр. Он был человеком из ближайшего окружения Кузмина (как, кстати, и Бакст), завсегдатаем «башни» Вяч. Иванова. Летом 1906 г. у Сомова с Кузминым «был отнюдь не платонический роман»³⁶. Знаменитый портрет Кузмина был написан Сомовым в 1905 г.; его репродукция, без сомнения, вошла в купленный Славой «чудный» альбом: ведь это — одна из самых известных работ художника.

Как и многие русские интеллигенты, «Кузмин приветствовал Февральскую революцию и видел в ней великое завоевание народа.»³⁷ Стремясь содействовать становлению нового строя, Кузмин принимал участие в развернувшихся среди петроградской художественной интеллигенции дискуссиях о будущем искусства, причем активен он был как раз в тех фракциях, которые считались «левыми» или «революционными.»³⁸ Сочувственно отнесся он и к Октябрьской революции и даже называл себя «большевиком»,³⁹ но в дальнейшем нежелание и неумение приспособливаться привело его к почти полной изоляции: он

³⁵ Н. А. Богомолов, Д. Э. Малмстад, *Михаил Кузмин: искусство, жизнь, эпоха*, Москва 1996, с. 112–113.

³⁶ Н. А. Богомолов, *Михаил Кузмин: статьи и материалы*, Москва 1995, с. 132.

³⁷ Н. А. Богомолов, Д. Э. Малмстад, *Михаил Кузмин...*, с. 199.

³⁸ Там же, с. 200.

³⁹ Там же, с. 203.

оказался изгоем в литературной жизни конца двадцатых — первой половины тридцатых годов. При этом сам Кузмин не допускал для себя мысли об эмиграции, считая, что может жить и работать только в России. Вряд ли является случайностью тот факт, что Николай Романович из рассказа Улицкой, хранящий в памяти *Форель разбивает лед*, умирает «от закупорки сердечной аорты» «на шестьдесят пятом году жизни» — как и Кузмин, в последние годы жизни страдавший болезнью сердца. Кстати, опера *Тристан и Изольда*, уже обсуждавшаяся в связи с рассказом «Голубчик», фигурирует и в поэме *Форель разбивает лед*, в которой комментаторы обнаруживают влияние идей Плотина и Вагнера.

Но вернемся к роману *Крылья*, прочитанному в октябре 1905 года еще малоизвестным Кузминым группе людей, связанных с «Миром искусства», за год до его публикации. Он вызвал настоящую сенсацию: в течение многих лет ни одно произведение не привлекало такого внимания. Малмстад отмечает: «Апология однополрой любви между мужчинами сделала Кузмина за одну ночь самым скандально известным «декадентским» писателем России. <...> Конечно, ни один читатель раньше не встречал ничего подобного ни в русской, ни в западноевропейской литературе.»⁴⁰ Он же пишет: «Если бы читатели и критики внимательно вчитались в роман «Крылья» (само название указывает на важнейший аспект), они нашли бы, что это своего рода философский трактат, аналогичный диалогам Платона. Из одного диалога («Федр») Кузмин заимствовал название, указывающее на глубинную тему романа и тесную связь между его эстетикой и моралью: поиск свободы и красоты, путь души к совершенству через любовь и эллинистическое представление о мужской любви как средстве для личного и культурного перерождения».⁴¹ Для широкого же круга читателей *Крылья* «представляли собою прежде всего порнографический роман, основной целью которого было описать доселе запретный мир гомосексуалистов, показать путь совращения молодых людей и дать своего рода «физиологический очерк», шокирующий своей откровенностью и явно одобрительным отношением автора к описываемому».⁴²

Фабульной канвой *Крыльев* служит история гимназиста Вани Смурова, который, лишившись матери, приезжает из провинциального городка в Петербург к родственникам. Вскоре по приезде Ваня знакомится с загадочным богатым англичанином Штрупом, который явно благоволит к мальчику. Роман беден событиями; его кульминация приходится на самый конец, когда путешествующий по Италии в обществе своего покровителя и наставника, учителя греческого

⁴⁰ Дж. Малмстад, *Бани, проституты и секс-клуб: восприятие «Крыльев» М. А. Кузмина*, [в:] *Эротизм без берегов*, Москва 2004, с. 123.

⁴¹ Там же, с. 130.

