

ДИССОЦИАЦИЯ ФИГУРЫ АВТОРА В ПРОЗЕ ВЕ-НЕДИКТА ЕРОФЕЕВА

Андрей Н. БЕЗРУКОВ

*Ph.D, кандидат филологических наук, доцент кафедры филологии
Башкирского государственного университета, Бирский филиал, г. Бирск,
in_text(at)mail.ru*

РЕЗЮМЕ

Anahtar kelimeler:
*автор, Венедикт
Ерофеев, проза
постмодернизма.*

В статье рассматривается проза Венедикта Ерофеева, относящаяся к литературе постмодернизма. Традиционный образ автора у Ерофеева претерпевает диссоциацию, что является ключевым принципом письма. Наблюдается некое замещение собственно номинальной фигуры скриптора и фигуры сторонней, наблюдатель-но-оценивающей, претворенной во множестве чужих голосов.

DISSOCIATION OF FIGURE THE AUTHOR IN PROSE BY VENEDIKT EROFEEV

ABSTRACT

Keywords:
*author, Venedikt
Erofeev, prose of
postmodernism.*

The article deals with prose of Venedikt Erofeev, which relates to literature of postmodernism. The traditional image of the author at Erofeev undergoes dissociation, which is the key principle of writing. There is a certain substitution of the actual nominal figure of the scripiter and the figure of a third-party, observant-evaluative, embodied in a multitude of foreign voices.

Литература постмодернизма представляет собой достаточно сложное параметрическое явление. Поэтика данного литературного направления отлична от традиционной, классической. Новые приемы моделирования художественного мира, пространства используются практически на всех уровнях эстетической парадигмы. Трансформации подвергается сюжет, образный строй, язык, художественная коллизия. В частности, наиболее сложной аналитической оценке поддается фигура *автора*. Данный образ претерпевает диссоциацию, ибо выполняет несколько концептуальных ролей. Автор не столько создает новый текст, сколько занимает позицию стороннего наблюдателя, правильное даже скриптора, дающего оценку происходящим событиям *чужим*, не собственно-авторским голосом. Кроме того, обозначенная примета в целом есть новый способ письма, который регулирует симулятивный принцип постмодернистской игры с классическими обертонами, купюрами, клише, цитатами. Диалогический характер литературы, межтекстовая коммуникация, тезис «мир как текст» (Ж. Деррида) – первичные дефиниции современной литературной теории. Ее доминантным принципом становится принцип дуалистический корректности, смысловой дисперсии. Вариативный подход к пониманию смысла художественного текста в теоретических воззрениях XX века получает актуальный, действенный статус. Вероятно, это следует усматривать в том, что процесс творческого диалога связан не только с буквальным вхождением в ситуацию контакта – *автор – читатель*, или *читатель – мировой контекст*, но и в расширительном значении, с оговоркой ряда конструктивных функций создателя-демиурга, читателя-реципиента. Принцип пастишизации и цитатного мышления характерен для постмодернизма, Венедикт Ерофеев, в частности один

авторов, в творчестве которого объемно используется поэтика интертекстуальности. Наиболее ярко это наблюдается в его прозе – поэма «Москва – Петушки», драматургии – «Вальпургиева ночь, или Шаги командора», «Диссиденты, или Фанни Каплан».

Следует отметить, что образ *автора* есть центр художественно-речевого мира. Он выражает эстетическое отношение к предмету, теме и содержанию собственного текста. Как писал В.В. Виноградов:

автор как представитель своей эпохи, своего общества, своей социальной среды, включенной в движение социально-политической и культурной жизни народа (а нередко и шире: народов, человечества), является не только звеном, но и движущей силой, действенным фактором в истории творчества культурных ценностей, важных для его нации и даже для всего мира (Виноградов 1961: 35).

Принципиально другой концепции образа автора придерживался М.М. Бахтин. Он полагал:

автор должен находиться на границе создаваемого им мира, как активный творец его, ибо вторжение его в этот мир разрушает его эстетическую устойчивость. Позицию автора по отношению к изображаемому миру мы всегда можем определить по тому, как изображена наружность, дает ли он цельный трансграницный образ ее, насколько живы, существенны и упорны границы, насколько тесно герой вплетен в окружающий мир, насколько полно, искренне и эмоционально напряженно разрешение и завершение, насколько спокойно и пластично действие, насколько живы души героев... (Бахтин, 2003: 248-249).

