

**РАССКАЗ Ю. КАЗАКОВА «ПРОПАСТЬ»:
ПОЭТИКА МИФОЛОГИЧЕСКОГО
ОСМЫСЛЕНИЯ СЮЖЕТА**

© 2026

З.А. Корнилов

Корнилов Захар Алексеевич, SPIN-код: 8498-5871, ORCID: 0000-0002-6277-5077, аспирант, Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского, kornilovzet@gmail.com

Статья поступила в редакцию: 14.01.2026

Статья принята к публикации: 16.03.2026

В статье представлена вторая часть работы, посвященной рассказу Ю.П. Казакова «Пропась». Основание структуры рассказа – мифологический мотив любви-смерти, который преобразуется на трех уровнях: пространственном, сюжетном и орнаментальном. На пространственном уровне формируются две пары миров: абстрактных (любовь – смерть) и географических (деревенская Россия – Ленинград). Границы миров пересекают два героя – Агеев и Леночка (дополнительно выделяется третье действующее лицо – сам Ленинград). Их сюжет выводится из мотива любви-смерти, имеет циклическую природу (модель «потеря – поиски – обретение») и разработан по схеме мифа об Орфее и Эвридике. В рассказе актуализируется значительный пласт подтекстовых кодов: сказочно-мифологических, мистериальных, куртуазно-романтических, театральных (трагедийных), петербургских. Наибольшая семиотическая нагрузка ложится на отъезд героя, ведущий к катастрофе; для этого события можно восстановить несколько дополняющих друг друга мотивировок: мифологическую (разлука предопределена роком), трагическую и этическую (Агеев виновен в гибели Леночки). Сюжетный архетип рассказа (переход любви в смерть через их слияние) воплощен на уровне образных и словесных лейтмотивов; движение лейтмотивных комплексов организовано по сонатному принципу. Кроме мифа, в рассказе действует линейно-кумулятивный текстопорождающий механизм, раздробляющий нарратив на цепь аномалий-чудес. Исключительная структурная целостность рассказа позволяет включить механический обрыв повествования в интерпретацию. В заключении кратко рассматривается положение «Пропастей» внутри «несобранного цикла» других рассказов Казакова о любви.

Ключевые слова: Юрий Казаков, «Пропась», миф об Орфее и Эвридике, мифопоэтика сюжета, орнаментальная проза, петербургский текст русской литературы.

1. Пространственный аспект сюжета

В предыдущей части работы [Корнилов 2025] мы показали, как устроено пространство рассказа. Оно разделено на два мира: деревенской России (места экспедиции Агеева) и Ленинграда. Их главный различительный признак – направление: пространство экспедиции организовано по горизонтальной оси, пространство города – по вертикальной. Оппозиции «горизонталь – вертикаль» соответствует ряд частных противопоставлений:

- общекультурных: деревня – город, провинция – столица, центр – окраина, профанное – сакральное, природа – культура и т. д.;
- образных: «душная изба» [с. 100]¹ – провал под мостом (–), «бесконечные русские дороги» [с. 101] – лестница, купол, шпиль (+);
- абстрактных: неполная – полная проявленность состояния (телесные лишения < смерть; ожидание встречи < встреча).

При этом Ленинград и экспедиция не противопоставлены по оценке: оба пространства ценностно амбивалентны, имеют положительный и отрицательный полюс.

Пространство экспедиции формируют:

- негативный ряд «душных изб, шалашей, палаток», «всевозможных неудобств и лишений» [с. 96];
- позитивный ряд «широких дорог» [с. 100], красоты природы, «запаха жилья» («Только ей одной хотел он рассказать... о запахе жилья...» [с. 101]).

Пространство Ленинграда устроено сложнее, расслаиваясь на три варианта: дневной «прозрачный» (в терминологии петербургского текста), дневной «призрачный» и промежуточный, ночной.

Позитивные и негативные аспекты обоих пространств складываются в парадигму, связанную со второй коренной структурой рассказа – оппозицией любви и смерти². Эта оппозиция отвечает за сю-

¹ Цитаты из рассказа приводятся по изданию 1986 г. [Казаков 1986а, с. 96–104] с указанием страниц в квадратных скобках. Курсив в цитатах наш – З. К.

² Пространственная дихотомия «экспедиция – Ленинград» есть, по сути, вариант пары «любовь – смерть» (мир жизни – мир загробный), превращенный в ценностно нейтральную сцену действия.

жетное движение: на ее основе генерируется набор деятелей и прокладываются их пути через границы пространств, также она формирует динамическую систему лейтмотивов на орнаментальном уровне повествования.

2. Персонажная структура

Представим описанную структуру в виде таблицы. Клетками обозначим пространства (как они возникают по ходу сюжета), а темы любви и смерти отметим знаками «+» и «-»; расставим по клеткам персонажей (см. Таблицу 1 на с. 80).

Всех персонажей рассказа можно разделить на «подвижных»³ (занимающих несколько клеток) и «неподвижных» (занимающих единственную клетку).

«Неподвижные» персонажи производны от внутренних и внешних границ Ленинграда.

- Таксист, парикмахерша и официант опосредуют вход в городское пространство: с помощью услуг, оказываемых ими, герой проникает внутрь ленинградского мира (перемещается от вокзала в центр на такси) и перевоплощается, становится из чужака жителем города.
- Персонификацией «макаберного» Ленинграда (зоны пересечения семантических полей смерти и города) служит пьяница – предвестник гибели Леночки. Намек на смерть присутствует и в фигуре официанта, имеющей общие черты с образом пьяного [Корнилов 2025, с. 66] и призванной оттенить намеченную в начале рассказа тему любви.

К «подвижным» персонажам относятся:

- Агеев, главный герой: пересекает все границы внутреннего мира рассказа. Только Агееву разрешен переход между пространствами экспедиции и Ленинграда. Замечательна противоречивость изначальной позиции героя: с одной стороны, Агеев – ленинградец, с другой – начинает сюжетный путь из другого пространства, он пришелец у себя дома;
- Леночка: описывает кривую внутри Ленинграда, передвигаясь вдоль оси «любовь – смерть», от небытия за Дворцовым мостом («провалом» Невы) до состояния предельного ожи-

³ Используем терминологию Ю.М. Лотмана [Лотман 1970, с. 287–288].

вотворения у дверей квартиры – и обратно, к небытию за ее порогом (гроб). Но героиня присутствует и в мире экспедиции – «виртуально», как мечта: в разлуке Агеев не перестает думать о Леночке, вернувшись, собирается рассказать ей о том, что «узнал, накопил в себе» за месяцы странствия [с. 101]. Эта нереализованная возможность – значимое «несобытие» рассказа.

- Ленинград: перемещается внутри оппозиции «любовь – смерть», в категориях петербургского текста принимающей вид «простор – ужас-узость» [Топоров 1995, с. 315]⁴. Канва петербургского мифа проступает не только в орнаментальной ткани рассказа – через серию трансформаций городского пейзажа, но и на событийном уровне: Агеев повторяет судьбу Евгения из «Медного всадника»⁵.

Три героя «Пропасти» связаны отношениями дополнительности и эквивалентности, их сюжетные траектории слагаются в единый сюжет.

Во-первых, Леночка не покидает Ленинграда и тоже может быть отнесена к «неподвижным» персонажам. Олицетворяет она при этом не какую-то одну зону или границу Ленинграда, а весь город целиком. Об этом явственно свидетельствует параллелизм имен (Леночка – Ленинград) и сюжетов героини и города (путь Леночки воспроизводит полный цикл петербургского мифа: девушка исходит из невских вод, чтобы спустя короткое время исчезнуть в гробу – локусе, омонимичном водной бездне⁶).

Во-вторых, сюжет Леночки-Ленинграда включен в состав сюжета Агеева. Рассмотрим структуру этого нарративного единства.

⁴ Мы подробно рассмотрели сюжет Ленинграда в предыдущей части работы [Корнилов 2025].

⁵ Преображение претерпевает и мир экспедиции, однако в этом случае мы не можем назвать пространство самостоятельным действующим лицом: деревенская Россия занимает периферийное место в рассказе, не имеет своего мифа, как Петербург, наконец, полностью совпадает с внутренним состоянием Агеева, в то время как Ленинград способен на неожиданный для героя «поступок» (сцена в «странном переулке»).

⁶ Гроб в петербургском тексте имеет эквивалент-метонимию – могильную яму, на дне которой плещется вода [Топоров 1995, с. 362].

3. Архетип сюжета

Сюжет «Пропasti» можно представить как преобразование лежащего в основе всего рассказа мифологического мотива любви-смерти.

