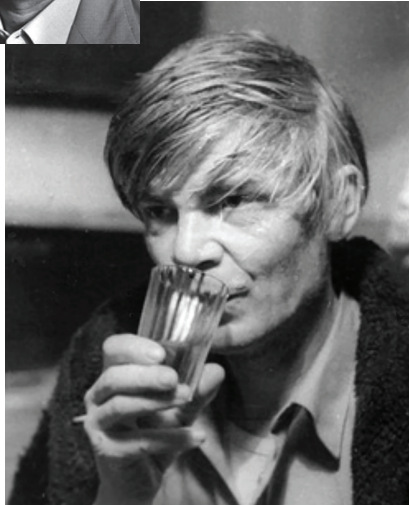
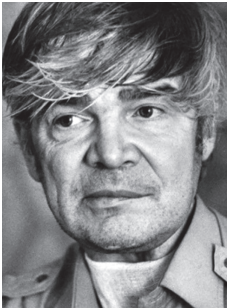
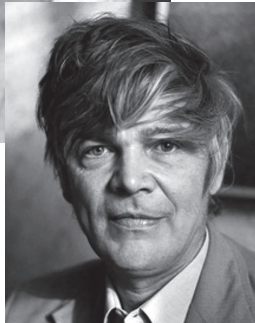


Не всякая простота — святая.
И не всякая комедия — божественная...

Вен. Ерофеев.
«Москва — Петушки»



«ТАСС уполномочен заявить...»

ТАСС

Ерофеев, Венедикт Васильевич
© Анатолий Морковкин/ИТАР-ТАСС

Родился 24 октября 1938 г. в пос. Нива-3 рядом с Кандалакшей (Мурманская область) в многодетной семье Василия Васильевича Ерофеева и Анны Андреевны Гущиной. Отец работал начальником железнодорожной станции, мать вела домашнее хозяйство.

С июля 1941 г. семья проживала на ст. Хибины (Мурманская область). С августа 1941 г. по октябрь 1943 г. Венедикт Ерофеев вместе с матерью находился в эвакуации в Архангельской области. В 1946 г. его отец был арестован и осужден по обвинению в антисоветской агитации (освобожден в 1951 г., реабилитирован в 1954 г.). В 1947-1953 гг. Венедикт Ерофеев вместе с братом воспитывался в детском доме



Родители писателя были родом из Ульяновской губернии, с. Елшанка. Но в 1925 году отец с женой и своими братьями уехал на Север, где все стали железнодорожниками. Отец — Василий Васильевич (1900-1956), сначала — дежурный по ж/д станции Пояконда, затем — начальник ст. Чупа, в 1946 году был арестован по ст. 58



ТАСС

В 1955 г. окончил с золотой медалью среднюю школу №1 г. Кировска. В том же году поступил на филологический факультет Московского государственного университета (МГУ) им. М. В. Ломоносова. В 1957 г. был отчислен из вуза из-за пропусков занятий по военной подготовке.

В 1959-1960 гг. учился на филологическом факультете Орехово-Зуевского педагогического института (ныне - Государственный гуманитарно-технологический университет, Московская область).

Был отчислен за "академическую задолженность и систематическое нарушение трудовой дисциплины". В 1961-1962 гг. - студент филологического факультета Владимирского государственного педагогического института им. П. И. Лебедева-Полянского (впоследствии - Владимирский государственный гуманитарный университет, в 2011 г. присоединен к Владимирскому государственному университету им. А. Г. и Н. Г. Столетовых). Исключен из-за несоответствия "требованиям 1 нарушение правил порядка и гигиены в общежитии студентов". В результате оконченного высшего образования Венедикт Ерофеев не получил.

Трудовая деятельность

Венедикт Ерофеев сменил множество профессий. В 1957 г. был разнорабочим второго строительного управления "Ремстройтрест" Краснопресненского района Москвы, в 1958 г. - грузчиком в отделе снабжения ремонтного завода г. Славянска (Украинская ССР, ныне - Украина), в 1959 г. - бурильщиком в Славянском отряде Артемовской комплексной геологоразведочной партии. В 1960 г. - сторож в медвытрезвителе г. Орехово-Зуево (Московская область). В 1963-1968 гг. - рабочий, кабельщик-симметрист, кабельщик-спайщик в специализированном управлении связи треста №8 Государственного комитета по газовой промышленности СССР. Работал на прокладке кабельных линий связи различных городов и республиках 1

В 1968-1973 гг. - кабельщик-спайщик строительно-монтажного управления производственно-технического управления связи Московской области. В 1974 г. работал лаборантом паразитологической экспедиции Всесоюзного научно-исследовательского института дезинфекции и стерилизации в Узбекской ССР (ныне - Республика Узбекистан). В 1976 г. - сезонный рабочий комплексной аэрологической экспедиции на Кольском полуострове. В 1977 г. работал в Москве стрелком военизированной охраны, в 1978 г. - кладовщиком медицинского училища №9.

Литературное творчество

Первым произведением Венедикта Ерофеева принято считать "Записки психопата" - своеобразный дневник, над которым он работал в 1956-1958 гг. В сокращении "Записки психопата" были опубликованы в России в 2000 г., в полном виде - в 2004 г. 1

3   




ТАСС

В 1960-1962 гг. работал над повестью "Благая весть", близкой стилистике постмодернизма (сохранилась частично, опубликована в 1995 г.). Наиболее известным произведением Венедикта Ерофеева является поэма в прозе "Москва-Петушки" (1969-1970). Впервые она была опубликована в 1973 г. в израильском русскоязычном альманахе "АМИ". В СССР произведение распространялось в самиздате, первую официальную публикацию (в сокращенном виде) осуществил журнал "Трезвость и культура" (1988-1989). Полный текст вышел в 1989 г. отдельной книгой в московском издательстве "Прометей". Написанная в псевдоавтобиографической манере, поэма содержит черты постмодернизма, литературные и мифологические аллюзии, сочетает пародийное начало с драматическим.

В 1973 г. в самиздатском альманахе "Вече" было опубликовано эссе Ерофеева "Василий Розанов глазами эксцентрика".

В 1985 г. автор завершил работу над пьесой "Вальпургиева ночь. или



3   


ТАСС

Среди других произведений - неоконченная пьеса "Диссиденты, или Фанни Каплан", литературный коллаж "Моя маленькая лениниана", эссе "Саша Черный и другие". Проза Венедикта Ерофеева переведена на несколько десятков иностранных языков. Спектакли по его произведениям были поставлены в нескольких российских театрах (московские "Ленком" и Студия театрального искусства, Санкт-петербургский театр "Мастерская" и др.).

Последние годы жизни

С начала 1980-х гг. Венедикт Ерофеев лечился от алкогольной зависимости.

В 1985 г. у писателя был выявлен рак горла, он перенес несколько операций. Последние годы жизни общался при помощи голосообразующего аппарата.

В апреле 1987 г. Венедикт Ерофеев под влиянием однокурсника по МГУ, филолога Владимира Муравьева (1939-2001) принял католицизм. В московском костеле святого Людовика Французского его крестил  ксендз Петр Присяжный.





I
**«МОСКВА — ПЕТУШКИ»:
ДРАМАТИЧЕСКАЯ ПОВЕСТЬ**



Повесть Венедикта Ерофеева «Москва — Петушки», по словам автора, написанная «нахрапом» с 19 января по 6 марта 1970 года, впервые была опубликована в Израиле в 1973 году¹, затем во Франции в 1977 и в России в 1988–89 годах².

Уже в 1970-е годы, когда поэма ходила в самиздате, она поражала редкостной новизной, мерой «неофициальности» и «нетрадиционности»³. Избранный автором образ героя-повествователя (сентиментально-интеллектуальный алкоголик Веничка), иронический ракурс повествования, приемы тотального пародирования, неожиданный для своего времени интертекстуальный фон, игровая манера письма разрушали привычные нормы восприятия текста. В тексте «ограниченного хождения» (В. Муравьев), написанном «о друзьях и для друзей», то есть условно говоря для узкого круга посвященных людей, со множеством биографических и автобиографических

¹ По словам Г. Ерофеевой, вдовы писателя, «"Петушки" случайно выскочили благодаря Муравьеву», другу Вен. Ерофеева (см.: Театр. 1991. № 9. С. 89). В. Муравьев: «Вероятно, он до "Петушков" что-то писал, но до меня ничего не доходило. До "Петушков" я знал: замечательный друг, умный, прелестный, но не писатель. А как прочел "Петушки" <...> тут понял — писатель» (Там же. С. 92).

² В сокращенном виде — «Трезвость и культура» (1988. № 12; 1989. № 1–3). В полном виде — *Ерофеев Вен. Москва — Петушки: поэма*. М.: СП «Интербук», 1990. О «качестве» первых публикаций В. Муравьев: «В "Прометее" вышел первый аутентичный текст, в Вестинской публикации (и в Имка-прессовской тоже) на 130 страницах текста нашлось 1862 не опечатки, а смысловых сдвига, перестановки слов и так далее <...> А инверсии? Знаки препинания расставляли просто, как хотели <...>» (см.: Театр. 1991. № 9. С. 91).

³ Любопытно, что предисловие, сопровождавшее выход поэмы отдельным изданием, написанное В. Муравьевым, вслед за текстом Ерофеева тоже было «неофициально» и «нетрадиционно» как по сути, так и по духу: «Предисловие, автор которого не знает, зачем нужны предисловия, и пишет следующее по инерции отрицания таковых, странно извиняясь перед мнимым читателем и попутно упоминая о сочинении под названием "Москва — Петушки"». Будучи одним из первых, написанным в таком ключе, оно несомненно, как и сама поэма, задавало направление новой — постмодернистской — традиции. А предпосланное роману «уведомление», по всей видимости, стало предтечей «предуведомлений» Д. Пригова, Л. Рубинштейна, В. Курицына и многих др.

деталей⁴, житейско-бытовое превращалось в художественно-эстетическое, общественно-значимое уступало место незначительно-частному, сферой раскрытия и реализации личности (характера) становились не общество или государственная система (что было традиционным для советской литературы), а приятельская, по сюжету — случайная, компания попутчиков, условием оценки окружающей действительности — не здравый смысл и рассудок, а сомнение и отчаяние. Контекст русской и мировой литературы (шире — культуры), из которого во многом была соткана канва повествования, порождал систему «отсылок»: формировал смысловую многозначность, многоплановость, многоуровневость текста — его полисемичность. А. Грицанов: «Произведение Ерофеева “Москва — Петушки” являет собой прецедент культурного механизма создания типичного для постмодерна ризоморфного гипертекста: созданный для имманентного восприятия внутри узкого круга “посвященных”, он становится (в силу глубинной укорененности используемой символики в культурной традиции и узнаваемости в широких интеллектуальных кругах личностного ряда ассоциаций) феноменом универсального культурного значения»⁵.

Однако черты новой — впоследствии получившей определение постмодернистской (и даже постпостмодернистской или постреалистической) — поэтики пока лишь намечались в произведении Ерофеева, обозначалась тенденция, которой только предстояло оформиться. Текст Ерофеева при всей его цельности не был еще «формализован» в той степени, которую обнаруживала (диктовала) позднее эстетика постмодерна. Он еще хранил в себе многие черты поэтики реалистического романа (традиционные приемы романного построения,

⁴ Подтверждением тому и своеобразной иллюстрацией к тексту «Москвы — Петушков» можно считать воспоминания родных и друзей Вен. Ерофеева, опубликованные в журнале «Театр» (1991. № 9).

⁵ Грицанов А. Ерофеев // Постмодернизм. Энциклопедия. Минск, 2001. С. 264.

композиционной организации, сюжетного развертывания, создания системы персонажей и др.).

Аpropos. Наряду с этим произведение содержит множество «небрежностей» и «неряшливостей», элементов «непродуманности» и «непрописанности», прощенных автору друзьями и критиками, о которых и для которых писалось произведение, в связи с масштабом и глубиной обаяния личности Венедикта Ерофеева (см., например: Л. Любчикова (Театр. 1991. № 9. С. 86); Г. Ерофеева (Там же. С. 89); В. Муравьев (Там же. С. 98); О. Седакова (Там же. С. 98) и др.).

И все это вместе — столкновение старого и нового, соединение несоединимого, «аксюморность» и «переходность» идейного и формального, элементы «случайности» текста — во многом служат объяснением того, что вокруг «Москвы — Петушков» сложилась устойчивая традиция «разночтения», миролюбивого сосуществования противоположных интерпретаций одних и тех же составляющих повествования.



Жанровый антиканон «Москвы — Петушков»

Одним из первых моментов «разночтения», с которым сталкивались исследователи «Москвы — Петушков», был и остается *вопрос жанра*. Единственное, в чем сошлись в большинстве критики, было то, что произведение Ерофеева тяготеет к жанру романа, хотя, как явствует из текста, сам автор определил свое повествование как поэму (с. 42)¹. В этой связи критиками были сделаны многочисленные попытки уточнения видовой разновидности жанра, и повествование Ерофеева было квалифицировано как «роман-анекдот»², «роман-исповедь» (С. Чупринин и др.), «эпическая поэма» (М. Альтшуллер, М. Эпштейн, А. Величанский), «поэма-странствие» (М. Альтшуллер), «роман-путешествие» (В. Муравьев и др.), «плутовской роман» и «авантюрный роман» (Л. Бераха)³, «житие» (А. Кавадеев, О. Седакова и др.), «мениппея, путевые заметки, мистерия <...> предание, фантастический роман» (Л. Бераха), «фантастический роман в его утопической разновидности» (П. Вайль и А. Генис), «стихотворение в прозе, баллада, мистерия» (С. Гайсер-Шнитман) и мн. др. Каждый из исследователей делал попытку обосновать предложенную дефиницию, но, как правило, анализ сводился едва ли не к механическому вычленению каких-либо присущих некой жанровой разновидности черт, и на этом основании «Москва — Петушки» попадали в разряд то одной, то другой традиции.

¹ Здесь и далее ссылки на роман Вен. Ерофеева даются по изданию: *Ерофеев Вен.* Москва — Петушки и др. Петрозаводск, 1995, — с указанием страниц в скобках.

² См. цитируемое издание.

³ Причисление романа Ерофеева к традиции плутовского романа заслуживает особого внимания, но не потому, что наиболее основательно, но так как выполнено легко, изящно и красиво. См.: *Бераха Л.* Традиция плутовского романа в поэме Венедикта Ерофеева // *Русская литература XX века: направления и течения.* Вып. 3. Екатеринбург, 1996. С. 77–89.



Курский вокзал времен путешествия

Самым распространенным и, на первый взгляд, самым обоснованным стало отнесение повествования Ерофеева к жанру романа-путешествия. В качестве «ближайших предшественников» назывались «Путешествие из Петербурга в Москву» А. Радищева, «Путешествие из Москвы в Петербург» А. Пушкина, «Кому на Руси жить хорошо» Н. Некрасова, а также «Чевенгур» и «Происхождение мастера» А. Платонова, и в плане уточнения поджанра — «Сентиментальное путешествие по Франции и Италии» Л. Стерна⁴. Несомненно и то, что «неожиданное» обозначение «Москвы — Петушков» самим автором как «поэмы» указывало на традицию гоголевского повествования-путешествия «Мертвые души».

⁴ В. Муравьев: «Поэма “Москва — Петушки” продолжает ряд произведений русской литературы, в которых мотив путешествия реализует идею правдоискательства (“Путешествие из Петербурга в Москву” А. Радищева, “Кому на Руси жить хорошо” Н. Некрасова, “Чевенгур” А. Платонова и др.). Попутно и безотносительно к жанру В. Муравьев упоминает и «путешествие» Игоря-Северянина (см.: *Муравьев В. Предисловие... // Ерофеев В. Москва — Петушки и др. Петрозаводск, 1995. С. 10*). И. Скоропанова же (очень-по-вничкиному) перечисляет все виды транспортных средств, которые звучат в названиях различных художественных произведений (см.: *Скоропанова И. Русская постмодернистская литература. М., 1999. С. 170*).

Очевидно, что в основе данного сопоставления оказывается доминантный признак того жанра, или точнее его жанровой разновидности, при которой автор «вынуждает» героя предпринять некое путешествие — задуманное или случайное, длительное или короткое, с целью или бесцельно, «сюда» или «туда», «так» или «эдак». Основной композиционный принцип такого рода произведений дает автору мотивированную возможность «столкнуть» героя с различными обстоятельствами, подготовить встречу персонажа с различными людьми (= характерами), проследить развитие образа(-ов) в неожиданной ситуации, заставить героя преодолеть некие преграды, пережить новые впечатления, ощутить неожиданные эмоции и др., а также на поверхностном (фоновом) уровне — преодолеть единство места и времени, обострить интерес к развитию сюжета, разнообразить пейзажные декорации и т.п. При единообразии основного приема в таких романах может быть обеспечено величайшее разнообразие, поскольку нанизывание и варьирование эпизодов-ситуаций, характеров-героев, пространства-времени практически не имеет предела и может быть ограничено лишь контентом авторского целеполагания.

Этот художественный принцип известен в мировой литературной практике давно и используется широко и успешно⁵. Достаточно вспомнить только некоторые имена: Гомер, Вергилий, Апулей, или Данте, Сервантес, Шекспир, или Гриммельсгаузен⁶, Дефо, Свифт, или Т. Манн, Гессе, Хемингуэй, или из

⁵ Очевидно, что истоки данной жанровой традиции коренятся в фольклоре, будь то западноевропейский героический эпос или русские былины и сказки. На связь Ерофеева с фольклором в дальнейшем будет обращено особое внимание.

⁶ Эпиграф к роману Г. Гриммельсгаузена «Симплициссимус»: «Так мне нравилось — со смехом говорить правду», являющий собой переложение латинской поговорки «*ridendo dicere verum*» («смеясь говорить истину»), восходящей к одной из сатир Горация, — может быть легко коннотирован применительно к роману Вен. Ерофеева.

русской классики — Карамзин, Пушкин, Гоголь, Лермонтов, Тургенев, Гончаров, Толстой, Лесков, Бунин, Чехов, вплоть до произведений советского периода — Горький, Твардовский, А. Толстой, Ильф и Петров и многие др., чтобы в произведениях перечисленных авторов распознать некий вариант образа героя-путешественника и в качестве основного композиционного и сюжетообразующего приема выделить образ-мотив *дороги* (пути).

Очевиден различный характер перечисленных повествований-путешествий. Среди них могут быть выделены путешествия «в пространстве» и «во времени», жизнеподобные и мистико-фантастические, основанные на историческом материале и на современном, написанные от лица автора или героя, выдержанные в строго реалистической манере или в ироикомическом ключе. Но в любом случае, следуя логике «внешнего сходства», роман Ерофеева может быть причислен к одному (или сразу к нескольким) типам романа-путешествия.

Действительно, Ерофеев строит свое путешествие с учетом, кажется, всех внешних атрибутивных признаков повествования-путешествия, предлагает необходимо-привычные аксессуары путешествия:

Маршрут указан: исходный пункт — Москва, конечный — Петушки. Причем масштаб маршрута — не только конкретный и вполне реальный промежуток железнодорожного пути, но и в традициях жанра путешествия — вселенский: «Москва — Петушки» = «вся земля»: «<...> во всей земле <...> во всей земле, от самой Москвы и до самых Петушков...» (с. 50).

Средство передвижения избрано: электричка (имеющаяся в тексте преимущественно поездом).

Вокзал отправления и расписание предложены: Курский вокзал, «четвертый тупик» (с. 27).

Расписание: отправление в 8.16.

Время в пути: «ровно 2 часа 15 минут» (с. 129).

Пункты следования не просто обозначены, но даже уточнены станции следования без остановки: «Остановки: Серп и Молот, Чухлинка, Реутово, Железнодорожная, далее по всем пунктам, кроме Есино» (с. 27).

Для полноты и правдоподобия картины даются *день недели* (пятница) и *время года* (осень — «темнеет быстро», с. 129).

И подобные темпорально-географические координаты могут быть приумножены.

Таким образом антураж путешествия обеспечен, его внешние специфико-квалификационные признаки налицо.

Однако жанр повествования (в данном случае речь о романе-путешествии) может быть квалифицирован исходя не только из внешних признаков текста, но и основываясь на существенных (конститутивных) чертах повествования. Так, если традиционное путешествие «совершается», как уже отмечалось, ради активного продвижения интриги, с целью выявления динамики характера героя (-ев), во имя разнообразия встреч, картин, впечатлений и проч., то у Ерофеева дело обстоит иначе: ни одна из доминантных черт романа-путешествия в данном случае «не работает», «привычных» составляющих путешествия у Ерофеева нет.

Традиционного для жанра романа-путешествия *разнообразия картин* в романе Ерофеева отметить нельзя. В отличие от иных героев-путешественников ерофеевский персонаж не смотрит в окно⁷, картины за окном не актуализированы и потому не сменяют друг друга, и даже когда во второй половине романа герой все-таки вглядывается в заоконное пространство, картины не возникает: в наступившей ночной тьме различимы только безликие бесконтурные огни. Пейзажные декорации

⁷ Ср.: В. Курицын: «Солидную часть пути он даже проводит в тамбуре, где окна нет совсем (? — О. Б.)» (*Курицын В.* Русский литературный постмодернизм. М., 2001. С. 144–145).

не чередуются, и в привычном смысле пейзажа в ерофеевском романе вообще нет⁸.

Смены географического пространства в романе Ерофеева не происходит, варьируются только ничего не говорящие непосвященному читателю «вывески» («Различия, лопаясь, превращаются в идентичности...»⁹), которые по сути и не принадлежат пространству, ибо отражают не названия отдельной станции, а обозначают «перегон» от станции до станции (Москва — Серп и Молот, Серп и Молот — Карачарово, Карачарово — Чухлинка, Чухлинка — Кусково и так далее), следовательно, возникают только в подсознании героя, автоматически отмечающего (подсознательно констатирующего) передвижение от одного пункта к другому. Физическое перемещение героя за пределами вагона электрички не составляет ось романа. К развитию сюжета, характера, обстоятельств «вехи пути» отношения не имеют: с равным успехом герой мог бы просто отсчитывать время в пути (что он и делает в отдельные моменты) или измерять путь исчислением километров или, что актуальнее для него, — количеством выпитого. К тому же то обстоятельство, что герой уже три года ездит по одному и тому же маршруту («прошло уже три года...», с. 110; «так продолжалось три года, каждую неделю...», с. 111) задает не динамику, а скорее статичность и привычность/устойчивость впечатлений.

Разнообразие встреч и характеров, задаваемых романом-путешествием, у Ерофеева также нет, так как «мистические собеседники» героя (ангелы, Господь) и «пассажиры-попутчики» (Митричи, Он и Она, Тупой-

⁸ Отчасти элементы пейзажа можно проследить в описании Москвы (Кремля) и Петушков, но и здесь пейзажный фон скорее условен и абстрактен, так как создается с целью выделения противонаправленной — «адской» и «райской» — сущности/сути названных мест.

⁹ *Бераха Л.* Традиции плутовского романа в поэме Венедикта Ерофеева // Русская литература XX века: направления и течения. Вып. 3. Екатеринбург, 1996. С. 80.

тупой и Умный-умный) заданы в романе единовремен-но и изначально, раз и навсегда, их «качественный» состав не реконструируется, а их число минимализовано.

Кажется, что исключение здесь составляет только ревизор Семеныч¹⁰, но это исключение лишь «подтверждает правило», поскольку, изменив «количество» присутствующих героев, он не влияет на их «качество». Только что появившись в вагоне, Семеныч вполне адекватно оценивает все происходящее и вступает в разговор героев так, словно он был незримым участником ранее происходящего. Можно предположить, что ревизор знал Митричей по имени как постоянных пассажиров на данном участке пути (sic: странно, что ни один из попутчиков не знаком Веничке, ведь он ездит в этой электричке уже три года, ровно столько, сколь Семеныч: «я впервые столкнулся с Семенычем <...> Тогда он только еще заступил на должность», с. 110. — О. Б.), но и к незнакомому мужчине («он») ревизор обращается подобно главному герою, называя его «черноусым», так же как и к Умному-умному — «коверкот», акцентируя внимание на той детали в одежде незнакомца, которая, во-первых, сезонна, то есть не-постоянна, а во-вторых, именно на той, которую уже выделил Веничка, то есть на коверкотовом пальто.

Заметим попутно, что данное обстоятельство вызывает сомнение, ибо люди разного возраста, различного социального статуса, несовпадающего жизненного опыта, различных интеллектуальных возможностей (Веничка и Семеныч) вряд ли могли столь одинаково точно характеризовать различных людей. Если попытаться найти какое-либо художественно-эстетическое обоснование этому факту, то можно предположить (как это и сделали некоторые критики, например, Л. Бераха), что по законам некоего жанра (у Берахи — авантюрно-плутовского) Ерофеев создает образы героев-двойников, усиливающих и поддерживающих образ главного героя¹¹. Но, на наш взгляд, копии-двойники выглядят в романе Ерофеева чрезмерно плоско и одномерно (о чем будет идти речь далее) и поэтому с большим основанием можно говорить не об авторской задаче, а о слабости прописанности персонажных характеров.

На обратном пути героя среди «вновь-появившихся» персонажей может быть названа и дама в черном (с. 139), но,

¹⁰ Реального контролера на петушихинской ж/д ветке звали Митричем (см.: Театр. 1991. № 9. С. 86).

