

ОБЪЕКТИВАЦИЯ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ В ДРАМАТУРГИИ ВЕНЕДИКТА ЕРОФЕЕВА

А. Н. Безруков

Башкирский государственный университет, Бирский филиал, Бирск

В статье осуществлен анализ незавершенной трагедии Венедикта Ерофеева «Диссиденты, или Фанни Каплан». Автор выстраивает особый, иерархичный вид конструирования реалий советской действительности. Формат триптиха позволяет Вен. Ерофееву преодолеть рубежи смыслового ряда: от цельности картины жизни к ее саморазрушению и потере наиболее важного онтологического компонента — веры.

Ключевые слова: постмодернизм, Венедикт Ерофеев, драматургия, «Диссиденты, или Фанни Каплан», эстетика чтения, реальность, вымысел.

Венедикт Васильевич Ерофеев вошел в русскую литературу стремительно, манипуляционно, знаково. В первую очередь, в ряду с Андреем Битовым, Сашей Соколовым, Эдуардом Лимоновым, Виктором Ерофеевым он мастер постмодернистской *словесной*, собственно *языковой* игры, уже далее — комбинатор эстетически неоднородных художественных миров, мифотворец, скриптор, всезнающий создатель. Оценка его текстов литературоведами (Ю. Левин, В. Курицын, Н. Лейдерман, М. Липовецкий, Г. Нефагина, О. Богданова, И. Скоропанова, М. Эпштейн) достаточно разнообразна. Эстетико-критический взгляд анализа обычно касается как формы ерофеевского *конструкта*, так и его *содержательной* ткани.

Творчество Венедикта Ерофеева принято соотносить с первой волной русского постмодернизма (1960–1970-е), периода наивысшей активности манифестаций и кристаллизации основ новой, нетрадиционной, *неатрибутивной* поэтики [5]. Литература второй половины XX века в Советской России, как и на Западе, ознаменована декодированием [7; 8; 14] так называемой *постмодернистской чувствительности*. Данную категорию следует понимать как некое особое, эстетическое, метафизическое, онтологическое отношение к происходящему, реальному, живому. Это некая теоретическая рефлексия, что собственно и отличает данный вид *рецепции* [4] от стандарта традиционной (номинативной), эмпирической, нормативно-догматической культуры. Постмодернистская чувствительность компилирует философские тезисы, культурологические доктрины, эпистемологические практики, стилевые колебания. В номинации основного тезиса постмодернизма — «мир как хаос» (Ж. Делез, Ф. Гваттари) — предугадывается настроение катастрофического, сенсibilitического относительно имманентного смысла, трансцендентальной позиции, аксиологического ориентира, эпицентра значимого, но фиксируемого поэтическим *языком*. Следует согласиться с мыслью М. М. Бахтина, что «литература не просто использование языка, а его художественное познание, <...> художественное самосознание языка» [3, с. 287]. Схожий вариант оценки языка, новое моделирование

реалий, иная объективация действительности претворяется в произведениях Венедикта Ерофеева.

Широкая массовость чтения произведений Вен. Ерофеева достигла своего абсолюта после появления знаменитой поэмы «Москва — Петушки» (1969), вышедшей первоначально, как известно, в формате *самиздата*. Это, пожалуй, единственный текст указанного автора выверенный и полностью реализованный. Все, что будет написано Вен. Ерофеевым далее, да и создано до «Москвы — Петушков», *со-гармонично* поэме. Это его небезызвестные дневниковые записи-тетради, авторская верификация евангельского текста «Благая весть», завершенная пьеса «Вальпургиева ночь, или Шаги Командора», эссе «У моего окна», «Моя маленькая лениниана», «Саша Черный и другие», незаконченная трагедия «Диссиденты, или Фанни Каплан». Именно последний текст — объективация действительности в незавершенной драме Вен. Ерофеева — и является предметом рассмотрения данной работы. Актуальность исследования может быть объяснена тем, что в критической литературе нет узкоспециальных исследований указанного произведения, нет верифицированного рецептивного комментария, отсутствует перспектива смысловой разверстки драмы. Были опубликованы лишь несколько работ, которые фрагментарно касаются идейной, тематической направленности трагедии, сюжета, общей оценки языка. Соответственно, данная статья имеет научную новизну, ее практический характер — на примере конкретного, но *незавершенного текста* — заключается в возможной коррективе, модусной оценке художественного стиля Вен. Ерофеева.

