

Специфика организации наррации в поэме В.В. Ерофеева «Москва–Петушки»

Жанна В. Щукина

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, vani7375@mail.ru*

Аннотация. В настоящей статье произведен анализ специфики нарративной организации в поэме В. Ерофеева «Москва–Петушки». Так, в частности, доказывается, что особенности наррации в данном художественном тексте обусловлены аномальным состоянием сознания нарратора. Поскольку нами доказано, что аномальное может быть реализовано в художественных произведениях в двух формах: как аномальный нарратив, предполагающий аномальное изображающее сознание и как нарратив аномального состояния сознания, предусматривающий конвенционально «нормального» нарратора, объектом повествования которого является аномальное сознание, постольку очевидно, что в анализируемом тексте мы имеем дело с аномальным нарративом.

На основе анализа текста поэмы доказывается, что специфика нарративной организации в произведении воплощается посредством трех способов: коммуникации повествователя с неким предполагаемым адресатом, коммуникации, реализуемой внутри диегетического мира и находящей отражение в беседах центрального персонажа как фиктивного нарратора с другими героями как фиктивными нарраторами, коммуникации, происходящей в форме внутренних диалогов нарратора со своим аномальным сознанием; оно же при данной разновидности коммуникации может также считаться нарратором.

Ключевые слова: организация наррации, аномальный нарратив, аномальный нарратор, повествующее Я, повествуемое Я

Для цитирования: Щукина Ж.В. Специфика организации наррации в поэме В.В. Ерофеева «Москва–Петушки» // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология» 2024. № 10. С. 131–139. DOI: 10.28995/2686-7249-2024-10-131-139

The organization specifics of narration organization in V.V. Erofeev's poem "Moscow – Petushki"

Zhanna V. Shchukina

Russian State University for the Humanities

Moscow, Russia, vani7375@mail.ru

Abstract. This article analyzes the specifics of narrative organization in V. Erofeev's poem "Moscow–Petushki". Thus, in particular, it is proved that the peculiarities of narration in that very fiction text are conditioned by the abnormal state of consciousness of the narrator. Since we have proved that the abnormal can be realized in artistic works in two forms: as an abnormal narrative that presupposes an abnormal depicting consciousness and as a narrative of an abnormal state of consciousness that presupposes a conventionally "normal" narrator whose narrative object is an abnormal consciousness, therefore it is obvious that in the analyzed text we are dealing with an abnormal narrative.

Based on the analysis of the poem's text, it is proved that the narrative organization specifics in the work is embodied through three ways: communication between the narrator and a certain presumed addressee, communication realized within the diegetic world and reflected in the conversations of the central character as a fictitious narrator with other characters as fictitious narrators, communication taking place in the form of internal dialogues between the narrator and his abnormal consciousness; in such a type of communication it can also be considered as "narration".

Keywords: organization of narration, abnormal narrative, abnormal narrator, narrating self, narrated self

For citation: Shchukina, Zh.V. (2024), "The organization specifics of narrative organization in V.V. Erofeev's poem 'Moscow–Petushki' ", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 10, pp. 131–139, DOI: 10.28995/2686-7249-2024-10-131-139

Анализируя специфику организации наррации в произведении и принимая в учет, что анализируемый текст есть аномальный нарратив, а значит, повествование, совершаемое в нем, ведется ненормальным в общепринятом смысле повествователем, важно отметить, что повествователь, «выстраивая» свою наррацию от логически связанной и семантически «полноценной» в начале, к финалу обретает состояние, в котором он не способен контролировать не только свою наррацию: «Опять ты со своей темнотой!», «Опять

ты со своей прошлой пятницей!»¹, но и свою ментальную деятельность: «Может быть, в Петушки? <...> А на Курский вокзал – не хочешь?» (с. 169).

Нарратор с самого начала повествования репрезентирует себя в качестве искреннего собеседника, открытого Другому «я», Другому сознанию, готовому, более того, стремящемуся к диалоговому взаимодействию с этим иным сознанием (иными сознаниями).

