

ФЕНОМЕН СОВРЕМЕННОЙ ПРОЗЫ

Т.Л. Рыбальченко

КРИЗИС КУЛЬТУРНЫХ МОДЕЛЕЙ В СОЗНАНИИ ЧЕЛОВЕКА

(«ВАЛЬПУРГИЕВА НОЧЬ, ИЛИ ШАГИ КОМАНДОРА» ВЕН. ЕРОФЕЕВА)¹

Термин «модель» в литературоведении употребляется в разных значениях, синонимичных понятиям «хронотоп», «жанр», «картина мира». В широком смысле, как «картина мира», термин «модель» определяет мировидение, закрепление результатов познания бытия в универсальном символическом образе. В узком смысле «модель» – это формула, схема, образец, в соответствии с которым описывается реальность, это тип построения художественного произведения. Пьеса Вен. Ерофеева «Вальпургиева ночь, или Шаги командора» (1985)² может быть интерпретирована в узком и широком смысле термина «моделирование». В «узком» толковании «миромоделирования» пьеса следует постмодернистским принципам воспроизведения известных художественных моделей, формул (персонажей, сюжетных ситуаций, словесного поведения) способом их тиражирования и склеивания: цитации, имитации, пародирования. Возникающий при этом пастиш из римейков известных художественных моделей (приемов) становится, с одной стороны, игровой, деконструктивной проверкой этих моделей, с другой стороны, – поиском надтекстового, сверхсхематичного языка описания реальности, то есть свидетельствует о неигровой авторской стратегии, о попытке собирания фрагментарного бытия в универсум, о поиске закона, Логоса реальности.

Аллюзивность в пьесе выступает на разных уровнях художественного произведения: словесном, фабульном, ассоциативном (интертекстуальном). Словесный уровень текста представляет центон, коллаж цитат в речи персонажей. Двойной семантикой наполнены имена и названия. Лев Гуревич – дважды лев, двойной дискурс реализует амбивалентную се-

мантику: лев – царь зверей (носитель власти, закона) и одновременно – высшее проявление власти звериного, незаконного (демонического, в христианской символике). Староста палаты Прохоров (от гр.: «пляшущий впереди») – профанный вариант старейшины, в народной среде то есть альтернативный официальной власти. Инфантильное или неавторитетное сознание подчеркнуто формой имен персонажей: Вова, Сережа (с усилением семантики неразумной детскости в прозвище-фамилии Клейнмихель – с нем.: «маленький Михель»), Витя, Стасик, Коля, Хохуля или Пашка, Михалыч, Алеха. Название пьесы декларирует воспроизведение и пародирование известных культурных и литературных сюжетов: шабаш ведьм в Вальпургиеву ночь и сюжет Дона Жуана, варьированные неоднократно (Тирсо де Малина – «Севильский озорник, или Каменный гость», 1630; Э.Т.А. Гофман – «Дон Жуан», 1814; либретто Л. де Понти к опере В.А. Моцарта «Дон Жуан», 1787; Д.Г. Байрон – «Дон Жуан», 1823; А.С. Пушкин – «Каменный гость», 1830). В пьесе Ерофеева трагестируются элементы сюжетов В. Шекспира («Гамлет» – попытка поединка героя с антагонистом, бросившим вызов, отравление, трупы, которые выносит санитар Фортинбрас; «Отелло» – попытка ерофеевского героя изобразить ревнивца), А. Пушкина (ситуация «Пира во время чумы», а через нее сюжет «плясок смерти»), Н. Некрасова («Кому на Руси жить хорошо» – спор мужиков о счастье и сюжет главы «Пир на весь мир», а также ироническая отсылка к «Русским женщинам» в любовной коллизии диссидента Гуревича и Наташи)³. Ассоциативный слой создается авторским интертекстом, выводящим не только за пределы изображаемой ситуации (советский мир как мир психушки), но и за пределы литературной игры, ребуса, стеба. Так, аллюзии на библейские сюжеты (герой пьесы – еврей, сын Исаака, родоначальника двенадцати колен Израилевых; сюжет вечного жида, соучастника-погубителя спасителя) позволяют прочесть текст как текст о возможности или невозможности спасения человека и рода.

¹ Статья впервые опубликована под названием: «Логос или хаос: кризис культурных моделей в сознании человека (трагедия Вен. Ерофеева «Вальпургиева ночь, или Шаги Командора») в сб.: Язык и культура. Вып. 8. Т. VI. Часть первая: Художественная литература в контексте культуры. – Киев, 2005. С. 168-178.

² Ерофеев Вен. Вальпургиева ночь, или шаги Командора // Ерофеев Вен. Оставьте мою душу в покое: Почти все. – М., 1995. С. 181-257. (Далее произведение цитируется в тексте по данному изданию.) Первая публикация: Театр. – М., 1989. № 4. С. 2-54.

Татьяна Леонидовна Рыбальченко – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы XX века Томского государственного университета (г. Томск).

³ 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.

