

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ім. В.Н. КАРАЗІНА**

**MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE
KHARKIV NATIONAL UNIVERSITY**

552-1/2002

**ВІСНИК ХАРКІВСЬКОГО
НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ**

НАУКА, ТЕОЛОГІЯ, ПОСТМОДЕРН

СЕРІЯ: ТЕОРІЯ КУЛЬТУРИ І ФІЛОСОФІЯ НАУКИ

ЧАСТИНА 1

Харків 2002

Капюжный В.Н.

**ЛЕТНИЕ ДНИ, ИЛИ УТОПЛЕННИК
(по рассказу Л. Добычина "Лидия")**

Литературный путь Леонида Добычина втиснут в промежуток между резолюцией 13-го съезда РКП(б) (1924) "О печати" и статьей «Правды» "Сумбур вместо музыки" (1936). Слухи о смерти автора в случае Добычина не оказались преувеличенными. Он филигранно деконструировал собственную жизнь.

Представляя твердый орешек для идеологизированной критики (она ничтоже сумняшеся признала его гнилым), проза Добычина не по зубам и массовому читателю. Глядя в книгу, он видит части тел, детали событий, обрывки речений.

Рассказ назван именем домашнего животного, а не ударницы коммунистического труда или дочери классового врага. Правда, не эта белокурая бестия командует парадом («Левой! Левой!»). Ровесница нэпа, коза, имеет не только потребительскую стоимость. У нее — «важной и белой» — собственная гордость.

Другое дело, что движение по пересеченной местности текста воистину напоминает прыжки неприрученного животного. Текст можно воспринимать как материал по теме “круговорот воды в природе”, как зарисовку “народ и армия едины” или очерк “что я видел летом”. Жанровая природа произведения неопределенна: это и элегия в прозе, и антиидиллия. Козлиное соло — символ трагедии — оборачивается фарсом.

Поэтику Добычина следует признать неевклидовой. Повествовательная нить раздернута на отдельные волокна, волоски (реснички). Сюжетная линия распадается на отрезки или даже изолированные точки (многоточия). Вместо действия — череда жестов, поз, картин (и рук, и губ, и глаз). Штрихи к портрету оттесняют модель личности. Деталь загораживает фон, банальность претендует на философичность. Едва ли не каждое слово вырастает до мотива, фраза рождает образ.

Между строк автору удастся сказать больше, чем написано пером. Великолепный мастер прятать концы в воду, он использует множество знаковых систем: от самых примитивных до эзотерических. Визуальный код сопрягается со звуковым. Но отдельные “диалекты” авторского языка от рождения оказываются мертвыми. Для дешифровки текста необходимы как логика, так и воображение. Попробуем разобраться в структуре этого фрагментарного целого.

Добычин не чуждается такого композиционного приема как сближение, обогащенный нюансировкой повтор, игра на со- и противопоставлениях. Сравним в качестве примера начальную и финальную сцены рассказа. У появляющейся перед читателем Зайцевой «на руке висела корзинка с покупками». В последнем выходе перед публикой Свистуниха «остановилась с ведрами в руках».

Организуя первый кадр, писатель выбирает сложный ракурс, навязывает искусственную точку зрения. Тем самым он прибегает к насилию над читателем. Не хочет ли он этим дать понять, что ‘насилие’ будет ведущей темой произведения?

Далее выясняется, что Зайцева одновременно выполняла несколько действий: «любовалась картинкой» на одеколоне, «внюхивалась», «правой рукой подносила к губам» мороженое. Она видит марширующих, слышит их пение и сама обращается с вопросом к встреченной «девчонке». Все это нелегко делать на ходу. Напрашивается вывод, что Зайцева замерла на какое-то мгновение. Таким образом, остановились обе геро-

ини, но во втором случае это словесно зафиксировано, а в первом дедуцируется из текста.

Остановка, прекращение движения (жизни) – это как бы временная (преходящая) смерть. Не значит ли это, что и 'смерть' выдвигается в качестве темы произведения?

Итак, Зайцева идет с полной ношей. Но порожние ли ведра у Свистунихи? Примем во внимание, что Свистуниха, прежде чем остановиться, «закричала». Немолодому человеку повышать голос с грузом в руках трудновато – лучше опустить его на землю. Если же она осталась «с ведрами в руках», то, скорее всего, они были пусты. Тем самым под занавес возникает образ 'пустоты', который становится итоговым.

