DOI: 10.24411/2308-8079-2018-00018

УДК 82+821.161.1

ОНТОЛОГИЯ РИЗОМЫ СМЫСЛА В ДРАМАТУРГИЧЕСКИХ ЭКСПЕРИМЕНТАХ ВЕНЕДИКТА ЕРОФЕЕВА

Безруков А.Н.

В данной статье осуществлен анализ незавершенной трагедии писателя-постмодерниста Венедикта Ерофеева «Диссиденты, или Фанни Каплан». Драма манифестирует особую иерархию ценностей, разрушающихся реальной действительностью. Актуальность работы заключается в том, что текст пьесы еще не рассматривался в режиме уровневой раскладки, в фактической связности с задуманным Венедиктом Ерофеевым триптихом. Формат триптиха позволяет автору преодолеть рубежи смыслового ряда, коннотативного замещения. Писатель движется от цельности изображения картины жизни к вариативному саморазрушению, потере наиболее важного онтологического компонента жизни – категории веры. Выводы по тексту свидетельствуют о ризомном характере смысла, который онтологически не может быть завершен. Рецепция пьесы «Диссиденты, или Фанни Каплан» верифицирует объективное представление о творческих ориентирах Венедикта Ерофеева.

Ключевые слова: постмодернизм, Венедикт Ерофеев, драматургия, ризома смысла, ценностные ориентиры, эстетика чтения.

THE ONTOLOGY OF THE RHIZOME OF MEANING IN VENEDIKT EROFEEV'S DRAMA EXPERIMENTS

Bezrukov A.N.

This article analyses the unfinished tragedy "Dissidents, or Fanny Kaplan" by postmodernist writer Venedikt Erofeev. The drama manifests a special hierarchy of values being destroyed by reality. The relevance of the work lies in the fact that the text of the play has not yet been considered in the mode of the level layout in actual connection with the conceived V. Erofeev triptych. The format of the triptych allows the author to overcome the boundaries of the semantic range and connotative

substitution. The writer moves from the integrity of the reflection of life to the variative self-destruction, to the loss of the most important ontological components of life, i.e. the category of faith. The conclusions indicate the rhizome character of the meaning which ontologically cannot be completed. The reception of the play "Dissidents, or Fanny Kaplan" verifies the objective idea of V. Erofeev's creative landmarks.

Keywords: postmodernism, Venedikt Erofeev, drama, rhizome of meaning, value orientations, aesthetics of reading.

Творчество Венедикта Ерофеева принято соотносить с первой волной русского постмодернизма (1960-70 гг.), периода наивысшей активности манифестаций и кристаллизации основ новой, нетрадиционной, неатрибутивной поэтики [5]. Венедикт Васильевич Ерофеев вошел в русскую литературу стремительно, манипуляционно, знаково. В первую очередь, в ряду с Андреем Битовым, Сашей Соколовым, Эдуардом Лимоновым, Виктором Ерофеевым он является мастером постмодернистской словесной, собственно языковой игры, уже далее – комбинатор эстетически неоднородных художественных миров, мифотворец, скриптор, всезнающий создатель. Литература второй половины XX века в Советской России, как и на Западе, ознаменована декодированием [7;8; 14] так называемой постмодернистской чувствительности. Данную категорию следует понимать как некое особое, эстетическое, метафизическое, онтологическое отношение к происходящему, реальному, живому. Это некая теоретическая рефлексия, что собственно и отличает данный вид **рецепции** [4] от стандарта традиционной (номинативной), эмпирической, нормативно-догматической культуры. Постмодернистская чувствительность компилирует философские тезисы, культурологические доктрины, эпистемологиические практики, стилевые колебания. В номинации основного тезиса постмодернизма – «мир как хаос» (Ж. Делёз, Ф. Гваттари) – предугадывается настроение катастрофичного, сенсибилитического относительно имманентного смысла, трансцендентальной позиции,

аксиологического ориентира, эпицентра значимого, но фиксируемого поэтическим языком. Следует согласиться с мыслью М.М. Бахтина, что «литература не просто использование языка, а его художественное познание, … художественное самосознание языка» [3, с. 287]. Схожий вариант оценки языка, новое моделирование реалий, иная иерархия ценностей претворяется в произведениях Венедикта Ерофеева.

