

Ryčlová, Ivana

Драматургическая система Венедикта Ерофеева

In: *Alexandr Sergejevič Puškin v evropských kulturních souvislostech*. Pospíšil, Ivo (editor). 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2000, pp. [207]-211

ISBN 8021023007

Stable URL (handle):

<https://hdl.handle.net/11222.digilib/132490>

Access Date: 28. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

ДРАМАТУРГИЧЕСКАЯ СИСТЕМА ВЕНЕДИКТА ЕРОФЕЕВА

Ivana Ryčlová (Brno)

Если говорить о драматургической системе Венедикта Васильевича Ерофеева, значит, речь идет о трагедии *«Вальпургиева ночь, или шаги Командора»*, которая является первым драматургическим опытом писателя. Стечением обстоятельств судьбы эта пьеса остается единственным оконченным произведением данного жанра. Пьесу автор посвятил, как вытекает из его личной корреспонденции,¹ своему другу – переводчику, историку германской литературы, поэту и критику – Владимиру Сергеевичу Муравьеву. По этому же письму можно получить более точные информации об обстоятельствах возникновения пьесы.

«Вальпургиева ночь», трагедия в пяти актах, первоначально должна была составлять вторую часть триптиха *«Драй Нэхте» (Drei Nächte)*, при этом первая ночь, *«Ночь на Ивана Купала, или Диссидентты»*, также трагедия в пяти актах, была в это время готова только с одной четверти. Третью часть драматургической трилогии – *«Ночь перед Рождеством»* – хотел Ерофеев окончить зимой 1985 г.

Работать над *«Вальпургиевой ночью»* стал Ерофеев в больнице в начале 1985 года и через пару месяцев, весной 1985 г., пьесу завершил.

Рассматривая литературное наследство В. Ерофеева (не только трагедию *«Вальпургиева ночь или шаги Командора»*) нельзя не учесть, факт, что Ерофеев свою жизнь и творчество органически связал в одно целое – творчество для него стало эманацией личностного бытия. Основой его литературного стиля стала не совокупность одних определенных литературных методов и принципов, а сама его жизнь со всеми из этого вытекающими трагическими последствиями. Ерофеев на протяжении всей своей жизни систематически проводил сознательную самодеструкцию. Он разрушал себя как автора – и это нашло свое выражение в образе умирающего героя (см. *«Москва-Петушки»*, *«Вальпургиева ночь»*). Он уничтожал себя как человека и в себе заключенного литературного героя, и это отразилось в умирающем авторе. Поэму о себе (я имею в виду поэму *«Москва-Петушки»*) он окончил словами: «Они вонзили мне шило в самое горло... С тех пор я не приходил в сознание и никогда не приду».²

¹ Весна 1985 г., письмо В. С. Муравьеву.

² Ерофеев, В.: *«Москва – Петушки»*, Москва 1999, с. 200.

М. Foucault пишет в своем дискурсе о литературе: «Произведение, задачей которого стало приводить бессмертные, получило право убивать своего автора, стать его убийцей».³ В качестве примера Foucault приводит Флобера, Пруста и Кафку. Я думаю, что к таким авторам принадлежит тоже В. Ерофеев.

Феноменом связанности судьбы писателя с судьбой его творчества, и также феноменом «внутренней формы» произведения в генологическо-герменевтической рефлексии литературного артэфекта занимается у нас профессор М. Микулашек, который в данном контексте пишет: «Произведение как духовный организм, эманурующий из глубинного, нередко мучительного эмоционального переживания своего создателя, становится его судьбой».⁴ Выше отмеченное сложное духовное явление можно наблюдать также в литературном наследии В. Ерофеева. Так как творчество В. Ерофеева представляло собой для автора своего рода терапевтический автокатарзис, я думаю, что его можно рассматривать и подвергнуть интерпретации только посредством понятия совокупности жизненных и литературных взаимосвязей. Поэтому мне кажется, что единственным подходящим путем проникновения в внутреннюю форму трагедии *«Вальпургиева ночь, или шаги Командора»* является герменевтический подход.