⁴² Н. А. Богомолов, Дж. Э. Малмстад, *Михаил Кузмин...*, с. 99–100.

языка, Ваня вновь встречается со Штрупом и, «созрев», наконец решается с ним соединиться. Как в *Крыльях*, так и в рассказе Улицкой в центре повествования оказывается мальчик-подросток и его постепенное формирование в духе гомоэротики. Обращает на себя внимание и портретная близость главных героев. Если Слава описан как «тоненький юноша с аккуратно постриженной светло-волосой головой, в черном свитерке», то белокурый Ваня — «высокий и тонкий мальчик в черной блузе»; у него «тонкое, теперь страшно бледное, лицо с тонкими бровями и серыми глазами».⁴³ Создается впечатление, что портрет Славы словно списан с центрального персонажа *Крыльев*. Ваня неоднократно именуется словом «голубь» («Ванечка, голубь мой, радость моя!» — конец Ч. 2) а потом — «голубчик» («а тут такой мальчишечка, такой тоненький, такой голубчик, такой херувимчик»; «Ах, голубчик!» — Ч. 3), как и герой Улицкой. В связи с рассказом говорилось о «птичьей» теме. Она становится еще более понятной в сопоставлении с романом *Крылья*, где тема полета, заложенная в самом названии, является центральной.⁴⁴

Если у Улицкой «Слава весь принадлежал античности в том романтическом виде, какой она представлялась поверхностным ученым девятнадцатого века», то в *Крыльях* на протяжении всего повествования восторженно воспеваются классическая древность (особенно Греция);⁴⁵ учитель греческого языка — главный наставник Вани Смурова. Роман заканчивается апологией Ганимеда, а также сценой экстатического совокупления всего живого, в которой высшая степень оргазма находит воплощение в «лучезарной фигуре Зевса-Диониса-Гелиоса». Наконец, как и в рассказе Улицкой, в романе Кузмина важную роль играет музыка; третья, заключительная, часть *Крыльев* открывается обсуждением оперы *Тангейзер* — «во второй редакции уже тристановского Вагнера». Таким образом, из вышесказанного следует, что со знаменитым романом Кузмина «Голубчик» Улицкой связан самым непосредственным образом.

Надо отметить, что рассказ «Голубчик» — так же, как и «Пиковая дама», — построен по биполярному принципу, хотя здесь эта структурная особенность не так бросается в глаза. Злу в лице педофила Николая Романовича пытается противостоять девочка Женя. Но еще в большей степени контрастирует с Николаем Романовичем главный музыкант в Жениной семье — дедушка, «настоящий

⁴³ Здесь и далее *Крылья* цитируются по изданию: Михаил Кузмин, *Проза и эссеистика. В 3-х т. Проза 1906–1912 гг.*, Москва 1999, т. 1, с. 71–145.

⁴⁴ В романе, в частности, говорится: «Это у самих любящих должны бы быть крылья, у всех смелых, свободных, любящих.» (Ч. 3) Рост «крыльев» у главного героя связывается с его духовным ростом и — как следствие — приятием гомоэротики как нормы.

⁴⁵ Богомолов и Малмстад усматривают в отношении Кузмина к античности влияние немецкого философа и теолога Иоганна Георга Гаманна (1730–1788), а также писателя и критика Вильгельма Хайнзе (1746–1803); см.: Н. А. Богомолов, Д. Э. Малмстад, *Михаил Кузмин...*, с. 81–88.

русский интеллигент сборных кровей», умерший «сорока двух лет, в один день с эрцгерцогом Фердинандом, то есть в начале первой мировой войны.» Все это значимые детали. Например, из вышесказанного следует, что дед Жени родился в один год с Кузминым (1872). Хотя модерн «его зачаровал, но ни дерзости Дебюсси, ни оригинальности Мусоргского ему не было отпущено», и он был известен «как исполнитель, виолончелист, как педагог и музыкальный деятель, <...>. Словом, он был настоящий русский интеллигент», нацеленный на помощь людям. Если Николай Романович ребенка развращает, то дедушка был в свое время известен как «распределитель стипендий для бедных одаренных детей и вспомоществований для старых оркестрантов.» Женя, родившаяся в последний день второй мировой войны, словно возобновляет благородную семейную традицию, прерванную «свинцовым» военным временем. (Отец Жени соблазняется военной карьерой, становится полковником, чем изменяет традициям семьи.) Женин дедушка — своего рода эквивалент отца Анны Федоровны из «Пиковой дамы», потомственного врача, представителя «медицинской немецкой семьи, преданного своей профессии до степени, не совместимой с жизнью». Создается впечатление, что добро (как и зло) в героях Улицкой заложено генетически и передается по наследству.

