

УДК 821.161.1-32
DOI 10.52452/2658-7475-2025-3-27-57-85

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

© 2025

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: 30.05.2025

Статья принята к публикации: 19.09.2025

В статье представлена первая часть исследования, посвященного рассказу Ю.П. Казакова «Пропась». По эпистолярным свидетельствам восстанавливается история работы над текстом; приводится обзор интерпретаций «Пропаси», сделанных современниками и исследователями творчества Казакова. Несмотря на утрату последних страниц, рассказ сохранил целостность благодаря высокой структурной связности. Анализируется пространственная композиция рассказа. Первое пространство — экспедиции — строится вокруг образа пути, в нем выделяются два подпространства, противопоставленных по авторской оценке. Второе пространство — ленинградское — рассматривается с точки зрения петербургского текста русской литературы. В «Пропаси» отражена оппозиция двух главных петербургских мифов: об основании и разрушении города. В зависимости от соотношения хаотического и космического начал (проявляющих себя в системе лейтмотивов, в мифологических и театральных подтекстах) пространство Ленинграда в «Пропаси» имеет «дневную» (первая глава: преобладание космического), «ночную» (вторая глава: равновесие космоса и хаоса) и «призрачную» (третья глава: преобладание хаотического) ипостаси. Сельский и ленинградский миры противопоставлены «архитектурно» — по горизонтали и вертикали, а также на уровне мифологических архетипов — как «этот» и «тот» свет; в то же время отдельные их признаки соположены. Динамическое взаимодействие пространств и их вариантов становится ясным при анализе сюжетной структуры, на чем будет сфокусирована вторая часть работы.

Ключевые слова: Юрий Казаков, «Пропась», петербургский текст русской литературы, мифопоэтика пространства.

1. История текста

Рассказ «Пропась» был написан Ю.П. Казаковым в 1957–1958 гг. Летом 1957 г. писатель впервые посетил Ленинград [Кузьми-

чев 2012, с. 78]. О своих впечатлениях от северной столицы он рассказывает в письме К. Г. Паустовскому (9 октября 1957 г.): «Этим летом я испытал большое потрясение – первый раз был в Ленинграде. Я застал еще последки белых ночей, сходил с ума, *хотел что-то написать об этом насильственном городе, но, приехав домой, перечел „Медного всадника“, поревел немного и писать ничего не стал*» (курсив наш. – З. К.) [Цит. по: Кузьмичев 2012, с. 275]. Тем не менее работа над собственной «петербургской повестью» продолжилась. В письме однокурснице и подруге Т.А. Жирмунской от 15 ноября 1957 г. Казаков сообщает: «...я сейчас пишу мистический рассказ, там любовь и смерть, внезапные, как взгляд вора, такое напряжение, такая мука, я рад страшно, что спокоен...» [Цит. по: Кузьмичев 2012, с. 311]. Ниже Казаков цитирует свое стихотворение «Грядущее возмездие», из которого в рассказ прямо перешла метафора моста – «актера, воздевшего руки в трагическом немом жесте» [Казаков 1986а, с. 98]: «И вот уж вздыблен мост, // Застыл, воздевши руки, // В трагически актерском жесте...» [Цит. по: Кузьмичев 2012, с. 312]. Спустя несколько дней, 22 ноября 1957 г., Казаков пишет Паустовскому о приостановке работы над одним из рассказов, судя по контексту имея в виду «Пропасть»: «После Дубулт я написал три рассказа. Два из них опубликованы, *третий захряс: не то настроение!* Приняты у меня в разных издательствах три книги. *Так как... такая удача – явление ненормальное, то я со дня на день жду пропасти и даже написал длинное стихотворение о грядущем возмездии белым стихом* (на рифму пороку не хватило)» (курсив наш. – З. К.) [Цит. по: Кузьмичев 2012, с. 276].

После перерыва в несколько месяцев Казаков возвращается к «Пропasti». 2 февраля 1958 г. в письме литературному коллеге и другу В.В. Конечкому Казаков сообщает, что собирается закончить рассказ после сдачи диплома: «Сейчас я корпею над дипломом: надо еще раз пройти по рассказам, сдать их, получить отпечатанными, вычитать, опять сдать и тогда уже я свободен на три месяца и вновь принимаюсь за презренное дело писательства, *тогда уже я возьмусь и за мистический рассказ о внезапной смерти ленинградской де-вушки, и за другие вещи...*» (курсив наш. – З. К.) [Цит. по: Конечкий 1986, с. 71]. Из следующего письма Конечкому, от 15 марта 1958 г., узнаем, что работа над «Пропастью» возобновлена, также Казаков

раскрывает причину, по которой рассказ «захряс» осенью: «Живу я в Дубултах дней уже двадцать. Пишу. Ты меня смутил, сволочь, в Ленинграде, помнишь, я тебе рассказал сюжет с призраком-пьяным и со смертью в конце (имеется в виду вторая поездка Казакова в Ленинград, в ноябре 57-го, когда он участвовал во Всероссийском семинаре российских прозаиков [Кузьмичев 2012, с. 264]. – З. К.). Ты сказал, что это мура. Я, хоть и кажусь наглым, человек весьма чувствительный, нервный, мнительный, тонкий – и после твоих слов у меня засосало под ложечкой, и за рассказ я уж больше не мог взяться. Только здесь я за него взялся и сделал-таки. Такая мистерия получилась!.. Но здорово, я доволен, *хоть, как говорят у вас, это и посмертный, по-видимому, рассказ*» (курсив наш. – З. К.) [Цит. по: Конецкий 1986, с. 71].

Скорее всего, в Дубултах Казаков дописал «Пропать». В письме Жирмунской от 22 марта 1958 г. он относит рассказ к числу завершённых текстов и снова называет «посмертным»: «Кроме этого я ещё наваял 4 рассказа, один из которых, правда, посмертный (о Ленинграде, пьянице, дикой любви, белых ночах, подъемах мостов и смерти в конце – как вопль рока в симфонии Чайковского – внезапный и страшный)» [Цит. по: Кузьмичев 2012, с. 313]. Последнее упоминание о рассказе относится к концу 1958 г. Из письма Казакова матери от 18 ноября узнаем о двух версиях концовки: «Я им [в редакцию] хочу снести „Пропать“ (во втором варианте, т. е. она уехала)» [Казаков 1986б, с. 13]. Однако ни один из двух финалов до нас не дошел. И.С. Кузьмичев допускает, что финал так и не был воплощен на бумаге [Кузьмичев 2012, с. 178], хотя утрата части рукописи более чем вероятна: в свое время архиву Ю. Казакова был нанесен «непоправимый урон» [Кузьмичев 2012, с. 244]¹.

2. История интерпретаций

Биограф Казакова И.С. Кузьмичев читает «Пропать» в свете другого рассказа писателя – «Адам и Ева», главный герой которого,

¹ Комментарий «от редакции» в «Смене»: «В этом месте рассказ, к сожалению, обрывается. Злоумышленники, забравшиеся в заколоченную на зиму дачу писателя, уничтожили бумаги в кабинете. Так были безвозвратно утрачены и последние страницы этого рассказа» [Казаков 1986б, с. 14].