«Вальпургиева ночь» автором генологически определена как драма, или – точнее – как трагедия. В данном случае драматургический жанр кажется логическим завершением интенции автора к диалогу, разговору, что отчетливо проявляется уже в поэме *«Москва – Петушки»* (1969). Хотя диалог главного героя (Венички) является основой конструкции поэмы (Веничка рассказывает о своем путешествии в Петушки), поэма пропитана духом диалога. Драматический диалог выдвигается на первый план наиболее выразительно, когда Веничка ведет полемику с метафизическими субстанциями, прежде всего с Действительностью, которой, по словам Юрия Айхенвальда, «сопротивляется не только своей поэмой, а всей своей жизнью».⁵

Если учесть биографический субстрой изучаемого произведения, следует обратить внимание на линию, ведущую от поэмы с трагическим концом к трагедии. Нарастание трагических моментов в жизни автора (как я уже отметила, *«Вальпургиеву ночь»* он окончил весной 1985 г., летом 1985 г. он подвергся первой онкологической операции) проявилось градацией трагических компонентов в структуре избран-

³ Foucault, M.: *Diskurs, autor, genealogie*. Praha 1993, s. 83.

⁴ Mikulášek, M.: *Fenomén „vnitřní formy“ v genologicko-hermeneutické reflexi literárního jevu*. Rukopis. Vmо 1999.

⁵ Айхенвальд, Ю.: *«Страсти по В. Ерофееву»*. In: *«Восемь пехороших пьес»*. Москва 1990, с. 74 – 79.

ного жанра. Хотя оба произведения заканчиваются трагически, финальная сцена рисующая смерть главного героя *«Вальпургиевой ночи»* – Льва Гуревича, по сравнению с финалом поэмы *«Москва-Петушки»*, гораздо грубее. Она является своего рода апокалипсической притчей, в которой беснующийся Боренька Мордоворот – эссенция всего человеческого зла – убивает ослепшего и беззащитного Гуревича. (Стоит отметить, что эта финальная сцена, припоминает своей грубостью сцену из фашистского концлагеря: беззащитный, слепой Гуревич гибнет под ударами тяжелого ботинка медбрата Бореньки.)

С этой точки зрения *«Вальпургиева ночь»* кажется на самом деле трагедией в аристотелевском смысле слова и драматургический жанр средством, при помощи которого можно выразить идейное содержание произведения более концентрированной формой. Что касается эстетического воздействия произведения на читателя (т.е. и зрителя), то самым важным мне кажется его эффект катарзиса.

Интерпретационной «стратегией» герменевтики, можно ли таким образом в данном контексте выразиться, не является одно лишь описание синтагматики литературного произведения, а раскрытие «внутренней формы» литературного произведения, открывание его нарративного и жанрового гено типа и «семантического жеста». Это нередко требует буквально «внутреннего осязания» художественной формы, интуитивного проникновения за рамки сферы высказанного (H. G. Gadamer), в скрытый мир причин. Жанр, жанровая форма – это, в сущности, оболочка произведения, внешний вид литературного организма, точнее «маска произведения» (O. Spengler), которая нередко бывает весьма обманчивой.

При интерпретации художественного произведения трудно определить, какой подход к тексту является правильным, ибо он зависит от читателя или постановщика, от их способностей интерпретировать текст, который сопротивляется однозначному изложению. Ерофеев – оказываясь то Веничкой, то Гуревичем (т.е. литературным героем) – является автором, который читателя постоянно испытывает и провоцирует. Строя барьер, препятствующий восприятию и уразумению своего текста, он осуждает нас к мучительным попыткам проникнуть в его смысл. В мире Ерофеева с виду не существует «здорового смысла», логики, упорядочения. Если мы проникнем более глубоко в поэтику созданного текста, мы встретимся с феноменом циклизации, который представляет собой одну из структурнообразующих закономерностей синтагматики поэтического артэфакта. Цикл (гречески «κύκλος» – круг), если мы стремимся понять его смысл, философию его формы и его внутреннюю функцию, очевидно связан с феноменом мандалы.