¹¹ О героях-двойниках см. также: *Симонс И.* An Alcoholic Narrative as Time Out and the Double in “Moskva-Petushki” // Canadian-American Slavic Studies. 1980. P. 55–68.

во-первых, она уже упоминалась героем в связи с картиной Крамского «Неутешное горе» (с. 49), и, следовательно, можно говорить о ее изначальной заданности, во-вторых, она, подобно Семенычу, никак не меняет интриги, не оказывает влияния на ход сюжета и лирических рассуждений героя, а скорее отражает его собственную, ранее заданную суть.

Таковы и остальные герои, появляющиеся во второй части романа, которые, с одной стороны, рождены сном и алкогольным бредом героя, с другой — являются «биполярными заместителями» изначально репрезентированных героев или двойниками двойников: Господь — Сатана, Она — Евтюшкин и эринии, Митрич — царь Митридат¹² и т.д.

Таким образом, появившиеся по ходу движения «новые» персонажи — Семеныч и Дама в черном, а также «сновиденческие копии» — никак не мотивированы жанром путешествия и с равной правомерностью могли быть включены в систему образов по любой иной причине.

Как правило, в романе-путешествии смена пейзажных картин, обновление впечатлений и (в еще большей степени) появление нового персонажа влечет за собой *поворот интриги*. Но и этого в романе Ерофеева не происходит. Если говорить о главном герое повествования, то изменение направления его мыслей (что и составляет основу интриги романа) мотивируется не какими-либо внешними обстоятельствами, но целиком проистекает изнутри и подчиняется неуправляемому и бесконтрольному «поток сознания» героя. Новая тема разговора возникает спонтанно, хаотично и ни в какой мере не зависит от обстоятельств «путешественнического» свойства. Герой «беспричинно» может вспомнить то, что происходило 10 лет назад, 2 недели назад, задуматься о том, что будет через 2 часа или завтра. И наряду с этим ровно ничего не помнить о том, что произошло несколько часов назад. То есть повествование Ерофеева развивается не благодаря,

¹² Сигналом к подобной ассоциации становится не только звуковое «согласие» имен, но и предшествующая эпизоду о Митридате фраза «И звезды падали на крыльцо сельсовета» (с. 146), явно отсылающая к рассказу Митрича-старшего о председателе Лоэнгрине (с. 95), а также определение царя — «весь в соплях» (с. 147), идущее от характеристики Митрича-младшего.

а вопреки «дорожно-путевой» интриге и мотивировано совершенно иными законами.

Что же касается других персонажей, которые в традиционном жанре путешествия приносят с собой новые темы разговора, привносят иные ракурсы или оттенки в уже начавшуюся беседу, то у Ерофеева они не разнообразят мысли и поведение главного героя, но, как уже отмечалось, становятся его тенями-двойниками, тавтологично дублирующими ведущий персонаж, излагая сходные мысли не только тем же языком, что уже отмечалось в связи с образом Семеныча и что может быть прослежено на примере Черноусого (с. 82–87), но и весьма сходными графическими построениями (графики Венички и лемма Черноусого)¹³. Мелкие различия только подчеркивают и усиливают сходство. Даже Господь и ангелы говорят (в самом широком смысле) «на языке» героя.

При внешнем отличии от главного героя второстепенные персонажи демонстрируют парадоксальную «жизненную» и «интеллектуальную» близость Веничке. Так, к уже сказанному можно добавить «комизм несходства-сходства» героя с Черноусой женщиной, которая, подобно лирическому персонажу поэмы, неизменно апеллирует к имени Пушкина: Веничка (с. 40, 69, 89), Она (с. 97–99)¹⁴. Или отметить «интеллектуальную подготовленность» старшего Митрича, цитирующего на память столь «почитаемого» Веничкой Максима Горького (с. 101). Или вспомнить, что едва ли не все герои романа пьют «с сознанием величия» — «запрокинув (вариант — «откинув») голову», «как пианисты» (с. 47, 56, 80). И даже ангелы имеют сходство с главным героем, у них наличествует тот же «жизненный» опыт, что и у Венички: «Вы говорите: походи, походи, легче будет. Да ведь и ходить-то не хочется... Вы же сами знаете (выд. мною. — О. Б.), каково в моем положении — ходить!» (с. 21 и др.). То есть система героев «Москвы — Петушков» целиком ориентирована

¹³ В связи с графиками напрашивается невольная параллель к Л. Стерну, но не к «Сентиментальному путешествию», а к «Жизни и мнениям Тристра-Шенди, джентльмена».

¹⁴ Сюда же можно добавить и ее пристрастие к «двойным» названиям городов: Ростов-на-Дону, Владимир-на-Клязьме. Ср Вен. Ерофеев: «Я люблю двойные имена» (Театр. 1991. № 9. С. 91).

на главного героя, центрирована вокруг него, в большей или меньшей степени адаптирована к нему.

Добавим, что «единообразие» всей системы героев Ерофеева усиливается тем, что и между собой второстепенные персонажи находятся в отношениях «двойничества»: Тупой-тупой и Умный-умный, помимо похожести «конструкции» имен, при внешнем различии в эпизоде пропажи «четвертинки российской» «оба, в принципе, могли бы украсть» (с. 75), Он и Она — «до странности похожи: он в жакетке, и она — в жакетке; он в коричневом берете и при усах, и она — при усах и в коричневом берете» (с. 76), «странные» и «подозрительные» попутчики дед и внук — оба Митричи («Митричем меня зовут. А это мой внучек, он тоже Митрич...», с. 77; или «Внучек на две головы длиннее дедушки и от рождения слабоумен. Дедушка — на две головы короче, но слабоумен тоже...», с. 76) и др. Вероятно, здесь можно говорить о «комизме сходства» (В. Пропп¹⁵) и о наследовании гоголевской традиции («Ревизор»: образы Бобчинского и Добчинского; или «Мертвые души»: дядя Митяй и дядя Миняй или Кифа Мокиевич и Мокий Кифович и проч.). Но, кажется, не менее существенным в анализе романного повествования, чем степень комического нагнетания, является еще и наличие (или как в данном случае — отсутствие) самостоятельных и полноценных — то есть индивидуализированных — образов-характеров.

Фиксированность системы образов в романе Ерофеева дополняет статичность *характера персонажей* и прежде всего центрального персонажа. Если можно принять эстетическую «скованность» персонажей второго ряда, ограничение их художественной характеристики, создание образа одной-двумя устойчивыми чертами, то образ Веночки, который по законам романного жанра предполагает некую семантическую динамику, не развивается, не формируется по ходу повествования, но лишь раскрывается в своих отдельных составляющих.

Наконец, *продвижение по сюжету* также ни коим образом не связано с движением поезда. Изменение места в пространстве не является тем стержнем, который определяет ход повествования, сюжетные эпизоды не имеют «координатно-географической» мотива-

¹⁵ См.: Пропп В. Проблемы комизма и смеха. Изд. 2-е. СПб., 1997.

ции, фабульная линия не эксплицирует зависимость от маршрута. С равным успехом для развития повествования опохмельный герой Ерофеева, подобно рассеянному герою Маршака, мог бы сесть «в отцепленный вагон», и это едва ли значительным образом скорректировало бы сюжет и фабулу.

Можно добавить, что «невозможность» или «обреченность» путешествия героя просматривается и прогнозируется уже в первых строках текста, в хрестоматийно известной цитате «Все говорят: Кремль, Кремль...» (с. 18). Герой, внутри города не могущий найти место, о котором «все говорят», уходящий с распутья в любом направлении и обязательно приходящий на Курский вокзал (с. 20), едва ли способен достичь иной город (или поселок), к тому же прекрасный и недостижимый, как рай. И даже, если известно, что он 12 раз был в Петушках, то, исходя из логики начального утверждения, он должен был некогда обязательно сбиться с пути, ибо он «первородно» — не путешественник.

Роковая предначертанность «беспутья» («от судьбы не уйдешь») героя-не-путешественника зафиксирована в тексте: задолго до того, как Веничку настигнут убийцы, будут «смущаться ангелы», при упоминании «о радостях на петушинском перроне» («Что они думают? — что меня там никто не встретит? или поезд провалится под откос? или в Купавне высадят контролеры? или у 105-го километра я задремлю от вина, и меня, сонного удавят, как мальчика? или зарежут, как девочку?» (с. 47–48), будут звучать фразы: «доеду, если только не подохну, убитый роком...» (с. 51), «если я сегодня доберусь до Петушков невредимым...» (с. 68), «если доберусь живым...» (с. 73), сам герой то ли оговорится, то ли обозначит круг, по которому он движется: «Да и что я оставил — там, откуда уехал и еду?..(выд. мною. — О. Б.)» (с. 46). В последнем случае можно говорить о неточности речи, о небрежности выражений героев, которые встречаются у Ерофеева¹⁶, но можно предположить

¹⁶ Примером «небрежности» речи у Ерофеева может служить диалогически заданное в начале повествования противопоставление синонимов «стошнить» — «сблевать» (с. 28), которое так и не находит своего разрешения (с. 31). Или можно упомянуть весьма яркое определение, данное Веничкой собригаднику Алексею Блиндяеву, «члену КПСС с 1936 года» — «старая шпала» (с. 43), которое впоследствии с той же степенью эмоциональности прозвучит применительно к генералу Франко (с. 118).

и другое: герой «проговаривается», зная или предчувствуя собственную судьбу.

Таким образом, можно заключить, что Ерофеев использует прием маскировки сюжета «под путешествие» только на внешнем уровне и к каноническому жанру романа-путешествия повествование Ерофеева вряд ли имеет прямое и непосредственное отношение. Тем более что путешествие разворачивается по замкнутому кругу, кольцевая композиция романа лишает сюжет «путевой» динамики. Отсюда логичным и по своему правомочным выглядит предположение М. Альтшуллера, что герой Ерофеева «никуда не уезжал»: «Если подъезд, в котором был распят Веничка, тот самый, в котором он проснулся утром, чтобы идти к Курскому вокзалу (а это, очевидно, так, иначе не нужно было героя загонять в подъезд, эффективнее было убить его у кремлевской стены), то он и не выходил никуда. Все, что произошло с ним, — это мгновения перед смертью, кошмары меркнущего сознания, последние видения умирающего»¹⁷.

Существует другая, не менее оригинальная, но, кажется, более спорная версия путешествия Венички. Так, Ю. Левин высказывает предположение, что на станции Орехово-Зуево «Веничку вынесло на перрон», и он попал в электричку, следующую в обратном направлении, то есть в Москву¹⁸. С этим предположением соглашается Э. Власов: «Пожалуй, это наиболее рациональное объяснение тому, что поэма заканчивается в Москве»¹⁹. Однако если согласиться с данным утверждением, то необъяснимым остается тот факт, почему Веничка вернулся в Москву в крошечной темноте, то есть поздним вечером или

¹⁷ Альтшуллер М. «Москва — Петушки» Венедикта Ерофеева и традиции классической поэмы // Русская литература XX века: направления и течения. Вып. 3. Екатеринбург, 1996. С. 77.

¹⁸ Левин Ю. Комментарий к поэме «Москва — Петушки» Венедикта Ерофеева // Materialien zur Russischen Kultur. Band 2. Jraz, 1996. С. 75.

¹⁹ Власов Э. Бессмертная поэма Венедикта Ерофеева «Москва — Петушки». Спутник писателя // Ерофеев В. Москва — Петушки. М.: Вагриус, 2001. С. 450.

ночью, ведь весь маршрут от Москвы до Петушков составлял всего 2 часа 15 минут, Орехово-Зуево — половина пути, то есть примерно час езды, следовательно, если принять во внимание время отправления электрички — 8 часов 16 минут, то Веничка должен был вернуться в Москву еще до полудня, то есть «среди бела дня».

Значительно большее характерологическое значение, чем законы жанра путешествия (в данном случае — мнимого путешествия, ложного путешествия, не-путешествия), для выявления своеобразия «Москвы — Петушков» имеют законы драматургической организации текста: не нарративность, а сценичность²⁰, и прежде всего — диалогизм²¹.

Драматизирующее повествование диалогизм²² романа Ерофеева реализуется на нескольких уровнях.

Во-первых, наличие *различных субъектов разговора*: Веничка — Веничка (как варианты: Веничка — веничкино сердце, с. 45, 129; Веничка — веничкин разум, с. 45, 129), Веничка — читатель, Веничка — Ангелы (которых герой не только слышит, но в какой-то момент и видит, с. 54), Веничка — Господь (равно как и Сатана)²³, Веничка — пассажиры-попутчики (равно как и Сфинкс, царь Митридат, эринии, камердинер и др.), Веничка — сын (с. 52), Веничка — Максим Горький (с. 91), Веничка — «княгиня» (с. 140) и многие другие. «Сценические» по своей сути монолог, диалог и полилог вытесняют эпико-нарративную повествовательность романа и

²⁰ Неслучайно почти сразу после публикации «Москвы — Петушков» роман обрел несколько сценических воплощений.

²¹ Иронический характер изложения поддерживает диалогизм повествования. О диалогизме как прерогативе комического см.: *Пропл В.* Проблемы комизма и смеха. СПб., 1997.

²² Проблеме диалогизма (в более широком плане, чем вопрос жанра) посвящена статья М. Липовецкого «С потусторонней точки зрения» (Специфика диалогизма в поэме Венедикта Ерофеева «Москва — Петушки»). См.: *Русская литература XX века: направления и течения.* Вып. 3. Екатеринбург, 1996. С. 89–108.

²³ О взаимозаменяемости (взаимозависимости) этих и других образов уже говорилось.

формируют речевую доминанту «сценического» текста «Москвы — Петушков».

Во-вторых, моно-, диа-, поли-логическое построение повествования дополняется принципом драматургической инсценировки, театрализованного проигрывания текста, *ролевого оформления образа* главного героя: Веничка — посетитель привокзального ресторана, играющий роль пассажира экспресса, едущего в Пермь (с. 23), Веничка-Шаляпин-Отелло, «репетирующий» «бессмертную драму»²⁴ «в одиночку и сразу во всех ролях» (с. 32), Веничка — «Каин» и «Манфред» (с. 34), Веничка-бригадир — «маленький принц» (с. 41), Веничка-бригадир — Наполеон («Один только месяц — от моего Тулона до моей Елены», с. 43)²⁵, Веничка — «следователь» (с. 78), Веничка — Шехерезада (= Шахразада²⁶) (с. 110, 112), Веничка — «милая странница» (с. 126–127), Веничка — «старший лейтенант» (с. 126–127), Веничка — Президент (с. 120) и др. Комический прием «quid pro quo» («один в роли другого») усиливает драматургическую природу образа ведущего персонажа.

Аpropos. «Одним в роли другого» оказываются и второстепенные персонажи: например, Семеныч — не ревизор, а только «кажимость» ревизора (гоголевский мотив), Митрич — царь Митридат; и др.

²⁴ Как известно, у Шекспира — трагедия. Однако И. Скоропанова обращает внимание, что Ерофеев «прибегает к перефразированию названия, используя вместо канонического первую строчку воспринимавшейся как фольклорная песенка «Отелло, мавр венецианский» (плод совместного творчества Сергея Кристи, Владимира Шрейберга, Алексея Охрименко» (см.: Скоропанова И. Русская постмодернистская литература. М., 1999. С. 162).

²⁵ Дублирование сопоставления «Веничка-Наполеон» усиливается появлением «наполеоновских» мотивов Достоевского («твари дрожащие или право имею») (с. 22, 68).

²⁶ Последнее поименование Венички, как известно, принадлежит Семенычу. В данном случае, как и прежде, можно говорить о «смещении» и приписывании качеств характера главного героя другим персонажам: вряд ли Семеныч, которого «история мира привлекала <...> единственно лишь альковной своей стороною» (с. 111), мог знать и использовать в речи фонетические варианты имени героини «Тысячи и одной ночи».

Наконец, драматургический диалогизм повествования Ерофеева поддерживается *стилистически*. Например, различием в «моно(диа)логе» Венички с Веничкой местоименного оформления обращения к самому себе посредством «я» и «ты». Из воспоминаний о покупке гостинцев для любимой и ребенка: «Это ангелы *мне* (выд. мною. — О. Б.) напомнили о гостинцах, потому что те, для кого они куплены, сами напоминают ангелов. Хорошо, что купил... А когда *ты* (можно было бы предположить использование формы «я». — О. Б.) их вчера купил? Вспомни...» (с. 22). Или: «— Да брось ты, — отмахнулся я *сам от себя*, — разве суета *мне твоя* нужна? Люди разве *твои* нужны? До того ли *мне* теперь?..» (с. 21). То есть внутри речи одного персонажа (в данном случае — Венички), внутри разговора героя с самим собой, звучат различные местоимения, «внутренний монолог» превращается во «внутренний диалог».

Диалогизации повествования служит и система *обращений* героя не только к другим персонажам («ангелы», «Господи», к попутчикам — «черноусый», «декабрист» и др.), но и к самому себе: «Ничего, ничего, — сказал я *сам себе*, — ничего. <...> Все идет как следует. Если хочешь идти налево, *Веничка*, иди налево, я *тебя* не принуждаю ни к чему...» (выд. и подчеркнуто мною. — О. Б.) (с. 20).

Эмоционально-окрашенные *риторические фигуры* способствуют созданию впечатления живой разговорной речи, то есть в свою очередь также работают на диалогическую драматизацию текста. *Вопросы-ответы*: «Вы, конечно, спросите: а дальше, Веничка, дальше что ты пил?..» (с. 18 и др.) или «Ведь, правда, интересное мнение?..» (с. 42); *восклицания*: «О, тщета! О эфемерность! О, самое бессильное и позорное время в жизни моего народа — время от рассвета до открытия всех магазинов!» (с. 20); *императивы*: «Вот, полюбуйтеесь...» (с. 42) или знаменитое «Встань и иди...» (с. 35 и др.); *повествовательно-рассказовые формулы речи*: «Вот сейчас я вам расскажу...» (с. 33) и др.

Последний пример демонстрирует, что именно диалогизм (а не маршрут путешествия, не смена впечатлений, не названия новых станций) стимулирует действие. Например, на два голоса разговаривая сам с собой, Веничка сентенствует по поводу ума и души, совести и вкуса: «Совесть и вкус — это уж так много, что мозги делаются прямо излишними...» (с. 48). И уже в следующем абзаце, без какого-либо перехода, звучит вопрос самому себе, который направляет ход мысли героя в иное русло: «А когда ты в первый раз заметил, Веничка, что ты дурак?» (с. 48). Или, например, диалог Венички с читателем о его любви к «белобрысой» «блуднице» столь же неожиданно «углубляется» одним только вопросом: «А если вам интересно, где и как я ее откопал, если интересно — слушайте...» (с. 54).

Однако полилогичность наррации Ерофеева поверхностная (мнимая, фиктивная), ибо, как и в случае со сходством «образов» и «идей» персонажей, в ситуации с их языком и речью тенденции *индивидуализации* не прослеживаются. Герои говорят не просто на одном языке, но одним и тем же языком, используя те же синтаксические обороты, речевые фигуры и лингвистические конструкции. Например, речь Венички часто строится на основе иронической полисемии: подмене зависимых слов двух омофонов, переподстановке квазисинонимов или наложении (сращении) двух синтагм на основе одного и того же слова: «А она (о «блуднице с глазами, как облака», с. 58. — О. Б.) — подошла к столу и выпила, залпом, еще сто пятьдесят, ибо она была совершенна, а совершенству нет предела» (с. 56) («пить без предела» и «совершенству нет предела»). Или: «Это — женщина, у которой до сегодняшнего дня грудь стискивали только предчувствия» (с. 56) (наложение: «теснить грудь» и «тискать грудь»). Или: «Если я захочу понять, я все вмещу. У меня не голова, а дом терпимости» (с. 79) (исходное выражение: «не голова, а Дом Советов»). Или: «Ну что ж, я встал и пошел. Не для того, чтобы облегчить себя. Для того, чтобы их облегчить» (с. 36) (соположение: «облегчиться», то есть «справить малую нужду», и «облегчить душу»). Черноусая женщина на берегу строит свою речь сходным образом, посредством общего слова наслаивая в единой конструкции две различные фразы даже фразеологизмы: «в глазах у меня голова кружилась...» (с. 98), диффундируя «в глазах закужилось (чаще — потемнело)» и «голова закужилась».

А в диалоге Венички и Черноусого фразы собеседников то эхом отзываются друг в друге (с. 100–101), то оказываются настолько лексически близкими, что вряд ли могут быть атрибутированы без указания имени говорящего: «И стоит мне прочесть хорошую книжку — я никак не могу разобраться, кто отчего пьет: низы, глядя вверх, или верхи, глядя вниз» (с. 84). Как видно, приведенные слова Черноусого «не-художественно» близки рассказу Венички о его неудавшемся бригадирстве: «Низы не хотели меня видеть, а верхи не могли без смеха обо мне говорить» (с. 44).

Те же персонажи, каждый от своего имени и независимо друг от друга, рисуют сцену смерти Чехова²⁷, комментарии к которым излишни. Черноусый: «Последние предсмертные слова Антона Чехова какие были? <...> Он сказал: “Ихь штэрбе”, то есть “я умираю”. А потом добавил: “Налейте мне шампанского”. И уж тогда только — умер» (с. 80). Веничка: «А Антон Чехов перед смертью сказал: “Выпить хочу...” И умер» (с. 143). (PS.: Может быть, на месте Чехова в одном из рассказов было бы «не хуже» с художественной точки зрения оказаться какому-либо другому классику)²⁸.

Можно добавить, что тот же Черноусый использует в своей речи (безотносительно к Веничкиному повествованию) мотив «встань и иди» (с. 81), а в рассказе о любви «декабриста» в коверкотовом пальто звучит Веничкина тема воскресения («воскресюсь», с. 92), хотя и в данном случае можно было бы ожидать развития столь многогранной темы любви в еще «не бывшем в употреблении» ракурсе.

Теперь, если вновь вернуться к поиску традиции, которой следует Ерофеев, и вспомнить столь часто упоминаемого критикой Гоголя, то становится очевидным,

²⁷ Описание последних предсмертных часов А. Чехова даны О. Книппер-Чеховой. См.: Чехов в воспоминаниях современников. М., 1960. Современный взгляд на обстоятельства смерти А. П. Чехова проанализированы в статье: Богданова О. В. Самый чеховский рассказ И. А. Бунина. «Господин из Сан-Франциско» // Богданова О. В. Русская литература XIX — начала XX века. Традиция и современная интерпретация. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2019. С. 605–642.

²⁸ Попутно обратим внимание на фразу(-зы): «а дальше?», звучащие в этом диалоге (с. 80). Сама стиливая форма фразы и ее эстетическая функция в тексте наводят на еще одну ассоциацию — заставляют вспомнить поэмы Льва Рубинштейна «Все дальше и дальше...» (1984) и «Всюду жизнь» (1986), в которых диалог-сюжет строится не только с игрой вокруг слова «дальше», но и по той же речестилевой схеме.

что «образцом для подражания» в данном случае оказываются не столько «Мертвые души» как повествование-путешествие, а драматическая пьеса «Ревизор», на внешнем композиционном уровне организованная образом дороги. (Sic: Близок Ерофееву и заключительный гоголевский пассаж «Ревизора»: «Чему смеетесь? Над собою смеетесь!...»²⁹).

Наконец, если остановиться на жанровой дефиниции «Москвы — Петушков» как поэмы, звучащей в тексте (с. 42), то и здесь следует вспомнить Гоголя и его поэму, указывающую на связь с Данте, по высокому образцу которой создавались «Мертвые души», и отметить, что «комедия», которую «разыгрывает» Ерофеев, в какой-то мере тоже «божественная». Если признать следование Ерофеева гоголевской традиции и попытаться обосновать жанр современной «поэмы», то аргументами могут послужить наличие лирического субъективного переживания героя («самоизлияние души», боль и «мировая скорбь»), возвышенно-патетический (хотя и иронически-сниженный) стиль, глубоко проникновенные («серьезные») лирические отступления и многое другое, констатированное критикой³⁰.

Между тем, на наш взгляд, всерьез относиться к дефиниции «поэма» не следует, так как определение «Москвы — Петушков» как поэмы звучит только в тексте и только один раз (оно выносилось на обложку в первом издании романа, но впоследствии было снято, можно предположить, самим автором). С таким же успехом можно было бы рассматривать и другие жанровые разновидности, «(не)случайно оброненные» автором в романе: «Черт знает, в каком *жанре* я доеду до Петушков... От самой Москвы все были *философские*

²⁹ Гоголь Н. Собрание сочинений: в 8 т. М., 1984. Т. 4. С. 91.

³⁰ Как уже упоминалось, научное обоснование жанру поэмы «Москвы — Петушков» дает М. Альтшуллер (см.: Альтшуллер М. «Москва — Петушки» Венедикта Ерофеева и традиции классической поэмы» // Русская литература XX века: направления и течения. Вып. 3. Екатеринбург, 1996. С. 69–77).

эссе и мемуары, все были стихотворения в прозе, как у Ивана Тургенева... Теперь начинается *детективная повесть*... (выд. мною. — О. Б.)» (с. 75), которые, как видно, вполне квалифицированно, компетентно и уместно характеризуют различные повествовательные стратегии «Москвы — Петушков». Следуя логике ерофеевской наррации, можно предположить, что в его определении «поэма» больше внутренней морфологической семантики междометия или наречия, чем существительного: именно так во времена Ерофеева можно было выразить восторженное отношение к любому предмету или действию, высказать эмоцию или закрепить впечатление: «Поэма!», в отличие от недавнего «около-литературного» «Абзац!» или более современного литературно-мотивированного — «Сказка!», «Класс!» или «Супер!».