художник, носит, как и герой «Пропасти», фамилию Агеев. Стержневым мотивом в обоих рассказах выступает событие разлуки влюбленных, но если «поведение художника Агеева имеет основательную, четко выверенную психологическую мотивировку» [Кузьмичев 2012, с. 178] – потребность в полной отдаче себя творчеству («Агеев жертвует любовью ради своего искусства» [Кузьмичев 2012, с. 173]), то в «Пропасти» внезапное решение героя уехать в командировку «было как бы фатально предопределено, вызвано минутной прихотью, душевным вывертом и только» [Кузьмичев 2012, с. 178]. По мнению И.С. Кузьмичева, Агеев из «Пропасти» выступает в роли «черного человека» Агеева из «Адама и Евы» [Кузьмичев 2012, с. 179]².

Размышления о рассказе «Пропасть» вплетены в лирический очерк Т.А. Жирмунской о Казакове в ее мемуарах «Мы – счастливые люди». В отличие от И.С. Кузьмичева, Т.А. Жирмунская не сомневается в том, что рассказ был завершен: «Если бы тогда, в 57-м, когда ты трепетал над этим рассказом, тебе сказали, что он приползет к читателю без обеих ног, как бы ты отреагировал?» [Жирмунская 2009]. «Пропасть», по убеждению Т.А. Жирмунской, писалась в стол: рассказ был слишком «мрачным» для тогдашней критики. Отсюда обрonnenное в письме слово «посмертный»: «Печатайте и обвиняйте, мол, когда меня уже не будет!» [Жирмунская 2009]. Но потому рассказ был особенно «задушевным созданием» Казакова, затрагивал проблемы, наиболее сильно его волновавшие. Тема «Пропасти», по Т.А. Жирмунской, – «погибель любви, роковое несовпадение душ и судеб, внезапная смерть. <...> Ты-то никогда не заблуждался насчет природы человека вообще и нашего в особенности. В человеке тьма восстает на свет, и пожирает его вместе с потрохами и побегами высшего, и торжествует победу» [Жирмунская 2009]. Близкая подруга Казакова,

² И.С. Кузьмичев здесь ссылается на О.А. Салынского, который привлекает образ «черного человека» для осмысления целого ряда казаковских героев – «его знаменитых „летунов“, людей, не способных к сердечной привязанности ни к близким, ни к дому, грубых „нутряных“ парней» (Вася из рассказа «На полустанке», Илья Снегирев из рассказа «По дороге», Василий Панков из «Легкой жизни», Василий Каманин из рассказа «В городе»): «Если с лирическим героем связаны в произведениях Казакова – и в рассказах, и в „Северном дневнике“ – светлые духовные впечатления и обретения странствий, то в этих „нутряных“ парнях живет темная беспамятная бродяжья душа, приносящая лишь несчастья и другим, и себе» [Салынский 1987, с. 258].

Т.А. Жирмунская находит в Агееве черты самого автора: «Ты меня прости, но в твоём Агееве (Агеев и Агеев, без имени) проступает нечто очень мне знакомое, а именно та разрушительная стихия, какую ты нес в себе...» [Жирмунская 2009]. Эта разрушительная стихия проявила себя в неожиданном бегстве героя: «Агеев сам провоцирует реакцию распада, начинает и успешно ведет подрывную работу по уничтожению счастья...» [Жирмунская 2009]. Продолжая сравнение, Жирмунская вспоминает эпизод своих отношений с Казаковым — на время написания рассказа пришелся их разрыв: «Идиллия длилась недолго. Ты исчез. <...> Жалко, что я не знала тогда твоей „Пропasti“». Ты как по нотам разыграл то, что написал о своем Агееве. Или кусок о том, как он безжалостно бросил Леночку, возник уже после твоего отъезда в Дубулты? Разгневанный, как Лермонтов... удалился ты в дом творчества. И работа у тебя пошла. Как никогда. Сколько ты сделал за неполных два месяца!» [Жирмунская 2009].

Лаконичную, но емкую характеристику рассказа содержит дневниковая запись Ю.М. Нагибина: «Недавно „Смена“ опубликовала ряд интересных материалов, посвященных Юрию Казакову, и среди них удивительный, с элементами гофманианы или, вернее, кафканианы незаконченный рассказ „Пропасть“» [Нагибин 1996, с. 477].

В академической среде рассказ стал предметом пристального внимания двух исследователей.

Н.Г. Махихина рассматривает «Пропасть» в связи с темой смерти в раннем творчестве Казакова — наряду с замыслом рассказа «Птица Сирин», отрывком «Смерть, где жало твое?» и незавершенной повестью «Возраст Иисуса Христа» (варианты названия: «Две ночи», «Разлучение душ»). Названные произведения не были закончены, что, по мнению Н.Г. Махихиной, свидетельствует о подавлении писателем размышлений о смерти. Тем же обусловлена и создаваемая в этих отрывках «атмосфера таинственности, иррациональности», которая «окутывает», прячет «истинное лицо» смерти [Махихина 1997, с. 91]. Наполняющий «Пропасть» «таинственный светлый сумрак ленинградских белых ночей» как раз предназначен «лишить смерть той реальной отвратительной сущности, которая всегда ощущалась Ю. Казаковым где-то на „периферии“ его сознания» [Махихина 1997, с. 91–92]. Ведущим эстетическим началом рассказа исследователь-

ница называет «образ города, его страшную красоту, которая и порождает гибельную любовь героев» [Махнина 1997, с. 93]. Ленинградский пейзаж в рассказе ориентирован на «традицию изображения Петербурга Пушкиным»: она «отчетливо прослеживается в своеобразной „демонизации“ ауры, окружающей героев» [Махнина 1997, с. 93]. Демоническое начало пространства выявляется и через суггестивную словесную технику [Махнина 1997, с. 92–93], и посредством образной структуры, в частности «таинственной фигуры пьяного» [Махнина 1997, с. 94]. Смерть в рассказе «выступает символом роковой платы за счастье», обретенное Агеевым и Леночкой [Махнина 1997, с. 92]. В то же время Казаков «акцентирует... недостаточную душевную готовность их [героев] принять это счастье. Леночка чувствует страх, она „почти больна“, Агеев же проявляет какое-то роковое легкомыслие, не предупредив ее о своем внезапном отъезде» [Махнина 1997, с. 94]. Неготовность к любви означает неготовность к смерти: отмечая переключку финала с семантикой названия (перед героем разверзается «пропасть смерти»), Н.Г. Махнина считает обрыв повествования сознательным решением. С ее точки зрения, образ «смерти-пропасти» «в контексте произведения становится лишь знаком некоей душевной слабости, ограниченности героя, не имеющего силы „перешагнуть черту“, заглянуть в глаза смерти, попытаться разгадать ее тайну, тем самым решив и „вечную“ загадку жизни человека, его пришествия на свет» [Махнина 1997, с. 95].

В исследовании Н.Е. Егниновой, посвященном орнаментальной поэтике рассказов Казакова, «Пропать» сопоставляется с романом А. Белого «Петербург». По мнению Н.Е. Егниновой, при всей разнице художественных методов обоих писателей в этих текстах виден общий подход к созданию образа Петербурга (Ленинграда). Во-первых, и Белый, и Казаков подчиняют художественное пространство «стихии музыки», уделяя значительное внимание «разработке звукового строя речи, ритму, размеру», а также используя «сходные орнаментальные приемы: многочисленные повторы, антропоморфные метафоры... инверсии». При этом «описания у Казакова в целом менее расплывчаты, более реалистичны, в отличие от романа Белого» [Егнинова 2006, с. 56]. Во-вторых, в основе обоих текстов лежит «поэтика

деструкции» [Егнинова 2006, с. 54], по линии которой Казаков и Белый наследуют литературе XIX века: «Вслед за А.С. Пушкиным, Ф.М. Достоевским, А. Белым образ „странного“ Петербурга в рассказе „Пропась“ наделяется отрицательными коннотациями и является хронотопом для сюжета со смертельной развязкой» [Егнинова 2006, с. 56].