Но встреча с пустыми ведрами предвещает еще и несчастье. Кому это, прежде всего, угрожает: козе, всему стаду, посетителям лавчонок? Если же ведра не пусты, то что в них? Если вода, то не несет ли и она угрозы?

В художественной системе Добычина выделяются особые авторские знаки. Правда, они являются не столько ключом к пониманию текста, сколько генераторами ассоциаций.

Обратим внимание на следующий вроде бы невинный сигнал – козий «хвостик на кожаной подкладке». Крошечный участок кожи в пушистом обрамлении недвусмысленно заявляет о своих правах. Данная дескрипция имеет образную и концептуальную составляющие.

Прежде всего, от этого образа отщепляется понятие оболочки (поверхностного слоя, покрытия), работающее на тему замкнутости, обособленности, некоммуникабельности. Зримыми образами панцирности, футлярности являются «бронированный автомобиль», ведра, ранец, корзина, наволо(ч)ка. На более высоком уровне мы имеем дело с концептом границы. Последний знаменуется «забором», «запертой калиткой».

Далее идея облачения (в ее прямом и переносном смысле) реализуется в мотиве наряда. Одежда скрывает («в беленьком платочке»), разоблачает («расстегивая пуговицы») и дразнит («без пояса»).

Покров телесной оболочки порождает пушистый мотив. Здесь «пушок на щеках» вожатого, «распущенные волосы» хозяйки закусочной, волосы «девчонки», «усики» Зайцевой, «ресницы» козы. Учтем и шкурку животного, отвечающего фамилии Зайцевой. Но основным прототипом покрытия выступает козья шерсть. Демонстрация поросших мест уравнивает зверей и людей.

Всякая поверхность овещается в той или иной фактуре, материале, прежде всего тканевой природы. В рассказе это вышитые золотом ермолки, кисея для платья. Подобное мануфактурное богатство не может не радовать провинциальный глаз.

К искусственным покровам относится головной убор. Игнорируя лица, авторское зрение выхватывает то, что венчает голову: «наволоку» белобрысой девчонки, платочек Свистунихи, золотые ермолки. Эти предметы как бы замещают своих носителей. Крайним случаем их полного вытеснения становится вывеска с четырьмя шапками (абстрагированными от голов). Доколе этим головным уборам суждено накрывать пустоту? Переходным элементом от шапки к прическе являются рога.

Еще один символ, гуляющий сам по себе, – ранец – корреспондирует с большинством ключевых деталей и образов произведения. Это как бы тело без головы или голова без тела. Это и обкладка, и объем, готовый вместить любое содержимое. Наполненный книгами, он становится воплощением знаний. Как армейская амуниция, набивается смертоносными боеприпасами. Вывешенный в «окне лавчонки», он может ассоциироваться с повешенным. Выполненный из кожи, уподобляется монструозному существу, стремящемуся оседлать владельца с неведомыми намерениями.

Любопытно, что модель «шкуры» работает и на метатекстовом уровне. Концепты формируют логико-понятийный каркас (скелет), на который нарастает образная оболочка.

В образах покрытия, кожи, ткани сталкиваются концепты лица и изнанки, оболочки и внутренности.

Изнанка (подкладка) неприметна с первого взгляда, это нечто тайное, что может стать явным, истина, которая замалчивалась, вытеснялась. Идея оборотной стороны, второго плана, двойного стандарта (жизни, игры) заставляет воспринимать многое в ином свете.

Прежде всего, речь должна идти о взаимоотношениях Зайцевой (ни разу не нареченной женой) и ее мужа (ни разу не названного по фамилии). Их идиллия может быть поставлена под сомнение. Что на самом деле происходит за «запертой калиткой», остается скрытым. Интересы мужа не выходят за рамки потребительства. Объединяет супругов далеко не возвышенный интерес к утопленнику. Единожды использованное местоимение «мы» обозначает не семью, а группу со-глядатаев. Ковыряние кочки смотрится пародией на совместную жизнь. Даже отправляясь с женой на прогулку, муж «пыхтит сзади». Но он охотно беседует с подружкой жены. В свою очередь, Зайцева, случается, «рассеянно» смотрит за забор, может «замечаться». Неудивительно, что реплика мужа «Эх, молодость» вызывает у нее свои ассоциации.

Амбивалентны практически все герои. В какой ситуации «муж» наиболее естественен: до обеда или после, у старой афиши или со свежей газетой? Какая Свистуниха подлинна: принимающая икону или участ-

вующая в сомнительной обсервации? Где настоящее место вожатого: на фоне подрастающего поколения или в кругу рогатого скота?