Из всех уже приводимых выше жанровых разновидностей, которыми маркировали «Москву — Петушки», заслуживает внимания определение ерофеевского повествования как исповеди, что смыкает текст Ерофеева с еще одной традицией — лермонтовской повестью «Герой нашего времени», но об этом речь пойдет ниже — в связи с литературными аллюзиями текста Ерофеева.

Таким образом, можно заключить, что Ерофеев создавал свое произведение, с одной стороны, следуя традиции классического реалистического повествования (преимущественно гоголевского иронически «правдивого» изображения «человека, взятого из нашего же государства»³¹), обозначая связь с литературной традицией и задавая знаки интерпретации характера и героя, с другой — отталкиваясь и дистанцируя свой текст от традиции соцреалистической прозы (о чем еще будет речь далее), тем самым оправдывая неожиданность стиля и манеры

³¹ Гоголь Н. Собрание сочинений: в 8 т. М., 1984. Т. 5. С. 256.

повествования. Однако и в том, и в другом случае писатель нарушал сложившиеся правила, избегал привычные нормы, ломал устоявшийся эталон/шаблон принципов развертывания романа (или повести (!): настало время усомниться и в этом определении³²), что и послужило началу поиска синкретических (или синтетических) путей, впоследствии реализованных в разрушении жанрового канона и доминировании гибридных форм в постреализме, в постмодернизме, в постпостмодернизме³³.

³² В журнальной публикации («Трезвость и культура») «Москва — Петушки» значились (= квалифицировались) как повесть.

³³ Об «общей расслабленности поэтики» как признаке постмодерна говорит Вяч. Курицын (см.: *Курицын В.* Русский литературный постмодернизм. М., 2001. С. 235 и др.).





Главный негерой повести «Москва — Петушки»

Другой весьма важный, может быть, самый важный вопрос, возникающий у исследователей «Москвы — Петушков», вопрос о новом *типе героя*, отразившем (или предугадавшем, предопределившем) в современной русской литературе новое (в том числе постмодерное) мировоззрение.

Итак, кто же такой главный герой «Москвы — Петушков»?

Имя — Веничка (*лат.* «благоденственный»¹).

Фамилия — Ерофеев².

Возраст — «стукнуло тридцать прошлой осенью» (с. 60).

Сфера профессиональных интересов — «экс-бригадир монтажников ПТУСа» (с. 42), автор нескольких литературных «вещиц» (возлюбленная героя «одну <...> вещицу <...> читала», с. 55) и «автор поэмы «Москва — Петушки» (с. 42)³.

Семейное положение — кажется, холост, имеет сына трех лет, который знает «букву “ю”, как свои пять пальцев» (с. 51)⁴.

¹ Тихонов А., Бояринова Л., Рыжкова А. Словарь русских личных имен. М., 1995. С. 92.

² В данном случае тема двойничества варьируется еще и еще раз: 1) герой — двойник автора; 2) по словарю В. Даля «**Ерофей**, *раст.* черный-корвяк, *Verbascum nigrum*. **Ерофейч**, **ерошка**, *м.*, горькое вино, настойка, водка, настоянная травами. **Ерофейничать**, **ерошничать**, пьянствовать <...>» (Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. Т. 1. М., 1999. С. 521–522). Наблюдение одним из первых высказал Г. Дзаппи (см.: Дзаппи Г. Апокрифическое Евангелие от Венички Ерофеева // Новое литературное обозрение. 1999. № 38. С. 327).

³ Близость автора и героя (сближение, идентификация «я = он»), как известно, характерная и конститутивная черта постмодерна. По Вяч. Курицыну, в таком случае речь должна идти о герое-симулякре: «<...> симулякр появляется там, где появляется реальное имя», так как «рассказ о герое с реальным именем — всегда симуляция, обман, провокация тайны» (Курицын В. Русский литературный постмодернизм. М., 2001. С. 202).

⁴ Замечание Ерофеева относительно буквы «ю», можно предположить, — носит биографический характер, однако при наличии огромного количества аллюзивных связей с ироническими приемами Гоголя невольно



Железнодорожная станция Петушки

Детали портрета: «бездомный и тоскующий шатен» (с. 20), с глазами, полными «всякого безобразия и смутности» (с. 25).

Особые приметы (физиологические): никто из приятелей-собутельников Венички не видел, чтобы он «по малой нужде» («до ветру») ходил (с. 33), и он «за всю свою жизнь ни разу не пукнул» (с. 37). (Обращает на себя внимание выделенность именно физиологических — «низких» — черт, тогда как в традиционном герое предшествовавшей литературы автор обращался к чертам нравственной, духовной неординарности личности. Ерофеев намеренно использует *контрход*, прием-перевертыш).

Черт внешнего вида героя автор не дает, хотя известно, что Веничка исповедует чеховский принцип «в че-

вспоминается, что, например, в «Повести о том, как поссорился...» рот у Ивана Ивановича «несколько похож на букву ижицу» или панталоны у Ивана Никифоровича «в виде буквы Л» (*Гоголь Н.* Собрание сочинений: в 8 т. М.: Правда. 1984. Т. 2. С. 190, 191), а в «Мертвых душах» зять Ноздрева оскорблен словом «фетюк», так как (из примечания Гоголя) «фетюк» — слово обидное для мужчины, происходит от Θ , буквы, «почитаемой некоторыми неприличною буквой» (Там же. Т. 5. С. 76).

ловеке все должно быть прекрасно...» (с. 107), правда, кажется, не всегда может его реализовать. Ибо «взгляд со стороны» на героя таков: вышибала у входа в вокзальный ресторан взглянул на Веничку, «как на дохлую птичку или как на грязный лютик» (с. 23), директор Британского музея во время «ангажемента» воскликнул: «Это в таких-то штанах чтобы я вас стал ангажировать? <...> Это в таких-то носках чтобы я вас ангажировал?..» (с. 107). Обратим внимание на стилевую окраску: не «брюки», а «штаны»; в носках — не цвет, а запах: «<...> стал передо мной на карачки и принялся обнюхивать мои носки» (с. 107); и тогда же лорды заключили: «чучело», «пугало», «пыльный м...к» (с. 108).

Пожалуй, единственной характерологической чертой внешности персонажа становится чемоданчик, с которым герой «сроднился» и который часто и нежно (пока не украли) «прижимал к сердцу» (с. 23, 29)⁵. Э. Власов: «Небольшие фибровые или фанерные чемоданчики были в СССР неотъемлемым аксессуаром образа скромного советского трудящегося — на знаковом социальном уровне они противопоставлялись кожаным портфелям чиновников и интеллигенции»⁶. Ласкательно-уменьшительный суффикс передает трепетное отношение хозяина к самому предмету и к его содержанию (гостинцы и выпивка, с. 27).

Уже первая, хрестоматийно известная фраза, открывающая повествование о Веничке: «Все говорят: Кремль, Кремль. Ото всех я слышал про него, а сам ни разу не видел. Сколько раз уже (тысячу раз), напившись или с похмелюги, проходил по Москве с севера на юг, с запада на восток, из конца в конец, насквозь и как попало, — и ни разу не видел Кремля» (с. 18)⁷ — задает образ героя-

⁵ Черта автобиографическая. См.: Л. Любчикова о «чемоданчике неврачном» (Театр. 1991. № 9. С. 81).

⁶ Власов Э. Бессмертная поэма Венедикта Ерофеева «Москва — Петушки». Спутник писателя // Ерофеев В. Москва — Петушки. М.: Вагриус. 2001. С. 133.

⁷ Ср: Л. Любчикова: «Сын рос, Бенедикт иногда с ним приезжал в Москву, специально водил показывать Красную площадь» (Театр. 1991. № 9. С. 81).

пьяницы («напившись или с похмелюги») — и в дальнейшем повествовании эта характерологическая черта персонажа подтверждается и закрепляется.

Избрание в качестве ведущего персонажа героя-пьяницы весьма точно отражает общественную ситуацию конца 1960-х — начала 70-х гг., когда обнаружил себя кризис «положительного героя» советской литературы. Почти одновременно с не-героями («пассивными» героями) деревенской прозы, не-героями («конформистами») городской прозы, не-героями («маргинальными», «амбивалентными» героями) прозы «сорокалетних» Веничка стал первым литературным представителем не-героя «поколения сторожей и дворников», истопников и ассенизаторов, будущих писателей-постмодернистов, которые вслед за писателями начала века обнаружили, что «истина — в вине»⁸. «Ибо жизнь человеческая не есть ли минутное окосение души? И затмение души тоже? Мы все как бы пьяны, только каждый по-своему, один выпил больше, другой меньше. И на кого как действует: один смеется в глаза этому миру, а другой плачет на груди этого мира. Одного уже вытошнило, и ему хорошо, а другого еще только начинает тошнить <...>» (с. 150)⁹.

Не-герой Ерофеева — спившийся интеллеktуал, социально-пассивный, общественно-индифферентный,

⁸ Ср: Л. Любчикова: «...была тогда мода на пьянство» (Театр. 1991. № 9. С. 81). Хотя, вероятно, не столько мода, сколько своеобразная попытка преодоления реальности, особого рода «диссидентство». Ср.: Вяч. Курицын о том же: «Не менее важен <...> алкоголь как основа мифа андеграундного: читатели Ерофеева, легендарные поколения “дворников и сторожей” выработали культуру питья с глубоким политическим подтекстом — это означало не служить советской власти и, во-вторых, крепить узы романтической диссидентской дружбы» (*Курицын В.* Русский литературный постмодернизм. М., 2001. С. 143).

⁹ Знаковое для постмодернизма словечко «как бы», можно предположить, было именно Ерофеевым введено в литературный обиход, а впоследствии стало «очень-приговским» (см.: *Борухов Б.* Категория «как бы» в поэзии Д. А. Пригова // АРТ: Альманах исследований по искусству. Саратов, 1993. Вып. 1. С. 94–103). В тексте Ерофеева оно звучит еще и в другом случае: «И руки у него как бы тряслись!..» (с. 86).

но достаточно умный, наблюдательный и проницательный, образованный, начитанный и эрудированный, весьма ироничный, неброско асоциальный и аполитичный: «Я остаюсь внизу, и снизу плюю на всю вашу общественную лестницу. Да. На каждую ступеньку лестницы — по плевку. Чтобы по ней подниматься, надо быть пидорасом, выкованным из чистой стали с головы до пят (всп. метафору Н. Тихонова: «люди-гвозди». — О. Б.). А я — не такой» (с. 44)¹⁰.

Ерофеев моделирует образ героя, находящегося вне литературного закона тех лет: лишенного социальной детерминированности и значимо-общественной мотивированности, «политически неграмотного» и «морально неустойчивого». Вместе с тем герой Ерофеева подчеркнута вырисован по типу «как все»: писатель создает образ знающего, бывалого, умудренного опытного человека («по опыту...», с. 18; «все знают...», с. 19 (трижды на одной странице); «дети знают...», с. 27, 28; и др.), — *типического* для своего времени и круга.

Отрицательный с точки зрения «литературного кодекса» тех лет, герой Ерофеева — пьяница, персонаж не из числа образцовых. Но он создается автором так, что герой постепенно начинает восприниматься как положительный (хотя и иронический) персонаж. Художник теоретически верно и эстетически чутко смягчает «отрицательность» черт своего героя, не делая из него злодея или убийцу, «социально опасного» алкоголика, «пьяницу и дебошира», а только «тихого пьяницу», в котором, как и в любом комическом персонаже, по В. Проппу, «отрицательные качества не должны доходить до порочности»¹¹. «Опьянение смешно только в том случае, если оно не окончательное. Смешны не пьяные, а пьяненькие. Пьянство, доведенное до порока,

¹⁰ Признать доминирующим пафосом повествования Ерофеева обличительный и социальный, как это сделал С. Чупринин, — значит вульгаризировать замысел автора, навязать тексту те интенции, которые ему не присущи. Однако и категорически отказать Ерофееву в наличии асоциальных тенденций нельзя.

¹¹ Пропп В. Проблемы комизма и смеха. Изд. 2-е. СПб., 1997. С. 172.

никогда не может быть смешным»¹². Таковым и создает своего героя Ерофеев.

Писатель не только не сосредоточивается на отрицательных сторонах натуры героя (в частности, на тяге к алкоголю), но и не разрабатывает глубоко положительные качества характера Венички (что во многом лишило бы образ комизма), но во имя жизненной вероятности и эстетической убедительности не лишает его ни тех, ни других. Образ Венички наделяется множественными и разнообразными чертами, которые в совокупности и придают ему художественную выразительность и колоритность.

Особенно важно (и принципиально — с точки зрения поэтики «новой литературы»), что писатель отказывается от привычной для своего времени оценочности, обличительно-разоблачительной ноты («В мире нет виноватых», с. 145). Пьянство Венички не только не мешает, но скорее способствует причисленности его к миру героев (по Ерофееву) «положительно положительных», в числе которых оказываются не только собутыльники, но и ангелы (с. 21), и дети (с. 157–158), и Антон Чехов (с. 143), и Модест Мусоргский, «весь томный, весь небритый», который, бывало, леживал «в канаве с перепоею» (с. 81), и Фридрих Шиллер, который «жить не мог без шампанского» (с. 81), и «алкоголик» и «алкаш» «тайный советник» Иоганн фон Гете, у которого (как помним) «руки <...> как бы тряслись» (с. 86) и мн. др.

Внешняя социальная несостоятельность, асоциальная, воплощенная в романе посредством мотива пьянства, избавляет героя от зависимости в этом мире, порождает некое ощущение не-зависимости, освобожденности от условностей этого мира (среды, общества, социума), дарует герою «свободу выбора»¹³.

По словам Вик. Ерофеева, «алкоголик (ласковая, застенчивая, трепетная, хамская душа) оказался трезвее

¹² Там же. С. 55.

¹³ Ср.: В. Муравьев о «самом главном в Ерофееве» — «свободе» (Театр. 1991. № 9. С. 94).

трезвого мира», чье «наркотическое путешествие» стало «благой вестью» о «несовместимости советизма и русской души», чей «"природный" цикл запоя и похмелья» продемонстрировал «отказ от навязанных народу идеологических календарей» («Русские цветы зла»).

Н. Живолупова: «Философские установки Венички определяют идеи контркультуры, уход в царство темной меонической свободы. Бегство в мир иррационального, одним из художественных адекватов которого в поэме является пьянство, — средство сделать себя нечувствительным к воздействиям действительности»¹⁴.

По А. Генису, в этой художественно системе — «пьянство ... — концентрат инобытия», «опьянение — способ вырваться на свободу, стать — буквально — не от мира сего»¹⁵.

На сюжетном уровне весь текст представляет собой «клинически достоверную картину» похмельной исповеди философствующего алкоголика: «рассчитанный чуть ли не до миллиграмма сюжет». А. Генис: «Алкоголь — стержень, на который нанизан сюжет Ерофеева. Его герой проходит все ступени опьянения — от первого спасительного глотка до мучительного отсутствия последнего, от утренней закрытости магазина до вечерней, от похмельного возрождения до трезвой смерти. В строгом соответствии этому пути выстраивается и композиционная канва. По мере продвижения к Петушкам в тексте наращиваются элементы бреда, абсурда»¹⁶.

Е. Смирнова добавляет по этому поводу: «Формообразующая роль выпивки заключается у Ерофеева в том, что процесс опьянения героя идет у него рука об руку с расширением того художественного пространства, в котором герой существует и действует, выходом его из узких пределов быта в беспредельное пространство... Поездка Венички в Петушки оказывается только поводом к безгранично широкой постановке вопроса

¹⁴ См.: Живолупова Н. Паломничество в Петушки, или Проблема метафизического бунта в исповеди Венички Ерофеева // Человек. 1992. № 1.

¹⁵ Генис А. Благоя весть // Генис А. Иван Петрович умер. М., 1999. С. 52.

¹⁶ Там же. С. 51.

о смысле и сущности человеческой жизни в объеме всей известной нам истории»¹⁷.

По мере приближения к Петушкам постепенно хмелеющий герой Ерофеева, поли-, диа- и моно-логизируя, раскрывает и обнажает свою «сокровенную» душу, что не могло быть предметом художественного осмысления в предшествующие десятилетия развития русской литературы. Однако герой не только не отвратителен в своих излияниях, но даже симпатичен, и, как уже отмечалось, по законам нарождавшейся постмодернистской поэтики, не только тезка, но до известной степени «alter ego» автора¹⁸.

Веничка Ерофеев отправляется на электричке из Москвы в Петушки в поисках «упоения». На этом пути Москва (синонимом могут выступать Кремль или Красная площадь) и Петушки оказываются полярно разнесенными пунктами. Если в литературе предшествующих десятилетий, как правило, искомой и вожденной целью «путешествия» становились как раз Москва и Кремль (ср.: В. Маяковский: «Начинается земля, как известно, от Кремля»), то герой Ерофеева, как известно, его «сам ни разу не видел» (с. 18). И если в романе «Петушки — это место, где не умолкают птицы ни днем, ни ночью, где ни зимой, ни летом не отцветает жасмин»¹⁹ (с. 46), где «пер-

¹⁷ Смирнова Е. Венедикт Ерофеев глазами гоголеведа // Русская литература. 1990. № 3. С. 59.

¹⁸ М. Липовецкий подчеркивает близость, но не-слиянность автора и героя: «Поэма “Москва — Петушки” противостоит тем произведениям русской постмодернистской литературы, в которых обнаруживает себя явление “смерти автора” (“Палисандрия” Саши Соколова, романы Михаила Берга, “Душа патриота, или Различные послания к Ферфичкину” Евгения Попова, “русская красавица” Виктора Ерофеева, “Особняк” Татьяны Щербины). “Смерть автора” — первопричина “дурной бесконечности” <...> Поэма же Вен. Ерофеева кратка и цельна благодаря цельности и осязаемости авторского взгляда на мир, как бы передоверяемого *альтер эго* (экзистенциальному двойнику) писателя, от лица которого осуществляется повествование» (см.: Липовецкий М. Апофеоз частиц, или Диалоги с Хаосом // Знамя. 1992. № 8).

¹⁹ «Жасмин», вероятно, можно считать «репликой» из Гоголя («Мертвые души»): о приятной даме: «Жасмины понесли по всей комнате». Другие аллюзии к «жасмину» см. в работе: Власов Э. Бессмертная поэма Венедикта Ерофеева «Москва — Петушки». Спутник писателя // Ерофеев В. Москва — Петушки. М.: Вагриус, 2001. С. 238–239, 452.

вородный грех, может, он и был, — там никого не тяготит» (с. 46), где его ждут любимая женщина («белобрысая» «блудница») и ребенок и где «свет» («Через муки на Курском вокзале, через очищение в Кучино, через грезы в Купавне — к свету в Петушках», с. 68), то исходный (по сюжету он же и конечный) пункт путешествия Венички — Москва и Кремль — ассоциируются с дьявольским началом («муки», «чернота», «тьма», Сатана, Сфинкс — «некто без ног, без хвоста и без головы», эриннии — богини мщения, понтийский царь Митридат с ножиком в руках, убийцы и др.). То есть уже на фабульном (а опосредовано и на идейном) уровне в романе Ерофеева обнаруживает себя не характерный 1960–70-м годам идейно-социальный «перевертыш», постмодернистское деконструирование общепринятых представлений об иерархичности (главное = неглавное, центр = периферия, социальное = асоциальное, логическое = иррациональное, и т.п.).

По своей сути пьянство ведущего персонажа — не проявление слабости характера, не следствие «социальных пороков», не «протест против существующих порядков», как могло быть трактовано в традиционно-советской литературе²⁰, а «самоизвольное мученичество», страдание, возложенное им на себя сознательно и добровольно. Персонажный характер создается как характер человека жалостливого, смиренно принимающего несправедность мира, покорно терпящего небрежение окружающих, кротко переносящего выпавшие на его долю незаслуженные испытания, героя «маленького» и (одновременно) «лишнего». Принцип жизнепонимания героя заключается в том, что «все на свете должно происходить медленно и неправильно, чтобы не сумел загордиться человек, чтобы человек был грустен и растерян» (с. 19), ядро которого явно дискуссионно отталкивается от горьковского: «Человек <...> это звучит гордо!»

²⁰ Ср. А. Зорин: «"Москва — Петушки" — одна из самых последовательно антиидеологических книг во всей нашей словесности...» (Зорин А. Опознавательный знак // Театр. 1991. № 9. С. 122).

По форме же пьянство героя дает автору возможность правдивого высказывания по формуле: «Что у трезвого на уме, то у пьяного на языке». Е. Смирнова: «выпивка <...> формообразующий фактор <...> произведения»²¹.

Герой Ерофеева оказывается на грани философского понимания трагически-серьезной сущности жизни²², но, по воле автора, облакает его в балаганно-шутовскую, пародийно-ироничную внешнюю форму. М. Липовецкий определил этот тип поведения героя как «культурный архетип юродства», шутовство, скрывающее за собой мученичество²³. Вик. Ерофеев отнес его к традиции русского скоморошества («Русские цветы зла»). Можно было бы добавить и более близкую по времени связь — шукшинские типажи-«чудики»²⁴. Но, кажется, более точное и правильное по отношению к тексту романа Ерофеева определение героя — «дурак».

Как показывают наблюдения, после группы слов с корнем от «пить» («пьяница», «пьянчуга», «выпить», «напиться» и др.) и примыкающих к ним слов со смысловым значением «опохмелиться», следующей

²¹ Смирнова Е. Венедикт Ерофеев глазами гоголеведа // Русская литература. 1990. № 3. С. 59.

²² Ср.: Е. Смирнова: «вопрос о смысле и сущности человеческой жизни в объеме всей известной нам истории» (Смирнова Е. Венедикт Ерофеев глазами гоголеведа // Русская литература. 1990. № 3. С. 59).

²³ См., например: Липовецкий М. Апофеоз частиц, или Диалоги с Хаосом // Знамя. 1992. № 8, или его же: «С потусторонней точки зрения» (Специфика диалогизма в поэме Венедикта Ерофеева «Москва — Петушки») // Русская литература XX века: направления и течения. Вып. 3. С. 89–108.

²⁴ Тема близости героя Ерофеева героям Шукшина требует специальной разработки, но о ней можно говорить в связи со многими особенностями характера персонажей: образ главного героя (герой-чудак («чудик»), герой-дурачок с «больной», «тоскующей» душой; герой — философствующий пьяница или пьянствующий философ: «Чудик», «Алеша Бесконвойный» и др.); принципы создания образов второстепенных героев; ситуативная и персонажная близость повествований («Срезал», «Кляуза» и др.), нарастание трагизма в «чуждачествах» героя («Жена мужа в Париж провожала» и др.), и даже любимый «м...к» Ерофеева — это шукшинский «чудак на букву “м”». В том же «шукшинском» ряду оказывается и «железнодорожный» рассказ В. Распутина «Не могу-у-у» (образы «тупого-тупого», «умного-умного», «черноусого», мотив «пустопорожности» и допустимое сопоставление «Герольд-Веничка»).

по частотности употребления и в определенном смысле близкой по семантическому наполнению оказывается группа слов с корнем от «дурак»: «дурак» (с. 22, 29, 30 (трижды на одной странице), 41, 48, 50, 51, 65, 66, 67, 85 и т.д.), «дурной человек» (с. 29, 30), «придурок» (с. 43), «крошечный дурак» (с. 51), «не дурак» (с. 65–67), «сдуру» (с. 43), «дурачина», «дурачиться», «одурачивание», «одурачить» (с. 59) и по смыслу близкая к ним — «бестолочь» (с. 41), «глупый» и даже «глупый-глупый» (с. 50), «простак», «примитив» (с. 19, трижды на одной странице), «идиот», «пустомеля» (с. 50), «очумелый», «угорелый», «умалишенный»²⁵ (с. 59) и др.

В этой связи уместно привести слова современника Ерофеева Василия Шукшина о том, что «герой нашего времени — это всегда дурачок, в котором наиболее выразительным образом живет его время, правда его времени...»²⁶

Пьяница в романе Ерофеева становится современным воплощением русского фольклорного дурака, и основой для переноса значения с инварианта на вариант становятся не только внешнее подобие, но и «народные» выражения: «напиться до дури», «напился, как дурак» и т.п. В тексте Ерофеева сближение этих понятий находит свою реализацию: в рассказе о неудавшемся бригадирстве причиной «низвержения» героя послужило то, что Алексей Блиндяев «сдуру или спьяну» (с. 43) в один конверт вложил и сообразательства, и «индивидуальные графики».

Как уже отмечалось, М. Липовецкий, опираясь на работу Д. Лихачева, А. Панченко и Н. Понырко «Смех в Древней Руси» (Л.: Наука, 1984), скрупулезно и последовательно доказывает близость героя Ерофеева типу древнерусского юродивого, но, как и в случае с определением жанра, механически «примеряя» черты юродства

²⁵ Последний синоним к «дураку» заставляет вспомнить «практику» не только А. Грибоедова, но и советской власти: всех инакомыслящих объявлять сумасшедшими (всп. реальные судьбы М. Шемякина, Д. Пригова, С. Соколова и др.).

