

**Опубликовано в: Міф у художній свідомості та культурі ХХ ст. (II Мішуківські читання). 13 – 14 жовтня 2017 р. – Херсон: Видавничий дім «Гельветика», 2017. – С.153 – 159.**

**Мусий В. Б.,**  
доктор філологічних наук,  
професор кафедри мирової літератури  
Одеського національного університету імені І. І. Мечникова

### **МИФОЛОГИЗАЦИЯ СОВЕТСКОЙ ПОВСЕДНЕВНОСТИ В РОМАНЕ МИХАИЛА КУРАЕВА «ЗЕРКАЛО МОНТАЧКИ».**

Роман Михаила Кураева «Зеркало Монтачки» (1993) может быть прочитан как мифопоэтическое произведение о «порче», являющейся основной формой проделок нечистой силы [2, с. 269]. Именно наведением порчи объясняется то, что обитатели коммунальной квартиры под номером семьдесят два перестали видеть себя в зеркалах. В названиях ряда частей отражена апелляция к низшей народной демонологии как источнику всех загадочных и трагических событий. Таковы «Теорема о прираках», заголовки второй части - «Черти принесли», двенадцатой - «Подосинова и нечистая сила», двадцатой - «Чем питается нечистая сила?». Причем, библейская мифология (к примеру, упоминание ветхозаветного Иова [2, с. 246]), античная мифология (обращение к паркам, девам судьбы [2, с. 242]), славянская демонология (пояснение, что вихри - это свадьба чертей и ведьм [2, с. 261]) тесно переплетены в произведении. Четвертая часть романа «Oporet haereses esse» («надлежит ересям быть») содержит историю нечисти, систематизацию духов и справку о том, как менялись характеры оборотней (сначала это были преимущественно животные-оборотни, а в последнее время все чаще встречаются люди-оборотни). В центре внимания в этом своеобразном «эссе о нечисти» - отношения между властью и демонами, точнее, их тождество. Если раньше, замечает повествователь, человек объяснял происходящее результатом вмешательства духов (леса, дома, воды и т. д.), то теперь он во всем видит проявление магии государственной власти.

Образ времени и пространства в романе «Зеркало Монтачки» в значительной степени соответствует мифопоэтической модели мира с дискретным пространством (локус Петербурга, локус коммунальной квартиры, локус Алеесеевского рavelина, локус лагеря и т.д.) и циклическим характером времени, когда движение имеет не линейный характер, а осуществляется по кругу. При этом точки рождения и смерти совпадают.

В картине мира, представленной в романе М. Куркова, можно выявить элементы различных тематических групп мифов. Поскольку в заголовке произведения содержится фамилия (Монтачка), а персонажей с такой фамилией в нем два (Аполлинарий Иванович и Акиба Иванович), есть основания вести речь о близнечном мифе. В большинстве случаев братья в таком мифе являются соперниками: один создает положительные ценности, другой – то, что представляет опасность. Так и в «Зеркале Монтачки» Аполлинарий незаметен, кроток, «прост и безобиден» [2, с. 260]. Акиба, напротив, солиден и привлекателен. Именно ему отдает свое сердце красавица и умница Екатерина Теофиловна, уподобляясь при этом сказочной царевне, погруженной злой силой в состояние морака. Один Монтачка является тружеником, другой – приспособленцем и пошляком. Аполлинарий спасает раритеты архитектурного декора, старинные вещи от уничтожения во время расселения жильцов старых квартир, а Акиба становится одним из демонов-служителей власти, опирающейся на склонность людей подчиняться вере. Суть жизненной философии Акибы Ивановича, сообщает повествователь, «сводилась к тому, чтобы постыдное пресмыкательство перед властью сделать красивой, торжественной, радостной религией, подвигом благонравия и добродетели, ну и, естественно, условием выживания» [2, с. 357]. Акиба Иванович – герой

действительности, а придет ли время Аполлинария Ивановича – неизвестно, даже, как замечает повествователь, «надо думать, никогда не наступит» [2, с. 260].

