

*О. В. Богданова, А. В. Святославский**

ОБРАЗ СОВЕТСКОГО ЧЕЛОВЕКА В ПОВЕСТИ МИХАИЛА КУРАЕВА «НОЧНОЙ ДОЗОР»**

В работе рассматривается повесть Михаила Кураева «Ночной дозор», написанная в конце 1980-х, когда Советский Союз переживал последние годы своего могущества и когда у русской литературы появились новые возможности освещения советского прошлого. Кураев одним из первых постсоветских писателей обратился к теме лагеря (вслед за В. Шаламовым и А. Солженицыным), но в отличие от предшественников избрал стратегию освещения тяжелой лагерной темы в ироническом дискурсе. Кураев не просто переворачивает советские идеалы на несветские, меняет плюсы на минусы, ставит все «с ног на голову» (и наоборот). Иронический дискурс помогает Кураеву уйти от однозначности советской политологии и показать сложность идеологической пропаганды, заставившей взгляд честного советского гражданина, исполнителя и преданного труженика. Образ оксюморонной белой ночи Ленинграда позволяет художнику найти грань между днем и ночью, светом и тьмой, правдой и кривдой.

Ключевые слова: М. Кураев, «Ночной дозор», советские идеалы и их перевертыши, советская честность и правдивость, советская гражданственность и «перестройка».

*O. V. Bogdanova, A. V. Svyatoslavsky
THE IMAGE OF THE SOVIET PERSON
IN THE STORY OF M. KURAEV "NIGHT WATCH"*

The paper examines M. Kuraev's novel "Night Watch", written in the late 1980s, when the Soviet Union was experiencing the last years of its power and when Russian literature had new opportunities to cover the Soviet past. Kuraev was one of the first post-Soviet writers

* Богданова Ольга Владимировна, доктор филологических наук, профессор, Санкт-Петербургский государственный университет, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, Русская христианская гуманитарная академия; olgabogdanova03@mail.ru

Святославский Алексей Владимирович, доктор культурологии, профессор, Московский педагогический государственный университет, руководитель Центра русского языка и культуры им. А. Ф. Лосева, Русская христианская гуманитарная академия; pokrov1988@gmail.com

** Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 21-011-43080 «Советский Союз как цивилизация: от расцвета до заката».

to address the topic of the camp (following V. Shalamov and A. Solzhenitsyn), but unlike his predecessors, he chose a strategy of covering the heavy camp theme in ironic discourse. Kuraev does not just turn Soviet ideals into non-Soviet ones, changes the pros to the cons, puts everything “upside down” (and vice versa). The ironic discourse helps Kuraev to get away from the unambiguity of Soviet political science and show the complexity of ideological propaganda that has obscured the view of an honest Soviet citizen, performer and devoted worker. The image of the oxymoronic white night of Leningrad allows the artist to find the line between day and night, light and darkness, truth and falsehood.

Keywords: M. Kuraev, “Night Watch”, Soviet ideals and their shifters, Soviet honesty and truthfulness, Soviet citizenship and “perestroika”.

Как известно, Россия всегда была и остается страной литературоцентричной, всецело ориентированной на литературу как способ отражения действительности, но и на литературу как возможность творить действительность, осмыслять прожитое и проектировать будущее, осознавать главные тенденции развития государства и общества в свершившемся и в предстоящем. В этом смысле период конца 1980–1990-х годов был, несомненно, одним из самых ярких и творческих в истории Советского Союза от его «расцвета до заката», когда русская литература, долгое время переживавшая тяжелый «застой» [см. об этом: 2; 5; 8], наконец получила возможность не просто говорить о сложных проблемах советского прошлого, но и предлагать новые стилистические ракурсы его осмысления. Так, страшная лагерная тема, которая прочно замалчивалась в советские годы или ставила под угрозу не только появление вновь созданного произведения, но и жизнь самого писателя (судьбы В. Шаламова или А. Солженицына), в 1980–1990-е годы начала осваивать новые нарративные стратегии, стала обращаться к новым повествовательным ракурсам, актуализировала те формы, которые, казалось, не были совместимы с темой лагеря [3]. В этом смысле особое место в литературе той поры заняла повесть Михаила Кураева «Ночной дозор» (1988), в центре которой стояла проблема образа мышления советского человека, верного слуги советского режима, убежденного и преданного энкавэдэшника.

Повесть «Ночной дозор» тематически примыкает к огромному материку так называемой «лагерной прозы», которая к моменту написания повести включала в себя произведения А. Солженицына, В. Шаламова, Г. Владимова, Е. Гинзбург, А. Жигулина, В. Солоухина, Л. Бородина, С. Довлатова и других писателей «хрущевской» (и послехрущевской) оттепели на запретную в 1960–70-е годы тему [3]. Если Солженицын и Шаламов открывали в современной русской литературе тему лагеря, впервые вводя в пределы художественно-эстетического осмысления серьезнейшие проблемы и острейшие конфликты «архипелага ГУЛАГа», если Гинзбург и Солоухин на уровне публицистическо-эссеистском пытались вынести и заострить общественно-идеологические аспекты «тяжелой темы», последовательно и основательно проникая в самые глубинные и сокрытые от людских глаз тайники политической организации и функционирования государственной власти в СССР, если Владимов и позднее Петрушевская старались найти нравственно-психологические корни, на которых вырос новый тип человеческой общности «homo soveticus», то, опираясь на опыт литературы 1960–70-х годов, Довлатов [2], а вслед за ним и Кураев, входя в лагерную прозу

в начале — середине 1980-х годов, в период формирования «новой», «другой» литературы, отказывались от внешне взвешенного и серьезного осмысления колымского опыта, «облегчая» трагизм лагерной проблематики, вводя иронико-комический ракурс в осмыслении и воплощении личности и характера героя «великой эпохи», образа советского человека.