²⁶ Шукшин В. Собрание сочинений: в 3 т. Т. 3. М., 1985. С. 618.

к образу современного героя. Кажется, в данном случае Ерофеев больше ориентируется не на письменную традицию древнерусской литературы, а на более древнюю — изустную народную традицию — на фольклор. В этой связи можно вспомнить, что, например, герой русского эпоса Василий Буслаев набирает свою дружину из богатырей (то есть положительно маркированных персонажей), сумевших выпить полтораведерную чарку вина одним духом. Неслучайно и то, что в тексте романа присутствуют элементы сказочных сюжетов и мотивов: например, мотив неоднократно оказывающегося на распутье героя: «Если хочешь идти налево, Веничка, иди налево <...> Если хочешь идти направо — иди направо» (с. 20); «Если даже ты пойдешь налево — попадешь на Курский вокзал; если прямо — все равно на Курский вокзал. Поэтому иди направо <...>» (с. 20), значимость которого подчеркивается тем, что образ ростани открывает и венчает повествование («Беги, Веничка, хоть куда-нибудь, все равно куда!.. Беги на Курский вокзал! Влево, или вправо, или назад — все равно <...> Беги, Веничка, беги!..»; с. 154), его «идеологическое» значение — начало (и конец) физического пути и духовного поиска.

Герой Ерофеева «валяет дурака», дурачится и дурачит окружающих²⁷. Но, как известно, нередко «дурак лучше многих умников»: «Дурак русских сказок обладает нравственными достоинствами, и это важнее наличия внешнего ума» (В. Пропп²⁸). И хотя герою Ерофеева не отказано в уме и наблюдательности, для писателя было важнее найти (в противовес одержимым, правильным и все знающим Героям советской литературы) героя, в котором «вдох и слеза перевесят расчет и умысел» (с. 152), то есть героя «ни в чем не уверенного» (с. 25) и жалостливого, «деликатного» и «застенчивого» (с. 33), «тихого и боязливого» (с. 25), носителя как раз тех черт, обладателями которых чаще всего оказываются дураки и пьяницы. «О, если бы весь мир,

²⁷ Ср. у Гоголя: «Дурак на дураке сидит и дураком погоняет» («Мертвые души». Т. 2, гл. 3).

²⁸ Пропп В. Проблемы комизма и смеха. Изд. 2-е. СПб., 1997. С. 142, 143.

если бы каждый в мире был бы, как я сейчас, тих и боязлив и был бы так же ни в чем не уверен: ни в себе, ни в серьезности своего места под небом — как хорошо бы! Никаких энтузиастов, никаких подвигов, никакой одержимости! — всеобщее малодушие. Я согласился бы жить на земле целую вечность, если бы прежде мне показали уголок, где не всегда есть место подвигам. “Всеобщее малодушие” — да ведь это спасение от всех бед, это панацея, это предикат величайшего совершенства!» (с. 25)²⁹. Осколок горьковской крылатой фразы становится обозначением того «краеугольного камня», от которого отталкивается Ерофеев.

Дураки и пьяницы видят мир искаженно, делают неверные умозаключения, но это именно то, что было нужно Ерофееву: деконструировать известную систему ценностей, отказаться от привычных схем, усомниться в верности идеологии, заставить иначе взглянуть на, казалось, очевидное. Пьяный, дурашливый герой Веничка Ерофеев остроумно и весело, комично и незлобливо высказал серьезные и откровенные соображения о том, «что есть истина», которые были на уме у трезвого и вдумчивого писателя Венедикта Ерофеева.

Ср.: Гоголь «Отрывок из письма, написанного автором после первого представления “Ревизора”»: «Лгать — значит говорить ложь тоном так близким к истине, так естественно, так наивно, как можно только говорить одну истину, и здесь-то заключается именно все комическое лжи». Если перефразировать Гоголя, то ерофеевский герой, наоборот, говорит правду, но языком, близким к ерническому, несерьезному, «лживому», почти неправдоподобному: его правда завуалирована под ложь.

Обыкновенно все (или почти все) дураки русских сказок были Иванами. Ерофеев не слишком далеко отошел от этого принципа: назвав героя своим именем, писатель тем самым подтвердил близость «я» героя и «я» автора, снял дистанцию между героем и автором, избежав

²⁹ О. Седакова вспоминает о Ерофееве: «Ему нравилось все антигероическое, все антиподвиги, и расстроенное фортепиано — больше нерасстроенного» (Театр. 1991. № 9. С. 101).

абстрактности, закрепил равенство: я = ты = мы = все, о чем уже отчасти говорилось выше³⁰.

Дополнить это «равенство» и «родство» можно и тем, что в числе «всех», хотя и не пьяных, но «глупых-глупых», оказываются и ангелы, а «крошечными дураками» названы дети (с. 50–51). В данном случае цепочка «ангелы — дети — дураки (= чудаки, юродивые) — пьяные» правомерна, так как связующим звеном здесь оказывается не социальный, не возрастной и не какой-либо другой признак, а только душа, сердце, чувство, к которым так часто апеллирует герой Ерофеева.

В социальном плане тот же синонимический ряд может выглядеть следующим образом: пьяницы — дураки — сумасшедшие — инакомыслящие — диссиденты.

Герой-пьяница предстал в романе Ерофеева подобно сказочному герою-дураку добрым, благодушным, жалостливым, сердечным, кротким, мягким, стеснительным, незлобивым, отзывчивым, сострадающим, доброжелательным, непосредственным и тем самым поколебал основу «правильного», «разумного» и «все-знающего» героя Героя. Писатель открывал новый тип характера, хотя и не вполне еще отказавшегося от представления об иерархичности мира. Герой постмодернистской и постреалистической литературы пойдет дальше, он усомнится в вечных ценностях, откажется от представления о необходимости нравственного закона внутри нас, асоциальность героя достигнет первобытного состояния (и проч.), чего пока еще не происходит с героем Ерофеева, в сознании которого все еще строго дифференцированы свет и тьма (Москва, Кремль — Петушки), все еще теплится надежда на второе пришествие («Я не знаю вас, люди, я вас плохо знаю, я редко на вас обращал внимание, но мне есть дело до вас: меня занимает, в чем теперь ваша душа, чтобы знать наверняка, вновь ли возгорается звезда Вифлеема или вновь начинает меркнуть, а это самое главное», с. 152), все еще согревает душу любовь к женщине и ребенку: («молитва» о сыне: «Сделай так, Го-

³⁰ Можно вспомнить еще и то, что сын Ерофеева, о котором идет речь в романе, тоже Венедикт (еще одна составляющая темы двойничества).

сподь, чтобы он, если даже и упал бы с крыльца или печки, не сломал бы ни руки своей, ни ноги. Если нож или бритва попадутся ему на глаза — пусть он ими не играет, найди ему другие игрушки, Господь. Если мать его затопит печку — он очень любит, когда его мать затопляет печку — оттащи его в сторону, если сможешь. Мне больно подумать, что он обожжется... А если и заболает, — пусть, как только меня увидит, сразу идет на поправку...»; с. 52).

Таким образом, выбор Ерофеевым героя-пьяницы (современного заместителя героя-дурака) стал определяющим для философии и поэтики (пред-)постмодернизма. Писатель открыл дорогу образу не «венца творения» (с. 33): Веничка — не великий, а маленький, не суровый, а жалостливый, не справедливый, а страдающий, не цельный, а разбросанный, не уверенный, а сомневающийся, не поучающий, а ищущий, не напористый, а деликатный, не громогласный, а тихий, он — «другой» (термин). «Другой» герой задавал «другое» направление в развитии «другой» литературы и, в частности, в самом повествовании «Москва — Петушки». Интересующей «маленького» человека темой разговора стала не общественная жизнь (хотя в очень узком ракурсе и общественная жизнь тоже: «О позорники! Превратили мою землю в дерьмовый ад — и слезы заставляют скрывать от людей, а смех выставлять напоказ!...»³¹, с. 140; или «шаловливый» и «двусмысленный» пароль революционеров: «Но правды нет и выше», с. 117; и др.), а «безгранично расширенная» «сфера интимного» (с. 33), в ином, чем у Венички, понимании, но касающаяся и проблем гомосексуализма (с. 113, 135–136, 155)³²; проблемами, занимающими его внимание, — не глобальные катаклизмы, а «узко

³¹ Обращает на себя внимание неопределенно-личная форма глагола «превратили», «заставляют», не имеющая конкретного адресата, как правило, обращаемая к безликим государственным «верхам», а также сравнение «земля — ад», впоследствии «жизнь — ад», которое будет активно разрабатываться постмодернистами (ср., например, Довлатов).

³² В одном из примеров (с. 136–137) центральным образом становится памятник Минину и Пожарскому, считающийся символом «голубой любви». (Ср.: *Курицын В.* Акварель для матадора. М.; СПб., 2000, — людьми «лунного света» названы в романе персонажи памятника Кириллу и Мефодию).

специальные области» (с. 65), например, икота («Мой глупый земляк Солоухин зовет вас в лес соленые рыжики собирать. Да плюньте вы ему в его соленые рыжики! Давайте лучше займемся икотой, то есть исследованием икоты в ее математическом аспекте...», с. 65–68)³³. Реалиями персонажного пространства становятся не жизненно правдоподобные коллизии и детали, а смешение и неразличение сна и яви, пьяного бреда и проблесков опохмельного сознания, то есть абсурд. Взгляд на окружающее — не ясен и прозорлив, а туманен и сонлив; его путь — не прям, а замкнут кругом (образы «тумана», «сна», «тьмы», «видений», «галлюцинаций», «круга», «кольца», «зеркала»³⁴, «окна» станут основополагающими образами эстетики постмодернизма — ср., например, Вяч. Пьецух, М. Кураев, Т. Толстая или В. Пелевин). Опорой в умозаключениях становится не столько жизненный опыт, сколько опыт «второй реальности» — культуры (во многом — «маскульта»). Истина — не абсолютна, точка отсчета — произвольна. Стиль изложения — не строго реалистический, а иронико-мистический, язык — не нормативный, а разговорно-жаргонный, уличный, бранно-цензурный.

Герой Ерофеева в силу своей «хмельной» природы облачается в различные одежды, примеряет различные маски, играет различные роли (о чем уже говорилось в связи с драматургичностью нарратива Ерофеева — принцип «quid pro quo»)³⁵. И, пожалуй, самой неожиданной и парадоксальной «маской», «ролью», уподоблением героя становится «параллель» образа Венички к образу Иисуса Христа³⁶.

³³ Ср.: у Гоголя «тяжба» героя «Мертвых душ» начинается с продолжительной отрыжки и икоты; у Чехова в одном из рассказов во время объяснении в любви на героя напала такая икота, что признание не могло состояться.

³⁴ Не просто «случайный» образ зеркала, но принцип «голой зеркальности» «работает» как в тексте, так и в жизненных судьбах (мирофилософии) персонажей Ерофеева (с. 88).

³⁵ Шекспировский тезис «вся жизнь — театр» не звучит в повествовании Ерофеева, но станет одной из ведущих составляющих мировоззрения героя.

³⁶ Из воспоминаний Г. Ерофеевой, вдовы писателя: «Наверное, нельзя так говорить, но я думаю, что он подражал Христу» (Театр. 1991. № 9. С. 89).

Об этом сопоставлении-параллели говорили едва ли не все критики, обращавшиеся к тексту Ерофеева.

По Е. Смирновой, параллельно «физическому» и «духовному» сюжету в романе развивается сюжет «мистический» («библейский») ³⁷, а пародийно-иронический персонаж становится воплощением «больной совести человечества», подобно Господу, берет на себя «грехи многие» и расплачивается за них собственной жизнью.

А. Кавадеев назвал книгу «травестийным житием» со всеми его атрибутами: «одинокостью, верой, бесами, ангелами, Богородицей, устремлением к Богу» ³⁸.

М. Липовецкий отметил настойчивость параллели «между Веничкиным путешествием и Евангелием», со ссылкой на А. Панченко констатировал, что «страдания древнерусского юродивого содержат в себе не прямое напоминание о муках Спасителя» ³⁹.

И. Паперно и Б. Гаспаров заключили: «Каждое событие существует одновременно в двух планах. Похмелье интерпретируется как казнь, смерть, распятие. Опохмеление — воскресение. После воскресения начинается жизнь — постепенное опьянение, приводящее в конце концов к новой казни <...> наложение сообщает евангельскому тексту циклический характер: одна и та же цепь событий повторяется снова и снова <...>» ⁴⁰.

По словам А. Гениса, новаторство Ерофеева в том и обнаруживалось, что он был «бесконечно архаичен»: «прототипы ерофеевских алкашей — аскеты, бегущие спастись от искушений несправедливого мира в пустыню»; «их социальная убогость — отправная точка: отречение от мира как условие проникновения в суть вещей» ⁴¹.

³⁷ Смирнова Е. Венедикт Ерофеев глазами гоголеведа // Русская литература. 1990. № 3. С. 59.

³⁸ Кавадеев А. Сокровенный Венедикт // Соло. 1991. № 8.

³⁹ Липовецкий М. «С потусторонней точки зрения» (Специфика диалогизма в поэме Венедикта Ерофеева «Москва — Петушки» // Русская литература XX века: направления и течения. Вып. 3. Екатеринбург, 1996. С. 96.

⁴⁰ Паперно И., Гаспаров Б. Встань и иди // Slavica Hierosolymitana. 1981. № 5–6. С. 387–400.

⁴¹ Генис А. Благая весть // Генис А. Иван Петрович умер. М., 1999. С. 50.

Действительно, уже ранее отмеченный образно-параллельный ряд «пьяница — дурак — юродивый — блаженный» с включением в него сопоставления «ангелы — дети», кажется, вполне может быть завершен образом Сына Божьего, Христа, тем более что законы иронического повествования допускают «комизм самозванства» (В. Пропп)⁴², а ирония Ерофеева — особого свойства: по словам В. Муравьева — «противоирония»⁴³. «Если ирония выворачивает смысл прямого, серьезного слова, то противоирония выворачивает смысл самой иронии, восстанавливая серьезность — но уже без прямоты и однозначности» (М. Эпштейн)⁴⁴. Кажется, именно это позволяет понять обилие библейских (хотя и травестирированных, сниженных) реминисценций в поэме и объяснить кощунственное по сути уподобление Венички Христу.

Религиозные мотивы со всей очевидностью присутствуют в тексте Ерофеева и формируются уже только образами Господа, ангелов, апостола Петра (с. 153), Сатаны, травестирированными реминисценциями из Ветхого и Нового Завета («Песнь Песней» царя Соломона, воскрешение Лазаря, распятие и др.), обращениями-молитвами (с. 52), но (что еще более важно) поддерживаются религиозным чувством самого автора. В. Муравьев: «"Москва — Петушки" — глубоко религиозная книга <...>», «у самого Венички был очень сильный религиозный потенциал»⁴⁵. Хорошо известен факт, что Ерофеев крестился и принял католичество⁴⁶.

Отталкиваясь от сказанного и пока безотносительно к тексту, зададимся вопросом: могла ли в сознании верующего человека возникнуть даже «безобидная» шутейно-комическая параллель «я // Христос». Возникает сомнение относительно возможности такого

⁴² Пропп В. Проблемы комизма и смеха. СПб., 1997. С. 191.

⁴³ Муравьев В. Предисловие...// Ерофеев В. «Москва — Петушки» и др. Петрозаводск, 1995.

⁴⁴ Эпштейн М. Постмодернизм в России. М., 2000. С. 264.

⁴⁵ Муравьев В. // Театр. 1991. № 9. С. 90.

⁴⁶ В. Муравьев: «Под конец жизни он даже принял католическое крещение, я думаю, не без моего влияния» (Театр. 1991. № 9. С. 90). Г. Ерофеева: «Венька крестился в 1987 году» (Театр. 1991. № 9. С. 89).

«богохульства». Воистину: «Взгляните на <...> безбожника: он рассредоточен и темнолик, он мучается и он безобразен» (с. 68). Кажется, только в голове «поверхностного атеиста» (с. 68) могла родиться мысль о сопоставлении Венички и Искупителя. Существо проблемы заключается в другом: не в параллели и сопоставлении, а в следовании заповедям Христа, в ученичестве, то есть в апостольстве. Именно «апостольской», а не «божественной» сущностью наделяет автор своего героя.

В уподоблении героя Христу один из самых «сильных» аргументов критики — сцена распятия героя: «он (один из четырех убийц. — О. Б.) приказал всем остальным держать мои руки, и как я ни защищался, они пригвоздили меня к полу, совершенно ополоумевшего <...> Они вонзили мне свое шило в самое горло... (через 20 лет Ерофеев умрет именно от рака горла. — О. Б.)» (с. 158), в которой прочитывается параллель Веничка // Христос, четверо убийц — римские legionеры («классический профиль»), распявшие Христа⁴⁷.

Однако критики совершенно выпустили из виду те обстоятельства, которые предшествуют и сопровождают сцену «казни-распятия». Отказываясь от «общепринятой» и утверждаемой критикой параллели Веничка // Христос, можно взглянуть на те же обстоятельства с иной точки зрения.

Во-первых, незадолго до финальной сцены возникает образ «страшного суда», на котором Веничка предстает перед Господом, что никак не вяжется с образом Сына Божьего.

Во-вторых, в пронзительном и на удивление серьезном монологе Венички «к людям» (с. 152) он произносит слово «свидетельствую» («Верю, и знаю, и свидетельствую миру», с. 152). Ср.: «И мы видели

⁴⁷ Очень подробно и аргументировано доказывают параллель «Веничка — Иисус» Е. Смирнова (см.: *Смирнова Е.* Венедикт Ерофеев глазами гоголеведа // *Русская литература.* 1990. № 3) и М. Липовецкий (*Липовецкий М.* «С потусторонней точки зрения» (Специфика диалогизма в поэме Венедикта Ерофеева «Москва — Петушки» // *Русская литература XX века: направления и течения.* Вып. 3. Екатеринбург, 1996).

и свидетельствуем, что Отец послал Сына Спасителем миру» (1 Иоанна, 4: 14).

На «пророческие» мотивы неоднократно указывает (хотя и трактует их применительно к образу Христа) Э. Власов: «Во благо ли себе я пил или во зло? Стилизация под библейскую поэтику — у ветхозаветного пророка упоминаются «намерения во благо, а не на зло» (Иеремия 29: 11)»⁴⁸. Или: «Отчего они все так грубы? А? И грубыто ведь, подчеркнуто грубы в те самые мгновенья, когда нельзя быть грубым». До Венички схожие наблюдения делали пророки: «Огрубело сердце народа сего, и ушами с трудом слышат, и очи свои сомкнули, и не узрят очами, и не услышат ушами» (Ис. 6: 10; см. также Мтф. 13: 15; Деяния 28: 27)»⁴⁹. Или: «когда он малодушен и тих ... как я сейчас, тих и боязлив». Обращение к лексике пророков: «И еще объявят надзиратели народу, и скажут: кто боязлив и малодушен, тот пусть идет и возвратится в дом свой, дабы он не сделал робким сердца братьев его, как его сердце» (Второзаконие 20: 8)»⁵⁰.

При виде четырех убийц Веничку охватывает дрожь («холодной ночью») и герой произносит: «И апостол продал Христа, покуда третий петух не пропел. Я знаю, почему он продал, — потому что дрожал от холода» (с. 153), где соединительный союз «и» подсказывает сравнение: так же как и я.⁵¹ Дальше звучит: «И если бы испытывали теперь меня, я продал бы Его семижды семидесять раз, и больше бы продал...» (с. 153–154)⁵².

Ассоциация с образом апостола Петра, о котором упоминает герой, заставляет вспомнить тот факт, что апостол Петр был казнен: распят, к тому же головой вниз.

⁴⁸ Власов Э. Бессмертная поэма Венедикта Ерофеева «Москва — Петушки». Спутник писателя // *Ерофеев В. Москва — Петушки*. М.: Вагриус, 2001. С. 135.

⁴⁹ Там же. С. 159.

⁵⁰ Там же. Также см.: С. 176, 178, 246, 271, 512 и др.

⁵¹ Иисус сам предсказал отречение Петра: «Не пропоет петух, как отречешься от Меня трижды» (Иоанн: 13: 38).

⁵² Из воспоминаний О. Седаковой: «В Библии ему был особенно мил царь Саул. Давиду он многое прощал за случай с Вирсавией. Апостола Петра с любовью вспоминал в эпизоде отречения у костра» (Театр. 1991. № 9. С. 101).

Наконец, известны слова апостола Павла: «Посему умоляю вас: подражайте мне, как я Христу» (1 Коринфянам, 4: 16).

Таким образом, относительно образа Венички, кажется, правильнее говорить о следовании заповедям Христа и об уподоблении его апостолу, и даже не конкретно апостолу Петру, а только апостольскому чину — чину ученика и последователя Учителя. (Подтверждением данной «версии» может служить то обстоятельство, что в конце 1960-х годов тема «ученика и учителя» весьма широко разрабатывалась в связи с общественно-политической ситуацией в стране (вспомним, например, две ее версии в романах Ю. Трифонова «Студенты» и «Дом на набережной» или в романе Э. Ветемаа «Усталость»), которая на подтекстовом уровне, несомненно, смыкалась с библейской темой Учителя и предавшего его ученика)⁵³.

Среди других аргументов критики относительно возможности параллели «Веничка- // Христос» рассматривается и сцена воскрешения героя, которая напрямую связывается с библейской сценой воскрешения Лазаря (Ио., 11: 38–44).

«<...> я был во гробе, я уже четыре года лежал во гробе, так что уже и смердеть перестал. А ей говорят: “Вот — он во гробе. И воскреси, если сможешь”. А она подошла ко гробу <...> Подошла ко гробу и говорит: “Талифа куми”. Это значит в переводе с древнежидовского: “Тебе говорю — встань и ходи”. И что ж вы думаете? Встал и пошел. И вот уже три месяца хожу, замутненный...” (с. 91).

Как видно из текста, и в данном фрагменте, и в других сценах, где, варьируясь, повторяется тот же мотив⁵⁴, автор

⁵³ Косвенным доказательством нерелевантности параллели «Веничка // Христос» может служить то обстоятельство, что у близкого друга, единомышленника, «наставника», человека, глубоко понимающего Ерофеева, В. Муравьева, подобная параллель нигде не фигурирует. У А. Зорина же (хотя и метафорически) звучит: «...Веничка-таки стал пророком...» (Театр. 1991. № 9. С. 122).

⁵⁴ Э. Власов: «<...> призыв этот не является исключительной прерогативой Господа <...>» (Власов Э. Бессмертная поэма Венедикта Ерофеева «Москва — Петушки». Спутник писателя // Ерофеев В. Москва — Петушки. М.: Вагриус, 2001. С. 363).

не «возлагает» на героя миссию Иисуса, а, наоборот, «низводит» его до уровня субъекта, на которого оказывает свое воздействие чудесная сила. Эти же слова произносятся разными героями еще несколько раз, но во всех других случаях они совершенно лишены «божественного» смысла (с. 35, 36, 45, 149, 157 и др.). Что же касается героини, воскресившей героя, то в отношении к ней автор реализовал (раскрыл, воплотил) метафору «воскресить любовью» (с. 90–91).

Поводом для уподобления Венички и Христа у критики служат и «тютчевские» рассуждения героя: «Если Он навсегда покинул мою землю, но видит каждого из нас, — Он в эту сторону ни разу не взглянул (речь о Красной площади и Кремле. — О. Б.). А если Он никогда земли моей не покидал, если всю ее исходил босой и в рабском виде, — Он это место обогнул и прошел стороной» (с. 155), в которых критика усматривает параллель к Веничке, который тоже «ни разу не видел Кремля» (с. 18). Но и в данном случае (даже более, чем в других) образ Венички явно дистанцирован от образа Христа («я» Венички не равно «Он» Христа).

Ту же дистанцию (несовпадение образов) можно проследить и в диалогах Венички с Господом, в молитве, обращенной к Господу. Вряд ли в них можно усмотреть обращение к Господу как к Богу-Отцу (интерпретация Е. Смирновой⁵⁵), ибо центральным молитвообращенным образом в христианской традиции признан образ Бога-Сына, то есть Иисуса.

Косвенным доказательством «не-претендования» на роль «второго Христа» может служить и фраза ерофеевского героя: «Мне не нужна дрожь, мне нужен покой» (с. 156), рожденная булгаковской фразой Левия Матвея: «Он не заслужил свет, он заслужил покой», относящаяся не к Христу, а к его последователю.

⁵⁵ Смирнова Е. Венедикт Ерофеев глазами гоголеведа // Русская литература. 1990. № 3. С. 60.



И зимой и летом Венечка всегда в движении



*Венедикт Ерофеев и Виктор Кривулин в мастерской художника
Андрея Геннадиева. Ленинград, 1975 г.*

Интертекстуальные подтексты «Москвы — Петушков»

Наряду с проблемами жанра и характера главного героя значительный интерес и важную сторону «Москвы — Петушков» составляет манера, стиль и язык повествования Ерофеева.

Самым мощным и самым «неожиданно-новым» стилеобразующим пластом повествования «Москвы — Петушков» стал интертекст, то есть пласт мировой и отечественной, классической и современной, политической и художественной, серьезно-реалистической и иронико-мистической литературы, которую автор цитировал и пародировал, актуализировал реминисценции и аллюзии, на которую ссылался и которую «переписывал», с которой соглашался и которую опровергал. Ю. Левин: поэма Ерофеева «имеет почти центонный характер»¹.

