Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Смоленский государственный университет»

На правах рукописи

ШКОЛЬСКАЯ Анна Олеговна

Жанровый синкретизм в литературе андеграунда (роман Дж. Керуака «На дороге» и поэма Вен. Ерофеева «Москва – Петушки»)

Специальность 10.01.01 – русская литература

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук,
профессор Г. Н. Ермоленко

Смоленск – 2021

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ 4

ГЛАВА 1. ЖАНРОВЫЙ СИНКРЕТИЗМ В РОМАНЕ ДЖ. КЕРУАКА «НА ДОРОГЕ» 20

1.1. Научная и критическая литература, посвященная творчеству Дж. Керуака и роману «На дороге». 20

1.2. Джек Керуак и поколение битников 30

1.3. Черты травелога в нарративной организации романа Дж. Керуака. Автобиографизм произведения 35

1.4. Хронотоп дороги в травелоге Дж. Керуака. Мотив пути 49

1.5. Произведение Дж. Керуака «На дороге» как роман. Сюжетно-фабульная организация текста 58

1.6. «Спонтанная проза» Дж. Керуака как творческий метод писателя 69

1.7. Образ Дина Мориарти. «На дороге» как ироническая стилизация жизнеописания 76

Выводы по первой главе 90

ГЛАВА 2. ЖАНРОВЫЙ СИНКРЕТИЗМ В ПОЭМЕ ВЕН. ЕРОФЕЕВА «МОСКВА – ПЕТУШКИ» 92

2.1. Научная и критическая литература, посвященная творчеству Вен. Ерофеева и поэме «Москва – Петушки». 92

2.2. Вен. Ерофеев как представитель литературы андеграунда 96

2.3. Признаки травелога в субъектной организации поэмы. Автобиографизм произведения 99

2.4. Фабульно-сюжетный уровень текста. Особенности хронотопа 110

2.5. Мифопоэтический пласт текста поэмы «Москва – Петушки» как parodia sacra. Черты юродивого в образе Венички Ерофеева 124

2.6. Карнавальная поэтика поэмы Вен. Ерофеева. «Москва – Петушки» как травестийная поэма 141
Выводы по второй главе 158
ЗАКЛЮЧЕНИЕ 160
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ 166

ВВЕДЕНИЕ

Американский писатель Джек Керуак (1922 – 1969) и русский писатель Венедикт Ерофеев (1938 – 1990) являются представителями литературы андеграунда. Сегодня они удостоены заслуженного мирового признания. Дж. Керуак создал роман-манифест битничества «На дороге» и вошел в историю мировой литературы как идеолог и лидер поколения битников. В романе Дж. Керуак запечатлел портреты главных представителей «разбитого поколения». Писатель создал свой собственный стиль «спонтанной прозы» или «sketching», выступив как новатор в рамках не только американской, но и мировой литературы XX века. O. Swartz отмечает, что Дж. Керуака заслуженно называют «лидером», «отцом» и «королем» битников[1]. Художественное новаторство Дж. Керуака бесспорно, он является культурным героем, определившим дух целой эпохи. Творчество американского писателя до сих пор привлекает внимание исследователей, рассматривающих литературные, лингвистические и социокультурные аспекты его произведений.

Вен. Ерофеев – знаковая фигура в литературе российского андеграунда. По словам М. Н. Липовецкого, «Именно в произведении Вен. Ерофеева многие критики увидели одну из самых ранних, еще не осознанных, манифестаций русского постмодернизма»[2]. Постмодернистская интертекстуальность в значительной степени формирует текст поэмы «Москва – Петушки», разгадка кодов произведения продолжается до сих пор. Истоки поэмы Вен. Ерофеева «Москва – Петушки» лежат в художественном мире карнавала и пародии. Образ главного героя поэмы также восходит к карнавальному универсуму. Сюжетные события погружены в смеховую атмосферу. Но, в силу амбивалентности текста, комическое в поэме неотделимо от трагизма. Герой находится в пограничной ситуации между жизнью и смертью, в разладе с враждебным миром.

---

[1] Swartz O. The view from On the Road: the rhetorical vision of Jack Kerouac. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1999. P. 30.

[2] Липовецкий М. Н. Паралогии: трансформация (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920 – 2000-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. 286.

Роман Дж. Керуака и поэма Вен. Ерофеева имеют существенные жанрово-типологические схождения. На них указывают авторитетные российские литературоведы С. Рейнгольд и М. Н. Липовецкий. С. Рейнгольд, отвечая на вопрос о причинах, побудивших его сравнить Керуака с Ерофеевым, приводит ряд аргументов: «Тот и другой жили вне системы и существовавшей литературы. Произведения каждого организует тема дороги. Со случайными попутчиками герой ведет вольные разговоры, их объединяет постоянная выпивка. Конечная цель дороги условно-розовая: Петушки у Ерофеева, у Керуака – Западное побережье США, Мексика или Перу. В дороге герои Керуака тоже цитируют всех: от Христа и Будды до Джойса и Достоевского <…> Они используют беглую разговорную речь, и из-под пера писателя выходит новый спонтанный язык, особая литература со своим ритмом, высотой»[3].

М. Н. Липовецкий также отмечает сходство между советской литературой андеграунда, представителем которой является Вен. Ерофеев, и западным андеграундом в лице Дж. Керуака и литературы битников в целом, говоря о наличии «…параллельных и тематически подобных художественных образований в современной Ерофееву западной литературе»[4].

У нас нет документальных свидетельств о влиянии романа Дж. Керуака на поэму Вен. Ерофеева, хотя оно не исключается. Если русский писатель не имел возможности познакомиться непосредственно с текстом Керуака, он мог знать о его романе со слов своих друзей-филологов, имеющих связи с американской культурой. Однако за неимением документальных свидетельств генетических связей, мы рассматриваем близость двух произведений как результат типологических схождений.

Для того и другого произведения характерна жанровая неопределенность. Жанр книги Дж. Керуака «На дороге» определен как роман.

---

[3] Рейнгольд С. Русская литература и постмодернизм // Литературный Интернет-проект «Журнальный зал». URL: https://magazines.gorky.media/znamia/1998/9/russkaya-literatura-i-postmodernizm.html (дата обращения: 17.12.2019).

[4] Липовецкий М. Н. Паралогии: трансформация (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920 – 2000-х годов. С. 287.

Однако И. П. Смирнов подчеркивает, что произведение американского писателя далеко от традиционных форм романа, и называет книгу «романоподобным текстом»[5].

По воспоминаниям современников, Вен. Ерофеев «случайно» назвал свою книгу «поэмой», иронически отсылая к поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души». В то же время споры о жанровой принадлежности произведения не утихают до сих пор. А. Н. Безруков отмечает, что ряд исследователей (П. Вайль, А. Генис, А. Дравич, Ю. Левин, К. Седов) рассматривают «Москву – Петушки» как повесть; Н. Живолупова, М. Эпштейн видят в произведении элементы исповеди; А. Терц и М. Каганская рассматривают книгу в качестве романа-анекдота[6]. «Есть уникальное определение В. Догалаковой – ерофея, по аналогии с мениппеей»[7].

Отмеченная исследователями жанровая неопределенность, наличие разнородных жанровых признаков заставляют рассмотреть проблему жанровой природы того и другого произведения и выдвинуть гипотезу о присущем им жанровом синкретизме[8].

Впервые понятие «синкретизм» было введено А. Н. Веселовским в его труде «Историческая поэтика»[9]. Ученый рассматривал первобытный синкретизм (нерасчлененность родов и жанров поэзии, слитность различных видов искусства) как свойство ранних стадий развития культурного творчества. Синкретизм тесно связан с мифологическим сознанием, которое также является слитной, неразделимой формой мышления и образности. Первичным А. Н. Веселовский

---

[5] Смирнов И. П. От противного. Разыскания в области художественной культуры. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 88.

[6] Безруков А. Н. Поэтика интертекстуальности в творчестве Вен. Ерофеева: поэма «Москва – Петушки»: дис. … канд. филол. наук. Бирск, 2005. 204 с.

[7] Там же. С. 102.

[8] Школьская А. О. Поэма Вен. Ерофеева «Москва – Петушки» как образец жанрового синкретизма // Ученые записки Новгородского государственного университета имени Ярослава Мудрого [Электронный научный журнал]. 2020. № 8 (33); Школьская А. О. Жанровый синкретизм в романе Дж. Керуака «В дороге» // Искусство слова в диалоге культур: проблемы компаративистики: материалы Междунар. науч.- практ. конф. Брест, 12-13 марта 2020 г. / под общ. ред. Л. В. Скибицкой. Брест: БрГУ, 2020. С. 275 – 279.

[9] Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. 404 с.

считал безличный тип синкретизма, примером которого является хор, в котором постепенно проявлялись признаки личного авторства, индивидуального стиля.

В современной литературной теории синкретизм рассматривается как свойство не только архаической культуры, но свойство искусства в целом. Об этом писал С. Н. Бройтман в монографии «Историческая поэтика»: «Наша наука приблизилась к пониманию того, что эстетический объект имеет синкретический статус не только в архаике – он сохраняет его в той или иной форме, в том или ином отношении и на других стадиях развития поэтики»[10].

Важное понятие, выделяемое в учении о синкретизме, – это *субъектный синкретизм.* С. Н. Бройтман определяет субъектный синкретизм как «нерасчлененность автора и героя»[11]. Проблема отношений автора и героя особо остро стоит в современном литературоведении. Сегодня феномен авторства исследуется в различных аспектах: изучается степень авторского присутствия в произведениях, пути сближения автора и героя, автора и повествователя.

С. Н. Бройтман, опираясь на работы М. М. Бахтина и О. М. Фрейденберг, рассматривает также такую форму первоначального жанрового синкретизма, как существовавшую в литературе в течение длительного времени неразрывность серьезного и смехового[12]. В этом аспекте интересным представляется исследование поэмы Вен. Ерофеева «Москва – Петушки», в которой наблюдается соединение высокого и низкого, комического и трагического.

Новая волна синкретизма была отмечена теоретиками литературы в начале XX века и прежде всего на уровне жанровой формы. По словам А. В. Баранова, синкретизм жанров основан на «…изменении конкретного жанрового канона под воздействием авторских установок, что предполагает закономерное обращение

[10] Бройтман С. Н. Историческая поэтика // Теория литературы. В 2 т. Т. 2 / под ред. Н. Д. Тамарченко. М.: Академия, 2004. С. 24.

[11] Там же. С. 21.

[12] Там же. С. 102 – 103.

писателей к содержательным и формальным доминантам различных жанровых образований»[13].

Элементы жанрового неосинкретизма стали проявляться уже в XIX веке, в эпоху романтизма, когда происходила перестройка жанровой системы. Особо заметными они стали в литературе XX века. В настоящее время специалисты признают жанровый неосинкретизм одной из ведущих художественных тенденций XX века. По словам С. Н. Бройтмана, в современной литературе господствует «поэтика художественной модальности», для которой характерна деканонизация жанров[14]. Она проявляется в различных формах.

В. В. Полонский, например, изучая романы Д. Мережковского, отметил, что в них наблюдается «фикция жанра», использование «квазирелигиозных, псевдожитийных жанровых структур», в которых житийная композиция сочетается с переосмысленными агиографическими мотивами, «кощунственным выбором героев», использованием антижитийного материала, что свидетельствует об их жанровом синкретизме[15]. Подобные примеры можно найти и у рассматриваемых нами авторов.

Роман синкретического типа обычно интерпретируется как полевая структура, в которой выделяются ядро и периферия. Считается, что включение в роман разных жанровых языков стало возможным благодаря игровому и ироническому осмыслению предшествующей традиции.

В нашей работе мы исследуем жанровый синкретизм произведений Дж. Керуака и Вен. Ерофеева. Перечисленные С. Рейнгольдом черты, сближающие произведения Дж. Керуака и Вен. Ерофеева, указывают на их генезис, восходящий к общему источнику – жанру травелога, который мы считаем жанровым ядром (жанровой доминантой) обоих произведений. Как

---

[13] Баранов А. В. Синкретизм жанров как закономерная черта художественного пространства (на материале русской литературы) // Вестник Майкопского государственного технологического университета. 2012. № 3. С. 18.

[14] Бройтман С. Н. Историческая поэтика. 368 с.

[15] Полонский В. В. Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX – начала XX века. М.: Наука, 2008. С. 56.

отмечает А. А. Майга, травелог сам по себе имеет свойство жанровой неопределенности и поэтому нередко включает признаки других жанров[16].

Цель нашей работы – раскрыть жанровый синкретизм произведений Дж. Керуака и Вен. Ерофеева, выявить на фоне жанровой традиции травелога признаки других жанров, обеспечивающих оригинальность жанровой формы исследуемых произведений.

Жанр травелога имеет долгую историю. В «Литературном энциклопедическом словаре» В. М. Гуминского дано следующее определение данного жанра: «Путешествие – жанр, в основе которого лежит описание путешественником (очевидцем) достоверных сведений о каких-либо, в первую очередь, незнакомых читателю или малоизвестных странах, землях, народах в форме заметок, записок, дневников, журналов, очерков, мемуаров»[17]. Первоначально путевые очерки имели информационную функцию, были связаны с историей, географией и этнографией, главной их целью было ознакомление читателей с особенностями новых земель, с их природой и населением. Путешествия тех времен носили, главным образом, религиозно-просветительский характер.

Постепенно формировалась поэтика травелога. Становление травелога в качестве литературного жанра происходит, по словам канадского ученого Н. Дуарона, в XVII веке. В этот период «…и читатели, и путешественники признают травелог четко установленным литературным жанром со своим собственным стилем, поэтикой и риторикой»[18]. В XVIII веке травелог развивался в рамках литературы Просвещения. Типичными травелогами этого периода являются «Заметки об Италии» Дж. Аддисона, «Путешествия по Франции и Италии» Т. Смоллетта.

---

[16] Майга А. А. Литературный травелог. Специфика жанра // Филология и культура. PHILOLOGY AND CULTURE. 2014. № 3 (37). С. 254 – 259.

[17] Гуминский В. М. Путешествие: Литературный энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1987. С. 314-315.

[18] Майга А. А. Литературный травелог. Специфика жанра. С. 255.

В истории жанра травелога особую роль сыграло «Сентиментальное путешествие по Франции и Италии» Л. Стерна (1768), обусловившее значительную трансформацию основ жанровой поэтики. Целью путешествия, которое предпринимает пастор Йорик, становится «…приобретение не интеллектуального багажа знаний, <…> а опыта чувственного познания»[19]. У Л. Стерна место документализма, отражения объективного взгляда на мир занимает субъективное восприятие действительности путешественником.

На первый план в книге Стерна выдвинулся я-рассказчик, совмещавший функции автора, нарратора и героя. С этого момента травелог оказался близким жанру автобиографии. События травелога отражали перипетии реальных путешествий, совершенных автором, что не исключало элементов вымысла. Целью рассказа о путешествии стал психологический анализ внутренней жизни героя и демонстрация основ авторского миросозерцания.

Для американской литературы травелог является одним из важнейших жанров: «По сути это первый национальный жанр, зарождающийся одновременно с освоением переселенцами новых земель и становлением колоний на американском континенте»[20]. Путевые заметки первооткрывателей Америки послужили началом становления жанра травелога в американской литературе. Дж. Керуак стал не только продолжателем этой традиции, но создал программный роман-путешествие, в котором запечатлелась система духовных ценностей представителей «разбитого поколения».

Жанр путешествия в русской литературе уходит своими корнями в средневековые хождения (или хожения), представлявшие собой записи о путешествиях к святым местам. Например, «Житие и хожение Даниила, игумена Русской земли» (XI век), «Хожение Антония Новгородского в Царьград» (XII век), «Хожение Игнатия Смольнянина в Царьград» (XIV век) и другие. Отдельно

[19] Банах И. В. Структура повествования в жанре путешествия (на материале русской литературы конца XVIII – первой трети XIX вв.): монография. Гродно: ГрГУ, 2005. С. 24

[20] Морозова И. В. Формирование национального характера в американском женском травелоге // Вестник Удмурдского университета. Серия: История и филология. 2015. Т.25. Вып. 3. С. 72.

можно выделить «Хожение за три моря» (XV век), произведение, созданное купцом Афанасием Никитиным и описывающее не паломническое, а торговое путешествие.

Средневековые хожения связаны с традицией русского религиозного странничества, которое подразумевало не только передвижение в географической плоскости, но духовное восхождение к спасению и святости. Об этом писал Ю. М. Лотман в своей статье «О понятии географического пространства в русских средневековых текстах»[21].

Активное развитие культуры в петровскую эпоху способствовало открытию границ и, соответственно, возрастающему интересу ко всему иностранному. Появляются такие ученые путешествия, как «Путешествие по различным провинциям Российского государства» П. Палласа (1768 – 1774 гг.), «Описание морских путешествий по Ледовитому восточному морю» Г. Ф. Миллера (1758 г.), «Дневные записки путешествия с острова Пароса в Сирию» С. И. Плещеева (1772 г.) и другие.