Популяции людей и зверей тесно соприкасаются. Воробьи «кричат» – «дефективные» «вскрикивают». Променады обывателей чередуются с передвижением скотины. Слишком человеческие проявления животных переплетаются с бестиарной сущностью людей. Воздвигаемые муравьями вавилонские башни – холмики над землей – в любой момент могут быть разрушены колоссами из высшего мира.

Идею двупланности подчеркивает и дихотомия СВЕТ–ТЬМА, изменение цвета Успения с «бесцветно-светлого» на черное. В свою очередь, двупланность соприкасается с идеей множественности миров (СТАРОЕ и НОВОЕ, НАЗЕМНОЕ и ПОДВОДНОЕ, МИРСКОЕ и САКРАЛЬНОЕ...) Действие временами как бы зависает на границе здешнего и иного мира.

Мостик между двумя мирами перебрасывается запахом. Склонность следящей за собой Зайцевой к парфюмерным средствам неудивительна. В то же время аромат одеколона косвенно противопоставлен характерному запаху козла. Чутье на запахи – в сущности, животная черта. Но запах – еще и материализованное проявление, экстериоризация, эрзац духа. У дома Зуева в прошлом «цвел табак». Былое ассоциируется с душистым запахом цветка и как бы одухотворяется. Пахучая герань в сквере с памятником словно призвана очеловечить дух новой эпохи. По линии дух–запах–обоняние намечается падение от возвышенно-духовного к низменно-плотскому.

Ведущей формой восприятия у персонажей является зрение: вожатый глядел «на ноги марширующих», «Зайцева <...> смотрела за забор», Свистуниха «смотрела на дорогу», «Дудкина прищурилась». Неудивительно, что удовольствие от созерцания является первостатейным для обитателей городка: Зайцева «любовалась картинкой» на флаконе. Да и сама Зайцева становится объектом созерцания – на нее поднимает глаза «девчонка с наволокой».

Автор, однако, очерчивает не лица, а лишь фигуры. В условиях примата визуальности глаза героев, как ни странно, не попадают в поле изображения. Зато мы видим как «коза <...> полужакрыла желтые глаза». В разношерстный визуальный комплекс включается и казарма «с желтым вокруг окон». Одиозным оком чудится и «окно лавчонки», в котором «висел ранец» (зрочок).

К услугам населения наглядная агитация, монументальное искусство («статуя товарища Фигатнера»), и, прежде всего, – «машина» зрительного наслаждения – кинематограф.

Нетрудно предположить, что граждане добычинского мира в восторге от голливудских фильмов. Удовольствие от просмотра закрепляется

happy end'ом. На концептуальном уровне конец связан со смертью, и здесь возникает вопрос, может ли он быть "хорошим", как в кино? В рассказе идея конца возникает на различных уровнях. Похоже, что местным мешанам по сердцу обе разновидности финала. Показательна судьба утопленника. Вначале он удачно пошел ко дну, а затем прекрасно выплыл, доставив населению неизъяснимо наслаждение.

Пренебрегая важнейшим из искусств, жители избирают альтернативное зрелище: «Над водоворотом толклись зрители». Выясняется, однако, что жизнь бьет ключом у смертного топоса. Страшное место претендует на то, чтобы быть пупом земли. Но к нему приходится «соскакивать», двигаться под уклон (иначе говоря, деградировать).

Страсти по утопленнику (границащие с некрофилией) пронизывают все три главки. Возникает своеобразная вставной микросюжет. О чрезвычайном происшествии оповещает Петька: «Утонул солдат». Своей информацией, в соответствии с законами человеческого общения, он предпосылает приветствие: «Здравствуйте». Но корректная, казалось бы, фраза содержит внутреннюю несообразность. Пожелание здоровья (жизни) сочетается с бесстрастной констатацией смерти.

На другой день возникает что-то вроде культпохода. Мобилизованные и призванные Зайцева, ее подруга и муж устремляются к месту встречи с неведомым. «А мы – к утопленнику, – крикнул муж», завидя Свистуниху. На какое-то время движение стопорится у стенда с конкурентоспособными картинами деникинских зверств. Для полного комплекта не хватает только плакатов «Ты записался в наблюдатели?» и «Водоворот зовёт!» Даже Свистуниха, управившись с иконой (разменяв праведное на грешное), заспешила к утопленнику.