И хотя у Ерофеева апелляция к литературному контексту еще не носила характера подлинно постмодернистической (центонной) интертекстуальности, но обнаруживала и предугадывала ее беспредельные возможности.

По наблюдениям критики, среди основных «источников» поэмы могут быть выделены «прежде всего два полюса»: «1) Библия (особенно, кроме Нового Завета, Песнь Песней и Псалтирь)²; 2) пропагандистская советская радио- и газетная публицистика с ее <...> агитационными клише, к чему можно присоединить <...> образцы литературы социалистического реализма плюс расхожие и также взятые на вооружение советской пропагандой цитаты из русской

¹ См.: *Левин Ю.* Комментарий к поэме «Москва — Петушки» Венедикта Ерофеева. Грац: Изд. Х. Пфайдла, 1996.

² Впоследствии Ю. Левин дополняет и уточняет: «Евангелие от Матфея», «Евангелие от Марка», «Евангелие от Иоанна», «Откровение Святого Иоанна (Апокалипсис)», Экклезиаст, Пророки, Второзаконие и др.



классики»³. Между этими полюсами располагаются такие источники, как «русская поэзия от Тютчева до Пастернака и Мандельштама; литература сентиментализма, “Сентиментальное путешествие” Стерна и “Путешествие из Петербурга в Москву” Радищева; русская проза XIX в. — Гоголь, Тургенев, Достоевский и др.»⁴.

И. Скоропанова дополняет и уточняет: «Если мы мысленно рассыпем текст “Москвы — Петушков” и сгруппируем представленные в ней цитаты (цитации), то выяснятся следующие источники заимствования: античная мифология, Библия, труды “отцов церкви”, русский фольклор, литературные произведения, публицистика революционеров-демократов, работы и высказывания классиков марксизма-ленинизма, советская печать, официальная культура, разнообразные философские, исторические, музы-

³ Левин Ю. Комментарий к поэме «Москва — Петушки» Венедикта Ерофеева. Грац: Изд. Х. Пфайдла. 1996.

⁴ Там же.

кальные источники. Преобладают библейские и литературные цитаты, с одной стороны, различные политические и пропагандистские формулы — с другой <...> В том или ином виде цитируются в поэме “Слово о полку Игореве”, Шекспир, Рабле, Саади, Гёте, Гейне, Корнель, Байрон, Перро, Пушкин, Грибоедов, Баратынский, Лермонтов, Гоголь, Л. Толстой, Достоевский, Тургенев, Тютчев, А. Островский, Герцен, Чернышевский, Некрасов, Лесков, Чехов, Блок, Лохвицкая, Горький, Бунин, Розанов, Дж. Лондон, Сент-Экзюпери, Бёлль, Маяковский, Есенин, Пастернак, Ходасевич, Булгаков, Эренбург, Маршак, Шолохов, Н. Островский, Мандельштам, Лебедев-Кумач, Л. Мартынов, Вик. Некрасов, Вс. Некрасов, Солоухин и др. Чаще всего цитируются Пушкин и Достоевский, из конкретных же произведений — “Евгений Онегин”, “Борис Годунов”, “Моцарт и Сальери”, “Цыганы”, “Подражание Корану”, “Записки из подполья”, “Преступление и наказание”, “Братья Карамазовы”, “Двойник”, “Идиот”, “Подросток” и др. <...> Значительное место занимает в произведении пародийное цитирование Маркса и Ленина, партийных и государственных документов. Например, в перекодированном виде приводятся извлечения из работ Ленина “Империализм как высшая стадия капитализма”, “Крах II Интернационала”, “Философские тетради”, “Памяти Герцена”, “Апрельские тезисы”, “Марксизм и восстание”, цитируется его “Речь на III съезде комсомола”. Разновидностью цитаций этого типа являются вообще всякого рода готовые формулы, языковые штампы, получившие в советскую эпоху широкое распространение в официальной сфере жизни <...> Охотно включает в текст поэмы писатель всевозможные клише-фразеологизмы со сниженной стилевой окраской, распространенные в простонародной (главным образом) среде, которые тоже могут рассматриваться как своего рода цитации, не имеющие конкретного авторства:

“не на такого напал” <...> “в гробу я видел” <...> “лыка не вязать” <...> и т.п.»⁵.

От Библии⁶ к поэме Ерофеева ведут ассоциативные связи на уровне мотивов (смерть, воскресение, исцеление, просветление, страдание, искушение и др.), а также стиля (стилизации).

От русской классики XIX века — мотивные связи (поиск смысла жизни, стремление осознать себя в мире, постижение истины, тяготение к высшим ценностям и т.д.), способы повествования (диалогизированный монолог, лирические отступления и др.), образные ряды, стилевые приемы.

От произведений периода европейского сентиментализма — архитектурные связи: жанровые особенности, сюжетно-композиционная организация, структура и порядок глав (называние по топонимическим ориентирам), а также связи мотивные и стилевые (авторские отступления, апелляция к философско-эстетическим образцам (цитация) и т.д.).

От фольклора — мотивные нити, образные ряды, стилевая окраска (ирония, комизм, балагурство и др.), организация микросюжетов (распутье, роستانь) и др.

От соцреалистической литературы — мотивы (геройства, веры в социальные идеалы и др.), пафос и интонационно-стилевой рисунок отдельных сюжетных ходов и сцен.

От советской официальной прессы или публицистики (как и от других, обозначенных и не обозначенных «источников») — по-прежнему, мотивные и стилевые связи, то есть переключки-пересечения как на уровне содержательно-смысловом, так и на уровне стиле-речевом (языковом).

⁵ *Скоропанова И.* Русская постмодернистская литература. М.: Флинта: Наука, 2000. С. 158–160.

⁶ «Библейские цитаты приводятся как дословно, так и в достаточно вольном пересказе, значительно измененном виде, но и в этом случае сохраняют элемент узнаваемости» (Там же. С. 159).

Для собственного, своего, «не-чужого» слова Ерофеев «оставляет» крайне малое пространство. Собственный — «нецитатный» — слой текста включает в себя очень немного — например, собственно-биографические (автобиографические) факты-элементы, собственные субъективно-окрашенные наблюдения, суждения и оценки (нередко в бранно-нецензурной эмфазе, с использованием обсценной лексики, табуированных выражений, собственных экспрессивно-маркированных словечек-«неологизмов» и др.), замечания и комментарии «по ходу» и «по поводу», несколько рецептов коктейлей и, может быть, все.

«Единый» текст Ерофеева, таким образом, формируется на пересечении различных источников-текстов, различных мнений и суждений, различных стилей и языков — рождается из сплетения и наложения, пересечения и вытеснения, соединения и диффузии невозможного, несоединимого, недопустимого.

И. Скоропанова: «В неразъединимом потоке общего повествования слиты у Вен. Ерофеева гетерогенные элементы таких контрастно противоположных дискурсов, как библейский, официально-деловой, философский, разговорно-просторечный, литературный, дискурс нецензурной речи, нравственно-религиозных поучений, фольклора, массовой культуры и т.д., а внутри литературного — дискурсы классицизма, сентиментализма, романтизма, реализма, натурализма, социалистического реализма»⁷. (Ср. З. Зиник: У Венедикта Ерофеева «пуританская, стилистически безупречная интонация классической сталинской прозы, как, впрочем, и ее антисталинского двойника эпохи оттепели, сменилось макабром, неким языковым озверением, где марксистский жаргон пережевился с матерщиной, а евангельские интонации с алкогольным

⁷ Скоропанова И. Русская постмодернистская литература. М., 2000. С. 161.

блевом — в галлюцинистском бреду, понятном лондонским панкам, но крайне чуждым для читателей Гоголя и Салтыкова-Щедрина»⁸.

Автор-повествователь легко опирается на классические (художественные, философские, религиозные, музыкальные, фольклорные и др.) образцы, использует знакомые и привычные формулы и цитаты, стилевые и языковые штампы и клише, но при этом изымает их из «закрепленного за ними» контекста и погружает в иной, несвойственный им как «по духу», так и «по букве» контекст, тем самым десемантизируя их, придавая им новое, неожиданно-парадоксальное звучание и смысл. Посредством поэтики намека, аллюзии, ассоциации, реминисценции, цитации или «ссылки на источник» художник невероятно расширяет пространство текста и углубляет подтекст, пробуждая в сознании хрестоматийные идеи и образы, достигая множественности их интерпретаций.

О наличии в тексте Ерофеева голосов «чужих» текстов критика говорила много и интересно, многочисленными культурными цитатами подробно проанализированы М. Альтшуллером, Э. Власовым, С. Гайсер-Шнитман, А. Зориным, Ю. Левиным, И. Паперно и Б. Гаспаровым, Е. Смирновой, И. Скоропановой и др.⁹

Помимо уже отмеченного критикой обращает на себя внимание то обстоятельство, что Ерофеев нередко апеллирует не просто к какому-либо автору или произведе-

⁸ Зиник З. Двухязычное меньшинство // Золотой век. 1992. № 2. С. 59–60.

⁹ См.: Альтшуллер М. «Москва — Петушки» Венедикта Ерофеева и традиции классической поэмы // Русская литература XX века: направления и течения. Вып. 3, Екатеринбург, 1996; Власов Э. Бессмертная поэма Венедикта Ерофеева «Москва — Петушки». Спутник писателя // Ерофеев В. Москва — Петушки. М., 2001; Гайсер-Шнитман С. Венедикт Ерофеев «Москва — Петушки», или «The Rest is Silence». Bern, Frankfurt am Main, New York, Paris: Peter Lang, 1984; Зорин А. Опознавательный знак // Театр. 1991. № 9; Левин Ю. Классические традиции в «другой» литературе: Венедикт Ерофеев и Федор Достоевский // Литературное обозрение. 1992. № 2; Паперно И., Гаспаров Б. Встань и иди // Slavica Hierosolymitana. 1981. № 5–6; Скоропанова И. Русская постмодернистская литература. М., 1999; Смирнова Е. Венедикт Ерофеев глазами гоголеведа // Русская литература. 1990. № 3; и др.

нию, но к некоему понятию, образу, категории, рожденным определенной эпохой развития литературы. Так, например, при квалификации образа главного героя уже давалось определение «малости» Венички, уже звучала его авторская характеристика как «маленького принца» (с. 41). Но корни подобных определений ведут не к «Маленькому принцу» Сент-Экзюпери, а к образу «маленького человека» русской литературы XIX века. Ерофеев возвращает в литературу «память» о характере не-героического (не-геройского) маленького человека и открывает пути современным «маленьким» героям С. Довлатова, Т. Толстой, Л. Петрушевской, Вяч. Пьецуха, М. Кураева и др.

В тексте Ерофеева нет упоминания ни об одном из классических «маленьких людей» русской литературы XIX века: Евгении или Самсоне Вырине («Медный всадник» и «Станционный смотритель» А. С. Пушкина), Акакии Акакиевиче Башмачкине («Шинель» Н. В. Гоголя), Макаре Девушкине или Мармеладове («Бедные люди» и «Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского), чиновнике Червякове («Смерть чиновника» А. П. Чехова) и др. Может быть, только «растворенным» во всем тексте Ерофеева можно считать знаменитый монолог Мармеладова о жалости: «Жалеть! зачем меня жалеть! <...> меня жалеть не за что! Меня распять надо, распять на кресте, а не жалеть! Но распни, судия, распни и, распяв, пожалей его! И тогда я сам к тебе пойду на пропятие, ибо не веселья жажду, а скорби и слез!.. Думаешь ли ты, продавец, что этот полуштоф твой мне в сласть пошел? Скорби, скорби искал я на дне его, скорби и слез, и вкусил, и обрел; а пожалеет нас тот, кто всех пожалел и кто всех и вся понимал, он единый, он и судия»¹⁰.

Однако в целом насыщенность текста «косвенными» характеристиками «малости» Венички Ерофеева, черты его смиренности, жалостливости, тихости, деликатности

¹⁰ Достоевский Ф. Избранные сочинения. М., 1997. Т. 1. С. 250–251.

и пр., плотный художественный контекст из имен и цитат русской литературы «золотого века» дают основание называть героя Ерофеева «маленьким героем» современной (постреалистической) литературы.

Очевидно, что, возрождая тип «маленького» героя, автор привносил в его образ и характер неизбежные изменения. Если на уровне характерологической триады «маленького человека» («социальное — личностное — авторское») можно говорить о «социальной» и о «личностной» «малости» как героев XIX века, так и современного деклассированного Венечки, чью «малость» до известной степени сознательно подчеркивает и тенденциозно педалирует автор-повествователь, то в отношении авторской позиции к данному типу героя происходит коррекция. Если Пушкин и Гоголь сочувствовали своему герою, если Достоевский настаивал на уважении «маленького человека», если Чехов презирал низость и ничтожность души «мелкого» чиновника-червяка, то автор поэмы «Москва — Петушки» принципиально отказывается (о чем уже в разной связи говорилось выше) от маркировано-оценочного отношения к своему герою, снимает дистанцию между ним и собой, делает героя своим литературным «заместителем» и «представителем», не просто тезкой, но «вторым я», alter ego.

Другой образ-понятие, который «вернул» в литературу Ерофеев и который во многом определил тип героя в литературе постреализма, стал образ (тип) «лишнего человека», так же происходящий из русской литературы XIX века, точнее — его первой трети.

Как известно, «классическими» образами «лишних» людей стали Онегин и Печорин, в первом из которых Пушкин сконцентрированно воплотил основные черты «лишности», Лермонтов во втором довел их до предельной степени выраженности.

Что касается имен Пушкина и Онегина, то, как явствует из текста, к ним (особенно к имени Пушкина)

неоднократно и в разной связи апеллируют различные герои (с. 40, 69, 89, 94, 97 и др.). В одном из подсюжетов Пушкин становится «действующим» (хотя и «внесценическим») лицом-персонажем, где звучит сакраментально-многозначная фраза: «Все с Пушкина началось», являясь «вольным переложением» известной (а вслед за Ерофеевым и широко популярной у постмодернистов) сентенции: «Пушкин — наше все» (А. Григорьев). В этом же фрагменте отчетливо звучат пушкинские строки из «Евгения Онегина»: «Мой чудный взгляд тебя томил? <...> В душе мой голос раздавался?» (с. 97)¹¹.

На пушкинские мотивы в тексте Ерофеева обращает внимание Э. Власов: например, «пропуск» фраз или, как в случае с Ерофеевым, едва ли не полностью главы («Серп и Молот — Карачарово»): «Ближайшим литературным источником этого уведомления может считаться классическое обращение к читателям Пушкина: «Пропущенные строфы подавали неоднократно повод к порицанию и насмешкам (впрочем, весьма справедливым и остроумным). Автор чистосердечно признается, что выпустил из своего романа целую главу...»¹²;

или наблюдение над начальной фразой текста: «Все говорят: Кремль, Кремль». Подобным зачином открывается «Моцарт и Сальери» Пушкина. Сальери: «Все говорят: нет правды на земле...»¹³ (как помним, продолжение этой фразы «но правды нет и выше» (с. 117)

¹¹ В этом же рассказе Черноусой женщины можно обнаружить и другие литературные аллюзии, например, к «Мастеру и Маргарите» Булгакова, к образу Никанора Ивановича Босого, который, подобно ерофеевской героине, изъяснялся следующим образом: «А за квартиру Пушкин платить будет?», или «Лампочку на лестнице, стало быть, Пушкин вывинтил?», или «Нефть, стало быть, Пушкин покупать будет?» и т.д. (sic: в критике по Ерофееву тиражируется утверждение, что он «Мастера и Маргариту» не читал: см.: Театр. 1991. № 9. С. 93).

¹² Власов Э. Бессмертная поэма Венедикта Ерофеева «Москва — Петушки». Спутник писателя // Ерофеев В. Москва — Петушки. М.: Вагриус, 2001. С. 124.

¹³ Там же. С. 126.

становится «шаловливым и двусмысленным» паролем ерофеевских революционеров);

или замечание по поводу «чужого крыльца» (= чужого подъезда): «...использовалось литераторами и до Венички — например, Пушкиным: “В самом деле, Лизавета Ивановна была пренесчастное создание. Горек чужой хлеб, говорит Данте, и тяжелы ступени чужого крыльца <...>”» («Пиковая дама»)»¹⁴;

или Веничкины слова о своей «белобрысой блуднице»: «А какое мне дело! <...> Пусть даже и не верна...» Здесь вспоминается реплика Алеко у Пушкина: «И что ж? Земфира неверна! / Моя Земфира охладела» («Цыганы»)»¹⁵ и др.

Призрачным эхом звучат слова Митрича-старшего: «А я бы смог!» к пушкинскому «И я бы мог...» по поводу восстания на Сенатской площади 14 декабря 1825 года, тем более что одним из участников диалога становится именно «декабрист» (с. 94). Как видно, ритмический рисунок фраз совпадает полностью.

Имя «лишнего» и «бестолкового» Онегина звучит в романе однажды — из уст Черноусого по поводу «социал-демократов» и «брусничной воды» (с. 82), но, кажется, мало что дает для развития сюжета (или идеи) и для понимания образа главного героя, если бы только не упоминание о «смертной тоске» (с. 20), «больной душе» (с. 48) и «горчайшем месиве <...> скорби и страха» (с. 49), или другими словами — об «английском сплине» или точнее — «русской хандре», которые нападают на Веничку так же неожиданного, как и на героя Пушкина: «вдруг затомился <...> тоскует моя душа <...> тоскует душа» (с. 30). Прерогативой именно «лишних» для своего времени людей в русской литературе XIX века было «отчаиваться», «умирать от внутренних противоречий», «сомневаться» (с. 104) и задавать «самые мучительные

¹⁴ Там же. С. 140.

¹⁵ Там же. С. 280. См. также: С. 450, 452, 483, 501, 520, 529, 533, 534–535, 538, 551 и др.

социальные вопросы» (с. 104) («вечные» и «проклятые» вопросы») по каждому поводу.

Цитата о томлении Веничкиной души неоднократно приводилась в исследовательских работах, однако подлинный (глубинный) смысл ее стирался и искажался, завуалированный иронико-комическим упоминанием о «стигматах святой Терезы»:

«Я вынул из чемоданчика все, что имею, и все ощупал: от бутерброда до розового крепкого за рушь тридцать семь. Ощупал — вдруг затомился. Еще раз ощупал — и поблек... Господь, вот ты видишь, чем я обладаю. Но разве это мне нужно? Разве по этому тоскует моя душа? Вот что дали мне люди взамен того, по чему тоскует душа! А если бы они мне дали того, разве нуждался бы я в этом? Смотри, Господь, вот: розовое крепкое за рушь тридцать семь...

И весь в синих молниях Господь мне ответил:

— А для чего нужны стигматы святой Терезе? Они ведь ей тоже не нужны. Но они ей желанны.

— Вот-вот! — отвечал я в восторге. — Вот и мне, и мне тоже — желанно мне это, но ничуть не нужно!» (с. 30).

В данной цитате прежде всего обращает на себя внимание выделенность некоторых слов курсивом. Подобными «мелкими буквами» герой, по его собственному признанию, говорит только об ангелах и о детях. Следовательно, выделяя эти сегменты, автор-герой графически подчеркивает важность предмета разговора.

К тому же, как показывает текст, все «серьезные» и «важные» мысли героя Ерофеев «камуфлирует», никогда не доводит до кульминационной точки, опасаясь патетики и избегая пафоса, разрешая монологи героя неожиданным сломом ракурса и переходом в ироническое русло (ср.: с. 25, 48–49, 152).

Так и в данном случае, Веничка рассуждает смешно о несмешном, не-серьез — о важном, но упоминание о тоске его души оказывается сильнее, чем иронический акцент на «желанности» того, что ему «ничуть не нужно» (с. 30), вызывая ассоциации с классическими образцами реалистической прозы XIX века.

Ссылкой на XIX век и образ больного душой героя может служить и двукратная апелляция автора-героя к картине «Неутешное горе» И. Крамского (1837–1887).

Косвенным указанием на связь героя Ерофеева с онегинским типом «лишних людей» может служить пушкинская крылатая фраза о кумире молодежи начала XIX века: «Мы все глядим в Наполеоны...», чья роль, как уже отмечалось в связи с бригадирством героя, была некогда отыграна Веничкой.

Что касается Лермонтова и Печорина, то их имена, как и в случае с образом «маленького человека», ни разу не возникают в тексте, однако с уверенностью можно сказать, что они «незримо» присутствуют в романе и что параллель «Веничка — Печорин» имеет серьезные основания.

Уже один из первых знаменитых монологов Венички заставляет вспомнить образ Печорина:

«Всю жизнь довлеет надо мной этот кошмар. Кошмар, заключающийся в том, что понимают тебя не превратно, нет — “превратно” бы еще ничего! — но именно строго наоборот, то есть совершенно по-свински, то есть антиномично» (с. 37).

В данном случае сама суть признания и его исповедальческая интонация заставляют вспомнить откровение Печорина, обращенное к княжне Мери:

«Да, такова была моя участь с самого детства! Все читали на моем лице признаки дурных свойств, которых не было <...> Я был скромен — меня обвиняли в лукавстве <...> Я глубоко чувствовал добро и зло; никто меня не ласкал, все оскорбляли <...> я был угрюм, — другие дети веселы и болтливы; я чувствовал себя выше их, — меня ставили ниже <...> Я был готов любить весь мир, — меня никто не понял <...> Я говорил правду — мне не верили...»¹⁶ и т.д.

¹⁶ Лермонтов М. Полное собрание сочинений: в 1 т. Калининград, 2000. С. 800.

На оторванность Венички от людей указывают его слова: «Да брось ты, — отмахнулся я сам от себя, — разве суета мне твоя нужна? Люди разве твои нужны? До того ли мне теперь?» (с. 21), или «Все, о чем вы говорите, все ... — мне бесконечно посторонне. Да. А о том, что меня занимает, — об этом никогда и никому не скажу ни слова...» (с. 48), или «Я плохо вас знаю, люди <...> я редко на вас обращал внимание...» (с. 152).

В «непроявленном» виде автор намекает на позицию Венички в этом мире как на позицию «лишнего человека», непонятого и одинокого. Об этом предупреждают его соседи по общежитию: «С такими позорными взглядами ты вечно будешь одиноким и несчастным...» (с. 36).

Тема одиночества «по-лермонтовски» звучит в романе Ерофеева в связи с образом одинокой сосны: «Вот и я, как сосна... — говорит главный герой своему сыну. — Она такая длинная-длинная и одинокая-одинокая, вот и я тоже...» (с. 53), порождая аллюзии к лермонтовскому «На севере диком стоит одиноко...»¹⁷

Одинокий Демон воскресает на страницах Ерофеева в связи со строками: «Мой дух томился в заключении...» (с. 31), перекликаясь с образом и словами «печального» «духа изгнанья»¹⁸.

Фольклорный образ распутья (налево — прямо — направо), о котором уже заходила речь, дополняется образом «перекрестья» дорог на почтовой станции из главы «Максим Максимыч», откуда героев Лермонтова лошади умчат в разные стороны. Любопытно, что у Ерофеева появляется «подмена» образов поезда и лошадей: два ж-

¹⁷ Э. Власов относит к этой же ассоциации и образ пальмы (см.: Власов Э. Бессмертная поэма Венедикта Ерофеева «Москва — Петушки». Спутник писателя // *Ерофеев В.* Москва — Петушки. М.: Вагриус, 2001. С. 496).

¹⁸ Сопоставление с двумя «Демонами» — Пушкина и Лермонтова — обнаруживает Э. Власов. Он же указывает и на другие, еще не отмеченные здесь, аллюзии-цитаты из «Демона» Лермонтова. См.: Власов Э. Бессмертная поэма Венедикта Ерофеева «Москва — Петушки». Спутник писателя // *Ерофеев В.* Москва — Петушки. М.: Вагриус, 2001. С. 179, 235, 254.

ды за время пути герой скажет, что «поезд остановился, как вкопанный» (с. 111, 114), пользуясь сравнительным оборотом, бытующим применительно к лошадям, а в рассказе о погоне за эриниями, когда герой «бежал и бежал, сквозь вихорь и мрак, срывая двери с петель» (с. 146), одновременно присутствует его ощущение — «лошади вздрагивали» (с. 146)¹⁹.

Наконец, форма исповеди, которую избирает Ерофеев для своего героя, коррелирует с дневниковой формой «журнала» Печорина. А название «исторической повести» Лермонтова может быть переадресовано Веничке Ерофееву — «герою нашего времени».

Таким образом, вслед за Александром Блоком поколение Ерофеева могло бы повторить, что оно «именем Пушкина (добавим применительно к Ерофееву: и Лермонтова. — О. В.) аукалось в темноте». Неслучайно В. Муравьев в предисловии к «Москве — Петушкам» скажет, что у Ерофеева «постоянный подтекст истории русской литературы — противодействие пошлости»²⁰.

Обратим внимание, что если искать корни постмодернизма в других «пратекстах» (в «Прогулках с Пушкиным» А. Терца или в «Пушкинском Доме» А. Битова)²¹, то и здесь очевидна намеренная и нарочитая апелляция к литературе XIX века и непосредственно к имени и творчеству Пушкина.