Ироническое признание автора о замысле и цели созданной им пьесы свидетельствует не об игре с моделями-сюжетами, а о полемике с мироотношениями, представленными в известных литературных текстах: «Прочел Корнеля и Расина... и был взбудоражен принципами классицизма и удивлен тем, что у Корнеля и Расина не над чем смеяться... Решил, отчего бы не написать классическую пьесу, только сделать очень смешно в финале: героев ухайдакать, а подонков – оставить, это понятно нашему человеку»⁴. Хотя Ерофеев спорит с классицистским представлением о трагизме, можно говорить о намерении писателя XX века с помощью воспроизведения известных художественных моделей выстроить универсальную модель бытия. Художественный мир пьесы Ерофеева представляет не релятивный набор дискурсов, а модель мироздания, воплощенную в образах реальности, соотносённых с множеством других текстов о мире. Следовательно, пьеса Ерофеева – это не травестия, а миромоделирование автора, оказавшегося в положении тотального скепсиса, утраты картины мира.

В названии выделены две модели мироздания: с одной стороны, мифологическая модель неориентированного Хаоса, где стихия есть саморазрушение и самосозидание (у Ерофеева эта стихия лишена мифической амбивалентности, названа ночью ведьм, темных сил); с другой стороны, – модель упорядоченного Логоса, дающая жизни ориентиры, направленность развития, что акцентировано концептом движения («шаги») и словом Командор (член рыцарского института, блюстителя и хранителя религиозного знания). Модель определяет два полюса бытия: материя и дух, эмпирическая жизнь и нематериальность вечности или небытия, смерти, стихия и культура, слово. Вен. Ерофеев оказывается перед антиномиями Хаоса и Логоса, свободного саморазвития или возделывания, упорядочивания жизни, сопряженного с подавлением и подменой жизни.

Пьеса Ерофеева выразила кризис логоцентрической картины мира: кризис словесной культуры, кризис картезианского мыслящего человека, но кризис оценен с позиции авторского логоцентризма, но не картезианского, не рационалистического, а экзистенциального логоцентризма: в абсурдном бытии человек обречен искать абсолюты, выводящие его из мифологических метаморфоз, бессмысленных превращений, но обретенные абсолюты не выдерживают абсурда реальности и вовлекают человека в поток бессмысленных превращений. Русский постмодернизм Ерофеева лишен чистого эстетизма, принятия бессмысленности су-

ществования человека, он наполнен несмирением перед абсурдом. В поэме «Москва – Петушки» (1970) писатель выразил трагизм утраты веры в Бога и самозначимую жизнь в герое, близком автору, пытающемся сопротивляться бессмысленности существования, искренне страдающем и готовом быть спасителем; он становится трагической жертвой тех, кого готов быть спасать от бессмысленного существования, а не субъектом саморазрушения. В 1985 году в трагедии (родовые законы жанра диктуют отделенность автора от героя, в отличие от поэмы, где герой – альтер эго автора) меняется отношение Ерофеева к человеку: герой «Вальпургиевой ночи» не стремится к ценностям (стихия ли жизни, Кремль ли, создание ли собственного текста), поэтому он отделен от автора. Меняется образ реальности: не стихия народной жизни, не движение, хотя бы по колее железной дороги, а замкнутое, «окультуренное», подчиненное исправлению пространство психбольницы (палата № 3), пространство больного сознания лечимых и лечащих. Словесная организация текста – не монолог героя, а агон, прения о реальности, суд персонажей над собственным сознанием. В пьесе Ерофеев создает игровой поэтикой неигровую стратегию, воплощая разрушение логоса в реальности, утрату закона мироздания в сознании людей, обесмысливание всех прежних моделей бытия.

Фабула пьесы – проверка двух (заявленных в названии) моделей: мифологической модели самовозрождающегося хаоса и логоцентрической модели сотворенной, а следовательно, должной иметь смысл и закон реальности. Стихия неориентированной одушевленной материи, мир превращений без развития и цели обозначен концептом «вальпургиева ночь», время шабаша низших духов – мир без света, без деяния (от др.-евр. «суббота», временный отказ от творчества, праздность и проверка содеянного), но это и время наступления весны, возрождения природной жизни перед христианским, католическим праздником святой Вальпургии. Фольклорный сюжет, с VIII века воспроизводимый германцами, стал мировым сюжетом благодаря «Фаусту» И.В. Гете, где посещение шабаша ведьм героем-философом, ищущим высшего смысла жизни, дается как важный этап познания бытия. Вряд ли справедливо сводить семантику вальпургиевой ночи к «тоталитарному шабашу, сводящему людей с ума, превращая их существование в карикатурное подобие жизни», и шабаш этот, по мнению И. Скоропановой, «никогда не кончится». Напротив, времени шабаша перед днем святой Вальпургии противопоставлено время накануне праздника трудящихся 1 Мая. Тоталитарное пространство определено не горой Брокен или ее аналогом, природным топосом, а палатой

⁴ Ерофеев Вен. [Беседа с Вен. Ерофеевым В. Помазова] // Театр. – М., 1989. № 4. С. 54.