Повесть Кураева «Ночной дозор» имеет подзаголовок — «Ноктюрн на два голоса при участии стрелка ВОХР тов. Полуболотова» [см.: 1; 7]. Как известно, ноктюрн — это прежде всего «ночная песня», и это уточнение находит свое оправдание в тексте — сюжетный план повести разворачивается ночью, когда стрелок ВОХР тов. Полуболотов «поет» свою ночную арию.

Образом ночи открывается повествование: первую главу повествования составляет лишь одна фраза — «Я белые ночи до ужаса люблю...» [6, с. 419]. Уже эта первая глава-фраза дает представление о том, что повествование ведется от первого лица, в ключе субъективного — лирического — монолога («ночной песни») главного героя тов. Полуболотова.

Фразу, открывающую повествование, Кураев строит таким образом, что в первый момент мало ощущается драматизм (точнее трагизм) темы, к которой обращается автор (и герой). Скорее наоборот. Своей конструкцией фраза ориентирована на классические модели поэтических строк «золотого века» русской литературы: как Пушкин выделял главное слово в строке ее местоположением: «Я вас любил...», ставя его в сильную постпозицию, так и Кураев, кажется, акцентирует лирическую субъективность героя, его поэтический настрой, переживаемое им в отношении белой ночи чувство — в ударной позиции оказывается слово «люблю» [6, с. 419].

Обстоятельство «до ужаса» при первом прочтении находится в слабой синтаксической позиции, его восприятие ретушировано, но именно «ужас» составит главный повествовательный мотив «ночной исповеди»: главный герой повествования окажется в прошлом сотрудником НКВД и будет проводить многочисленные аресты и допросы.

Имя героя в повести не называется, фамилия звучит только однажды — в уже приведенном подзаголовке повести: ее герой — тов. Полуболотов. Фамилия героя указывает на стремление автора определить место героя в «людской иерархии»: по (литературной) традиции «как корабль назовешь...» То есть фамилия героя оказывается в достаточной мере маркированной, «говорящей»: герой характеризуется автором как герой средний, ординарный, невыдающийся, человек из «массы», из «гуши», из «болота» (или «полуболота»). «Малая родина» тов. Полуболотова — «удобное ложе в рыхлой болотистой равнине» [6, с. 420], низина Невы, на которой раскинулся Петербург-Ленинград. Такова авторская «экспозиционная» предоценка героя, которая, однако, что принципиально важно, не совпадает с самооценкой героя, выявляющейся в продолжении «лирической исповеди» стрелка ВОХР.

Несовпадение голосов автора и героя задается Кураевым в самом начале повести, уже во второй главе — собственно авторском лирическом слове (отступлении). Введенная Кураевым непосредственно после первой главы-фразы главного героя авторская речь сразу даже не распознается — кажется, что она является продолжением лирического восклицания героя. Однако стиливая

строгость и стройность, некоторая сдержанность и «обезличенность» вводят в повествование идейно-смысловой камертон, который позволяет разделить зоны голоса автора и главного героя, обнаружить несовпадение в позиционировании себя героем и отношением к нему автора. Ненавязчивое зонирование голосов автора и героя-повествователя позволяет скорректировать разность между субъективностью позиции героя и объективностью его оценки автором. На формальном уровне главы, которые «наговариваются» героем, заключены в кавычки, «авторские главы» не закавычены.

Детство кураевского героя проходит обыкновенно: «Детство — вообще-то большая радость» [6, с. 466], только, по словам героя, «с детства [у него] к крестьянскому обиходу сердце не лежало <...> больше склонялся <...> к пролетариату» [6, с. 466]. Юность же героя, его служба на Балтийском флоте становится временем слияния героя с «великой эпохой».

Кажется, что автор создает образ героя, который сам (а не история) определяет свою (его) судьбу. Однако герой рассказывает о том, что он был в рядах сотрудников НКВД и его «употребляли на разные дела» [6, с. 422]. Пассивная речевая форма, используемая, как правило, в отношении к третьему лицу, в данном случае звучит в речи от первого лица, в рассказе героя о самом себе («меня <...> употребляли»). То есть *passive* позволяет автору акцентировать отсутствие личностного начала в герое, свидетельствовать о его зависимости от чужой воли. Еще точнее та же мысль звучит в тексте чуть позднее, в своей синтаксической неправильности усиливая акцент на смысловой зависимости: «меня в разные дела употребляли» [6, с. 433].