По М.М. Бахтину, автор пользуется языком как материей и преодолевает его как материал, выражая новое содержание. Во второй половине XX века в отечественном и зарубежном литературоведении сформировалась кардинально иная позиция относительно образа автора. Чрезвычайно перспективной для научного изучения считал проблему автора Б.О. Корман. Он указывал на недостаточную изученность вопроса, намечал программу возможных исследований, говорил о совершенствовании теоретического аппарата. На наш взгляд, особенно

интересным представляется то, что Б.О. Корман определение автора связывал с носителем концепции, выражением которой является все произведение, вследствие чего, «автор непосредственно не входит в текст: он всегда опосредован субъектными или внесубъектными формами» (Корман, 1992: 60-61). Исходя из данной концепции, можно предполагать, что автор не только устроитель текста, он и его активный участник, и созерцатель, и демиург, и комбинатор вымышленной реальности, и манипулятор читательских сознаний.

Французский семиолог Ролан Барт, опираясь на положения постструктурализма, объявляет текст территорией только языковых интересов. В словесно-художественном творчестве, по Барту, теряются всякие следы авторской субъективности, «исчезает... телесная тождественность пишущего <...> голос отрывается от своего источника, для автора наступает смерть» (Барт, 1989: 384). Традиционно автор присутствует внутри текста и выступает как повествователь, ведущий рассказчик или персонаж; автор во внутритекстовом воплощении есть художественный образ пишущего. Внутритекстовые проявления дают основания литературоведам обнаруживать различные формы присутствия автора в художественном тексте. Эти формы зависят от родовой и жанровой принадлежности произведения. Более четко авторское присутствие проявляется в сильных – рамочных – компонентах текста: названии, посвящении, эпиграфе, начале и финале текста. На основании анализа данных граней можно характеризовать образ автора, размышлять об авторском замысле, авторской концепции, авторской субъективности. Но есть и другая форма присутствия автора – внетекстовая, где автор биографический, личность существующая, находящаяся в реаль-

ности, имеющая собственную биографию. В данном случае автор выступает как устроитель, воплоитель и выразитель эмоционально-смысловой целостности, единства художественного текста, как автор-творец. Здесь он некий создатель другой, художественной реальности, которой сам буквально ей не принадлежит. Художественный текст, скомпонованный, созданный, организованный автором, все-таки хранит его индивидуальные черты, и можно говорить о живом присутствии в нем автора.

Литературный процесс онтологически связан с историческими изменениями, трансформацией подходов к пониманию и изображению действительного. Реакцией на временной сдвиг становится новый культурный, индивидуально-художественный вид эстетической сферы, пределы которой находятся в коллизионных рамках. Мастерство писателей постмодерна будет сконцентрировано на вероятностном изменении рецепции текста. Текст как налично-знаковая структура обновляет свои контуры, кодируется авторским сознанием, получает трансцендентные интенции. Литература русского постмодернизма может считаться философско-эстетической провокацией, неким линейным взрывом, протестом против однозначности слова. Риторически при таком художественном подходе неизбежно рождается подобие метажанра, конструкта, цельно вбирающего в себя предшествующую культурную архаику. Форма и художественная идея уже не столь знаковы для новоявленного конструкта, принципом письма/чтения становится рецепция онтологии стиля. Цитатный способ мышления писателей-постмодернистов фиксирует стихийность современного бытия, нарочито подчеркивает диалогическую природу реальности. Играя в текст, играя с текстом, автор как бы

уводит читателя от единственно-верного истинного смысла, настраивая тем самым на выработку собственно своего индивидуального мировоззренческого комплекса. Текст, в большинстве случаев, только маркирует реальность, опредмечивает эстетические и этические ориентиры.

Рассмотрим, как проявляется фигура автора в конкретной художественной структуре. В поэме Венедикта Ерофеева «Москва – Петушки» наблюдается диссоциация фигуры автора. Он выполняет как минимум двойную функцию: рассказчика и действующего лица, участника событий. На наш взгляд, можно говорить о форме аукториальной повествовательной ситуации и аукториального повествователя, близкой по своей функции к абстрактному автору. Венедикт Ерофеев организует художественный мир произведения и ориентирует читателя на свою точку зрения, свою интерпретацию описываемых событий, но с помощью цитатной формы комментария. Большое количество отсылок к предтекстам мозаично выстраивают текст, точнее создают интертекст. Следовательно, фигура устроителя новой реальности не может быть соотнесена только с автором в традиционном понимании, фигура автора синтетична, ее роль множественна, она спектральна и контурно размыта.