В конце XVIII – начале XIX века появляется собственно литературный русский травелог: «Путешествие из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева (1790 г.), «Письма русского путешественника» Н. М. Карамзина (1791 – 1792 гг.), «Путешествие по всему Крыму и Бессарабии в 1799 году» (1800 г.) и другие.

Критики и литературоведы, анализирующие произведения Дж. Керуака и Вен. Ерофеева, указывают на черты сходства романа «На дороге» и поэмы «Москва – Петушки» с жанром сентиментального путешествия. О. Лекманов и М. Свердлов приводят слова Бориса Успенского, который вспоминает: «"Москва – Петушки" поразили изяществом стиля и неожиданными, очень остроумными поворотами мысли, <…> – Этим поэма напомнила мне "Сентиментальное путешествие" Стерна»[22]. О влиянии на поэму Ерофеева поэтики

[21] Лотман Ю. М. О понятии географического пространства в русских средневековых текстах // Избранные статьи: в 3 т. Т. 1. Таллин: Александра. 1992. С. 407 – 413.

[22] Лекманов О., Свердлов М. Венедикт Ерофеев: посторонний. Главы из жизнеописания. URL: https://magazines.gorky.media/october/2018/1/venedikt-erofeev-postoronnij.html (дата обращения: 23.12.2019).

сентиментального путешествия говорит и М. Н. Эпштейн, но это сентиментальность другого рода, «… уже включившая карнавальный и пародийный эффект и растворившая их в себе»[23].

Литературоведы отмечают близость жанров романа и травелога: «Сближение травелога и романа весьма уместно, если учесть, что рассказ представлен не в виде серии головоломок, истинность или ложность которых надо проверить, но как цельное повествование, которое можно разлагать на серии последовательностей, в которых можно было бы ощутить направление и смысл»[24]. Вместе с тем, по определению Б. В. Томашевского, в отличие от романа, травелог – бесфабульное произведение (или произведение с ослабленной фабулой)[25], поскольку композиция травелога часто фрагментарна, эпизоды не связаны так тесно, как в фабульном произведении с завязкой, развитием действия, кульминацией, развязкой.

Автор травелога свободен в выборе стиля и художественного метода. Об идее свободы изложения, которую В. М. Гуминский считает одним из главных жанровых признаков травелога, идет речь в обзорной статье В. А. Шачковой «"Путешествие" как жанр художественной литературы: вопросы теории». Воплощение данной идеи автор статьи видит в том, что в травелоге имеется «…максимум возможностей для ничем не ограниченного выбора предметов изображения и перехода от одного предмета к другому исключительно по воле автора, не подчиняясь закономерностям, присущим произведениям с четко выстроенной фабулой»[26]. Этот принцип позволяет вести повествование в настоящем времени, свободно возвращаясь к событиям прошлого, вводить в текст пространные рассуждения на темы, не связанные напрямую с сюжетом.

---

[23] Эпштейн М. Н. Постмодерн в России. Литература и теория. М.: Издание Р. Элинина, 2000. С. 273.

[24] Майга А. А. Литературный травелог. Специфика жанра. С. 257.

[25] Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика: Учеб. пособие / Вступ.статья Н. Д. Тамарченко; Комм. С. Н. Бройтмана при участии Н. Д. Тамарченко. М.: Аспект Пресс, 1999. С. 119.

[26] Шачкова В. А. "Путешествие" как жанр художественной литературы: вопросы теории // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2008. № 3. С. 279.

В произведениях Дж. Керуака и Вен. Ерофеева совершаемые путешествия имеют для героев определяющее, судьбоносное значение. Путешествие здесь синонимично самой жизни. Именно в путешествиях в полной мере раскрываются характеры героев и, как отмечет А. Н. Безруков относительно поэмы «Москва – Петушки», «…путешествие понимается как некий процесс обретения самости главным героем – Веничкой…»[27].

В романе Дж. Керуака и поэме Вен. Ерофеева присутствует глубинный, пронизывающий весь текст библейско-мифологический пласт образов, существующих в ментальном пространстве героев. В каждом из произведений герой совершает путешествие вглубь себя, своих переживаний, вглубь своей души. Географическое путешествие становится фоном психологического и философско-ментального путешествия-исповеди, что позволяет выдвинуть следующую **гипотезу:** мифопоэтический аспект является доминирующим фактором, трансформирующим жанр травелога в романе «На дороге» и поэме «Москва – Петушки» в контексте жанрового синкретизма, что указывает на связь изучаемых произведений с традицией модернизма (Керуак) и постмодернизма (Ерофеев).

Актуальность нашего исследования обусловлена отсутствием специальных работ, посвященных сравнительному анализу произведений Дж. Керуака и Вен. Ерофеева в аспекте их жанровой специфики (жанрового синкретизма).

Степень научной разработанности проблемы. Работы, посвященные жанровой природе романа «На дороге», немногочисленны. Зарубежные и отечественные литературоведы отдают предпочтение исследованию автобиографических элементов произведения, образов и анализу стиля писателя. Тем не менее, ряд ученых ставит вопрос о жанровом своеобразии «На дороге». Так А. Круп видит в произведении жизнеописание; M. Theado и O. Swartz рассматривают «На дороге» как путевые заметки; Э. Э. Ошиньш находит в книге

[27] Безруков А. Н. Пространственно-временные координаты травелога в поэме Вен. Ерофеева «Москва – Петушки» / Русский травелог XVIII-XX веков: коллективная монография под ред. Т. И. Печерской. Новосибирск: Изд-во НГПУ, 2015. С. 448.

элементы романа воспитания, а И. В. Львова называет «На дороге» романом-исповедью.

Вопрос о жанровой принадлежности «Москвы – Петушков» также является спорным. Эта тема активно продолжает обсуждаться литературоведами. Так И. Сухих отмечает наличие в жанровой структуре поэмы сразу нескольких жанров. А. Н. Безруков говорит о травелоге как о жанровой основе произведения, осложненной пародийными элементами; И. В. Банах видит в «Москве – Петушках» продолжение традиции сентиментального путешествия. С. Гайсер-Шнитман и А. Кавадеев указывают на пародию как на один из жанровообразующих элементов произведения; В. И. Тюпа отмечает, что «Москва – Петушки» создана в традиции parodia sacra.

Таким образом, проблема жанровой принадлежности рассматриваемых произведений характеризуется наличием спорных точек зрения, что подтверждает актуальность нашего исследования и необходимость изучения жанровой структуры «На дороге» и «Москвы – Петушков».

Материалом исследования являются роман Дж. Керуака «На дороге» (1951) и поэма Вен. Ерофеева «Москва – Петушки» (1970).

Объект исследования – жанровая специфика романа «На дороге» и поэмы «Москва – Петушки».

Предмет исследования – способы трансформации жанровой модели травелога в рамках жанрового синкретизма в структуре романа «На дороге» и поэмы «Москва – Петушки». Платформой трансформаций является художественное пространство и многоуровневая структура образа протагониста. Нас интересуют особенности и принципы работы писателей с жанровой моделью травелога и других жанров (романа, травестийной поэмы, жизнеописания), способы репрезентации художественного мира произведений, создания многоуровневой структуры образов героев.

Цель данной работы – изучить жанровую природу литературы американского и русского андеграунда в контексте жанрового синкретизма на

материале романа Дж. Керуака «На дороге» и поэмы Вен. Ерофеева «Москва – Петушки».

Для реализации поставленной цели в рамках исследования предлагается решение следующих **задач**:

− выявить черты жанрового синкретизма в романе Дж. Керуака «На дороге» и поэме Вен. Ерофеева «Москва – Петушки»;

− показать типологические схождения жанровой поэтики романа Дж. Керуака и поэмы Вен. Ерофеева;

– рассмотреть особенности субъективного повествования и функции «я-рассказчика» в произведениях Дж. Керуака и Вен. Ерофеева;

– проанализировать сюжетно-мотивную структуру произведений;

– охарактеризовать своеобразие хронотопа дороги в рассматриваемых произведениях, определить его сюжетообразующую функцию и его роль в создании мифологического и библейского подтекстов названных произведений;

− показать связь поэтики рассматриваемых произведений с традициями переходного периода от модернизма к постмодернизму.

Методологическая база. Работа основана на сочетании сравнительно-типологического, формального, структурного, нарратологического и описательного подходов.

Теоретической базой для исследования жанра путешествия послужили работы – М. М. Бахтина, В. М. Гуминского, И. С. Банах; повествовательных инстанций – В. Шмида, Ж. Женетта, В. И. Тюпы; мифопоэтических и библейских мотивов – Е. М. Мелетинского, А. Ф. Лосева, М. Элиаде, О. М. Фрейденберг, В. Н. Топорова; хронотопа – М. М. Бахтина, Ю. М. Лотмана; мотивов, сюжета и образов персонажей – А. Н. Веселовского, Б. В. Томашевского, Л. Я. Гинзбург; сравнительного литературоведения – В. М. Жирмунского и И. О. Шайтанова, литературы андеграунда – М. Н. Липовецкого, М. Н. Эпштейна, С. Рейнгольда.

Методы исследования. В работе применены следующие методы: метод классификации и типологизации – для анализа подходов к изучению жанра травелога; культурно-исторический метод – для выявления характерных

особенностей культуры андегрунда США и СССР, в рамках которой были созданы рассматриваемые нами произведения; сравнительно-сопоставительный метод – при выявлении сходства и различий в жанровой специфике романа «На дороге» и поэмы «Москва – Петушки»; биографический метод – для выявления автобиографических черт в произведениях; интертекстуальный метод – для обнаружения и определения функций библейских и мифологических образов в тексте рассматриваемых произведений; нарратологический метод – для анализа повествовательной структуры изучаемых произведений.

Теоретическая значимость диссертации заключается в выявлении жанровой специфики романа Дж. Керуака «На дороге» и поэмы Вен. Ерофеева «Москва – Петушки» с выделением доминантного жанра травелога (пародийного травелога в поэме Вен. Ерофеева) и элементов романа, травестийной поэмы, пародийного жития (жизнеописания).

Практическая значимость исследования состоит в разработке методики анализа жанровой поэтики на основе изучения нарративной организации текста, хронотопа и мифопоэтики. Выводы и положения диссертации могут быть использованы в работах по истории американской и русской литературы и культуры XX века, в разработке лекционных и семинарских занятий по истории литературы соответствующего периода, в курсах по выбору, а также при написании курсовых, дипломных и диссертационных работ.

Научная новизна исследования заключается в том, что в нем впервые предпринята попытка сравнительного анализа жанровой специфики романа Дж. Керуака «На дороге» и поэмы Вен. Ерофеева «Москва – Петушки». В диссертации предложена новая интерпретация рассматриваемых произведений в контексте жанрового синкретизма, а также мифопоэтических, пространственно-временных и нарратологических параметров.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Жанровые особенности романа Дж. Керуака «На дороге» и поэмы Вен. Ерофеева «Москва – Петушки» сформировались в традиции жанрового синкретизма. Травелог, который является жанровым ядром рассматриваемых

произведений, претерпел трансформацию в условиях литературы андеграунда середины XX века.

2. В произведении Дж. Керуака модель травелога соединяется с жанровыми признаками романа.

3. В поэме Вен. Ерофеева жанровая модель травелога осложняется признаками жанровой пародии (типа parodia sacra), принимая форму травестийной поэмы.

4. Рассматриваемые произведения имеют также признаки жанра пародийного жития (жизнеописания), оформившиеся в рамках литературы андеграунда.

5. Образ нарратора в рассматриваемых произведениях строится по сходному принципу и представляет собой единство трех составляющих: протагонист, автор, я-повествователь. Субъективный характер повествования (на основе эффекта «измененного сознания») позволяет авторам создать новый тип техники потока сознания, на базе которого происходит трансформация жанровой поэтики травелога.

6. Многоуровневая пространственно-временная организация рассматриваемых произведений играет сюжетообразующую роль; определяющим выступает хронотоп дороги.

7. Наличие библейских и мифологических образов, а также интертекстуальная составляющая произведений приводят к трансформации хронотопа дороги: его расширению (за счет расширения сознания героев) и усложнению (за счет появления новых топосов и локусов, проспекций и ретроспекций).

8. Библейский и мифологический подтексты влияют на структуру образов главных героев и ряда второстепенных персонажей, наделяя их качествами усложненности и многокомпонентности.

9. Сюжеты рассматриваемых произведений имеют двухуровневую структуру. На линейном, синтагматическом уровне они строятся на основе путешествия героев в географическом пространстве. На вертикальном,

парадигматическом уровне они разворачиваются в ментальном, метафизическом пространстве.

Степень достоверности определяется достаточным количеством изученного и проанализированного материала, соответствующего теме научного исследования. В работе используются методы, которые соответствуют обозначенным целям и задачам. Положения и выводы, представленные в диссертации, подробно аргументированы и подкреплены фактическими данными.

Апробация работы. Основные результаты исследования нашли отражение в 13 публикациях, 5 из которых в рецензируемых журналах, входящих в перечень ВАК. В ходе исследования по материалам диссертации сделано 9 докладов на международных, всероссийских и межвузовских конференциях: «Современные пути изучения литературы» (СмолГУ, Смоленск, 2015, 2016, 2018), аспирантская научная конференция (СмолГУ, Смоленск, 2015, 2016, 2017, 2019), «Актуальные проблемы лингвистики и лингводидактики» (ВА ВПВО ВС РФ, Смоленск, 2018), «Литературная традиция и индивидуальное творчество» (РГПУ им. А. И. Герцена, Санкт-Петербург, 2018).

Структура и объем диссертации. Диссертация состоит из введения, двух глав, заключения, списка литературы.

Во введении обосновываются актуальность и научная новизна исследования, определяются цели и задачи диссертации, описываются методы и структура работы, формулируются положения, выносимые на защиту, указывается научно-практическая значимость работы.

В первой главе рассматривается жанровая структура романа Дж. Керуака «На дороге». Выявляются и анализируются жанровые элементы травелога, ироничного жизнеописания и романа. Приводится обзор научной и критической литературы о Дж. Керуаке.

Во второй главе рассматривается жанровая структура поэмы Вен. Ерофеева «Москва – Петушки». Произведение анализируется в качестве травелога, стилизованного жития и травестийной поэмы с элементами parodia sacra. Приводится обзор научной и критической литературы о Вен. Ерофееве.

В заключении формулируются основные выводы, подводятся итоги исследования. Список литературы включает 159 наименований.

ГЛАВА 1. ЖАНРОВЫЙ СИНКРЕТИЗМ В РОМАНЕ ДЖ. КЕРУАКА «НА ДОРОГЕ»

1.1. Научная и критическая литература, посвященная творчеству Дж. Керуака и роману «На дороге»

Творчество Джека Керуака – своеобразное и неповторимое явление в истории мировой литературы. Наследие писателя включает романы, несколько поэтических сборников, статьи и эссе. В последние годы интерес ученых к творчеству Дж. Керуака возрос, активно исследуются и обсуждаются отдельные произведения писателя и его творчество в целом, по-новому осмысляется его место в литературе XX века и влияние его творчества на мировой андеграунд[28].

И если отечественное литературоведение ограничивается небольшим числом работ, посвященных Дж. Керуаку, то, безусловно, первенство в изучении творчества лидера битников принадлежит американским ученым. Их внимание, в первую очередь, направлено на изучение биографического и социально-культурного аспекта творчества идеолога «разбитого поколения». Так, в фундаментальных исследованиях профессора университета в Коннектикуте A. Charters рассматриваются жизнь и творчество Дж. Керуака, дается интерпретация его произведений, изучается деятельность поколения битников как яркое явление американской культуры середины XX века. Ценность трудов A. Charters в значительной степени определяется тем, что она была лично знакома с писателем и другими представителями «разбитого поколения», поэтому собранный ею «из первых уст» материал имеет большое значение для понимания истоков творчества писателя.

[28] Школьская А. О. Критическая и научная литература о Дж. Керуаке // Русская филология: Журнал (Ученые записки) кафедры литературы и журналистики Смоленского государственного университета. Т. 17 / сост. и ред. М. Л. Рогацкина, Э. Л. Котова, А. А. Азаренков. Смоленск: Изд-во СмолГУ, 2017. С. 301 – 312.

Остановимся на наиболее крупных и значимых исследованиях A. Charters. В 1959 году выходит одна из первых ее больших работ, посвященных Джеку Керуаку, – «Kerouac: A Biography»[29]. Книга представляет собой наиболее полную и авторитетную биографию Дж. Керуака: «The factual material in this biography was based on several primary sources. Interviews with people who knew Kerouac helped to fill out the story of his life …»[30] («Фактический материал в этой биографии был основан на нескольких первоисточниках. Интервью с людьми, которые знали Керуака, помогли заполнить историю его жизни…» [перевод выполнен автором диссертации]).