Есть основания выделить в мотивировке происходящего в «Зеркале Монтачки» также элементы календарного мифа, содержанием которого, как известно, является активизация нечистой силы на сломе вех года и действия людей по защите от нее мира, очищению земли от нечисти для благополучного продолжения жизни. Загадочные события в квартире семьдесят два случились в переходный для общества временной отрезок, в 1961 году. «Многое, - признается повествователь, - скажет в пользу истинности описываемых событий некая цифра, 1961, которой обозначился лучший, вершинный год XX века, и все, может быть, и дальше шло бы так же хорошо, если бы 1961 год в самом начертании своем не нес лукавую зеркальность. Год-перевертыш? Год-оборотень» [2, с. 246]. С одной стороны, это был год научных побед в космосе, а также XXII съезда КПСС, на котором были приняты задачи построить к 1980 году коммунистическое общество и комплекс мер по преодолению культа личности Сталина. С другой стороны, в этом же году была произведена серия испытаний ядерного оружия, а также, как следует и из второй части романа Михаила Кураева под названием «Черти принесли», меры по преодолению культа личности имели преимущественно видимый характер. Хотя генерал и упрекает Лавретия Берия в том, что тот не позаботился ни о себе, ни о своих верных служителях [2, с. 247], оказывается, что эти самые служители не так уж плохо и устроились. В ответ на «горькое сочувствие» Окоева в адрес Карпова, оказавшегося в результате применения «извращенных методов ведения следствия» «чуть не по пояс в крови», генерал его успокаивает: с Карпова не только уже выговор снят, но и должность он получил значительную, став председателем Совета по делам Русской православной церкви [2, с. 252]. И в самом деле, такое возможно лишь в год-перевертыш.

Однако представляется, что структурообразующую роль в романе Михаила Кураева «Зеркало Монтачки» играет эсхатологический миф. Мир в произведении представлен в его последней стадии, накануне окончательного возвращения в состояние хаоса. Признаки приближающейся катастрофы особенно очевидны в состоянии природы. Снежная погода, сменившая ясную, стала к концу дня «приобретать характер метели. К восьми часам вечера метель гуляла вовсю и снега навалило гибель» [2, с. 232]. Снежный хаос в мире уподобляется готовящему западню злодею, он «метался, ... вслепую гоняясь за кем-то», «ледяная крупа звонко била в окна нижних этажей, вымания жильцов на улицу», «метель ... расставляла снежные ловушки», а затем, «в слепом безумии она кинулась в непроглядную темень» и вернулась «с добычей, неся в снежном вихре фигуру...» [2, с. 234]. С активизацией хаоса в природе усиливается хаос и среди людей, они в большей степени оказываются не защищенными от нечисти. Именно в такой метельный вечер в квартиру семьдесят два одновременно являются генерал и Акиба Иванович, оба, если опираться на мифопоэтическое толкование происходящего, несущие в себе демоническое начало. Им тем легче проникнуть в коммунальную квартиру, что она уже не представляет собой сообщество людей, объединенных какими бы то ни было связями. Их разобщенность, а в еще большей степени отчуждение от собственного «я» и превращают их в легкую добычу для нечистой силы. «Население квартиры, - сообщает повествователь, - составилось из пришельцев, разнородностью своей напоминавших обломки великого разбросанного народа, перемешанного, рассеянного и собранного случайными тропками частных судеб в несколько неожиданном для всех месте. Дом этот не был их домом. <. Можно было подумать, что они весь свой век собрались прожить чуждые всяческих приключений, усыпленные обыденностью и погруженные во мглу самоневедения» [2, с. 236 - 237]. К эсхатологии ведет и утрата памяти, распадение кровных связей. Если раньше предки и после смерти охраняли род, то теперь об этих предках уже не вспоминают. Послепенно люди отчуждаются от способности реально оценивать происходящее. «Желающие, - замечает повествователь, - могут убедиться в том, что, чем ... меньше мы будем доверять словам пострадавших, которые делают вид, будто ничего не произошло, тем скорее мы будем приближаться к

истине» [2, с. 232]. А с утратой «небесных истин» люди все больше становятся зависимыми от суеверий [2, с. 237]. Жизнь героев романа Михаила Кураева находится в движении от культуры к первобытному состоянию [2, с. 236], от объединения в коллектив – к разобщению, а дом как живой организм умирает, становясь местом обитания. Воссоздается противоположное космогоническому процессу движение от осознанности деятельности и способности к самоанализу, а тем самым и самосовершенствованию – к самоневедению и неподвижности [2, с. 237]. Отсюда – значимость в произведении мотива смерти, ведь хаос как раз и представляет собой небытие, когда элементы и характеристики вселенной утрачивают определенное для них положение.