М.М. Бахтин писал, что любого уровня уникальности и значимости мысль не способна жить, оставаясь в границах индивидуального сознания. Пребывая в его границах, она с неизбежностью умирает. И напротив, «идея начинает жить... порождать новые идеи, только вступая в ...диалогические отношения с другими чужими идеями» [Бахтин 2024, с. 145].

По мысли философа и филолога, человек не способен вполне обозреть самого себя – для этого нужен Другой.

Главный герой поэмы – личность, хотя и аномальная, «потерянная» в обывательском понимании, но личность интеллектуальная, способная к поступку, а именно к тому поступку, каковой М.М. Бахтин считает главным, определяющим человека как такового: «Человек может быть или выше собственной судьбы, или ниже собственной человечности» [Бахтин 1994, с. 234].

У.Х. Халикова полагает, что личность вообще, личность центрального персонажа в частности предстает у В.В. Ерофеева «скорее, как жертва, но никак не кузнец счастья и хозяин жизни, и уж точно не герой» [Халикова 2018, с. 429].

Убеждены, что это не так. Не говоря об иных персонажах произведения, ибо они относятся к теме настоящей статьи лишь косвенно, скажем о самом нарраторе: он – кто угодно, но не жертва, и, да, он, несомненно, герой. Интеллектуальная сохранность его, ирония по отношению к жизни, а главное, к себе и своему страшному недугу личностно «означивают» нарратора, выделяют его «границами»; в контексте же его взаимодействия с иными персонажами еще более явно проступает его этический и ментальный «хабитус».

Внутренние диалоги Венички в «похмельной» части истории – свидетельство этому. Не менее явное, внешне явленное подтверждение – поведение самого нарратора во второй «пьяной» части: он яростно и эмоционально стремится к коммуникации с людьми, оказавшимися с ним в вагоне на пути в Петушки. Нарратор, будучи обладателем высочайшего уровня эрудиции, нигде

¹ *Ерофеев В.* Москва–Петушки: Поэма. М.: Вагриус, 1998. 200 с. (далее ссылки на это издание даны в тексте в круглых скобках).

не предстает как личность высокомерная. Его отношение к себе более скептическое, нежели к любому из его спутников.

Стоит отметить, что уже во втором эпизоде, а чем далее, тем ярче и очевиднее, герой обнаруживает себя в качестве интермедийного персонажа: он, иронично репрезентирующий себя в образе никчемного пьяницы, благодаря используемой им лексике, благодаря привлекаемым культурным кодам, благодаря «включению» в текст своего повествования иных видов искусства, кодированных иным способом, дает возможность проводить своеобразную, «вывернутую наизнанку», порожденную культурой метакреативизма параллель между ним и другим, метакреативистским персонажем главным героем романа Г. Гессе «Игра в бисер» Иозефом Кнехтом.

Иозеф Кнехт, чья личность была представлена сквозь призму воспринимающего сознания нарратора, очень близка той личности, что самопрезентировалась в поэме В. Ерофеева. В чем близость и схожесть? В том, что оба героя, один из которых персонаж, другой нарратор, – люди искусства. Казалось бы, это вовсе не так. Иозеф Кнехт хотя и великий музыкант, но он, прежде всего и главным образом – математик. Математика, даже высшая, – наука, а, как известно, фикциональность искусства не имеет ничего общего с математическими формулами, но поскольку специфической и главной чертой произведения искусства является целостность, а

...художественное творчество есть сотворение воображенных миров: не обязательно вымышленных, но обязательно воображенных, то есть условных, отграниченных от эмпирического мира действительных процессов и событий²,

то стоит признать, что в тексте Г. Гессе математика явлена нам не как наука, но как еще один из видов искусства, способных порождать эмоциональную, а не лишь рациональную рефлексию, – переживание переживания, что мы видим на примере многих героев романа, но, всего ярче, на примере личности центрального персонажа.