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

Вторая часть трилогии – «Вальпургиева ночь, или Шаги Командора» была создана в 1985 году. Этот текст относительно закончен, он не раз переиздавался, не раз был инсценирован, существует несколько достаточно успешных режиссерских проектов (М. Белякович, М. Захаров). «Вальпургиева

ночь…» – пьеса особой идеологической направленности. Действие драмы происходит в сумасшедшем доме, герои патологические больные, исправления/излечения как такового, конечно же, не наступает, тем более что финал достаточно знаков для разрешения художественной коллизии – смерть всех вследствие отравления. Весь кошмар художественной картинки драмы, ее особый смысловой статус в явной похожести воплощения подобной копии на реалии советской, нестерпимой нормальному человеку действительности. В условиях **несвободы**, которую рисует Вен. Ерофеев, погибает и сам человек, и разрушается его личность, и рушится естественный мировой порядок [6]. Для драматурга показать **настоящесть** происходящего не есть самоцель творчества, это только внешний вид. Наиболее ценным становится репрезентация саморазрушения органической психики человека, его живой сути, его пульсирующего сознания, манифестация которого подвластна только поэтическому языку. Подобный авторский эксперимент позволяет, как зафиксировать художественный замысел, так и сформировать ризому перспективного смысла. Следовательно, на читателя возложена сверхзадача – деконструировать ряд коннотативных номинаций и воссоздать онтологическую парадигму колебания значений.

Третья часть так и не была реализована, существуют только авторские историографические предпосылки к написанию «Ночи перед Рождеством». В конце 1980-х годов, уже в плохом состоянии здоровья, автор пытался сложить в текст некоторые фрагменты первой части, но далее работа была прервана по причине смерти Венедикта Ерофеева в 1990 году. Вероятно, третья часть должна была завершить замысел автора, имеющего цель реконструировать возможный процесс достижения человеком абсолюта религиозно-онтологического типа. На первый взгляд, все три части созвучны гоголевским «Вечерам на хуторе близ Диканьки». Повторяются практические все особо важные для Н.В. Гоголя сюжетные ходы (полулегендарный, сказочный колорит нарраций), но Венедикт Ерофеев не копиист, не нарочитый комбинатор и манипулятор читательского сознания. Он первоклассный художник,

оценивающий, создающий, пишущий для стадиальной разверстки **смысла**, порой не только художественного, но и мировоззренческого.

Стилистически концептуально воплощена у Венедикта Ерофеева философия **переживаний**, т.к. «стиль всегда некоторое единство» [12, с. 71], он позволяет фиксировать моменты истории, факты изменений, аспекты пророчеств. Объективация эстетических координат, философия движения к лучшему/хорошему, по Ерофееву, целостно изображены в «Москве – Петушках» (1969). Коннотативная иерархия поэмы в том, что заглавный герой текста – Веничка – центрично претерпевает деформацию личностного подъема/падения, писательского самообладания «над самим собой», одновременно с этим он самоопределяется в мире дисгармоний [9], противоречий, в ситуации гибельности. Не случайны используемые в поэме «Москва – Петушки» и приемы автобиографии (манифестация я-автора), и форма, близкая молитвенному слову (покаяние души), и контаминация пророчества (финал текста, рак горла), и эффект самопрезентации (эстетика звучания речи, поэтика языка), и выверенная прагматика духовного поиска (движение от низа к верху, падение сверху вниз). Венедикт Ерофеев смог это показать в прозе. Схожий формат он как автор допускал и в драме, но, как понимаем, закончить задуманное не успел.

«Диссиденты, или Фанни Каплан» незаконченный текст, следовательно, работа с ним может быть затруднена нечеткостью определения конечного авторского замысла. Но ерофеевский текст продуманно начат, следовательно, верифицировать пьесу по ряду реализации драматургических уровней, обозначить смысловую дисперсию текста все же можно.

Заголовочный комплекс трагедии отсылает как к историческому лицу – Фанни Каплан, так и исторически значимой группе – диссиденты. Для Венедикта Ерофеева советская эпоха, события начала XX века, современность 1980-х годов – материал и базис художественных экспериментов. Несомненно, вывести на авансцену пьесы фигуру Фанни Каплан есть попытка пародийно предвосхитить вероятностный реверс истории. «Пародия понимается здесь…

как двигатель литературной эволюции, которая необходимо развивается через обнажение приема и остранение литературных норм» [14, с. 8]. Подтверждением этому тезису звучит авторская оценка образа Фанни: «Ни одного героя – кроме Фанни – ни одного в разумном здравии, и это хорошо, потому что я в добром здравии за жизнь не встречал отнизу доверху» [10, с. 258]. Драматургической сверхзадачей становится – перевернуть наррацию онтологического толка, переориентировать читателя/зрителя на явную драму всей жизни. Ведь в финале не останется никого: «Пьеса закончится сокрушительно. Не останется никого – НИКОГО? – никого. – А зачем НИКОГО? – А зачем оставаться. Жребий брошен. Круг очерчен. Корабли сожжены» [10, с. 258].