3. Художественное пространство

Несмотря на обрыв повествования, «Пропась» отнюдь не стала «обрубком». Рассказ оставляет цельное – и сильное – впечатление благодаря исключительной связности художественной структуры. Попробуем отчасти описать, отчасти досоздать некоторые из ее уровней.

«Несущей конструкцией» текста, стягивающей к себе все остальные его элементы, мы считаем художественное пространство. Уже в самом начале рассказа устанавливается оппозиция двух пространственных миров (семантических полей): экспедиции (позже командировки) и Ленинграда. Остановимся подробнее на каждом из них и попробуем уловить основание, на котором они (со)противопоставлены.

3.1. Пространство природы

Пространство экспедиции и командировки (далее обобщенно – пространство природы, естественной жизни) делится на два подпространства, за которыми закреплена разная оценка. Граница между ними проходит во второй главе, когда герой перемещается из «душной избы» во двор. Строительным материалом для образов обоих подпространств служит лексика одних и тех же тематических групп, распределенная по двум рядам на основе антитетичных коннотаций (Таблица 1³).

Доминантой лексическо-семантического комплекса природы следует признать словообраз «бесконечных русских дорог» (и его действенный эквивалент – мотив «бродячей жизни»). Вокруг доминанты группируются остальные семы, формируя два контрастных

³ В Таблице 1 и далее 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.

ореола дорожного пространства, с положительной и отрицательной оценкой (простор — теснота, движение — остановка, «ночь» — «ночевка» и т. д.).

Оба подпространства опосредованы точкой зрения героя и синхронизированы с динамикой его душевного состояния (измождение / любовный восторг); второе подпространство — закатной и ночной природы — имеет не до конца проявленный метафизический план («...таинственная... красота ночных лугов...» [с. 100], образы стихии: «...о полыхающих зарницах, о страшных... грозах...» [с. 101], неба: «...шафранных... закатов...» [с. 103]).

Стержневой образ пути, психологическая и мистическая метафора пространства — черты универсальной для рассказов Казакова модели природного мира⁴, которая имеет значительный по объему вертикальный контекст — литературную традицию русского пейзажа. На родство с этой традицией, возводимой к финалу «Мертвых душ», намекают национальная окраска образа пути («...о бесконечных русских дорогах...» [с. 101]) и отмеченная выше ценностная амбивалентность пространства⁵.

3.2. Пространство Ленинграда

Городская часть «Пропасти» дает удивительный по лаконизму и насыщенности образец петербургского текста русской литературы⁶. Уже название рассказа отсылает к базовому мифу Петербурга — о его гибели-затоплении. В свою очередь, этот миф является производным от мифа об основании города-«парадиза» [Топоров 1995, с. 295; Лотман 1996, с. 277]. Эсхатология и космогония, «хаотическая слепота... и космическое сверхвидение образуют... полюса, которые определяют... диапазон Петербургского текста...» [Топоров 1995, с. 295].

⁴ О роли пространства дороги в рассказах Казакова см. работу Е.Ш. Галимовой [Галимова 1992, с. 5–42]. О принципах построения пейзажа Казаковым («поэтике психологического параллелизма» и «мистике природы») см. труд Н.Л. Лейдермана и М.Н. Липовецкого [Лейдерман 2003, с. 347–354].

⁵ Ср.: «...бедно, разбросанно и неприятно в тебе [на Руси]... <...> ...какая сверкающая, чудная, незнакомая земле даль!» [Гоголь 1951, с. 220–221].

⁶ Напомним, что незадолго до начала работы над рассказом Казаков перечитывал «Медного всадника».

Подобная ситуация двоения отчетливо видна в рассказе Казакова: образ Ленинграда в «Пропасти» построен на взаимоналожении категорий «космического» и «хаотического», «прозрачного» и «призрачного» [Топоров 1995, с. 294]. Каждая часть рассказа имеет свое соотношение мотивов, кодирующих ту или иную ипостась города, при этом с приближением к финалу резко нарастает хаотическое начало в противовес началу космическому. Проследим эту эволюцию более детально.

3.2.1. Дневной Ленинград

В первой части Ленинград предстает в свете «редкого солнечного дня». Доминантой лексического облика города можно назвать слово «великолепие» («Город сразу предстал пред ним во всем своем немислимом великолепии...» [с. 97]). Семантический ореол этого слова образуют⁷:

- пестрая цветовая палитра городского пейзажа («...встретил... бордовыми и зелеными домами... тусклым сухим блеском асфальта... золотой шапкой...» [с. 97]),
- слова с семантикой блеска («...встретил... блеском асфальта... сверкающим... шпилем...» [с. 97]),
- ясной погоды («...при редком солнечном дне...» [с. 97]),
- просторного помещения («...комната поразила его непривычной величиной и гулкостью», «...один из... огромных... магазинов...» [с. 97]),
- оживленности, суеты («...преувеличенно суетясь...», «...кипение Невского», «Город... такой кипящий...», «...волновали... шумом, обилием покупателей...» [с. 97]; к этому аспекту также относится «шум машин и трамваев» [с. 103] из третьей главы),
- искусственного запаха («...волновали... запахами... резины, духов...», «...прыскала едким одеколоном» [с. 97]),

⁷ Сразу отметим, что большинство из перечисляемых здесь и далее мотивов имеют прецедентную природу, ср. составленный Топоровым «словарь» петербургского текста [Топоров 1995, с. 313–315].

- привлекательного внешнего облика («Город... такой... нарядный...», «...один из... прекрасных магазинов...», «...прекрасных... ножей и вилок...» [с. 97]),
- положительных эмоций («Город... такой веселый...» [с. 97]). «Великолепный» Ленинград созвучен возбужденному состоянию влюбленного героя, «готовящегося к встрече с девушкой» [с. 97]⁸. Эту связь фиксируют слова и фразы с семантикой:
 - позитивных впечатлений («...с наслаждением подумал, что он дома» [с. 96], «...весело выбирал и покупал...», «...с отменным удовольствием...», «...умиляясь...», «...все это показалось ему восхитительным...» [с. 97]),
 - внутренней энергии (характеристика героя: «...бодрый, свежий...» [с. 99], «...так он был свеж, так молод...» [с. 98]),
 - внешней активности («...пошел на стоянку такси», «...мог бы он доехать и на троллейбусе...», «...закурил...» [с. 96], «...переделся...», «...поехал на Невский, вошел в один из... магазинов... выбирал и покупал...» [с. 97] и т. д.).

Одновременно в этой же главе вычленяется подпространство, инородное общему приподнятому настроению, — «пустой и сумрачный» ресторан [с. 97]. Официант заведения — такой же пришелец с «изнаночной» стороны Петербурга, как и пьяница в третьей части: ср. «шаркающие, припадающие, слабые шаги» пьяного [с. 102] и походку официанта, «прихрамывающего, приседающего на ходу» [с. 97]; лицо пьяного, «отвратительное своей полной бессмысленностью, потасканностью» [с. 102], и «пошлое» лицо официанта [с. 97]. Оба персонажа напоминают марионеток, автоматы — традиционные метафоры омертвения [Манн 1996, с. 262–263]⁹. В то же время мрачная экспрессия ресторанного локуса пока нейтрализована ремаркой: «...все это показалось ему [Агееву] восхитительным...» [с. 97].