«A bibliography of works by Jack Kerouac (Jean Louis Lebris De Kerouac) 1939-1975»[31] была опубликована в 1967 году и с дополнениями переиздана в 1975 году. Книга содержит подробные описания романов, статей, переводов и других работ Дж. Керуака с его собственными комментариями. В двухтомной энциклопедии 1983 года «Beats: Literary Bohemians in Postwar America (Dictionary of Literary Biography)»[32], редактором которой выступила A. Charters, представлены лучшие образцы критических статей и корреспонденций, а также биографические очерки писателей-битников. Документальную ценность имеют размещенные в энциклопедии фотографии битников, сделанные A. Charters в разные годы. В 2001 году выходит антология «Beat Down to Your Soul: What Was the Beat Generation?»[33], которая объединяет более семидесяти очерков, эссе и обзоров, посвященных анализу роли «разбитого поколения» в послевоенной американской культуре андеграунда. В антологии дана оценка творчеству Дж. Керуака, А. Гинзберга, У. Берроуза, Н. Кэссиди, Д. Ди Прима, опубликованы комментарии Г. Миллера, Т. Вулфа, У. Уильямс, М. Маккарти, Г. Пейли и других. В 2010 году выходит книга A. Charters в

[29] Charters A. Kerouac: A Biography. N.Y.: St. Martin's Griffin, 1994. 416 p.

[30] Там же. P. 23.

[31] Charters A. A bibliography of works by Jack Kerouac (Jean Louis Lebris De Kerouac) 1939-1975. N.Y.: The Phoenix book shop, 1967. 99 p.

[32] Charters A. Beats: Literary Bohemians in Postwar America (Dictionary of Literary Biography). Detroit (Mich.): Gale Research Company, 1983. 718 p.

[33] Charters A. Beat Down to Your Soul: What Was the Beat Generation. N.Y.: Penguin, 2001. 704 p.

соавторстве с мужем S. Charters «Brother-Souls: John Clellon Holmes, Jack Kerouac, and the Beat Generation»[34], посвященная Дж. Керуаку и его близкому другу Джону Клеллону Холмсу, который является автором романа «Иди» («Go») 1952 года, – одного из важных произведений «разбитого поколения».

К биографическим источникам, помимо вышеупомянутой книги «Kerouac: A Biography» A. Charters, мы можем отнести и некоторые другие работы. Особый интерес представляет книга B. Gifford и L. Lee «Jack's Book. An Oral Biography of Jack Kerouac»[35], впервые изданная в Нью-Йорке в 1978 году. Книга состоит из 6 частей и содержит многочисленные воспоминания родственников, друзей и знакомых Керуака, газетные статьи разных лет и эксклюзивные фотографии. B. Gifford и L. Lee называют свою книгу «…reportage, collage, holy mosaic, unholy mess…»[36] («… репортаж, коллаж, святая мозайка, несвятой беспорядок...» [перевод выполнен автором диссертации]). Также отметим иллюстрированную биографию T. Clark «Jack Kerouac»[37] 1984 года и работу современного исследователя жизни Керуака P. Maher «Kerouac: The Definitive Biography»[38] 2004 года, позволившую понять, какую роль оказало окружение Дж. Керуака на его формирование как писателя. Исследованию жизни Керуака также посвящены следующие работы: G. Nicosia «Memory Babe: A Critical Biography of Jack Kerouac»[39] (1983); D. McNally «Desolate Angel: Jack Kerouac, The Beat Generation and America»[40] (1979); B. Miles «Jack Kerouac:

[34] Charters A., Charters S. Brother-Souls: John Clellon Holmes, Jack Kerouac, and the Beat Generation. Jackson: UP of Mississippi, 2010. 464 p.

[35] Gifford B., Lee L. Jack's book. An Oral Biography of Jack Kerouac. N.Y.: Thunder's mouth press, 1994. 304 p.

[36] Там же. P. 8.

[37] Clark T. Jack Kerouac. N.Y.: Paragon House, 1994. 254 p.

[38] Maher P. Kerouac: The Definitive Biography. Lanham, New York, Toronto: Taylor trade, 2004. 557 p.

[39] Nicosia G. Memory Babe: A Critical Biography of Jack Kerouac. N.Y.: Grove Press, 1983. 767 p.

[40] McNally D. Desolate Angel: Jack Kerouac, the Beat Generation, and America. N.Y.: McGraw-Hill Companies, 1979. 400 p.

King of the Beats»[41] (1998); S. Turner «Angelheaded Hipster: A Life of Jack Kerouac» [42] (1996).

Всеобщую известность Керуаку принес роман «На дороге», изданный в 1957 году. Именно с этого времени и берет начало литературная критика, касающаяся творчества признанного идеолога битников. Стоит отметить, что писатель долго подбирал название для своего произведения, в числе которых были следующие: «Souls on the Road», «Love on the Road», «Home and the Road», «Hit the Road», «In the Night on the Road», «Along the Wild Road»[43]. Отзывы о романе были преимущественно отрицательными. Так, в 1958 году в литературно-политическом журнале «Partisan Review» была опубликована знаменитая статья N. Podhoretz «The Know-Nothing Bohemians» («Незнайки из богемы»). Автор статьи недоумевает, как за несколько недель роман «На дороге» стал бестселлером. Критик не находит художественной ценности в романе, заявляя, что «… примитивизм "разбитого поколения" служит прикрытием для антиинтеллектуализма…»[44]. N. Podhoretz заявляет: «Богема пятидесятых – это совсем другое дело. Она беспощадна к цивилизации. Она поклоняется примитивизму, инстинкту, энергии, "крови"»[45].

Положительный отзыв на роман был опубликован в газете «The New York Times». Обозреватель G. Milstein оценил манеру письма Дж. Керуака и сравнил «На дороге» с «И восходит солнце» Э. Хемингуэя, назвав выход книги историческим событием. Впрочем, это была уже не первая попытка сравнить «потерянное» и «разбитое» поколения. Еще 16 ноября 1952 года, за 5 лет до выхода романа, в журнале «The New York Times Magazine» вышла статья J. C. Holmes «This is the Beat Generation». J. C. Holmes предпринимает едва ли не первую попытку охарактеризовать битничество, находя общие черты с

[41] Miles B. Jack Kerouac: King of the Beats. N.Y.: Henry Holt and Company, 1999. 352 p.

[42] Turner S. Angelheaded Hipster: A Life of Jack Kerouac. N.Y.: Viking Books, 1996. 224 p.

[43] Charters A., Charters S. Brother-Souls: John Clellon Holmes, Jack Kerouac, and the Beat Generation. P. 174.

[44] Подгорец Н. Незнайки из богемы // Дж. Керуак. На дороге. Мэгги Кэссиди. Эссе. Собрание сочинений: в 3 т. Т. 1. М.: Просодия, 2002. С. 24 - 25.

[45] Там же. С. 20.

послевоенным «потерянным поколением», в то же время отмечая: «…unlike the Lost Generation, which was occupied with the loss of faith, the Beat Generation is becoming more and more occupied with the need for it»[46] («…в отличие от "потерянного поколения", которое характеризовалось потерей веры, бит-поколение все больше начинает осознавать необходимость обретения веры» [перевод выполнен автором диссертации]).

В 1958 году выходит совместный сборник статей и эссе представителей «разбитого поколения» «The Beat Generation and The Angry Young Men»[47], редактором которого выступает G. Feldman. Сборник включает работы Дж. Керуака, У. Берроуза, А. Э. Кингсли, Н. Мейлера и других битников. Авторы, бросая вызов традиционному американскому обществу, провозглашали свободу чувств и осуждали войну.

В 1975 году в журнале «Boundary 2» выходит статья G. Dardess «The Logic of Spontaneity: A Reconsideration of Kerouac's "Spontaneous Prose Method"»[48]. G. Dardess отмечает, что метод «спонтанной прозы» Керука – это не только эксперимент с языковой формой, но и продолжающийся поиск новой литературной формы.

1976 год ознаменовался выходом двух больших исследований по творчеству Керуака. В монографии R. Hipkiss «Jack Kerouac, prophet of the new romanticism: a critical study of the published works of Kerouac and a comparison of them to those of J. Salinger, James Purdy, John Knowles, and Ken Kesey»[49] анализируются истоки творчества писателя, в частности, связи метода «спонтанной прозы» с романтизмом, отношение писателя к религиозным исканиям, ставится вопрос о месте Керуака в послевоенной американской литературе.

---

[46] Holmes J. C.This is the Beat Generation. URL: https://www.litkicks.com/ThisIsTheBeatGeneration (дата обращения 02.02.2020).

[47] Feldman G. The Beat Generation and The Angry Young Men. N.Y.: Citadel Press, 1958. 384 p.

[48] Dardess G. The Logic of Spontaneity: A Reconsideration of Kerouac’s "Spontaneous Prose Method" // Boundary 2. 1975. V. 3. P. 729 – 746.

[49] Hipkiss R. Jack Kerouac: Prophet of the New Romanticism. Lawrence: Regents Press, 1976. 150 p.

В этом же году была опубликована монография J. Tytell «Naked Angels: Lives and Literature of the Beat Generation (Kerouac, Ginsberg, Burroughs)»[50]. J. Tytell, анализируя творчество писателей-битников, видит в «разбитом поколении» яркое культурное явление, которое резко противопоставило себя доминирующей культуре и находится в поиске нового мироощущения. В отдельной главе монографии под названием «Jack Kerouac: Eulogist of Spontaneity» автор анализирует крупнейшие произведения писателя, отмечая их связь с документалистикой и дневниковыми записями.

В 2004 году вышел сборник дневниковых записей Дж. Керуака «Wind blown World: The Journals of Jack Kerouac 1947 – 1954»[51]. Редактором сборника и автором вступительной статьи выступил известный американский писатель, профессор D. Brinkley. Выборка дневниковых записей соответствующего периода позволяет проследить процесс подготовки Керуака к созданию его главного произведения, продемонстрировать, как реальные события становились частью романа «На дороге». Фрагменты дневниковых записей создают своеобразный автопортрет писателя.

В 2007 году вышла работа современного исследователя жизни и творчества Дж. Керуака I. Gewirtz «Beatific Soul: Jack Kerouac on the Road»[52]. Презентация книги сопровождалась большой выставкой в Нью-Йоркской публичной библиотеке, приуроченной к 50-летию публикации романа «На дороге». В этом же году публикуется «Encyclopedia of beat literature»[53], редактором которой выступает K. Hemmer. Работа включает статьи A. Charters и T. Hunt, открывающие и завершающие сборник, и является своеобразным путеводителем по жизни и творчеству писателей и поэтов «разбитого поколения», имеющим большую ценность для исследования их творчества.

---

[50] Tytell J. Naked Angels: The lives and literature of the Beat Generation (Kerouac Ginsberg, Burroughs). Chicago: Ivan R. Dee, 1976. 273 p.

[51] Kerouac J. Windblown World: The Journals of Jack Kerouac 1947 – 1954. N.Y.: Viking Books, 2004. 387 p.

[52] Gewirtz I. Beatific Soul: Jack Kerouacon the Road. N.Y.: Scala Books, 2007. 207 p.

[53] Hemmer K. Encyclopedia of beat literature. N.Y.: Infobase Publishing, 2007. 401 p.

Работа 2006 года «Jack Kerouac's spontaneous prose: «A performance genealogy of the fiction»[54] J. Trudeau посвящена исследованию метода «спонтанной прозы», который был использован Дж. Керуаком в большинстве его крупных произведений. Автор диссертации исследует не только генеалогию этого метода, но также отмечает его важную роль для творчества писателя в целом.

Интерес представляет исследование J. W. King «On the Road from Melville to postmodernism: The case for Kerouac's canonization»[55] 2008 года, в котором автор ставит вопрос о том, может ли Дж. Керуак, идеолог «разбитого поколения», рассматриваться как культурная икона, в то время как некоторые литературоведы ставят под сомнение ценность его творчества. J. W. King исследует метод письма Керуака и приходит к выводу о том, что писатель оказал значительное влияние на мировую литературу XX века.

В отличие от зарубежного литературоведения, где о Дж. Керуаке и других писателях-битниках имеется немалое количество критических и библиографических работ, в отечественном литературоведении творчество идеолога «разбитого поколения» освещено недостаточно. На оценку произведений писателя в советском литературоведении влияет идеологическое неприятие битничества. Одна из первых работ, в которой дается характеристика романов Дж. Керуака, – это монография М. О. Мендельсона «Современный американский роман»[56] 1964 года. Несмотря на то, что Керуаку посвящено всего несколько страниц и ученый не дает глубокого исследования его творчества, ему удается подметить своеобразный стиль Керуака, грустную философичность его произведений, уникальное умение воспроизводить реальность: «Керуак в лучших своих книгах привлекает ноткой грустного лиризма и даром, который обычно присущ очень молодым людям, – чрезвычайно остро воспринимать мельчайшие впечатления бытия. Некоторые картинки жизни, возникающие в его книгах, –

[54] Trudeau J. Jack Kerouac's spontaneous prose: A performance genealogy of the fiction. Louisiana State University, 2006. 238 p.

[55] King J. W. On the Road from Melville to postmodernism: The case for Kerouac's canonization. Johnson: East Tennessee State University, 2008. 77 p.

[56] Мендельсон М. О. Современный американский роман. М.: Наука, 1964. 534 с.

достоверны и выразительны»[57]. Наиболее художественно цельными работами М. О. Мендельсон называет ранние книги Керуака – романы «Городок и город» и «На дороге», поздние же – «Мэгги Кэссиди» и «Доктор Сакс», по мнению ученого, «…представляют собой монтаж довольно сумбурных монологов и случайных отрывков из лирических дневников»[58].

Достаточно подробное исследование произведений Дж. Керуака дано в книге Т.Л. Морозовой «Образ молодого американца в литературе США (битники, Сэлинджер, Беллоу, Апдайк)»[59] 1969 года. Автор работы анализирует содержание и художественную форму романов «Городок и город», «На дороге», «Подземные», «Мэгги Кэссиди» и «Видения Коди». Верно определив метод писателя и уловив реалистические тенденции его романов, литературовед тем не менее не видит художественной целостности произведений, отмечая сумбурность и отсутствие логической связи между различными главами романов.

В 1979 году выходит монография А. М. Зверева «Модернизм в литературе США: формирование, эволюция, кризис»[60], в которой исследуются предпосылки становления бит-литературы, дается характеристика главных произведений писателей данного направления. Автор отмечает несомненный талант и особую остроту восприятия действительности, присущие их первым произведениям: «Гинзберг и Керуак вернули американской литературе дух исповедальности…»[61]. В то же время А. М. Зверев критикует битников, отмечая бессистемность и бессодержательность их творчества. В творчестве Керуака исследователь отмечает реалистическую и романтическую тенденции, родство персонажей Керуака с персонажами Д. Сэлинджера. Критика персонажей Керуака связана с отказом от рационального осмысления мира, а творчество самого писателя – с его методом «спонтанной прозы», который «… в конечном

[57] Там же. С. 420.

[58] Там же.

[59] Морозова Т. Л. Образ молодого американца в литературе США (битники, Сэлинджер, Беллоу, Апдайк). М.: Высшая школа, 1969. 95 с.

[60] Зверев А. М. Модернизм в литературе США: формирование, эволюция, кризис. М.: Наука, 1979. 318 с.

[61] Там же. С. 195.

итоге привел к распаду повествования на множество фрагментов, едва связанных друг с другом»[62].

Анализ творчества Дж. Керуака проводится в работе Т. Н. Денисовой «Экзистенциализм и современный американский роман»[63] 1985 года. Исследователь видит схожие черты в идеологии «разбитого поколения» и философии экзистенциализма: бунт против доминирующей культуры, самодостаточность отдельно взятой личности. Отмечая некоторую незрелость произведений Керука, Т. Н. Денисова в целом положительно оценивает его творчество, ставя на первое место романы писателя: «Каждый из них представляет собой как бы фрагмент биографии писателя и его друзей. Все вместе они составляют единое смысловое и стилистическое целое»[64]. Автор дает характеристику персонажам романа «На дороге»: она видит в них «экзистенциальных персонажей». Свободолюбивый Дин Мориарти заставляет Сала Парадайза сделать экзистенциальный выбор между путешествием и его обычной размеренной жизнью. Но уже во второй части романа развенчивается ореол Дина как экзистенциального героя после того, как он оставляет своего друга одного в чужом городе. Литературовед отмечает, что образ Дина переходит и в последующие произведения Керуака, получая новые черты.

Истории «разбитого поколения» посвящено предисловие Я. Ю. Могутина к роману У. Берроуза «Голый завтрак» 1994 года. Автор отмечает лидирующую роль Дж. Керуака в формировании идей, положенных в основу идеологии «разбитого поколения». Название романа «На дороге» исследователь считает символичным: «…это бесконечный и бессмысленный побег… побег куда угодно, в никуда…»[65]. Герои книги бегут от ценностей доминирующей культуры, навязанного образа жизни и находятся в поисках своего места в жизни и любви.