Аномальный нарратор Ерофеева нигде открыто не заявляет, что каким бы то ни было образом принадлежит к «миру творчества». Поскольку вплоть до финала он относится к самому себе скептически и с иронией, он, при изложении «биографических» фактов, намеренно акцентирует те из них, которые в социальном плане способны максимально дискредитировать его. В этой исповеди главного героя он, оставаясь по-прежнему в смеховой модальности,

² Тюна В.И. Введение в теорию литературы. М.: РГГУ, 2022. С. 9.

репрезентирует речь иного модуса художественности; здесь также главенствует смех, но не добрый смех. В данном эпизоде, считаем, реализован такой модус художественности, как комизм (сарказм), выявляющий отрицательную разобщенность с ролевой «маской» – нарратор знает, что он иной, нежели окружающие его ныне люди. Он, намеренно эксплицируя близость с «низами», словно бы занимается самобичеванием: но, с другой стороны, «бичевание» им его окружения – «низов», его подчиненных представлено в совершенно ином ключе – это не злой смех; это бахтинский карнавальный смех, который, разоблачая, не прерывает диалога, но способствует его укреплению, ибо, как говорил мыслитель, гнев не может быть диалогичным, так как он всегда вызывает ответный гнев, препятствуя диалогу, смех же всегда диалогичен, способствует взаимопониманию. Именно такими представлены члены бригады главного героя: здесь нет уничижающего осмеяния, но присутствует лишь искренняя усмешка, с оглядкой на себя самого. Оглядка же на себя, как на Другого, позволяет интеллектуальному герою понять, что он – человек, как и те, иные: «Один – вермут пил. Другой – одеколон “Свежесть”, а кто с претензией – пил коньяк... И ложились спать» (с. 36).

Возвращаясь к нарратору, являющемуся в произведении и главным героем, а также к выявлению особенностей нарративной организации поэмы, стоит сказать, что здесь реализовано три способа коммуникативного взаимодействия: первый из них – коммуникация нарратора с предполагаемым адресатом, второй (с. 9) – коммуникация, происходящая внутри диегетического мира, осуществляемая в диалогах главного героя как фиктивного нарратора с иными персонажами как фиктивными нарраторами, третий – воплощаемый во внутренних диалогах нарратора с самим собой, своим сознанием, которое в данном случае тоже предстает как своего рода наррататор. Нарратором может быть признан только тот, кто свидетельствует о событиях, выстраивая историю с интригой.

Как предполагаемого адресата аномального нарратора можно видеть порожденные его больным (или же обостренно творческим?) воображением галлюцинации, предстающие в образе ангелов. Диалоги с ними герой ведет на протяжении всего действия, с самой начальной, относительно «нормальной» фазы своего состояния – абстинентного синдрома: «...мы знаем, что тебе тяжело, – пропели ангелы» вплоть до последней фазы своего существования (не то последней фазы существования сознания, не то – последней фазы существования плоти): «Зачем – зачем?» (с. 200). Вообще считаем, что для повествующего Я главным его слушателем, читателем, его идеальным реципиентом являются именно ангелы, к которым

он обращается на протяжении всего повествования: от начала до, предположительно, гибельного для себя финала.

Первый диалог Венички с ангелами происходит, когда он, еще не опохмелившись, а значит, находясь в относительно «нормальном» состоянии, в очередной раз оказывается на площади Курского вокзала. Герой испытывает тяжелейшие симптомы абстиненции, а его собеседники – ангелы крайне эмпатичны к нему: «...прислонюсь к колонне и зажмурюсь, чтоб не так тошнило... Конечно, Веничка» (с. 9). Последующий разговор Вени с ангелами, содержание его наводят на мысль, что ангелы его, скорее, демоны и искусители. Герой, мучительно переживающий свое состояние, не ведающий, каким способом можно спастись, обращает свой глас к ним. И ангелы отвечают, будто бы сочувствуя: «А ты походи, легче будет... а через полчаса магазин откроется: водка там с девяти...» (с. 10).