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

Особое художественно-эстетическое внимание у Ерофеева сконцентрировано на списке действующих лиц пьесы. Данная раскладка объективна и точечна, в ней номинативно названы герои, а также намечен исторический проспект становления обстоятельств и условий дальнейшего развития действия. «В драме, с одной стороны осложняется личность героя и даже намечаются внутренние коллизии, а с другой – отчетливо выступают внеличные силы в их противостоянии личности, что и создает почву трагизм» [13, с. 34]. Внешне трагическое событие начала XX века, революционная коллизия, может быть соотнесена с античными сюжетами, литературными

перипетиями, классическими моделями отображения дисгармонии. Миф для автора становится возможностью соотнести земной мир человеческого разума и вселенскую бездну незнания, интенцию сознательного воскрешения и философию крушения мистериального. Мужские образы, начиная с Мишеля Каплана, а далее – Лжедмитрия I, Лжедмитрия II, юродивого Виталика, человека в «сером» олицетворяют собой метафизику отчаяния и смуты. «Размышляя о судьбах Вселенной» [10, с. 259], они интуитивно предвидят гибель первоначал, разрушение веры, доктрины счастья, ненаполнение пустоты истиной и правдой. Для них внешнее становится ценностным, тем, что для читателя формально может считаться заблуждением. Женские образы – Роза, Фанни, Аспазия в валенках, Прозерпина с рюкзаком под мышкой – также дополняют вертикаль драматургической модели.

Целесообразно, на наш взгляд, проследить динамику изображаемого конфликта. Нарративное движение осуществляется от описания разумно террористического пространства-события (начало XX века) к формированию социально демократического строя (период античности, век Перикла), манифестации новой идеи, принятия нового поведенческого комплекса. И далее, что и является исходом текста – новая мифология, советская действительность – подземному миру, бездне страстей, сокрушению человечности, осознанию обреченности, эсхатологического конца. Мифологический сюжет, связанный с похищением Плутоном Прозерпины гармонично может быть дополнен реалиями событий Древнего Рима, появлению на авансцене истории Гая Юлия Цезаря, отчасти предопределившего крах и гибель римской империи своей позицией вседозволенности, крайности лжи, допущения обмана, подкупа, обесценивания жизненно-важных приоритетов, личном отказе от веры. Начало катастрофы современной России 1980-90-х годов, по Ерофееву, оказывается в схожих социально-нравственных границах: история запуталась в доминанте лиц, сбит ориентир на правильность позиции, допускаются обман и провокации, аспекты веры вообще вынесены за рамки онтологии. Сущностное начало сокрыто от

зрителя/читателя, «остаются мокрые и нечистые пустоты» [10, с. 259]. Рецептивный взгляд не касается ничего: «Да и зачем зрителю видеть все? Ему лучше б вообще ничего не видеть» [10, с. 259].

Коннотацией смысла в «Диссидентах, или Фанни Каплан» является именно неосуществимый авторский замысел, или же стандарт получившейся ризомы смысловой ризомы, а далее – условная фиксация подобного опыта: «опыт, по-видимому, ничем не отличается от искусства; мало того, мы видим, что имеющие опыт преуспевают больше, нежели те, кто обладает отвлеченным знанием (logon echein), но не имеет опыта» [2, с. 66]. Драматургу удалось кристаллизовать формат, закрепить номинацию жанра, начать языковую игру, определить персонажей, выйти к общим проблемам расшифровки мироустройства.

Венедикт Ерофеев был требовательным к себе в вопросах религии и веры. Как истинный писатель, он не принимал для себя эмоционального комфорта, чувственного спокойствия. Драматургическая позиция Венедикта Ерофеева заключается в обретении ответственного чувства причастности к жизни, неотделимости своего от общего, усиления тревожности и беспокойства за человека, находящегося рядом. Сумасшествие персонажей пьесы осложняется алкогольной горячкой. Нарочито об этом сказано в адрес первого действующего лица, Мишеля Каплана: «действие происходит на исходе 2-го дня Его белой горячки» [10, с. 258], «это типичный символический жест, это самоизвольное мученичество» [11, с. 269]. В тексте все «Постоянно тревожно» [10, с. 258]. Предугадать исход в наличных контурах пьесы не представляется возможным.