На лексическом уровне мотив смерти представлен эпитетом «тусклый» по отношению к глазам горожан [2, с. 233], сравнением квартиры семьдесят два с «могильным склепом» и упоминанием «подземного кладбища в Печорском монастыре», а жильцов – с «призраками», поскольку они «двигались беззвучно», «появляясь и исчезая бесшумно и невесомо» [2, с. 239]. Примечательно в этом плане сравнение коридора в коммунальной квартире с лабиринтом, передвижение по которому, как известно, соотносится с путешествием от жизни к смерти или от смерти к жизни (если идет речь о выходе из лабиринта) [2, с. 240]. Уверенно по этому коридору, как Минотавр по лабиринту, передвигается явившийся к Окоеву гость, генерал. Разнообразны варианты развития мотив смерти на фабульном уровне. Это и рассказ о смерти в войну детей Марии Алексеевны [2, с. 461 - 462], сообщение о ее собственной гибели и гибели Гриши уже после войны; рассуждения Михаила Семеновича о многочисленных смертях в дороге скрипачей (Давида Ойстраха, Михаила Ваймана, Мирона Полякина). В «эссеистических» частях романа это эпизоды умерщвления монархами собственных детей и превращении людей в призраков. Наиболее полно это выражено в «Добро пожаловать в Алексеевский равелин!», части, которую венчает изложение идеи «Трижды тридцатого» узника о новой форме жизни под названием «МЕРТВЫЙ РОСТ». В основе его проекта достижения МИРОВОЙ ПОЛЬЗЫ - отмена «какого бы то ни было улучшения быта людей» [2, с. 521]. Содержание этой части романа непосредственно связано с девятнадцатой, «Гриша – из земли вышел...». В восемнадцатой части подробно воссоздан процесс отречения погруженного в каменную утробу крепости заключенного от себя, своей души, а в следующей части о Грише сообщается, что, находясь в лагере, он перестал воспринимать собственное тело как ему принадлежащее.

С мотивом смерти и в то же время противостояния ей жизни связан и ключевой образ в произведении, заданный уже в его заголовке – зеркало. Начнем с того, что аналогом зеркала является вода, которая в мифопоэтических представлениях имеет амбивалентный характер: это в одно и то же время стихия и зарождения жизни и ее катастрофы. В начале романа сообщается о воде в «черной ленте» канала, которая была «спокойна, неподвижна и непроницаема, как ничего не отражающее черное зеркало» [2, с. 234]. Подобная «чернота», то есть «непроницаемость зеркала», «безмолвность и неосязаемость изображения», по словам Ю. И. Левина, «соотносят изображение со сновидениями, призраками и вообще с иным, потусторонним миром» [3, с. 8-9]. И, напротив, в приведенной в романе китайской легенде о мудром и незлобивом императоре, которому было даровано зеркало вышедшей из реки лошадью, зеркало связывается с жизнью, «зарей человечества» [2, с. 429]. Кроме этого, амбивалентный образ зеркала, то есть его связанность и с жизнью, и со смертью заключается в том, что зеркало – граница между «этим» миром и тем, что скрыт за ним. В связи с этим отсутствие отражения в зеркале тождественно утрате одного из миров. Для живых такая утрата означает одномерность мира, наличие только «здесь». Для умерших, напротив, отсутствие мира «здесь». Это стало причиной формирования традиции завешивать зеркала после смерти человека для того, чтобы он, заглянув в зеркало и не увидев собственного отражения (а умершие не отражаются, поскольку их нет в «этом» мире), не испугался. Зеркало отражает то, что в него попадает. Если люди становятся пустотой, то ему и отражать нечего. Приступая к анализу причин случившегося с жителями одной из ленинградских коммунальных квартир, повествователь замечает: «События, подвигнувшие к порогу