Однако для «канонических» писателей-авангардистов (постмодернистов), то есть для последователей Ерофеева 1980–1990-х годов, кажется, более естественно было «ау-

¹⁹ Сопоставление «поезд-лошадь» позволяет вспомнить и гоголевскую «птицу-тройку».

²⁰ *Муравьев В.* Предисловие... // *Ерофеев В.* «Москва — Петушки» и др. Петрозаводск, 1995. С. 16.

²¹ См.: *Богданова О. В.* Роман А. Битова «Пушкинский Дом». «Версия и вариант» русского постмодерна. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2002; *Богданова О. В.* «Что такое социалистический реализм» А. Терца (интертекстуальные пласты и эстетические перспективы) // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2022. № 4 (130); и др.

каться» марксистско-ленинскими цитатами и образами-штампами советской литературы, тем более, что «мысли и дела» основателей и теоретиков обоих направлений столь близки и сходны, что порождают путаницу и ошибки у «потерявших связь» со временем «полной и окончательной победы социализма» исследователей. Например, классически-соцреалистическая цитата из романа Н. Островского «Как закалялась сталь» (1932–1934):

«Самое дорогое у человека — это жизнь. Она дается ему один раз, и прожить ее надо так, чтобы не было мучительно больно за бесцельно прожитые годы, чтобы не жег позор за подленькое и мелочное прошлое и чтобы, умирая, мог сказать: вся жизнь и все силы были отданы самому прекрасному в мире — борьбе за освобождение человечества»²²,

Цитата дважды обыгрывается в романе Ерофеева, в первый раз, когда в привокзальном ресторане выясняется, что цена человеческой жизни — «800 граммов хересу» (с. 24) и далее, когда заключается, что «еще прекраснее», чем борьба за освобождение человечества, — коктейль «Сучий потрох» (с. 72)²³, И. Скоропановой (в результате разбивки цитаты на сегменты) ошибочно принята за «вопрос-ответ» из анкеты дочери Карлу Марксу²⁴.

Среди имен «советской классики» Ерофеев не дифференцирует «хороших» и «плохих», не отбирает по принципу «лучших», но намеренно обращается к текстам хрестоматийно известным, «навязшим в зубах», и первым в этом литературном ряду (помимо уже упомянутого Н. Островского) оказывается Максим Горький²⁵, чьи

²² Островский Н. Сочинения. М.: Молодая гвардия, 1953. Т. 1. С. 198.

²³ Рецептурная точность Ерофеева может соперничать только с гастрономическими изысками старосветских помещиков Гоголя или вызвать в памяти «аптекарский» рецепт из «Ночи перед судом» А. Чехова.

²⁴ См.: Скоропанова И. Русская постмодернистская литература. М., 1999. С. 163.

²⁵ Среди легендарных и знаковых фигур советской эпохи оказываются у Ерофеева не только литераторы (или литературные герои) и политические деятели, но и «простые люди», например, «знаменитый ударник Алексей Стаханов» (с. 133), чье имя впоследствии неоднократно будет «востребовано»

«образцовые тексты» «с легкой руки» Ерофеева прочно вошли в обиход современного постмодерна. Однако для Ерофеева, еще находящегося только в самом начале «другой» тенденции в развитии современной литературы, проза Горького была не только выхолощенным знаком основоположений советской литературы, не просто кладезем-источником «школьных» цитат о «месте подвигам» (с. 25) или о женщине как «мериле всякой цивилизации» (с. 90), как будет в соц-арте, но служила аргументом (противо-аргументом) в важном и серьезном (как уже отмечалось) для писателя споре «людей дна» о том, «что выше: истина или сострадание» и действительно ли «человек <...> звучит гордо...»²⁶

Спор-диалог Ерофеева с Горьким может быть прослежен не только на уровне идейной тематики (идеалы свободы, равенства, братства и др.), но и в плане стилового пародирования горьковского революционного романтизма (возвышенная патетика, обилие риторических фигур, поэтическая амплификация и др.).

Наконец, завершая разговор о художественном своеобразии поэмы Вен. Ерофеева «Москва — Петушки», следует сказать, что немаловажной составляющей анализа повести следует считать и рассмотрение *непосредственно-комической* литературной традиции.

Как уже ясно из предшествующих наблюдений, повествовательно-смысловой и повествовательно-стилевой доминантой «Москвы — Петушков» становится абсурд, основанный на алогизмах и парадоксах, пародировании и искаженном копировании, на «оксю-

постмодернистами. См., например, роман В. Сорокина «Тридцатая любовь Марины» или повесть В. Пелевина «Омон Ра» (и др.). Можно добавить, что в другом тексте — эссе «Василий Розанов глазами эксцентрика» — героем Ерофеева становится еще один «эмблематичный» образ советской эпохи, впоследствии широко растиражированный и переосмысленный постмодернистами, Алексей Маресьев-Мересьев.

²⁶ Как известно, формула Максима Горького была порождена его спором с философией XIX века и, в частности, с Львом Толстым и идеей всепрощения (ср. уже приводимые слова Веничка: «В мире нет виноватых!», с. 145).

мороне» мысли и на каламбуре фразы, на обнажении скрытого и слепоте к «очевидному», на совмещении «верха» и «низа», на подмене сущности и формы, на соединении несоединимого и проч.

В этой связи достаточно много внимания в критике было уделено рассмотрению раблезианской стихии смеха и ее карнавальной природы в повествовании Ерофеева. Например, М. Липовецкий: «...близость поэмы к “пиршественной традиции”, к кощунственным травестиям, сплетающим сакральные образы с мотивами “телесного низа”, “серьезно-смеховым” спорам по последним вопросам бытия и т.д. и т.п. — буквально бросается в глаза»²⁷.

Однако, на наш взгляд, разработанность этого аспекта связана не столько с действительным наличием традиций Рабле в романе Ерофеева, сколько объясняется особой популярностью теории М. Бахтина в 1960–1970-е годы и действительной близостью бахтинской эстетики философии формировавшегося постмодерна²⁸.

В более близких отношениях с Ерофеевым, несомненно, находится Гоголь. Ср. В. Пропп: «Настоящий домен Рабле — смех безграничный и безудержный», и наоборот, «одно из проявлений силы и мастерства гоголевского комизма состоит в сдержанности и в чувстве меры»²⁹.

«Разгульный смех» Рабле уже по своему определению, в данном случае пропповскому, мало подходит к «деликатному» и «тихому» герою Ерофеева, тогда как гоголевские традиции комического, о которых упоминалось (хотя и вскользь), представляют собой

²⁷ Липовецкий М. «С потусторонней точки зрения» (Специфика диалогизма в поэме Венедикта Ерофеева «Москва — Петушки» // Русская литература XX века: направления и течения. Вып. 3. Екатеринбург, 1996. С. 89. См. также А. Зорин (Новый мир. 1989. № 5) и др.

²⁸ Ср.: Вяч. Курицын: «<...> “авангардная” и “постмодернистская” ориентация Бахтина в последние годы стала дежурной темой культурологических изысканий» (Курицын В. Русский литературный постмодернизм. М., 2001. С. 82).

²⁹ Пропп В. Проблемы комизма и смеха. СПб., 1997. С. 214, 215.

квинтэссенцию ерофеевского иронизма и ожидают специального рассмотрения³⁰.

Вен. Ерофеев: «А Гоголь он везде, куда ни сунься».

Особую тему для анализа повествования Ерофеева может составить мастерство комедийной техники писателя, весьма оригинальная и обширная система принципов создания комического и, в частности, структура языковых средств воплощения комизма. Какие-то из факторов комического (эффект обманутого ожидания, иронический отказ от иерархичности мышления, сочленение «верха» и «низа», парадокс — соединение несоединимого, неожиданность сопоставления, ироническое удвоение, окарикатуривание, чуждое внедрение иностранных слов, абсурд и алогизм на различных уровнях, травестия, пародирование, гротеск и гиперболизация, взаимовытеснение омофонов, языковые «ошибки», жаргонизмы, говорящие имена, физиологизация речи, звукопись и многое др.) попутно уже затрагивались по ходу рассуждений, но и эти, и другие элементы комического, сам механизм иронии в пространстве ерофеевского текста заслуживают более пристального внимания.

* * *

Подводя итоги сказанному о повести (романе) Венедикта Ерофеева, можно привести слова М. Липовецкого о том, что текст «Москва — Петушки» стал «переходным мостиком от духовного учительства русской классики к безудержной игре постмодернизма»³¹.

³⁰ В этой связи остается сожаление, что статья Е. Смирновой «Венедикт Ерофеев глазами гоголеведа» (Русская литература. 1990. № 3) оказалась никак не связанной с гоголевскими традициями комического в пространстве «Москвы — Петушков». На некоторые гоголевские мотивы в романе Ерофеева указывает Э. Власов (*Власов Э. Бессмертная поэма Венедикта Ерофеева «Москва — Петушки»*. С. 379, 402, 425 и др.), хотя не все из указанных сопоставлений убедительны.

³¹ *Липовецкий М. Апофеоз частиц, или Диалоги с Хаосом // Знамя. 1992. № 8. С. 217.*

И это действительно так, ибо Ерофеев, с одной стороны, опирался на «уроки классики», прочно затертые к тому времени, возвращался к традициям русской реалистической прозы XIX века, с другой — торил пути «новой волне» современной (как оказалось, постмодернистской) литературы. Ерофеев заложил основы новой философии мировосприятия с ее относительностью твердого знания, неуверенностью в аксиоматичности и нарушенной иерархичностью природно-общественного порядка, открыл новый тип героя, кардинально не совпадающий с обликом «официального» Героя советской литературы конца 1950-х — начала 1960-х годов, создал новый образ действительности, отказавшись от привычной этико-эстетической системы «узко-партийной» литературы социалистического реализма, обнаружил возможности новой позиции автора, устранившего дистанцию между собой и героем и склоняющегося к безоценочной характеристике субъектно-объектного мира, совместил жанровые черты различных повествований, предложив «принцип диффузии» «рода» и «вида», обновил стиль и манеру повествования, привнес в них многозначность иронико-игрового начала, использовал свежие приемы и тропы, способствовавшие значительному расширению «пределов» художественности.

Роман «Москва — Петушки» стал антитезой ко всей официальной литературе своего времени. Новое содержание нашло воплощение в новой форме, тем самым предопределяя новые («другие») направления и течения в развитии русской литературы 1980–1990-х годов: «...писатель не просто оформил имплицитную постмодернистскую парадигму художественности, но и, придав ей глубоко оригинальное звучание, ввел ее в контекст русской культурной традиции»³².

³² Липовецкий М. «С потусторонней точки зрения» (Специфика диалогизма в поэме Венедикта Ерофеева «Москва — Петушки») // Русская литература XX века. Вып. 3. Екатеринбург, 1996. С. 91.

В творчестве самого Венедикта Ерофеева собственно постмодернистские черты не получили органического эстетического воплощения, не достигли высокой степени художественной отточенности, так как писатель только намечал «маршрут» дальнейшего пути, по которому предписывалось следовать русской литературе.

Прав Н. Богомолов: «Похоже, что именно в этом состоит принципиальное отличие “Москвы — Петушков” от разного рода постмодернистских текстов, причем не только отечественного разлива <...> но и постмодернизма мирового, основанного на снятии самого представления о высоком / низком, хорошем / плохом, добром / дурном, эстетическом / внеэстетическом. В поэме Венедикта Ерофеева, при всей ее внешней эпатажности, заложено глубоко традиционное для всей русской литературы представление о системе ценностей не просто художественного, но и этического порядка, на выявление и осмысление которых читателем автор явно рассчитывает»³³.

³³ Богомолов Н. «Москва — Петушки»: историко-литературный и актуальный контекст // Новое литературное обозрение. 1999. № 38. С. 317.

Чем еще славны Петушки? Музей Венички Ерофеева



- Адрес: Петушки, ул. Кирова, 2А

Маленький город прославился на всю страну и даже за ее пределами благодаря поэме «Москва-Петушки». Автор нашумевшего произведения, Венедикт Ерофеев, приехал во Владимирскую глубинку в 1959 году и прожил здесь около двух лет, работая грузчиком на складе. Спустя годы поэт описал деревню в своей книге.

В 2008 году в картинной галерее открылась музейная экспозиция, посвященная писателю и его творчеству. Мини-музей основала поклонница автора Ольга Шуваева. Среди экспонатов отечественные и зарубежные издания книг автора, музыкальные пластинки, личные вещи, печатная машинка и бумаги

Поэму «Москва - Петушки», в том числе те эпизоды, которые происходят во Владимирской области, хотят экранизировать в Туле

НОВОСТИ

50

4739



Автор: Дмитрий Артюх 15 ноября 2020, 15:15



В Туле задумали экранизировать знаменитую поэму Венедикта Ерофеева «Москва - Петушки». Проект фильма по мотивам произведения «самого известного пассажира страны» создан одной из тульских компаний и уже прошел первый этап конкурса Министерства культуры России.



II

«ВАЛЬПУРГИЕВА НОЧЬ, ИЛИ ШАГИ КОМАНДОРА»: ПРОЗАИЧЕСКАЯ ДРАМА

По мнению современных критиков и литературоведов, именно в пьесе «Вальпургиева ночь, или Шаги Командора» Венедикт Ерофеев осуществил подлинный прорыв в области «новой драмы», в самый канун перестройки создав драматический текст «нового образца»¹ Действительно, именно с «Вальпургиевой ночи» (1985) допустимо начинать разговор о постмодернистской, шире «новой» драме, так как пьеса Ерофеева обнаруживает многие ее черты, являет собой в жанровом отношении образец гибридно-переходного произведения и, несмотря на сравнительно позднее время создания (середина 1980-х), знаменует собой лишь начало новых тенденций в отечественной драме рубежа веков.

По словам Вен. Ерофеева, его «первый драматический опыт», то есть трагедия в 5 актах «Вальпургиева ночь» должна была составить *вторую* часть триптиха «Драй Нэхте»: «Первая ночь, “Ночь на Ивана Купала” (или проще “Диссиденты”) <...> Третья — “Ночь перед Рождеством” <...> Все Буаловские каноны во всех трех

¹ Багдасарян О. Сюжет о Дон Жуане в русской драматургии 1980-х гг. («Дон Жуан» В. Казакова — «Вальпургиева ночь, или шаги Командора» Вен. Ерофеева) // Филологический класс. 2013. № 3 (31). С. 6–12; Кононова Н. Алкоголь как знаменатель Вальпургиевой ночи в трагедии Венедикта Ерофеева «Вальпургиева ночь, или Шаги командора» // Вестник Псковского гос. ун-та. Сер. Соц.-гуманитарные науки. 2015. № 1. С. 100–106; Орлицкий Ю. «Шаги командора» и «Кому на Руси жить хорошо»: опыт сопоставления классического и постмодернистского текста // Художественный мир Венедикта Ерофеева. Саратов, 1995. С. 25–45; Рыбальченко Т. Логос или хаос: кризис культурных моделей в сознании человека (трагедия Вен. Ерофеева «Вальпургиева ночь, или Шаги командора») // Язык и культура. Вып. 8. Т. VI. Ч. 1. Киев, 2005. С. 168–178; Скоропанова И. Русская постмодернистская литература. М.: Флинта, 2000. С. 332; и др.



“Ночах” <...> неукоснительно соблюдены: Эрсте Нахт — приемный пункт винной посуды; Цвайте Нахт — 31-е отделение психбольницы; Дритте Нахт — православный храм, от паперти до трапезной» (с. 5)². Написанной оказалась только вторая часть триптиха.

В основе пьесы Ерофеева «Вальпургиева ночь, или Шаги Командора» лежит традиционная (если не сказать — классическая) метафора «жизнь // сумасшедший дом». Весьма близкая эстетике постмодернизма, эта метафора, однако, на момент создания пьесы едва ли воспринималась Ерофеевым как постмодернистская, с ее центральной деиерархической (=философско-хаотической) составляющей, скорее — как традиционно универсальная, позволяющая передать отношение автора к современному состоянию мира. А именно: в «Вальпургиевой ночи», как и в «Москве — Петушках», писатель деконструирует мир элементарным обрушением, простым переворачиванием, «переменой мест» в систе-

² Здесь и далее цитаты из текста «Вальпургиевой ночи» приводятся по изданию: *Ерофеев Вен.* Вальпургиева ночь: пьесы и проза. М.: Вагриус, 2001, — с указанием страниц в скобках.

ме бинарных полюсов, «наивной» сменой маркировки «плюса» на «минус». Если в «Москве — Петушках» исходной точкой (пере)оценки окружающей действительности становилось измененное алкоголем сознание похмельного пьяницы, то в «Вальпургиевой ночи» за «разумный» полюс мироздания принимается «безрастворство» сумасшедших (явных или мнимых)³.

Итак, события в пьесе происходят в «31-м отделении психбольницы» (с. 5), преимущественно в палате номер 3, и усугубляются тем, что разворачиваются в ночь с 30 апреля на 1 мая, то есть в Вальпургиеву ночь (по западному календарю) или в канун празднования Первомай (по календарю советскому).

«Двойной» код изображаемой ночи задает две линии в развитии сюжетного действия: мистическая (иррациональная) составляющая поддерживается образами «душевнобольных» пациентов психбольницы (Гуревич, Прохоров, Алеха-Диссидент, Витя, Вова и др.), социальная (здорово-рациональная) — системой образов медицинского персонала (врачи, медбрат Боренька, медсестры Натали, Люси, Тамарочка и др.). Больной Прохоров: «Мы отмечаем сегодня вальпургиево празднество силы, красоты и грации! А Первомай пусть отмечают нормальные люди, то есть не нормальные люди, а нас обслуживающий персонал!» (с. 107). И далее центральный персонаж Гуревич: «У них райская жизнь, у нас — самурайская... Они — бальные, мы — погребальные...» (с. 129).

Очевидно, что противонаправленность этих линий формирует (или должна формировать) конфликт пьесы: конфронтация между здоровыми и больными, между медиками и пациентами, между разумными и

³ Мотив сумасшествия (= безумия) стал одним из ведущих мотивов в эстетике постмодернизма (см.: *Хазова М.* Тема безумия в русской прозе XX века. Автореф. дис. ... к.ф.н. Орел, 2016. 21 с.). Однако в конце 1970-х — начале 1980-х годов он имел под собой и жизненно-реальную практику: борьба с диссидентством (в том числе и творческим) осуществлялась главным образом посредством изоляции инакомыслящих в психиатрической больнице (всп. судьбы Д. Пригова, С. Соколова, И. Бродского и др.).

сумасшедшими, между социально мотивированными и общественно индифферентными, между пассивными и активными, между диссидентами и приверженцами режима, между своими и чужими как бы заложена в семантике самих полярно противопоставленных понятий.

На разной «природе» этих персонажных групп акцентируют внимание и герои пьесы. Гуревич: «Ведь... их же (медперсонала. — О. Б.), в сущности, нет... Мы же психи ... а эти, фантазмагории в белом, являются нам временами... <...> Ну, являются... ну, исчезают... ставят из себя полнокровных жизнелюбцев...» (с. 57). С ним соглашается Прохоров: «Верно <...> Боря с Тamarочкой хохочут и обжимаются, чтоб нас уверить в своей *всамделишности* ... что они вовсе не наши химеры и бреды, а взаправдашние...» (с. 57). И эксплицированный конфликт усиливается (поддерживается) в начале действия угрозой Гуревича: «Я <...> готовлю им (медперсоналу. — О. Б.) ... подарок ...» (с. 51). А впоследствии тот же герой уточняет: «Я их *взорву* сегодня ночью!» (с. 59; выд. автором. — О. Б.).

Однако, кажется, актуализированный и набирающий силу определяюще-ведущий конфликт (в самом общем виде могущий быть обозначенным как традиционный конфликт личности и государства, в рамках пьесы конкретизирующийся через столкновение Гуревича и Бореньки-Мордворота), в тексте пьесы Ерофеева не находит своей реализации. Не успев наметиться и сформироваться, не достигнув обострения и апогея, этот «андеграундный» (на 1970–1980-е годы) конфликт аннигилируется, снимается «изъятием» одной из конфликтующих сторон: «обнуляется» *случайной* смертью от метилового спирта «сумасшедших» обитателей палаты № 3, в том числе «психа» Гуревича.

Отсутствие фактуального конфликта влечет за собой «размывание» и «рассеивание» драматургического сюжета, который в координатах случайности не контурируется в единый стержень, а рассыпается на мелкие (и также не реализованные до конца) подсюжеты.

То есть, если о соблюдении «буаловского» драматургического принципа *единства места и времени* применительно к пьесе «Вальпургиева ночь» говорить можно (31-я психиатрическая больница, ночь с 30 апреля на 1 мая), то о *единстве действия* (конфликта и сюжета) речи нет.

Можно было бы предположить (как и делает критика), что Ерофеев ищет новый способ реализации драматического конфликта, например, не через его цельность и единство, а через его множественность (идейный, социальный, национальный, личностный, любовный, мистический и др.), или через растворение конфликта вообще. Можно было бы предположить, что Ерофеев по-постмодернистски хаотизирует форму и отказывается от последовательного развертывания сюжета, дробит фабулу на относительно самостоятельные составляющие, в конечном итоге складывающиеся (или не складывающиеся) в единое художественное целое. Однако анализ текста свидетельствует скорее не о четком замысле автора, не о какого-либо рода экспериментах Ерофеева в области новой драматургии, а скорее о недоволощенности идеи, о непрописанности конфликта и незавершенности сюжета. Ерофеев-прозаик исследовал пути драматургической эстетики.

В первых актах пьесы Ерофеев, кажется, вполне последовательно формирует центральный конфликт пьесы «государство — личность» и, прежде всего, через посредство сюжетной «дуэли» Гуревича и Бори-Мордворота. Неслучайно в интертекстуальном поле пьесы звучат имена дуэлянтов-убийц Дантеса (и затекстово Пушкина) и Мартынова (и затекстово Лермонтова). Кажется, что Ерофеев намеренно и настойчиво сводит Гуревича и Бореньку, как это происходило в реальных историях-дуэлях Дантеса и Пушкина, Мартынова и Лермонтова. Литературный подтекст, в данном случае, явно автобиографичен, автопрофессионален.

Герои встречаются в первом акте, и Боренька при помощи «тренированных рук» (с. 22) управляет

перемещениями Гуревича (усаживает в кресло, отправляет в помывочную, заталкивает в палату).

В втором акте Гуревич первым идет на открытое столкновение и «врасплох для всех — с коротким выкриком — вонзает кулак в челюсть Бореньки» (с. 50), на что медбрат незамедлительно и «хладнокровно» «хватает Гуревича, подымает его в воздух и со всею силою обрушивает об пол» (с. 50), причем «с таким расчетом, чтобы тот угодил о край железной кровати» (с. 50), а затем назначает ему «укол сульфы» (с. 51).

Следствием этого столкновения (этих столкновений) и становится озвученная (в том же втором акте), но так и неосуществленная в сюжете пьесы угроза Гуревича: «Я их *взорву* сегодня ночью!» (с. 59).

Размытая и неосуществленная дуэль в финале пьесы (пятый акт) завершается не поединком, а убийством: Боренька жестоко «с возрастающим остервенением» (с. 133) добивает ногами («серия ударов в бок и в голову тяжелым ботинком», с. 132) умирающего Гуревича. Однако смерть героя — не трагический итог объявленной дуэльной схватки, а случайное отравление перепутавшего медицинский спирт Гуревича.

Идейное столкновение конфронтирующих героев на личностном уровне подкрепляется любовным соперничеством: Гуревич — бывший возлюбленный медсестры Натали, Боренька — ее нынешний фаворит. На этом уровне метафорический перенос позволяет автору высказать и олитературить конфликт: Гуревичу автор доверяет роль пушкинского Командора, а Боренька берет на себя роль Дон Гуана.

Подобному перевоплощению сопутствует и соответствует торжественный слог, которым начинают изъясняться персонажи:

«Боря: <...> Если ты вечером не загнешься от сульфазина, — прошу пожаловать ко мне на ужин. Вернее, на маевку. Слабость твоя, Наталья Алексеевна, сама будет стол сервировать... Ну, как?

Гуревич (с большим трудом): Я... буду... <...> Приду» (с. 55).

В пятом акте раздадутся шаги современного Командора: уже обессилевший и почти ослепший в результате отравления Гуревич, «качнувшись, делает первый шаг, второй» (с. 130), «делает еще пять шагов» (с. 131), но прийти на ужин (точнее уже «к завтраку», с. 130) к Бореньке-Мордвороту-Дон-Гуану ему так и не удастся. Трагичное, но случайное отравление выводит Гуревича из игры.

Ведущий, как казалось, конфликт драмы («случайно» — трагедии) так и остается не реализованным в пьесе, причем не только не разрешенным, но даже не достигшим своей кульминации. На сюжетном уровне столкновение действующих персонажей не осуществляется, конфликтное столкновение изымается. На фабульном уровне это выглядит следующим образом.

Первый акт и сюжетно, и идейно мало связан с последующими четырьмя актами, и, по определению автора, может рассматриваться именно как «Пролог». В терминологии прозаического жанра условно этот акт может быть сочтен за экспозицию, из которой становится известно, что герой «человек образованный» (с. 15), «немножко поэт» (с. 23) и уже бывал в сумасшедшем доме (с. 16). Действительно, первый акт — это только «гаерство» (с. 19), «умничанье» (с. 20) или просто «паясничанье» (с. 18) Гуревича перед врачом и сестрами приемного покоя, самодостаточный фрагмент, не связанный (фактуально) с основным действием. Прозаик-Ерофеев отдал дань доминирующему в его творчестве эпическому роду.