лечебного заведения, где преодолевается хаос сознания людей и хаос их плотской сущности («сексуального мистика и сатаниста» Хохули, готового все поглощать Вити, претендующего на страсть Гуревича). В палате сами больные поддерживают порядок, а во время смертоносного пира персонажи предлагают свои версии наведения порядка в мире. Еще сомнительнее суждение о карнавальной форме протеста «смеховой народной культуры, юродством, смехом бунтующей против алогизма советской реальности»⁵. Это суждение опровергает как действие, реализующее человеческий замысел (мечты персонажей), так и гибельный финал, лишаящий пир оздоровительной, жизнотворной силы.

Другой полюс в названии пьесы Ерофеева вводит для проверки концепт человека-хранителя закона, рыцаря (противника дон Жуана): командор в религиозных рыцарских институтах – это хранитель знания и блюститель законов ордена; обратим внимание на семантику пути («шаги»), поиска истины, что контрастно теме стихии (шабаш в вальпургиеву ночь – это не направленное движение). Путаница, возникающая при определении соответствия главного героя пьесы одному культурному символу, свидетельствует об исчезновении идентичности, о релятивности онтологического статуса героя. Гуревич, сюжетно ставший творцом хаоса в палате № 3, обозначен как потенциально принадлежащий стихии (именем – Лев – и фамилией, восходящей к др.-евр. «гур» – молодой лев), но еврейское происхождение героя – знак избранности в служении закону; одновременно он сын Исаака, уготованного для жертвы и «вечный жид», соучастующий в погублении спасителя. У Ерофеева герой – инициатор не хаоса, не шабаша, а смерти («Как только появляется еврей – спокойствия как ни бывало и начинается гибельный сюжет», – констатирует Прохоров [200]). Сюжетно Гуревич одновременно играет роль дон Жуана, следующего страстям, и Командора, наказывающего нарушителей закона.

В ассоциативной сфере пьесы возрастает значение не маркированной в названии модели, равно отделяющей мир пьесы от Хаоса и Логоса: модель утратившей разум реальности. Состояние сумасшествия отлично от состояния безумия, поскольку безумие – это особое состояние неограниченного реальностью озарения, приближенности к первозданному Хаосу; сумасшествие же есть распад прежнего знания без обретения нового, высшего. Модель пограничного состояния рассудка вызывается множеством аллюзий, но очевидны отсылки к классическим русским сюжетам («Горе от ума»

А. Грибоедова: герой-странствователь, разочаровавшийся интеллеktуал, обманутый прежней любовью; «Записки сумасшедшего» Н. Гоголя и «Палата № 6» А. Чехова: ситуация насильственного подчинения сознания социальным системам мышления; ситуации из литературы второй половины XX века – «Семь дней творения» В. Максимова, «Псалом» Ф. Горешнтейна, «Синенький скромный платочек» Ю. Алешковского, «Над гнездом кукушки» К. Кизи⁶), где сумасшествие характеризует не только кризис сознания человека, но и кризис реальности, не приближает к органике жизни, а отделяет от ее понимания. Поэтому ни демоническая стихийность, ни карнавальность не свойственны художественному миру пьесы, поскольку исчезает и сила бунта, и праздничное осмеяние алогизма; бунт сводится к избавлению от боли или к мести (Гуревича – медбрату Бореньке, Прохорова – Михальчу), а заканчивается смертью («Я уже после Воиной смерти – понял, что поздно. Оставалось только продолжать» [254]). Нет возрождающего разрушения ложного порядка, восстановления органичных законов, но приглушен и экзистенциальный смысл гибели как выхода из алогизма: сам Гуревич не намеревался погибнуть, он, как и Прохоров, принял случайный поворот обстоятельств, а другие персонажи – жертвы непонимания, жертвы чужого решения.

В пьесе Ерофеева реальность утратила как первозданную естественную силу самотворения, так и телеологичность, смысловую направленность, культуру. Природа и дух, метаморфозы и развитие, временность и вечность разошлись, что проявилось в отчуждении человека как от стихии, так и от культуры. Культура вместо упорядочивания, воздвигания, одухотворения материи подменилась подавлением жизни, заменой жизни. Ерофеев воссоздал кризис логоцентрической, рационалистической картины мира, но с позиций логоцентризма: герой, претендующий быть «ренедеккартом», саморазрушается, и это саморазрушение есть трагедия для автора. Логоцентризм Ерофеева не возвращает к просветительскому рационализму, он близок экзистенциалистской концепции человека как интерпретатора бытия, каким бы бессмысленным оно ни было. Герой Ерофеева отказывается искать абсолюты в абсурде, отказывается от своей сущности, и этот отказ не приводит его к естеству первозданной природы, к погружению в хаос страстей, поскольку не обнаруживается смысл онтологии. Отказавшийся от интенции вносить смысл в бытие человек оказывается в ограниченном

⁵ Выродов А. Венедикт Ерофеев: Исповедь сына эпохи // Театральная жизнь. – М., 1990. № 23. С. 18.

⁶ Скоропанова И. Карнавализация языка: пьеса Венедикта Ерофеева «Вальпургиева ночь, или Шаги Командора» // Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература. – М., 2001. С. 334.