⁸ Ленинградский пейзаж в рассказе столь же психологичен, сколь и природный. Подобный изоморфизм внутреннего мира человека городскому пространству Топоров называет в числе слагаемых петербургского текста [Топоров 1995, с. 316].

⁹ Хромота официанта и пьяного также может быть прочитана как атрибут принадлежности царству смерти [Пропп 1986, с. 110].

Семантика смерти проступает в сказочных параллелях завязки. Вход героя в городское пространство разворачивается в цепочку мотивов, связанных с пересечением границы между миром живых и «тридесятым царством»¹⁰: переправы («темное купе» [с. 96], такси), дарителя (таксист, парикмахерша, официант), еды (обед в ресторане), бани («...стригся и брился...», «...мылся...» [с. 97]), обрядов (описание костюма Агеева) [Пропп 1986, с. 66–69, 128].

Свою лепту в инфернальный подтекст вносит пласт театральных, маскаранных ассоциаций, актуализирующих идею имитации жизни.

Во-первых, это «сценичность» самого места действия: панорама Ленинграда напоминает задник театральных декораций [Лотман 1996, с. 287]. Сама оживленность «дневного» Ленинграда несет в себе оттенок симуляции, как будто подражает витальной активности природы. Выстраивается цепочка со/противопоставлений образов городского и природного мира: запахов (естественные – искусственные), телесных ощущений (комфортные – дискомфортные), жизненных процессов (суета – статика; активность внешняя, механистическая – внутренняя, органическая).

Во-вторых, это центральная роль костюмной детали портрета Агеева (ср. с чертами кукольности в портрете официанта и реквизиторской детализацией в описании ресторана: «...умиляясь от вида накрахмаленных салфеток, хрусталя, прекрасных старинных ножей и вилок...» [с. 97]). Подлинная («живая») сущность героя словно камуфлируется, подменяется парадной одеждой, скованностью движений, их ритуализированностью («...в узких... брюках... с туго, узко затянутым галстуком он медленно пошел по улице, отвернув полу пиджака, сунув левую руку в карман брюк...» [с. 97]), скрывается под маской («...влюбленность читалась на *загорелом побледневшем* лице» [с. 98]). Впечатление театральной игры, условности, «как бы существования» дополнительно подчеркнуто введением внешней, зрительской точки зрения [Лотман 1996, с. 287], как своей собственной: «...тщательно осмотрел себя в зеркале...» [с. 97], так и чужой: «...на него тотчас стали оглядываться...» [с. 98].

¹⁰ Ср. также солнечную ауру городского пейзажа, доминантные элементы которого (высокие строения с блестящим верхом: Казанский собор, «сверкающий... шпиль Адмиралтейства» и «тяжелая золотая шапка Исаакия» [с. 97]) вызывают ассоциации со сказочным золотым дворцом.

Отмеченные мотивы радостного оживления и мертвенности не противоречат друг другу, наоборот, в пространстве петербургского текста они взаимообусловлены. Синтезом этих тем становится мотив любви-смерти (ведущий в эстетической системе рассказа): «День этот, такой *страшный*, такой *необычный* день, начался для Агеева *великолепно!*» [с. 96], «...с наслаждением и тревогой...» [с. 97], «...все больше нравился сам себе, все больше бледнел от волнения...» [с. 97] и т. п.

3.2.2. Ночной Ленинград

Смена времени дня отграничивает Ленинград «дневной» от «ночного», мистического, трансцендентного. Сфера будничных смыслов (шума, суеты, «кипения») исчезает, и на первый план выходят мотивы, кодирующие «„духовную“ дальновидимость» [Топоров 1995, с. 290] петербургского пространства. Это мотивы:

- большого (пустого) пространства («Все делается огромным, пустынным...», «...пуста, громадна Дворцовая площадь...» [с. 98], «...переходили пустынную... Дворцовую площадь...» [с. 99], «...громада купола...» [с. 100]),
- ровной поверхности / прямой линии («...пронзительны прямые линии проспектов...», «...шелковистые... ленты асфальта...» [с. 98], «...ровные... стены...» [с. 99]),
- тишины, молчания («...все глохнет...», «...молчания требует она», «...стал беззвучно разыматься...», «...прошептала...» [с. 98], «...молчаливые пары...» [с. 100]),
- необыкновенного, странного, таинственного («Странен, таинственен становится... Ленинград!», «Все изменяется!» [с. 97], «...странный... свет...» [с. 100], в проекции на эмоциональное состояние героев: «...что это невозможно, что ему никто не поверит, если рассказать» [с. 99], «...говорили... поражаясь тому, что они встретились...» [с. 100]).

Отметим также такую деталь, как «прозрачность и остекленелость неба» [с. 101], в которой, помимо собственно семантики «прозрачности», прочитывается сказочный мотив хрустальной горы, маркирующий «тот свет» [Пропп 1986, с. 289–290].

Главную роль в создании мистического «колорита» эпизода играет освещение. В описании ночного Ленинграда Казаков оперирует

сочетаниями светлых и темных пятен (ср. эту монохромность с многоцветностью пейзажа в предыдущей части): «...сияют, вспыхивают окна домов...», «...погружаются в тень каналы... смутны... силуэты зданий», «Небо светоносно, заря перемещается», «...пепельный силуэт... мертвенно-бледен Зимний... темен Исаакий, а его золотая шапка кажется серебристой», «...темно-серые ленты асфальта... черный... провал» [с. 98], «Здесь было темно, чернели... стены, поблескивали окна, зыбко струилась вода, а сзади светился пролет моста...» [с. 99] «...светлую Дворцовую площадь... бледно сияла, горела громада купола... темные... ангелы» [с. 99–100], «...вспоминал... темноту и свет...» [с. 101]. Лейтмотив призрачного, мерцающего света задает восприятие городского пространства как Элизиума – места духовного прозрения. Такое восприятие согласуется с внутренним состоянием героев, переживающих восторг («...с сияющими, совершенно счастливыми глазами...», «...радостно сказал...», «...с восторгом увидел...» [с. 99]), и их вдохновенным обликом («Она была так прекрасна в силе и блеске первой молодости...» [с. 98], «...был особенно хорош и молод, особенно решителен, взволнован...» [с. 99]).

Но, как и в предыдущей главе, в этот спиритуальный пейзаж вплетаются энтропийные мотивы. На лексическом уровне это слова со значениями:

- остановки движения («...все глохнет, застаивается», «...застыл... мост...» [с. 98], «...очнулись от оцепенения...», «...опять остановились» [с. 99], «...стыли... ангелы» [с. 100]),
- сна, бреда, забытья, безумия («...засыпает город очарованным сном», «Как бред, как забытье тянется эта ночь», «...та, ради которой через полчаса забыл уже все на свете Агеев» [с. 98]; с этим же мотивом соотносятся эмоции героев: «...то... что сотрясает все тело безумием...», «Рука ее стала дрожать, а у него пересыхали губы, кружилась голова...» [с. 99], «Я так счастлива, что почти больна...» [с. 100], «...вспоминал... свое безумие...» [с. 101]),
- страха («...зловещ... силуэт...», «...тревожные свистки...», «...страшный провал» [с. 98], «...страшные ангелы» [с. 100]; в проекции на чувства персонажей: «...задыхаясь от испуга...», «Как страшно!», «Агеев... похолодел» [с. 98], «...говорили... ужасаясь...», «Вы знаете, я боюсь...» [с. 100]).