Второй акт — завязка действия (начало конфликта между Гуревичем и Боренькой и угроза «Я взорву их сегодня ночью!», с. 59). Правда, завязкой его можно считать только при условии, что именно это противостояние (Гуревич — медбрат) следует считать центральным. Тогда в рамках ведущего сюжета знакомство с обитателями палаты № 3, которое происходит именно во втором акте,

воспринимается как некий антуражный фон для реализации основного конфликта.

Центральным сюжетным событием третьего акта становится добывание ключей из кармана медсестры Натали с целью обретения медицинского спирта.

Если признать ведущим конфликтом пьесы столкновение Гуревича и Бореньки (а через него — уже означенного традиционного конфликта «личность — государство»), то третий акт воспринимается как сюжетная периферия, смысловое «отклонение», нарушающее единство действия и уводящее от основного конфликта-столкновения, так как именно с этого момента один из участников центрального поединка (Боренька) надолго (вплоть до финала) исчезает со сцены, а изобразительный сценический план занимают эпизоды-мизансцены распития украденного спирта.

Можно было бы отнести к добыче спирта в третьем акте как к средству «поставить на ноги» Гуревича после укула «сульфы» с целью его последующей встречи с Боренькой, но это будет чрезмерной натяжкой. И даже в этом случае следует признать, что основное действие не эпицентрируется, а, наоборот, слишком далеко и слишком надолго смещается в сторону центробежных сил-векторов.

Весь четвертый акт представляет собой широкую панораму пирования обитателей палаты № 3, сопровождающегося застольными разговорами и декламациями: «Гуревич, в сущности, начинает Вальпургиеву ночь» (с. 87).

Если напомнить о «главном» конфликте, то в 3 и 4 актах он аннигилирован, растворен, его нет. По отношению к основному сюжетному действию третий и четвертый акты обретают характер сценической ретардации, «замедления» и «остановки». Правда, не смысловых, а скорее — случайных, незапланированных. Автор-прозаик не справляется с динамикой драматургического действия, подменяя ее повествовательно-описательными фрагментами прозаического дискурса.

^ Больница в популярной культуре

- В творчестве В. С. Высоцкого: действие песен «Письмо в редакцию передачи „Очевидное — невероятное“ с Канатчиковой дачи» и «История болезни» (в трёх частях) происходит в больнице^[6]^[62]. В песне «Есть телевизор...» присутствуют строки:

Ну а потом на Канатчиковой
даче,
где, к сожаленью, навязчивый
сервис,
я и в бреду всё смотрел
передачи,
всё заступался за Анжелу
Дэвис...^[62]

- Упоминается в романе Юрия Олеши «Зависть». [источник не указан 1022 дня]
- Больница и главный врач В. Козырев изображены в повести московского писателя Андрея Гусева «На краю

- Больница и главный врач В. Козырев изображены в повести московского писателя Андрея Гусева «На краю Магеллановых облаков» (англ. *"On the Edge of Magellanic Clouds"*)^[63]^[64].
- Запечатлена вместе с пациентами в фильме Дзиги Вертова «Кино-глаз» (1924)^[65].
- Группой «Крематорий» написана песня «Кашценко»^[66].
- Исполнителем «Boulevard Depo» написана и названа песня «Кашценко»^[67].
- Клиника дала название стилю сетевого троллинга — кашценизму.
- Зимой 1993 года режиссёр Юрий Герман снимал тут эпизоды х/ф «Хрусталёв, машину!» (1998).





Николай Александрович
Алексеев, 1875

Предыстория

В конце XIX века в Москве существовала лишь одна психиатрическая больница — Преображенская. Её не хватало для оказания необходимой помощи всем нуждающимся. Врачи Сергей Корсаков и Виктор Буцке обратились к городскому голове Николаю Алексееву с просьбой о постройке ещё одной психиатрической больницы. Алексеев начал искать финансирование среди частных лиц^{[4][5]}.

Изначально возведение новой больницы не планировалось, собирались лишь пристроить корпус к Преображенской.

Если бы вы взглянули на этих страдальцев, лишённых ума, из которых многие сидят на цепях в ожидании нашей помощи, вы не стали бы рассуждать о каких-то проектируемых переписях, а прямо приступили бы к делу. Для этого нужно немедленно найти помещение и сегодня же его отопить, завтра наполнить койками, а послезавтра — больными... У вас нет коек? Я дам вам на время городские койки. У вас нет белья? Я дам вам запасное городское бельё. Я сделаю все, чтобы приют открылся не далее как через десять дней.

— из выступления Николая
Алексеева на заседании
городской думы^[6]

25 января 1889 года Тихон Ильич Назаров
внёс первую сумму в размере 25 тысяч

рублей, вскоре увеличив пожертвование до 50 тысяч. Купец Иван Денисович Баев-старший и его жена Анна пожертвовали 200 тысяч рублей, промышленник Тимофей Морозов — 100 тысяч. Меценаты оказывали помощь не только деньгами, но и материалами, рабочей силой. К концу 1889 года сумма пожертвований превысила 500 тысяч рублей^[4]. Согласно легенде, один из купцов сказал Алексееву: *«Поклонись при всех в ноги — дам миллион на больницу»*, градоначальник поклонился и получил деньги^{[7][8]}. На территории больницы расположен мемориал с высеченными фамилиями всех меценатов^[9].

9 октября 1890 года купец Флор Ермаков пожертвовал 300 тысяч рублей на строительство отдельного корпуса на 100 мест, получившего его имя^[10]. В октябре 1892 года душеприказчик Е. А. Куна пожертвовал 150 тысяч рублей с условием посвящения: одно из отделений больницы получит название «отделение Д. А. Кун», а в марте 1893 года вдова Алексеева, исполнив просьбу мужа,

Алексеева, исполнив просьбу мужа, пожертвовала 300 тысяч рублей на возведение второй половины больничных зданий^[10]. В общем счёте на постройку больницы в период с 1889 по 1902 год потрачено более 1,2 миллиона рублей. Все средства были получены от частных лиц^{[11][12]}.

Открытие и начало деятельности



Корпус имени А. С. Капцова, 1913 год

В мае 1889 года под председательством Алексеева состоялись совещания психиатров и представителей городского управления для выяснения типа будущей больницы и места для её постройки.

было решено построить больницу на месте бывшей усадьбы коллекционера Ивана Бекетова, брата издателя Платона Бекетова. В 1835 года усадьбу с главным домом, парком с оранжереей и прудом, зимним садом и птичником выкупил купец Козьма Иванов Канатчиков, в результате чего за местностью закрепилось название Канатчикова дача^[13]. В 1868 году Канатчиков продал участок городской думе для размещения скотобойни^{[14][15]}. Общая площадь выделенной территории составила 59 гектаров. Контроль за возведением новой лечебницы поручили городской управе^{[4][9]}.

Врачом Виктором Буцке была составлена программа с указаниями для архитектора, которая учитывала специфику будущего здания и предполагала возведение двухэтажных каменных корпусов, соединённых между собой тёплыми переходами^{[16][17]}. На основании этой программы архитектором Леонидом Васильевым был составлен проект больницы в русском стиле^{[9][17]}. Общая смета составила более 800 тысяч рублей,



Вид со двора больницы, 1913 год

Главные здания больницы располагались в возвышенной части дачи (16 саженей над уровнем Москвы-реки), почти в центре участка. Шоссе, ведущее в больницу, разделяло его на две главные группы: к востоку от шоссе располагались здания с квартирами для служащих и надворные постройки, к западу — больничные здания, административный корпус и расположенные позади него хозяйственные корпуса (кухня, баня, прачечная и другое), которые разделялись на две половины — мужскую и женскую^[11].

Каждая половина представляла собой четыре каменные постройки-павильона.

Между мужским и женским корпусами располагалось двухэтажное административное здание. На первом этаже находились: прихожая с помещением для швейцара, обширный вестибюль, служебные помещения, приёмная, канцелярия, комната для дежурного врача, кабинет директора. На втором этаже: церковь с дубовым иконостасом, зал для общественных собраний, комната для врачебных совещаний, библиотека и лаборатория. На территории была ещё одна церковь, предназначенная исключительно для отпевания усопших. Она находилась при часовне, расположенной в стороне, и была не видна из окон больницы^[24].



Корпус имени Ф. Я. Ермакова, 1904 год



Периодически в больнице устраивались музыкально-литературные и танцевальные вечера. В отделениях были бильярды, шахматы, шашки и другие игры, библиотека (насчитывала 2048 книг, а также регулярно пополнялась различными газетами и журналами)^[27].

Статистика количества пациентов^[19]

Год	Мужчины	Женщины
1895	91	53
1896	101	133
1897	156	108
1898	235	165
1899	291	204
1900	324	211
1901	329	264
1902	343	273
1903	342	275

Советский период



Портрет Петра Петровича
Кашченко, 1904—1906

В 1922 году больнице присвоили имя известного врача-психиатра Петра Кашченко, возглавлявшего её с 1904 по 1907 год^{[31][32]}. В 1930-е годы территория больницы уменьшилась вдвое — до 29,5 га. Сельский патронаж упразднили, вместо него открыли сельскохозяйственную колонию «Тропарёво», просуществовавшую до 1969



Психиатрическая клиника имени Н. А. Алексеева



Психиатрическая клиническая больница № 1 имени Н. А. Алексеева
Психиатрическая клиническая **больница** № 1 имени Н. А. Алексеева (Алексеевская **больница**, с 1922 по 1994 — имени П. П. **Кашченко**; также известна как **Кашченко**, Канатчикова дача) — психиатрическая клиника в Москве, расположенная по адресу Загородное шоссе, д. 2. После проведённой в 2017 году реформы является одной из трёх московских **больниц** данного профиля, наряду с ПКБ № 4 имени П. Б. Ганнушкина и ПКБ № 13.

В 2014 году у больницы появилась собственная радиостанция, названная «Зазеркалье». Инициаторами и создателями выступили студентки **журфака МГУ** Дарья Лебедева и Софья Еркушова. Ведущими на радио являются пациенты^[38]. Первый прямой эфир состоялся в марте 2015 года.

Материальную поддержку проекту оказывает благотворительный фонд «Добрый век»^{[39][40]}.

Территория больницы в настоящее время составляет 27 гектаров^{[44][45]}. Вход и выход — свободный, на ключ закрываются только двери отделений и медицинских кабинетов. Большинство пациентов, с разрешения лечащего врача, могут гулять по территории и выходить в город. Некоторые пациенты днём уходят работать или учиться, а вечером возвращаются. Существует также дневной стационар, в котором пациенты находятся днём, а ночуют дома^{[44][45]}. На территории имеется оранжерея, где пациенты сами выращивают около 70 тысяч растений^{[44][45]}, а также музей, посвящённый истории Алексеевской больницы и психиатрии в целом^{[31][46]}. Посещение осуществляется по предварительной записи и является бесплатным. Летом музей не работает. Основателем больницы Алексееву и его роду посвящена отдельная экспозиция^{[47][48]}. Психиатры больницы являются авторами газеты «Нить Ариадны», освещающей актуальные вопросы научной и практической психиатрии^[49].



Изг.

[психоневрологическая больница № 1 им. П. П. Кащенко](#) в деревне см. Ляхово (Нижний Новгород). До 1994 года имя Кащенко носила также Психиатрическая клиническая больница № 1 имени Н. А. Алексеева.

Для термина «Больница имени Кащенко» см. также [другие значения](#).

Санкт-Петербургское государственное бюджетное учреждение здравоохранения «Психиатрическая больница № 1 им. П. П. Кащенко», сокращённо СПб ГБУЗ «**Больница им. П. П. Кащенко**» — психиатрическая больница, которая является одним из крупнейших специализированных стационаров страны по организации и оказанию психиатрической помощи населению, социально-медицинской помощи и социально-трудовой реабилитации лиц с психическими расстройствами, согласуясь с «[Законом о психиатрической помощи и гарантиях прав граждан при её оказании](#)»^[2]. В больнице также проводится [принудительное лечение](#) лиц, страдающих психическими расстройствами, совершивших общественно опасные деяния в состоянии [невменяемости](#).

Койко-мест	1530 ^[1]
Координаты	
Адрес	Основной стационар: 188357, Ленинградская обл., Гатчинский р-н, с. Никольское, ул. Меньковская, д. 10 Стационар № 2: 190005, Санкт-Петербург, наб. р. Фонтанки, д. 132 (вход с Троицкого проспекта, д. 1) Психоневрологический диспансер: 190020, Санкт-Петербург, пр. Старо-Петергофский, д. 50, лит. А Комплекс дневных стационаров: 190121, Санкт-Петербург, ул. Канонерская, д. 12

Храм во имя иконы Божией Матери «**Всех Скорбящих Радость**» находится в административном корпусе больницы. Был освящён 25 октября 1896 года. Освящение храма возглавил [епископ Можайский Тихон \(Никаноров\)](#). Настоятелем был назначен [иерей](#) Исмаил Павлович Лепарский, [псаломщиком](#) — Фёдор Лукич Пальшков. В 1900 году в честь [Иоанна Рыльского](#) была освящена часовня, предназначенная для отпевания усопших. В 1920 годы храм и часовня были закрыты, церковное убранство и росписи — уничтожены, а их помещения стали использоваться в административных целях. 25 мая 1994 храм был восстановлен и вновь освящён. Настоятелем стал [протоиерей](#) Александр Церковников. Многие из необходимого убранства было изготовлено в больничных мастерских. Освящение храма провёл Патриарх [Алексий I](#) ^{[24][9][61]}.

Если же предположить, что начиная с третьего акта действие ерофеевской пьесы переключается в иной регистр (главным становится «питейный» мотив), то тогда можно говорить о развитии действия, но действия не «первого», а уже «второго» сюжета (или подсюжета — постепенное опьянение и отравление пациентов психбольницы).

Наконец, пятый акт — последний, в котором обнаруживается, что больные по ошибке выпили метиловый спирт, и к финалу пьесы все обитатели палаты № 3 мертвы, Гуревич издает последние предсмертные «рыки» (с. 133).

В 5 акте можно говорить об исчерпанности ведущей коллизии драмы, но исчерпанность достигается не на пути развития конфликта, а в результате его искусственного (случайного) завершения. Развязка наступает вне зависимости от основного конфликта, а через посредство другой («пировой» или «пирровой») коллизии.

То есть основной конфликт так и не достигает своей кульминации, остается и не разрешенным, и не реализованным. При этом и второстепенный (питейный) сюжет (или подсюжет) не набирает достаточной силы, чтобы соперничать с ведущей фабульной линией и породить смысловую полифонию: он примитивен («украли» — «выпили» — «отравились»). Наступившая смерть больных трагична, но она вызвана ошибкой, недоразумением, случайностью, и, не мотивированная художественно, она уже только поэтому вряд ли может быть воспринята как ведущая (или конкурирующая с ведущей) нить драматического действия.

Другие возможные претенденты на статус «конфликта» — любовный (Натали — Гуревич — Боренька) или национальный (еврей Гуревич — антисемит Прохоров) — вообще остаются в пределах пьесы только означенными, едва намеченными и в конфликтный узел не фокусируются. Их «недоразвитость» словно бы иллюстрирует риторический посыл Прохорова: «Не бу-

дем усложнять *сюжет* происходящей драмы... мелкими побочными интригами... <...> Человечество больше не нуждается в дюдюктивностях, человечеству дурно от острых фабул...» (с. 57). Герой словно бы сознательно снимает обязательность драмат(ург)ического конфликта-столкновения, программируя эстетические законы «новой драмы» на бессюжетность и бесконфликтность, в итоге — на безыдейность.

Таким образом, пьеса Ерофеева (в данном случае — трагедия, что еще более значимо и принципиально в плане актуализации конфликта) оказывается без (вне) драматического столкновения, из нее целиком изымается даже какая-либо видимость драматургической (сюжетной) конфронтации. (И происходит это, на наш взгляд, не по авторскому замыслу, но по причине слабости письма драматурга-прозаика.)

Можно предпринять еще одну попытку обнаружения конфликтной составляющей драмы «Вальпургиева ночь» и попытаться разглядеть ее реализацию на диалогическом уровне текста.

Диалог между реально конфронтующими сторонами имеет место только в первом акте (Гуревич — врач приемного покоя), но и в нем соперничество персонажей художественно не выдержано. Так, например, на вопрос врача: «Как вы оцениваете ваше общее состояние? Или вы считаете <...> свой мозг неповрежденным?» (с. 18) — Гуревич отвечает: «А вы — свой?» (с. 18). В такого рода ответе есть несомненный вызов, но нет ответа, который бы способствовал развитию «словесного поединка» и, как следствие, усложнению действия драмы посредством диалога. К тому же, как уже было сказано ранее, первый акт фактически исключен из *сквозного* сюжета пьесы — это только предисловие, экспозиция, «пролог».

В последующих актах диалоги разворачиваются исключительно между обитателями палаты № 3, то есть не между «противниками», но между «соратниками» по борьбе. И, следовательно, разногласия между Сережей

Клейнмихелем и Пашкой (Гришей) Ереминым, между контр-адмиралом Михалычем и палатой (в лице старосты), между «розовым» Витей и прочими «сумасшедшими» носят формальный, поверхностный, игровой, в конечном счете — «примирительный» характер. Неслучайно, долго и горько оплакивающий «расчлененную» маму Сережа радостно и моментально «доверяется» утверждению Гуревича о том, что «мама жива» (с. 109). Неслучайно «антинародный» Михалыч, привязанный в ходе допроса и суда над ним к кровати, оказывается среди пирующих в качестве «совершенно нашего человека» (с. 94). Неслучайно «комсорг» Пашка Еремин, которому «по идейным соображениям» было «отказано даже в граммулечке» (с. 102), к финалу пьесы «успел нализаться», явно с общего согласия «уважаемого собрания». Что же касается образов лидирующих в диалоге персонажей — Гуревича и Прохорова, то они, несмотря на свою различную («конфликтную» для 1970-х годов) национальную принадлежность (еврей — русский, с. 39–40), оказываются едва ли не двойниками, говорят в унисон, вторя и дополняя друг друга (с. 34 и с. 66, с. 58 и с. 63, с. 78, с. 71 и с. 107 и др.). Не только конфликтной диалогичности, способствующей развитию действия⁴, но и выявленности через речь персонажной характерологии (т.е. индивидуализации) героев в пьесе Ерофеева нет. Главный принцип драматической поэтики — характеристика персонажа посредством индивидуально-персонифицированной речи — в тексте пьесы не осуществлен.

Наконец, можно обратить внимание на выделенность курсивом слова «взорву» в угрозе Гуревича: «Я их *взорву* сегодня ночью!» (с. 59) и, отталкиваясь от него, высказать предположение, что, может быть, автор и герой под словом «взорву» имели в виду не реаль-

⁴ См., например, диалог Натали и Гуревича (с. 69–70), в котором медсестра настроена поговорить о серьезном, но Гуревич «сбивается» на шутку. Конфликтная точка сюжета вновь обнуляется.

ное (физическое) столкновении Гуревича и Бореньки, а учитывали переносный смысл угрозы : «взорву», т.е. «лишу покоя», «потрясу (удивлю)», «заставлю вздрогнуть» и т.п. И тогда, может быть, не следует искать иного разрешения конфликта, как только то, что наличествует в пьесе: смерть больных должна была внести «беспокойство» в среду медперсонала, они должны были «взволноваться» — на метафорическом уровне как будто бы действительно произошел «взрыв». Однако и этот трюизм не добавляет порядка и стройности, цельности и художественной достоверности пьесе. Во-первых, потому, что «взрыв-смерть» был случайным, не предусмотренным и не запланированным, то есть к первоначальной угрозе Гуревича отношения не имеющим. Во-вторых, если в отравлении и был компонент осознанности, то вряд ли «взрыв» за счет смертей не причастных к конфликту «тихих сумасшедших» может быть признан художественно достоверным. В-третьих, искомой и вожделенной реакции на такого рода «взрыв» среди медперсонала (своего рода «возмездия», с. 131) по тексту пьесы не следует: трагедия в сумасшедшем доме, вероятнее всего, будет «списана» на случайность, «виновных» к ответу не призовут. Наконец, сам текст содержит указание именно на физический конфликт. Гуревич: «Я дойду. Ощупью, ощупью, потихонечку. Все-таки дотянусь до этого горла... <...> Боже, не дай до конца ослепнуть... Прежде исполнения возмездия» (с. 130–131). То есть и в данной плоскости цельности конфликта и осуществленности сюжета не обнаруживается. И эти обстоятельства вынуждают пристальнее взглянуть на другие слагаемые ерофеевской драмы.

Уже в «Москве — Петушках» было очевидно, что Ерофееву близок диалогический способ развертывания действия, что события (действие) легко уступают в повести место разговору (моно-, диа- и полилогу), что развитие фабулы обусловлено не пространственным (через действие), а ментальным (через монолог) перемещением

героя. В «Вальпургиевой ночи» эта особенность ерофеевского повествования усилена и формально задействована: персонажи пьесы только говорят и каждый только (условно) «своим голосом», комментарии «с чужих слов» (например, Венички, Господа, ангелов или других персонажей) опущены, то есть, проще говоря, Ерофеев не создает пьесу, а из прозаически повествовательного произведения изымает «лишнее». В целом «драматический» характер повествования в «Вальпургиевой ночи» оказывается удивительно близок «эпическому» характеру повествования в «Москве — Петушках»⁵.

Элементы нарративного (повестийно-прозаического) повествования обнаруживают себя в тексте «Вальпургиевой ночи» со всей очевидностью.

Уже только «афишка» пьесы, ролевой состав ее действующих лиц организован «вопреки» законам драматического канона. Если традиционно, как в тексте пьесы, так и в театральной программе, действующие лица «упорядочены» значимостью их роли в ходе пьесы, то есть от главных действующих лиц к второстепенным и далее к эпизодическим персонажам, то принципом организации «афишки» у Ерофеева становится едва ли не единственно «хронологический» момент — последовательность появления персонажей на сцене, что обнаруживает зависимость ее структуры от наррации, от повествовательной «сюжетки» пьесы.

Состав действующих лиц адраматургичен: вопреки авторскому заявлению о «неукоснительном соблюдении» всех законов Буало (с. 5), в том числе, вероятно, и закона о «необходимом и достаточном» соста-

⁵ Точек соприкосновения текстов «Москвы — Петушков» и «Вальпургиевой ночи» необычайно много: мотив «встань и иди» (с. 16), мотив «распятости» и «изблеванности» (с. 18–19), убийство «вниз головой» (с. 32) и «горлом» (с. 27), сопоставимые пары (Митричи — Вова и Коля), присутствие образов «венецианского мавра» и Дездемоны (с. 14, 71), поименование питейных напитков (с. 111), характер каламбуров (с. 93, 118), физиологические особенности главных героев (один «не пукал», у другого «не шел пар из рта», с. 64) и многое другое.

ве действующих лиц, у Ерофеева среди девятнадцати поименованных персонажей (вместе с «безымянными» их более двадцати), как минимум пять героев появляются в пьесе только в одном эпизоде, не имеют ярко выраженной характерологической доминанты, лишены определенной ролевой (художественной) функции и, кажется, без ущерба для пьесы могли быть «поглощены» другими «именными персоналиями»: врач приемного отделения и старший врач лечебного отделения Ранинсон, Валентина и Зинаида Николаевна («ассистентки-консультанши» приемного покоя) и медсестры отделения Люси и Тamarочка (и др.). Присутствие «проходных» персонажей в системе действующих лиц пьесы может быть объяснено логикой эпически-прозаизированного, повестийно-сюжетного мышления автора (приемный покой не то же самое, что лечебное отделение) в противовес сценически-драматургическому принципу минимализации количественного состава действующих лиц, *условному* способу отражения пространственно-временных связей в пьесе.

Что касается авторских комментариев-ремарок, предшествующих действию в актах или перемежающих его, то и они несут на себе отпечаток чрезмерной нарративности, имеют явно повествовательный (повестийный) характер.

Действие в первом акте начинается с авторского комментария, где значится: «Первый акт. Он же Пролог» (с. 8). Мыслящий категориями прозаических жанров, Ерофеев сознательно (как кажется, ради комического эффекта) вводит эпическую родовую квалификационную черту, сопоставив (и наложив) первые «экспозиционные» разделы прозаических и драматических стратегий. Сходным образом квалифицируется и третий акт — «лирическое интермеццо» (с. 59).

Внутри вводного комментария к первому акту, внешне в достаточной мере ориентированного на драматически-сценическое оформление и содержащего

указания по организации сцены («Приемный покой. Слева от зрителя <...> По обе стороны <...> Позади <...> По другую сторону <...>», с. 8), неожиданно появляется нарративная фраза о медбрате Бореньке — «о нем речь впереди» (с. 8) и замечание о том, что Гуревич был доставлен в психбольницу «чумовозом», с пояснением в скобках — «скорой помощью» (с. 8). Очевидно, что ни та, ни другая ремарка не добавляют ничего к сценическому или актерско-режиссерскому видению, но явно предназначены для прочтения.