На момент «ночной исповеди» тов. Полуболотов — стрелок ВОХР, который «не по своей, скажем так, инициативе» «в отставку вышел» да еще «и при орденах, и с пенсией» [6, с. 424]. Герой — богатырского телосложения, в нем «более ста восьмидесяти сантиметров» [6, с. 460], «за габариты» его часто брали в «гласную охрану»: «рост пятый, размер пятьдесят четвертый, спина, как щит у “максима”...» [6, с. 427]. Сила — «кулаком мог гвозди забивать <...>» [6, с. 468]. Что касается образования, по словам героя, оно «почти неоконченное среднее» [6, с. 429], «свое неполное» [6, с. 464]. В этих суждениях важны два определения — «среднее» и «свое», поскольку образование герой получил «заочное»: «Вообще-то я <...> довольно много образования почерпнул на своей работе» [6, с. 442], т. е. на допросах арестованных: «А самые интересные, содержательные люди, от которых я больше всего впитал в смысле образования, это были отказчики» [6, с. 443], «интереснейшие, можно сказать, лекции получал» [6, с. 444]. Определение «среднее» еще раз поддерживает выбор автора (и константную характеристику героя) — изобразить «массового» героя, такого, как большинство, «слившегося со своей эпохой», среднего, срединного, такого, как все, типичного советского героя в типичных советских обстоятельствах.

Типичность тов. Полуболотова, слиянность его судьбы с историей народа и страны активизирует саморефлексию героя, порождает непреодолимое желание рассказать «о времени и о себе»: «Для чего на свет появился — догадываюсь. Для чего жизнь прожил — знаю. А для чего мне оставшаяся жизнь дана? <...> Может быть, для того, чтобы я богатым своим опытом поделился с грядущими поколениями?» [6, с. 446].

Итак, Кураев избирает героем повествования охранника, но (в отличие от Солженицына или Шаламова) лишает его суждения серьезности и убедительности, точнее — объективности, сместив точку отсчета (опору) в философии героя в область субъективного, личного и персонализированного. Герой Кураева, строящий свои убеждения на суждении о похожести людей («как все»), на убеждении об их унифицированности, типичности и подобии, приходит к заключению, что «<...> подавляющее число людей в одинаковых ситуациях ведут себя похоже...» [6, с. 464]. Именно это умозаключение порождает иллюзию объективности полуболотовского повествования и, как следствие, через несовпадение авторской точки зрения с суждениями и оценками героя, генерирует тотальную иронию кураевского текста, опосредуя формальные и смысловые компоненты «ночной песни».

Любопытно, что наряду с голосами автора и героя в тексте повести звучит и голос белой ночи. То есть с некоторой допустимой условностью можно сказать, что и в данной повести Кураев создает совокупный «троичный» образ героя (героев): история — город — герой, где от имени истории говорит автор, от имени города говорит белая ночь, от имени героя — тов. Полуболотов. Образ белой ночи оказывается пограничным образом повести, вбирающим в себя составляющие различных повествовательных плоскостей текста. Оксюморонная природа «белой ночи» художественно осмыслена автором и включена в содержательный континуум повести. Образ белой ночи складывается из «волшебства», в котором «смешаются, размоются, как в затуманенном слезой глазу, граненые черты окаменевшей истории, и все растает в необъятном пространстве сошедшего на землю неба...» [6, с. 419]. Именно в период владычества белой ночи герои Кураева «разом утрачивают свои имена и прозвания» [6, с. 419], словно «дымчатая пелена <...> облаков» «огромным покрывалом» ложится на город, лишая все видимое в нем контуров и очертаний [6, с. 421]. Именно это время суток (и времени года) обретает черты «сна», «призраков», «спящих» [6, с. 420], наполняется «полусонным воздухом» [6, с. 421].

В оксюморонном пространстве *белой ночи* снимаются противопоставления «хороший — плохой», «добрый — злой», «правый — виноватый», «смешной — страшный», в силу вступает антиномичный принцип равновеликости неравного, соединенности несочленимого, деиерархизации разноуровневого, хаотизации упорядоченного. «Всю жизнь в инструкции не загонишь. А жизнь эта вся какой инструкцией предусмотрена? Или — белая ночь... Ну-ка спрячь ее, отмени, запрети! Не упрячешь» [6, с. 421].

И в этом пространстве «*между*» (в пространстве белой ночи, в пространстве сна и тумана) располагает Кураев своего героя тов. Полуболотова — героя серединного (не Болотова, а именно наполовину, из полуболотины). И эта серединность выявляет в образе главного героя ту общность, типичность, характерность, которая роднит его с эпохой, обеспечивает его слиянность, спаянность со своим временем, дает ему право говорить от имени эпохи, истории, народа.