Наконец, на третий день новость о том, что утопленник «выплыл», рассказал муж.

Грамматическая форма глагола *выплыл* наводит на мысль о субъектности мертвеца, о том, что он функционирует, значит жив. В отличие от мрачных фольклорных фантазий, этот утопленник безобиден и добродушен. Находясь в центре внимания, он является чуть ли не душой коллектива.

Пока «неизвестный солдат» не будет идентифицирован, «утопленник» превращается едва ли не в имя собственное. Безымянность жертвы уравнивается двумя кличками (Жорж и Лидия) домашнего животного. Заметим, что типичная судьба последних – быть принесенными в жертву.

Концепт зрения включает как элементы садизма, так и эротизма. Последнее связано с феноменом вуайеризма. Но если подглядывание как правило направлено на эротический объект, то предметом публичного созерцания в тексте становится фантом смерти.

Но не утопленник единый призван ласкать взор обывателей. В рассказе даются три визуальных врезки: «картинка на одеколоне», плакат с «деникинскими зверствами» и «вывеска с четырьмя шапками». Последней бессловесной рекламе противопоставлена надпись «Закусочная всех холодных закусок».

В то же время зажмуренный глаз животного, мотивы темноты продуцируют идею 'слепоты', в том числе и нравственной. Драмы в увиденном жителю городка, похоже, не усматривают. Их скорбное бесчувствие пересиливает лишь жажда хлеба и зрелищ.

Внедрение в текст иной – визуальной – знаковой системы создает повышенную семиотическую нагруженность. Три образа существенно различаются смысловым и эмоциональным звучанием. Первый – «путешественники едут в санях» – представляет идиллический образ жизненного пути. Он абсолютно позитивен. Второй означает насильственный разрыв жизненной ткани. Этот образ совершенно негативен. Третий, имея рекламно-прагматический характер, символически может трактоваться неоднозначно. Каждый из визуальных текстов подключается к тем или иным тематическим комплексам. В первом случае – это мотивы движения, полноты жизни, эротики; во втором – проблема насилия; в третьем – образы пустоты, абсурда.

Силой, сломившей воина, оказывается река. Более того, в мире рассказа вода вообще выступает ведущей стихией. Она рассредоточена по всем сферам. В газообразной форме она заполняет атмосферу («туча убегала»), проливается на землю дождем («вбежала мокрая девица»). Вода играет как жизнеобеспечивающую – (Свистуниха встречает «Жоржика» «с ведрами в руках»), так и соцкультбытовскую – («бил фонтанчик <...> перед статуей товарища Фигатнера») роли.

С помощью водной метафоры выражается возмущение мужа Зайцевой («кипятился»), появление луны («выплыла»). Отметим, что дневное светило – солнце – явным образом не обозначено.

Бесцветная сама по себе, вода способна нести все многообразие цветов. Ее наиболее романтический колер – синий – выплескивается на некоторых персонажей: Дудкина – «в синем платье», у Зайцевой – «платье с синими букетиками». Окропление (живой?) водой роднит их с водной стихией.

Многообразные аквативные мотивы концентрируются вокруг «Закусочной всех холодных закусок». Это «заколдованное» место притягивает дождь, в то же время защищая от него. Его хозяйка – русалочьего типа – «с распущенными волосами». Еще одна «нимфа» – «мокрая девица». В ассортименте заведения только питье. Неподалеку бьет фонтанчик. Над этим топосом расцветает радуга, что заставляет считать его

возможным центром подлунного мира. “Холодные” ассоциации, вызываемые заведением, заставляют числить его по ведомству мира иного.

Тема ‘воды’ так сказать “вливается” в более широкую тему ‘жидкости’. Прежде всего, мы сталкиваемся с обширной сферой напитков: «после обеда муж <...> напился чаю»; хозяйка закуской «откупорила квас»; Дудкина во время оно «пробовала все ликеры». От ароматного питья недалек и «одеколон “Вуайаж”». Тема выпивки возвращает к теме развлечения, а значит и к народному гулянию у водоема. Тем самым вода втягивает людей в своеобразный круговорот вакхического толка. Семантика же воды остается далекой от прозрачности.

На вторых ролях находится, казалось бы, ветер. Он срывает ветку с дерева, гонит пыль, тучи. Его используют, чтобы «освежить вспотевшие бока», «расспать тучу над головой». Заигрывают с ветром, однако, лишь женские существа: следящая за собой Зайцева, скачущая против ветра «девчонка». Безобидное желание отдаться ветру в какой-то мере мобилизует эротический код.

