

ФЕНОМЕН КОММУНАЛЬНОЙ КВАРТИРЫ В ПОВЕСТИ И. ГРЕКОВОЙ "ВДОВИЙ ПАРОХОД"

И. Грекова далеко не первой из писателей обращается к образу коммунальной квартиры. Художественное осмысление этого феномена восходит к 20-м годам XX столетия, то есть к моменту исторического становления "коммунального" общежития как формы существования значительной части городского населения. Если экономически перераспределение жилищного фонда можно обосновать притоком деревенского населения в город, то идеологически (что было гораздо весомей экономических причин) возникновение коммунальных квартир мотивировано идеей создания идеального дома-коммуны как новой формы новой социалистической жизни. По мнению Е.Ю. Герасимовой, "они (дома-коммуны.– Н. П.) должны были представлять собой островок воплощаемой утопии, "социализм в одном здании". Предполагалось, что дома-коммуны будут образцовыми домами для трудящихся, школой коллективизма, освободят женщину от рабского домашнего труда, причут людей к самоуправлению, будут способствовать отмиранию семьи и переустройству быта" [2]. Жизнь в доме-коммуне предполагала строжайшую регламентацию и подчинение правилам внутреннего распорядка. Главными задачами коммунальной политики стали: во-первых, повсеместный контроль над личностью (как в работе, так и в повседневной жизни), во-вторых, искоренение идеи "дома-гнезда", культивировавшейся как "основа самостоянья человека" в буржуазной царской России (искоренение именно идеи, так как собственно родовой дом уже был разрушен).

В то же время, жизнь и быт "коммуналки" осмыслялись литературой 1920-х - 1930-х годов как воплощение социального хаоса, абсурдности человеческого существования, поскольку попытки глобального переустройства быта, а также сознания человека потерпели фиаско и оказались востребованными в первую очередь сатириками. Бытовые неурядицы, конфликты, вызванные непониманием соседями разного социального и культурного уровня друг друга, всевозможные жилищные махинации становились источником комичных ситуаций и поводом сатирического осмеяния для М. Зощенко, А. Аверченко, И. Ильфа и Е. Петрова. Коммунальная квартира являлась, по мнению Ю.М. Лотмана, одним из вариантов "ложного дома" в романе М. Булгакова "Мастер и Маргарита". Исследователь пишет: "Понятия "дом" и "общая кухня" для Булгакова принципиально не соединимы, и соседство их создает образ фантазмагорического мира. Квартира становится сосредоточением аномального мира" [8, с. 314]. Сам факт существования коммунальной квартиры демонстрировал природу социально-исторического и нравственно-духовного раскола России в эпоху революционных сдвигов: квартира выполняла в художественной литературе функцию антидома.

Позднее в литературе произошел некоторый спад интереса к данной тематике, обусловленный историческими и идеологическими причинами (война, послевоенное восстановление страны). Жилищная программа Н.С. Хрущева по расселению "коммуналок" способствовала привлечению внимания литераторов к этому феномену. Сатирическое осмеяние коммунального быта сменяется попытками осмыслить экзистенциальную сторону данного феномена, его историческую и социальную роль. В 1970-е годы на волне ностальгии по уходящей в небытие (и по сей день так туда и не ушедшей) коммунальной квартире создается немало прозаических и поэтических произведений. В рассказах и повестях Ю. Трифонова, А. Битова, Д. Гранина, И. Велембовской, Л. Петрушевской, Н. Горлановой и других коммунальная жизнь накладывает отпечаток на мировосприятие героев и формирует их личностные качества. "Вдовый пароход" И. Грековой, "Баллада о детстве" В. Высоцкого и "Плач по коммунальной квартире" Е. Евтушенко – своего рода энциклопедии коммунальных нравов, как они представляются авторам.