Принцип относительности знания о всякой абсолютной истине (по закону «белой ночи») опосредует преимущественно вопросительную интонацию речи героя. Герой не просто излагает события, но задает вопросы и задается вопро-

сами, диктуя причудливо-хаотичную форму воспоминаний, спровоцированных то ли самим героем, то ли его внесценическим собеседником: если бы автор не ввел два-три обращения на «ты» («Вообще-то ты сколько на этой фабрике?» [с. 422]; «Ты-то не помнишь, наверное <...>» [с. 424]; «ты без меня здесь посиди...» [с. 428]) к невидимому слушателю тов. Полуболотова, то текст можно было бы квалифицировать не как диалог, а как монологизированную речь героя, управляемую риторическими вопросами, обращенными к самому себе.

Доминирующий в тексте принцип монологической речи, перебиваемой многочисленными вопросами и восклицаниями, порождает образ героя-мыслителя, склонного задавать «вечные вопросы» по каждому поводу, «дойти до самой сути» в постижении времени и себя. Однако философия героя зиждется на зыбком основании «белой ночи», которая вносит свой «камертон» в восприятие изображаемого героем или автором, причем для первого из них ее доминирующим состоянием оказывается «туман» [6, с. 419] и «сон», для второго — чистота и неприукрашенность, избавление от «кажимости» («не обманывай зрения» [6, с. 419]).

Уже в первых фразах ночного рассказа-исповеди герой задается «вечным», «проклятым», «мучительным» вопросом: «А меня какая инструкция предусматривает?» [6, с. 422], который по значимости соотносим с пилатовским «Что есть истина?..», толстовским «Кто ты такой?..», шукшинским «Что с нами происходит?..» Другое дело, что ответы, которые находит герой на поставленные вопросы, лишены сомнения и неоднозначности, они облегчены и избавлены от трагичности. Герой Кураева ответы на все вопросы бытия «знает» («А я как раз знал!» [6, с. 470]), т. к. он черпает их из эпохи, которая его сформировала, «сделала».

Герой «великой эпохи» тов. Полуболотов признается: «Может, кто-нибудь от своей жизни и отказывается, таится, а я своей жизни не стесняюсь; жил не для себя, был солдатом, был, как у нас говорили, отточенным штыком...» [6, с. 422]. Советская эпоха изобиловала «металлическо-промышленной» образностью (знаменитые «гвозди бы делать из этих людей» Н. Тихонова, сталинские «винтики» и «механизмы», пролетарские «молоты» и «наковальни»), и герой Кураева оказывается *выкованным* из того же материала и с той же целью — «отточенный штык», «карающий меч» вочеловеченного в нем советского правосудия: «<...> хотите — хвалите, хотите — журите, а от эпохи своей меня не оторвешь! Была задача — слиться с эпохой, и я с ней слился!» [6, с. 422].

Изначально заданная в тексте константа «несостыковки» (стилевой и смысловой) организует речь главного персонажа, позволяя «между строк» ощутить нескрываемую авторскую иронию. Основываясь на вариативном характере управления в русском языке, на нарушении понятийных сфер падежной зависимости слов, Кураев (в духе любимых им Гоголя и Чехова) строит фразу героя по типу «пить чай с вареньем, с женой и с удовольствием». Говоря о себе, герой в один ряд выстраивает «личное» (присущее только ему) и «общественное» (знаки эпохи и времени): «у меня <...> вопиющих *недостатков* не было, и *побегов* лично у меня не было» [6, с. 422]; его служба («приходилось расчищать тухлятину, расчищать дорогу новому миру») направлена на то, чтобы «люди могли спокойно *веселиться* и *рукоплескать вождям*» [6, с. 422]; если речь за-

ходит о любви, то непременно о любви к вождям («Непревзойденная *любовь к вождям* была, непревзойденная!» [6, с. 422]). Алогизм выстраиваемых в единый ряд разноуровневых и разноплановых фактов и понятий становится знаком абсурдности тех истин, проповедником которых был «герой нашего времени».

Повествуя об особенностях и специфике деятельности «тюремно-охранного персонала», Кураев «случайно» производит переподстановку в хорошо известных фразах всего одного-двух слов: в поговорке «дурное дело нехитрое» — «вообще-то дело нехитрое» [6, с. 423], «кто не работает, тот не ошибается...» [6, с. 431], тем самым маркируя, выделяя именно то слово-оценку, которое для восприятия оказывается главным. Выбор в качестве «исходного материала» народной максимы симптоматичен: автор как бы подчеркивает народные корни суждений героя, но «словом» фольклорных пословиц-поговорок дает представление о «сбое» в сознании героя, «ненародное» продолжение-завершение пословицы наполняет текст ложной полуболотовской моралью.

Чувство языка у Кураева оказывается поистине филологическим: описывая состояние «сделанного» героя, восхищающегося теплой летней белой ночью, автор использует фразу «любуюсь через прозрачные окна» [6, с. 424], которая своей звукописью, характером местоположения слов рождает ассоциативно-созвучное выражение «любоваться сквозь розовые очки», с одной стороны, точно передавая звуковые повторы и переключки, узнаваемые и ощутимые, с другой — выявляя черты заидеологизированности и оболванивания героя.