Извечный враг воды, огонь, повержен в прах (в неисправной печи, окурках). Свою смерть он находит в упомянутой «Закусочной». В принципе огонь связывается со смертью на костре, которая может рассматриваться как парная (в рамках противопоставления ВОДА–ОГОНЬ) к случившейся в рассказе. Что характерно, обе без пролития крови.

Остановимся подробнее на пространственно-временных аспектах мира «Лидии».

Происходящее в рассказе занимает три последовательных дня. Каждая из трех главок завершается описанием надвигающегося вечера: «Успенье стало черным на бесцветно-светлом небе. Выплыла луна»; «Свистуниха <...> спешила, пока светло, к утопленнику»; «Закат светил на вывеску». Но мрак может возникнуть и среди бела дня: «Потемнело. С дерева сорвало ветку. Полетела пыль». Островком тьмы чудится «клок черной афиши».

Определенную временную привязку задает «обед» (биологические часы). В жизни героев всегда (в каждой из главок) есть место для приема пищи. Зайцева появляется перед читателем, уписывая мороженое. Ее благоверный тяготеет к более фундаментальным формам: «После обеда муж читал газету»; «Муж развернул еду»; «После обеда – повеселел». Продовольственную программу обеспечивает развитое (пока еще единоличное) животноводство – «Плелись коровы <...> шла коза». Апофеоз еды номинально достигается в “Закусочной всех холодных закусок”, оказывающейся на поверку чем-то вроде “Рогов и копыт”. Набитый желудок подчеркивает пустоту жизни. Пикник на обочине (кочке) контрастирует с пиром духа в храме, расположенном «на горке».

Подзабывшие о голоде граждане далеко не атлеты. «Зайцева <...> оттопыривала локти, чтобы ветер освежал вспотевшие бока. Коротенькая Дудкина еле попевала. Муж пыхтел сзади». Вожатый – «коренастый», в забегаловке – «толстая хозяйка». И даже вбежавшая в заведение девица «толстенькими пальцами отдирала от груди прилипавшую кофту».

Столь обильная телесность намечает, с одной стороны, эротический контекст. Под другим углом зрения – наталкивает на танатологический: тела кажутся распухшими, а живые – утопленниками.

Лозунг «В здоровом теле – здоровый дух» как будто утверждается в жизни городка. Зайцева и Дудкина по профессии учителя. Муж первой работает в канцелярии, регулярно читает газеты, любит поболтать о политике. В светском разговоре Дудкина возглашает: «Я – за образованные нации».

Но политика партии в отношении религиозных культов вовсе не мешают отправлению обрядов. Так, Свистуниха беспрепятственно «принимала икону». Козья же интенциональность Зайцевой почище религиозной.

Больше всего в народе почитается времяпровождение на природе. Излюбленное место отдыха – лоно реки, у водоворота, (куда, видимо, и муж ходил купаться). Здесь «играли на гитаре», развлекалась “золотая” молодежь, устраивали пикники. Ведущим хронотопом оказывается водоем. Встречи на улице одиночны («встретились со Свистунихой»).

Пасторальная обстановка определяется и «прекрасным садом», в котором комфортно «сидели под грушей». Эйфория царит не только в огороженной усадьбе, но и повсеместно: «взявшись за руки, прогуливались по двое и по трое солдаты» (сравни: женский батальон); веселились, смеялись «молодые люди в золотых ермолках»; вскрикивали за картами «дефективные».

Во всем ощущается скромное обаяние мелкой буржуазии времен нэпа. И все же на фоне триумфальных успехов советской власти пробирается ностальгия по более глубокому пласту прошлого. Дудкина вздыхает, что бывший дом Зуева стал приютом для дефективных. Увидев обрывок эсэровской агитки, муж «вспомнил старое, растрогался...»

И все же на душе у персонажей беспокойно: «Зайцева рассеянно смотрела за забор», пытаясь скрыть нечто потаенное; «Дудкина прищурилась», услышав двусмысленность; «Муж пришел насупленный, [поначалу] растрогался, [затем] повеселел». Психозу подвержены не только малограмотные темные старухи, но и местная элита. Заторможенность, отрывочная речь большинства персонажей, абсурдистский монолог хозяйки заведения («с распущенными волосами»), позволяют усмотреть симптомы вялотекущей шизофрении. Предоставление приюту для не-

полноценных чуть ли не лучшего здания в городе, заставляет задуматься над распространенностью этого недуга. Дудкина перепрыгивает от вопросов племенноводства («Водили к козлику?») к дегустационной проблеме («Я пробовала все ликеры»). Петька вынужден обращаться за помощью к репетитору. Его обучение также основано на повторении («Рай был прекрасный сад на востоке. Прекрасный сад!...») «Дефективные» могут в лучшем случае повторять («Лидия. Лидия»).