Суммирует эти мотивы образ «черного страшного провала» Невы [с. 98] – материализация темы гибели, возникающей в речи нарратора и обоих героев («И на свое несчастье, на свою великую беду, подошел Агеев в такую ночь к Дворцовому мосту» [с. 98], «Я погиб!», «...бледен той особенной бледностью, которую вызывает только любовь, только страсть и *гибель*» [с. 99], «Это – как перед пропастью!» [с. 100]).

Эти мотивы подкрепляются на уровне символики: пространство ночного Ленинграда строится по топографической модели Аида.

Это, во-первых, образы стражей подземного мира: сфинксы («...настораживаются сфинксы...» [с. 98]) и поливные машины, метафорически соотнесенные с образами волшебной сказки: змеем (хранитель входа в тридевятое царство – обитель смерти [Пропп 1986, с. 219]), мертвой водой (также атрибут входа в мир иной [Пропп 1986, с. 197–199]) – и сказочным мотивом «очарованного сна» (погруженного в сон города).

Во-вторых, это сказочная же символика реки как границы между этим и «тем» светом и моста через нее как места перехода [Пропп 1986, с. 219]. Образ Невы – вселяющего ужас «черного страшного провала» [с. 98] – наделен мифологическими коннотациями (ср. хтоническую «бездну» из книги Бытия, Тартар и *рэки* Аида в древнегреческой мифологии) и может быть прочитан в рамках петербургского текста как символ того «ничто», на котором стоит «насильственный город» [Топоров 1995, с. 301]¹¹. Мост, с одной стороны, выполняет классифицирующую функцию, обозначая принадлежность героев к разным мирам (девушка является к герою из-за моста – «с того света»), с другой – служит синекдохой всего Ленинграда. В последнем случае основанием для семантического переноса служит инверсия пространственных координат: фантастическое опрокидывание повседневного городского ландшафта (рельс, «лент асфальта» [с. 98], фонарей и столбов) соотносит мост с Петербургом как «перевернутым

¹¹ «...Неслучайны столь частые сравнения Петербурга и Невы (или даже прямые определения их) с Аидом, Стиксом, Коцитом, Некрополем, царством мертвых, бездной, глубиной, морским дном или просто „глубокой, темной ямой“ (3. Гиппиус)...» [Топоров 1995, с. 298].

миром» (барочный топос, включенный в систему петербургского текста [Лотман 1996, с. 280])¹².

В-третьих, карта Аида калькируется в описании структуры улиц и площадей Ленинграда. Ломаная и круговая траектория, по которой движутся герои («Они свернули на Зимнюю канавку и опять остановились», «Они шли каналами, заворачивали, возвращались...» [с. 99]), воспроизводит логику лабиринта (подземного, смежного с преисподней локуса [Ямпольский 1996, с. 87])¹³.

В-четвертых, инфернальным ореолом окружается подъезд, где живет героиня: две выразительных детали – витражи (и производное от них освещение¹⁴) и старинные двери – сакрализуют пространство в русле готической, мистериальной традиции. К «храмовому» интерьеру приобщена и героиня, портрет которой несет в себе черты мадонны: «...она показалась ему... незнакомой и печальной» [с. 100].

Как и в первой части, в описания ночного Ленинграда вплетены театральные мотивы. Явную отсылку к театру содержит сравнение

¹² Ср. далее в рассказе: «...начиналось между ними то... что может в один день *перевернуть жизнь*» [с. 100].

¹³ В пространственной структуре рассказа нашел отражение парадокс частного и общего – одна из структурных основ петербургского «двоения». С одной стороны, Петербург предстает как вечный город, неделимое целое, предполагающее «точку зрения супервизора – идеального наблюдателя», «хранителя панорамного обзора, взгляда сверху, обладающего чутьем сверхвозможного порядка и устройства» [Серкова 1993, с. 98]; с другой стороны, Ленинград «распадается на свои части, мельчайшие „атомы“, *каждый из которых есть „весь во всем Петербург“*» (курсив наш. – З. К.) [Серкова 1993, с. 95] – таким город видит частный взгляд, «зависимый от мгновения и точки, с которой производится обзор» [Серкова 1993, с. 98]. Первой, онтологической точке зрения соответствуют в рассказе панорамные пейзажи (в начале первой и второй главы), второй, онтической – «множественность частных тел города» [Серкова 1993, с. 102], внутри которых блуждают герои (универмаг, ресторан, мост, площади и улицы, купол Исаакия, Зимняя канавка, подъезд, переулок). Эти две точки зрения взаимообуславливают друг друга (формируя единое пространство лабиринта [Серкова 1993, с. 100–101]), и утрата одной из них означает распад всего пространства. Это происходит в финале рассказа, когда герой лишается «метафизического взгляда» на город и Ленинград срывается в «узость-ужас» [Топоров 1995, с. 283] квартиры-гроба.

¹⁴ Замечательно, что в языковой картине рассказа лиловый цвет атрибутируется как страшный, угрожающий – ср. ниже: «...о страшных лиловых грозах...» [с. 101].

разведенного моста с «актером, воздевшим руки в немом трагическом жесте» [с. 98]¹⁵.

Театральностью, кукольностью отмечен облик Леночки. Ведущую роль в образе играет не лицо, а платье – лейтмотивная деталь («...в шуршащем клетчатом платье, крепко перехваченном в талии...» [с. 98], «...в своем тугом шелестящем, наверное, первом шелковом платье» [с. 99]), вокруг которой собираются остальные портретные черты: руки, прическа и глаза. Кукольность героини подчеркнута миниатюризацией образа – «...она совсем еще девочка...», «...тоненько сказала она...», «...робко пошла с ним мелкими шажками...», «...постукивая каблучками по каменным плитам...» [с. 99], «миниатюрно» само имя Леночка. Еще один смежный с кукольностью мотив – марионеточность героини, зависимость ее поступков от внешней воли: сначала матери («Господи, что подумает мама!» [с. 99]), затем – Агеева: «...он... взял ее за руку, и она послушно, робко пошла с ним...» [с. 99].

Как и в предыдущей главе, два ленинградских контекста – метафизический и «крошечный» – «сшиваются» мотивом любви-смерти, который достигает в этой части наибольшей экспрессии: «*Как бред, как забытье* тянется эта ночь. *Любви, стихов, молчания* требует она» [с. 98], «Агеев пристально взглянул на нее и *похолодел*. Она была так прекрасна... что Агеев сразу покорно, с *радостной и отчаянной* готовностью подумал: „Я погиб“» [с. 98–99], «...бледен той особенной бледностью, которую вызывает *только любовь, только страсть и гибель*», «...у него *пересыхали губы, кружилась голова*, и он уже ничего не чувствовал, кроме одного, что *он погиб*...» [с. 99], «...начиналось между ними то... что сотрясает все тело *безумием*, что может в один день *перевернуть жизнь*», «*Я так счастлива, что почти больна*, и чувствую, что должна расплатиться за это... Это – как перед *пропастью!*» [с. 100].

3.2.3. «Призрачный» Ленинград

Перейдем к последней ипостаси Ленинграда в рассказе. В третьей части «Пропasti» Ленинград-Петербург поворачивается к Агееву «макаберной», «призрачной» стороной, «когда неясна связь

¹⁵ Напомним: это автоцитата Казакова из стихотворения «Грядущее возмездие».