Герой предпочитает смотреть на мир именно через стекло, через окно, через «чистые окна» [6, с. 431]. Весь ноктюрн Полуболотова звучит ночью, в пустом кабинете: герой вспоминает жизнь и призывает слушателя: «...Ты за окно посмотри...» [6, с. 460], — а затем уточняет: «Лучшей красоты не знаю, чем хорошо вымытое окно! <...> Через чистое стекло и жизнь за окном кажется и ясной, и веселой...» [6, с. 470]. Образ стекла — прозрачной, почти неразличимой грани между миром тем и этим, своим и чужим — становится разделительной плоскостью правды и кривды, реального и представляемого, истинного и мнимого.

В повести Кураева, как и в русской прозе середины — конца 1980-х годов (Ю. Трифонов, А. Битов, В. Маканин), намечается мотив «другой жизни» [см. об этом: 2]. Однако у Кураева этот мотив складывается из собственно кураевских слагаемых: «другая» — не просто «чужая», «иная», «непонятная», но «другая» = «собачья» + «чужая» + «нулевая». То автор, то герой вспоминают о фактах «утраты» имени собственного, о переименовании. Автор вспоминает то о площади Революции, бывшей Троицкой [6, с. 451–453], то о «бывшей Большой Дворянской, ставшей <...> 1-й улицей Деревенской Бедноты [а позднее] <...> переименованной в улицу Куйбышева» [6, с. 453], то герой приводит строки «любимой <...> лихой» песни, в которой имя «товарища Блюхера» подменяется «как раз в тридцать седьмом», когда «полетела вся военная головка»: «И “упор” остался и “отпор” остался, а вместо “товарища Блюхера” пели “дальневосточная, краснознаменная”» [6, с. 426–427].

Уже в самом начале своего рассказа Полуболотов выделяет среди звуков белой ночи пение птиц: «Поют, перекликаются, красотища» [6, с. 432]. Образ птицы, как известно, весьма нагружен в мировой культурной традиции —

от голубя («Святого Духа») в библейской системе образности до образов птиц классической русской литературы XIX–XX веков (А. Пушкин, Н. Гоголь, А. Островский, И. Гончаров, А. Чехов, А. Блок, М. Цветаева и др.) [см. об этом: 4]. В традиционном (классическом) видении образ птицы есть выражение духовности, возвышенности, небесности: «Отчего люди не летают?...» («Гроза» А. Островского).

Кураев, кажется, следует этой традиции и сравнивает (или сопоставляет) образ главного героя и образ птицы; писатель, кажется, запараллеливает их в образной системе повести. Кажется, что герой так или иначе «видит» себя соловьем, птахой маленькой, неприметной, но с голосом, со своей пронзительной нотой правды. Однако параллель «сотрудник НКВД // соловей» не только комична, но даже драматична, если не сказать трагична. Кураев снимает духовную иерархичность «птичьей образности», низвергает «положительно» маркированный образ мировой литературы (и культуры), не опасаясь деконструкции символа. За, кажется, деформированной параллелью «человек // птица» автор позволяет увидеть более глубокий пласт понимания правды, истины, реальности. Кураев заставляет задуматься над тем, что у тов. Полуболотова есть своя правда. «Большая» правда истории не совпадает с «маленькой» правдой «маленького» человека, точнее «советской» правдой советского человека. Она «временная», но для Кураева важно, что и такая правда имеет право на существование. Герой смешон, но он по-своему прав. История — права, но она «временами» ошибается.

Полу-болотов у Кураева оказывается носителем полу-правды, но и правдивость в его наблюдениях для писателя очевидна. Так, «с голоса» героя автор дает объяснение сути могущества и силы «маленьких людей» в мире. Появляется образ воробья: «Возьми воробья, ерундовая птица, днем они верещат, разве слушаешь, а вот под утро они такой концерт зададут... Я иногда с большим интересом слушаю, слушаю и задумываюсь над жизнью тех, у кого свой голос и коротенький и не очень интересный, а вот как вместе сойдутся, как вместе заголосят, так и любого соловья забудут. Сила!» [6, с. 433]. И отказать в наблюдательности герою невозможно. А другой герой (из противоположного враждебного лагеря) — один из арестованных — позднее разовьет это наблюдение Полуболотова уже применительно к людям: «Странно люди устроены — один соврет красиво, а другие повторяют, повторяют, повторяют, и уж не приведи Бог своими-то мозгами пошевелить!..» [6, с. 439].

«Птичья табель о рангах» кажется очевидной: одни — соловьи, другие — воробьи. Кажется, что сами рассуждения Полуболотова о силе воробьиного крика указывают на него как на воробья. Более того, один из его бывших сослуживцев так и характеризуется: тот смеялся «не как люди, а как воробей охрипший» [6, с. 433]. Наоборот, в рассказе Полуболотова об интеллигенции будет сказано, что интеллигенция — «народ в большинстве своем неосторожный <...>» [6, с. 449], т. е. к ним применен тот же эпитет, что и к соловьям: «Неосторожная, говорю, однако, птица соловей...» [6, с. 440]. О Полуболотове известно, что у него «голос <...> действительно красивый» [6, с. 457], что лучше него петь «никто не мог» [6, с. 457]. И уже эти замечания заставляют задуматься о «ранге» Полуболотова.