---

[62] Там же.

[63] Денисова Т. Н. Экзистенциализм и современный американский роман. Киев: Наукова думка, 1985. 245 с.

[64] Там же. С. 137.

[65] Могутин Я. Ю. Битники: история болезни. URL: https:// https://coollib.net/b/304-yaroslav-yurevich-mogutin-bitniki-istoriya-bolezni/read (дата обращения 11.02.2020).

В 2004 году выходит «Антология поэзии битников»[66], составитель и переводчик – Г. Андреева. Книга включает в себя не только стихи поэтов-битников (в том числе Дж. Керуака), многие из которых были переведены на русский язык впервые, но также биографические материалы и критические статьи. Например, в сборник вошли такие важнейшие теоретические работы Дж. Керуака, как: «Истоки «разбитого поколения»», «Основные принципы импровизационной прозы», «Вера и технические приемы в современной прозе».

Особый интерес представляют диссертационные исследования творчества Дж. Керуака. В диссертации 1984 года «Метод и жанр прозы Джека Керуака»[67] Э. Э. Ошиньш исследует жанровую природу романов американского писателя, его метод «спонтанной прозы», дает библиографические списки отечественных и зарубежных работ, посвященных его творчеству. Преломление художественных взглядов Ф. М. Достоевского в творчестве американских писателей середины XX века, в том числе Дж. Керуака, исследуется в диссертационной работе И. В. Львовой «Ф. М. Достоевский и американский роман 1940 – 1960-х годов»[68] (2010). В 2012 году А. А. Габец была защищена диссертация на тему «Прагмалингвистический потенциал речевых характеристик персонажей в произведениях Джека Керуака»[69]. В работе автор исследует «…различные свойства и аспекты речевых характеристик керуаковских персонажей, объективно представляющих корпоративную коммуникативную речевую культуру поколения <…> функционирование речевых характеристик персонажей в художественном дискурсе…»[70].

Ограниченное количество работ говорит о необходимости активного изучения произведений Дж. Керуака отечественными литературоведами, так как

---

[66] Антология поэзии битников. Сост. Г. Андреева. М.: Ультра. Культура, 2004. 784 с.

[67] Ошиньш Э. Э. Метод и жанр прозы Джека Керуака: дис. … канд. филол. наук. М., 1984. 180 с.

[68] Львова И. В. Ф. М. Достоевский и американский роман 1940 – 1960-х годов: дис. … д-ра филол. наук. В. Новгород, 2010. 286 с.

[69] Габец А. А. Прагмалингвистический потенциал речевых характеристик персонажей в произведениях Джека Керуака: дис. … канд. филол. наук. М., 2012. 200 с.

[70] Габец А. А. Прагмалингвистический потенциал речевых характеристик персонажей в произведениях Джека Керуака: автореф. дис. … канд. филол. наук. М., 2012. С. 3 – 4.

творчество писателя не только открыло собой новый виток в развитии американской и мировой литературы, но также предвосхитило новые веяния в культуре андеграунда (в том числе, советского).

1.2. Джек Керуак и поколение битников

Америка середины XX века открыла целый ряд направлений в культуре андеграунда, позднее оказавших огромное влияние на нонконформистские движения в европейских странах и Советском Союзе. Именно в США впервые заявили о себе битники – небольшая группа молодых писателей и поэтов, усомнившихся в нерушимости великой американской мечты. Битники создали свою собственную неповторимую идеологию и навсегда вошли в историю мирового андеграунда[71].

Битничество как направление в культуре андеграунда формируется с середины 1940-х годов. Военные действия не коснулись территории США. Страна, вошедшая в число победителей, процветала: военные заказы способствовали развитию экономики, благосостояние американцев росло, создавались все необходимые условия для превращения страны в сверхдержаву. В это время возникает новый тип социальной структуры общества, который сейчас широко известен как «общество массового потребления».

В это время начинают свое творчество будущие крупные представители «бит-поколения»: У. Берроуз, А. Гинзберг и Дж. Керуак. Битники призывали уважать свободу и самобытность каждой отдельной личности, они отвергали конформизм в искусстве и выступали за открытость и демократичность в литературном творчестве. «Явились "разбитые", которые рассматривали себя как отверженных, как изгоев общества, поклоняющегося враждебной им культуре,

[71] Школьская А. О. Джек Керуак и культура битников. Общество, наука и инновации: сборник статей Междунар. науч.-практ. конф. (15 декабря 2014 г., г. Уфа). в 2 ч. Ч.2. Уфа: Аэтерна, 2014. С. 258 – 262.

как чудаковатых провозвестников нового отношения к нормам благоразумия и этики, как непризнанных художников, работающих для себя и не ищущих славы. Они бросали вызов обществу благонамеренных граждан, жили, презирая его каноны, его мораль»[72]. Не удивительно, что молодые писатели-битники вызвали интерес у читателей и быстро стали знаменитыми, несмотря на обрушившуюся на них критику в официальных изданиях.

Творчество писателей «разбитого поколения» тесным образом связано с литературой «потерянного поколения». И тем, и другим был свойственен пессимистический взгляд на современную американскую действительность, презрение к материальным благам, ощущение утраты ценностей и нежелание мириться с происходящими изменениями в обществе, «плыть по течению». Битники приняли эстафету у предшественников, появившись в конце сороковых годов, когда «потерянное поколение» теряло свою роль. Но битники намного более демонстративно показывали свое неприятие, нежели писатели «потерянного поколения». Не желая сдаваться, они путешествовали по дорогам Америки в поисках свободы и любви.

Движение битников просуществовало сравнительно недолго (немногим более 20 лет). Годами расцвета были 1950-е, именно тогда вышли в свет самые значительные произведения писателей-битников: романы «Городок и город» (1950), «На дороге» (1951), «Бродяги Дхармы» (1958) Дж. Керуака, роман «Марш» (1952) Дж. Холмса, поэмы «Вопль» (1956), «Каддиш и другие Поэмы» (1961) А. Гинзберга, романы «Джанки» (1953) и «Голый завтрак» (1959) У. Берроуза. К движению примыкали также поэты: Г. Корсо, Л. Ферлингетти, бывший также главным издателем группы, Г. Снайдер, М. Макклур, Д. ди Прима, Ф. Уэйлен, Ф. Ламантиа, Л. Джонс, Б. Кауфман, Р. Крили, Р. Данкен. Большую роль в движении битников, по признанию американских литературоведов, играли женщины. Так, Дж. Воллмер, ставшая женой У. Берроуза, и Э. Паркер, первая жена Дж. Керуака, были «музами» дружеского круга поэтов.

---

[72] Киселев Д. На дороге. Битники: социокультурное явление и течение в литературе // Киев: Соты. 1998. №1. С. 77.

Впервые битники заявили о своей общественной позиции в ходе чтений в «Галерее Шесть» в Сан-Франциско в 1955 году. Чтения были направлены против маккартизма и «охоты на ведьм», в защиту свободы слова. В 1959 году А. Гинзберг, У. Марголис и Дж. Келли организовали выпуск журнала «Beatitude», созданный как центральный орган битнического движения. Издание просуществовало с 1959 до 1987 года.

Искусство битников, охватывавшее, в основном, университетские круги, оказало большое влияние на молодежное движение и контркультуру США. Именно из битничества в начале 1970-х годов возникло движение хиппи. «Дети цветов» возвели в культ бродяжнический образ жизни, неприятие войны и свободную любовь, то есть все то, что зародилось еще у «разбитого поколения». Именно последние открыли новые горизонты в литературе, в том числе метод «спонтанной прозы», создателем которого считается Дж. Керуак. Они заставили читателя по-новому взглянуть на то, какой может быть литература – прямой, выразительной, смелой.

Джек Керуак – автор более чем 15 романов, написанных в разные периоды его творчества, в числе которых: «Море – мой брат» («The Sea is my Brother») 1942 г., «Городок и город» («The Town and the City») 1946 – 49 гг., «На дороге» («On the Road») 1948 – 56 гг., «Видения Коди» («Visions of Cody») 1951 – 52 гг., «Доктор Сакс» («Doctor Sax») 1952 г., «Подземные» («The Subterraneans»), «Мэгги Кэссиди» («Maggie Cassidy») 1953 г. и другие. Также перу Дж. Керуака принадлежат важные для исследования его творчества эссе «Основы спонтанной прозы» («Essentials of Spontaneous Prose») 1958 г. и «Вера и техника в современной прозе» («Belief and Technique for Modern Prose») 1959 г., в которых писатель излагает основные художественные и стилистические принципы своего письма.

Активная творческая деятельность Джека Керуака начинается в 1940 году, когда он становится студентом знаменитого Колумбийского университета в Нью-Йорке. Именно в Нью-Йорке он знакомится со своими будущими друзьями, ставшими в дальнейшем героями многих его произведений – Н. Кэссиди,

А. Гинзбергом, У. Берроузом и многими другими. Но уже в 1942 году Дж. Керуак оставляет университет, некоторое время работает спортивным журналистом в своем родном городе Лоуэлл, затем поступает на службу в торговый флот, откуда в 1943 году, в разгар Второй мировой войны, переводится в торгово-морской флот США. Служба на флоте была недолгой, и последующие годы Керуак проводит, путешествуя автостопом по США и Мексике, изучая религиозные учения и непрерывно занимаясь творчеством.

В 1951 году, согласно легенде, за три недели писатель создает свое главное произведение – роман «На дороге». В то же время исследователи творчества писателя подчеркивают, какая большая работа была им проделана, прежде чем роман увидел свет: «…рукопись, отпечатанная Керуаком в его квартире на Западной Двадцатой улице в Манхэттене, стала результатом кропотливого процесса разработки планов, черновиков отдельных глав, чистки и отделки, начатого задолго до апреля 1951 года. У него не только имелись ясные и подробные одностраничные сюжетные разработки каждой главы, но и большая часть диалогов была написана им еще до апреля»[73]. Действительно, 23 августа 1948 года Керуак запишет в своем дневнике: «У меня есть задумка еще одного романа – На дороге, – о котором я не перестаю думать: два парня стопом едут в Калифорнию в поисках того, чего, на самом деле, они не находят, и теряют по дороге себя, возвращаясь обратно в надежде на что-то еще»[74].

Отрывок из романа «На дороге» был опубликован в 1955 году в журнале «New World Review». Весь роман стал доступен читателю только в 1957 году после его публикации издательством «Viking Press». До этого в течение 7 лет роман отвергался издателями из-за отсутствия какой-либо структуры и неудачного сюжета. Несмотря на большое количество исправлений, которое редакторы внесли в роман, выход книги в свет стал большой удачей для битников.

[73] Снова на дороге 2. Из архивов Джека Керуака. Пер. М. Немцов. URL: https://spintongues.vladivostok.com/KerouacArchives/KerouacArchives.htm (дата обращения: 19.09.2020).

[74] Керуак Дж. Снова на дороге (отрывки из дневников). URL: http://modernlib.ru/books/keruak_dzhek/snova_na_doroge_otrivki_iz_dnevnikov/read/ (дата обращения: 19.02.2020).

Книга-манифест всего «разбитого поколения» была холодно встречена критикой, но это не помешало роману быстро войти в число бестселлеров, а его автору стать настоящей знаменитостью, с которой мечтали познакомиться все, сочувствующие идеологии битников. О том, что книга стала образцом для молодежи, вспоминает Л. Хендерсон, жена Н. Кэссиди: «It was kind of a shock when I found out that *On the Road* had become pattern for young people»[75] («Я была шокирована, когда узнала, что роман "На дороге" стал образцом для молодых людей» [перевод выполнен автором диссертации]).

Так почему же роман «На дороге» нашел столько откликов в читательских сердцах и стал гимном всех, теряющих и вновь обретающих надежду на долгом и непростом пути поиска себя? Ответ лежит на поверхности: Керуак дал голос целому поколению неугомонных молодых людей, бросивших вызов канонам благопристойного американского общества. Дорога для них стала целью всей жизни, смыслом существования. Писатель признавался: «… интересны мне одни безумцы, те, кто без ума от жизни, от разговоров, от желания быть спасенным, кто жаждет всего сразу, кто никогда не скучает и не говорит банальностей, кто лишь горит, горит, горит…»[76].

Именно таким безумцем и был Нил Кэсседи – прототип главного героя «На дороге» Дина Мориарти: «*On the Road* is the portrait of a man racing to make up for any and all lost time, a portrait of Neal»[77] («*"На дороге"* – это портрет человека, который мчится наверстать потерянное время, портрет Нила» [перевод выполнен автором диссертации]). Дин живет, не думая о завтрашнем дне: попадает в тюрьму за угон автомобиля, женится на 16-летней девушке Мэрилу, просит Сэла Парадайза преподать ему уроки писательского мастерства. И самое главное – мечтает найти давно потерянного отца. И ради этой своей мечты, он автостопом едет по пыльным американским дорогам, безрезультатно наматывает десятки тысяч километров, но продолжает надеяться на долгожданную встречу. Может

[75] Gifford B., Lee L. Jack’s book. An Oral Biography of Jack Kerouac. N.Y.: Thunder’s mouth press, 1994. P. 317.

[76] Керуак Дж. На дороге. Мэгги Кэссиди. Эссе. М.: Просодия, 2002. С. 38.

[77] Gifford B., Lee L. Jack’s book. An Oral Biography of Jack Kerouac. P. 89.

быть, именно в этом маленьком захолустном американском городке ждет своего сына старый Дин Мориарти – отец всех безумных, опьяненных жизнью, но не потерявших надежду.

1.3. Черты травелога в нарративной организации романа Дж. Керуака. Автобиографизм произведения

Травелог – это жанр, стоящий на границе документальной и художественной литературы. В основе его, как правило, реальное путешествие, совершенное автором в определенный период его жизни. Текст травелога представляет собой описание увиденного путешественником. В тексте фиксируется определенные временные отрезки (даты, хронология путешествия) и пространственные отрезки пути, отмечающие передвижение путешественника от одной географической точки до другой. Эти данные и создают структуру текста путешествия. В ней нет, как правило, элементов фабулы, создающих ее связность (завязка, развитие действия, кульминация, развязка). Тем не менее, путешествие – это жанр повествовательной литературы, поэтому он изучается в рамках теории повествования.

Нарратология или теория нарратива – это активно развивающаяся отрасль современного литературоведения, которая открывает новые возможности в изучении повествовательного текста; это особый подход к изучению художественного произведения.

По словам В. Шмида, «нарратология – это "теория повествования"»[78]. В. И. Тюпа рассматривает нарратологию в качестве механизма «…формирования, хранения и ретрансляции событийного человеческого опыта»[79]. По словам В. И. Тюпы, «Современная нарратология представляет собой динамично

[78] Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2008. С. 9.

[79] Тюпа В. И. Введение в сравнительную нарратологию: научно-учебное пособие для самостоятельной исследовательской работы. М.: Intrada, 2016. С. 8.

разрастающуюся ветвь познания, направленного на область сюжетно-повествовательных явлений культуры»[80]. В свою очередь, нарратив – «производящая инстанция нарративного дискурса»[81]; «особый тип дискурса, то есть высказывание, в ходе которого говорящий разворачивает перед слушателем историю (последовательность событий)»[82].

Теория повествовательного дискурса (нарратива) восходит к работам представителей русской формальной школы (В. Б. Шкловского, Б. В.Томашевского, Б. М. Эйхенбаума). Также необходимо отметить вклад в теорию нарратива М. Н. Бахтина и В. Я. Проппа. Крупнейшими зарубежными нарратологами являются: В. Шмид, Р. Барт, Ж. Женетт, М. Баль, Ц. Тодоров, Я. Линтвельт. К числу отечественных исследователей можно отнести В. И. Тюпу, Н. Д. Тамарченко, С. Н. Бройтмана, В. А. Андрееву.

В. Шмид, автор фундаментального труда «Нарратология», описал модель коммуникативных уровней литературного произведения, в которой выделяет следующие повествовательные инстанции: конкретный и абстрактный авторы, абстрактный читатель, фиктивный нарратор и фиктивный читатель (наррататор), персонажи, предполагаемый адресат произведения, идеальный реципиент и конкретный читатель[83]. Подробно исследуя категории автора, нарратора и наррататора, В. Шмид разрабатывает содержательную схему, по которой может быть проанализировано художественное произведение.

Ж. Женетт рассматривает нарративную ситуацию художественного произведения как комплекс взаимосвязанных элементов, состоящих из нарративного акта, его протагонистов, пространственно-временных характеристик и связи с другими нарративными ситуациями[84]. Выдвигая на первое место по значимости время, а не пространство наррации, Ж. Женетт

---

[80] Тюпа В. И. Нарратив и другие регистры говорения. URL: http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2027584 (дата обращения: 10.03.2020).

[81] Женетт Ж. Фигуры. В 2 т. Т. 1. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. С. 226.