**небытия** героев...» (выделено нами – В. М.) [2, с. 232]. Итак, утрата отражения оценивается как переход в небытие. Отсюда следует, что жизнь может быть «предварительной» (досознательной) и осознанной (когда человек задается вопросами: кто я? какой я?) [2, с. 429]. «Зеркало, - сообщает повествователь, - единственное средство узнать самих себя». Однако не каждый готов к этому процессу самопознания. Допустим, выдвигает он предположение, «что отражение в честном, порядочном зеркале несет нам истинное знание, готовы ли мы к восприятию истины, вот в чем вопрос» [2, с. 427]. Итак, поскольку в зеркалах в пресловутой квартире семьдесят два перестали отражаться только люди, а карнизы, пыльные портьеры, стены и потолок по-прежнему были видны, суть случившегося заключается не в зеркале или проделках нечистой силы, а в самих людях. И именно им было необходимо совершить нечто, восстанавливающее порядок, возвращающее космос в их собственное «я», а затем и в мир вокруг. И здесь ключевую роль приобретает эпизод свадьбы.

Отметим симметрию в построении произведения. В первой части романа идет речь о свадьбе Екатерины Теофиловны и Сергея Дмитриевича. Во второй – о свадьбе Валентины Подосиновой и шофера Анатолия. Однако важнее асимметрия. Первая из описанных свадеб была с «казенным привкусом»: «Мебель в полотняных чехлах, не снятых даже ради торжества, безмолвные подавальщицы в передниках и ресторанных крахмальных кокошничках, скованность гостей, в большинстве своем впервые переступивших порог этого дома, - все сообщало свадебному торжеству серьезность и недомашнюю официальность», - сообщает повествователь [2, с. 328]. Свадьба, описанием которой почти завершается роман, в наибольшей степени соответствует своему настоящему назначению как разновидности карнавального действия, призванного нарушить заведенный порядок, став тем самым импульсом к обновлению состояния мира. Не случайно, выражая общее настроение жильцов, Окоев говорит объявившей о свадьбе Клавдии Подосиновой: «Зря ты этой сейчас... Не то время. Время сейчас – не то» [2, с. 561]. А Анастасия Вячеславовна Шим добавляет, что в последнее время в квартире перестали бывать гости. На что Подосинова возражает, что родней соседней она никого не найдет. Так начинается соединение «пришельцев» в сообщество людей, родней которых не найти. Свадьба становится подъемом над обыденностью, а также событием, переключающим всех с общей беды на жизнь. «Свадебная игра, - замечает повествователь, - где чудно и щедро переплелись поэзия, предания, приметы, игра, в которую можно выиграть очень много (но еще больше проиграть), поднимала всех участников над убожеством повседневной жизни, не только расцветивая ее тусклым и однообразным светом, но и озаряя жизнь новую, грядущую, светом надежды и веселья» [2, с. 563]. Но еще важнее мифопоэтический смысл свадьбы как сражения жизни со смертью и преодоления смерти. Победа над силами, представляющими опасность для жизни, осуществляется в значительной мере благодаря объединению людей. Оно оказалось возможным, когда к чечетке капитана Иванова присоединились другие обитатели квартиры. Таким образом, ключевую роль в эпизоде свадьбы приобретает объединяющая гостей пляска. Все участники отделились ей со страстью. В результате восстанавливалась связь между телом и душой. Наиболее отчетливо отчуждение от собственного тела пережил Гриша, находясь в лагере. Самым необычным за время его пребывания в местах лишения свободы оказалось «...лишение самого себя», когда человек начинает воспринимать себя «междометием» [2, с. 531]. В Грише, сообщает повествователь, «возникло такое ощущение, будто руки, ноги, живот, все его тело, кожу ему дали поносить до конца срока. И все это хозяйство, руки, ноги и т. д., превратилось как бы в государственное имущество, которым государство распоряжается» [2, с. 532]. И вот, наконец, он, как и все остальные, впервые сумел пережить восторг движения, в котором слились его тело и душа. «Неслось все, неслись все, каждый туда, где его душе было весело и вольно», - передает повествователь общее настроение [2, с. 587]. Первым чудом, ставшим возможным благодаря этому экстатическому действию, оказывается то, что Екатерина Теофиловна, которая, как сказочная

царевна находилась в зачарованном сне, обнаруживает пустоту и пошлость Акибы Ивановича.