Продолжая рассуждать о соловье, герой рассказывает: «Что в соловье самое интересное? А? Никогда не знаешь, какое он следующее коленце выкинет, каким ключом пойдет... Стукнет с отсвистом, стукнет да вдруг <...> таким свистом, что прямо через сердце проходит... И тянет из тебя душу, и тянет... Жутко делается... Ночь как-никак... С одной стороны пусто, с другой стороны — спят, а он душу из тебя вытягивает <...> И с треском, и с посвистом, и с оттяжкой, и с надломом, и с горы, и в гору, и по кругу!.. Раз! И замолчал, собака... В самом неожиданном месте, гад, оборвет <...>» [6, с. 434]. В этом пассаже привлекают внимание два слова — «собака» и «гад». Именно с собачьей ролью связывается служба самого Полуболотова, именно к нему кто-то из заключенных обращался: «Зови, гад, прокурора!» [6, с. 424]. Эти обращения-переключки позволяют говорить о том, что, с одной стороны, Полуболотов явно причисляет себя к соловьям, с другой стороны, что и автор в таком «чистом» образе, как соловей, находит возможности «касания» с образом конвоира. Кураев позволяет себе традиционно возвышенный, поэтический образ соловья сопоставить с образом охранника, образ соловья, казалось бы, положительно-однозначный допустить в различные сферы разновеликих идеалов.

Двойственность, неоднозначность правды у Кураева выявляется и через систему проходных персонажей повести. Сольный голос Полуболотова усиливается хоровым пением. Неслучайно, в системе персонажей Кураева прослеживается тенденция взаимозаменяемости «плохого/хорошего» героя, «положительного» на «отрицательного», охранника на заключенного. Кураев создает такие ситуации для своих героев, когда охранники и арестованные оказываются просто людьми, ведут себя действительно «похоже», обнаруживают свою родственную человеческую природу («будто два приятеля» [6, с. 441]; «вроде как *приятели* или коллеги» [6, с. 463]). Уже в первом рассказанном Полуболотовым «эпизодике» уставшие за день, изголодавшие к вечеру герои (трое энкавэдэшников и задержанный ими) вместе располагаются за одним столом, чтобы разделить трапезу: арестованный достает из своего портфеля «котлетки домашние, бутербродики и бутылку коньяка» — «Так мы под покровом белой ночи, как *товарищи по несчастью*, эту бутылочку и раздавили» [6, с. 431]. Или в другом эпизоде вспоминает о встрече с режиссером по фамилии Жулак, который «прямо на улице руки раскидывает: “Здравствуй, *друг!*”» [6, с. 459]. То есть, по словам Полуболотова, все люди (хорошие и плохие, представители карающих органов или арестованные) — одна семья: «мы же — одна семья, все свои...» [6, с. 458].

В середине — в конце 1980-х годов, создавая повесть «Ночной дозор», Кураев одним из первых среди писателей-традиционалистов, к которым он «идеологически» примыкал и примыкает, не просто отказался от «оппозиционного» способа мировидения, от построения художественного произведения на примитивном «перевертыше»: было белым — стало черным, было хорошим — стало плохим, было недозволенным — стало позволительным, но он отказался от самой бинарности оппозиций такого рода, не ограничиваясь сменой двух точек векторных оппозиций («+» на «-»). Кураев создал модель многополярного космосоциума, когда восприятие, оценка, осознание какого-либо явления зависит от множества причин: точки зрения, остроты

зрения, убеждений воспринимающего, его желания, его умения и даже — времени суток.

Парадоксальность и абсурдность видится автору в реальных исторических событиях описываемого времени, хотя для героя, рассказывающего «эпизодики», алогичность происходящего маскируется словечком «кстати». Полуболотов упоминает о законе от 1 декабря 1934 года, «подписанном Калининим и Енукидзе» [6, с. 443], но «двусмысленность» этого, по словам главного героя, «отличного закона» заключалась в том, что («кстати»!) «у Калинина жена по этому закону на отсидку пошла, а у Енукидзе — сын» [6, с. 443]. Герой бесстрастно констатирует: «Это хороший закон, он формальности здорово упростил, иначе я даже не представляю, как бы мы такое количество народа переработали...» [6, с. 443]. В самой фразе заключен претящий человеческой нравственности смысл: «хороший» закон для «переработки» народа (= переработки мяса: изображаемому времени был присущ образ «человеческой мясорубки»).

В этом же ряду оказываются ситуации, когда, по словам следователя, «подпишешь, не подпишешь, сидеть ты все равно будешь...» [6, с. 447]. Или в отношении к другому герою: «Много таких квитанций [распоряжений об аресте или расстреле. — О. Б., А. С.] подписал, а потом и ему подписали...» [6, с. 459]. То есть разнесенные по смыслу слова «подписал — не подписал», «он — ему», противопоставленные грамматически и фактически означают, что «все равно», «законные основания» для ареста все равно найдутся [6, с. 448].