[82] Жиличева Г. А. Нарративные стратегии в жанровой структуре романа (на материале русской прозы 1920–1950-х гг.): дис. … д-ра филол. наук. М., 2015. С. 4.

[83] Шмид В. Нарратология. 300 с.

[84] Женетт Ж. Фигуры. С. 404.

выделяет четыре типа временной наррации: последующая, предшествующая, одновременная, включенная. Наиболее распространенной является «последующая наррация», рассказывающая о произошедших событиях. Такой тип наррации мы наблюдаем в романе «На дороге». «Предшествующая» наррация повествует о действиях, которые совершатся в будущем; «одновременная» – о действиях, происходящих в момент повествования; «включенная» – о действиях, произошедших «между моментами действия»[85].

Вопрос о жанровой принадлежности книги Дж. Керуака «На дороге» затрагивается в ряде работ зарубежных исследователей творчества писателя: M. Theado[86], O. Swartz[87], R. Weinreich[88], А. Круп[89]. К российским исследованиям, затрагивающим этот вопрос, следует отнести работы Э. Э. Ошиньш[90], В. В. Кожинова[91], Р. С. Цаплина и А. С. Полушкина[92], И. В. Львовой[93]. Стоит отметить, что, несмотря на устоявшееся жанровое обозначение книги Дж. Керуака как «романа», однозначного ответа на вопрос о жанровой природе произведения до настоящего времени нет.

Роман «На дороге» состоит из пяти частей и описывает путешествия по США и Мексике двух друзей – Сала Парадайза и Дина Мориарти, а также события, которые происходят с ними и другими героями произведения во время их путешествий[94]. Мотив пути, заложенный уже в названии книги, становится

---

[85] Там же. С. 405.

[86] Theado M. Understanding Jack Kerouac. Columbia: University of South Carolina, 2000.200 p.

[87] Swartz O. The view from On the Road: the rhetorical vision of Jack Kerouac. 130 p.

[88] Weinreich R. The Spontaneous Poetics of Jack Kerouac: A Study of the Fiction. Carbondle: Southern Illinois University, 1987. 180 p.

[89] Круп А. Дин Мориарти как герой-праведник // Дж. Керуак. На дороге. Мэгги Кэссиди. Эссе. М.: Просодия, 2002. С. 3 – 15.

[90] Ошиньш Э. Э. Метод и жанр прозы Джека Керуака. 180 с.

[91] Кожинов В. В. Происхождение романа. М.: Советский писатель, 1963. 440 с.

[92] Цаплин Р. С., Полушкин А.С. Между возвышенным и обыденным: синтез поэтического и прозаического начал в романе Дж. Керуака «В дороге» // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2014. № 2. С. 331 – 334.

[93] Львова И. В. Достоевский в переписке Д. Керуака 1940 – 1950-х гг // Достоевский. Материалы иисследования. РАН, ИРЛИ; отв. ред. Н. Ф. Буданова, И. Д. Якубович. СПб.: Наука, 2007. Т. 18. С. 280–289.

[94] Школьская А. О. Традиция жанра травелога в романе Дж. Керуака «В дороге» // Литературная традиция и индивидуальное творчество: материалы всероссийской научной

лейтмотивом всего произведения. M. Theado указывает на то, что книга Дж. Керуака состоит из «широкоэкранных путевых заметок» («widescreen travel writing»[95]), описывающих путешествия двух друзей. O. Swartz называет романы Дж. Керуака «На дороге» и «Видения Коди» «книгами дороги» («road books») и «дневниками путешествий» («travel diaries»)[96]. Не случайно повествователь в самом начале сообщает, что собирается описать тот период своей жизни, «…который можно назвать жизнью "на дороге"»[97].

Повествование в романе ведется от первого лица одним из главных персонажей, Салом Парадайзом, в прошедшем времени. Это один из главных способов ведения повествования в нарративном произведении[98]. B. Giamo говорит о нем как о романном повествовании[99]. Нарратор вначале предельно кратко сообщает факты своей биографии (фронтовое прошлое, болезнь, тяжелое расставание с женой, депрессия, жизнь в тетушкином доме в провинциальном городке Патерсон, занятия литературным творчеством), затем описывает свое знакомство с Дином Мориарти, который становится главным действующим лицом дальнейших событий, и переходит непосредственно к описанию путешествий. Организация нарратива от лица героя-повествователя рассматривается в качестве доминирующей для произведений в жанре путешествия. Об этом, в частности, пишет И.В. Банах, отмечая, что «… в этом случае идеологическая, фразеологическая, психологическая и пространственно-временная позиция героя и повествователя совпадают»[100].

конференции (21 апреля 2018 года), РГПУ им. А.И. Герцена. Вып. 22: Единство и национальное своеобразие в мировом литературном процессе. СПб.: ЛЕМА, 2018. С. 137 – 141.

[95] Theado M. Understanding Jack Kerouac. P. 27.

[96] Swartz O. The view from On the Road: the rhetorical vision of Jack Kerouac. Southern Illinois University Press, 1999. P. 17.

[97] Керуак Дж. На дороге. Мэгги Кэссиди. Эссе. С. 33.

[98] Школьская А. О. Система повествовательных инстанций в романе Дж. Керуака «В дороге» и травелоге «Одинокий странник» // Русская филология: Ученые записки Смоленского государственного университета. Т. 18 / сост. и ред. И. В. Романова, А. В. Королькова. Смоленск: Изд-во СмолГУ, Свиток, 2018. С. 197 – 202.

[99] Giamo B. Kerouac, the word and the way: prose artist as spiritual quester. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2000. P. 24.

[100] Банах И. В. Структура повествования в жанре путешествия (на материале русской литературы конца XVIII – первой трети XIX вв.). С. 12.

Биография и личность конкретного автора произведения Джека Керуака имеет много общих черт с биографией и личностью повествователя. Эта особенность субъектной организации также характерна для травелога. Джек Керуак является прототипом для созданного им образа Сала Парадайза точно так же, как и большинство героев романа имеют прототипов в лице друзей Керуака – битников, на что указывают, в частности, в своих работах биографы Дж. Керуака A. Charters[101] и M. J. Dittman[102].

События, происходящие в жизни Сала, повторяют обстоятельства биографии Керуака: неустроенность в личной жизни, служба на торговом флоте в 1942 году, в 1943 году – в военно-морском флоте США, учеба в университете, судьбоносная встреча с Нилом Кэссиди – культовой фигурой «разбитого поколения» (прототип Дина Мориарти в романе), совместные поездки по Америке и Мексике, которые были положены в основу романа. Важно также отметить, что Сал – писатель, который работает над романом («Я был занят своим романом…»[103], «… – Погоди минуточу, вот сейчас только закончу главу. – А это была одна из лучших глав во всей книге»[104]). Писательскому мастерству у него стремится научиться Дин: «Я приехал попрость тебя показать мне, как надо писать»[105]. В романе Сал так описывает свою жизнь: «… у меня – своя жизнь, навсегда своя собственная тоскливая и истрепанная жизнь»[106].

Близость героя-повествователя Сала Парадайза и автора романа Дж. Керуака подтверждается не только идентичной биографией, но и наличием одинаковых мировоззренческих установок, которые находят отражение в произведении. Джек Керуак является главным представителем и идеологом «разбитого поколения», а Сал Парадайз разделяет взгляды битников: абсолютная

---

[101] Charters A., Charters S. Brother-Souls: John Clennon Holmes, Jack Kerouac and the Beat Generation. 174 p.

[102] Dittman M. J. Jack Kerouac: a biography. London: Greenwood Press, 2004. 150 p.

[103] Керуак Дж. На дороге. Мэгги Кэссиди. Эссе. С. 39.

[104] Там же. С. 36.

[105] Там же. С. 35.

[106] Там же. С. 122.

свобода в творчестве и жизни, отрицание каких-либо запретов и материальных ценностей, любовь к джазовой музыке.

Путешествия в произведении датированы и даны в хронологическом порядке, и эта хронология совпадает с хронологией реальных путешествий, который совершил в те же годы писатель. B. Gifford и L. Lee в книге «Jack's Book. An Oral Biography of Jack Kerouac»[107] приводят воспоминания друзей Дж. Керуака (большинство из них изображены в книге под вымышленными именами) и подтверждают автобиографические элементы произведения. Например, вторая часть романа описывает первое совместное путешествие друзей, во время которого они направляются в Сан-Франциско и Новый Орлеан. Подобное путешествие было совершено Дж. Керуаком и Н. Кэссиди в 1949 году, поездка друзей в Мексику произошла в 1950 году[108]. M. J. Dittman[109] приводит хронологию путешествий писателя и его друга Н. Кэссиди, которые и были положены в основу романа. Следует отметить, что наличие автобиографических элементов является важной чертой травелога.

Начало романа напоминает дневниковые записи, что также характерно для жанра путешествия: «… описание путешествия чаще всего оформляется в виде писем или дневниковых записей, сделанных героем с близкой временной дистанции, а это предполагает и особую повествовательную дистанцию»[110]. Повествователь обильно вводит в свой рассказ названия реальных американских городов (Солт-Лейк-Сити, Лос-Анджелес, Нью-Йорк, Патерсон, Милл-Сити, Нью-Мексико и другие). Важнейшие события нарратор датирует: так мы узнаем, что Дин родился в 1926 году, а знакомство друзей происходит зимой 1947 года, в июле 1947 года Сал совершает первую поездку на Западное побережье, возвращается он в октябре: «Октябрь, дом и работа снова»[111], вторая встреча с Дином происходит на Рождество 1948 года. Такого рода документальность также

[107] Gifford B., Lee L. Jack’s book. An Oral Biography of Jack Kerouac. 304 pp.
[108] Там же. P. 154.
[109] Dittman, M. J. Jack Kerouac: a biography. P. 11 – 13.
[110] Банах, И. В. Структура повествования в жанре путешествия (на материале русской литературы конца XVIII – первой трети XIX вв.). С. 13.
[111] Керуак Дж. На дороге. Мэгги Кэссиди. Эссе. С. 148.

характерна для жанра путешествия: «В самой повествовательной форме заложена установка жанра путешествия на объективность, документальную подлинность излагаемых событий[112].

Уже в первой главе складывается целостный образ героя-повествователя: писатель-битник, живя с тетей в городке Патерсон, изредка навещает на Юге своего брата Рокко, мечтает о семейном счастье, домашнем уюте и в то же время грезит о путешествиях по Америке, которые нужны ему как материал для творчества. Запись о поездках ведется Салом уже по прошествии какого-то промежутка времени, точно не обозначенного в романе. Это подтверждается следующим замечанием нарратора: «Я тогда еще не знал Дина так близко, как сейчас…»[113].

Сложный образ повествователя, включающий «Я-повествующее» и «Я-повествуемое», предполагает распределение функций: герой выполняет функции актанта, является непосредственным участником описываемых событий, а нарратор берет на себя функцию репрезентатора этих событий. Мировоззрение и взгляд на произошедшие события у героя и повествователя совпадают. Они являются носителями одинаковой точки зрения. Нарратор воспроизводит события такими, какими их видит герой. Таким образом, в романе представлен актoриальный тип повествования[114], также характерный для жанра путешествия. Нарратор существует в тексте в двух планах – в процессе повествования и в повествуемой истории, а значит, относится к диегетическому типу[115].

Роман состоит из 5 частей, каждая из которых поделена на главы (в изначальной рукописи Керуака такого деления не было, она представляла собой сплошной неструктурированный текст без знаков препинания, структурирование текста было произведено по требованию издателей). Нарративное время характеризуется разнонаправленностью («В него можно бесконечное число раз

[112] Банах И. В. Структура повествования в жанре путешествия (на материале русской литературы конца XVIII – первой трети XIX вв.). С. 14.

[113] Керуак Дж. На дороге. Мэгги Кэссиди. Эссе. С. 71.

[114] Актoриальный рассказчик транслирует точку зрения героя, аукториальный – точку зрения автора (терминология Я. Литнвельта).

[115] Диегетический – относящийся к повествуемому миру (терминология В. Шмида).

возвращаться, переходить от эпизода к эпизоду вперед и вспять»[116]). Повествователь использует отсылки к прошлому (ретроспекции) и указания на будущие события (проспекции). Так, он рассказывает о юности Дина: «На Западе он провел треть своей жизни в бильярдной, треть – в тюрьме, а треть – в публичной библиотеке»[117]; «С одиннадцати до семнадцати лет он провел в колонии»[118]. Также повествователь прибегает к приему проспекции, используя будущее нарративное время: «Я знал, что где-то на этом пути будут девчонки, будут видения – все будет; где-то на этом пути жемчужина попадет мне в руки»[119]; «Я представлял себя сегодня вечером в денверском баре со всей нашей толпой, и в их глазах я буду чужим и странным, оборованным, как Пророк…»[120].

Нарратор представляет «в технике показа» также действия, происходящие «здесь и сейчас», что создает ощущение включенности читателя в описываемые приключения: «Фестиваль Дикого Запада еще продолжался: шло родео, и прыжки с гиканьем вот-вот должны были начаться по-новой»[121]; «Мы были у Америки на крыше…»[122].

Художественное пространство романа представляет собой ограниченное определенными топосами и локусами географическое пространство США и Мексики. Как подчеркивает В. И. Тюпа, «рассказанный и превращенный тем самым в "историю" отрезок жизни уже принадлежит не физическому пространству, в котором он происходил, а пространству памяти, ментальному пространству событийного опыта»[123].

Исследуя пространственно-временную организацию «Писем русского путешественника» Н. М. Карамзина, Т. А. Алпатова отмечает: «Пространственная структура жанра путешествия в принципе предполагает чередование "динамического" и "статического" кодов в воссоздании/восприятии окружающего

[116] Тюпа В. И. Введение в сравнительную нарратологию. С. 40.
[117] Керуак Дж. На дороге. Мэгги Кэссиди. Эссе. С. 37.
[118] Там же. С. 72.
[119] Там же. С. 42.
[120] Там же. С. 70.
[121] Там же. С. 69.
[122] Там же. С. 89.
[123] Тюпа В. И. Введение в сравнительную нарратологию. С. 37.

мира»[124]. «Динамика» и «статика» у Керуака выражается в следующем: все происходящие в романе действия, связанные с изменением времени и пространства, могут быть названы «динамическими». Например: «Мы с парнями поехали к нему в эту квартирку…»[125] – за этим действием следует личное знакомство Сала с Дином; «Мы поехали в Нью-Йорк – и я забыл, в чем было дело…»[126] – здесь Дин знакомится с Карло Марксом, прототипом которого был Аллен Гинзберг; «… я сел на Седьмой авеню в подземку до конечной станции на 242-й улице, а оттуда трамваем поехал в Йонкерс…»[127] – так начинается первое путешествие Сала Парадайза.

«Динамика» в романе чередуется со «статикой» – внутренними размышлениями и монологами героя-повествователя, которые отражают эмоциональное состояние героя и наполняют текст философским содержанием. Например, глядя на Дина, Сал с ностальгией вспоминает свое детство «… на красильных свалках, в котлованах, заполненных водой, и на речных отмелях Патерсона и Пассаика»[128]; на прогулке в Денвере он ощущает себя «пылинкой на поверхности печальной красной земли»[129] и «разочаровавшимся "белым человеком"»[130]; рассуждает о друзьях: «… я думал обо всех своих друзьях от одного конца страны до другого и о том, что все они, на самом деле, - в одном громадном заднем дворе: что-то делают, дергаются, суетятся»[131].

Благодаря размышлениям Сала мир романа приобретает двойственность: с одной стороны, действительность изображена в нем реалистично, жестко, без прикрас, с другой, – она обретает новый метафизический смысл. Таким двойственным предстает перед нами загадочный, полумифический образ отца Дина – Старого Дина Мориарти, который, на самом деле, всего лишь бродяга-

[124] Алпатова Т. А. Проза Н. М. Карамзина: поэтика повествования: монография. М.: Издательство МГОУ, 2012. С. 151.
[125] Керуак Дж. На дороге. Мэгги Кэссиди. Эссе. С. 37.
[126] Там же. С. 37.
[127] Там же. С. 43.
[128] Там же. С. 40.
[129] Там же. С. 225.
[130] Там же. С. 226.
[131] Там же. С. 45.

алкоголик: «Дин был сыном алкаша, одного из самых запойных бродяг на Латимер-стрит…»[132]. Но для Сала Парадайза он становится неким «прародителем», встреча с которым несет обретение своих корней. Таким образом, в «статических кодах» выражается этическая, эстетическая и философская функция произведения.