Пространственный образ мира определяется рядом вертикально ориентированных объектов. Прежде всего, это новый фетиш – «статуя товарища Фигатнера». Старая святыня явно проигрывает: «на горке <...> стояло низенькое серое Успенье с плоским куполом». С другой стороны, сплюсчиванию пространства способствуют также «низенькие» бегонии и герани, «коротенькая Дудкина», «коренастенький» вожатый, «короткий» хвостик козы.

Компанию «каменному гостю» составляет «часовой». Впрочем, идеологизированная вертикаль имеет рекреационную параллель – перед статуей «бил фонтанчик».

В картине мира, моделируемой рассказом, рай не венчает вертикаль, а находится на той же параллели, что и место действия: «Рай был прекрасный сад на востоке». Семейный эдем окружен забором. Горизонталь полностью одомашнена: после чая муж Зайцевой принял горизонтальное положение («лег спать»).

Однако полная профанация вертикали достигается с помощью «тро-янского коня» – козы Лидии, которая шла, «задрав <...> хвостик».

Профанный НИЗ явно перетягивает сакральный ВЕРХ: вожатый смотрел «на ноги марширующих», молодые люди шутили: «– Нырни <...> и скажи: под лавкой». Опускаясь *под*, можно оказаться в непредвиденном месте: *под* землей (закопанным), *под* водой (утопленником)...

Составить более четкое представление о топографии местности, изобразить более или менее точный план поселка затруднительно. Остается неопределенной и дислокация подлинного центра – храм, гидропарк, закусочная?

В обедненном пространстве доминирует простейшая форма движения – ходьба: Зайцева возвращается с покупками, дети маршируют, солдаты прогуливаются, коровы плетутся, коза идет. Временами движение становится более резким (влияние *козлиного* мотива?): девчонка «поскакала», «молодые люди <...> соскочили к речке», Зайцева «вскочила» в закусочную, девица туда то вбегает, то выскакивает на улицу. Напротив, «важная и белая» коза шествует как матрона.

Возникают своего рода сюжетные сегменты движения: Зайцевы продефилировали мимо ворот Свистунихи, остановились у кинематог-

рафа, миновали приют, «прошли казарму», достигли водоворота. Все маршруты смыкаются в лоне небытия.

Движение убыстряется в условном мире – на одеколоне «Вуайаж» путешественники едут в санях.

Свой путь способен определить не каждый, иных нужно направлять: «– Водили к козлику? – интересовалась Дудкина». На роль юного фюрера претендует «вожатый». Но его образ двойственен, если не пародичен. Утречком он «с засученными рукавами» (чем не гитлерюгенд) «шагал сбоку и <...> солидно покрикивал» на пионеров. Вечеру объектом его руководства становится скотина: «Вожатый, коренастый, без пояса, босиком, размахивая хворостиной, выпроваживал на улицу козла».

Идея пути (за рамками чисто топографического) подводит к проблеме выбора. Ее символизирует «клок черной афиши» с призывом: «голосуйте за партию с.-р.». Полное и окончательное отсутствие выбора воплощает “Закусочная всех холодных закусок”, где пустой квас можно закусить лишь «сплошным закалом». С другой стороны, и свобода предпочтения оставляет горьковатый осадок: «Я пробовала все ликеры, – сказала Дудкина задумчиво».

В условиях выбора без выбора жизнь предстает чередой подмен: вместо впечатляющих побед – пытки, вместо крокетной площадки – двор с умственно неполноценными, вместо детских игр – маршировка, вместо музыкальной классики – «песнь моя, пионерская»...

Человеческие чувства выражаются скупой, да и то лишь к братьям нашим меньшим: «заблелая коза. Ожились. Почесали у нее между рогами, и она, довольная, полузакрыла желтые глаза». Для полного счастья козе как будто чего-то не хватает. А людям?