Противоречий и двусмысленности полны наблюдения главного героя. Общепринято мнение о том, что интеллигенция в своем поведении корректна, вежлива, толерантна. Что уголовники — грубые, жестокие, опасные люди. Однако из рассказа Полуболотова следует, что в подобного рода суждении есть только «доля правды» [6, с. 448], что он ни разу от «интеллигентнейших» спасибо не дождался: «Думаешь, спасибо услышал?» [6, с. 449], тогда как «уголовник никогда себя так не поведет, он даже малейшее внимание ценит: “гражданин начальник, спасибо”, “гражданин начальник, большое спасибо”, — и при любой возможности чем-нибудь да отблагодарит» [6, с. 449]. Видимое и реальное, искреннее и формальное поменяны местами в мире Полуболотова, одно выдается за другое, внешнее принимается за скрытое.

Двойственность и двусмысленность — оксюморонность — обстоятельств, которые изображает художник, поддерживается и находит свое развитие в мотиве театра, который звучит в повести. Нельзя сказать, что в «Ночном дозоре» он воплощается с особой силой и прорисованностью. Однако на фоне много-сторонности, дву-сторонности, обратно-сторонности мира, созданного Кураевым в «Ночном дозоре», мотив театра существенно дополняет сложно-сложенную картину мира. Причем в данной повести мотив театра вводится в повествование не героем, а автором, звучит прежде всего в главах, соотносимых с голосом автора-повествователя.

Центральная площадь, первая площадь Санкт-Петербурга, бывшая Троицкая, на которой разыгрывается все действие, — площадь Революции. Именно она видится автору главной «безлюдной сценой с недостроенной декорацией» [6, с. 451], где «гремели колокола по неделям на *маскарадах*» [6, с. 437]. «Два исполинских здания, обращенные фасадом к площади», воспринимаются некой

сценической заставкой. Высокие деревья вокруг — «прозрачными кулисами» [6, с. 454]. Кронверкский вал неподалеку — «памятной всем *ареной*», на которой «белой ночью под утро 13 июля была сыграна *без зрителей* одна из самых знаменитых *трагедий*», свершилась казнь пяти приговоренных к смерти декабристов [6, с. 454], когда «богопомозанный устроитель зверского *спектакля* не спал в Царском Селе, получая каждые полчаса от запаренных скачкой гонцов сведения о том, как идет *премьеры*...» [6, с. 455]. И если разговор о белой ночи начинал герой, а подхватывал автор (первая и вторая главы), то разговор о театре начинается авторский персонаж, а — без паузы — реплику подхватывает герой. Следующая за авторской «театральной» главой фраза Полуболотова начинается со слова «исполнитель», но если он ведет речь об исполнителе служебной задачи, выполнении приказа, то не успевший еще перестроиться читатель видит за этим словом образ «исполнителя некой роли», что в целом не противоречит истинному смыслу, но выявляет авторскую словесно-языковую игру на полисемии. Тот же прием прослеживается и в двух последующих главах, где вслед за автором герой переходит на свой язык, говорит о своем, но и в его речи вдруг появляются слова из театрального вокабуляра: «...Из всех арестов, обысков мало что запомнилось. Думаешь, это все неповторимые *драмы*? Ничего подобного <...>» [6, с. 455]. А несколько позже и вовсе о своей любви к «театральной жизни»: «то в ТЮЗ, то на оперу пойдешь, то «Щелкунчика» посмотришь, сильнее всего мне «Спящая красавица» нравится, три раза смотрел...» [6, с. 459]. Герой упоминает режиссера, который «у нас работал <...> четыре года во внутренней охране был» [6, с. 459], и рассказывает о его склонности к постановкам, в названиях которых «слово “ночь” присутствует» — «Сон в летнюю ночь», «Двенадцатая ночь», «Ночной переполох» — словно в «память о тех временах, о молодости своей, когда ночью самая работа была» [6, с. 460]. Репетицией может быть названа и манера поведения Полуболотова перед первым арестом, который он совершил: желая «все сделать самым лучшим образом», герой специально заранее прошел по предстоящему маршруту, отрепетировал: «Времени было в обрез, а все-таки я вырвался днем и успел маршрутик пробежать» [6, с. 461]. Его фраза по другому поводу — о протяженности Литейного моста — свидетельствует о таких же репетициях и в других случаях: по его словам, «ногами через Литейный мост, четыреста шагов, у меня мерено» [6, с. 429], и далее в том же ключе: «у меня уже вымерено» [6, с. 462].

Наконец, отдельного внимания требует вопрос о композиционном построении повести «Ночной дозор». Текст представляет собой 13 глав (неравноценных и неравновеликих), из которых в четырех главах повествование ведется автором-повествователем (своего рода образ лирического героя), остальные главы представляют собой рассказы-воспоминания главного героя тов. Полуболотова. Заданный в самом начале повествования образ белой ночи (белое ↔ черное), кажется, вполне последовательно и закономерно делит все повествование на чередующиеся (автор-ские ↔ герой-ские) главы, и это предварительное наблюдение до известной степени верно. Однако композиционный строй повести Кураева много сложнее и артистичнее.