Однако, как и в предыдущем рассказе, зло побеждает, и его жертвы погибают, причем конец «Голубчика» еще более пессимистичен: он не оставляет вообще никакой надежды. Николай Романович успешно разрушает все, к чему бы он ни прикасался — в том числе и то, что больше всего «любит», — и оставляет за собой «мразь, гниль, смерть».⁴⁶ Такова, например, «любовь» этого утонченного меломана к музыке: он принимает участие в инспирированных властями гонениях на композиторов, а его «любовь» к Славе приводит юношу к утрате единственного дарования, которое «как раз в том и заключалось, что слышал он музыку, как бог.» Николай Романович изображается в рассказе как мелкий бес, порожденный эпохой начала века и нашедший себе применение после революции. В рассказе иронически обыгрывается слово «слава», одно из значений которого — «почетная известность как свидетельство всеобщего уважения, признания заслуг, таланта».⁴⁷ Несмотря на то, что Николаю Романовичу удастся овладеть мальчиком Славой, удел его — вечное бесславие и забвение. Он так и остается анонимом — заурядной фигурой без имени и без лица; это человек, вынужденный жить тайной жизнью в неизбывном страхе перед расплатой.

Из приведенного анализа следует, что Улицкая в «Голубчике» отталкивается не только и не столько от Набокова с его *Лолитой*, сколько от Кузмина и романа *Крылья* с его апологией гомозеротики. Точно так, как Мур более страшна

⁴⁶ В. В. Набоков, *Лолита*, с. 227.

⁴⁷ *Толковый словарь русского языка*, Москва 2007, с. 894.

и опасна, чем старая графиня из пушкинской «Пиковой дамы», Николай Романович страшнее Гумберта из *Лолиты*. Мур, которая «в шестнадцатом году <...> была девчонка», и Николай, успевший в канун революции «завершить свое образование», — это люди одного поколения и продукты одной и той же эпохи; начало их взрослой жизни приходится на время революции и становления новой власти. Оставшись в России, они не просто примыкают к попутчикам, но встают в ряды активных конформистов и конъюнктурщиков, причем каждый из них сотрудничает с коммунистической властью по-своему, получая взамен разнообразные материальные блага, не доступные простым смертным. Характерно еще и то, что разрушительная энергия обоих направлена на детей, попавших к ним в подчинение. Таким образом актуализируется характерная для русской литературы тема «отцов и детей»: в «Пиковой даме» и в «Голубчике» родители, подобно греческому титану Кроносу, беспощадно уничтожают — можно сказать, «пожирают» — своих детей, принося их в жертву своим эгоистическим интересам.⁴⁸ Вообще приходится признать, что «старое» зло не идет ни в какое сравнение с тем злом, которое изображается в рассказах Улицкой; оно блекнет и представляется относительно невинным на фоне качественно нового зла в его советском изводе — и по результатам, и по концентрации, и по безнаказанности. «Старое» зло выглядит почти добром по сравнению с его новыми «воплощениями».⁴⁹

Итак, образы Мур и Николая Романовича соотносятся не только с литературными персонажами, но — в большей степени — с реально существовавшими людьми: с Лилей Брик и Михаилом Кузминым.

Важно отметить, что между этими фигурами, находившимися в эпицентре культурной жизни России начала XX века, есть немало общего. Например, их объединяет приверженность к культу сексуальной свободы и — как следствие — к своего рода «промискуитету». О бесчисленных любовных романах Лили Брик хорошо известно. Но и «дон-жуанский список» Кузмина включал в себя десятки имен; его интимная биография — это калейдоскоп сменяющих друг друга лиц. Если письма Лили к мужу, сестре, Маяковскому не содержали ничего, кроме мелочей быта, и были главным образом «про наряды, покупки, косметику и денежные дела»⁵⁰ (недаром Маяковский везет ей из-за границы все, о чем она ни попросит — от запасных частей к автомобилю до белья), то и в жизни Кузмина «события бытовые имели зачастую не меньшее значе-

⁴⁸ Вспоминается последнее письмо Блока Чуковскому от 26 мая 1921 г. со знаменитым: «слопала-таки поганая, гнившая родимая матушка Россия <меня>, как чушка своего поросенка».