Столь гуманные, столь ласковые ангелы Венички предстают здесь не иначе как в образе Змия-искусителя, то есть в антонимичном себе образе. Таковая их представленность заставляет относить образ ангелов к фантомам, галлюцинациям, созданным больным воображением героя, обладающего высоким интеллектом и тонкой душевной организацией, осознающего свою проблему, но не способного справиться с ней, а потому ищущего оправдания себе в более «высоких» материях: «не обижайся, мы тебе добра хотим... да при чем тут водка?» (с. 20). Герой, словно бы борясь с самим собой, возмущается, разговаривая с ангелами: «Я вижу, вы ни о чем не можете говорить, кроме водки!» (с. 20). Ангелы нарратора вообще несут, по нашему убеждению, основную коммуникативную роль, способствующую выявлению степени и качества аномальности главного героя.

В качестве второго предполагаемого адресата аномального нарратора может быть назван абстрактный читатель (вербально не оформленный фиктивный наррататор): «Давайте лучше так – давайте почти минутой молчания два этих смертных часа» (с. 17).

Второй способ организации наррации, благодаря коему мы понимаем, что повествователь аномален, его коммуникация в качестве повествуемого Я внутри диегетического мира. Иные персонажи, с каковыми он вступает в диалог, или: 1) порождения аномального сознания героя; или 2) персонажи, действительно существующие, однако не весьма адекватные, «пропущенные» сквозь призму сознания Венички, а потому и не могущие быть «репрезентаторами» истинного состояния главного героя.

С одинаковой вероятностью, учитывая заболевание Вени, можно считать, что он: 1) общался с реальными людьми; 2) общался с ними в своих фантазиях.

Принимая, что все воспроизведенные в тексте разговоры Венички происходили в действительности, стоит признать также, что и все персонажи, с которыми он вступает в общение, не могут быть признаны вполне нормальными. С другой стороны, сами разговоры, в которые вступает аномальный герой, подаются через призму его распадающегося сознания, а потому мы, лишь основываясь на материальной данности художественного текста, можем заключить об аномальности его спутников. Еще вначале, оказавшись в поезде и опохмелившись, Веничка, достигая при- сущей хроническим алкоголикам фазы мнительности и подозрительности, начинает видеть в своих будущих товарищах по путешествию лиц, к нему нелояльно относящихся. Достигнув новой фазы опьянения, герой, физиологически и духовно «воскреснувший», обращает свой ментальный взор к прошлому – к диалогам с некогда знакомыми людьми, затем, по мере опьянения, а следовательно, усиления степени аномальности, продолжая коммуникацию внутри собственного распадающегося сознания, продолжая оставаться в прошлом, вступает в одновременное общение и с предполагаемым неведомым адресатом (возможно, своим собственным сознанием) и с теми, кто для него подлинно значим (и живет в «Петушках»): «...знаешь что, мальчик? Ты не умирай... очень глупо умереть...» (с. 55), а далее – он готов к новым знакомствам и новым разговорам: «...папаша, и куда ты едешь?..» (с. 89). После знакомства с дедом и внуком Митричами герой вступает в общение с другими персонажами, в частности с неким черноусым. Вербализация диалогов заставляет думать, что герой, уже находясь в аномальном состоянии, «создает» себе мнимого собеседника и в некотором смысле оппонента. Эрудированность, каковой обладает этот «черноусый», сосредоточенность его на теме алкоголя и литературе, дает основание считать, что данная персона – собеседник, созданный аномальным воображением нарратора.

Последний осознаваемый нарратором адресат – царь Митридат.

Все остальные действия и, что важно нам, коммуникативные акты нарратора совершаются им в аномальном состоянии. Рвущееся на части сознание Венички обнаруживает себя в его наррации: герой, всеми покинутый и отторгнутый, направляет свою наррацию внутрь созданного им самим мира: «Хорошо ли было тебе там? Плохо ли тебе было? – я буду молчать...» (с. 187). Причем, находясь в состоянии абстинентного синдрома, относительной трезвости, герой находит важным отмечать для фиктивного нарратора свою нормальность вербально: «Ничего, ничего, – сказал я сам себе...» (с. 7), но чем сильнее он входит в аномальное состояние, тем менее

осознает стремительно нарастающее раздвоение своего сознания. Ближе к финалу, когда опьянение героя достигло апогея, а его аномальность стала максимально очевидной, он теряет желание и стремление что-либо пояснить пусть даже неведомому фиктивному нарратору. Теперь для него барьеров в коммуникации между частями своего двоящегося Я более не существует, ибо они, барьеры эти, никак не маркированы в тексте. Важно, что в самом конце герой будто бы вновь обретает понимание, что ведомые им «диалоги» суть диалоги с самим собой, так как в тексте вновь появляются пояснения, свидетельствующие об осознанности героем с ним происходящего.