Впервые небольшие эскизы коммунальной квартиры появляются в романе И. Грековой "Свежо предание" (начало 1960-х гг.). Заслуживает внимания описание насильственного выселе-

ния из квартиры с целью расширения жилплощади, типичного для 30-х годов. В последующей прозе писательницы образ коммунальной квартиры меняется. В рассказах "Летом в городе" (1962) и "Под фонарем" (1963), вошедших в первый сборник писательницы в 1966 году, пространство коммуналки предстает всего лишь как местожительство главных героев, в нем вскользь обозначены некоторые черты характеров, особенности быта и взаимоотношений жильцов. Можно утверждать, что рассказы эти сродни кинематографическим пробам, фиксирующим крошечный фрагмент большой и сложной темы, которая "развернется" в полнометражную картину во "Вдовьем пароходе" (начало 1970-х гг.).

Судьба этой повести драматична и в то же время типична для своего времени. Высказывание Андрея Битова – "У нас история публикации значительнее и интереснее истории создания" [1, с. 6] – вполне можно отнести к повести И. Грековой. Внутренняя горечь после создания "Вдовьего парохода" мучила писательницу и усугублялась постоянными отказами редакций и издательств печатать повесть. Вот выписка из ее письма от 6 ноября 1973 года: "Последние полтора года я пытаюсь напечатать новую свою повесть под названием "Вдовый пароход" – и безуспешно. Несколько журналов совсем было ее "взяли", но, как только заходила речь о "переработке", я говорила "этого я не могу", брала под мышку свое детище и уходила, даже с чувством облегчения – слава Богу, не придется резать, кромсать по живому" [7, с. 268]. "Кромсать", в первую очередь, себя.

Именно после "Вдовьего парохода", а не наоборот – как датируется во всех справочных изданиях – была написана повесть "Хозяйка гостиницы". Она была нужна писательнице, "чтобы разрушить тот трудный и страшный мир, который во мне самой был создан предыдущей повестью. Именно отсюда – некий "воинствующий оптимизм" моей "Хозяйки", и понять ее полностью нельзя, не читав "Парохода" [7, с. 270].

Семантика понятия коммунальная квартира представлена в повести не столько в значении, закрепленном в законодательстве ("Коммунальная квартира – квартира, расположенная в доме государственного... или муниципального жилищного фонда, ... в которой проживают несколько нанимателей" [5]), сколько в историческом и метафизическом смысле, который обрела коммунальная квартира, превратившись в живой, наделенный индивидуальностью, самостоятельно функционирующий организм. Источником замысла повести у автора стало "многолетнее наблюдение над бытом и бедами коллектива жильцов одной довольно заурядной коммунальной квартиры" [4, с. 11].

Авторская композиция повести сложна. Для ее понимания существенно, что писательница, находясь в роли "стороннего наблюдателя", то есть не будучи жильцом, выбирает основным средством композиционной организации художественного текста персонифицированное повествование от первого лица. Передавая "авторское право" одной из героинь повести, Ольге Ивановне Флеровой, И. Грекова делает ставку на достоверность изображенных событий и передает всю степень ответственности за достоверность воспоминаний героине-рассказчице. Использование повествования от первого лица более эффективно, потому что подкупает читателя искренностью с первых же строк ("Мой муж был убит на фронте в самом начале войны. Мы оставались в Москве. "Мы" – это я, моя мать-старушка почти без ног и моя дочь Наташа четырнадцати лет...") [3, с. 270]. Одновременно оно дает возможность применить метод "включенного наблюдения"¹, при котором герой-рассказчик не только наблюдает за происходящим, но и является непосредственным участником описываемых событий. Специфика коммунальной жизни требует от автора неординарного подхода к выбору повествователя, так как важно объединить объективную и субъективную точки зрения на этот феномен. Поэтому создается впечатление, что в повести два повествователя – рассказчица Флерова и автор, – так как повество-

¹ "Включенное наблюдение", по мнению И. Утехина, "позволяет пережить субъективный смысл событий и действий. В дополнение к отстраненной позиции пристального наблюдателя владение субъективным смыслом открывает доступ к некоторым иначе не видимым сюжетам". Именно таким способом в 1990-е годы проводились социологические исследования быта коммунальной квартиры [12, с. 242].