Проблематичность выбора подчеркивает изображенная на предвыборном плакате чаша. «Желтая чаша» оказывается на пересечении нескольких смысловых слоев. В универсуме рассказа она перекликается с «желтыми глазами» козы и «золотыми ермолками» молодых людей. Желтый (золотистый) глаз неявно соотносится и с солнцем, которое не показывается на глаза. Основанием для сближений выступает цвет и куполообразная форма. Чаше вторит и блюдечко, в котором плавают розы. В феминном плане чаша сопоставима с грудью (и та и другая могут быть наполнены молоком). В перевернутом виде чаша походит на головной убор (шапку, каску). Наполненная водой чаша – водоем в миниатюре.

Упомянутые выше тишь, гладь, да Божья благодать не всеохватывающи. Спокойствие нарушают крики «дефективных» и воробьев, водная поверхность расстраивается водоворотом, марши молодежи бесконечно далеки от крестного хода. Фамилия Дудкина манифестирует ско-

рее какофонию, нежели музыку. Обезображивает вид «клок черной афиши». Неожиданно портится и погода: «Потемнело. С дерева сорвало ветку. Полетела пыль». Пределом разнообразных искажений и деформаций оказывается смерть.

Показательно, что известие о смерти звучит «у запертой калитки» – границы приватного мирка. Но эта (отдающая театральностью) гибель в зоне отдыха – еще цветочки (розочки?) по сравнению с «деникинскими зверствами» и красным террором. О последнем напоминает песня «Красная армия всех сильней». Соответственно, казарма выкрашена в красный цвет, у статуи видного деятеля «краснелись» цветы. О доблести, о подвигах, о славе напоминает сравнение церкви с «бронированным автомобилем».

Насилие имеет тенденцию к экспансии. В социальной форме оно выступает как принуждение («Левой!»). Но зачастую насилие произвольно и неосознаваемо («Зайцевы поковыряли кочку – нет ли муравьев», «Зайцева купила кнопку»). В онтологических глубинах с ним смыкается необходимость (закон, судьба, либидо). «Две розы без ножек», плавающие в блюдечке, – эстетизированный образ насилия.

Кульминацию зверств представляют «головы закопанных». И хотя они не отделены от тела, в визуальном плане воспринимаются как автономные (отсеченные, ампутированные) сущности. Торчащие из земли головы сочетаются с памятником (более удачливому функционеру) и кроваво-красными цветами.

Появление луны и утопленника описываются одним и тем же глаголом “выплывать”. Луна легко отождествляется и с оторванной головой. Аналогично могут рассматриваться «две розы без ножек», плавающие в блюдечке.

Сцены истязаний («К дереву привязывали девицу») могут прочитываться не только в танатологическом коде, но и в эротическом. Однако упоение насилием посильнее радости секса. Если Танатос получает полноценную жертву, то Эроту достаются насмешки: «– Пока ты нырял, мы спросили, где тебя сделали». Возникший в интеррогативной модальности копуляционный мотив жаждет своего разрешения. В заземленной форме он выражается в сочувственном вопросе «Водили к козлику?» и в радости Зайцевой, узревшей потенциального партнера для Лидии.

Выделяясь в телесном комплексе, Зайцева доминирует и в эротическом. Нравнодушие к парфюмерии, желание сохранять свежесть, рассеянный взор делают ее обольстительной. Кисейное платье не скрывает ее прелестей. Материал выбран умелой рукой. В одном из рассказов добычинского сборника “Вечера и старухи” читаем: «разбитная барынька Кукуева была в кисейной кофте прямо на рубашку – все было видно».

Насилие – своего рода “болезнь к смерти”. В танатологическом дискурсе заметную роль играет отождествление сон – смерть. Так, церковь не случайно названа “Успенье” и уподоблена машине убийств. Это намек на “мертвый” сон. Зевающему часовому грозит та же судьба, что и его боевому утонувшему побратиму. Мужу, который «лег спать», возможно, предопределено то же. Выражение “погрузиться в сон” отождествляет среду сна со способным нести смерть водоемом, устанавливая своеобразную семантическую пропорцию.

Известный оборот “белый, как смерть” позволяет в какой-то мере ассоциировать смерть с белизной. Этот цвет связан с тремя представительницами прекрасного пола: Зайцевой, Свистунихой и «белобрысой девчонкой» (условно представляющими три поколения). Однако в каждом из случаев цвет явлен по-своему. Для «девчонки» – с помощью волос, Свистунихи – головного убора, Зайцевой – следа от мороженого. Заметим, что при движении по этому ряду связь становится все более слабой. Можно сказать, что все они одним (потусторонним) миром мазаны. Тем же цветом маркировано царствие небесное («Выкрутасами белелись облака»).