Совмещение в фигуре нарратора функций персонажа и повествователя делают его образ эксплицитным, но он выполняет также функции имплицитного нарратора[133]. Эксплицитное изображение связано с единым образом героя-повествователя, который излагает определенную точку зрения и свое видение событий. Имплицитный нарратор, как показал В. Шмид, наделен следующими функциями[134]:

1) Отбор элементов. Роман «На дороге» состоит из определенного числа персонажей, непосредственно связанных друг с другом и отобранных повествователем с определенной целью – каждый персонаж играет в произведении определенную роль. Так, Дин Мориарти – не только один из главных героев романа, вокруг которого строится повествование, но он и знаковая фигура в жизни и становлении Сала Парадайза как писателя. Отношения с Терри, в которую Сал влюбляется в первой части романа, показывают, что поиски себя, которым занят герой, предполагают также поиски семейного счастья, ожидание встречи с девушкой всей его жизни. Каждый из других отобранных элементов также не случаен и выполняет в тексте определенную функцию.

2) Конкретизация, детализация подбираемых элементов. Например, детально описывается сцена знакомства Дина с Салом «…на какой-то квартире без всяких удобств в Восточном Гарлеме…»[135], которая сразу же позволяет создать определенный образ Дина: «Парня просто до чрезвычайности возбуждала жизнь, но если он и был пройдохой, так это только оттого, что слишком хотел жить и общаться с людьми, которые иначе бы не обращали на него никакого

---

[132] Там же. С. 72.
[133] Терминология В. Шмида.
[134] Шмид В. Нарратология. С. 70 – 71.
[135] Керуак Дж. На дороге. Мэгги Кэссиди. Эссе. С. 33.

внимания»[136]. Ярко изображенные образы попутчиков Сала в первой поездке воссоздают различные типы жителей США середины прошлого века: фермеры, мошенники, скрывающиеся от полиции, ковбои, коммерсанты и сезонные рабочие.

3) Композиция повествовательного текста. Несмотря на то, что в романе мы наблюдаем преимущественно линейное построение сюжета, повествователь, как было нами отмечено выше, часто использует проспекции и ретроспеции, что позволяет «расставить» уже произошедшие или происходящие события в необходимом порядке.

4) Языковая (лексическая и синтаксическая) презентация подбираемых элементов. Язык романа наполнен сленговыми и разговорными выражениями, что воссоздает «дух» представителей «разбитого поколения», позволяет проникнуть в их стиль жизни. Например, «a sharp chick» («продувная цыпочка»), «to lam» («удирать, уносить ноги»), «criminality» («уголовщина»), «chatter-chatter blah-blah» («болтовня, тары-бары»), «Blackie» («Чернявый»), «a wino» («пропойца»), «an old sonumbitch» («старый сукин сын») и другие.

Обильное использование в произведении прямой речи создает ощущение спонтанности и разговорности, а также позволяет читателю лучше «узнать» героев романа. Образ Дина создается и с помощью его индивидуализированной речи: герой говорит отрывисто и энергично. Например, при второй встрече с Салом о своей цели прихода он заявляет: « – Привет, ты меня помнишь – я Дин Мориарти? Я приехал попросить тебя показать мне, как надо писать»[137]. Неслучайно повествователь отмечает, что нескончаемая энергия Дина выражается и «в его возбужденной манере говорить»[138].

5) Оценка подбираемых элементов. Не одно событие в романе не может называться случайным. Так, на первый взгляд, незначительная встреча Сала с Долговязым Монтанцем приобретает символическое значение, когда тот отправляет, наполненную словами нежности и заботы, открытку своему отцу.

[136] Там же. С. 37.
[137] Там же. С. 35.
[138] Там же. С. 41.

Здесь мы можем увидеть ключевой для «разбитого поколения» мотив поиска родного дома, семьи. Работа Сала охранником в бараке показывает невозможность для битников находиться в условиях, которые ущемляют и ограничивают их свободолюбивый дух. Знакомство Дина и Сала с Фрэнки – матерью четверых детей и странствующей сезонницей, живущей в грузовике, также связана с ключевым для битников мотивом поиска семьи и любви.

6) Размышления, комментарии и обобщения нарратора. Так, знакомя нас с Дином, нарратор не только включает в повествование многочисленные диалоги, которые позволяют читателю составить определенное впечатление о герое, но и приводит свои собственные размышления: «Он подкалывал и меня, и я это знал (по части жилья, еды и того, "как писать"), и он знал, что я это знаю…»[139]; «Дин же просто носился по обществу, жадный до хлеба и любви…»[140].

Прибегая к описанию отдельных деталей в романе, например, о детстве и юности Реми Бонкера, нарратор демонстрирует такое свое свойство, как «вездесущность»: «… приемные родители просто запихивали его в разные школы и оставляли там; в школе ему обычно сильно стучали по башке и выбрасывали в другую школу»[141].

Если говорить о нарративном времени повествования, то по отношению к фабульному времени, в котором события располагаются в хронологическом порядке, Ж. Женетт выделяет четыре возможных нарративных движения: 1. эллипсис (скачок, пропуск), 2. остановка (описательная пауза), 3. сцена (когда события изображаются в технике показа), для нее характерно совпадение фабульного и нарративного времени, 4. резюме (ускорение, панорамное изложение). Авторский комментарий представляет собой ахронный (вневременной) дискурс.

Проанализируем те приемы нарративного движения, которые имеют место в романе Керуака. Так, прием эллипсиса Дж. Керуак использует в начале второй части романа, где сообщается, сколько времени прошло от времени возвращения

[139] Там же. С. 37.
[140] Там же. С. 41.
[141] Там же. С. 105.

Сала Парадайза домой до новой встречи с Дином: «Прошло больше года, прежде чем я увидел Дина снова»[142]. Вслед за фиксацией пропуска автор вводит резюме, кратко описывая события, произошедшие с ним за этот период: завершение книги, поступление в университет.

Также больше года проходит и между событиями, разделяющими вторую и третью часть книги. Подобные пропуски, как правило, соседствуют с резюме, с помощью которых повествователь подводит промежуточные итоги: описывает изменения, произошедшие как в собственной жизни и сознании (в глазах читателя Сал Парадайз с течением времени становится более серьезным и рассудительным), так и своих персонажей (Дин, несмотря на рождение детей, отказывается «взрослеть» и брать на себя ответственность за семью, наоборот, его поступки легкомысленны, а проявляющиеся признаки безумия все очевиднее).

Прием остановки, описательной паузы, используется Дж. Керуаком для описаний природы или для философских комментариев. К приемам описательной паузы можно отнести размышления Сала на вершине Скалистых гор, описание укутанных в шали индианок в Мексике, описание реки Миссисипи, которой герой восхищается через окно автомобиля: «И здесь первый раз в жизни увидел я свою любимую реку Миссисипи, пересохшую, в летней дымке, с низкой водой, с этим зловонным запашищем голого тела самой Америки, которое она омывает»[143].

В сценах автор синхронизирует нарративное и диегетическое время. Ярче всего такая синхронизация обнаруживается при использовании настоящего времени: «Поэтому в Америке, когда заходит солнце, а я сижу на старом, поломанным речном пирсе и смотрю на долгие, долгие небеса над Нью-Джерси, и ощущаю всю эту грубую землю, что перекатывается одним невероятно громадным горбом до самого Западного Побережья, и всю ту дорогу, что уводит туда, всех людей, которые видят сны в ее невообразимой огромности, и знаю, что в Айове теперь, должно быть, плачут детишки, в той земле, где детям позволяют плакать, и сегодня ночью на небе высыпят звезды, и разве вы не знали, что

[142] Там же. С. 149.
[143] Там же. С. 46.

Господь Бог – это плюшевый медвежонок Винни-Пух? вечерняя звезда наверняка уже клонится книзу и льет свою мерцающую дымку на прерии, что как раз ждут прихода полной ночи, которая благословляет землю, затемняет все реки, венчает вершины и обертывает последний берег, и никто, никто не знает, что со всеми случится, если не считать позабытого тряпья старости, я думаю о Дине Мориарти, я даже думаю о Старом Дине Мориарти, об отце, которого мы так никогда и не нашли, я думаю о Дине Мориарти»[144].

К сценам относятся также эпизоды, развернутые в пространстве, с диалогом и описанием обстановки, в которой диалог происходит: «Однажды вечером, когда Дин ужинал у меня – он уже работал на стоянке в Нью-Йорке, – а я быстро барабанил на своей машинке, он облокотился мне на плечи и сказал:

– Ну, давай же, девчонки ждать не будут, закругляйся.

Я ответил:

– Погоди минуточку, вот сейчас только закончу главу. – А это была одна из лучших глав во всей книге»[145].

К четвертому типу нарративного движения – резюме, можно отнести начало романа «На дороге», в котором повествователь «резюмирует» отрезок жизни, предшествующий его знакомству с Дином Мориарти, кратко отмечая важнейшие события того периода: расставание с женой, болезнь и, как следствие, депрессивное состояние. Нарратор не останавливается на деталях, ему важно показать, с каким внутренним состоянием Сал Парадайз подходит к новому этапу своей жизни.

Таким образом, анализ нарративной структуры романа позволяет выделить следующие черты жанра травелога: автобиографизм, который становится сюжетообразующей основой книги, образ и функции акториального, диегетического повествователя, а также хронологический тип композиции, осложненный проспекциями и ретроспекциями.

---

[144] Там же. С. 365-366.
[145] Там же. С. 36.

§ 1.4. Хронотоп дороги в травелоге Керуака. Мотив пути

Жанровая природа травелога подразумевает важную роль пространственно-временной его организации. Уже заголовок произведения Керуака – «На дороге» указывает на важность мотива пути, который становится лейтмотивом всего произведения. С одной стороны, мотив пути включает документальный, объектный аспект травелога. Два друга – Сал и Дин, путешествуют по Америке и Мексике, видя в путешествиях настоящую, полную приключений жизнь. В ходе развития сюжета мы знакомимся с Америкой середины XX века, традициями и образом жизни представителей «разбитого поколения», наблюдаем за тем, как живут и работают на сборе хлопка мексиканские переселенцы (Терри и ее семья), знакомимся с природой и коренными жителями Мексики.

Для травелога характерна описательность. Так глазами акториального повествователя мы видим мексиканских индейцев: «Индейцы вдоль дороги стали крайне зловещими на вид. Они были нацией в себе – горные индейцы, оторванные от всего, кроме Панамериканского Шоссе. Они были низкорослы, приземисты и темны…»[146]; образно представляем себе предместье Денвера: «…там были дымовые трубы, дым, железнодорожные депо, здания из красного кирпича…»[147]. Эта страноведческая и культурологическая информация является одним из важных признаков травелога.

Но, как уже было сказано, травелог Керуака относится к особому типу «сентиментального» путешествия, где целью автора является не только сообщение фактологической информации об увиденном, а описание чувств героев, изменений их эмоционального и психологического состояния. Эти состояния меняются непрерывно и мгновенно. В начале произведения Сал с тоской сообщает, что «…все сдохло»[148], имея в виду тяжелое расставание с женой и собственную болезнь. Третья глава романа начинается с описания внутреннего

[146] Там же. С. 353.
[147] Там же. С. 70 – 71.
[148] Там же. С. 33.

кризиса Сала. Он осознает собственное одиночество («Мне было одиноко»[149]); сожалеет о расставании с Терри из-за расовых предрассудков («Всю жизнь у меня были амбиции белого; вот почему я оставил такую хорошую женщину, как Терри из долины Сан-Хоакин»[150]); в конце произведения надеется на счастливую жизнь с любимой девушкой («… – И вот я поднялся, и там была она – девушка с чистыми и невинными милыми глазами, которые я всегда искал, и так долго к тому же»[151]).

В произведении описываются события, происходящие с героями во время их путешествий. Они имеют автобиографический характер, их источником являются дневники, которые вел Керуак во время своих совместных с Нилом Кэссиди поездок, которые затем легли в основу сюжета травелога. Сюжетная организация книги представляет собой линейное, хронологически и хронотопически организованное изложение событий. Проспекции, ретроспекции, лирические отступления, которыми изобилует роман, делает «На дороге» художественно цельным организмом.

Исследование хронотопа романа представляет особый интерес[152]. Под термином «хронотоп», введенным М. М. Бахтиным, мы подразумеваем «…существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе»[153]. М. М. Бахтин обращает внимание на неразрывность пространства и времени: «…время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории»[154].

По словам Ю. М. Лотмана, «Художественное пространство представляет собой модель мира данного автора, выраженную на языке его пространственных

---

[149] Там же. С. 225.

[150] Там же. С. 226.

[151] Там же. С. 362.

[152] Школьская А. О. Художественное пространство романа Дж. Керуака «В дороге» // Вестник Челябинского государственного университета. Филологические науки. Вып. 104. 2016. № 13 (395). С. 143 – 148.

[153] Бахтин М. М. Собрание сочинений. Т. 3: Теория романа (1930 – 1963 гг.). М.: Языки славянских культур, 2012. С. 341.

[154] Там же. С. 341.

представлений»[155]. Пространство в романе имеет горизонтальное и вертикальное измерение. Существует реальное географическое пространство Америки и ментальное, метафизическое, философское пространство поисков героя. М. М. Бахтин выделяет различные типы хронотопа в романе, отдельно отмечая «хронотоп дороги», неразрывно связанный с хронотопом встречи: «На дороге <…> пересекаются в одной временной и пространственной точке пространственные и временные пути многоразличнейших людей – представителей всех сословий, вероисповеданий, национальностей, возрастов»[156].

Роман рассказывает о путешествиях, совершенных в 1947–1949 гг. главными героями – Салом Парадайзом и Дином Мориарти. В первое путешествие Сал Парадайз отправляется один в 1947 г. и добирается до Сан-Франциско и Лос-Анджелеса. Затем друзья снова едут на запад и на юг по направлению к Новому Орлеану, и в последний раз компания направляется в Мексику. Таким образом, художественное пространство романа – это географическое пространство Америки, ограниченное несколькими пограничными локусами: Нью-Йорк – на Востоке, Сан-Франциско – на Западе, на Юге – Лос-Анджелес, Новый Орлеан и в последнем путешествии – Мехико. Говоря о художественном пространстве литературного произведения, Д. С. Лихачев упоминает «романы путешествий», отмечая, что пространство таких произведений может являться «большим» и охватывать ряд стран[157]. Так происходит в романе «На дороге»: герои путешествуют по территории США и Мексики.

Пограничным пунктом между Западом и Востоком является Денвер, где герои делают остановку во время своих странствий. Связывают пограничные локусы бесконечные дороги страны. Именно дорога является ключевым топосом книги.

---

[155] Лотман Ю. М. Художественное пространство в прозе Гоголя // О русской литературе: Ст. и исслед. (1958-1993): История рус. прозы. Теория лит. СПб.: Искусство, 1997. С. 622.

[156] Бахтин М. М. Собрание сочинений. Т. 3: Теория романа (1930 – 1963 гг.). С. 490.

[157] Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. М.: Наука, 1979. С. 335.

В первом путешествии Сала Парадайза дорога и встречные путники открывают герою страну и ее народ. Он скитается по дорогам Америки вместе с сезонными рабочими, собирает на плантациях хлопок и виноград. Простая женщина Терри и ее семилетний сын Джонни на время заменяют ему семью. Описание взаимоотношений с Терри, как отмечает T. Hunt, «… reveal the somber undercurrent beneath the often comic surface of *On the Road*»[158] («… раскрывает мрачное подводное течение под часто комической поверхностью "На дороге"» [перевод выполнен автором диссертации]). И действительно, с одной стороны, Сал проживает свою беззаботную жизнь в дороге, при необходимости получая от тетушки деньги, с другой стороны, с образом Сала связан лирический мотив поиска любви, который проходит через все произведение.

Путешествуя автостопом, он встречает на дороге фермеров, дальнобойщиков, студентов, пастухов и бродяг. Перед ним открывается панорама Америки послевоенных лет, проходит галерея разнообразных человеческих типов: типичный ньюйоркец, который направляется к девушке в Денвер, богатый скотовод, ковбои, колоритные омахские индейцы, владелец разъездных аттракционов, нищие оборванные сборщики хлопка. Природа Америки, увиденная глазами героя, – это бесконечные равнины, поля, серые пыльные извилистые дороги, дождь или палящее солнце.

Пространство путешествия в романе – это «движущееся» пространство. Герои пересекают его автостопом, на встречных или арендованных автомобилях. Именно из окна автомобиля или с прицепной платформы грузовика мы, глазами Сала Парадайза, видим людей, деревни и города, мимо которых путешественники проносятся на бешеной скорости. Пейзажные зарисовки и жанровые картинки сменяют друг друга, как кадры кинопленки: «В сознание сплошным потоком льются друг за другом различные предметные образы, детали общей картины»[159].

---

[158] Hunt T. An American Education // Bloom's Modern Critical Interpretations: Jack Kerouac's ON THE ROAD. Edited by Harold Bloom. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2004. P. 30.

[159] Цаплин Р. С., Полушкин А. С. Между возвышенным и обыденным: синтез поэтического и прозаического начал в романе Дж. Керуака «В дороге». С. 332.