Этот мотив разворачивается в простейшее отношение:

любовь → смерть

Замещение любви смертью совершается через промежуточную фазу их взаимной неразличимости:

любовь → любовь + смерть → смерть

В эту схему вносится градация:

любовь нарастает (первая часть рассказа) → любовь превышает допустимую меру = любовь + смерть (вторая часть) → торжествует смерть (третья часть)

На следующем этапе развертки вносятся оттеняющие элементы:

любви нет → любовь нарастает + *нейтрализованная смерть* (первая часть) → любовь превышает допустимую меру → *разрядка: любовь преобладает* (вторая часть) → *смерть предвосхищается* → *разрядка-2* → торжествует смерть (третья часть)

В проекции на уровень героев и их функций эта структура получает классическую тематизацию в мотивах встречи и разлуки влюбленных (модель «потеря – поиски – обретение» [Теория литературы 2004, с. 65]). Встреча при этом расположена не в конце, а посередине нарратива, степень и качество новой разлуки по сравнению с первой возрастает (возлюбленная погибает⁷). Мотив превышения меры разрабатывается с помощью сюжетного механизма «Втягивание в опасность» [Жолковский 2016, с. 51] (герой попадает

⁷ Во втором, не дошедшем до нас варианте рассказа новая разлука дана в более мягкой версии: «...она уехала» [Казаков 1986б, с. 13].

в опасную зону, где в неведении совершает ошибку, которая приводит к катастрофе):

недостача (Агеев в экспедиции) → поиски (Агеев возвращается в Ленинград и готовится к встрече с Леночкой) → обретение, сопряженное с риском (Агеев гуляет с Леночкой) → ошибка (Агеев уезжает) → недостача-2 (Агеев в экспедиции думает о Леночке) → поиски-2 (Агеев возвращается в Ленинград и готовится к встрече с Леночкой) → предвестие потери (сцена в «странном переулке») → поиски-3 (путь от переулка до квартиры Леночки) → потеря

Легко провести параллель между этой схемой и схемой двухходовой волшебной сказки. Из сказки в рассказ переносится блок функций, связанных со входом в иной мир [Корнилов 2025, с. 67], и мотив ошибки (нарушения запрета) во втором ходе (ср. сказки «Марья Моревна» и «Царевна-лягушка»).

4. Подтексты сюжета

Глубинная основа сюжета и ее первичная развертка дополнены сложно устроенным пластом подтекстовых аллюзий, реминисценций и ассоциаций: мифологических, мистериальных, романтико-символистских, театральных и «петербургских». За точку сборки этого семиотического комплекса примем историю об Орфее и Эвридике, не упомянутую в рассказе, но чрезвычайно сходную с ним по структуре и кругу возможных прочтений.

Охарактеризуем героев «Пропасти» с точки зрения связанных с ними мифологических ассоциаций.

В свете поэтического дара Орфея и его полубожественного происхождения (мать Орфея – муза) получает символический смысл двойственное положение героя в начале рассказа. Дом Агеева находится в сакральном пространстве Ленинграда, за пределами города он странник. При этом фактически Агеев обитает в профанном мире: четыре месяца проводит в экспедициях и меньше недели – в городе.

С одной стороны, этот амбивалентный статус позволяет представить героя как принадлежника мира живых с особым доступом к загробной реальности – миста, шамана; объясняет его неотразимую, «орфическую» харизму, дающую власть над Леночкой.

С другой стороны, уже эта характеристика Агеева намечает дисбаланс в его характере: страсть к геодезии – измерению поверхности земли – перевешивает в нем потребность в трансценденции, полете сквозь небесные сферы.

В свою очередь, архетип Эвридики выявляет смертные коннотации образа Леночки: она является из-за моста, несет в себе черты кукольности и марионеточности. Функционально героиня родственна царевне из тридесятого государства, предназначенной к освобождению героем, на мифологическом уровне соотносится с парадигмой божеств, похищенных смертью. Значимо в этом контексте имя Леночки: с одной стороны, оно произносится в уменьшительно-ласкательной форме, сигнализируя о духовной несамодостаточности героини, с другой – содержит в себе софийное измерение, отсылая к образу Елены Прекрасной⁸.

Проследим развитие сюжета с точки зрения намеченных подтекстов, по необходимости раскрывая прочие семантические пласты.

4.1. Подготовка к встрече

Первым событием сюжета является вход героя в иной мир: Агеев возвращается в Петербург из геодезической экспедиции и готовится к встрече с девушкой.

Событие входа разбито на ряд подмотивов – повседневных действий и встреч героя, аналогичных сказочно-мифологическим функциям: переправе («темное купе» [с. 96] и такси), встрече с «дарителем» (парикмахерша, официант), «испытаниям» (прием пищи, очищение, переодевание: в ритуальном подтексте сказки – магические действия). В результате выполнения всех действий Агеев становится «своим» для потустороннего ленинградского мира: освобождается от свойственной живому телесности, «русского духа» (примет орга-

⁸ В гностицизме Елена Прекрасная реинтерпретируется как воплощение божественной Премудрости [Аверинцев 1987, с. 432]. Дополнительный план для трактовки образа Леночки задает «Фауст» Гете, где персонаж Елены включен в сюжетную структуру орфического мифа: Фауст спускается за Еленой в Обитель Матерей, вызволяет ее и, подобно Орфею, теряет. Причиной потери становится заблуждение Фауста: «...он хотел овладеть тем, чем овладеть невозможно, а именно амфиболией, тенью, призраком вечной и абсолютной Красоты, которой можно лишь служить и только этим приближать ее жизненное воплощение» [Асоян 2015, с. 50].

нического мира: запаха портянок, грязи, пыли и т. д.), а также от самождественности, подлинности (сцена облачения в костюм), естественной подвижности («медленно пошел» [с. 97]). Одновременно доказывается (становится явной) магическая сила героя⁹ – обаяние влюбленности, дающее ему власть над обитателями города («...на него тотчас стали оглядываться...» [с. 98]). В этом смысле знаменательно детальное и торжественное описание костюма, активирующее театрално-мистериальный подтекст: Агеев перевоплощается в миста, встает на котурны и надевает маску перед выходом на сцену трагического действия.

4.2. Встреча

Второе событие сюжета – обретение героини (пробуждение ее от сна). Агеев встречается с Леночкой и гуляет с ней до рассвета.

Сюжет мифа об Орфее сочетается в этой части с мотивами другого хрестоматийного мифа – о Пигмалионе и Галатее. «Сценарий» героини в данном случае «синхронизирован» с историей героя по антитезе активного действия – пассивного претерпевания [Фрейденберг 1997, с. 226]: героиня («спящая красавица», тень Эвридики, изваянная Пигмалионом статуя) в результате магического воздействия героя (поцелуй, игра на лире, молитва Афродите) изымается из закрытого пространства (похищается, выводится из Аида, оживляется) и становится женой героя (вариант: утрачивается в результате ошибки). (Нео)платоническая (усвоенная романтической эстетикой) интерпретация этого сюжета: художник освобождает героиню – земную инкарнацию Вечной Женственности – от тенет несвободы (пробуждает в ней суверенную личность) и соединяется с ней, получая доступ к сверхреальности (ср. этот шаблон в «Каменном госте»,

⁹ Ср. настрой Агеева в первой главе и настрой героя сказки: «Спрашивается: за что же яга награждает героя? Внешне, художественно, это награждение не мотивировано. Но... герой уже выдержал ряд испытаний. Он знал магию открытия дверей. Он знал заклинание, повернувшее и открывшее избушку, знал магию жестов... <...> И, наконец, самое важное: он не испугался пищи яги, он сам потребовал ее, и этим навсегда приобщил себя к сонму потусторонних существ. <...> Этим же объясняется уверенность, с которой герой себя держит. <...> Он уверен в себе в силу своей магической вооруженности. Сама же эта вооруженность действительно ничем не мотивирована. <...> Герой все это знает, потому что он герой. Геройство его и состоит в его магическом знании, в его силе» (курсив наш. – З. К.) [Пропп 1986, с. 79].

«Что делать?», тургеневских романах – или его слом в «Невском проспекте»).

Эволюция образа Леночки в «Пропасти» разбивается на несколько этапов «воплощения».

В первой части героиня присутствует лишь как мечта героя, абстрактный знак его влюбленности: «А потом он на целый день погрузился в счастье человека, готовящегося к встрече с девушкой» [с. 97]. Она лишена имени – личности, пребывает в пространстве признаков воображения, сна, теней (прецедентные означающие Аида).