Трагедия «Диссиденты, или Фанни Каплан» (вариант названия «Ночь на Ивана Купала») была задумана Вен. Ерофеевым как начальная часть *трилогии* «Drei Nachte». Автор хотел таким образом реализовать замысел «Трех ночей» в традициях классической греческой драмы. Для Вен. Ерофеева литературное наследие Древней Греции, связанное с именами Эсхила, Софокла, Еврипида, есть контрапункт совмещения смысловой, формальной, жанровой, а также идеологической плоскостей. Следует признать, что драматургия Древней Греции классического периода в стадильной разверстке идей поступательно реализовала программу взросления человека, этапность появления нового типа личности в общественной сфере. Герои драмы обычно были соотнесены или поставлены в исключительные условия выбора / самоопределения, порой довлеющего над человеком. Классика греческой драматургии синтезировала номинацию мифологического, архетипического, содержательность эсхатологического, смысл конечного, исторического и социального. Греки должное внимание уделяли принципам «новой типизации» характера, отличной от классической коллективной архаики. Следуя *универсальным* поэтическим приемам и средствам, учитывая «универсальные законы организации художественного пространства» [15, с. 140], и конструируется незаконченный монолит ерофеевского триптиха.

Вторая часть трилогии — «Вальпургиева ночь, или Шаги Командора» была создана в 1985 г. Этот текст относительно закончен, он не раз переиздавался, не раз был инсценирован, существует несколько достаточно успешных

режиссерских проектов (М. Белякович, М. Захаров). «Вальпургиева ночь...» — пьеса особой идеологической направленности. Действие драмы происходит в сумасшедшем доме, герои патологические больные, исправления / излечения как такового, конечно же, не наступает, тем более что финал достаточно знаков для разрешения художественной коллизии — смерть всех вследствие отравления. Весь кошмар художественной картинке драмы, ее особый смысловой статус в явной схожести воплощения подобной копии на реалии советской, нестерпимой нормальному человеку действительности. В условиях несвободы, которую рисует Вен. Ерофеев, погибает и сам человек, и разрушается его личность, и рушится естественный мировой порядок [6]. Для драматурга показать *настоящность* происходящего не есть самоцель творчества, это только внешний вид. Наиболее ценным становится репрезентация саморазрушения органической психики человека, его живой сути, его пульсирующего сознания, манифестация которого подвластна только поэтическому языку.

Третья часть так и не была реализована, существуют только авторские историографические предпосылки к написанию «Ночи перед Рождеством». В конце 1980-х гг., уже в плохом состоянии здоровья, автор пытался сложить в текст некоторые фрагменты первой части, но далее работа была прервана по причине его смерти в 1990 г. Вероятно, третья часть должна была завершить замысел автора, имеющего цель реконструировать возможный процесс достижения человеком абсолюта религиозно-онтологического типа.

На первый взгляд, все три части созвучны гоголевским «Вечерам на хуторе близ Диканьки». Повторяются практически все особо важные для Н. В. Гоголя сюжетные ходы (полулегендарный, сказочный колорит нарративов), но Вен. Ерофеев не копиист, не нарочитый комбинатор и манипулятор читательского сознания. Он первоклассный художник, оценивающий, создающий, пишущий для стадийальной разверстки смысла, порой не только художественного, но и мировоззренческого.

Стилистически концептуально воплощена у Вен. Ерофеева философия переживаний, т. к. «стиль всегда некоторое единство» [12, с. 71], он позволяет фиксировать моменты истории, факты изменений, аспекты пророчеств. Объективация эстетических координат, философия движения к лучшему / хорошему, по Ерофееву, достаточно целостно изображены в «Москве — Петушках». Коннотативная иерархия поэмы в том, что заглавный герой текста, Веничка, центрично претерпевает деформацию личностного подъема / падения, писательского самообладания «над самим собой», одновременно с этим он самоопределяется в мире дисгармоний [9], противоречий, в ситуации гибельности. Не случайны используемые в поэме «Москва — Петушки» и приемы автобиографии (манифестация я-автора), и форма, близкая молитвенному слову (покаяние души), и контаминация пророчества (финал текста, рак горла), и эффект самопрезентации (эстетика звучания речи, поэтика языка), и выверенная прагматика духовного поиска (движение от низа к верху, падение сверху вниз). Вен. Ерофеев смог это показать в прозе. Схожий формат он как автор допускал и в дра-

ме, но, как понимаем, закончить задуманное не успел. На наш взгляд, следует попытаться наметить исследовательскую перспективу анализа первой части драматургической трилогии.

