

# ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК 621.80.82-13

## «СУПЕРПОЗИЦИЯ ГЕРОЯ» В ПОЭМЕ В. ЕРОФЕЕВА «МОСКВА – ПЕТУШКИ»

Н. А. Никонов, Е. А. Нечаева

В данной статье исследуется принцип «суперпозиции героя» в художественном произведении, опирающемся на принципы постнеклассической эстетики. Показано, как принцип суперпозиции, взятый из области квантовой физики, способен выявить не только специфику позиции героя в изображаемом мире, но и особенности возможной интерпретации художественного текста. Также в статье продемонстрировано существенное отличие модели «суперпозиции» от концепции «мерцающего субъекта». Далее приводится описание влияния принципа «суперпозиции» на построение отношений автор-герой-реципиент: автор теряет свойство абсолюта, окончательно оформляющего целостность художественного мира произведения, а реципиент получает возможность задать верный в пределах собственной аксиоматики вариант интерпретации художественной реальности.

**Ключевые слова:** принцип суперпозиции, герой, реципиент, автор, мерцающий субъект.

Поэма В. Ерофеева «Москва – Петушки» – текст, для которого осмысление через категориальный аппарат классического литературоведения (классической научной парадигмы) недостаточен в силу отсутствия в тексте центра, организующего единственную интерпретацию произведения. Для поэмы, как будет показано, характерны существование верных только в пределах собственной аксиоматики моделей интерпретации и одновременность взаимоисключающих трактовок в рамках одного варианта осмысления текста. Мы предлагаем введение термина, описывающего специфику субъектной сферы текста такого типа, — «суперпозиция героя». Термин взят из квантовой физики; квантовая «суперпозиция» предполагает сосуществование альтернативных (взаимоисключающих) состояний одновременно. Принципиально важное для героя отсутствие фиксации в одной точке интерпретации, определяемое множественностью реальностей, задает

сосуществование антиномий, верных в пределах автономных трактовок текста.

Квантовая суперпозиция отвергает возможность видения взаимоисключающих состояний в пределах линейного развертывания пространственно-временных отношений. «Суперпозиция героя» формирует множественность смыслов, а также предполагает разворачивание нескольких одновременно существующих реальностей, в рамках каждой из которых герой вступает в оппозиции и заданные интерпретатором отношения.

С целью обоснования многоуровневого построения художественных реальностей, задающих отсутствие доминанты в истолковании образа главного героя, мы выявили специфические черты структурной организации поэмы В. Ерофеева «Москва — Петушки». Так, пространственно-временной уровень текста был разделен на подуровни. На первом подуровне (мы обозначили его как «линейный») существует

© Никонов Н. А., Нечаева Е. А., 2020.

Никонов Николай Андреевич (gis.1974@inbox.ru), студент II курса филологического факультета;

Нечаева Екатерина Андреевна (ne4aevakaterina@yandex.ru),

старший преподаватель кафедры русской и зарубежной литературы и связей с общественностью Самарского университета,

443086, Россия, г. Самара, Московское шоссе, 34.

жесткая детерминированность: пространство и время «закреплены» за объектами (Кремль, Курский вокзал, Петушки), определяющими вектор движения и «сужающими» пространство до «топологической точки». Герой имеет способность отчетливо помнить только то событие, которое было совершено в определенном месте: «... Я отчетливо помню, что на Улице Чехова выпил два стакана зубровки...», «...Но ведь не мог я пересечь Садовое кольцо, ничего не выпив?.. Не мог...» [1, с. 17]. Такое «разделение» пространства на предельно сжатые точки-локусы, в рамках которых происходит напряженная рефлексия героя, задает дискретное развертывание целостных пространственно-временных отношений. Дискретность, в свою очередь, формирует мнимость локуса, окружающего точку. Реципиент не знает, что творится вокруг Кремля, Савеловского вокзала, перрона, поезда. Читатель «вместе с Веничкой» занят переживаниями и рассуждения по поводу «хорошей и тяжелой люстры», которая «...сорвется и упадет кому-нибудь на голову...» [1, с. 21]. На циклическом подуровне поэмы в результате развертывания детерминированных пространственно-временных отношений, переходящих в замкнутую кривую, которая, в свою очередь, задает переход от динамики события в поэме к его статике, наблюдаемая фаза циклического времени становится равной настоящему моменту линейного времени. Так, статика циклического развертывания события в момент равноправия с детерминированным событием задает одновременность существования фазовых моментов времени, что говорит о «множественных событиях, верных в пределах собственной аксиоматики» [2, с. 58]. Таким образом, мнимость пространства, сформированная с помощью дискретности, заданной, в свою очередь, «сужением окружающего мира до топологической точки», существующая в одновременном развитии фазовых моментов времени, задает постулированную множественность реальностей, существующих одновременно и независимо друг от друга.