вание ведется то от первого, то от третьего лица. Так считала критик Т. Хмельницкая: "... в повести два рассказчика – автор и единственная в квартире по-настоящему интеллигентная героиня Флерова. <...> Флерова – как бы психологический комментатор событий..." [13, с. 169] и т. д. Однако при внимательном прочтении становится очевидным, что рассказчик в повести один – Ольга Ивановна. В то же время, Т. Хмельницкая верно подметила, что "Флерова старается понять каждого изнутри" [13, с. 169], поэтому она воображает себя сторонним наблюдателем, пытающимся панорамным, максимально объективным взглядом представить себе, например, возвращение домой Анфисы Громовой (с ней связана основная событийная линия в повести). Именно с этого момента начинается повествование от третьего лица. Флерова объясняет переход на отстраненную позицию так: "Про каждую из своих соседок я так много знаю, что возникает иллюзия прозрачности, как будто их души видны сквозь тело. Я не могу уже отдать себе отчет, откуда я про них столько знаю: то ли сами они мне рассказали, то ли рассказали о них другие, то ли я сама себе это вообразила. <...> Иногда мне кажется, что я потеряла свои глаза и смотрю на мир попеременно чьими-то чужими глазами: то Капиными, то Панькиными, то глазами-луночками Ады Ефимовны. А чаще всего – серыми глазами Анфисы...<...> С той мучительной ясностью зрения чужими глазами, изнутри людей, которая, может быть, меня обманывает, я вижу, как она (Анфиса. – Н. П.) вернулась" [3, с. 284-285]. Несмотря на чередование повествования от первого и третьего лица, тональность всей повести выдержана в одном ключе: в призме эмоционального мироощущения Флеровой, которая помимо непосредственной рассказчицы является "мнимым" автором.

Чтобы понять, почему именно Флеровой отводится роль повествователя, следует обратиться к анализу этого персонажа.

Отдельные детали психологического и социального портрета Флеровой позволяют установить ее принадлежность к русской, точнее, советской интеллигенции, сформировавшейся в 30-е годы. По мнению Е.Ю. Герасимовой, это время "утверждения новой иерархии "пространств и людей"... Прежде всего, речь идет о новых социальных конфигурациях интеллигенции и рабочих. Новая элита и средний класс утверждают в социальной иерархии через овладение ценностями, недоступными большей части населения. Происходит "обуржуазивание" высших слоев советского общества, выражающееся в стремлении вести "культурный образ жизни". В концепции культурности ценностями являлись семья, классическое образование, классическое искусство, чувство вкуса" [2]. Все эти качества в большей или меньшей степени проявляются в характере Флеровой. Мироощущение интеллигента присуще ей, как и автору повести. Это одна из причин, по которой она выбирается в рассказчицы. Другая – заключается в том, что Флерова, которой изначально чуждо коммунальное сознание – даже профессия у нее "штучная" (она пианистка), – постигает азы коммунальной жизни методом проб и ошибок.

В коммунальную квартиру она вселяется после постигшей ее семью трагедии: "... Дом был разрушен бомбой. Мама и Наташа погибли... У меня был перелом позвоночника, ноги и обеих рук" [3, с. 271].

Глубоко прочувствованная и художественно воплощенная писательницей модель коммунального мира отражает устройство и состояние советского (тоталитарного) государства. Система персонажей представляет собой срез основных социальных групп: интеллигентка Ольга Ивановна Флерова, о которой уже шла речь; открыто проявляющая свою религиозность Капа (Капитолина Васильевна) Гущина; богемная "бывшая опереточная артистка" Ада Ефимовна; представитель рабочего класса "женщина-полумужчина, вся из грубых сочленений" Панька Зыкова (Панька-монтер). Позднее появляется Анфиса Громова, причисляемая Т. Коростелевой к "народному типу русской женщины, <которая> вздохнет по своему мужу-фронтовику: "А собою он был очень даже взрачный..." [6].