Осмыслявшийся в танатологическом ракурсе, белый цвет, имеет и естественную эротическую подоплеку. Он признан классическим цветом женской кожи («белолица, черноброва...»). В “Майской ночи, или утопленнице” Гоголя он присущ как полнокровным телам, так и холоднокровным русалкам. Более того, в рассказе Добычина “Ерыгин” красовалась «белогрудая кассирша Коровина».

Белый цвет в рассказе недвусмысленно связан и с козой. Однако ее белая одежда (шкура) скорее скрывает, а не выпячивает мясомолочные достоинства.

Отношение Зайцевой к Лидии – образец отношения владелицы к домашней скотине. Но смысловые связи этим не ограничиваются. Зайцева появляется в рассказе с «белыми усиками от мороженого», которые “перемигиваются” с белыми ресницами козы. «Вспотевшие бока» Зайцевой соотносятся с «круглыми боками» твари. Животное и его собственница как бы взаимодополнительны. Коза носит человечесье имя, а ее хозяйка – “млекопитающую” фамилию.

Учитывая консистенцию мороженого, можно сказать, что у Зайцевой молоко на губах не обсохло. Потребление молочного продукта не просто приравнивает ее к ребенку, а делает зависимой от своей подопечной – козы.

Заметим, что «грудь» «мокрой девицы» работает не только на эротический, но и на материнский мотив. Млечный мотив связывает «девицу» с козой. Коза превращается в символическую мать своей хозяйки, а встреченный козел, соответственно, в отца. В этом видится нечто по-

добное эдипову комплексу. Однако Зайцева никому не желает смерти, а мечтает о “родительском” счастье.

Конфигурация *Зайцева – Лидия – вожатый – его подопечный* имеет любопытную структуру. Отношение вожатого к ведомому («размахивая хворостиной, выпроваживал») радикально отличается от нежных взаимоотношений в “женском” коллективе. С другой стороны, в этом четырехугольнике норовит выделиться любовная подструктура. Энтузиазм Зайцевой, выраженный восклицанием «Ихний?» может означать надежду не только на решение козьей проблемы, но и возможно собственной.

В рассказе существует образ, который сплачивает, сводит воедино разрозненные компоненты (скрепляет их, как обруч). Это радуга – физический феномен и мираж, образ прекрасного и явление сакрального. Дугообразная форма радуги сопрягает горизонталь и вертикаль, сочетает и примиряет все цвета.

Занимая важное место в визуальном комплексе (она и зрелище, и знамение), радуга взаимодействует с другими выразительными деталями. По форме она напоминает головной убор (вышитую ермолку, пеструю тюбетейку, отблескивающую каску) и перевернутую чашу.

Радуга не выписывается автором. Информация об атмосферном явлении подается косвенно – посредством реплики безвестной «девицы», что подчеркивает призрачность явления. К несчастью, намеченное выше единство улетучивается по мере испарения влаги.

Под занавес повествование окончательно утрачивает связность, распадаясь на ряд изолированных картин.

Акустический фон определяется указанием: «Играли вальс» (а не траурную мелодию сообразно случившемуся). Имея скорее камерный характер, вальс противопоставляется какофонии и суете, армейским и пионерским маршам, бессмысленной болтовне людей и неизъяснимому мычанию животных. Откуда доносились звуки вальса в “Лидии” – неизвестно (от реки, где «играли на гитаре», из сквера с фонтанчиком или не обозначенного в диспозиции клуба).

Звуковая перцепция возникает между двух визуальных восприятий: «закат светил на вывеску» и «в окне лавчонки висел ранец», не находя отклика. В чуть более широком, обрамляющем контексте слышны два обращения к одному и тому же существу: «Лидия!» и «Жоржик!». Первый зов передразнивают «дефективные» (квазиэхо). Второй повисает в межтекстовой пустоте. Обыватели остаются глухи, как ранее они были слепы. Без внимания оставляет последнее обращение и Лидия (с нее как с козла молока). Катящееся под уклон действие закономерно оказывается в коммуникационном провале.

Вместе с тем добрым молодцам (типа Петьки) текст предлагает заключительный урок (учительницы Зайцевой). Как профессиональный

педагог, она исправляет ошибку номинации, входя в роль пращура рода человеческого. Однако, ее безадресное «объяснение» остается гласом вопиющего в пустыне.

Но добычинской лиры глас внятен и поныне.