Если рассматривать свадьбу как ритуал по восстановлению космического порядка внутри человека и в окружающем его мире, понятно и последовавшее за нею трагическое событие – смерть Алексея Константиновича Иванова. Он в данном случае становится жертвой, принесенной для будущего благополучия коллектива.

«Зеркало Монтачки» Михаила Кураева, это, безусловно, произведение мифопоэтическое только по форме. Не случайно В. Арсланов пишет о нем как о философском романе [1, с. 192]. Художественная условность, как признается автор, призвана смягчить правду, которую могут выдержать не все. «Человек, - пишет он, - быть может, единственное на свете животное, менее всего приспособленное к правдивой жизни...». Поэтому правда отпускается людям чаще всего «в какой-нибудь иносказательной, аллегорической форме <...>, со смягчающей примесью неправды и в щадящей упаковке сомнений» [2, с. 423]. С точки зрения природы жанра, это сатирический роман, в котором действительность представлена с одной, низкой стороны, и главным художественным средством создания картины мира является гротеск, то есть картина мира представлена художественными образами, в которых сочетается логически несоединимое. «Готескно-чудовищное, - пишет Игорь Смирнов, - представляет собой синтез асимметричных величин – не просто противоположных, но таких, которые принципиально не взаимозаменяемы, неконгруэнтны...» [5, с. 212]. Михаил Кураев, представляя мир в его конечной точке движения от бытия к небытию, придавая происходящему эсхатологический характер, обращается к фантастике, создает видимость мифологического гротеска. Однако, поскольку факторы, которые стали причиной эсхатологии, имеют корни в состоянии общества и в том, что происходит с людьми, фантастика выступает в романе способом символизации действительности, художественного синтеза и сатирического заострения ее оценки. А.А.Слюсарь выделил несколько вариантов возможного соотношения реальности и мифа. Одна из тенденций, писал ученый, заключается в том, что фантастические персонажи и ситуации выступают такими же объективными, как и сконструированная в произведении действительность. Другая тенденция состоит в вытеснении фантастики. Доведение до конца одной из этих линий, подчеркнул А. А. Слюсарь, ведет к отходу от жанровой специфики фантастического произведения. Если в нем решающую роль играет фантастика, это произведение оказывается за пределами собственно эпических жанров и представляет собой сказку. Ее образы являются непосредственным выражением авторских мыслей. В противном случае, когда очевиден полный отказ от признания объективности фантастических персонажей и ситуаций, перед читателем оказывается произведение, фантастическое лишь по форме, но не по своей жанровой природе, поскольку поведение персонажей в нем определено исключительно их характерами и реальными обстоятельствами [4, с. 309]. Именно таким, фантастическим лишь по форме, является роман Михаила Кураева «Зеркало Монтачки». Но мифопоэтическое играет в нем значительную роль. Мифологизация действительности позволила писателю достичь универсальности образов и ситуаций, выразить понимание того, что является главной угрозой для человечности и, в конечном итоге, упорядоченности мира.

#### **Литература**

1. Арсланов В. Г. Укрощение призраков – в предчувствии эйдоса. Творчество Михаила Кураева / Виктор Арсланов // Нева. – 2014. - № 6. – С. 189 – 215.
2. Кураев М. Н. Приют теней: Повести, рассказы, роман / Михаил Кураев. – М.: ЗАО Изд-во Центрполиграф, 2001. – 605 с.
3. Левин Ю. И. Зеркало как потенциальный семиотический объект / Ю. И. Левин // Зеркало. Семиотика реальности. Труды по знаковым системам. - Тарту, 1988. – Т. XXII. – Ученые записки Тартуского ун-та. - Вып. 831. – С. 6 – 24.

4. Слюсар А. О. Фантастична повість в українській літературі 30-х років XIX ст. / А. О. Слюсар // Слюсарь Арнольд Алексеевич. Меморіа. – Одесса: Астропринт, 2009. – С.307 – 330.
5. Смирнов И. П. О гротеске и родственных ему категориях / Игорь Смирнов // Семиотика страха: Сб. статей / Сост. Нора Букс, Франсис Конт. – М.: Русский институт «Европа», 2005. – С. 204 – 221