Коммунальная квартира обладает теми же качествами, что и породившее ее общество. Каждый жилец занимает определенную ступень в иерархической лестнице. Лидером, верховодящим в квартире, следует признать Паньку-монтера. "Она свирепа и справедлива, чужого не возьмет, своих прав не уступит" [3, с. 283]. Флерова называет ее "квартирным пугалом",

"фашистским знаком". Все жилицы ее боятся и в открытую конфронтацию стараются не вступать. На ступень ниже стоит Капа Гущина – глаза, уши и язык квартиры. Она все про всех знает и каждому персонажу и событию дает меткую характеристику. Ада Ефимовна, в ее глазах, – "дура яловая... Трень-брень, фик-фок на один бок" [3, с. 299]; Флерова – "психованная, вроде интеллигентки" [3, с. 287]; Панька – "чирей ходячий", потому что мешает Капе занять главенствующую позицию в квартире. Так, на протяжении всей повести звучит мотив власти и борьбы за нее. Коммунальный быт жесток, в нем пользуется уважением и обладает реальной властью лишь физически сильный человек. Самоутверждение и завоевание власти происходит на территории общего пользования: кухне, коридорах и т. д. и напрямую связано с уборкой этих мест. Уборка из разряда привычных бытовых занятий переводится в сферу ритуальных действий, превращается в обряд. Человек, не способный (по разным причинам) участвовать в обряде, выламывается из коллектива, выглядит в глазах окружающих чужим, "инакомыслящим". Так, Ольга Ивановна, по причине инвалидности оплачивающая соседкам свое дежурство, автоматически оказывается на низшей ступени иерархии, а ее плата за уборку другим нарушает баланс коммунальной квартиры и провоцирует зависть со стороны соседей. Панька считает Ольгу Ивановну барыней, причем бедной барыней, что всего унижительней. В коммунальном сознании одновременно сосуществуют чувства зависти и пренебрежения. В этом его специфика, тонко подмеченная И. Грековой.

Принадлежность к разным социально-культурным слоям (в экономическом отношении различий практически не было: все были одинаково бедны и в войну и после) подспудно становилась поводом для многих коммунальных стычек и скандалов. Образ мыслей Паньки характерен для "коммунального" мировоззрения, в то время как мироощущение Флеровой очень лично.

Еще один мотив, связанный в повести с особенностями коммунального быта, – мотив "коммунальной справедливости". Совместная жизнь в квартире устроена так, что каждый ее участник ревностно следит за тем, "чтобы его индивидуальная доля была выделена справедливо (не меньше, чем нормально), но и чтобы доли всех остальных участников коллектива были справедливыми (не больше, чем нормально)" [12, с. 62]. Поэтому вспышки гнева той же Паньки вызывает любого рода коммунальная несправедливость: "Почему у Ады комната восемнадцать метров и светлая, а у самой Паньки – одиннадцать и темная? Неправильно. Почему на кухне стол Гущиной у окна и ей светлее, чем другим? Тоже неправильно! Пускай уберут гущинский стол от окна, поставят в угол. Мне от этого будет теснее – пускай! Зато по справедливости" [3, с. 303]. Зависть как эмоциональную причину подобного рода чувств носитель коммунального мировоззрения не осознает, усматривая в них стремление к высшей справедливости. Мотив гипертрофированной справедливости, стремящейся к уравниванию всех – "пусть будет одинаково плохо" – является семантической доминантой коммунальной культуры вообще. Поэтому конфликты воспринимаются и осмысляются участниками не как "мещанские", а как "высокие, благородные, можно даже сказать аристократические" [3, с. 303], в которых борьба идет не лично за себя, а за высшую справедливость, кто как ее понимает.

Важной отличительной чертой коммунального быта является жизнь на виду. Персонажи находятся как бы "на сцене жизни", где каждое их действие так или иначе оценивается, обсуждается и, как правило, осуждается. Приватное и публичное пространства обладают прозрачными, скорее символическими границами. Они взаимопроникаемы. Соседи обычно хорошо знакомы с обстановкой комнат друг друга и перипетиями личной жизни, а средоточием общения и конфликтов становится кухня.

В нашенской квартире коммунальной
кухонька была исповедальней,
и оркестром всех кастрюлек сводным,
и судом, воистину народным.