Чтобы постичь философскую глубину, которая имеется под отдельными идейными пластами в семантическом ядре трагедии, я при-

вожу понятие *мандалы* как своеобразной духовной и художественной формы, позволяющей в данном случае более глубоко проникнуть в синтагматику произведения, постичь его символику, его глубинное значение, философское послание, которое автор стремится высказать посредством своего произведения. При определении мандалы как мнимого круга-символа литературного произведения, субстанцией которого является, как пишет профессор М. Микулашек, «взаимосвязь цепи тематических, идейных и действенных единиц и частей»⁶ я исхожу из первоначального значения этого слова в санскритском языке и древнего архетипа в том смысле, как его разработал в своей концепции К. Г. Юнг. Мандала – по мнению К. Г. Юнга – означает символический, «магический круг»: «мандалы – по эмпирии – встречаются в ситуациях, отличающихся суматохой и беспомощностью».⁷ В таких случаях «строгий порядок схемы кругового образа компенсирует хаос и суматоху психического состояния путем конструирования какого-то *внутреннего центра*, к которому все относится, в сторону которого все упорядочивается»,⁸ центра, который вносит в цепь изоморфных и гетероморфных явлений внутренний порядок. Индивидуальные мандалы очень часто отличаются тем, что они (по К. Г. Юнгу) разделены в две половины – темную и светлую с характерными для них символами добра и зла. Эта основная схема, т. наз. *архетип*, сохраняется вопреки разнообразию формального аспекта мандал.

Учитывая выше отмеченное, мы наблюдаем какую-то своего рода параллель к картине мандалы в концепции пьесы *«Вальпургиева ночь, или шаги Командора»*, основанной на оппозиции двух миров, символизирующих темную и светлую половины мнимого «магического круга». Основным структурнообразующим элементом трагедии *«Вальпургиева ночь, или шаги Командора»* является оппозиция двух миров-символов добра и зла: мира «психов» (обитателей палаты № 3 тридцать первого отделения анонимной русской психбольницы) и мира, называемого Ерофеевым миром «фантасмагории в белом» (мир персонажей медицинского персонала, во главе которого стоит старший врач Игорь Львович Ранинсон). Я подчеркиваю, что мне чуждо изложение литературного произведения с точки зрения вульгарного психоанализа, но рассматривая автора и его творчество сквозь призму герменевтики, нельзя не учесть некоторые обстоятельства, сопровождающие возникновение пьесы, а именно факт, что автор писал свою трагедию, умирая от рака горла – значит: в ситуации, которая несет с со-

⁶ Микулашек, М.: *«Циклообразующая сила эйдоса XVII части романа Б. Пастернака Доктор Живаго»*. Брно, 1999, рукопись.

⁷ Юнг, К. Г.: *«Мандалы»*. Брно 1998, с. 109.

⁸ Там же.

бой много боли, психического хаоса и внутреннего страха, который (по К. Г. Юнгу) «инстинктивно ведет к реализации образа мандалы».⁹

«Магический круг» трагедии *«Вальпургиева ночь, или шаги Командора»* охраняет своей контурой глубинное философское содержание, которое является своего рода рефлексией переживаний всего нашего сложного двадцатого века.

Двадцатый век – как, может быть, никакой иной – продемонстрировал нам, до какой степени зла, абсурда, бессмысленной жестокости способен дойти человек, какой непрочной линией отделено наше существование от страшных, иррациональных бездн.

Трагедия *«Вальпургиева ночь, или шаги Командора»* – литературное произведение драматургического жанра, отличающееся знаками «апокалипсического» (или же «эсхатологического») реализма. В конце второго тысячелетия напрашивается параллель между ветхозаветным пророчеством, описывающим эсхатон, конец мира и атмосферой современной истории, параллель между беснующимся медбратом Боренькой, Освенцимом и Гулагом. По моему мнению можно с точки зрения выше показанных связей, учитывая вневременность ее этического послания и идейного содержания, считать *«Вальпургиеву ночь»* Венедикта Ерофеева профетической драмой.

9 Там же.