Во второй части герой перемещается в инфернальное пространство (спускается из его «преддверия» на более низкий ярус) и вызывает героиню к жизни. Словно по манию героя, девушка является из-за моста над «черным страшным провалом» [с. 98] (на эффект магического действия работает вершинность сюжета: в рассказе не сообщается о том, как была назначена встреча, поэтому возникновение Леночки выглядит как прямой результат действия Агеева: «...подошел в такую ночь к Дворцовому мосту» [с. 98]). О принадлежности девушки к инфернальному миру, помимо упомянутых кукольных черт, сигнализирует мотив бестелесности (девушка «перелетает» через мост [с. 98]), ее зачарованность невскими водами: «...быстро отвернувшись, перегнулась за парапет, стала вглядываться в воду. <...> ...сказала она, все еще глядя в воду» [с. 99], а также житейская неопытность Леночки – незнание мира живых: «...она совсем еще девочка и не знает, как вести себя, что говорить, на что решиться...» [с. 99]. Но одновременно ее образ отмечен софийным атрибутом – излучаемым светом («Она была так прекрасна... в блеске первой молодости... с сияющими... глазами...» [с. 98–99]), соприродным мистическому свечению Ленинграда (ср.: «сияют... окна домов» [с. 98], «сияла... громада купола» [с. 99–100]).

Вслед за воззванием происходит наречение героини (в логике мифического сознания назвать – значит привести к существованию; имя равно вещи [Шмид 2008, с. 251–252]). Героиня произносит имя сама, но делает она это по велению Агеева: «Как вас звать?» [с. 99] (отметим, что Леночка не интересуется, как зовут героя); кроме того, важна сама ситуация произнесения героиней слова – обретения ею собственного голоса.

Следующий этап – изъятие героини из пространственной заданности и переподчинение ее герою-мисту («Куда же мы идем? <...> Мне совсем в другую сторону. – Ах, пойдёмте куда-нибудь! <...> Давайте гулять!» [с. 99]). Отмечена символизмом психологическая и жестовая обрисовка сцены. В портрете Агеева вновь возникает лейтмотивная тема орфического вдохновения: «...так понравился ей, так поразил ее Агеев, который в ту ночь был особенно хорош и молод, особенно решителен, хорош и бледен...» [с. 99]. Своим «властным» [с. 99] голосом герой разрушает структуры, удерживающие героиню внутри кокона (маршрут до дома, «мама» – маска Персефоны), и та «робко, послушно» идет с ним, беря его за руку [с. 99]. Поступок героини не просто механическая операция, а значимое отклонение от первоначальной схемы персонажа: Леночка переходит от статичного состояния к подвижному, превращается из простой функции пространства в деятеля, способного к пересечению границ. Под месмерическим воздействием Агеева Леночка оказывается в ситуации выбора, которая самой своей структурой (наличие более одного варианта действий) освобождает ее от ограниченности каким-то одним сценарием, а такая свобода есть свойство живого человека (см. броскую деталь в момент, когда Леночка думает, пойти ли ей с Агеевым: «Агеев вдруг с восторгом увидел, как краснеют ее уши...» [с. 99]).

4.3. Возвращение

Следующий элемент «орфической матрицы» – путь обратно: Орфей ведет освобожденную им Эвридику на поверхность – Агеев и Леночка гуляют по петербургскому лабиринту.

Замечательно, что в движении пары, при несомненно лабиринтной его траектории, никак не проявлена свойственная лабиринту ситуация дефицита знания (дающая на действенном уровне мотив блуждания, движения на ощупь): перед Агеевым и Леночкой не встает вопроса, куда идти, пространство не оказывает героям сопротивления (контраст этой сцене составляет прогулка Агеева в следующей главе: «Он шел теми местами, где они гуляли в ту ночь. *Такие привычные раньше, теперь они потрясали его*» – и далее: «Какой это был странный переулочек! И странно еще было то, что Агеев никогда не бывал здесь» [с. 101]). Впечатление волшебного предвидения дороги укрепляет ее топонимическая освоенность (как героями, так

и читателем: упоминаются общеизвестные постройки, улицы и площади петербургского центра) и «дальновидимость» пересекаемых пространств (ср. с безымянностью и узостью «странного переулочка» в следующей главе). Агеев и Леночка как будто сообразуются с «панорамной» точкой зрения на петербургский лабиринт [Серкова 1993, с. 98], уверенно прокладывая путь к дому-храму. Силой, которая возносит героев на эту вершину обзора, является «подъемная тяга метафизической конструкции любви» [Топоров 1995, с. 303] (позиция «взгляда сверху» здесь совпадает с источником любви в мистериальном дискурсе – «перводвигателем», «неподвижным метафизическим глазом», созерцающим эйдос города [Серкова 1993, с. 102]).

В конце прогулки между Агеевым и Леночкой настраивается диалог: «Разговорились по-настоящему они только под утро...» [с. 100] – героиня входит в «ценностный контекст» героя, утверждается в нем как самостоятельный голос¹⁰. На возникновение единого коммуникативного и ценностного поля указывает и топос «родства душ» («...поражаясь тому, что они встретились, и ужасаясь при мысли, что могли никогда не встретиться» [с. 100]), восходящий к платоновской концепции Эроса как единства противоположностей (миф об андрогине) – мужского и женского полов, души и духа [Лосев 2000, с. 574].

Кульминации сюжет воплощения достигает в сцене расставания героев. Как мы показали в предыдущей части работы, Леночкин подъезд по ряду сигналов идентифицируется как сакральное, храмовое пространство [Корнилов 2025, с. 71]. Локус храма занимает пограничное положение в пространственной структуре религиозно понятого мира, будучи местом перехода к более высокому (более «насыщенному жизнью») уровню бытия. (Знаменательно «прикрепленное» к локусу подъезда время: герои расстаются «на рассвете», солнечный свет противопоставлен ночному как жизнь – смерти¹¹.) Центр пространства дома-храма занимает лицо Леночки, отмеченное софийными признаками (мистический, «странный» свет, печаль, та-

¹⁰ Задействуем инструментарий анализа, предложенный М.М. Бахтиным в работе «<К философии поступка>»: см. [Бахтин 2003, с. 60–66].

¹¹ Ср. с деталью мифа: Орфей оглядывается на тень Эвридики, «завидев солнечный свет» [Грейвс 2005, с. 139–140].

индивидуальность): «Горели по обеим сторонам площадки витражи, бросали *странный розово-лиловый свет* на лицо Леночки. И она показалась ему от этого *незнакомой и печальной*» [с. 100]. Стоящая у дверей героиня – сама символ входа в сакральный мир (ср. Беатриче, встречающую Данте в земном раю; Афродиту, вошедшую в статую Пигмалиона [Грейвс 2005, с. 308]). В связи с этой медиативной позицией Леночки следует воспринимать ее последнюю реплику – место смыслового удара как в нарративной, так и в музыкальной структуре рассказа. Слова о возмездии за счастье играют профетическую роль: героиня, подобно оракулу, озвучивает приговор судьбы, предвещая скорый перелом в судьбе влюбленных. Раз произнесено, это предсказание сразу же начинает сбываться.

Не менее значима реплика Леночки в контексте сюжета о воплощении – это точка прихода героини в сознание, обретения ею субъектности (Леночка говорит в перволичной форме – от себя, в то время как предыдущие ее фразы были вызваны или продиктованы чужой волей: Агеева или матери). Окончательное «пробуждение» героини (освобождение ее из уз Аида) и одновременно соединение героев должно получить законченное выражение в поцелуе (ср. магическую функцию этого жеста в сказках: поцелуй означает завоевание героини [Пропп 1986, с. 132]). Однако желание героя так и не становится поступком: Агеев «не осмеливается» поцеловать Леночку. Намеченная счастливая развязка существует как призрак, плод воображения героя, в самом сюжете реализуется противоположный вариант развития событий: Агеев теряет Леночку. Циклическая схема «потеря – поиски – обретение» «сбрасывается» к своему началу: воссоединение влечет за собой новую потерю.

4.4. Оглядка

«Спусковым крючком» катастрофы становится отъезд Агеева: «...а через день он внезапно уехал в командировку» [с. 100]. Для этого события восстанавливается сложная «внутренняя форма», разные слои которой вносят свой вклад в формирование финального смысла рассказа.

4.4.1. Мифологический план

Мотив отъезда (разлуки), предвещающий смерть героини, восходит к мифологическому представлению о взаимности рождения и смерти: «Смерть есть жизнь, а потому из жизни проис-

текает смерть, из смерти жизнь; уход есть приход, а потому исчезновение дает прибытие, а соединение – разлуку. Точки нет, остановки и завершения нет» [Фрейденберг 1997, с. 229]. Маркирует эту сюжетную модель слово «внезапно» («внезапно уехал» [с. 100])¹². Командировка Агеева в этом контексте есть неотменяемое условие нарратива, истории творимого в рассказе мира, движимой мифомотивом рождения-умирания (любви-смерти). Агеев должен уехать и Леночка должна погибнуть в силу самого порядка вещей, сформулированного в житейском стереотипе: «Я так счастлива, что почти больна, и чувствую, что должна расплатиться за это... Это – как перед пропастью!» (ср. в письме Паустовскому: «Так как... такая удача – явление ненормальное, то я со дня на день жду пропасти» [Цит. по: Кузьмичев 2012, с. 276]). Казаков деавтоматизирует этот стереотип: суеверие обращается в закон, вершащий судьбы героев.