⁴⁹ Похожая картина наблюдается и в романе М. Булгакова *Мастер и Маргарита*, где Воланд и его свита почти симпатичны по сравнению с представителями новой коммунистической власти.

⁵⁰ А. И. Ваксберг, *Загадка...*, с. 292–293.

ние, чем явления, которым традиционно приписывается решающее значение в жизни человека.»⁵¹ Маяковский, упоминавшийся в связи с «Пиковой дамой», познакомился с Кузминым в 1915 году; их произведения, как говорилось выше, появляются рядом в 1914 и 1915 годах в двух первых выпусках альманаха «Стрелец», объединивших под одной обложкой символистов и футуристов. Маяковский и Кузмин неоднократно встречаются и лично общаются в разных литературных салонах, на литературных вечерах и «чаепитиях». В 1917 году Кузмин посвятил Маяковскому стихотворение «Враждебное море. Ода». Лиля Брик и Кузмин тоже были хорошо знакомы: в бытность Бриков в Петрограде Кузмин был их частым гостем (навещал «почти каждый день») и «исполнял свои песенки на бриковском рояле»⁵² — до переезда Бриков в Москву в марте 1919 года. В 1918 году он написал посвященное Лиле стихотворение («Выздоровливающей»). Общались они и после революции.⁵³

Как и Лилия Брик, Кузмин пользовался у многих современников весьма сомнительной репутацией: в нем видели человека, стоящего «по ту сторону добра и зла».⁵⁴ Так, в представлении Анны Ахматовой Кузмин воплощал собой «безнравственность, выходящую за пределы общей нетребовательности и легкости 10-х годов.»⁵⁵ Создавая образ «Владыки Мрака», самого инфернального персонажа «Поэмы без героя», «кого в определенном смысле можно назвать ее антигероем, инспиратором адской арлекинады, зла и гибели»,⁵⁶ Ахматова придала ему черты облика Кузмина. Вот как высказывалась Ахматова о прототипе этого персонажа «Поэмы без героя»: «Скажу только, что он, вероятно, родился в рубашке, он один из тех, кому все можно. Я сейчас не буду перечислять, что было можно ему, но если бы я это сделала, у современного читателя волосы бы стали дыбом».⁵⁷ Ахматова, кстати, «всю жизнь ненавидела и презирала» и Лиллю Брик.⁵⁸

⁵¹ Н. А. Богомолов, Д. Э. Малмстад, *Михаил Кузмин...*, с. 118.

⁵² Б. Янгфельдт, В. В. Маяковский и Л. Ю. Брик: переписка..., с. 17, 44.

⁵³ Взаимоотношения Кузмина и Маяковского рассмотрены в работе: Л. Селезнев, *Михаил Кузмин и Владимир Маяковский (К истории одного посвящения)*, «Вопросы литературы» 1989, № 11, с. 66–87. Интересные записи о Маяковском содержатся в *Дневниках Кузмина*.

⁵⁴ Н. А. Богомолов, Д. Э. Малмстад, *Михаил Кузмин...*, с. 118.

⁵⁵ Р. Д. Тименчик, В. Н. Топоров, Т. В. Цивьян, *Ахматова и Кузмин*, «Russian Literature» VI-3, Amsterdam 1978, с. 242.

⁵⁶ Там же, с. 246.

⁵⁷ Там же, с. 251.

⁵⁸ Ахматова впервые увидела Л. Брик в 1925 г. Вот ее впечатления от Лили: «Лицо не-свежее, волосы крашенные и на истасканном лице наглые глаза». Цит. по: А. И. Ваксберг, *Загадка...*, с. 87.