Поэма «Москва – Петушки» Вен. Ерофеева по своей природе и приемам организации выбивается из литературы русского постмодернизма первой волны. Несомненно, на текст влияет период создания, конец 1960-х годов. Время условных перемен, рождения нового общественного сознания, сбива времени на исторически-важный виток. Господствовавшие жанры этого периода – нарочито эпический вариант – уже не могут столь актуально отвечать эпохе,

новая драма лишь формирует почву для реализации смелых писательских замыслов, лирика развивается по своим поэтическим законам – координируя и автора, и читателя на уровень самоидентификации. Венедикт Ерофеев программно и сознательно определяет жанр своего текста как *поэму*.

Жанр – это вечная проблема взаимоотношения личного и сверхличного в художественном творчестве; на примере жанра хорошо видна продуктивность этой встречи для обеих сторон. Жанр – это структурированный в системе материальных форм, в их языке опыт, идущий через века; <...> жанр себя переделывает во встрече с каждым новым читателем, по-своему воспринимающим структуры мышления, живущие в его языке, но и напротив, эти структуры, в свою очередь, тоже формируют сознание читателя, управляют деятельностью художника. Жанр – это текст, состоящий из определенного комплекса форм, образующих определенную структуру построения образа, но этот текст осуществляет себя только в произведениях, где данная структура предстает как индивидуальное высказывание (Рымарь, Скобелев, 1994: 122-123).

Лиро-эпическая форма позволяет автору не только глубинно продемонстрировать историческую коллизию, сложившуюся к этому периоду (текст поэмы был закончен в 1969 году), но и имманентно актуализировать текстовый (творческий) диалог писателя с культурным и художественным наследием, литературной классикой.

Язык постмодернизма, ввиду исторических оценок, есть самостоятельная форма бытования, без участия реципиента не наделенная онтологическим смыслом. Раскрутка сюжета и тематического блока произведения подводит читателя к одной из важных процедур письма/чтения – приращению и изъятию семантической парадигмы, динамичной модели рекомбинации смысла.

Концепция, выражаемая в слове «auctor», стоит в определенной близости к такому явлению, как этиологический миф. Сталкиваясь с тем или иным фактом культурной традиции, архаическое сознание привычно задает вопрос: кто установил, учредил, ввел кто auctor? Так положено... (Аверинцев, 1994: 109).

Подобную заданность и реализует постмодерн. Событием художественной наррации в постмодернизме следует считать сам *путь* преодоления знака/кода, постижение, проникновение в

процесс сбива вербального и индивидуального, собственно знакового и надындивидуального. Действенным способом художественного рисования в постмодернизме является принцип симулятивной игры, удвоение/копирование копии, и, что актуально, некоей рецепции ощущений от пережитого, воссозданного.

Симуляция наблюдается и у Вен. Ерофеева. «Москва – Петушки» – это лирико-эпический травелог, в котором автор воссоздает самого себя, Веничка жизни и Веничка поэмы становятся лицом одного характера. В жанровой организации это двуединое лицо структурно необходимо. Личностным опытом самого автора мотивируется выборка материала, сосредоточенность на предмете разговора. Это объясняет внутренний мир героя, который уже сам формирует ситуацию общения со слушателями. Текст данной поэмы воспринимается как травестийный, игровой, – в ходе повествования постоянно меняются ритм и стиль наррации в зависимости от того, какой жанр травестируется автором: «Черт знает, в каком жанре я доеду до Петушков... От самой Москвы все были философские мемуары и эссе, все были стихотворения в прозе, как у Ивана Тургенева... Теперь начинается детективная повесть...» (Ерофеев, 2001: 82). Кроме того, анализ поэмы позволяет увидеть в ней черты сходства с народным эпосом. Одной из важных характеристик поэмы является отраженная в тексте космология того народа, к которому принадлежит автор, это проявление тождества, но как понимает читатель условного: «О, тщета! О, эфемерность! О, самое бессильное и позорное время в жизни моего народа – время от рассвета до открытия магазинов! Сколько лишних седин оно вплело во всех нас, в бездомных и тоскующих шатенов» (Ерофеев, 2001: 25).