Событие отъезда, однако, не существует как исключительно внешнее обстоятельство. Необходимость разлуки вызывает не безропотное подчинение, но активное соучастие героя. «Уже собравшись, перед тем как ехать на вокзал, он имел время зайти к ней, предупредить, узнать адрес, но не пошел...» [с. 100]. Решение не навещать Леночку встает в параллель к еще одному не-поступку Агеева – несбывшемуся поцелую (ср. синтаксическое сходство соответствующих фрагментов: «...хотел поцеловать ее, но не осмелился...», «...имел время зайти к ней... но не пошел...» [с. 100]). Таким образом, сообщение об отъезде обрамлено двумя событиями волевого плана героя и как бы вовлекается в этот план в качестве центрального члена (впрочем, некоторый волевой аспект присутствует и в самом событии отъезда – на уровне строения фразы субъектом действия назначается именно герой: «...он... уехал в командировку»

¹² Ср.: «Момента битвы здесь [в вегетативной морфологии мотивов] нет; его заменяет *резкий* переход к противоположному, *внезапная* переменна, череда, обратная симметрия. Это та же перипетия, которая наиболее известна по трагедической композиции. *Градации в ней резки: жизнь сразу делается смертью, – смерть внезапно становится жизнью*» (курсив мой. – З. К.) [Фрейденберг 1997, с. 226]. Ср. также роль оператора «вдруг» в хронотопе греческого романа, восходящего к тому же комплексу вегетативных мотивов [Бахтин 2012, с. 348]. Слово «внезапно» входит в языковой код «петербургского текста» [Топоров 1995, с. 314].

[с. 100], а не «его отправили в командировку»). Перед нами тройной отказ героя от активного действия: Агеев точно пугается своей любви, сбегает от нее.

Личная ответственность героя за свои действия раскрывается в трагедийном и этическом планах рассказа.

4.4.2. Трагедийный план

В трагедии прасюжет о круговороте жизни и смерти (в преломлении ритуала «звериной очистительной жертвы») получает форму состязания (агона) «дики и гибрис, правды и кривды (добра и зла)» [Фрейденберг 1998, с. 83, 99–100]. Космос воплощает высший нравственный порядок, который выявляется и утверждается в действии трагического героя – «гибриста», попирающего божественный закон и несущего кару за содеянное (архетип приносимого в жертву «козла отпущения»): «Судьба назначает ему [протагонисту трагедии] нарушить порядок – ради восстановления его» [Беляк 1991, с. 86]. Трагедия завершается катартическим торжеством справедливости, Дике, над нечестием, Гибрис: «...в трагедии... вся сюжетная перипетия исходила из идеи нравственного катарзиса: гибрист терпел поражение, заблуждавшийся просветлялся» [Фрейденберг 1998, с. 555–556].

«Гибризм» героя трагедии – его «трагическая вина» – обнаруживается в «гамартии»: «страшном деле», совершенном в неведении [Аристотель 1978, с. 133]. Функцию гамартии и выполняет тройной «непоступок» Агеева.

Трагическая вина Агеева проясняется в сопоставлении с орфическим мифом, в котором «предсказано» появление греческой трагедии [Асоян 2014, с. 17–18]¹³. Событие внезапного отъезда Агеева занимает то же место в нарративной структуре рассказа, что и оглядка в сказании об Орфее: и тому и другому происшествию предшествует одинаковый ряд мотивов (спуск в Аид, обретение героини и обратный путь); и отъезд, и оглядка лишь ненадолго опережают момент соединения (Орфей оглядывается практически у выхо-

¹³ Первые тексты об Орфее датируются VI в. до н. э. [Элиаде 2002, с. 154] – начало расцвета трагического жанра (сходство тем более знаменательное, что большое влияние на становление трагедии могли оказать мистериальные культы [Античная литература 1986, с. 95]). Эпизоду гибели Орфея посвящена несохранившаяся трагедия Эсхила [Элиаде 2002, с. 155].

да из Аида, Агеев уезжает за пару дней до назначенной встречи); наконец, оба действия, совершенные нечаянно, приводят к потере возлюбленной.

Одна из трактовок оглядки Орфея – космогоническая: катабазис героя мыслится как попытка восстановления распавшегося единства космоса, соединения двух миров – хтонического и уранического [Асоян 2014, с. 7–9]. Спускаясь в Аид за возлюбленной, кифаред уверен в «непреложности магического круга жизни» [Асоян 2014, с. 75], отсутствии границы между хаосом и космосом. Это заблуждение относительно истинного порядка вещей ведет к трагической ошибке: Орфей оглядывается, преступает запрет и утрачивает Эвридику. Неудача Орфея утверждает новый космический закон: никакая сила не способна восстановить «дизъюнкцию» Неба и Земли [Асоян 2014, с. 77], связать воедино прошлое (умершее) и настоящее [Асоян 2014, с. 14].

В соответствии с этим толкованием Агеев совершает дерзость, в принципе отправившись на свидание с Леночкой и – шире – возымев надежду на обретение любви. Цель Агеева аналогична цели Орфея: «Только ей одной хотел он рассказать о туманных рассветах, о деревнях, о запахе жилья, о бесконечных русских дорогах, о полыхающих зарницах, о страшных лиловых грозах...» [с. 101]. Иными словами, Агеев собирается приобщить Леночку (принадлежницу Ленинграда – символического пространства мертвых) к миру экспедиции (пространству жизни), перевести любовную мечту из мира призраков в мир реальный. Ошибка – отъезд без предупреждения – связана с самоуверенностью героя. Как и Орфей, Агеев убежден в непобедимости своей любви, что идет вразрез с реальностью конструируемого в рассказе мира, где любая встреча фундаментально хрупка, а счастье, едва обретенное, рискует быть тут же утерянным.

В романтико-символистском измерении эта идея соответствует топосу недостижимости высшей истины, неустранимости ситуации двоемирия. Активен здесь и петербургский текст: сюжет о вечной разлуке Евгения и Параша символизирует невозможность (любовного) счастья в «насильственном городе» [Кузьмичев 2012, с. 275], основатель которого нарушил священную границу между водой и су-

шей, хаосом и космосом и тем обрек свое создание на возмездие-гибель¹⁴.

4.4.3. Этический план

Иная интерпретация оглядки Орфея имеет психологическую природу: кифаред оборачивается к возлюбленной, не выдержав любовного желания. Эта мотивировка прописана в обработке Вергилия [Вергилий 1978, с. 132–133]:

Только безумием вдруг был охвачен беспечный любовник, —
Можно б его и простить — но не знают прощенья маны! —
Остановился и вот Эвридику свою на пороге
Света, забывшись, — увы! — покоровшись желанью, окинул
Взором, — пропали труды, договор с тираном нарушен!

В рассказе дано зеркальное отражение той же ситуации: если Орфей оглядывается на Эвридику, то Агеев, наоборот, теряет с ней зрительный контакт. Продолжив инверсию, мы можем достроить имплицитный запрет, действующий в мире «Пропасти»: не *отворачиваться* от любви.

Причина, по которой Агеев срывает встречу, намечена лишь слегка и действительно может быть истолкована как «минутная прихоть, душевный выверт и только» [Кузьмичев 2012, с. 178]. За мотивом иррациональности, однако, может скрываться и более сложная мотивация. Корни непоступков Агеева следует искать в сюжетном архетипе рассказа: любовь переходит в смерть после превышения меры. Граница, за которой любовь становится для героя невозможной, проведена в самом начале встречи: «...Агеев сразу покорно, с радостной и отчаянной готовностью подумал: „Я погиб!“» [с. 99].

¹⁴ Трагический любовный сюжет — частная вариация эсхатологического мифа Петербурга. Границей двух миров здесь выступает географическая граница между Россией и Европой. Петр прибывает из-за границы, чтобы вывести Россию из тьмы к свету, воплотить ее в образе Нового Иерусалима [Лотман 1982]; этот акт своеволия наказывается: город гибнет в водах потопа. Сюжеты о несчастной любви в декорациях Петербурга бесчисленны: «Уединенный домик на Васильевском» В.П. Титова, «Невский проспект» и «Записки сумасшедшего» Н.В. Гоголя, «Насмешка мертвеца» В.Ф. Одоевского, романы Достоевского и т. д.