«Диссиденты, или Фанни Каплан» — незаконченный текст, следовательно, работа с ним может быть затруднена нечеткостью определения конечного авторского замысла. В истории литературы такие явления встречались не раз. Это было и в XIX (А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов, Н. В. Гоголь, И. С. Тургенев, Ф. М. Достоевский), и в XX веке (М. Горький, Е. Замятин, М. Булгаков, В. Набоков). Но ерофеевский текст продуманно начат, пьеса имеет четко обозначенный круг действующих лиц, намечены основные приметы персонажей / образов, есть номинация пространства / времени, даны авторские ремарки, которые дополняют атмосферу происходящего, текст членится на акты, реплики героев, возможные монологические и диалогические речевые фиксации. Следовательно, верифицировать пьесу по ряду реализации драматургических уровней все же можно.

Заголовочный комплекс трагедии отсылает как к историческому лицу — Фанни Каплан, так и к исторически значимой группе — диссидентам. Для Вен. Ерофеева советская эпоха, события начала XX века, современность 1980-х гг. — материал и базис художественных экспериментов. Несомненно, вывести на авансцену пьесы фигуру Фанни Каплан есть попытка пародийно предвосхитить вероятностный реверс истории. «Пародия понимается здесь... как двигатель литературной эволюции, которая необходимо развивается через обнажение приема и остранение литературных норм» [14, с. 8]. Подтверждением этому тезису звучит авторская оценка образа Фанни: «Ни одного героя — кроме Фанни — ни одного в разумном здравии, и это хорошо, потому что я в добром здравии за жизнь не встречал отнизу доверху» [10, с. 258]. Драматургической сверхзадачей становится перевернуть наррацию онтологического толка, переориентировать читателя / зрителя на явную *драму* всей жизни. Ведь в финале не останется никого: «Пьеса закончится сокрушительно. Не останется никого — НИКОГО? — никого. — А зачем НИКОГО? — А зачем оставаться. Жребий брошен. Круг очерчен. Корабли сожжены» [10, с. 258].

Реверсивный рисунок повествовательной игры у Вен. Ерофеева отсылает далее и к максимальному прошлому — истории начала Юлием Цезарем гражданской войны в Древнем Риме из-за разногласий с сенатом, манифестации недоверия, явного нарушения естественной веры в человека, в его поступки, инакомыслие. Трагедия Вен. Ерофеева рисует расцвет *отечественного нигилизма* XX века. Безверие для автора не только переходный этап социума, но и бесовское начало, границы которого могут быть настолько размыты, что человек сможет вернуться в нормальное состояние оценки мира только после тяжелых личных испытаний, социальной смуты, даже фрагментарной гибельности существа.

В модели заголовка сокрыта *реминисценция* на две крайности российской истории: диссиденты как инакомыслящие, отличающиеся во взглядах от уста-

новившейся традиции, и Фанни Каплан как персонаж, пытающийся остановить крах естественной жизни, может быть и неосознанно, может быть с подачи эсеровской команды. Апелляцией к истории Древней Греции, Древнего Рима Вен. Ерофеев обостряет чувствительный модус переживаний читателя, тем самым напоминая о внутреннем конфликте, предупреждая о предельности и крайности мира, о конечности самой жизни. Следовательно, это не может не пугать, это же и предостерегает и становится *пророческим*, апокалиптическим.

Особое художественно-эстетическое внимание у Вен. Ерофеева сконцентрировано на списке действующих лиц пьесы. Данная раскладка объективна и точечна, в ней номинативно названы герои, а также намечен исторический prospect становления обстоятельств и условий дальнейшего развития действия. «В драме, с одной стороны, осложняется личность героя и даже намечаются внутренние коллизии, а с другой — отчетливо выступают внеличные силы в их противостоянии личности, что и создает почву трагизма» [13, с. 34]. Внешне трагическое событие начала XX века, *революционная коллизия*, может быть соотнесено с античными сюжетами, литературными перипетиями, классическими моделями отображения дисгармонии. *Миф* для автора становится возможностью соотнести земной мир человеческого разума и вселенскую бездну незнания, интенцию сознательного воскрешения и философию крушения мистериального. Мужские образы, начиная с Мишеля Каплана, а далее — Лжедмитрия I, Лжедмитрия II, юродивого Виталика, человека в «сером» олицетворяют собой метафизику отчаяния и смуты. «Размышляя о судьбах Вселенной» [10, с. 259], они интуитивно предвидят гибель первоначал, разрушение веры, доктрины счастья, ненаполнение пустоты истиной и правдой. Для них внешнее становится ценностным, тем, что для читателя формально может считаться заблуждением. Женские образы: Роза, Фанни, Аспазия в валенках, Прозерпина с рюкзаком под мышкой — также дополняют вертикаль драматургической модели.