На лексическом уровне текста обращение к «гибридно-цитатному языку-

полиглоту в форме пастиша» [3, с.170], порождающему «вторичную коннотацию» [3, с.171], «задает пространство смысловой множественности» [3, с.171] поэмы. Семиотическое разнообразие смысла, бытующего в рамках данного произведения, воплощается через призму всевозможных истолкований ученых-филологов, многие из которых противоречат друг другу. Так, в интерпретации С. Чуприна «Москва – Петушки» – «...исповедь простодушного алкоголика, оказывающаяся далеко не частной исповедью советского андеграунда». «Поэма проникнута пафосом социальной критики сквозь растабуированную стихию так называемой низовой культуры – «...я плюю на вашу общественную лестницу...», «...на каждую ступеньку по плевку...» [1, с.148]. Противоположный вариант трактовки находим у П. Вайля и А. Гениса, утверждающих «утопическую суть» произведения В. Ерофеева. Иными словами, по Вайлю и Генису, реципиентом разворачивается не образ опустившегося наивного алкоголика, исповедующегося в поезде, а некий вариант пророка, «прозревающего сущность вещей» через алкоголь – «...трезвость в этом мире аномалия, пьянство – закон, а Веничка пророк его...» [4, с.200]. С точки зрения Н. Верховцевой-Друбек, «...Веничкины состояния: «похмелье», «алкогольная горячка», «смерть» – полная драматизма пародия на Страсти Господни. Веничкина алкогольная философия эквивалентна философии страдания, присущей русскому народу (*перекличка с трактовкой Чуприна* – комм. мой. Н.Н.), как бы повторяющему в своей судьбе Страсти Христа...» [3, с.150]. Верховцева-Друбек утверждает «смысловую упорядоченность поэмы», ее «выверенный и целостный мир трагического переживания» героя среди «апокалипсического мира»: Веничка противопоставит «темному царству хаоса» [5, с. 88]. Противоположный вектор высказывания зафиксирован в анализе текста «Москвы – Петушков», проделанном Н. Живолуповой. Так, «...философские установки Венички определяют контркультуры, уход в царство темной меонической свободы, где пьянство – средство сделать себя нечувствительным

к воздействию действительности... Фабульный ряд – события жизни героя суть выражение внутреннего хаоса, бессмысленного бытия. «...Этическая перспектива христианского преображения...» [3, с.151], заключенная в «философии» главного героя, разрушается под «шквалом пародийного переосмысления». «...Веничка – неупорядоченная, хаотическая величина, принадлежащая ужасному миру хаоса...» [3, с. 152]. Таким образом, исходя из анализа многочисленных противоположных и справедливых в пределах собственной логики интерпретаций текста поэмы В.Ерофеева, состоящего из «гибридно-цитатного языка-полиглота», мы можем утверждать факт многоуровневой вариации культурных кодов, которые, несмотря на общий релятивизм знаковых систем, имеют самоценную и автономную семиотическую нагрузку.