Дальнейшие вариации мотива любви-смерти подготавливают финальный выбор героя – вернуться в безопасное пространство экспедиции (жизни), откатить инициационный ритуал: Агеев не *осмеливается* поцеловать Леночку и уезжает от нее. Третий непоступок – Агеев не сообщает Леночке об отъезде – сопровождается дополнительной мотивировкой: «Не пошел нарочно из-за какого-то мгновенного упрямства, *с едкой радостью* думая о том, как она огорчится, отчаётся, когда он не придет в субботу, когда пропадет, исчезнет для нее на много дней и *каким зато счастливым будет их свидание*, когда, вернувшись, он придет к ней» [с. 100]. Если отказ от поцелуя и разлука намеренно отсрочивают вызывающую страх полноту наслаждения, решение уехать, не предупредив, призвано, наоборот, сопрячь его с риском и тем самым обострить, усилить. Не готовый к встрече здесь и сейчас, Агеев одновременно желает большего, истинно удлинняя сюжет о разлуке – встрече.

Вина Агеева в этом случае связана с нарушением этики отношения к другому. Архисюжет петербургского текста – сюжет о спасении [Топоров 1982, с. 315] – предполагает сущностную перестройку субъекта (смерть – воскресение), вызванную вхождением в его ценностное поле другого; потерю себя ради любви. Ключевой критерий поступка, по М.М. Бахтину (в реконструкции Л.А. Гогтишвили), «абсолютное себя-исключение» из «ценностей прекрасной данности бытия», «право относимых только к другому» [Бахтин 2003, с. 68, 361]. Агеев выбирает противоположную стратегию непоступка, насильственно (через боль: «...как она огорчится, отчаётся...» [с. 100]) подчиняя Леночку своему наслаждению, заигрывая с ее судьбой. Уже вошедшая в план сознания героя, героиня выталкивается из него, вновь развоплощается (из человека становится мечтой, призраком) – гибнет.

Сходное толкование обнаруживаем в рецептивной истории орфического мифа: Платон оценивает поступок Орфея в негативном ключе – как знак его трусости, неготовности умереть ради встречи с возлюбленной [Асоян 2014, с. 50]; в тексте Вергилия также звучит мотив любовного безумия – любви не как со-бытия, но как сиюминутной жажды обладания, отрицающей субъектность другого. Для подобной интерпретации «оглядки» имеются основания и в мистериальном контексте рассказа: согласно мифу об андрогине (в его

теософском прочтении) богозданное единство Адама распалось, когда мужское начало возжелало господства над Девой [Асоян 2014, с. 78]¹⁵.

4.5. Предвестие развязки

Ошибка Агеева разжимает пружину трагического сюжета. Очертим его фазы, которые стремительно сменяют друг друга в третьей части рассказа.

Новелистический сюжетный поворот в последней главе представляет собой не что иное, как перипетию – «перемену желаемого в <свою> противоположность», «перелом от счастья к несчастью» [Аристотель 1978, с. 125, 128]. Агеев, намереваясь встретить Леночку, находит ее умершей.

Перелом в действии предвозвещается вестником, функцию которого выполняет пьяный: его «нагло-вещая» улыбка намекает на скорое несчастье. В персонаже пьяного, ожившей статуи [Корнилов 2025, с. 75], считывается аллюзия на ключевой образ петербургского текста – Медного всадника, персонификацию губительного, «макаберного» Ленинграда; в поэме Пушкина статуя несет возмездие Евгению¹⁶.

«Грядущее возмездие» (вспомним название стихотворения Казакова о Ленинграде [Кузьмичев 2012, с. 312]) предвосхищается и самим местом, в котором разыгрывается встреча с пьяным: чуждость, неузнаваемость «странного переулка» сигнализирует об исключении Агеева из мистериального пространства Петербурга – взгляду Агеева теперь недоступна скрытая в городе тайна, как недоступна, развоплощена, спрятана за крышкой гроба Леночка. Динамической осью сцены, по которой нагнетаются мотивы отчуждения и ужаса, является сюжет преследования, в котором, как в кривом зеркале, отражается и траверсируется орфическая линия рассказа: ср. общую начальную точку – оживление куклы, перестановку властных позиций (Агеев ведет за собой Леночку – Агеев убегает от

¹⁵ В качестве примера художественной реализации этой идеи Асоян приводит сюжет о спуске Фауста в Обитель Матерей (см. сноску 8).

¹⁶ Эта параллель осложняется тем, что Агеев занимает ту же позицию творца, что и Петр в петербургском мифе, что подключает к подтексту «Пропasti» «франкенштейновский» сюжет о мести творения своему создателю (антипара к мифу о Пигмалионе).

пьяного), переключку деталей (шуршание платья Леночки – шарканье и свист пьяного; ср. также шепот в квартире Леночки). Несколько раз повторяется мотив оглядки («Агеев нервно повернул голову и снова ужаснулся, сам не зная чему...», «Тогда Агеев остановился и повернулся к пьяному», «Агеев шел... уже боясь оглянуться...» [с. 102–103]), однокоренной с аналогичным мотивом в сюжете Орфея и отраженный, в частности, в библейском повествовании о жене Лота и в повести «Вий»: повернуться в этом варианте означает заглянуть в глаза смерти [Назиров 1987, с. 35–36]. Заключает сцену внезапное исчезновение пьяного, параллельное другим исчезновениям в рассказе: отъезду Агеева и смерти Леночки.

4.6. Финал

Явление вестника отделено от развязки сценой у дома, в которой автор в полной мере дает проявиться любовному чувству героя (традиционный для трагедии прием оттенения [Гаспаров 1987, с. 455]). Во внутреннем монологе проговариваются те же ожидания от встречи, что и в момент отъезда (ср.: «...как она огорчится, отчаётся, когда он не придет в субботу... и каким зато счастливым будет их свидание, когда, вернувшись, он придет к ней» [с. 100] и «Ему казалось, что она должна вот-вот выйти, вскрикнуть, увидев его, кинуться ему навстречу или притвориться рассеянной, равнодушной, спешащей куда-то» [с. 103]), – герой еще раз обнаруживает свое неведение и самоуверенность, чтобы спустя мгновение быть низвергнутым с ними.

Рассказ обрывается в момент «узнания» («перемены от незнания к знанию» [Аристотель 1978, с. 129]): взгляд Агеева падает на крышку гроба. Судя по высказыванию Казакова, в финале рассказа торжествует смерть: «...как вопль рока в симф<-онии> Чайковского – внезапный и страшный» [Цит. по: Кузьмичев 2012, с. 313]. Сцена страсти, или патоса, – главный содержательный блок трагедии [Гаспаров 1997, с. 450–451]: «Страсть же есть действие, причиняющее гибель или боль, например, смерть на сцене, мучения, раны и тому подобное» [Аристотель 1978, с. 129–130]. Телесная боль ослепляющего себя Эдипа могла бы воплотиться в рассказе как ужас от случившегося, угрызения совести и скорбь из-за вечной разлуки. Сцена бы подвела читателя к главной идее рассказа: «В человеке тьма восстает на свет, и пожирает его вме-

сте с потрохами и побегам высшего, и торжествует победу» [Жирмунская 2009].

5. Музыкальность

Сюжетный архетип рассказа, восстановленный нами выше (любовь → любовь + смерть → смерть), непосредственно реализуется на уровне презентации наррации [Шмид 2008, с. 173–174]. «Пропась» написана в традиции орнаментальной, или музыкальной, прозы. О музыкальности рассказа писал сам автор: «<рассказ> ...о Ленинграде, пьянице, дикой любви, белых ночах, подьемах мостов и смерти в конце – как вопль рока в симф<-онии> Чайковского – внезапный и страшный»¹⁷ (курсив наш. – З. К.) [Цит. по: Кузьмичев 2012, с. 313]. Эффект синестезии речи и музыки достигается средствами повтора и лейтмотива, главными приемами орнаментальной прозы [Кожевникова 1976, с. 56–57]. Повторяемость задействована на всех уровнях текста: мелодическом («Пропась» написана ритмической прозой), синтаксическом (повторы конструкций различного типа, например открывающих абзац риторических восклицаний: «День этот, такой страшный, такой необычный день, начался для Агеева великолепно!» [с. 96], «Странен, таинственен становится в конце мая Ленинград!», «Все изменяется!» [с. 97], «Как жалел он потом об этом!» [с. 100], «Какой это был странный переулоч!» [с. 101] и т. д.; широкое использование анафор, рядов однородных членов

¹⁷ Ср. описание первой части Четвертой симфонии П. Чайковского, сделанное самим композитором в письме Н. Ф. фон Мекк (17 февраля / 1 марта 1878 г.): «Это *фатум*, это та роковая сила, которая мешает порыву к счастью дойти до цели, которая ревниво стережет, чтобы благополучие и покой не были полны и безоблачны, которая как дамоклов меч висит над головой и неуклонно, постоянно отравляет душу. Она непо[бе]дима, и ее никогда не осилишь. Остаётся смириться и бесплодно тосковать.