Калейдоскоп сменяющихся картин и стремительная автомобильная гонка вызывают восторг героев, пробуждают в них острое ощущение жизни. Движение необходимо им, это их образ жизни и даже, по словам Сала Парадайза, особая «миссия»: «Мы были в восторге, мы воображали, что оставили смятение и бессмыслицу позади, а теперь выполняем свою единственную и благородную функцию времени – *движемся*»»[160].

«Путешествие придает времени пространственное измерение»[161], передвижение в пространстве вызывает у героев ощущение перемещения во времени. Дорога учит пониманию времени. Дин Мориарти любит повторять, что он знает, что такое время. Сала Парадайза дорога заставляет вспомнить прошлое: «Вся эта старая дорога из прошлого головокружительно разматывалась, словно опрокинулась чаша жизни, и все вокруг сбесилось»[162]. Путешествие понимается как путь в будущее. С определенными периодами жизни ассоциируются для Сала Восток и Запад Америки: «Я находился где-то на полпути через всю Америку, на пограничной линии, отделяющей Восток моей юности от Запада моего будущего…»[163]. Дорога символизирует также выбор жизненного пути: « – Что у тебя за дорога, чувак? – дорога святого, дорога безумца, дорога радуги, дорога рыбки в аквариуме, она может быть любой»[164].

Пространство субъективно переживается каждым из героев, и с этим связана его постепенная мифологизация. В. Н. Топоров особое внимание уделяет мифопоэтическому хронотопу, наличие которого мы наблюдаем у Дж. Керуака: «В мифопоэтическом хронотопе время сгущается и становится формой пространства <…> его новым ("четвертым") измерением. Пространство же <…>

---

[160] Керуак Дж. На дороге. Мэгги Кэссиди. Эссе. С. 175.

[161] Франк С. Русские травелоги середины 1930-х годов // Беглые взгляды: Новое прочтение русских травелогов первой трети XX века: Сборник статей. Перевод с немецкого Г.А. Тиме. М.: Новое литературное обозрение. 2010. С. 196.

[162] Керуак Дж. На дороге. Мэгги Кэссиди. Эссе. С. 286.

[163] Там же. С. 49.

[164] Там же. С. 303.

становится неотъемлемо укорененным в разворачивающемся во времени мифе, сюжете»[165].

В мифопоэтическом смысле путешествие подразумевает ритуал перехода через экзистенциальную границу: символическую смерть и «новое рождение», обновление личности путешественника, превращение его в «героя»[166]. «Путешествие обычно сопровождается пересечением границы между своим и чужим пространством»[167]. Герои Керуака заняты поисками себя, удаляясь от дома, они ищут «землю обетованную», пространство, которое они могут освоить, сделать своим. Функцию такого пространства для них выполняет западное побережье Америки. Запад – особое пространство для главных героев. Повествователь сравнивает его с Землей обетованной («…обетованная земля»[168]). Для него важно, что, отправляясь на Запад, он следует путем первых поселенцев Америки, которые двигались от Атлантики к побережью Тихого океана, покоряя новые земли.

Запад ассоциируется в романе с его жителями, их жизнерадостностью и свободой. Восхищение рассказчика вызывает громкий смех небрасского фермера в придорожном ресторанчике: «Я сказал себе: эге, ты только послушай, как этот чувак ржет. Вот тебе Запад, вот тебе я на этом Западе»[169].

Суть Запада раскрывается в романе в сравнении с Востоком. Запад – это Калифорния, вызывающая ассоциации со свежестью, легкостью, светом, чистотой: «А прямо передо мной грубо горбилась громадная туша моего американского континента; где-то далеко, на той стороне, мрачный сумасшедший Нью-Йорк извергал в небеса свою тучу пыли и бурого пара. В Востоке есть что-то священное и святое; а Калифорния бела, как бельевые веревки…»[170]. Калифорния для героев романа – это «…дикая, потная, очень важная, земля одиноких, изгнанных и эксцентричных влюбленных, которые собираются в стаи, земля, где

---

[165] Топоров В. Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М., 1983. С. 231.
[166] Франк С. Русские травелоги середины 1930-х годов. С. 191.
[167] Там же. С. 193.
[168] Керуак Дж. На дороге. Мэгги Кэссиди. Эссе. С. 130.
[169] Там же. С. 53.
[170] Там же. С. 116.

все почему-то похожи на сломленных, симпатичных, декадентских актеров кино»[171].

В романе противопоставляются города Востока и Запада. Столицей Востока является Нью-Йорк – олицетворение деловой Америки. Рассказчик, возвращаясь из своих путешествий, погружается в «…абсолютное безумие и фантастическую суматоху Нью-Йорка с его миллионами и миллионами вечного жулья, что крутятся ради лишнего доллара, среди таких же, как и они сами…»[172].

На Востоке находится Вашингтон – политический центр Америки, с которым связано представление о жесткой военной политике страны. Здесь путешественники попадают на выставку новейшего оружия: «Гигантская выставка нашей военной мощи выстроилась вдоль Пенсильвания-авеню, по которой мы проплывали в своей потрепанной лодчонке. Там стояли "Б-29", торпедные катера, артиллерия, всевозможные военные припасы: они выгдядели угрожающе…»[173].

Главный маршрут героев проходит с севера на юг Калифорнии, которую Сал называет землей Дина. Столица Калифорнии, центр и душа Запада – «самый возбужденный город Америки»[174], Сан-Франциско, которому рассказчик дает ласковое прозвище Фриско.

Еще один важный пространственный локус Запада – Лос-Анджелес (Эл-Эй), который на побережье называют «единственным золотым городом»[175], а повествователь отмечает: «Меня обволакивали шумы сумасшедшего города на золотом берегу»[176]. И в то же время – это город контрастов, который повествователь сравнивает с Чикаго и Бостоном. Сал Парадайз дает следующее определение Лос-Анджелесу – «самый одинокий и самый жестокий из американских городов», «просто джунгли»[177].

---

[171] Там же. С. 207.
[172] Там же. С. 147.
[173] Там же. С. 177.
[174] Там же. С. 254.
[175] Там же. С. 119.
[176] Там же. С. 143.
[177] Там же. С. 124.

Границей между Востоком и Западом является Денвер, столица штата Колорадо, где Дин чувствует себя дома, а Сала ждут его друзья. В пятой части романа повествователь называет Денвер «священным». Именно в Скалистых горах Денвера художественное пространство романа получает вертикальное измерение и приобретает новые метафизические черты. Путешествие оказывается способом приблизиться к Богу.

Метаморфоза пространства происходит во время горной экспедиции Сала в окрестностях Сентрал-Сити близ Денвера. Сентрал-Сити – маленький городок в горах, где когда-то добывали серебро. В отличие от шумного и многолюдного Денвера, Сентрал-Сити – романтическое место, построенное на крутом склоне. По мере восхождения в горы пространство приобретает метафизический характер. Герой видит призраки прошлого: «– <…> Интересно, о чем думает Дух Гор; я поднял глаза и увидел сосны под луной, призраки старых горняков <…> Мы были у Америки на крыше и, наверно, только и могли, что вопить – сквозь ночь, на восток через Равнины, туда, где старик с седыми волосами, вероятно, бредет к нам со своим Словом…»[178].

Постепенно путешествие приобретает сакральные черты, чему способствует погружение героев в стихию музыки. Они слушают музыку во всех городах, где останавливаются, но главным музыкальным центром негритянского джаза является Новый Орлеан.

Расположенный в устье Миссисипи, город вызывает у героев ощущение чистоты и свежести: «…прямиком к зеленям и речным запахам старого Нового Орлеана…»[179]; «Воздух в Новом Орлеане был так сладок, что, казалось, опускался сверху разноцветными мягкими шелковыми платками, можно было почуять реку и действительно почуять людей – и грязь, и черную патоку, и каждое тропическое испарение…»[180].

---

[178] Там же. С. 89.
[179] Там же. С. 175.
[180] Там же. С. 183.

Моментом истины для героев в Новом Орлеане становятся джазовые концерты: «…и было это нежное, сладкое, сказочное соло на альте. Одинокое, как сама Америка: горловой пронизывающий звук в ночи»[181].

Кульминацией путешествий Сала и Дина становится их поездка в Мексику и знакомство с культурой местных индейцев: «…мы ехали по миру туда, где наконец сможем познать самих себя среди индейцев-феллахов мира – того племени, что есть сама суть основного, первобытного, воющего человечества…»[182].

Горный перевал по дороге к Мехико выводит героев «…на высоту, с которой открывался вид на весь Мехико, распростертый в своем вулканическом кратере под нами, извергая столбы городского дыма, обозначенный огоньками, зажегшимися в ранних сумерках»[183], а про саму столицу мы читаем: «Таков был великий и предельно дикий, не знающий запретов город детей-феллахов, который, как мы знали, мы обязательно обретем в конце дороги»[184].

Путешественников потрясает музыка, которой их встречает Мексика: «…все эти великолепные номера разносились и пылали в золотом таинственном дне, как те звуки, что ожидаешь услышать в последний день мира при Втором Пришествии»[185]. И они понимают, что достигли своей цели: «Мы наконец попали на небеса»[186].

Заканчивается путешествие Сала Парадайза, когда, вернувшись в Нью-Йорк, он находит на Манхэттене девушку по имени Лаура, с которой мечтает создать семью.

В эпилоге для героя наиболее полно раскрывается пространство Америки, которая видится ему вся целиком, с ее бесконечными просторами: «Поэтому в Америке, когда заходит солнце, а я сижу на старом, поломанном речном пирсе и смотрю на долгие, долгие небеса над Нью-Джерси, и ощущаю всю эту грубую

---

[181] Там же. С. 292.
[182] Там же. С. 335.
[183] Там же. С. 357.
[184] Там же. С. 359.
[185] Там же. С. 342.
[186] Там же. С. 332.

землю, что перекатывается одним невероятно громадным горбом до самого Западного Побережья, и всю ту дорогу, что уводит туда, всех людей, которые видят сны в ее невообразимой огромности…»[187].

Рассмотрев пространственно-временную организацию произведения, мы можем выделить следующие черты, типичные для жанра травелога: описательный элемент произведения (описание местности, людей, их традиций и обычаев); особое построение художественного пространства – его основой является реальное географическое пространство Америки; центральным пространственным топосом является топос дороги, имеющий трехуровневую семантическую структуру и представляющий реальное (географическое), символическое и сакрально-мифологическое пространство. Дорога является символом жизни, судьбы и экзистенциального выбора и имеет в романе сюжетообразующую функцию. Как отмечает Э. Э. Ошиньш: «Керуаковская дорога или, вернее, поиски пути, представляются и поисками дороги к людям, к другому человеку, к преодолению стены отчуждения, к взаимопониманию, близости, дружбе и любви»[188].

§ 1.5. Произведение Дж. Керуака «На дороге» как роман. Сюжетно-фабульная организация текста

Романная составляющая книги также занимает важное место в синкретичной структуре произведения. Словарь литературоведческих терминов Л. И. Тимофеева и С. В. Тураева дает следующее определение роману как литературному жанру: «РОМАН (от франц. roman — первоначально произведение на романских языках) – большая форма эпического жанра литературы нового времени»[189]. В «Лекциях по эстетике» Г. В. Ф. Гегеля роман

[187] Там же. С. 365.

[188] Ошиньш Э. Э. Метод и жанр прозы Джека Керуака. С. 99.

[189] Словарь литературоведческих терминов / Ред.-сост. Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев. М.: Просвещение, 1974. С. 328.

рассматривается как «эпос частной жизни», «современная буржуазная эпопея»[190]. М. М. Бахтин определяет роман как «…художественно-организованное социальное разноречие, иногда разноязычие, и индивидуальная разноголосица»[191]. К основным чертам романа относятся: «…изображение человека в сложных формах жизненного процесса, многолинейность сюжета, охватывающего судьбы ряда действующих лиц, многоголосие...»[192]. В традиционном реалистическом романе XIX века обычно рассматривается конфликт героя и общества, вступают во взаимодействие противоречивые характеры героев.

Как это обычно для травелога, роман «На дороге» можно отнести к произведениям с ослабленной фабулой. Он фрагментарен и включает разножанровые эпизоды: вставные новеллы (история любви Сала и Терри), автобиографические фрагменты, лирические отступления, написанные ритмизованной прозой, очерковые зарисовки. Мир увиденного путешественниками визуален и калейдоскопичен. Наряду с фиксацией объектов внешнего мира мы наблюдаем также изменения во «внутреннем мире» героев, следим за их чувствами и переживаниями. Герои совершают путешествие вглубь себя, претерпевают эволюцию и в конце произведения их образы отличаются от тех, какими они виделись в начале романа.

Важным является исследование сюжетной структуры рассматриваемого произведения. А. Н. Веселовский в своем фундаментальном труде «Историческая поэтика» рассматривал сюжеты как «…сложные схемы, в образности которых обобщились известные акты человеческой жизни и психики в чередующихся формах бытовой действительности»[193]; а также определял сюжет как «тему, в которой снуются разные положения-мотивы…»[194]. Под мотивом ученый

---

[190] Краткая литературная энциклопедия. В 9 томах. Том 2 / под ред. А.А. Суркова. М.: Советская энциклопедия, 1964. С. 107.

[191] Бахтин М. М. Собрание сочинений. Т. 3: Теория романа (1930 – 1963 гг.). С. 15.

[192] Словарь литературоведческих терминов / Ред.-сост. Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев. С. 328.

[193] Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. С. 302.

[194] Там же. С. 305.

подразумевал «простейшую повествовательную единицу»[195], элементарную и неделимую часть сюжета и указывал на его важнейший признак – схематизм. Таким образом, по А. Н. Веселовскому, сюжет представляет собой комплекс мотивов, которые являются его неотъемлемыми элементами. Б. В. Томашевский называл сюжетные мотивы «динамическими», «связанными», и наряду с ними выделял также «статические», «свободные» мотивы[196].

Ю.М. Лотман рассматривал событие как основополагающий элемент сюжета: «В основе понятия сюжета лежит представление о событии»[197]. Сюжет представляет собой цепь событий – фактуальных и/или ментальных, изменяющих состояние персонажа и художественную семантику целого. Подобных взглядов придерживаются и современные литературоведы С. Н. Бройтман, Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпа, которым принадлежит создание двухтомного издания «Историческая поэтика».

В произведении Керуака присутствуют элементы романов разного типа (автобиографического, романа странствования, испытания, но преобладают и наиболее важными являются признаки романа воспитания). Как в биографическом романе, эпоха у Керуака представлена поколениями. Речь идет о современной эпохе и о поколении битников. Система второстепенных персонажей связана с главным героем, является фоном для его биографии и личности. Признаки романа странствования проявляются в чертах травелога. Отдельные события выполняют для протагонистов функцию испытания.

Но в целом жизненный процесс представлен здесь как опыт, как школа, которую проходят герои. Конкретным признаком романа воспитания, по Бахтину, является наличие в нем образов «учителя» и «ученика». У Керуака эти функции совмещаются в обоих протагонистах. Дин является к Салу в роли ученика, чтобы научиться писать, но на протяжении всего романа он сам является для Сала учителем того, как нужно жить. Именно он выступает как главный носитель идеологии битников, он внушает их идеалы своему другу и всем окружающим.

---

[195] Там же.
[196] Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика: Учеб. пособие. С. 182.
[197] Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. С. 280.

Элементы романа воспитания находит в романе отечественный исследователь Э. Э. Ошиньш. В первую очередь, он связывает это с образом Сала Парадайза: «Пройдя через разные жизненные ситуации и испытания, за время своей "жизни на дороге" Сэл возмужал, протрезвел, произошли значительные изменения в самой жизненной позиции героя: от недовольства и бунта, через поиски к приятию жизни, несмотря на всю ее противоречивость»[198].

Сюжет романа «На дороге» является многосоставным и включает в себя несколько сюжетных линий, как переплетающихся, так и развивающихся независимо друг от друга. Главная сюжетная линия романа связана с двумя друзьями: Салом Парадайзом и Дином Мориарти[199]. Эта сюжетная линия не является линейной: определенные события могут прерывать ее, параллельно развивающиеся сюжетные линии также оказывают влияние на ее развитие. Именно с ней связан мотив пути. Как говорит Сал, «с появлением Дина Мориарти началась та часть моей жизни, которую можно назвать "жизнью на дороге"»[200]. Для героев это не просто путешествие по новым местам, это настоящая, подлинная жизнь. Для Сала Парадайза она наполнена целым рядом замечательных событий, влюбленностей, побед и разочарований. Герои путешествуют по городам Америки, а в четвертой части произведения отправляются в Мексику.

Если первая часть романа, описывающая путешествие Сала в одиночку, создает ощущение неспешно текущего времени, плавно развивающихся событий, то последующие главы, когда Сал путешествует с Дином, характеризуются стремительностью описываемых событий. Они моментально сменяют друг друга: размеренное празднование Салом Рождества в доме его брата Рокко с приездом Дина сменяется на абсолютный хаос: «На весь следующий день в доме

---

[198] Ошиньш Э. Э. Метод и жанр прозы Джека Керуака. С. 107.