пространстве Тут-бытия, в пространстве дома для сумасшедших, утративших собственное суждение о мире. Искусственное упорядочение Хаоса и сознания (что семантизируется топосом больницы) не создает космос, но уничтожает неразумную жизнь.

Ощущение распада реальности у всех персонажей дано как результат утраты прежней жизни, как всемирный потоп (потоп «местного значения», в Орехово-Зуево, для Гуревича, смерть матери для Сережи Клейнмихеля, гибель деревенского мира для Вовы, разрушение империи для Прохорова). Социальный аспект – ощущение остановленной жизни в Советской империи: за пять лет только одно значимое событие произошло для Гуревича – цена на винные бутылки стала 20 копеек; национальный аспект – внеисторичность, неизменяемость российской жизни, где продолжительность дня, года, тысячелетия не различимы («Ну чем был русский народ до нас? Вялый демонизм, унылое сумасбродство. Бесшабашность, сотканная из зевот» [244]; но есть и цивилизационный аспект – абсурдность современной цивилизации. Она обсуждается в последнем акте, где агонисты, говоря о разных проявлениях современной цивилизации, приходят к выводу о ее потребительской сущности («на вонючем Западе» – очередь за похлебкой, на Востоке «то и дело грохочут демографические взрывы, фурункулезы, ...и вообще жрать нечего» [249]), а рассуждая об истории, участники политического диспута констатируют, что ее главные события от античности до Хиросимы – войны, «грызня марксистских диктатур и манчжурская лихорадка». В одном ряду социального абсурда южнокорейский лайнер, сбитый советскими летчиками, и израильско-палестинский конфликт – возобновление тысячелетней вражды народов. Любая историческая ассоциация Гуревича – это напоминание о насилии, коварстве, абсурдных последствиях любых исторических деяний: «С ванной у меня куча самых кровавых ассоциаций. Вот тот самый микенский царь Агамемнон [до этого упоминалось, что он отдал под жертвенный нож “свою любимую младшую дочурку Ифигению”] ...по возвращению из Пергама в ванной зарубили тесаком. А великого трибуна революции Марата...» [192]. Конец истории – это ее логическое следствие, следствие отсутствие Логоса в деструктивных закономерностях человеческой истории, и люди бессильны что-либо изменить: «Перес де Куэльяр, конечно, схватился за свою перуанскую голову» [250] (ирония направлена против усилий упорядочить современный мир организациями, подобными Организации Объединенных Наций).

Персонажи Ерофеева настроены против социального и культурного абсурда, но они не

хранят связь с естественной основой жизни. Витя съедает шахматные фигуры, оставляя только ферзей, способных свободно передвигаться по шахматной доске, но готов бить мертвую принцессу (не ставшую королевой-ферзем) туфелькой, вместо того, чтобы осчастливить ее, к тому же готов съесть других потенциальных спасителей принцессы – семь богатырей, и тридцать три богатыря, и двадцать восемь героев-панфиловцев, и 26 бакинских комиссаров. «Сексуальный маньяк» Хохуля, которого укрощает врач, на самом деле – старик, чьи запоздалые желания воображаемы. Вова вспоминает о деревенских медуницах, но помнит о микробах и комарах и потому мечтает о рыбах, которые съедают микробов и комаров, очищая природу; с другой стороны, его деревенский мир упорядочен высшей властью, там можно свободно гулять только до момента, пока Эдик не скажет: «Пора домой». Гуревич в фантазиях странствует по земному шару (плавает по Гиндукушу, горной системе, измеряет расстояния Босфорами), и его планетарное пространство не соотносится с подлинным, поскольку даже на географической модели реальное пространство заставляет постоянно наткаться на препятствие – на скалы, на проливы. Небесное же, космическое, пространство недостижимо, как мечта о созвездии Волопасов. Общая болезнь современных людей – жизнь в мифах собственного сознания, в сотворенной сознанием реальности, из которой их постоянно выбивает непонятая, устрашающая реальность. Метафора сознательного изменения сознания – питье, заглушающее рассудок. Повторим, что вальпургиева ночь не раскрепощает телесную, чувственную жизни (Гуревич не дошел до Натали), оставаясь лишь бунтом против лечения, разрушением духа и плоти метиловым спиртом, подменным средством освобождения духа от бытия.

Общность людей в стремлении отказаться от разума порождает двойников, тиражирование бегства в творимый сознанием мир: Стасик – Коля; Витя – Хохуля; Сережа Клейнмихель – Гуревич; Прохоров – Алеха; Пашка Еремин – Михалыч. После совершенного в ванной комнате насилия над Гуревичем Стасик предлагает уйти в медитацию, в спасительный мир сознания: «Ему нужна минута самоуглубления. Вы плохо знакомы с Востоком. Ты погружаешься в воды... Ты ощущаешь, канули в вечность те времена, когда тебя не существовало, тебя омывают, следовательно, ты есть» [199]. Гуревич подхватывает этот способ отстранения от реальности: «Ведь... их же, в сущности, нет... Мы же психи... а эти фантазмагории в белом являются нам временами... Тошнит, конечно, но что делать? Ну являются... ну исчезают... ставят из себя полнокровных жизне-