между причиной и следствием и человек оказывается в некоем „странном“ пространстве, в котором можно встретить все, что угодно, — от страха-ужаса до мелких каверз и простых подножек» [Топоров 1995, с. 301]. Для создания такого эффекта Казаков прибегает к со/противопоставлению: за основу топографии «темного» Ленинграда берутся те же локусы, что и в предыдущей главе («Он шел теми местами, где они гуляли в ту ночь» [с. 101]), однако их оценка и ассоциативный круг меняются на противоположные.

Это заметно уже в первом абзаце: рисуемый в нем Ленинград не походит на оживленный, «кипящий» город из начала рассказа. Нет упоминания о прохожих, шуме и «кипении» (вместо них — «гулкая темнота» [с. 101]), в действиях Агеева отсутствуют суэта и радостное оживление: «И он остановился, задумался...» [с. 101]. В эту картину вплетается мотив неузнаваемости, который далее выйдет на первый план: «Такие привычные раньше, теперь они [«места, где они гуляли в ту ночь»] потрясали его», «Он прошел по Мойке, впервые поражаюсь гулкой темноте под мостами...» [с. 101]. Амбивалентна цветовая палитра — пейзаж разноцветен, но тона его притушены, смещены к холодному спектру: «...бледно-желтые... статуи», «...на сиренево-светлой воде...», «...сизые... очертания...», «...над... ржавыми водорослями» [с. 101]; делается акцент на тени при отсутствии выраженной световой характеристики (освещение представляется несфокусированным, матовым: небо названо «теплой пустотой»): «...поражаюсь гулкой темноте... сумрачный Инженерный замок...», «...темнела... зелень...» [с. 101]. Таким образом, пространство пребывает в амбивалентном, неравновесном состоянии, которое порождает новый «фазовый переход»: «„злое“ начало» [Топоров 1995, с. 300]¹⁶ города, до этого скрытое в подтексте, стремительно конденсируется в локусе «странного переулка».

Цветовая палитра следующего фрагмента фиксирована на черно-серых тонах: «...серые дома... совсем мало света...», «...в смутно-сизую даль...», «...полутемнота...», «...серая безликость... с черными

¹⁶ «...То, что принадлежало „космическому“, то, что по-своему организовывало городское пространство... по мере распада этого пространства, его хаотизации все более и более обнаруживают иное в себе, связанное с бездной, нижним миром, смертью» [Топоров 1995, с. 299–300].

пятнами луж». В свою очередь, другие лексико-семантические поля несут негативную оценку. В частности, назовем архисемы:

- необыкновенного, иррационального («Какой это был *странный* переулочек! И *странно* еще было то, что Агеев раньше никогда не бывал здесь» [с. 101], «...все это... *затаившееся* неприятно *поразило* Агеева», «...странной показалась... безлюдность...» [с. 102], «Что за странная минута?» [с. 103]),
- внезапности («Внезапно Агеев увидел пьяного» [с. 102]),
- ровной поверхности, прямой линии («Почти ужасная *прямая* линия панели...» [с. 101], «...окна... блестящие мертво и плоско...», «...чистые панели...», «...из... узкого *прямого* коридора...» [с. 102]),
- неразличимости пространства («...в *мутно-сизую* даль перспективы» [с. 101], «...серая безликость...» [с. 102]),
- узости («...из... *узкого* прямого коридора...» [с. 102]),
- блеска («...окна... *блестящие* мертво и плоско...» [с. 102]),
- молчания («...все это *молчаливое*... поразило Агеева», «Но пьяный молчал...», «Пьяный молчал» [с. 102]),
- безлюдности, пустоты («Прохожих не было», «...безлюдье...» [с. 101], «...ни впереди, ни сзади не было ни души, и снова странной показалась ему эта *безлюдность*...» [с. 102], «Почему так... пустынен этот переулочек?» [с. 103]),
- сна, бреда («Все это начинало походить на дурной сон, на кошмар...» [с. 102]),
- отрицательных эмоций, ужаса («Почти *ужасная* прямая линия панели...» [с. 101]; эмоции героя: «...все это... *неприятно* поразило Агеева», «...Агеев вздрогнул почему-то», «...ужаснулся, сам не зная чему...», «...уже по-настоящему испуганный...», «Все это начинало походить... на кошмар...» [с. 102], «Агеев шел, все более нервничая, злясь, уже боясь оглянуться, боясь увидеть... лицо» [с. 103]).

Как видим, в описание переулочка перешли те мотивы из второй части, что так или иначе отсылали к понятию смерти, лексика же духовной, любовной, «космической» семантики либо не вошла в этот пейзаж, либо подверглась переоценке и стала работать на создание мортального колорита (ср.: «И вот, наконец, он дома, в Ленинграде, и еще не кончились белые ночи, теплота камней, *прозрачность* и

остекленелость неба» [с. 101] – «Это безлюдье, эта полутемнота, предвещавшая *долгую стеклянную застылость ночи*... все это... неприятно поразило Агеева» [с. 101–102]; «...пронзительны *прямые линии* проспектов...» [с. 98] – «...почти ужасная *прямая линия* паннели...» [с. 101]; отрицательный оттенок получают мотивы сияния: «...окна... *блестевшие* мертво и плоско...» [с. 102], странности: «...все это... неприятно поразило Агеева» [с. 102]).

«Странный переулок» – и «темный» Ленинград в целом – персонажируются в облике пьяного. Этот персонаж функционально близок к персонажам-«стражам» из первой части (таксисту, парикмахерше и официанту), производным от пространства входа, но если последние помогают герою, то пьяный, наоборот, играет роль препятствия на его пути (в структуре рассказа препятствие преобразуется в предвестие – сигнал о смерти героини).

Важную роль в создании образа пьяного играет гротескное совмещение в нем признаков живого и неживого – общеромантический прием кодирования демонического начала.

Во-первых, сталкиваются базовое для персонажа неподвижное состояние и его подвижность (мотив ожившей статуи). Пьяный изначально статичен, безжизнен (ср. в узусе: «мертвецки пьяный»), усажен в позу куклы: «Он сидел, привалясь спиной к водосточной трубе, упиравшись руками в землю и свесив голову» [с. 102]. Кукольность, неестественность, механистичность прослеживаются в его жестах и движениях: «Пьяный поднял лицо и тупо, пристально... проводил глазами Агеева» [с. 102] – голова поднимается вне связи с остальным телом, будто потянутая за веревку; движение ничего не выражающих глаз напоминает перекал шарниров; мотивы «приседания», «слабых ног» и шарканья в описании походки создают образ марионеточной невесомости, подвешенности.

Во-вторых, выстраивается оппозиция «неразумность – осмысленность»: контраст «ничего не выражающего» лица [с. 103] и мелькнувшей на нем хитрой ухмылки. Усугубляет этот контраст конкретизирующий эпитет «нагло-веще [лицо]» [с. 103]: пьяному как будто известно о грядущем несчастье – он выполняет роль сатанинского посланца, объявителя злой воли.

В-третьих, возникает диссонанс между обыкновенностью, повседневностью вида пьяного и необъяснимым ужасом, который он вызывает¹⁷.

Эпизод с пьяным сменяется своеобразной «интермедией», в которой на время оживает образ «космического» Ленинграда. За упоминанием «шума машин и трамваев» и «прекрасных улиц» следует мотивный ряд любви-смерти: «...воспоминания... о... сладкой тоске...», «...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]. Однако развитие темы любви быстро пресекается заключительным аккордом ужаса, проводником которого становится хронотоп квартиры.