Заключение

Динамика рассказов Улицкой заложена в полярном противопоставлении добра и зла. В «Пиковой даме» погибает самый симпатичный персонаж Анна Федоровна, а ее мать, инфернальная Мур, в последний раз одерживает над ней уже окончательную (в этом мире) победу. В «Голубчике» воспитанный отчимом-педофилом Слава погибает страшной насильственной смертью, прожив такую же страшную жизнь. Улицкая четко расставляет акценты, рисуя в общем безотрадную картину советского и постсоветского бытия: зло там всесильно и безнаказанно, а робкое добро отступает под его агрессивным натиском. Истории, представляющиеся на первый взгляд бытовыми, при ближайшем рассмотрении оказываются своего рода моралите со свойственным этому жанру обличением порока и прославлением добродетели; это своего рода этические манифесты, дающие оценку целой эпохе в истории страны. Следует отметить, что оба рассказа довольно дидактичны, что вообще характерно для русской литературы — по крайней мере, так было до недавних времен.⁵⁹ Улицкая выступает в той же традиционной для русского писателя роли, что и, например, Набоков, считавший себя строгим моралистом, гонителем греха и жестокости.⁶⁰ Если в первом рассказе в качестве моральной системы координат угадывается православие как противовес идеологии конформизма, потребительства и эгоизма, то во втором православный смысловой слой отсутствует, что, по-видимому, и определяет безысходный конец «Голубчика». Светлая смерть православной Анны резко контрастирует со страшной, черной смертью Славы, исповедующего совсем другую «религию».

Оба рассказа отличаются высокой степенью аллюзивности, которая имеет сложный, многоплановый характер. С самого начала в обоих рассказах декларируются исходные литературные тексты-прообразы («Пиковая дама» Пушкина и *Лолита* Набокова), причем зло советской эпохи у Улицкой выступает в принципиально новом качестве по сравнению со злом, которое фигурирует в соответствующих «текстах-прототипах». Но дело ими отнюдь не ограничивается. При ближайшем рассмотрении обнаруживается еще один, гораздо более важный для понимания рассказов аллюзивный слой, включающий в себя не только (и не столько) другие тексты (например, *Форель разбивает лед*), упоминание которых в рассказах является скорее ассоциативным сигналом, но и реально

⁵⁹ См. на эту тему: С. Польская, *Роман Т. Толстой «Кысь»: книга как русская идея*, «Wiener Slawistischer Almanach» 56, Munchen 2005, p. 287–301.

⁶⁰ «In fact I believe that one day a reappraiser will come and declare that, far from having been a frivolous firebird, I was a rigid moralist kicking sin, cuffing stupidity, ridiculing the vulgar and cruel — and assigning sovereign power to tenderness, talent and pride.» V. Nabokov, *Strong Opinions*, New York 1973, p. 193.

существовавшие фигуры, жизнь и деятельность которых непосредственно связана с эпохой «серебряного века». В рассказах прямо упоминаются значимые в этом плане художники (Бакст, Сомов) и композиторы (Рубинштейн, Скрябин, Мусоргский и пр.); имена же Маяковского и Лили Брик появляются в слегка измененном, хотя и легко узнаваемом, виде (Маецкий, Лилечка). Имя Кузмина не упоминается вовсе; название его последней книги выступает без кавычек, как случайная обмолвка Николая Романовича. Особенность рассказов Улицкой состоит в том, что они располагаются словно бы на линии пересечения двух вышеупомянутых аллюзивных планов.

Возникает вопрос: зачем Улицкая актуализирует центральные для русской культуры начала XX века фигуры, связывая их с персонажами своих произведений? Создается впечатление, что полемическое острие рассказов направлено против этики модернизма, несущего свою долю ответственности за революцию 1917 года и ее последствия для России. Вот что пишет об атмосфере, царившей в среде российской творческой интеллигенции начала XX века, Н. Бердяев: «Дионисическое веяние прошло по России, захватив верхний культурный слой. Оргиазм был в моде. <...> Эрос решительно преобладал над Логосом. Но это означало равнодушие к теме о личности и свободе.»⁶¹ Культ Диониса, творимый символистами и воспринятый Николаем Романовичем (а потом и Славой) в облики изысканного эллинизма, представляется Улицкой как «самое кровавое и разнузданное язычество»,⁶² как оргия «не ограниченного ни в чем совокупления». Наделяя своего героя (Славу) страшной судьбой, Улицкая показывает гибельность и порочность пути, по которому пошел этот персонаж, руководствуясь «верой» своего наставника.