(Е. Евтушенко)

Знание подробностей повседневной жизни каждого обитателя квартиры делает публичной ту интимную жизнь, которая в рамках отдельной квартиры остается достоянием либо самого человека, либо узкого круга близких родственников. Коммунальная жизнь предполагает отношение к личному, как к общественному, по законному праву принадлежащему всем жильцам квартиры. Например, поводом для кухонных споров стал уход от Паньки ее "непроеписанного" любовника Николая: "Обсуждали на кухне Панькины дела, спорили. Капа была за то, что законно ушел: деловой мужик на одних костях не улежится. Ада Ефимовна, напротив, жалела Паньку, а мужчин осуждала как класс" [3, с. 313]. Табуированных, запретных для разговоров тем при коммунальной форме жизни просто не существует. Постоянная осведомленность в жизни друг друга не всегда безобидна для "обсуждаемого". Подчас контроль соседей и вмешательство в частную жизнь приводит к трагедии. Это произошло с Анфисой Громовой, единственной "семейной" героиней, чья семья, однако, не выдержала испытания коммунальной жизнью.

Коммунальное пространство – это преимущественно женский мир, в основе быта которого лежат повседневные женские заботы: стирка, уборка, приготовление пищи. Эта особенность подчеркивается автором повести в самом названии. "Вдовым" назван "пароход" не только по социальному статусу обитательниц квартиры, в разное время потерявших мужей. Эпитет "вдовый" определяет, если можно так выразиться, онтологический статус этих женщин: их бытийное одиночество и неприкаянность, при которых выжить в одиночку не представляется возможным. "А для меня-то, вдвойне одинокой, это была единственная возможная форма семьи – если бы не она, я бы не вытянула..." [3, с. 282], – вспоминает Ольга Ивановна.

Образуются коммуна объединенных общим горем и обделенных вниманием вдов. Погруженные в повседневные заботы, они не видят в себе женщин, но появление в квартире мужчины меняет их совместное бесполое существование. "С тех пор как вернулся Федор Громов, наша квартира как-то переменялась, приосанилась... Все-таки мужчина в доме, хозяин законный. Женщины уже не ходили растрепами, в затрапезном виде... И ссор в квартире поубавилось: стеснялись Федора" [3, с. 325]. То, что ссор стало меньше, свидетельствовало не о затухании конфликтов, а о переходе их в латентную стадию, с характерной тотальной слежкой за всем и вся.

Для мужчин жизнь под прицелом всеобщего женского внимания оборачивается трагедией. Стремление Анфисы искупить вину за измену мужу и рождение сына от другого мужчины "душит" Федора избыточной заботой и самоуничижением. Душит его и ревнивая атмосфера коммунальной квартиры. И хотя формально соседками осуждается Флерова – в нее влюбился Федор, – он не в состоянии выжить под навязчивым, хотя и внешне незаметным, женским контролем. Коммунальное мировоззрение, ставящее мужчину на пьедестал, делающее его "хозяином", не дает ему реализовать заложенный потенциал в пределах чуждого "женского" пространства. Коммунальное бытие калечит душу и отчасти жизнь другого персонажа повести – сына Анфисы, на которого направляется бесконечный и неконтролируемый поток женской любви "недолюбивших" Анфисы и Ольги Ивановны. Коммунальное пространство, спасительное для одиноких вдов (Флеровой, Паньки Зыковой, Капы) становится губительным для целой семьи: Анфисы, Федора и Вадима.

В писательском сознании и мироощущении героиня этот локус представляет собой не некую жилплощадь, а модель Дома с большой буквы. Дом находится где-то в центре города. Опосредованно на его центральное местоположение указывает расположение Дома ребенка, в котором работает Флерова, – "в окраинном переулке, в одном из тех, где Москва перестает быть Москвой, где вылезает из-под ее облика глубокая, глухая провинция" [3, с. 277]. Как утверждает В. Н. Топоров, в центре пространства должны находиться объекты, обладающие "высшей сакральной ценностью" [9, с. 341]. В центре авторской модели мира располагаются два Дома – и коммунальная квартира, и Дом ребенка. Каждый из них отчасти компенсирует утраченную семью. О первостепенной значимости дома говорит и сама Ольга Ивановна: "Домой... Работа работой, а у человека должен быть дом, куда он возвращается, снимает рабочее платье, надевает халат, живет" [3, с. 282]. Следует обратить особое внимание на глагол "живет": живет человек в доме, в нем же он ищет и смысл жизни.