Безотрадное и безнадежное чувство делается все сильнее и более жгучим. Не лучше ли отвернуться от действительности и погрузиться в грезы.

О радость! по крайней мере, сладкая и нежная греза явилась. Какой-то благодатный, светлый человеческий образ явился и манит куда-то.

Как хорошо! как далеко уж теперь звучит неотвязная первая тема аллегро. Но грезы мало-помалу охватили душу вполне. Все мрачное, безотрадное позабыто. Вот оно, вот оно, счастье!.. Нет! это были грезы, и *фатум* пробуждает от них» [Чайковский 2002, с. 79–80].

и др.) и лексическом (см. лейтмотивы, выделенные нами при анализе пространства Ленинграда [Корнилов 2025])¹⁸.

Остановим свое внимание на макроуровне – том, как устроена образная «архитектоника» рассказа. Для этого воспользуемся методикой анализа, предложенной Н.М. Фортунатовым: по аналогии с музыкальным произведением исследователь выделяет в тексте парадигму «тем» (образных единств), каждая из которых, двигаясь по временной оси сюжета, проходит через ряд преобразований в соответствии с определенной логической структурой (например, сонатной: экспозиция – разработка – реприза) [Фортунатов 2023, с. 47, 193]. Попробуем, с учетом такого понимания музыкальности, проследить лирический сюжет «Пропасти».

Уже в первой фразе экспозиции даны мотивы двух основных музыкальных тем в том соотношении, в каком они повторяются в репризе: ведущий мотив страха (акцентированный уточняющей конструкцией: «такой страшный, такой необычный день» [с. 96]), который затем развернется в тему смерти, и побочный – радости («день... начался для Агеева великолепно!» [с. 96]), входящий в тематический комплекс любви. Далее в экспозиции, однако, на первый план выходит мажорная любовная тема (мотив подготовки к свиданию, приятных впечатлений, радостного возбуждения героя), контрапунктом к которой – пока приглушенно, намеками – звучит мотивный ряд страха (мотивы тревоги, волнения, бледности) – одна из составляющих темы смерти. Связующей партией между двумя темами служит пейзаж Ленинграда: выдержанный в основном в приподнятой, радостной тональности (мотивы «кипения», веселости, многоцветности), он содержит и несколько минорных мотивов, предвосхищающих мелодику третьей части (ср. на пространственном уровне: «сумрачный» ресторан и «странный переулок»; на персонажном: официант и пьяный; на словесном: «...комната *поразила* его непривычной величиной и *гулкостью*» [с. 97] и «Он прошел по Мойке, впервые *поражаясь гулкой темноте* под мостами...» [с. 101]).

Пейзаж Ленинграда предварен мотивом «бродячей жизни» [с. 96] (пространство экспедиции), который, несмотря на нисходя-

¹⁸ Подробный анализ орнаментальных приемов прозы Казакова см. в диссертации Н.Е. Егниновой [Егнинова 2006].

щую тональность, входит в мелодический круг любовной темы (оттеняет ее) и на этом основании противопоставляется теме смерти (см. Таблицу 2 на с. 81).

Во второй части тема смерти набирает силу, приобретая равный статус с темой любви. Обе темы развиваются в тесном соприкосновении друг с другом, их симбиоз¹⁹ достигает завершения в реплике Леночки («Я так счастлива, что почти больна, и чувствую, что должна расплатиться за это...» [с. 100]). Эту взаимообусловленность отражает и развивает «партия» Ленинграда, которая смещается из мажорной тональности в промежуточную (контраст света и тени, «черного страшного провала» [с. 97] и горящей «громады купола» [С. 100], мотив манящей тайны).

С пейзажем Ленинграда гармонируется сменяющий его русский пейзаж: пространство «майской ночи» соседствует с «белыми ночами» в воспоминаниях Агеева, полностью перетекая в них в финале главы (возвращение героя: «И вот, наконец, он дома, в Ленинграде...» [С. 101]). Композицию второй части, как и первой, замыкает процесс торжественной подготовки к свиданию, спаянный с мотивом гибели (см. Таблицу 3 на с. 81).

В последней части – репризе – повторяются все темы экспозиции, но в измененных пропорциях и тонах, приходя к соотношению, заявленному в первой строке рассказа. Тема смерти, слабо акцентированная в первой части, сначала развернуто представлена в зловещем образе пьяного, а затем, после небольшой разрядки, достигает кульминации в момент появления гроба (финальный «воплъ рока» обрывается в самом начале его разработки), поле напряжения вокруг этих узловых элементов создают локусы Ленинграда («странный переулок» [С. 101] и квартирасклеп), обыгранные в минорной тональности. Возникает контраст с первой главой, где образ Ленинграда был по преимуществу «солнечный» с несколькими вкраплениями «сумрака». Эта ситуация опрокинута в финале: в море «сумрака» вычленяется лишь пара мотивов, стыкующихся с жизнерадостной темой любви

¹⁹ Оговоримся, что темы любви и смерти разъединяются нами «насильно»: в самом тексте они часто составляют единое диалектическое целое, соседствуя в одной фразе, синтагме или слове.

(«шум машин и трамваев», «прохожие» и «прекрасные улицы со старинными особняками» [С. 103]).

Если в экспозиции городской пейзаж предварялся минорным мотивом «бродячей жизни» [С. 96], то теперь этот мотив переведен в мажор («шафранные летние закаты» [С. 103]) и сопровождает появление темы любви; она, однако, быстро затухает, практически сливаясь с мотивом страха: «...со страхом и любовью глядя на старинный подъезд», «И бледнея, сотрясаясь от стука сердца, чувствуя слабость и холод в животе и ногах, Агеев позвонил» [С. 103] (см. Таблицу 4 на с. 82).

6. Миф и случай в структуре рассказа

6.1. Миф

Как мы увидели, рассказ «Пропать» зиждется на логике мифа, творит собой новый миф.

- В основании его конструкции находится мотив любви-смерти — исходная точка любого мифологического воображения.
- Этот мотив разворачивается в компактную структуру: две пары взаимно противопоставленных семиотических полей (Ленинград — экспедиция, любовь — смерть) и два взаимодействующих героя (Агеев и Леночка-Ленинград)²⁰, чьи траектории образуют сюжет о встрече — разлуке. Этот сюжет разрабатывается по типичной для мифа модели: герой переходит в другое пространство, добывает невесту, но нечаянно нарушает запрет и теряет ее.
- Архисюжет «Пропати» находит выражение не только в нарративе, но и в системе образных и словесных лейтмотивов, сгруппированных вокруг «музыкальных» тем любви и смерти, гармоническое движение которых составляет самостоятельный лирический сюжет.
- Наконец, повествование обладает исключительно широким интертекстуальным шлейфом, неявно отсылая к значительному ряду текстов и языков — литературных (сказка, миф,

²⁰ Ср.: «...чем заметнее мир персонажей сведен к единственности (один герой, одно препятствие), тем ближе он к исходному мифологическому типу структурной организации текста» [Лотман 1996, с. 216].

петербургский текст), жанровых (трагедия), общекультурных (куртуазная, готическая, символистская традиции).

6.2. Случай

Однако механизм мифа не является единственным организующим началом рассказа. Наряду с циклической моделью текстопождения в «Пропасти» активна и альтернативная, линейно-кумулятивная модель, чья функция заключается в «фиксации однократных и случайных событий, преступлений, бедствий» [Лотман 1996, с. 209].

Сюжет рассказа представляет собой серию эксцессов. Этот эффект достигается нарочитым ослаблением сюжетных связей: каждое новое событие не может быть предсказано на основании предыдущего. Так, не объясняется, как познакомились Агеев и Леночка, их встреча выглядит спонтанной, не подготовленной ничем, кроме уверенности героя в том, что встреча случится. Леночка перебегает через мост в последнюю минуту перед его разведением. Решение о прогулке принимается на месте, спонтанно, против условленного. Герои «поражаются тому, что они встретились» [с. 100]. Отъезд Агеева, прежде всего, роковая данность. Решение не предупреждать Леночку продиктовано «мгновенным упрямством» [с. 100]. В самом центре родного города Агеев к своему удивлению, попадает в незнакомое место. Непредсказуемо ведет себя пьяный, который сначала преследует героя, а потом пропадает. Гибель Леночки – кульминация этой цепочки неожиданностей.

На орнаментальном уровне этим событиям соответствуют мотивы тайны, внезапности, необъяснимости, сопровождающие путь Агеева со второй главы, обилие восклицательных предложений.