любцев» [210-211] Ерофеев неизменно дискредитирует субъективное мифотворчество, поскольку оно отделяет от познания реальности, оно не приближает к истине. Так, цветочные фантазии Стасика корректируются и высоким (хотя и спародированным) дискурсом, и профанным, бытовым: Коля напоминает о недоступности истины для неготового сознания даже в медитации («Но кто после этого облекается в желтое одеяло, не зная истины и самоограничения, – тот не достоин желтого одеяла. Ты можешь мне объяснить эту дхарму?!»); а Прохоров напоминает об эмпирических законах этики, дискредитирующих имитацию погружения в транс («Человеку только что в ванной навешали пюзделей! при чем тут дхармы?» [200]). Сережа Клейнмихель от нафантазированного ужаса расчленения и гибели матери спасается в социальных проектах преобразования России и Европы, а Алеха реализует национальное русское недоверие и делу, и слову, оскверняя знак причастности людей к знанию, к планам, к культуре, он сморкается на людей в галстуках, выдающих себя за носителей логоса: «Дело не делается в перчатках, человек должен быть в соплях». Утратив знание закона и веру в его возможность, люди XX века утратили цену реальности, готовы ее разрушать: «Лисабона не должно быть», – решают во время пира обитатели палаты № 3, доводя резон природы до закона если сама природа разрушает созданный людьми порядок (землетрясение в Лисабоне). Гуревич декларирует начало Просвещения в России, но просвещение подменяется свободой мечтаний, а все мечтания сводятся к разрушению социальных институтов, социальных отношений, в целом современной культуры, лишенной справедливости, порядка и гармонии.

Цивилизация пытается вылечить больное сознание людей, избавляя их от разрушения разума насильным окультуриванием, подавляя собственное чувственное восприятие мира и навязывая ментальные стандарты, принятые в социуме. Доктор, определяя диагноз Гуревича, акцентирует не столько телесно-душевные расстройства («граничащая с полиневритом острая алкогольная интоксикация»), сколько синдром отклонения от принятых норм: «Но ведь мы не должны забывать о способностях этих больных к произвольной и хорошо обдуманной диссимуляции. [...] Об их внутренней несклонности к социальной адаптации» [190]. В таком случае сопротивление лечению – это возможность самосохранения природной, органической способности человека не к социальной, а к природной адаптации, в способности к телесно-чувственной реакции на действительность, именно такая реакция могла бы быть основой восстановления Логоса в культуре симулякров, ложных понятий и слов. Эту возможность фор-

мулирует Стасик: «Приятно все-таки жить в эпоху всеобщего распада. Только одно нехорошо. Не надо было лишать человека лимфатических желез. [...] И плебисцитов нам не надо. Но оставьте нам хотя бы наши лимфатические железы» [204]. Напомним, что лимфатические железы – это созданные природой органы, вырабатывающие антитела для обезвреживания бактерий, разрушающих жизнь. В человеке есть основа для сопротивления разрушительным и алогичным проявлениям жизни, как в природе есть рыбки, уничтожающие комаров (в сознании Вовы); это способ природного регулирования противоречий без участия социальных сил: фантомных (некто Эдик, который скажет, когда возвращаться домой) или реальных (доктор, Боренька Мордоворот, староста палаты Прохоров).

Итак, сумасшествие не есть интуитивное приближение к естеству или метафизике жизни, а укрощение хаоса совершается не носителями разума, а людьми, более близкими хаосу, чем больные: медбрат Боренька – большой Дон Жуан, чем его соперник Гуревич; гротесковая телесность отнесена к персоналу больницы, а не к пациентам (врач с «почти квадратной физией»; медбрат – «Мордоворот»; «багровая и безмерная» ассистентка Зинаида Николаевна; «толстые санитары»); внесценический пир, сопровождаемый русскими песнями, укрепляет brutальные силы санитаров. Коллизия в пьесе Ерофеева лежит не в плоскости Логоса и материи, а в плоскости языка: смена наименований (словесный порядок) не соотносится со смыслом, аргументируется нормами языка, не Логоса. Карнавальная игра смыслами присуща автору, большинство же персонажей пьесы Ерофеева способны только на смену дискурсов, стереотипов, штампов. Поэтому нет разницы двух социальных миров, есть повторяемость насильственного псевдопорядка: в палате № 3 сами больные возрождают социальную иерархию. Староста Прохоров устраивает суд над Михалычем, который считает спирт самым примитивным химическим строением, и алкоголики, мифологизирующие спирт, потому что он облегчает существование в абсурде, вменяют Михалычу в вину предательство национальных интересов. Пародирование идеологических судилищ (за сбитый южнокорейский лайнер, продажу Курил и «единственно оставшихся нам национальных жемчужин: балета и метрополитена»), создавая карнавальное профанирование социальных штампов, лишается освобождающего карнавального смеха, поскольку участники выходят за пределы игры, действуют как подавляющая, подчиняющая человеческой конвенции сила, далекая от универсальных смыслов (Люси: «У вас каждый день то судят, то казнят»). Поэтому Михалыч, готовый подчи-