Целесообразно, на наш взгляд, проследить динамику изображаемого *конфликта*. Нарративное движение осуществляется от описания разумно террористического пространства-события (начало XX века) к формированию социально демократического строя (период античности, век Перикла), манифестации новой идеи, принятию нового поведенческого комплекса. И далее, что и является исходом текста, — новая мифология, советская действительность сопоставлена подземному миру, бездне страстей, сокрушению человечности, осознанию обреченности, эсхатологического конца. Мифологический сюжет, связанный с похищением Плутоном Прозерпины, гармонично может быть дополнен реалиями событий Древнего Рима, появлению на авансцене истории Юлия Цезаря, отчасти предопределившего крах и гибель Римской империи своей позицией вседозволенности, крайности лжи, допущения обмана, подкупа, обесценивания жизненно важных приоритетов, личного отказа от веры. Начало катастрофы современной России 1980–1990-х гг., по Ерофееву, оказывается в схожих социально-нравственных границах: история запуталась в доминанте лиц, сбит ориентир на правильность позиции, допускаются обман и провокации, аспекты ве-

ры вообще вынесены за рамки онтологии. Сущностное начало сокрыто от зрителя / читателя, «остаются мокрые и нечистые пустоты» [10, с. 259]. Рецептивный взгляд не касается ничего: «Да и зачем зрителю видеть все? Ему лучше вообще ничего не видеть» [10, с. 259].

Коннотацией смысла в «Диссидентах, или Фанни Каплан» является именно неосуществимый авторский замысел, условная фиксация опыта: «опыт, по-видимому, ничем не отличается от искусства; мало того, мы видим, что имеющие опыт преуспевают больше, нежели те, кто обладает отвлеченным знанием (*logon eschein*), но не имеет опыта» [2, с. 66]. Драматургу удалось кристаллизовать формат, закрепить номинацию жанра, начать языковую игру, определить персонажей, выйти к общим проблемам расшифровки мироустройства. Вен. Ерофеев был требовательным к себе в вопросах религии, веры и морали. Как истинный писатель, он не принимал для себя эмоционального комфорта, чувственного спокойствия, наслаждения привычным. Драматургическая позиция Вен. Ерофеева заключается в обретении ответственного чувства причастности к жизни, неотделимости своего от общего, усиления тревожности и беспокойства за человека, находящегося рядом. Сумасшествие персонажей пьесы осложняется алкогольной горячкой. Нарочито об этом сказано в адрес первого действующего лица, Мишеля Каплана: «действие происходит на исходе 2-го дня его белой горячки» [10, с. 258], «это типичный символический жест, это самоизвольное мученичество» [11, с. 269]. Также психопатология безумства звучит в оценках и других героев: «полоумные подсобники-подручные», «любимая дочь с врожденным, но трогательным идиотизмом», «диссиденты в очень разной степени умственной протрации». В тексте все «постоянно тревожно» [10, с. 258]. Предугадать исход в наличных контурах пьесы не представляется возможным. Вероятно, это и усиливает синергию трагического. Схожий прием проработки / трансформации жанра был использован А. П. Чеховым в «Вишневом саде». Чехов не мог допустить, говоря о социально-исторической коллизии конца XIX — начала XX века, другой формы, нежели комедия, ибо статус трагедийного был понятен зрителю. Вен. Ерофеев, напротив, сознательно доводит художественный эксперимент до реального абсолюта: не говорить об этом настоящему, молчать, использовать форму комической маски уже невозможно.

Постмодернистская игра культурными кодами, знаками и символами порой смягчает эмоциональную нагрузку, но смысловую дисперсию, многообразие взглядов, позицию самого автора скрыть не получится. «Структура мифологического, или поэтического, или мистериального символа, по мысли Порфирия, имеет то общее со структурой имагинации сновидца, что она не искусственна, но естественна, не произвольна, но органична, ибо сообразна внутреннему складу Природы» [1, с. 153]. Художественная сила слова Вен. Ерофеева в том, что оно содействует «сокрушению читательских сердец», «а Родина готовится к своей кончине...», манифестации, что «Россия погибает», но «Ей вроде бы к лицу» [10, с. 259, 268]. Пафосом трагедии становится мнимость надежды на лучшее: «Следует вести себя удовлетворительно. Отлично себя вести нехо-

рошо и греховно»; столь необходимое обновление человека, возврат к истинному — пока только желаемое: «ОН-то есть, ОН жив, а вот мы — неизвестно, есть ли мы и живы ли» [10, с. 274].