Проза И. Грековой от социально-бытовой тематики "на злобу дня" эволюционирует в сторону онтологического осмысления жизни. Развитие образа Дома наглядно демонстрирует этот процесс. В отличие от Гарусова, героя повести "Маленький Гарусов" (1969), смысл жизни которого заключался в обязательном целеполагании и затем достижении поставленной цели, Флерова (alter ego автора) видит этот смысл в самой жизни. Речь идет о бытийности земного существования, о его самоценности, а образ Дома выступает целительной силой, врачующей слабого человека, защищающей его от тягот и бурь внешнего мира.

Для осмысления образа дома важна символика образа корабля², "парохода". В повести Ольга Ивановна сравнивает себя с кораблем, который, обрастая ракушками, теряет ход. (С ракушками она соотносит "обрастание" человека вещами). "Я не хотела терять ход, хотя идти мне было некуда. И все же какой-то легкий ход мерещился мне как благо" [3, с. 275]. Образ корабля несет двойную семантическую и символическую нагрузку. Он символизирует и отдельного человека, плывущего по морю жизни, и целую "коммунальную семью", движущуюся по морю определенной исторической эпохи. Но это движение не в гуще событий, а в стороне. "'Вдовый пароход'... В этих словах было что-то завораживающее. Какое-то неспешное, неуклюжее движение. Часто я не спала по ночам, глядела в свое голое окно, за которым падал дождь или шел снег и в любое время года качался фонарь со своей тенью. Мне казалось, я чувствовала, как движется вдоль времени неизвестно куда вдовый пароход со своей командой" [3, с. 284]. Образ фонаря становится своеобразной скрепой исторического (качаясь и отмеривая время) и бытийного (неизменно оставаясь на своем месте "за окном") времени и пространства.

Таким образом, представляя собой энциклопедию коммунальных нравов, повесть И. Грековой одновременно создает модель Дома, придающую земному существованию бытийный масштаб.

Литература

1. Битов А.Г. Предисловие автора, переходящее в послесловие // Битов А.Г. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 1. Повести и рассказы / Коммент. автора. М., 1991.
2. Герасимова Е.Ю. История коммунальной квартиры в Ленинграде // www.kommunalka.spb.ru/history.htm
3. Грекова И. Вдовый пароход // Грекова И. Пороги: Роман, повести. М., 1986.
4. Грекова И. Замысел: зарождение и воплощение // Литературная Россия. 1982. № 28. 9 июля.
5. Закон Санкт-Петербурга "О предоставлении освободившихся жилых помещений в коммунальных квартирах в Санкт-Петербурге" // www.lawrussia.ru/texts/legal_213/doc213a725x257.htm
6. Коростелева Т. Кто плывет на "Вдовьем пароходе" // www.pr.azov.net/archiv/2003/N_77/sov.htm
7. Левитан Л., Цилевич Л. Диалог с писателем // Вопросы литературы. 1998. вып. 4. С. 260-289.
8. Лотман Ю.М. Дом в "Мастере и Маргарите" // Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб., 2000.
9. Топоров В.Н. Пространство // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. Т. 2. К - Я / Гл. ред. С.А. Токарев. М., 1982.
10. Тресиддер Дж. Словарь символов / Пер. с англ. С. Палько. М., 2001.
11. Турскова Т.А. Новый справочник символов и знаков. М., 2003.
12. Утехин И.В. Очерки коммунального быта. 2-е изд., доп. М., 2004.
13. Хмельницкая Т. Мера человечности // Нева. 1982. № 2. С. 169-171.

² Корабль – это древнейший культурный символ "человеческой жизни, плывущей к пристани – смерти. Корабль... отличается от бесформенного и враждебного моря" [11, с. 249]; корабль является также символом "поиска и перехода на другие уровни существования" [10, с. 159]. В христианской традиции образ корабля соотносим с образом Ноева ковчега.