ниться групповой ментальности, путается, в какой языковой системе он должен существовать; его «покаянные» речи чередуют то социальную советскую лозунговость, то штампы народного сознания: «от ленинской науки крепнут разум и руки», «хворого пост и трезвого молитва до Бога не доходят» и подобное. Разрушается не только персональное сознание, но сознание народа, переставшего быть хранителем мудрости. Ерофеев отказывает народу, всякому множеству, в возможности хранить абсолюты, судя по ироническому пародированию в пьесе некрасовской поэмы о поисках мужиками счастья. Но и врачи, излечивающие от пороков сознания или от самого сознания, демонстрируют не меньшую энтропию смыслов, распад языка. Врач приемного покоя, просит говорить «людским языком», сводя человеческий язык к «плоскоступной» норме, диктуемой социальными законами, что Гуревич считает болезнью – «неуважением к слову». Врачу для диагноза важны отклонения от нормы, но он не подвергает сомнению норму. Так, задавая идеологически провокационный вопрос: «Ну, а если с нашей родиной стряется беда? [...] В каком вы строю, Лев Исакович?» – врач считает отклонением ответ Гуревича «Вообще-то я противник всякой войны», не считая, что «людской», человеческий язык ищет не конфронтации, а абсолютных смыслов. Апофеоз разрушенного народного языка – внесценические реплики Тamarочки, делающей больным уколы, подавляющие их сознание; матерный язык утратил свою связь с физиологическим Хаосом, превратился в формулы недействительно словесного поведения. Перевод слова в фарс демонстрируется и через периферийный сюжет попугая, наученного людьми словам, побуждающим проснуться и поносящими это побуждение; даже профанное, низовое слово погибает в ситуации алогичного сознания (в финале выбрасывается клетка с «околевшим от всего этого» попугаем).

Саморазрушение мыслящей личности проявлено в главном персонаже пьесы – Гуревиче, претендующем быть героем, но не доводящим ни одну из ролей до самопроявления. О. Дарк в первом отклике на прозу Ерофеева так характеризовал его героя: «Бунтарь, борец, вождь по призванию, активно возвращающий мир к законам добра и справедливости»⁷. Но в пьесе герой дан в завершающей стадии сознательного духовного разрушения. В ответ на замечание выделяющей его среди других Натали («Гуревич, милый, ты все-таки немножко опустился...») Гуревич сначала возражает («Но в сравнении с тем, сколько я прожил и сколько про-

тек, – как мало я опустился!»), а потом признается в активном саморазрушении («А я – сколько я истребил в себе собственных вихрей, сколько чистых и кротких порывов? Сколько сжег в себе орлеанских дев, сколько попридушил бледнеющих дездемон?! А сколько утопил в себе Муму и Чапаев!...» [219]). Обратим внимание, что ерничание, словесная игра направлена на самого себя, а не только на реальность. В отличие от героя поэмы «Москва-Петушки», герой трагедии «Шаги командора» не только не выстоял перед социальным абсурдом, но сознательно отказался от миссии спасителя, равно как и от душевной боли (от утренних страданий, которые свидетельствовали о чувстве вины перед собой, об ощущении самого себя дурным человеком).

В какой-то мере Гуревич вынужденно следует не только правилам лечебницы, но и высшим правилам: «...Пациенты... не имеют права оскорблением отвечать на оскорбление. И уж Боже упаси – ударом на удар» [218]. Несостоявшаяся месть Гуревича, отступление его от рыцарского кодекса чести, не пройденные «шаги Командора» могут прочитываться как соответствие, вопреки жажде мести, более высокому закону, чем человеческие правила. Гуревич следует и другому правилу лечебницы, сформулированному той же Натали и близкому к стоической этической норме: «Здесь даже плакать нельзя». Сам Гуревич различает «людское, жидовское» горе, когда слезами жалости человек «зарабатывает на жизнь», и «горе титаническое», которое требует не слез, а мужества противостояния: «Но только я отлично обошелся бы без вас. [...] Я сам себе роскошный лазарет, я сам себе – укол пирарцетам в попу. Я сам себе – лягавый, да и свисток в зубах его – я тоже. Я и пожар, но я же и брандмейстер» [219]. Чувство безвозвратной утраты нормы делает Гуревича трагическим героем, но без самоискупительного поступка (исполнение миссии командора имитационно и безрезультатно): на реплику Доктора «Пить вам вредно, Лев Исакович» Гуревич отвечает вполне серьезно: «Говорить мне это сейчас – все равно, положим, что сказать венецианскому мавру, только что потрясенному содеянным, – сказать, что сдавление дыхательного горла и трахеи может вызвать паралич дыхательного центра вследствие асфиксии» [185].

Однако в пьесе бывший эрудит, в прошлом искатель любви, истины стал не только социальным изгоем («татарин в магазине»), но и духовным калекой, человеком без пара изо рта, что заметили подобные ему изгои. Остатки собственного сознания, собственных мифов (мечта о созвездии Волопаса, о Плеядах, сестрах, ставших женами богов) подавляются растерянностью перед непониманием земной ре-

⁷ Дарк О. Мир может быть любым // Дружба народов. – М., 1990. № 6. С. 35; В.В. Ерофеев, или Крушение языков // Новое литературное обозрение. – М., 1997. № 25. С. 246-262.