Apropos. В случае со словом «чумовоз» можно говорить о литературных аллюзиях, которые в связи со вторым названием пьесы «Шаги Командора» однозначно отсылают к «Маленьким трагедиям» А. С. Пушкина, а именно к «Пиру во время чумы». Однако то обстоятельство, что выразительное слово оказалось за пределами диалогически маркированной зоны речи персонажей свидетельствует о невыразительности драматургического письма Ерофеева, о раздифференцированности деталей художественного текста.

В том же ряду оказываются и ремарки типа «Но об этом чуть позже» (с. 50), или «Адмирал выпивает — и вытаращивает глаза от крепости напитка и перемен земного жребия» (с. 95), или о Вове — «единым залпом выпив, — то, как травка, зеленеет, то, как солнышко, блестит» (с. 96), или об Алексее-Диссиденте, который следует за Прохоровым, «как Елисей за Илиею» (с. 38). В последнем сравнении особенно ошутим символично-метафорический потенциал, явно выходящий за пределы драматической ремарочности.

Авторские ремарки содержат в себе и «избыточную» для действия пьесы эмоцию: «слава Богу» (с. 101), «Как это ему удастся?» (с. 131), или реакцию на зрительское восприятие: «Смех в зале» (с. 17), «Аплодисменты» (с. 19, 119), «Никаких аплодисментов» (с. 133). (Позже подобные «слабости» письма Ерофеева будут востребованы

и развиты более молодыми драматургами, которые делают подобные приемы значимо-выразительными и семантически-подчеркнутыми, например, см. пьесы Николая Коляды.)

Наряду с «Прологом» в составе единого повествовательного текста оказывается и «Послесловие», иронически означенное автором как «крохотное» (с. 134).

То есть драматический жанр у Ерофеева имеет тенденцию к насыщению нарративно-повествовательными элементами и, в конечном счете, оборачивается если не вариантом какого-либо эпического жанра, то во всяком случае так называемой «драмой для чтения», произведением гибридного характера, находящимся на границе родовых узусов.

Кажется, что драматический жанр был предпочтен Ерофеевым всем прочим единственно потому, что авторской целью была языковая игра («Слово», с. 15), желание продемонстрировать легкость и красоту речевых изысков⁶. Драма (тем более драма о сумасшедших) позволяла ему избирательно представить только «живое» слово, не заботясь о связках, упорядочении и организации отдельных блестящих реплик.

«Молитва» Михалыча: «За Москву-мать не страшно умирать, Москва — всем столицам голова, в Кремле побывать — ума набрать, от ленинской науки крепнут разум и руки, СССР — всему миру пример, Москва — Родины украшение, врагам устрашение... <...> Кто в Москве не бывал — красоты не видал, за коммунистами пойдешь — дорогу в жизни найдешь. Советскому патриоту любой подвиг в охоту, идейная закалка бойцов рождает в бою молодцов...» (с. 33–34).

«Фольклорные наблюдения» Гуревича: «Прежде, когда посреди разговора наступала внезапная тишина, — русский мужик говорил обычно: “Тихий ангел пролетел”... А теперь в этом же случае: “Где-то милиционер издох!...”

⁶ Подробно и основательно примеры языковой игры Ерофеева в «Вальпургиевой ночи» описаны в работе: *Скоропанова И.* Русская постмодернистская литература. С. 332–345.

“Гром не прогремит — мужик не перекрестится”, вот как было раньше. А сейчас: “Пока жареный петух в жопу не клонет...” Или <...> вот еще: ведь как было трогательно: “Для милого семь верст — не околица”. А <...> теперь: “Для бешеного кобеля — сто километров не крюк” <...> А это вот — еще чище. Старая русская поговорка: “Не плюй в колодец — пригодится воды напиться” — она преобразилась вот каким манером: “Не ссы в компот — там повар ноги моет”» (с. 67–68).

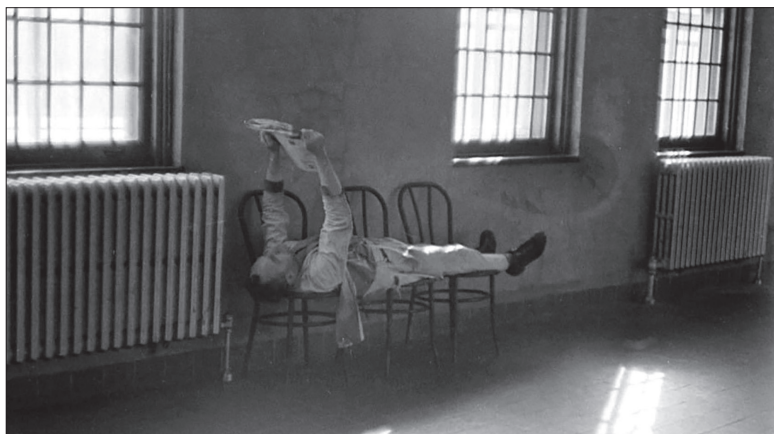
Или названия цветов Стасика-цветовода: «Пузанчик-самовздутыш-дармод», «Стервоза неизгладимая», «Лахудра пригожая вдумчивая», «Мама, я больше не могу», «Сихотэ-Алинь», «Фу-ты ну-ты», «Обормотик желтый», «Нытик двухлетний», «Мымра краснознаменная», «Чапай лохматый», «Презумпция жеманная», «Зиночка сдобная пальпированная», «Мудозвончики смекалистые», «ОБЭХАЭС ненаглядный», «Гольфстрим чечено-ингушский», «Пленум придурковатый», «Дважды орденоносная игуменья незамысловатая», «Капельмейстер Штуцман», «Ухо-горло-нос», «Неувядаемая Розмари», «Зацелуй меня до смерти», «Генсек бульбоносный», «Любовь не умеет шутить», «Гром победы, раздавайся», «Крейсер Варяг», «Сиськи набок», «Хау-ду-ю-ду», «Уйди без слез и навсегда» и многие др. (с. 81–83).

Приведенные цитаты, как видно, значительны по размеру (не-драматургически пространны), но в данном случае они приведены еще и с купюрами. Даже только этот незначительный факт (означим его как излишество⁷) становится свидетельством того, что основной ориентир Ерофеева в работе над текстом «Вальпургиевой ночи» был направлен на демонстрацию языковой игры, но не визуализированной на сцене, но вербализованной на письме. То есть в «Вальпургиевой ночи» не язык служил Ерофееву средством создания драмы, а драма упрощала процесс оформления ярких монологов и «цветистых»

⁷ Количество приводимых в едином ряду острот подчас столь велико, что граничит с безвкусицей.

диалогов. В «Вальпургиевой ночи» язык — цель, драматургический жанр — средство. Этой авторской задачей и объясняется невнимание к цельности и ценностности драматического конфликта и сюжета: они составили для автора не стержень драмы, а только ее фон, с авансцены были сдвинуты в пределы антуража.

Предшествующие наблюдения приводят к заключительному выводу, что в период работы над «Вальпургиевой ночью» представлений о «новой драме» и ее эстетике (= поэтике) у Ерофеева (как и в современной русской литературе в целом) еще не сложилось. Написанная Ерофеевым «Цвайте Нахт» свидетельствовала скорее о писательских поисках, чем об открытиях. Однако можно утверждать, что тенденции, которые наметились в жанровой специфике драмы Ерофеева, были поддержаны творческими поисками других писателей и, в конечном счете, послужили рождению новой драматургии, драматургии постмодерна, так называемого «нового театра».



III

ОСНОВНЫЕ ПУБЛИКАЦИИ ВЕНЕДИКТА ЕРОФЕЕВА

- «Москва — Петушки»: повесть // Трезвость и культура. 1988. № 12; 1989. № 1–3.
- «Москва — Петушки» и пр.»: поэма / предислов. и текстолог. ред. В. С. Муравьева; послеслов. А. Величанского. М.: Изд. «Прометей», 1989.
- Москва — Петушки: поэма / предислов. В. Муравьева. М.: Интербук, 1990.
- Вальпургиева ночь, или Шаги командора // Театр. 1989. № 4.
- Василий Розанов глазами эксцентрика // Зеркала. М., 1989.
- Моя маленькая лениниана // Юность. 1993. № 1.
- Оставьте мою душу в покое: почти все. М.: Изд-во АО «Х.Г.С.», 1995.
- Записки психопата. М.: Вагриус, 2000.
- Мой очень жизненный путь / подгот. авторских текстов В. Муравьева. М.: Вагриус, 2008.
- Из записных книжек / подгот. к печати Г. Ерофеева // Театральная жизнь. 1991. № 20.
- Из записных книжек // Знамя. 1995. № 8.
- «...И останусь в живых»: письма к сестре (1980–1988) / публ. Т. Гущиной // Столица. 1992. № 32.
- Письма к сестре / публ. и коммент. Т. Гущиной // Театр. 1992. № 9.
- Записные книжки. М.: Захаров, 2005.
- «От Москвы до самых Петушков» / беседа с писателем Вен. Ерофеевым / запис. И. Тосунян // Литературная газета. 1990. 3 января. № 1.
- Интервью с Веней Ерофеевым 7 марта 1989 г. / запис. Л. Прудовский // Литературные записки. 1991. № 1.
- «Жить в России с умом и талантом» / беседу с писателем Вен. Ерофеевым запис. Л. Прудовский // Апрель. М., 1991. Вып. 4.

Избранные работы по творчеству Венедикта Ерофеева

- Авдиев И.* Клюква в сахаре (Еда и питье у Венедикта Ерофеева) // Новое литературное обозрение. 1996. № 21.
- Авдиев И. О.* Вен. Ерофеев // Театр. 1991. № 9.
- Айзенберг М.* Некоторые другие: вариант хроники. Первая версия // Театр. 1991. № 4.
- Айхенвальд Ю.* Страсти по Венедикту Ерофееву. М.: Союзтеатр, 1990.
- Альтшуллер М.* «Москва — Петушки» Венедикта Ерофеева и традиции классической поэмы // Новый журнал. New York. 1982. № 142 (То же: Русская литература XX века: направления и течения. Вып. 3. Екатеринбург, 1996).
- Афонский Л.* Путем тепла: краткий очерк истории русской контркультуры (попытка сравнительного анализа) // Родник. 1992. № 2.
- Ахмадуллина Б.* Париж — Петушки — Москва // Московские новости. 1988. № 36.
- Бавин С.* «Самовозрастающий Логос» (Венедикт Ерофеев): библиогр. очерк. М., 1995.
- Безруков А.* Венедикт Ерофеев: между метафизикой и литературной правкой. СПб.: Гиперион, 2018.
- Благовещенский Н.* По ту сторону Москвы — к Петушкам: Исследование поэмы В. Ерофеева «Москва — Петушки», её героя и автора с точки зрения различных глубинно-психологических подходов // Russian Imago 2001: исследования по психоанализу культуры. СПб.: Алетейя, 2002.
- Бераха Л.* Традиция плутовского романа в поэме Венедикта Ерофеева // Русская литература XX века: направления и течения. Екатеринбург, 1996. Вып. 3.
- Благовещенский Н. А.* Случай Вени Е.: психоаналитическое исследование поэмы «Москва — Петушки». СПб.: Гуманитарная академия, 2006.

- Богданова О. В.* «Москва — Петушки» Венедикта Ерофеева как пратекст русского постмодерна. СПб.: Изд. СПбГУ, 2002.
- Богомолов Н.* Блоковский пласт в «Москве — Петушках» Вен. Ерофеева // Новое литературное обозрение. 2000. № 4.
- Богомолов Н.* «Москва — Петушки»: историко-литературный и актуальный контекст // Новое литературное обозрение. 1999. № 38.
- Бондаренко В.* Подлинный Веничка. Разрушение мифа // Наш современник. 1999. № 7.
- Вайль П., Генис А.* Страсти по Ерофееву // Книжное обозрение. 1992. 14 февраля. № 7.
- Вайль П., Генис А.* Во чреве мачехи: возвращаясь к Ерофееву // Московский наблюдатель. 1992. № 2.
- Вайль П., Генис А.* Пророк в отечестве: Веничка Ерофеев... между легендой и мифом // Независимая газета. 1992. 14 мая. № 90.
- Васильев Э.* «Москва — Петушки» трезвый маршрут // Российская газета. 1997. 3 окт.
- Васюшкин А.* Петушки как Второй Рим? // Звезда. 1995. № 12.
- Венедикт Ерофеев (1938–1990): биография в цитатах* // Новое литературное обозрение. 1996. № 18.
- Величанский А.* Феномен Ерофеева // *Ерофеев Вен.* Москва — Петушки. М.: Изд. «Прометей», 1990.
- Веховцева-Друбек Н.* «Москва — Петушки» как *pagodia sacra* // Соло: проза, поэзия, эссе. 1991. № 8.
- Власов Э.* Бессмертная поэма Вен. Ерофеева «Москва — Петушки» // Ерофеев Вен. Москва — Петушки. М.: Вагриус, 2001.
- Вольфсон И.* Роль библеизмов в поэме Вен. Ерофеева «Москва — Петушки» // Словоупотребление и стиль писателя. СПб., 2003. Вып. 2.
- Выгон Н.* Современная русская философско-юмористическая проза: проблемы генезиса и поэтики. Автореф. дис. ... докт. филол. наук. М., 2000.

- Выродов А.* Венедикт Ерофеев. Исповедь сына эпохи (О творчестве писателя) // Театральная жизнь. 1990. № 23.
- Гаспаров Б., Паперно И.* «Встань и иди» // Slavica Hierosolymitana. 1981. Vol. V–VI.
- Гейсер-Шнитман С.* Венедикт Ерофеев: «Москва — Петушки», или «The Rest is Silence». Bern: Lang, 1989.
- Генис А.* Благая весть. Венедикт Ерофеев // Генис А. Иван Петрович умер. Статьи и расследования. М., 1999.
- Глинтерщик Р.* Венедикт Васильевич Ерофеев // Глинтерщик Р. Очерки новейшей русской литературы. Постмодернизм. Вильнюс, 1996.
- Грицанов А.* Ерофеев // Постмодернизм. Энциклопедия. Минск: Интерпрессервис — Книжный дом, 2001.
- Дарк О. В. В. Е.,* или Крушение языков // Новое литературное обозрение. 1997. № 25.
- Дзаппи Г.* Апокрифическое Евангелие от Венички Ерофеева // Новое литературное обозрение. 1999. № 38.
- Дудек А.* «Россия, водкой умытая» // Литературные новости. 1994. № 2–3.
- Есаулов И. А.* Юродство и шутовство в русской литературе: некоторые наблюдения // Литературное обозрение. 1998. № 3.
- Живолупова Н.* Паломничество в Петушки, или Проблема метафизического бунта в исповеди Венички Ерофеева // Человек. 1992. № 1.
- Зорин А.* Пригородный поезд дальнего следования // Новый мир. 1989. № 5.
- Иванова Н.* Намеренные несчастливцы // Дружба народов. 1989. № 7.
- Камянов В.* Космос на задворках // Новый мир. 1994. № 3.
- Кавадеев А.* Сокровенный Венедикт // Соло. 1991. № 8.

Карамитти М. Образ Запада в произведениях Венедикта Ерофеева // Новое литературное обозрение. 1999. № 38.

Касаткина Т. Мифологема «4» в поэме В. Ерофеева «Москва — Петушки» // Начало. 1995. № 3.

Касаткина Т. Философские камни в печени. Рец. на кн. Ерофеев Вен. «Оставьте мою душу в покое»: Почти все // Новый мир. 1996. № 7.

Константинова С. Л. Структура и функция «итальянского мифа» в поэме Вен. Ерофеева «Москва Петушки» // Материалы Второй конференции «Литературный текст: проблемы и методы исследования», 17–22 сентября. Тверь, 1998.

Костырко В. Подводные камни свободы // Новый мир. 1990. № 3.

Кузнецова Н. Что с нами происходит? Монография о творчестве Венедикта Ерофеева // Русская мысль. 1991. 26 апреля.

Курицын В. Четверо из поколения дворников и сторожей: рецензия на публикацию «Москва — Петушки» // Урал. 1990. № 9.

Курицын В. Мы поедем с тобою на «А» и на «Ю» // Новое литературное обозрение. 1992. № 1.

Курицын В. «Москва — Петушки»: пратекст юридический // Курицын В. Русский литературный постмодернизм. М.: ОГИ, 2001.

Курицын В. «Москва — Петушки» как антиалкогольное произведение // Курицын В. Русский литературный постмодернизм. М.: ОГИ, 2001.

Лакшин В. Беззаконный метеор // Знамя. 1989. № 7.

Левин Ю. Классические традиции в «другой» литературе: Венедикт Ерофеев и Федор Достоевский // Литературное обозрение. 1992. № 2.

Левин Ю. Комментарий к поэме «Москва — Петушки» Венедикта Ерофеева. Грац: Изд. Хайнриха Пфайдля, 1996.

Лейдерман Н., Липовецкий М. Современная русская литература: в 3 кн. М.: УРСС, 2001. Кн. 2: «Москва — Петушки» (1969) Венедикта Ерофеева; кн. 3: Венедикт Ерофеев «Вальпургиева ночь, или Шаги командора» (1985).

Лекманов О., Свердлов М., Симановский И. Венедикт Ерофеев: посторонний. М.: АСТ, 2018.

Лесин Е. Бездомный Веничка обрел наконец книгу // Книжное обозрение. 1995. № 45.

Лесин Е. И немедленно выпил ... // Юность. 1994. № 3.

Лесин Е. Судьба персонажей Платонова: «Счастливая Москва» и «Москва — Петушки» Вен. Ерофеева // «Страна философов» Андрея Платонова. Вып. 3. М., 1999.

Липовецкий М. «Свободы черная работа» // Вопросы литературы. 1989. № 9.

Липовецкий М. Апофеоз частиц, или Диалоги с Хаосом // Знамя. 1992. № 8.

Литературный текст: проблемы и методы исследования. Анализ одного произведения: «Москва — Петушки» Вен. Ерофеева: сб. Тверь, 2001.

Маркелова О. Функция литературной цитаты в структуре поэмы Венедикта Ерофеева «Москва — Петушки» // Русская словесность. 2001. № 5.

Марутина И. Между мифом и реальностью (автор и герой в поэме Вен. Ерофеева «Москва — Петушки») // Литературная учеба. 2002. № 3.

Марутина И. Преломление темы «маленького человека» в поэме Вен. Ерофеева «Москва — Петушки»: традиции и новаторство // Русская словесность. 2002. № 3.

«Москва — Петушки» Вен. Ерофеева: сборник научных трудов. Тверь: Тверской гос. ун-т, 2001.

Моташкова С. В. Роман К. Воннегута «Завтрак чемпионов» и поэма Вен. Ерофеева «Москва — Петушки» как знаковые явления культурной эпохи // Филологические записки. Воронеж, 1998. Вып. 10.

Муравьев В. Предисловие // *Ерофеев Вен.* Москва — Петушки. М.: Интербрук, 1990.

Муравьев В. «Высоких зрелищ зритель» // *Ерофеев В. В.* Записки психопата. М.: Вагриус, 2000.

Несколько монологов о Венедикте Ерофееве // *Театр.* 1991. № 9.

Нефагина Г. Л. Симметрия и круг в структуре поэмы Вен. Ерофеева «Москва — Петушки» // Москва — Петушки Вен. Ерофеева. Мат-лы Третьей междунар. конференции «Литературный текст: проблемы и методы исследования». Тверь, 2000.

Новиков В. «Три стакана перцовки»: выдуманный писатель (о Вен. Ерофееве) // *Столица.* 1994. № 31.

Орлова Е. И. После сказа (Михаил Зощенко — Венедикт Ерофеев — Абрам Терц) // *Филологические науки.* 1996. № 6.

Перепёлкин М. Венедикт Ерофеев: причудливый или просто чудной. Текст и контекст. Самара: Самарская гуманитарная академия, 2019.

Плуцер-Сарно А. Ю. Веня Ерофеев: «Разве можно грустить, имея такие познания!». Комментарий к комментарию // *Новый мир.* 2000. № 10.

Померанц Г. На пути из Петушков в Москву // *Новое время.* 1995. № 28.

Померанц Г. Разрушительные тенденции в русской культуре // *Новый мир.* 1995. № 8.

Руденко М. Палата №3, или В чужом пиру // *Стрелец.* 1992. № 1.

Седакова О. Несказанная речь на вечере Венедикта Ерофеева // *Дружба народов.* 1991. № 12.

Седакова О. Венедикт Ерофеев // *Ерофеев В. В.* Мой очень жизненный путь. М.: Вагриус, 2008.

Седов К. Ф. О поэтике прозы Вен. Ерофеева «Москва — Петушки» // Исследования по художественному тексту. Саратов, 1994.

Сказа А. Традиции Гоголя и Достоевского и поэма «Москва — Петушки» Венедикта Ерофеева // *Вестник*

Московского университета. Серия 9: Филология. 1995. № 4.

Скоропанова И. Русская постмодернистская литература. 2-е изд., испр. М.: Флинта, 2000. Гл.: Карта постмодернистского маршрута: «Москва — Петушки» Венедикта Ерофеева; Карнавализация языка: пьеса Венедикта Ерофеева «Вальпургиева ночь, или Шаги Командора».

Смирнова Е. Венедикт Ерофеев глазами гоголеведа // Русская литература. 1990. № 3.

Стебловская С. Веничка и Христос // Литературная Россия. 2001. № 31.

Сухих И. Заблудившаяся электричка (1970. «Москва — Петушки» В. Ерофеева) // Звезда. 2002. № 12.

Толстая Т. Рецензия на публикацию «Москва — Петушки» Вен. Ерофеева // Книжное обозрение. 1989. 8 сентября. № 36.

Тосунян И. Венедикт Ерофеев. «...Я дебелогвардеец» // Литературная газета. 1993. 17 ноября. № 46.

Тосунян И. Две больших, четыре маленьких, или Роман, который мы потеряли // Литературная газета. 1995. 25 октября. № 43.

Тюпа В. И., Ляхова Е. И. Эстетическая модальность прозаической прозы Вен. Ерофеева // Литературный текст: проблемы и методы исследования. Анализ одного произведения: «Москва Петушки» Вен. Ерофеева. Тверь, 2001.

Фарк О. Новая русская проза и западное средневековье // Новое литературное обозрение. 1994. № 8.

Фрейдкин М. О Венедикте Ерофееве // Фрейдкин М. Каша из топора. М.: Время, 2009.

Чупринин С. Безбоязненность искренности // Трезвость и культура. 1988. № 12.

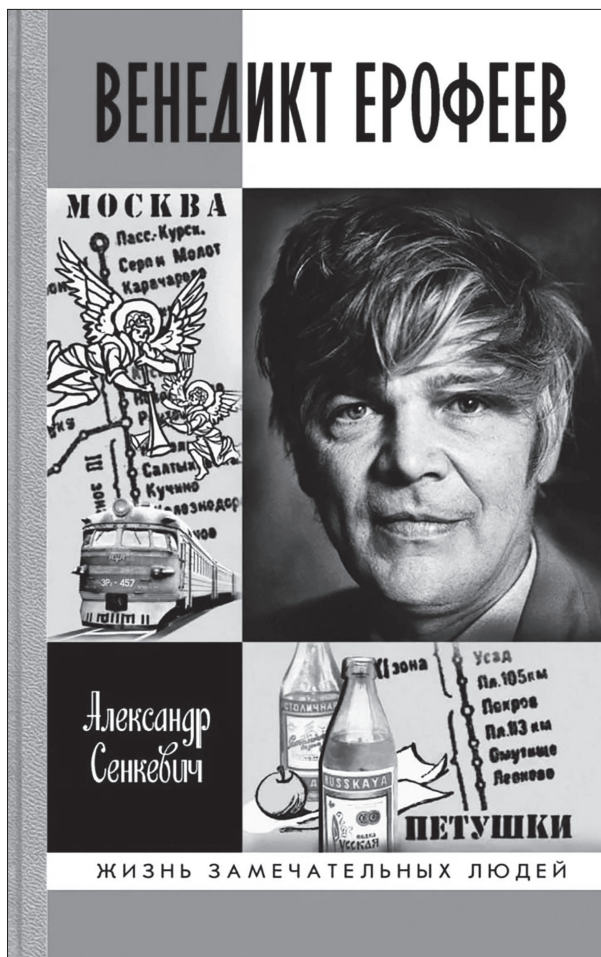
Художественный мир Венедикта Ерофеева. Саратов: Изд-во Саратовского гос. пед. ин-та, 1995.

Шмелькова Н. Во чреве мачехи, или Жизнь — диктатура красного. СПб.: Лимбус Пресс, 1999.

Шмелькова Н. Последние дни Венедикта Ерофеева. Дневники. М.: Вагриус, 2002.

Шталь Е. Венедикт Ерофеев: писатель и его окружение. М.: АИРО-XXI, 2019.

Эпштейн М. После карнавала, или Вечный Венечка // Золотой век. Вып. 4. М., 1993 (То же в кн.: *Ерофеев В.* Оставьте мою душу в покое (Почти все). М.: Изд-во АО «Х.Г.С.», 1995).



СОДЕРЖАНИЕ

I

«Москва — Петушки»: драматическая повесть

Жанровый *антиканон* «Москвы — Петушков» 17

Главный *негерой* повести «Москва — Петушки» 39

Интертекстуальные подтексты

«Москвы — Петушков» 63

II

«Вальпургиева ночь, или

Шаги Командора»: прозаическая драма 85

III

Основные публикации Венедикта Ерофеева 110

Избранные работы по творчеству

Венедикта Ерофеева 111