Уже говорилось о том, что в повести «Ночной дозор», как и в первой повести Кураева, — три героя, те же «история — город — человек». И вся повесть

построена как некое совмещение, наложение, пересечение, смыкание, касание многих и многих голосов, по сути — колец, кругов, окружностей, которые в конечном итоге вырисовывают некую воронкообразную спираль, которая свободно «перемещается» в пространстве повести, вбирая в себя, поглощая все «маленькие круги», рождающиеся на поверхности повествования из воспоминаний героя или размышлений лирика-автора. То есть большой «внешний» абрис любого из «разно-тематических» колец разбивается на множество более мелких, но в него — внутрь «большого» композиционного кольца — помещается множество других варьируемых по теме кругов. Таковы, например, композиционные кольца, которые организованы образами птиц, будь то соловьи, воробьи или чайки. Эти тематические маркированные круги соприкасаются со всеми «людскими» (персонажными) уровнями и выступают как самостоятельными тематическими мотивами, так и смежными, пересекающимися, накладывающимися и совмещающимися с другими.

Заканчивая разговор о повести «Ночной дозор», можно сделать вывод о том, что Кураев в духе 1980-х создает образ главного героя тов. Полуболотова как героя многопланового. С одной стороны, ведущий персонаж — это простой, обыкновенный человек, такой как все. Один из его наставников «верно <...> подметил: каждый человек хочет есть, спать и жить...» [6, с. 464], и герой Кураева — этот «каждый». Неслучайно «в целом <...> [он, герой] судьбой своей доволен, пусть чинов не нахватал, как говорится, зато жив...» [6, с. 459]. Главный герой — человек субъективно честный, субъективно правильный и субъективно правдивый, недаром автор допускает такую самохарактеристику: «<...> по натуре я человек <...> не злой» [6, с. 456]. Но с другой стороны, герой не просто «каждый», но «каждый советский»: «Каждый советский человек — сотрудник НКВД» [6, с. 443]. Он усердно и сознательно служил своей эпохе, государству, народу: «Говорят — каждый труд почетен» [6, с. 459]. Герой *сделан, выкован* эпохой, у него, как и у его времени, есть свои «знаки доблести и геройства» [6, с. 453], есть своя правда, есть свой взгляд на жизнь: «Многие смотрят на мир разными со мной глазами, это ничего, я к этому привык. Раньше больше было таких, кто одинаковыми глазами смотрел, теперь меньше. Может, так и надо?» [6, с. 446]. Однако автор показывает, что правда героя (правда «одинаковых») — еще не вся правда. «Двухголосное» построение повести позволяет скорректировать истину и честность героя истинностью и правдивостью автора.

В целом созданный по модели героя деиерархичного, относительного в своей абсолютности, лишённого векторности в сознании и убеждениях, образ тов. Полуболотова привносит в текст Кураева новую эстетику, создается писателем в духе современного (де)конструкта. Однако наличие «второго голоса» — голоса автора (по сути — голоса лирического героя) — заставляет сохранить в тексте стержень «возрожденчества», вектор иерархичности, морального камертона, нравственного идеала духовности. Именно поэтому созданная на приемах игры, тотальной ироничности, всеобщей абсолютной относительности, не-трагичности трагического повесть «Ночной дозор» остается повестью тенденциозно идеологической (в традициях классической русской литературы), реалистической в своей основе.

Нельзя не признать, что Михаил Кураев в середине 1980-х годов, в самом начале «перестроечного» времени, тогда еще существовавшего СССР, одним из первых среди «советских» писателей сумел не только взглянуть «относительно абсолютного», но смог артистично воплотить это понимание в ткани художественного произведения. Повесть Кураева стала «началом конца» Советского Союза — уже не расцвета, а заката советской эпохи, принципов коммунистического построения общества, тех (без)нравственных опор, которые пропагандировал и навязывал политический строй советской государственности. Кураев смог художественно показать, как принцип тоталитаризма становился законом не только советского государства, но каждого советского гражданина, субъективно честного и искреннего, по-своему даже «доброего», как определил себя «средний» и «каждый» тов. Полуболотов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Агеев А. Государственный сумасшедший, или Соловей в петербургском тумане // Михаил Кураев: Литературное досье: сб. статей и материалов о творчестве М. Н. Кураева. — Рязань: Узорочье, 2004. — С. 21–22.
2. Богданова О. В. Современный литературный процесс. — СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2001. — 201 с.
3. Богданова О. В. Тема лагеря в современной русской литературе (1950-е — 1990-е годы). — СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2003. — 35 с.
4. Богданова О. В. Русская литература XIX — начала XX века. Традиция и современная интерпретация. — СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2019. — 732 с.
5. Егорова Е. В., Святославский А. В. В. И. Ленин в литературно-художественной рецепции В. В. Набокова // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2021. — Том 22. — № 4–2. — С. 318–330.
6. Кураев М. Н. Питерская Атлантида: повести и рассказы. — СПб.: Лениздат, 1999. — 607 с.
7. Курбатов В. Загадочное существо — жизнь // Михаил Кураев: Литературное досье: сб. статей и материалов о творчестве М. Н. Кураева. — Рязань: Узорочье, 2004. — С. 40–45.
8. Святославский А. В. «Черная металлургия» Александра Фадеева: Удача неудачного романа // Acta eruditorum. — 2021. — Вып. 37. — С. 88–95.