На внутритекстовом уровне в «Москве – Петушках» Вен. Ерофеева наблюдается процесс структурного склеивания, который происходит благодаря объединяющей функции образа автора. Произведение делится на три основные категории: аутотекст (собственно авторское слово), интертекст (различные включения чужого слова), предтекст (аллюзии, реминисценции, сюжетные заимствования). Доминантной единицей построения авторского текста является интертекст. Повествование Вен. Ерофеева носит цитатный характер, который не позволяет забывать, что пространство текста безбрежно, открыто в бесконечность: «сознание «автора» оказывается в одном ряду с другими сознаниями, с которыми оно вступает в диалог и оказывается включено уже в целостность другого порядка (Рымарь, Скобелев, 1994: 141). Все в «Москве – Петушках» к чему-то обязательно отсылает, дается намек на тот или иной исторический факт, на тот или иной художественный текст, культурный код, и все это не позволяет утвердиться в однозначности. Вторгающиеся в текст имена писателей, всякого рода цитации, ссылки создают диалог/полилог по принципу постмодернистского пастиша.

Вен. Ерофеев сознательно моделирует собственный текст под стилистику чужой фразы, совмещая возвышенное и нелепое, наделяет текст сложным ассоциативным смыслом: «...читал стихи, а раз как-то ухватил меня за икры и спрашивает: «Мой чудный взгляд тебя томил?» Я говорю: «Ну, допустим, томил...» А он опять за икры: «В душе мой голос раздавался?» А я визжу и говорю: «Ну, конечно, раздавался...» (Ерофеев, 2001: 104). Цитаты и другие варианты «чужой» речи вводятся в текст с помощью кавычек, тире, курсива, скобок. Формально автор ставит знак отсылки, но это лишь номинация. Для

дистанция, которая будет как очевидна для читателя, так и в ряде мест неузнаваема:

Ну ладно, ладно, Веня, успокойся. Пусть. Чемоданчик – вздор, чемоданчик потом отыщется. Сначала разреши свою мысль: куда ты едешь? А уж потто ищи свой чемоданчик. Сначала отпочи свою мысль – а уж потом чемоданчик. Мысль разрешить или миллион? Конечно, сначала мысль, а уж потом – миллион (Ерофеев, 2001: 145).

Следует отметить, что в тексте поэмы «Москва – Петушки» преобладают библейские, ветхо- и новозаветные цитаты. Вен. Ерофеев из Библии вытянул, как он сам говорит, «все, что мог вытянуть». Например: в тексте поэмы встречаем:

Один мой знакомый говорил, что кориандровая действует на человека антигуманно, то есть, укрепляя все члены, ослабляет душу. Со мной почему-то случилось наоборот, то есть душа в высшей степени окрепла, а члены ослабели, но я согласен, что и это антигуманно (Ерофеев, 2001: 23).

Здесь видна явная отсылка к Новому Завету. В Гефсиманском саду Иисус Христос произносит широко известное: «Дух бодр, плоть же немощна» [Матфей 26:41; Марк 14:38]. Далее читаем слова апостола Павла: «Я говорю: поступайте по духу... плоть желает противного духу, а дух – противного плоти: они друг другу противятся» - именно в контексте этой сентенции Павла следует рассматривать Веничкино согласие с тем, «что и это антигуманно». Реверс в культурно-историческое прошлое дает возможность автору дистанцироваться от буквальной манифестации своего слова. Для Вен. Ерофеева это новый способ маскировки собственного голоса, некая контаминация звуков.