Изображение «старинного подъезда» подчинено выявленной логике со/противопоставления: если в предыдущей главе старинный подъезд отождествлялся с храмом — окном в высший мир, то теперь это место вызывает ассоциацию со склепом. Яркая цветовая характеристика — «гранатово-лилово-желтый свет» — приглушается модификатором «сумрачный» [с. 103]. На пространство квартиры переносится мотивный комплекс «странного переулка»: семы молчания, шороха, странности, сверхъестественного ужаса. Эти мотивные ряды концентрируются вокруг образа гроба — центрального в пространственной структуре дома элемента (ср. с предыдущей главой, где эту позицию занимала Леночка). Колористическая составляющая образа вписана в общую цветовую гамму рассказа: «темно-бордовый цвет» [с. 103] (ср. «бордовые... дома» в первой главе [с. 97]) и «серебристые ромбы» [с. 103] (мотив блеска проходит сквозь весь рассказ). Образ гроба соприроден пространству Ленинграда и может быть прочитан как квинтэссенция «насильственного» города. Это необходимый элемент петербургского текста: «Показательно, что и сам по себе гроб, как и похороны, могила и кладбище... постоянно появляются в Петербургском тексте. <...> Типичный петербургский штрих — ярко окрашенный гроб» [Топоров 1995, с. 362–363].

¹⁷ Ср. топос петербургского текста: «страха как такового, в его чистом виде, беспричинного, безобъектного, метафизического» [Топоров 1995, с. 341].

Явление гроба ставит точку в эволюции ленинградского пространства в «Пропasti». Эту эволюцию можно описать через инверсию «основного мотива» петербургского текста, который В.Н. Топоров определяет как «путь (выход) из центра, середины, узости-ужаса на периферию – на простор, широту, к свободе и спасению» [Топоров 1995, с. 315]. В рассказе мы наблюдаем обратный вектор: панорамность солнечного пейзажа в начале первой части и «дальновидимость» фосфоресцирующего ночного Ленинграда во второй в финале стремительно схлопывается. Уже обзор с набережной Фонтанки ограничивается пеленой «теплой пустоты» и «сизыми, плоскими очертаниями противоположного берега» [с. 101]. Видимость по всем направлениям сокращается в переулке: слева и справа, сверху («Высокие серые дома почти смыкались наверху...» [с. 101]), впереди («...в смутно-сизую даль перспективы» [с. 101]; здесь же – мотив узости-ужаса: «Почти ужасная прямая линия панели...» [с. 101]). Переулок сменяется лестничной площадкой и «глубиной квартиры» – еще более «узким» пространством, которое быстро сворачивается в абсолютную узость гроба. В точке финала совпадают сюжетная и пространственная границы: вместе с Леночкой в рассказе погибает и сам Петербург – угасание любви означает эсхатологическую катастрофу.

3.3. Обобщение

Мы рассмотрели пространственные планы рассказа, выделив две базовых структуры (естественная жизнь и Ленинград) и пять подчиненных (два полюса природного мира; дневной, ночной и «призрачный» Ленинград). Теперь коротко очертим соотношение друг с другом обоих семантических полей.

С одной стороны, миры природы и Ленинграда довольно четко противопоставлены по ряду признаков. С другой – в отдельных случаях (на уровне подчиненных элементов) можно, наоборот, говорить о совпадении архисем [Таблица 2; подпространства обозначены номером главы, в которой «концентрируется» их описание: ПРИРОДА I–II и ЛЕНИНГРАД I–III (с учетом того, что в третьей главе присутствуют фрагменты пространств ПРИРОДА II и ЛЕНИНГРАД I)].

3.4. Соотношение пространств

Для того чтобы поместить выделенные ряды со/противопоставленных явлений в единую концептуальную раму, обратимся к мифологическому подтексту обоих пространств.

Фундаментом пространственной структуры рассказа следует считать оппозицию мира живых и загробного мира, из которой выводятся другие разграничения: природы и цивилизации¹⁸, «срединой» России и ее северной, окраинной столицы. При этом каждый из полюсов оппозиции представляет собой целостный космос, архитектора которого моделируется определенной мифологемой.

Для природного мира это мифологема пути, жизненного странствия. Пространство развернуто вдоль горизонтальной оси, подчеркивается открытость движения вперед («...о бесконечных русских дорогах...» [с. 101]). Этому типу пространства соответствует закреплённая в литературной традиции метафора духовного поиска, сопряжённого с трудностями и лишениями¹⁹. Устанавливается визуальная связь с небесным миром, который служит ориентиром в пути; пространство неба дано через призму романтической эстетики — как «бесконечная даль», амбивалентная по своей оценке, одновременно ужасная («...о полыхающих зарницах, о страшных лиловых грозах...» [с. 101]) и великолепная («...шафренных летних закатов...» [с. 103]). Заметим в скобках, что обе колоремы: лиловый и золотой — присутствуют также в пространстве Ленинграда, смешиваясь в отсвете витража, — небо в рассказе обладает универсальной символикой. Вместе с этим непосредственного соприкосновения с небом в природном мире не происходит: отсутствует вертикальная конструкция, которая бы соединяла два универсума (т. е. выполняла бы функцию мирового дерева): избы, где ночует Агеев, тесны, приземленны, окружающее его пространство (широкие дороги, луг) плоскостно. Если достроить символический ландшафт, точкой соединения пространств будет горизонт — недостижимый, отнесенный к будущему финал пути.

¹⁸ «Казаков воспринимает природу как романтик начала XIX века: для него это стихия, которая говорит на своем языке, непонятном современному человеку, испорченному культурой» [Чувильев].

¹⁹ О модели дороги — жизненного пути в творчестве Н.В. Гоголя, ставшем своего рода «словарем» пространственных метафор для последующей литературы, см. у Ю.М. Лотмана [Лотман 1992а, с. 445–447].

В настоящем же земная жизнь представляется отсеченной от неба и его тайн.

В мифологической картине мира связь сакрального и повседневного миров обеспечивается местами иерофании — «проявления священной реальности» [Элиаде 1994, с. 17]. Роль такого места играет в рассказе Ленинград, образ которого строится на мифологеме города у края земли [Лотман 1996, с. 276–277]. По контрасту с миром природы здесь подчеркнута вертикальная устремленность пространства: шпили и купола устанавливают прямой контакт с небом — «страшный провал» Невы манит вниз, в преисподнюю. Пространство ленинградского универсума устроено иерархически, по аристотелевской схеме — как несколько вложенных друг в друга сфер: «стеклянный» купол неба — купол Исаакия — высокий потолок квартиры — «гулкая темнота» под мостом [с. 101]. Эти пространственные отношения несут в себе символический смысл: город на Неве выполняет функцию переходного пространства — места восхождения к трансцендентной истине (в понятийной системе романтизма, от которой отталкивается рассказ, — к любви, которая, со своей стороны, играет мироустроющую роль, как бы поднимая город из пучины). Дополнительные потенции «метафизического» Ленинграда в рассказе выясняются при сопоставлении с миром природы. Ленинград предстает как «Индия Духа» из гумилевского стихотворения [Топоров 1995, с. 305], апокрифическая «праведная земля» [Лотман 1996, с. 244] — воплощенный на земле ориентир и финал земного странствия, «бродячей жизни» [с. 96] (похожую функцию в средневековой системе координат выполняют храм и «святой город»). Но пространство спасения одновременно оказывается и местом окончательности, смерти, что отражается в горизонтальной ограниченности пространства: герои заключены в городе, как в лабиринте; в мотивах застывания, оцепенения, остановки; в образах пропасти, гроба.