Рассказы «Пиковая дама» и «Голубчик», расположенные друг за другом и напечатанные последними в сборнике, оказываются структурно однотипными и тематически взаимосвязанными. Улицкая достаточно ясно выражает свое отношение к изображаемому и показывает, к чему привели и во что выродились идеи, порожденные культурой модернизма и бытовавшие среди радикальной интеллигенции в России начала XX века. Писательница выступает против модернистской этики с ее аморализмом, гиперэротизмом и гедонизмом — и неявно противопоставляет ей этику православную. Таким образом Улицкая подводит итоги, показывая, чем обернулся и куда привел Россию модернистский эксперимент, начавшийся в начале XX века.

Эгоистически и конформистски настроенные слуги коммунистического режима уничтожают все, к чему прикасаются, не щадя при этом и собственных детей. Мысль Николая Романовича о создании в лице Славы своего «подобия»

⁶¹ Н. Бердяев, *Самопознание*, Париж 1983, с. 172.

⁶² См. на эту тему: А. Эткинд, *Русская культура модерна между Эдипом и Дионисом*, [в:] *Эрос невозможного. История психоанализа в России*, Санкт-Петербург 1993, с. 47–96.

перекликается, с одной стороны, с идеями Кузмина, выраженными в его *Крыльях*, а с другой — с задачей формирования «нового человека», на решение которой претендовали коммунисты. В этой связи возникает вопрос: можно ли трактовать образ Славы расширительно? Под определенным углом зрения в этом простом русском мальчике можно усмотреть символ, знаменующий собой народ, сначала поработанный, а потом развращенный, искореженный до неузнаваемости и превращенный в ничто преступным режимом. Таким образом, насыщенность текстов Улицкой реалиями эпохи делает их носителями обличительного пафоса по отношению к соответствующим ценностям, а также и к тем, кто был причастен к их созданию: этим персонажам выносятся суровый приговор.

Наконец, актуализация реалий начала XX века в рассказах Улицкой является злободневной еще по одной причине. Дело в том, что то, что официально запрещалось и подавлялось с начала 30-х годов в СССР, расцвело в России после 1991 года буйным цветом: порнография в разных формах, сексуальная вседозволенность и полное отсутствие каких-либо моральных тормозов в обществе — словом, все то, что называют сегодня словом «беспредел». Улицкая своим творчеством показывает губительность и порочность такого пути.

SUMMARY

Ludmila Ulitskaya's two short stories Intertextuality as key to the implied meaning

The subject of this paper is Ludmila Ulitskaya's two short stories 'The Queen of Spades' ('Pikovaja dama') and 'The Little Sweetheart' ('Golubchik') published in 1999.

In 'The Queen of Spades', Anna, a successful ophthalmologic surgeon in her sixties; her daughter, Katya; and Katya's two children live in constant terror of Anna's elderly mother Mour, a domineering, autocratic, who used to be a beauty queen.

The very title of Ulitskaja's text refers to A. Pushkin's famous short story 'The Queen of Spades' written in 1833. The fact that Ulitskaya borrows Pushkin's well-known short-story's title is not coincidental. These two stories are connected by a lot of threads; the literary genealogy is evident and obvious. Pushkin's capricious old countess is Mour's literary prototype.

But a deeper analysis reveals some significant details in Ulitskaja's story that go beyond the above-mentioned genealogy and actually refer to well-known personalities whose lives were intimately connected to the soviet era of the Russian history. It shows that Mour in the short story has not only a literary prototype, but also a real one — Lilya Brik, Vladimir Mayakovsky's love and muse. Ulitskaja shows that this new 'soviet' evil turns to be much more dangerous in comparison with its predecessors.

In the second short story, 'The Little Sweetheart', an elderly professor of philosophy gets married to an unobtrusive linen manageress. He does it only because of her two-

lve-year-old son whom the professor happens to meet at the hospital where the boy's mother works. The professor gets sexually involved with the boy (named Slava) who eventually becomes his step-father's sexual slave. Ulitskaja's text is obviously linked to Vladimir Nabokov's novel *Lolita* (1955) which is actually also mentioned in 'The Little Sweetheart'. The literary genealogy is declarative and obvious again. On the other hand the short story contains some references to the Silver Age poet, fiction writer, composer and musician Mikhail Kuzmin (1872–1936), an infamous and controversial figure. Ulitskaya's protagonist succeeds in depraving and enslaving the boy and turns out to be much more dangerous and destructive than his prototype Humbert Humbert. The professor in the short story realizes the ideas that Kuzmin, an open ideologist of the homosexual love, articulated in his novel *Wings* (1906), which leads Slava to disaster.