В субъектной сфере произведения мы обнаружили следующие особенности героя. Веничка как иконический знак, содержащий в себе многоуровневую эстетическую реальность, вступает в такие оппозиции, как «Веничка – Христос», «Веничка – Раскольников», «Веничка – князь Мышкин, Веничка – юродивый, Веничка – царевич Дмитрий, Веничка – Иван Козловский, Веничка – Младенец, знающий букву «Ю», и. т. д. Подобные оппозиции, существующие между различными эстетическими реальностями на протяжении всей поэмы, способны отсылать «знак – образ» главного героя к другим персонажам произведения. Так, структуры образов Венички и Митрича-младшего роднит идиотизм – «...от рождения слабоумен...» [1, с. 84], «...Нет, внучек совершенный кретин...» [1, с.85], отчужденность – «...У него и шея то не как у всех... И дышит он как то идиотически...» [1, с.85]. Неприятие «инаковости» Митрича-младшего «приближает» Веничку к четверке соседей по общежитию (потенциальные убийцы) – «...И смотрят мне в глаза, смотрят с упреком, смотрят с ожесточением людей, не могущих постигнуть...во мне тайну...» [1, с. 40], «...– Послушай-ка, ты это брось,...перестань считать, что ты Каин и Манфред, а мы мелкая сошка...» [1, с.41]. Однако устойчиво повторяющийся мотив

созерцания чужих глаз даже «дистанцирующегося Веничку» сближает со слабоумным Митричем, и, следовательно, создает возможность «сопоставить» внука с четырьмя соседями в Орехово-Зуево, внимательно разглядывающими «Ерофейчика». «Врожденное слабоумие» внука отсылает нас к князю Мышкину, который «был совершеннейший идиот». Мотив «детскости» и само имя «персонажа» переплетается с образом царевича Дмитрия – «...царь Борис убил царевича Дмитрия, или наоборот?...» [1, с.46]. Образ «внука» переплетается с мотивом невинности (заданный мотивом ребенка), и, следовательно, отсылает к Младенцу и ангелам. Сами образы ангелов и Младенца связаны между собой мотивом вознесения – «возвращения» в рай – Митрич-младший едет «...в карусели покататься...» [1, с. 80]. Однако в образе «слабоумного» персонажа с детской чистотой и наивностью граничит хитрость и «гадливая подлость» – «...А вы, между тем, ищите у меня на лавочке... нет ли тут компоту с белым хлебом» [1, с. 81]. Та же самая подлость присуща ангелам, которые предают Веничку «...это позорные твари...». Все это граничит с «бессознательной детской жестокостью» (отсылка к мотиву слабоумия Митрича-младшего) – «...А окурочек всё дымился, а дети скакали вокруг и хохотали над этой забавностью...» [1, с. 140]. В жестокосердии детей проявляется устойчивый мотив «инаковости», задающий оппозицию «многие и эти», «он и эти» – «...многие не могли на это глядеть... А дети подбежали к нему...» [1, с. 140]. В данной ситуации «многие» проявляют понимание и жалость по отношению к «нему» (главный герой) – «...побледнев и со смертной истомой в сердце...» [1, с. 140], а «эти» сохраняют устойчивую «ненависть», тем самым частично реализуется оппозиция «я и эти» с полным сохранением вектора функциональной направленности (издевательство и злость по отношению «к нему»). По этой причине можно сопоставить ангелов – детей с четырьмя неизвестными убийцами – «...или царевич Дмитрий убил Бориса Годунова...?» [1, с. 140], в число которых мог входить и Митрич – младший. Таким

образом, герой, находящийся в рамках таких антиномий, как «я и они», «мы и они», «пророк – дурак», «деликатность – кощунство», «отчужденность – приближенность», «детское – старческое», «высокое – низкое», «божественное – дьявольское», «способен примерять на себя маску» другого персонажа текста и существовать «в альтернативной версии развития событий» [3, с. 169]. Устойчивость оппозиции позволяет выстроить конкретную цепь детерминированных явлений и фактов, произошедших с героем в одной из эстетических реальностей текста, а также создает возможность четкого варианта прочтения образа «Венички».