Д.В. Боснак, интерпретируя финальную сцену поэмы как акт эстетического искупления главного героя, считает, что произведение завершается действительной гибелью героя. Главным аргументом в пользу данного утверждения для исследователя служат строки самого нарратора, говорящего о том, что более он не приходил в сознание. Литературовед, основываясь на этих строках ненадежного аномального нарратора, заключает, что с упомянутого момента героя в физическом смысле не существует. Д.В. Боснак утверждает, что «этот голос как бы извне жизни, за пределами сознания» [Боснак 2014, с. 112].

Считаем, что данная позиция может быть опровергнута. Учитывая, что мы взаимодействуем с аномальным нарратором, так и «не покинувшим» границ своей аномалии, его финальные строки могут быть проинтерпретированы лишь как новое страшное видение, обусловленное его заболеванием и «происками» его неадекватного восприятия. Есть все основания полагать, что, преодолев в очередной раз «приступ», нарратор выйдет из него и, если остается надежда, что он жив, остается вера и в его воскрешение, причем не только физическое.

Таким образом, если трактовать всю осуществляемую Веничкой коммуникацию в контексте его заболевания, предполагающего аномальность сознания, то можно будет думать, что все три выделенные нами способа наррации, оставаясь в границах сознания героя, отличаются только интенцией к собственному же сознанию. Но поскольку мы имеем дело с художественным текстом, считаем верным думать, что эти три способа организации наррации, воплощенные как коммуникативные акты, происходящие: 1) с (неведомым) фиктивным нарратором (ангелами?); 2) с иными персонажами внутри художественного мира; 3) со своим внутренним Я, представляют собой три принципиально различных способа организации наррации, ориентируясь на которые мы способны проследить регрессию сознания героя.

Литература

- Бахтин 2024 – *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. М.: АСТ, 2024. 448 с.
- Бахтин 1994 – *Бахтин М.М.* Работы 1920-х годов. Киев: Next, 1994. 384 с.
- Боснак 2014 – *Боснак Д.В.* «Эстетическое искупление» как принцип эволюции культуры (интерпретация финала поэмы Вен. Ерофеева «Москва–Петушки» // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2014. № 2 (2). С. 112–115.
- Халикова 2018 – *Халикова У.Х.* Поэтика абсурда и средства ее выражения в поэме Венедикта Ерофеева «Москва–Петушки» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2018. Т. 12. С. 428–432.

References

- Bakhtin, M.M. (2024), *Problemy poetiki Dostoevskogo* [Issues of Dostoevsky's poetics], AST, Moscow, Russia.
- Bakhtin, M.M. (1994), *Raboty 1920-h godov* [Works of the 1920s], Next, Kiev, Ukraine.
- Bosnak, D.V. (2014), “ ‘Aesthetic redemption’ as a principle of cultural evolution (an interpretation of the final scene in Ven. Erofeev’s poem ‘Moscow–Petushki’)”, *Vestnik of Lobachevsky University of Nizhni Novgorod*, no. 2, pp. 112–115.
- Khalikova, U.Kh. (2018), “Poetics of absurdity and means of its expression in Venedikt Erofeev’s poem “Moscow – Petushki”, *Philology. Theory & Practice*, vol. 12, pp. 428–432.

Информация об авторе

Жанна В. Щукина, аспирант, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; vani7375@mail.ru

Information about the author

Zhanna V. Shchukina, postgraduate student, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125047; vani7375@mail.ru