Кумулятивная структура нарратива уравновешена мифом, который «просвечивает» сквозь нагромождение случайностей. Предопределенность обнаруживается за счет ослабления линейного времени. Агеев влюбляется еще до встречи с Леночкой, Леночка предсказывает гибельный исход в своей последней реплике – последующее буквальное претворение в жизнь стереотипа о расплате за счастье в той же мере невероятно, сколь и закономерно.

На уровне презентации наррации время преодолевается посредством риторических восклицаний-рефренов, выполняющих проспективную функцию: «День этот, такой страшный, такой необычный

день, начался для Агеева великолепно!» [с. 96], «И на свое великое несчастье, на свою великую беду, подошел Агеев в такую ночь к Дворцовому мосту» [с. 98], «Как жалел он потом об этом!» [с. 100].

Таким образом, случайное в рассказе оказывается одновременно predetermined, что рождает историю о внезапном совпадении вневременного архетипа и текущей, становящейся жизни, «чудесную историю» [Лосев 2001, с. 212] – историю-миф.

7. Проблема финала

Подобно живому организму, художественный текст обладает способностью обращать внешний шум в часть своей структуры [Лотман 1970, с. 99]. Утерю последних страниц «Пропасти» можно воспринять не как нарушение исходной целостности текста, но как радикальный прием, подчеркивающий те или иные смысловые аспекты рассказа.

Вспомним интерпретацию Н.Г. Махиной, которая усматривает в «нулевом» финале «Пропасти» неслучившееся событие: «...Агеев так и не заглянул в страшную „пропасть смерти“» [Махина 1997, с. 95]. Событийной пустоте приписывается характерологическая функция: остановка повествования толкуется как еще один непоступок Агеева, «знак некоей душевной слабости, ограниченности героя, не имеющего силы „перешагнуть черту“, заглянуть в глаза смерти, попытаться разгадать ее тайну...» [Махина 1997, с. 95].

Отсутствие финала можно напрямую связать с главной идеей рассказа: торжеством смерти над любовью. Прекращение наррации в этом случае предстает иконическим знаком, сопоставленным с вынесенным в заглавие словом-символом «пропасть». Смерть – точка стяжения всех элементов структуры рассказа, главный герой движется к ней с самого начала, попеременно то сближаясь с ней, то отдаляясь от нее. Эта траектория ведет в буквальную пустоту: за порогом квартиры Леночки перестают существовать пространство и время, с ними – герой и зависимый от него нарратор, а вслед за последним и сам текст.

В диалог с «нефиналом» вступает и мистериально-романтический пласт подтекста «Пропасти»: изъятие последних страниц размыкает завершенное, исключительно продуманное и цельное единство текста в бесконечность, обращает рассказ во *фрагмент*, за границей которого скрыта *невыразимая* тайна смерти. Выходя на

метауровень читателя рассказа, можно сказать, что за этой границей находится сама истина: София-Леночка ускользает от Агеева так же, как от читателя – знание о реально существовавшем финале²¹.

8. Горизонтальный контекст

Исследователи отмечают высокую степень связности художественного мира Казакова: тематическое и стилистическое единство рассказов, общность их лирического субъекта, повторяемость сюжетных стратегий и ходов. В этом сверхтекстовом единстве («романе рассказчика» [Кузьмичев 2012, с. 29]) выделяются тематические группы произведений, образующие своего рода несобранные циклы. В один из таких циклов складываются рассказы о любви: «Голубое и зеленое» (1956), «На острове» (1958), «Осень в дубовых лесах» (1961), «Адам и Ева» (1962), «Двое в декабре» (1962). Все рассказы цикла обладают значительным структурным сходством: двугеройная система персонажей, место действия, отмеченное чертами сакральности и противопоставленное профанному миру, мотив разлуки как отправная точка построения сюжета.

«Пропасть» не только органично вписывается в этот ряд, но и может считаться его незримым («посмертным») [Кузьмичев 2012, с. 313] инвариантом-предвосхитителем²², наиболее рельефно отразившим очертания мифологического архетипа. После «Пропasti» ближе всего с мифом сближается рассказ «На острове» – приведем здесь наблюдения над его сюжетом.

Пространство рассказа делится на городское (Архангельск, Ленинград) – профанное пространство «бродячей жизни» – и островное: остров в священной топографии Русского Севера есть райский локус, «центр иного мира» [Теребихин 1994, с. 112]. Сюжет двух героев (Забавина и Густы), как и в «Пропasti», развивается по тра-

²¹ Заметим, что нам неизвестно, какой объем текста содержался на последних страницах. Художественная структура рассказа вполне допускает вариант, при котором не уцелело лишь последнее предложение.

²² «Пропасть» написана раньше большинства рассказов цикла, за исключением «Голубого и зеленого». Показательно признание Казакова, сделанное после посещения Ленинграда: «Москва и мой Арбат как-то померкли для меня, и я страшно жалел, что „Голубое и зеленое“ было в то время уже опубликовано, я бы все перенес в Ленинград и рассказ от этого только выиграл бы» [Кузьмичев 2012, с. 277].

фарету мифа: герой прибывает в «мир иной» (выступая при этом в роли его властителя: Забавин ревизует остров), «отыскивает» героиню и пробуждает в ней сознание любви, но судьба тут же разлучает их: Забавина срочно вызывают в Архангельск, и он навсегда покидает Густю. «Оглядкой», ошибкой героя, ведущей к разлуке, является сама его любовь: чувством к Густе герой пытается обратить время вспять, вернуться в годы своей молодости: «Хочется, чтобы пришел кто-то сильный и заставил нас всех *оглянуться*. Ведь чем дальше, чем больше мы живем, тем счастья меньше! Человечество всегда юно, но мы-то, мы стареем...» (курсив наш. – З. К.) [Казаков 1966, с. 104]. Дерзкая попытка нарушить закон Хроноса (отчетливо орфическая мотивировка) пресекается Судьбой («Она [шхуна] появилась внезапно, как судьба...» [Казаков 1966, с. 108]), однако разлука – метафорическая смерть – в последних строках рассказа внезапно (индикатор мифической метаморфозы) претворяется в «новую жизнь» – мрачные интонации горя преодолеваются в светлых тонах пейзажа: «Звенела за бортом вода, и звон этот был похож на звук бегущего, веселого, никогда не умолкающего ручья» [Казаков 1966, с. 111].

Мифопоэтическая составляющая «несобранного цикла» рассказов Казакова о любви заслуживает отдельного исследования.

Приложение

Таблица 1. Сюжетная структура

| | | | | | |
|------------|-------|---|--|--|---|
| Ленинград | | + («прозрачный» Ленинград) | ± («призрачный» Ленинград: «черный страшный провал» [с. 98] → лест- ничная пло- щадка) | | - («макаберный» Ленинград) |
| | | Агеев Леночка («...погрузился в счастье чело- века, готовя- щегося к встрече с <i>де- вушкой</i> » [с. 97]) таксист парикмахерша официант (-) | Агеев Леночка | | Агеев Леночка (гроб) пьяный |
| Экспедиция | - | | | + | |
| | Агеев | | | Агеев Леночка (воспоминание) | |

Таблица 2. Движение музыкальных тем (I)

| Тема смерти | Тема любви |
|---|---|
| «День этот, такой страшный, такой необычный день, начался для Агеева великолепно!» [с. 96] | |
| | <природа> (-) → <Ленинград днем> (+) |
| | «...погрузился в счастье человека, готовящегося к встрече с девушкой» [с. 97] |
| | <магазин> |
| «...с наслаждением и тревогой стригся и брился...» [с. 97] | |
| <ресторан, официант> | «...все это показалось ему восхитительным...» [с. 97] |
| «...все больше бледнел от волнения...» [с. 97] | |
| «...так он был свеж, так молод, такая решительная влюбленность читалась на его загорелом побледневшем лице» [с. 98] | |

Таблица 3. Движение музыкальных тем (II)

| Тема смерти | Тема любви |
|---|---|
| <Ленинград ночью> | |
| «Как бред, как забытые тянется эта ночь» [с. 98] | «Любови, стихов, молчания требует она» [с. 98] |
| «И на свое несчастье, на свою великую беду, подошел Агеев в такую ночь к Дворцовому мосту» [с. 98] | |
| <мост> | |
| «...черный страшный провал...» [с. 98] | |
| «Как страшно!» [с. 98] | |
| «...с радостной и отчаянной готовностью подумал: „Я погиб!“» [с. 99] | |
| | «...властно и радостно сказал он...» [с. 99] |
| | «...вдруг с восторгом увидел...» [с. 99] |
| <Зимняя канавка> | |
| «...так поразил ее Агеев, который в ту ночь был особенно хорош и молод, особенно решителен, взволнован и бледен той особенной бледностью, которую вызывает только любовь, только страсть и гибель!» [с. 99] | |
| «Рука ее стала дрожать, а у него пересыхали губы, кружилась голова, и он уже ничего не чувствовал, кроме одного, что он погиб...» [с. 99] | |
| <прогулка> | |
| «...начиналось между ними то, чему нет названия, что сотрясает все тело безумием, что может в один день перевернуть жизнь» [с. 100] | |
| <квартира> | |
| «Вы знаете, я боюсь... Я боюсь, у меня никогда больше не повторится такая ночь! Я так счастлива, что почти больна, и чувствую, что должна расплатиться за это... Это – как перед пропастью!» [с. 100] | |
| | «Как жалел он потом об этом! В какой сладкой тоске и муке прошли для него эти два месяца!» [с. 100] |
| | <природа> (-) → <природа> (+) → <Ленинград> (+) |