альности, страхом перед утратой равновесия: «Но что мне до Волопаса и Плеяд, когда я стал замечать в себе вот какую странность: обнаружил, что, подняв левую ногу, я не могу одновременно поднять и правую. Это меня подкосило» [185]. Гуревич способен мыслить не общепринятыми конвенциональными масштабами, например, измерять расстояние Босфорами, но на деле профанирует универсальное, соотнося его с бытовыми масштабами: шириной Босфора отмеряет путь до ближайшего винного магазина. Он пытается применить универсальные критерии к явлениям природы и человеческой жизни, например, к времени: «Мне важно, например, какое расстояние отделяло этот день от осеннего равноденствия или... летнего солнцеворота», – но сам утратил безусловность наименований смыслов: «Мы вот – большинство – не знаем даже, если ветер норд-ост, то куда он, собственно, дует: с северо-востока или на северо-восток, нам на все наплевать...» [189].

Национальный миф о коллективном разуме, хранимом народом, равно как и о мировом разуме, для Гуревича разрушен: «...Как все-таки стремглав мельчает человечество. От блистательной царицы Тамары – до этой вот Тамарочки. От Франциско Гойи – до его соплеменника и тезки генерала Франко. От Гая Юлия Цезаря – к Цезарю Кюи, а от него уж совсем – к Цезарю Солодарю. [...]. А от Витуса Беринга – к Герману Герингу. А от псалмопевца Давида – к Давиду Тухманову» [215]. А далее о народном сознании: «Прежде, когда посреди разговора наступала внезапная тишина, – русский мужик говорил обычно: “Тихий ангел пролетел”... А теперь, в этом же случае: “где-то милиционер издох!...”» [217]. В общей утрате смысла невозможно скорректировать индивидуальные представления существующими в социуме: алогичная загадка о поросятах приводит Гуревича к сумасшествию (не безумию): «Вот тут я понял, что теряю рассудок. [...] И с того дня – мешанина в голове, ...нахт унд нэбель /мгла/... все путается, теленки, поросенки, Мамаев курган, Малахов курган... [...] Но все отчего-то путается, поросенки, курганы... Генри Форд и Эрнст Резерфорд... Рембрандт и Вилли Брандт» [193].

Отчаяние от непонимания реальности лишено страсти, не доводит до самоубийства во время «всемирного потопа» в Орехово-Зуево, пародирующего отчаяние лирического героя Маяковского из поэмы «Про это», распявшего себя на колокольне Ивана Великого. Но и сюжет пушкинского «Ариона», сюжет спасения поэта на лодке двенадцати пловцов, новых апостолов, проповедников слова о спасении, снижается тем, что спаслись не истиной, а логическим тупиком загадки. Страдание Гуревич подавляет отстранением от реальности, но не в

трансценденцию (опьянение в поэме «Москва-Петушки» оценивалось как «трансцендентно»), а в безразличное созерцание реальности: «ниво-что-не-погруженность, ни-чем-не-взволнованность, ни-к-чему-не-расположенность», «ничем-вроде-бы-не-потревоженность, ни-на-чем-не-распятость, ни-из-чего-не-изблеванность» [188]. Герой «Вальпургиевой ночи» уже не ищет вонне спасения от отчаяния, не стремится к выстроенному сознанием мифическому раю (в поэме это Петушки, хотя есть готовность проверить на спасительность и Кремль, концепт официального мифа), он «вольный мореплаватель», вечный жид. Но отстраненность – это подчинение реальности, добровольная «оккупированность в соответствии с договором о взаимопомощи и тесной дружбе», по определению самого Гуревича. Фраза «Я родился в смиренной рубашке» может быть отнесена не только к условиям жизни, но и к типу ее проживания. Все характеризует сдачу интеллигента, рыцаря, призванного быть хранителем закона, абсурдной реальности. Лишь однажды он выступает рыцарем, ответив на удар Бореньки-Мордворота. Смирение сопровождается отказом от страсти, лишает «Дон Жуана» способности любить: если в первом акте появление Натали возбуждает сознание Гуревича, он начинает говорить стихами, хотя и цитатно («Вдохновенно цитирует из Хераскова», «шекспировскими ямбами»), то в третьем акте он уже играет любовь, потому что реализует замысел добычи спирта, облегчающего боль от укулов («в самом деле облегчающее средство» от «сульфы»). Играя вернувшегося любовника, Гуревич взыскует не любви, а спирта, предложенного Натали: «Всем существом взыскую! // Для воскрешенья. Не для куражу» [216]. Это еще одно указание на семантику спирта, питья как способа разрушения сознания, а не способа обретения истинного сознания. Питье в пьесе – путь ложного воскрешенья, мнимого освобождения от дурной реальности. Мечь Гуревича связана с мечью не за отнятую женщину, а за собственное унижение (в «рыцарском» поединке, когда Гуревич ответил на унижительную демонстрацию Борей превосходства своего положения, Гуревич терпит поражение, Боря избивает его, и тогда Гуревич «готовит подарок» всем «им»). Но и эта мечь не осуществилась.