Эстетические границы литературы постмодерна размыты настолько, насколько их может видоизменить сама жизнь, исторический и культурный слом. XX век в России знаково показал динамику внешних преобразований, интенсивность становления нового сознания, выработку диаметрально другого принципа жизни. Коллизия художественного текста для читателя – в принятии для себя семантической

эстетики, влияющей на выработку философско-нравственных принципов, систем оценки бытия, аксиологических ориентиров. Эстетика постмодернизма стремится к неизбежной деконструкции индивидуального авторского стиля, трансформации языка, в определении и осознании ряда ментальных систем. Преодоление художественной жизни в русле рецептивного вектора свидетельствует не об однополярной фазе прочтения, но о сознательном процессе самоидентификации, поиске и нахождении событийных правил организации сущего. Таким образом, автор диктует читателю тип прочтения художественного произведения: травестийный, игровой, зависящий от его воли. Палимпсестной структурой повествования автор выбирает своего читателя, с которым далее и будет вести интерактивный культурный диалог, ибо состав произведения сам в себе носит нормы его истолкования. В данном случае автор вступает в отношения с читателем и как биографическое лицо, и как литературный герой, но, прежде всего, «автор авторитетен и необходим для читателя, который относится к нему не как к лицу, не как к другому человеку, не как к герою, не как к определенности бытия, а как к принципу, которому нужно следовать» (Бахтин, 2003: 261).

В созданной Вен. Ерофеевым «Москве – Петушках» концепции действительности наблюдается не только соотношение автора биографического и автора как субъекта сознания, но формируется особая цитатная форма авторского комментирования. Феномен Ерофеева в том, что он не отказывается от традиционного принципа мимезиса, но в основе принципа лежит уже не буквальное дублирование, похожесть слога, языка, но имманентное вложение, пастишизация чужих голосов в свой текст с целью манипулирования, или замещения «как бы себя на место другого». Как помним:

подражать присуще людям с детства: люди тем ведь и отличаются от остальных существ, что склоннее всех к подражанию, и даже первые познания приобретают путем подражания, и результаты подражания всем доставляют удовольствие... (Аристотель, 1983: 648).

Таким образом, чтение в современных условиях развития литературоведческой мысли становится процессом синкретичным: происходит одновременно принятие формы и, что становится действенной процедурой, приращение смысла. В данной модели достаточно четко ощутима парцелляция ролевых установок авторской фигуры и фигуры читателя:

Автор не может и не должен определиться для нас как лицо, ибо мы в нем, мы вживаемся в его активное видение; и лишь по окончании художественного созерцания, то есть когда автор перестает активно руководить нашим видением, мы объективируем нашу пережитую под его руководством активность (наша активность есть его активность) в некое лицо, в индивидуальный лик автора, который мы часто охотно помещаем в созданный им мир героев (Бахтин, 2003: 261-262).

Сферически смысл текста следует понимать не столько спектром наличных значений, онтологически открытых для читателя/реципиента, сколько функционирующей, ситуативно-действующей заданностью. Слово/язык явления диалогичные по природе, они стремятся к дуалистичности смысла, некоей полиструктурности кода, дилатации знака-образа. Автор также меняет ролевые задачи с буквально написания текста на проигрывание разности партий. Эйдологическая нагрузка художественного текста ограниченная рамками контакта «автор – читатель» не завершается принятием наличной знаковой структуры, не связана финально с имманентной структуризацией, ее предел созвучен онтологической редупликации смысло-сферы. Диссоциация фигуры автора способствует достижению данного результата, ибо литературный текст, произведение искусства онтологически должны существовать в пространстве истории, актуализироваться с течением времени, поддерживать контекст эстетической целостности.

ЛИТЕРАТУРА

Аверинцев – Аверинцев С.С. Авторство и авторитет // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. Сб. статей. – М.: Наследие, 1994. – С. 105-125.

Аристотель – Аристотель. Сочинения: В 4-х т. Т.4 / Пер. с древнегреч.; Общ. ред. А.И. Доватура. – М.: Мысль, 1983. – 830 с.

Барт – Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.

Бахтин – Бахтин М.М. Собрание сочинений в 7-ми т. Т.1. – М.: Русские словари: Языки славянской культуры, 2003. – 958 с.

Виноградов – Виноградов В.В. Проблема автора и теория стилей. – М.: ГИХЛ, 1961. – 615 с.

Ерофеев – Ерофеев Вен. Собрание сочинений в 2-х т. Т.1. – М.: ВАГРИУС, 2001. – 349 с.

Корман – Корман Б.О. Избранные труды по теории и истории литературы / Предисловие и сост. В.И. Чулкова. – Ижевск: Изд-во Удмуртского ун-та, 1991. – 236 с.

Рымарь, Скобелев – Рымарь Н.Т., Скобелев В.П. Теория автора и проблема художественной деятельности. – Воронеж: Логос-Траст, 1994. – 262 с.