Таблица 4. Движение музыкальных тем (III)

| Тема смерти | Тема любви |
|--|---|
| ← <прогулка Агеева> | |
| <странный переулоч, пьяный> | |
| | «Наконец стали попадаться прохожие, стал слышен шум машин и трамваев на Литейном...» [с. 103] |
| | <природа> (+) |
| «...со страхом и любовью глядя на старинный подъезд» [с. 103] | |
| «И бледнея, сотрясаясь от стука сердца, чувствуя слабость и холод в животе и ногах, Агеев позвонил» [с. 103] | |
| <квартира, гроб> | |

Источники

Вергилий 1979 – Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида / пер. с лат. С.В. Шервинского. М., 1979.

Грейвс 2005 – Грейвс Р. Мифы Древней Греции. Екатеринбург, 2005.

Казаков 1966 – Казаков Ю.П. Двое в декабре. Рассказы. М., 1966.

Казаков 1986 – Казаков Ю.П. Две ночи: Проза. Заметки. Наброски. М., 1986.

Казаков 1986б – Казаков Ю.П. Проза / публ. Алексея Казакова; предисл. Георгия Семенова // Смена. 1986. № 7. С. 9–14.

Чайковский 2002 – Чайковский П.И. Избранные письма. М., 2002.

Литература

Аверинцев 1987 – Аверинцев С.С. Елена // Мифы народов мира: энциклопедия в двух томах. 2-е изд. Т. 1. А–К. М., 1987.

Античная литература 1986 – Античная литература / А.Ф. Лосев, Г.А. Сонкина, А.А. Тахо-Годи и др. 4-е изд. М., 1986.

Аристотель 1978 – Аристотель. Поэтика / пер. М.Л. Гаспарова // Аристотель и античная литература. М., 1978. С. 111–163.

Асоян 2015 – Асоян А.А. Семиотика мифа об Орфее и Эвридике. СПб., 2015.

Бахтин 2003 – Бахтин М.М. Собрание сочинений: [в 7 т.]. Т. 1. Философская эстетика 1920-х гг. М., 2003.

Бахтин 2012 – Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Собрание сочинений: [в 7 т.]. Т. 3. Теория романа (1930–1961 гг.). М., 2012. С. 340–512.

Беляк 1991 – Беляк Н.В., Виролайнен М. Н. «Маленькие трагедии» как культурный эпос новоевропейской истории: (Судьба личности – судьба культуры) // Пушкин: Исследования и материалы. Т. 14. Л., 1991. С. 73–96.

Гаспаров 1997 – Гаспаров М.Л. Сюжетосложение греческой трагедии // Гаспаров М.Л. Избранные труды. Т. 1. О поэтах. М., 1997. С. 449–482.

Егнинова 2006 – Егнинова Н.Е. Рассказы Ю.П. Казакова в контексте традиций русской орнаментальной прозы: дис. ... канд. филол. наук. Улан-Удэ, 2006.

Жирмунская 2009 – Жирмунская Т.А. Мы – счастливые люди // Портфолио: [интернет-альманах]. 2009. № 147. Архивная копия на сайте InternetArchive. URL: <https://web.archive.org/web/20220123191103/http://www.port-folio.us/2009/part36.html> (дата обращения: 14.02.2026).

Жолковский 2016 – Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. *Exungueleonem*. Детские рассказы Л. Толстого и поэтика выразительности. М., 2016.

Кожевникова 1976 – Кожевникова Н.А. Из наблюдений над неклассической («орнаментальной») прозой // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1976. Т. 35, № 1. С. 55–66.

Корнилов 2025 – Корнилов З.А. Рассказ Ю. Казакова «Пропасть»: поэтика мифологического осмысления пространства // Палимпсест. Литературоведческий журнал. 2025. № 3 (27). С. 57–85.

Кузьмичев 2012 – Кузьмичев И.С. Жизнь Юрия Казакова. Документальное повествование. СПб., 2012.

Лосев 2000 – Лосев А.Ф. История античной эстетики: [В 8 т.]. Т. 2. Софисты. Сократ. Платон. М.; Харьков, 2000.

Лосев 2001 – Лосев А.Ф. Диалектика мифа. М., 2001.

Лотман 1970 – Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М., 1970.

Лотман 1982 – Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Отзвуки концепции «Москва – третий Рим» в идеологии Петра Первого // Художественный язык Средневековья. М., 1982. С. 236–249.

Лотман 1996 – Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М., 1996.

Махнина 1997 – Махнина Н.Г. Проблема нравственных ценностей в творчестве Ю. Казакова: дис. ... канд. филол. наук. Казань, 1997.

Назиров 1987 – Назиров Р.Г. Запрет оглядываться (К происхождению фольклорного мотива) // Фольклор народов РСФСР. Межэтнические фольклорные связи. Межвузовский научный сборник. Уфа, 1987. С. 31–38.

Пропп 1986 – Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. 2-е изд. Л., 1986.

Серкова 1993 – Серкова В. Неопикуемый Петербург (выход в пространство лабиринта) // Метафизика Петербурга: (Петербургские чтения по теории, истории и философии культуры). Т. 1. СПб., 1993. С. 95–113.

Теория литературы 2004 – Теория литературы: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: в 2 т. Т. 2. Историческая поэтика / С.Н. Бройтман; под ред. Н.Д. Тмарченко. М., 2004.

Теребихин 1994 – Теребихин Н.М. Мифология островной культуры Русского Севера // Смерть как феномен культуры: Межвузовский сборник научных трудов. Сыктывкар, 1994.

Топоров 1995 – Топоров В.Н. Петербург и «Петербургский текст в русской литературе» // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: исследования в области мифопоэтического: избранное. М., 1995. С. 259–367.

Фортуатов 2023 – Фортуатов Н.М., Уртминцева М.Г., Юхнова И.С. Русская литература трети XIX века: учебник для среднего профессионального образования. 4-е изд. М., 2023.

Фрейденберг 1997 – Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997.

Фрейденберг 1998 – Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. 2-е изд. М., 1998.

Шмид 2008 – Шмид В. Нарратология. 2-е изд. М., 2008.

Элиаде 2002 – Элиаде М. История веры и религиозных идей. В 3 т. Т. 2. От Гаутамы Будды до триумфа христианства. М., 2002.

YURY KAZAKOV'S SHORT STORY "THE ABYSS": POETICS OF MYTHOLOGICAL UNDERSTANDING OF PLOT

Z.A. Kornilov

National Research Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod

The article presents the second part of a study devoted to Yuri P. Kazakov's short story "The Abyss". The structural foundation of the story is the mythological motif of love and death, which is transformed on three levels: spatial, narrative, and ornamental. At the spatial level, two pairs of realms are formed: abstract (love – death) and geographical (rural Russia – Leningrad). The boundaries between these worlds are crossed by two characters, Ageev and Lenchka (with Leningrad itself additionally singled out as a third acting entity). Their storyline derives from the love–death motif, has a cyclical nature (the model "loss – search – attainment"), and is developed according to the myth of Orpheus and Eurydice. The story activates a substantial layer of subtextual codes: fairy-tale and mythological, mystery-related, courtly-romantic, theatrical (tragic), and Petersburg-related. The greatest semiotic load falls on the hero's departure, which leads to catastrophe. For this event, several complementary motivations can be reconstructed: mythological (the separation is dictated by fate), tragic, and ethical (Ageev is guilty of Lenchka's death). The plot archetype of the story (the transformation of love into death through their fusion) is embodied at the level of figurative and verbal leitmotifs; the movement of leitmotif complexes is organized according to the sonata principle. In addition to myth, the story employs a linear-cumulative text-generating mechanism that fragments the narrative into a chain of anomalies and wonders. The exceptional structural integrity of the story makes it possible to incorporate the mechanical break in narration into its interpretation. In conclusion, the article briefly examines the position of "The Abyss" within the "uncollected cycle" of Kazakov's other stories about love.

Keywords: Yuri Kazakov, The Abyss, the myth of Orpheus and Eurydice, mythopoetics of the plot, ornamental prose, the Petersburg text of Russian literature.