Постмодернистская игра культурными кодами, знаками и символами порой смягчает эмоциональную нагрузку, но смысловую дисперсию, многообразие взглядов, позицию самого автора скрыть не получится. «Структура мифологического, или поэтического, или мистериального символа, по мысли Порфирия, имеет то общее со структурой имагинации сновидца, что она не искусственна, но естественна, не произвольна, но органична, ибо

сообразна внутреннему складу Природы» [1, с. 153]. Художественная сила слова Венедикта Ерофеева в том, что оно содействует «сокрушению читательских сердец» [10, с. 259], «а Родина готовится к своей кончине…» [10, с. 259], манифестации, что «Россия погибает» [10, с. 268], но «Ей в роде бы к лицу» [10, с. 268]. Пафосом трагедии становится мнимость надежды на лучшее: «Следует вести себя удовлетворительно. Отлично себя вести нехорошо и греховно» [10, с. 274]; столь необходимое обновление человека, возврат к истинному – пока только желаемое: «ОН-то есть, ОН жив, а вот мы – неизвестно, есть ли мы и живы ли» [10, с. 274].

Таким образом, можно сделать вывод, что пьеса Венедикта Ерофеева «Диссиденты, или Фанни Каплан» является попыткой реконструкции социального водоворота жизни, в который трагически включен человек. Для автора заглавные персонажи пьесы становятся некими **условностями**, крайностями, может даже правилами и нормами эстетического диалога, ибо «единственной адекватной формой словесного выражения подлинной человеческой жизни является незавершимый диалог» [3, с. 351]. От манифестированных героев зависят все – «длинный перечень» неназванных лиц, «очередь», серая масса, живая сущность страны. Венедикту Ерофееву удалось зафиксировать естественную динамику процесса обезличивания, нарождения нигилизма в сознании индивида конца XX века: «По нашим временам, лучше находиться без действия…» [10, с. 277]. Безверие приводит к саморазрушению человека, превращению его в механистический, неживой объект. Онтология ризомы смысла, следовательно, воплощена как на уровне сюжетики, образного ряда, проблематики текста, так и при реализации авторского/поэтического языка, художественной коллизии. Анализ вариаций в формате драмы, думается, может быть продолжен, так как объективация наследия Венедикта Ерофеева конкретизирует становление и развитие принципов русской литературы второй половины XX века.

Список литературы:

1. Аверинцев С.С. Образ античности. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 480 с.

2. Аристотель. Соч. в четырех томах. Т.1. – М.: Мысль, 1976. – 550 с.

3. Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7-ми томах. Т. 5. Работы 1940-х – начала 1960-х годов. – М.: Русские словари, 1997. – 732 с.

4. Безруков А.Н. Рецепция художественного текста: функциональный подход. – Вроцлав: Фонд «Русско-польский институт», 2015. – 300 с.

5. Безруков А.Н. Контаминация дискурсивной практики письма в прозе постмодернизма // Мова і літаратура ў XXI стагоддзі: актуальныя аспекты даследавання / Рэкал.: П.І. Навойчык (адк. рэд.). – Мінск: Выд. цэнтр БДУ, 2017. – С. 16-22.

6. Безруков А.Н. Постмодернистская драма как форма редупликации свободы автора и режиссера // Жанр. Стиль. Образ: Актуальные вопросы современной филологии: межвузовский сб. ст. с междунар. участием / Науч. ред. Д.Н. Черниговский, отв. ред. О.В. Редькина. – Киров, 2017. – С. 5-8.

7. Безруков А.Н. Русская постмодернистская литература в корпусной матрице фреймов и концептов // Вестник Чувашского государственного педагогического университета им. И.Я. Яковлева. – 2017. – № 3 (95). – Ч. 2. – С. 14-23.

8. Безруков А.Н. Иерархия художественного дискурса // Litera. – 2017. – № 2. – С. 45-53.

9. Безруков А.Н. «Москва – Петушки» Венедикта Ерофеева как синтез интермедиальных кодов // Филология: научные исследования. – 2017. – № 4. – С. 106-115.

10. Ерофеев В.В. Оставьте мою душу в покое: Почти все. – М.: Изд-во АО «Х.Г.С.», 1995. – 408 с.

11. Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: В 3-х кн. Кн. 2: Семидесятые годы (1968-1986). – М.: Эдиториал УРСС, 2001. – 288 с.

12. Лихачев Д.С. О филологии. – М.: Высшая школа, 1989. – 208 с.

13. Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. – М.: РГГУ, 1994. – 136 с.

14. Щербенок А. Деконструкция и классическая русская литература: От риторики текста к риторике истории. – М.: Новое литературное обозрение, 2005. – 232 с.

15. Ярхо В.Н. Античная драма: Технология мастерства. – М.: Высшая школа, 1990. – 144 с.

Сведения об авторе:

Безруков Андрей Николаевич – кандидат филологических наук, доцент кафедры филологии Бирского филиала Башкирского государственного университета (Бирск, Россия).

Data about the author:

Bezrukov Andrei Nikolayevich – Candidate of Philological Sciences, Associate Professor of Philology Department, Birsk Branch of Bashkir State University (Birsk, Russia).

E-mail: in_text@mail.ru.