Гуревич перестал быть пересочинителем реальности, каким оставался герой поэмы, Веничка; в пьесе есть только переназывание, к которому сводится все инакомыслие интеллигентов. Старые слова перестали открывать Логос, а новые слова констатируют абсурд окружающего мира, что дает герою оправдание собственной капитуляции перед реальностью и позволяет снять с себя экзистенциальную вину. Он прини-

мают существующие дискурсы, хотя и ерничает: импровизирует «под Некрасова» «про соцсоревнование», скрывается во всех своих сентенциях за подлинные и мнимые цитаты. Так, о любви к Натали он говорит чужими рифмами, сбиваясь на энтомологический дискурс: «Ты, Натали! Которую с тахты / На музыку переложить бы надо!..», – а следом ироническая рефлексия двусмысленных стихов: «Самцы большинства прямокрылых способны стрекотать, тогда как самки лишены этой способности» [223].

В позиции отстраненного смирения с абсурдом действующий человек кончается, перестает быть героем жизненной драмы, то есть субъектом действий, если не творящих, то корректирующих реальность, он становится имитатором. Утрата подлинного Я оставляет лишь возможность следовать написанным словам и известным сюжетам. Человек, исполняющий роль плута, становится плутом, то есть обманщиком, подменяющим и реальность, и себя, не карнавальным шутком, смехом проверяющим истинность слов и явлений, а корыстным обманщиком, обманщиком ради собственного существования. Повторим, что Гуревич следует и сюжету странствующего рыцаря (ищущего не чашу Грааля, а «ведерной емкости бутылъ» со смертоносной жидкостью, не Прекрасную Даму, а освобождающее от боли средство), и сюжету шабаша («А эта ночь... всегда знаменовалась чем-нибудь устрашающими и чудодейственным. [...] Не знаю, состоится ли сегодня шабаш, но что-нибудь да состоится» [220]), и сюжету Командора («Я к вам зайду... [...] / И не без приглашенья: / Твой Боренька меня позвал, и я / Сказал, что буду. Головой кивнул. [...] / Нашел с кем дон-хуанствовать, стервец! / [...] Услышит Командоровы шаги» [222]). Он пытается играть роль Дона Жуана, ищущего идеальной земной любви, и одновременно – роль Командора. Он играет роль спасителя и заступника страждущих, но становится погубителем жизни. Он организует пир во время чумы, временное торжество жизни над смертью, но лишь подталкивает, побуждает к смерти. Ерофеев выстраивает такую мотивировку поведения Гуревича, что подлинные и ролевые мотивы путаются. Личные мотивы (спасение от боли, месть) осознаются как неистинные, отступающие от абсолюта стоицизма, но обесценены и иные цели: сатанинской переделки реальности («И я сегодня... да почти сейчас... / Не опускаться – падать начинаю. / Я нынче но-

чью разорву в клочки / Трагедию, где под запретом ямбы. / Короче, я взрываю этот дом» [219-220]), освобождение людей мечтой о счастье.

Разрушение, месть – это отступление от принципов самостояния, самолечения, но это и отступление от канона трагедии, где трагический герой берет на себя право деянием внести в мироздание понятия им высшие законы. Гуревич же готов взрывать «дом» сумасшедших и законы трагедии, так как кроме оскорбленного чувства достоинства нет иных побудительных мотивов бунта. Поэтому он проигрывает чужие сюжеты, чужие тексты: просветителя, освободителя душ, хранителя норм. Освобождение людей извне, спиртом, открывает несвободу и примитивность их сознания. Декларируя, что пиром начинается эра Просвещения и осчастливливания народа, а не собственное спасение от страданий, Гуревич тут же констатирует мнимость такого привнесения счастья извне: «Нет, ты только посмотри, староста, на это вот игровое и рвотное. Значит, все-все было напрасно, все революции, религии, распри, взлеты и провалы династий, Распятие и Воскресение, ворфоломеевские ночи и волочаевские дни – все это, в конечном счете, только для того, чтобы комсорг Еремин мог беззаветно плясать казачок. Нет, тут что-то не так» [242-243]. Мессианство становится плутовством, проигрыванием известным сюжетам, в том числе и христианскому сюжету спасения: «Да, умысел был: разобщенных – сблизить. Злобствующих – умиротворить... приобщить их к маленькой радости... внести рассвет в сумерки этих душ, зарешеченных здесь до конца дней» [253], – оправдывается Гуревич перед обвинениями Прохорова: «Принуждал почему?». С утратой Логоса, абсолюта в сознании личности его поступки утрачивают как субъективно значимый, эгоистический смысл, так и общезначимый, универсальный смысл. Смерть в таком случае есть выход из ложного существования, но смерть является Гуревичу как случайность, алогизм, а не экзистенциальный выбор. Лишь принятие смерти приближает Гуревича в абсолюту, но и тут Ерофеев снимает ореол трагического героя, ставя ему в вину то, что личный выбор навязывается другим.

Трагический пафос пьесы связан не с гибелью героя, а с экзистенциальным поражением героя перед абсурдом реальности.