Исходя из анализа структурных особенностей текста поэмы, а также образа главного героя, мы считаем правомерным утверждать следующее: принцип «суперпозиции» отличается от концепции «мерцающего субъекта». «Мерцающий субъект» существует в рамках одного целостного художественного мира в своей незавершенности; «суперпозиция» же предполагает существование децентрированного героя во множестве художественных реальностей, где герой приобретает целостность и завершенность в рамках целостной и завершенной реальности в интерпретации реципиента. Автономия «мерцающего субъекта» возможна в состоянии постоянной трансгрессии в рамках одного мироустройства. «Мерцающий субъект» воплощает собой внутреннюю динамику осциллирующего бытования. Его постоянные трансгрессивные переходы разворачиваются и реализуются «внутри самого себя» – многомерная реальность конструируется в рамках одномерного бытия. Существующий в состоянии суперпозиции герой, напротив, реализует «внешнюю динамику» осциллирующего состояния между двумя взаимоисключающими оппозициями, а также всецело зависит от художественного мира, который своей раздробленностью на автономные и самоценные реальности задает динамичную среду одновременного существования взаимоисключающих состояний.

Существование «суперпозиции героя» образует особый тип отношений

между реципиентом и героем: бытование множественных интерпретаций, единственно-но возможных в пределах собственной аксиоматики, придает герою статус «центрообразующего субъектного начала» и частично лишает реципиента аналогичного свойства. Однако за реципиентом остается «право» формирования «угла зрения», под которым будет осуществлен «поворот» к одному из вариантов интерпретации художественного текста. «Суперпозиция героя» оформляет и особый тип отношений с автором: автор «теряет» свойство инстанции, определяющей и завершающей целостность художественного мира произведения.

Таким образом, в рамках «мерцания» «идентичность конструируется сложным образом»: субъект, сохраняя самоидентичность, находится в модусе игры самоидентичного: любое «Я» представлено как не «не-Я», но и любое «не-Я» представлено глазами «Я» [6, с. 27]. «Суперпозиция» героя предполагает его существование во множестве реальностей, одновременно оформляющихся в тексте; интерпретация образа героя возможна внутри заданной реципиентом аксиоматики, однако текст предполагает существование противоположных (взаимоисключающих в классической эстетике) вариантов интерпретации.

### Литература

1. Ерофеев В. Москва – Петушки. М: Вагриус, 2000. 444 с.
2. Гёдель К. Расселовская математическая логика. М.: «Наука», 1978. 246 с.
3. Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература. М.: «Флинта», 2001. 607 с.
4. Вайль П. Л., Генис А. А. Страсти по Ерофееву // Книжное обозрение. 1992. № 4. С. 200–211.
5. Верховцева – Друбек Н. «Москва–Петушки» как *parodia sacra* // Соло. 1991. № 8. С. 88–98.
6. Нечаева Е. А. Поэтика субъектной сферы работ Д. А. Пригова: дис. ... канд. филол. наук. Саратов, 2018. 215 с.

## SUPERPOSITION OF THE MAIN CHARACTER IN THE POEM «MOSCOW–PETUSHKI» BY V.YEROFEYEV

N. A. Nikonov, E. A. Nechaeva

The article explores the principle of superposition of a main character in works of art correlated to post-non-classical aesthetics. It has been shown how the principle of superposition adopted from quantum physics is able to reveal not only the specific of the main character's position in the depicted world, but also the features of a possible interpretation of a text. The essential difference between the superposition model and the concept of a «flickering» subject has been demonstrated. The following is a description of the impact of the principle of "superposition" on the «author-hero-recipient» relations: author loses the features of the absolute, defining the integrity of the described world, and the recipients get the opportunity to set the correct (from their position) interpretation of reality.

**Key words:** superposition principle, hero, recipient, author, flickering subject.

*Статья поступила в редакцию 22.09.2020 г.*

---

© Nikonov N. A., Nechaeva E. A., 2020.

Nikonov Nikolai Andreevich (gis.1974@inbox.ru), student II course of the Philological Faculty;  
Nechaeva Ekaterina Andreyevna (ne4aevakaterina@yandex.ru),  
senior lecturer of the Department of Russian and Foreign Literature and Public Relations  
of the Samara University,  
443086, Russia, Samara, Moskovskoye Shosse, 34.