Таким образом, и природный, и городской космос могут находиться в двух возможных состояниях, соответствующих их внутренней полярности, — это состояния бесконечного движения и тупика, «жизни» и «смерти», «меры» и «хаоса», собранности и энтропии. Переключения между этими состояниями происходят несинхронно — в результате возникает сложный узор антитез-совпадений.

Источники

Гоголь 1951 – Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: [в 14 т.]. Т. 6. Мертвые души. I. [М.], 1951.

Казаков 1986а – 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.

Конечский 1986 – Конечский В.В. Опять название не придумывается: повествование в письмах // Нева. 1986. № 4. С. 65–107.

Литература

Галимова 1992 – Галимова Е.Ш. Художественный мир Юрия Казакова. Архангельск, 1992.

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 // Порт-фолио: [интернет-альманах]. 2009. № 147. Архивная копия на сайте InternetArchive. URL: <https://web.archive.org/web/20220123191103/http://www.portfolio.us/2009/part36.html> (дата обращения: 29.07.2025).

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

Лейдерман 2003 – Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: 1950–1990-е годы: пособие для студ. высш. учеб. заведений: в 2 т. Т. 1. 1953–1968. М., 2003.

Лотман 1992а – Лотман Ю.М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя // Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 т. Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн, 1992. С. 413–447.

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

Манн 1996 – Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. М., 1996.

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

Нагибин 1996 – Нагибин Ю.М. Дневник. М., 1996.

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

Салынский 1987 – Салынский О.А. Роман рассказчика // Вопросы литературы. 1987. № 9. С. 255–260.

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.

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.

Чувилев – Чувилев И. Во сне ты горько плакал: [статья-комментарий] // Полка: [сайт]. URL: <https://polka.academy/articles/664> (дата обращения: 29.08.2023).

Элиаде 1994 – Элиаде М. Священное и мирское. М., 1994.

Ямпольский 1996 – Ямпольский М.Б. Демон и лабиринт: (Диаграммы, деформации, мимесис). М., 1996.

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

Z.A. Kornilov

National Research Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod

This article presents the first part of a study devoted to Yury Kazakov's short story "The Abyss." Based on epistolary evidence, the author reconstructs the history of the work on the text and gives an overview is given of interpretations of "The Abyss" by Kazakov's contemporaries and later researchers. Despite the loss of the final pages, the story has preserved its wholeness thanks to strong structural coherence. The spatial composition of the story is analyzed. The first space – the expedition – is built around the image of the journey, and within it two subspaces are distinguished, contrasted by their evaluation. The second space – Leningrad – is considered in the context of the Petersburg text of Russian literature. "The Abyss" shows the opposition of two main Petersburg myths – the founding and the destruction of the city. Depending on the relationship between chaos and cosmos (which reveal themselves in the system of leitmotifs, and in mythological and theatrical subtexts), the Leningrad space in "The Abyss" has three forms: "daytime" (Chapter 1: predominance of the cosmic), "nighttime" (Chapter 2: balance of cosmos and chaos), and "ghostly" (Chapter 3: predominance of the chaotic). The rural and Leningrad worlds are opposed "architecturally" – by the horizontal and vertical axes – and also on the level of mythological archetypes – as "this" world and the "other" world; at the same time, some of their features are aligned with each other. The dynamic interaction of the spaces and their variants becomes clear in the analysis of the plot structure, which will be the focus of the second part of the study.

Keywords: Yury Kazakov, The Abyss, the Petersburg text of Russian literature, mythopoetics of space.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Таблица 1

Лексический облик пространства природы

Тематическая группа	Негативная оценка	Позитивная оценка
Пространство	«...в душных избах, шалашах, палатках...» [с. 96], «...в... душной избе...», «...пробирался сеньями» [с. 100]	«...красота... широких дорог, тянувшихся... через всю Россию...» [с. 100], «...о бесконечных русских дорогах...» [с. 101]
	Теснота, неподвижность / затрудненность движения	Простор, свобода движения
Странствия	«...после двух месяцев бродячей жизни...» [с. 96]	«...красота... дорог, тянувшихся... через всю Россию...» [с. 100], «...о бесконечных русских дорогах...» [с. 101]
	Лишения (негативный оттенок актуализируется в контексте)	Свобода
Обонятельные и тактильные ощущения	«...в душных избах, шалашах, палатках... после запаха портянок и сапог, после грязи, пыли, жары и всевозможных неудобств и лишений...» [с. 96], «...в... душной избе...» [с. 100], «...чувствуя ноющую усталость во всем теле, натруженном за день...» [с. 101]	«...красота крепкого томительного запаха холодной картофельной ботвы...» [с. 100], «...о запахе жилья...» [с. 101]
	Дискомфортные ощущения	Положительные ощущения

Ночное время	—	«...красота... ночных лугов...» [с. 100], «...о далекой майской ночи...», «...о своей сладкой тоске, которая особенно остра была... по ночам» [с. 103]
Растительный и животный мир (витальность)	—	«Овцы вскидывались и стучали копытами по земле...», «...поросший мелкой курчавой травой двор», «...красота ночных лугов, наливающих ржей, росы в огороде, крепкого томительного запаха холодной картофельной ботвы...» [с. 100]
Стихии	—	«...о полыхающих зарницах, о страшных лиловых грозах...» [с. 101]
Цвета	—	«...о... лиловых грозах...» [с. 101], «...при виде шафранных... закатов...» [с. 103]
Эмоции	—	«...о страшных... грозах...» [с. 101], «...о своей сладкой тоске, которая становилась особенно остра при виде шафранных закатов и по ночам» [с. 103]

Таблица 2

**Распределение признаков в оппозиции
«природа – Ленинград»**

ПРИРОДА – ЛЕНИНГРАД	
Витальность	Инфернальность
Странствия	Блуждания по кругу, остановка, оцепенение
«Естественные» запахи	Искусственные или семиотизированные («крепкий еловый» [с. 104]) запахи (ЛЕНИНГРАД I, III) / отсутствие запаха (ЛЕНИНГРАД II)
Дискомфортные телесные ощущения	Телесный комфорт (ЛЕНИНГРАД I) / отсутствие упоминаний о телесности (ЛЕНИНГРАД II, III)
Живая природа	Ее отсутствие (ЛЕНИНГРАД I, II) / семиотизированная природа («Слева был Летний сад, темнела его пышная летняя зелень, сквозь которую просвечивали бледно-желтые мраморные статуи» [с. 101]) (ЛЕНИНГРАД III)
ПРИРОДА I – ЛЕНИНГРАД I, II	
Теснота	Простор
Усталость (подразумевается, ср.: «...чувствуя ноющую усталость во всем теле, натруженном за день...» [с. 101])	Бодрость
Отсутствие цветовых характеристик	Многоцветность
ПРИРОДА II – ЛЕНИНГРАД III	
Простор	Теснота
«сладкая тоска» [с. 100, 103]	Ужас

Многоцветность	Серость (исключение: «гранатово-лилово-желтый свет» [с. 103], но его яркость снижена словом «сумрачный»)
ПРИРОДА I = ЛЕНИНГРАД III	
замкнутость пространства	
ПРИРОДА II = ЛЕНИНГРАД I	
жизненная активность	
Покой	Суета
ПРИРОДА II = ЛЕНИНГРАД II	
Ночь	
Тайна	
Любовь	
Простор	
ПРИРОДА II = ЛЕНИНГРАД II, III	
лиловый, золотой цвета	