Таким образом, можно сделать вывод, что пьеса Вен. Ерофеева «Диссиденты, или Фанни Каплан» является попыткой реконструкции социального водворота жизни, в который трагически включен человек. Для автора заглавные персонажи пьесы становятся некими условностями, крайностями, может, даже правилами и нормами эстетического диалога, ибо «единственной адекватной формой словесного выражения подлинной человеческой жизни является незавершенный диалог» [3, с. 351]. От манифестированных героев зависит все: «длинный перечень» неназванных лиц, «очередь», серая масса, живая сущность страны. Вен. Ерофееву удалось зафиксировать естественную динамику процесса обезличивания, зарождения нигилизма в сознании индивида конца XX века: «По нашим временам, лучше находиться без действия...» [10, с. 277]. Безверие приводит к саморазрушению человека, превращению его в механистический, неживой объект. Русская история 1980–1990-х гг. закономерно являла собой факт неполного действия, ибо «Вергилий утверждает, что душа может чахнуть без видимых причин» [10, с. 280]. Исходя из вышесказанного, видно, что драматургический канон автором не выдержан объемно и целостно, но метафизический, онтологический кризис, претворенный в незавершенном формате жанра, как разрешение эстетической художественной коллизии читатель видит и понимает.

Список литературы

1. *Аверинцев С. С.* Образ античности. СПб.: Азбука-классика, 2004. 480 с.
2. *Аристотель.* Сочинения: в 4 т. М.: Мысль, 1976. Т. 1. 550 с.
3. *Бахтин М. М.* Собрание сочинений: в 7 т. М.: Русские словари, 1997. Т. 5. 732 с.
4. *Безруков А. Н.* Рецепция художественного текста: функциональный подход. Вроцлав: Фонд «Русско-польский институт», 2015. 300 с.
5. *Безруков А. Н.* Контаминация дискурсивной практики письма в прозе постмодернизма // Мова і літаратура ў XXI стагоддзі: актуальныя аспекты даследавання / рэкал.: П.І. Навойчык (адк. рэд.). Мінск: Выд. цэнтр БДУ, 2017. С. 16–22.
6. *Безруков А. Н.* Постмодернистская драма как форма редупликации свободы автора и режиссера // Жанр. Стиль. Образ: актуальные вопросы современной филологии: межвуз. сб. ст. с междунар. участием / науч. ред. Д. Н. Черниговский, отв. ред. О. В. Редькина. Киров, 2017. С. 5–8.
7. *Безруков А. Н.* Русская постмодернистская литература в корпусной матрице фреймов и концептов // Вестник Чувашского государственного педагогического университета им. И. Я. Яковлева. 2017. № 3(95), ч. 2. С. 14–23.
8. *Безруков А. Н.* Иерархия художественного дискурса // *Litera*. 2017. № 2. С. 45–53.
9. *Безруков А. Н.* «Москва — Петушки» Венедикта Ерофеева как синтез интермедийных кодов // *Филология: научные исследования*. 2017. № 4. С. 106–115.
10. *Ерофеев В. В.* Оставьте мою душу в покое: почти все. М.: АО «Х.Г.С.», 1995. 408 с.

11. *Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н.* Современная русская литература: в 3 кн. М.: Эдиториал УРСС, 2001. Кн. 2. 288 с.
12. *Лихачев Д. С.* О филологии. М.: Высшая школа, 1989. 208 с.
13. *Мелетинский Е. М.* О литературных архетипах. М.: РГГУ, 1994. 136 с.
14. *Щербенок А.* Деконструкция и классическая русская литература: от риторики текста к риторике истории. М.: Новое литературное обозрение, 2005. 232 с.
15. *Ярхо В. Н.* Античная драма: технология мастерства. М.: Высшая школа, 1990. 144 с.

Об авторе

БЕЗРУКОВ Андрей Николаевич, кандидат филологических наук, доцент кафедры филологии, Башкирский государственный университет, Бирский филиал, Бирск; e-mail: in_text@mail.ru