[199] Школьская А. О. Особенности организации сюжетной линия «Сал Парадайз – Дин Мориарти» в романе Дж. Керуака «В дороге» // Филологический аспект: международный научно-практический журнал [Электронный ресурс]. Н. Новгород: Научно-издательский центр «Открытое знание». 2019. № 4 (48). С. 273 – 277.

[200] Керуак Дж. На дороге. Мэгги Кэссиди. Эссе. С. 33.

воцарилась полнейшая неразбериха»[201]: дом Рокко и его семьи наполняется шумом и «безумием Дина» и, кажется, мгновение спустя (такой быстрый оборот принимают события), Сал с друзьями уже оказывается в Патерсоне.

Таким образом, характеры Сала и Дина прослеживаются в речевом построении произведения: описанию событий, связанных исключительно с Салом, соответствует более медленный темп изложения событий, размеренность мысли, описание Дина и его приключений фрагментарно, совершается в быстром темпе. Энергия Дина и его постоянная спешка подчеркивается использованием глаголов, обозначающих стремительное движение, бурную деятельность: «выскочил из машины», «впрыгнул в машину», «ворвался в здание вокзала», «яростно жестикулировал».

Если в первой главе романа Дин предстает перед нами несерьезным и легкомысленным молодым человеком, то во второй части книги его рассуждения приобретают уже более зрелый характер, отличаются философичностью, появляется мотив поиска Бога: «– И, разумеется, никто не сможет нам сказать, что Бога нет»[202]. Мотив поиска любви, а не только мимолетного удовольствия также появляется в речах Дина: «– Я просил и умолял Мэрилу дать мне мирного, милого понимания чистой любви…»[203].

Сюжетная линия, описывающая взаимоотношения Дина и Сала, представляет особый интерес не только потому, что посвящена двум главным героям, но состоит из целого ряда значимых событий. В первую очередь, значимыми являются события, меняющие внутренний мир героев, их отношение друг к другу. Переломным моментом мы можем считать событие, произошедшее в конце второй части романа: прибыв в Сан-Франциско, Дин оставляет Сала и Мэрилу без денег в чужом городе. Сал осознает предательство друга, его легкомысленное отношение к дружбе и любви и заключает: «В тот год я утратил свою веру в него»[204]. Изменения, происходящие в сознании героя, его чувство

[201] Там же. С. 150.
[202] Там же. С. 160.
[203] Там же. С. 163.
[204] Там же. С. 217.

одиночества ярко иллюстрируются философскими рассуждениями о всесветном змее, докторе Саксе, о подлинном и глубинном Разуме. На улице Сан-Франциско, отчаявшийся и разочарованный предательством друга и Мэрилу, Сал переживает что-то вроде клинической смерти: «Я ощутил сладкое, свинговое блажество, как заряд героина в центральную вену; как глоток вина на исходе дня…»[205].

Возвращение Дина не вызывает радости измученного Сала. Теперь герой-нарратор явно осознает ненадежность друга и возвращается домой, получив ветеранский чек. Вторая часть заканчивается многозначительными строками: «Мы все думали, что больше никогда друг друга не увидим, и нам было наплевать»[206]. Подобные эпизоды с описанием кризиса характерны для романной композиции.

Третья часть романа начинается с описания внутреннего кризиса героя-повествователя, который мы можем связать с мотивом поиска своих корней. Герой чувствует разочарование и видит крушение своих надежд. Сал Парадайз, а в его лице и все поколение битников, признается в потере своих корней, самоидентичности, а значит, и жизненных ориентиров. Это было свойственно многим разочарованным молодым людям Америки середины XX века. Сал признается, что хотел бы стать негром или денверским мексиканцем, которые близки своей земле и своей истории. Обретение своих корней для героя тем не менее представляется возможным только с помощью Дина и Мэрилу. Обида на Дина и Мэрилу сменяется желанием найти их и с их помощью постараться обрести себя.

Параллельно с основной сюжетной линией развиваются и другие (романное развитие сюжета), например, линии Дина и Мэрилу, Дина и Камиллы, а в конце третьей части появляется сюжетная линия Дина и Инес. На наш взгляд, эти линии, можно объединить в единую, описывающую любовные взаимоотношения главного героя и его возлюбленных.

---

[205] Там же. С. 220.
[206] Там же. С. 224.

Прототипом образа возлюбленной Дина Мэрилу является первая жена Н. Кэссиди – Луан Хендерсон. Мэрилу предстает в романе юной красивой девушкой, но «…глупа она была жутко и способна на ужасные поступки»[207]. Как и ее возлюбленный, Мэрилу отвергает ценности морали, выбирает свободную любовь (открыто предлагая себя Салу), она способна на обман, ругательства и драки, злоупотребляет алкоголем и наркотиками. Для Дина Мэрилу, в некоторой степени, выступает идеалом женщины. Даже после многочисленных ссор и в конечном итоге разрыва с ней, Дин продолжает искать встреч с Мэрилу, изменяя своим последующим женам: «Мэрилу – единственная девчонка, которую Дин по-настоящему когда-либо любил»[208]. Описывая историю любви Дина и Мэрилу, Дж. Керуак запечатлел отношения Н. Кэссиди с Л. Хендерсон. Сал Парадайз восхищается красотой Мэрилу, но не идеализирует ее. Для него идеал жены – это милая, скромная и спокойная девушка, которая может создать домашний уют и подарить свою любовь и семейное тепло. В этом отношении к любви и семье ярче всего проявляется различие характеров и личностных качеств двух протагонистов.

Второй женой Дина становится Камилла, в реальной жизни – Кэролайн Робинсон, вторая жена Н. Кэссиди, родившая ему троих детей. Этот брак закончился разводом в 1950 году. Камилла полная противоположность Мэрилу: она хорошо образованна и воспитанна, она любящая мать и верная жена. Сал называет ее «…самой постоянной, вкусившей больше всего горечи и лучше всех прочих знающей его женой Камиллой…»[209]. В ней Дину не хватает вспыльчивости и диких выходок, характерных для Мэрилу. Спокойная жизнь с Камиллой быстро наскучивает Дину, а безумные поступки Дина приводят к тому, что Камилла выгоняет его из дома. Третья жена Н. Кэссиди – Диана Хансен изображена в романе под именем Инес.

Сюжетная линия, описывающая теплые взаимоотношения между Салом Парадайзом и его тетушкой, также является показательной для анализа ценностей

[207] Там же. С. 35.
[208] Там же. С. 152.
[209] Там же. С. 364.

главного героя. Прототипом этой героини стала мать Дж. Керуака – Габриэль, на что указывает M. Theado в книге «Understanding Jack Kerouac»[210]. Джек был младшим из трех детей семьи. Помимо сестры Кэролайн, у Джека был старший брат Жерар, умерший от тяжелой формы ревматизма. Болезнь и смерть брата оказала на четырехлетнего Джека, по его собственному утверждению, огромное влияние: ему он посвятил книгу «Видения Жерара». Дин же напоминает Салу «…какого-то давно потерянного братишку…»[211].

Несмотря на стремление к бродяжническому образу жизни Сал жаждет обрести тихую семейную жизнь с простой милой девушкой. На определенное время тетушка заменяет герою семью, именно она создает для него домашний уют и умиротворяющую обстановку для творчества. Огромный ковер, сшитый тетушкой из лоскутков одежды разных членов их семьи – символ семейной общности, нерушимой связи поколений, памяти, которая должна передаваться от родителей детям. Повествователь сравнивает этот ковер с течением времени – «…такой же сложный и богатый, как само течение времени…»[212]. Сал ценит тетушкину заботу, не забывая о ней в своих путешествиях (например, из Шелтона он отправляет ей открытку, работая охранником бараков, он отправляет тетушке 40 долларов из 55 заработанных в неделю), но его путешествие – это также и путешествие-поиск своей возлюбленной, с которой он хочет построить семью.

Важная сюжетная линия – взаимоотношения двух протагонистов и их друзей-битников. К их числу относятся Карло Маркс, Старый Бык Ли, Рой Джонс, Эд Данкель, Элмер Хассел, Джейн Ли и другие). Карло – философствующий романтик, поэт, восхищающийся Дином. За их дружбой наблюдает Сал Парадайз: «Но тогда они выплясывали по улицам как придурочные, а я тащился за ними, как всю свою жизнь волочился за теми людьми, которые меня интересовали, потому что единственные люди для меня – это безумцы…»[213]; «…я всю ночь слушал их, будто разглядывал часовой механизм высотой аж до самого перевала Берто,

[210] Theado M. Understanding Jack Kerouac. P. 187.
[211] Керуак Дж. На дороге. Мэгги Кэссиди. Эссе. С. 40.
[212] Там же. С. 148.
[213] Там же. С. 38.

состоящий, однако, из мельчайших деталей, какие бывают в самых хрупких часах на свете»[214]. Герой-нарратор занимает несколько отстраненную позицию внимательного наблюдателя за происходящим.

Происходит это, на наш взгляд, по двум причинам: во-первых, Сал записывает увиденное им по прошествии какого-то количества времени, таким образом, у него есть возможность проанализировать произошедшие события; во-вторых, характер Сала и его мировоззрение отличаются от того, что проповедуют его друзья. Сал не находит удовлетворения в кратковременных связях, ищет свою единственную возлюбленную, ценит верность в любви и дружбе. Такой подход к жизни отличает его от Дина и остальных друзей. Общение с Дином в первой главе романа сведено до минимума, Сал печально констатирует: «…я задумался над этим и понял, что за все время не поговорил с Дином и пяти минут»[215]. Но этот факт имеет и положительный эффект: наблюдая, рассказчик раскрывает особенности характера и житейской философии Дина для самого себя и для читателей.

Полуиронические речи Карло Маркса проникнуты темой поиска смысла жизни и в то же время наполненные философичностью и грустью. Постоянно находясь под воздействием бензедрина, Карло пытается выяснить, в чем заключается смысл жизни для его друзей, но в ответ получает только хихиканье. Образ поэта-романтика Карло наполняет произведение лиризмом и грустью, а сам Карло привносит в происходящие события размеренность и некий фатализм.

Битников, какими они предстают в романе, характеризует, с одной стороны, легкое отношение к жизни, отсутствие способности и желания думать о последствиях их поступков. С другой стороны, целая цепочка важных мотивов прослеживается в идеологии битников: мотив пути и любви, поисков Бога и себя, поисков отца-прародителя и своих корней.

Важный член компании друзей – Старый Бык Ли. Его Сал также считает своим учителем: «Чтобы рассказать про Старого Быка Ли, понадобилась бы целая

[214] Там же. С. 84.
[215] Там же. С. 93.

ночь; достаточно будет лишь упомянуть, что он был учителем, да еще можно сказать, что он имел полное право учить, поскольку сам всю жизнь учился…»[216]. Далее мы узнаем, что под учебой имеются в виду прежде всего путешествия: «В свое время он протащил свое тощее тело по всем Соединенным Штатам, по большей части Европы и по Северной Африке лишь затем, чтобы посмотреть, что там творится…»[217]. В «учебный комплекс» входят также овладение профессией и чтение: «В Вене он изучал медицину; он изучал антропологию, читал все подряд; а теперь приступал к труду всей своей жизни – к изучению самих вещей на улицах бытия и ночи»[218]. Любимым автором его, о котором он постоянно говорил, был Шекспир.

Личность Старого Быка Ли и других друзей Сала строится экстравагантным способом, поскольку он вмещает черты сразу нескольких абсолютно несовместимых индивидуальностей: «Верхней личностью в нем был английский лорд, нижней – этот самый идиот. Где-то на полпути он был старым негром…»[219]. Старый Бык Ли изучает философию майя и является специалистом в вопросах жизни и смерти, на эти темы разговаривает с ним Сал.

Сюжетная линия «Сал Парадайз – Терри» (здесь также мы наблюдаем мотив любви) вплетается в общую канву произведения. Их встреча желанна им обоим, но она – только способ на время забыть о собственном одиночестве. Сал признается: «…у меня – своя жизнь, навсегда своя собственная тоскливая и истрепанная жизнь»[220]. Безнадежность будущих отношений двух героев подкрепляется описанием Голливуда, который влюбленные посещают в поисках работы, но безрезультатно. Мотив любви, который находит отражение в описании взаимоотношений Сала и Терри, связан с мотивом поиска своих корней, истоков. Работая сборщиком хлопка на плантациях, герой чувствует свою приобщенность

[216] Там же. С. 186.
[217] Там же. С. 187.
[218] Там же. С. 189.
[219] Там же. С. 188.
[220] Там же. С. 122.

к природе, гармонию с ней: «Мне казалось, что я нашел себе работу на всю жизнь»[221].

Мотив поиска смысла жизни для Сала Парадайза парадоксально связан со смертью. Об этом говорится во второй части. Сал делится с Карло Марксом сном, в котором он видит себя в пустыне преследуемым арабом, который настигает его вблизи Спасительного города (возможно, Иерусалима). Друзья приходят к выводу, что пустыня – это аллегория жизни, страшный араб символизирует смерть, которая неминуемо постигнет каждого. Смерть для битников – это возврат к потерянному блаженству, о котором каждый человек тоскует при жизни. Такая трактовка предполагает глубоко религиозное понимание смерти битниками.

Мотив поиска смысла жизни неразрывно связан с темой джазовой музыки. Именно в импровизационной составляющей джаза заложена, по мнению битников, основа жизни: стремительность, непредсказуемость, страсть. В том, как неистово импровизирует на рояле Долговязый Гэйлард, поет Абажур и Кони Джордан, играет гарлемский саксофонист и неподражаемый Джордж Ширинг для Дина заключается смысл всей жизни – безумный полет, который может закончиться в любую минуту, но тем он прекрасней.

Таким образом, хотя композиция книги далека от сюжетной связанности традиционных романов, в которых выделяются завязка, развитие действия, кульминация и развязка, сюжетная составляющая произведения развивается в духе жанра романа: она наполнена большим количеством действующих лиц, каждый из которых является носителем определенной точки зрения. Ярко изображены противоречивые характеры героев, их духовные изменения, происходящие по мере развития сюжета. Композиционная структура книги также отличается усложненностью. Несколько самостоятельно развивающихся сюжетных линий и связанных с ними мотивов в рамках одного произведения также являются чертой романного жанра.

---

[221] Там же. С. 136.

§ 1.6. «Спонтанная проза» Дж. Керуака как творческий метод писателя

Дж. Керуак является основоположником собственной техники письма, которая позволила ему создать уникальные произведения в стиле «спонтанной прозы»[222] («spontaneous prose», «spontaneous prose method»). Данный метод, в частности, позволил писателю искусно сочетать черты нескольких жанров в рамках одного произведения, следуя принципу свободы. Основные положения «спонтанной прозы» были сформулированы им в статьях «Essentials of Spontaneous Prose» (1958) и «Belief and Technique for Modern Prose» (1959).

Экспериментируя с английским языком, Дж. Керуак выделял две основные составляющие своего метода: во-первых, отказ от знаков препинания, расстановка которых требует рационального анализа фразы, что противоречит самому принципу «спонтанности»: «Никаких точек разделяющих фразоструктуры и так уже произвольно усеянные липовыми двоеточиями и робкими обычно ненужными запятыми – но энергичное длинное тире размечающее ритм дыхания говорящего (словно джазовый музыкант набирает в легкие воздух между выдуваемыми фразами»)»[223]. Во-вторых, опора на технику джазовой импровизации. Писатель утверждал, что язык «спонтанной прозы» должен быть подобен «…ничем не прерываемому потоку тайных личных идееслов, текущему свободно, как джазовая импровизация на тему музыкального образа»[224]. Принцип свободы в языковом оформлении романа «На дороге» в некоторой степени повлиял и на отношение писателя к жанровой структуре произведения: позволив достаточно свободно ввести элементы нескольких жанров.

Истоки этого метода исследователи творчества Керуака находят в литературе «потока сознания» Марселя Пруста и Джеймса Джойса, а также в

---

[222] Помимо термина «spontaneous prose» писатель также наименовал свой метод как «sketching» и «deep form» (Charters A., Charters S. Brother-Souls: John Clellon Holmes, Jack Kerouac, and the Beat Generation. P. 207).

[223] Дж. Керуак. На дороге. Мэгги Кэссиди. Эссе. С. 545.

[224] Там же.

психологическом романе Ф. М. Достоевского. Именно этих писателей Дж. Керуак называл своими «учителями», признавая, что они оказали на его стиль значительное влияние. В их произведениях внутренние монологи героев передают особенности устной речи, свободное течение мысли, включающее ассоциативные переходы от темы к теме, от одного временного пласта к другому. И. В. Львова, изучающая влияние Ф. М. Достоевского на творчество американского писателя, отмечает: «Творчество Достоевского занимало в сознании Керуака особое место. Оно оказало воздействие на характер его духовных поисков, повлияло на формирование героя его прозы, повествовательную манеру»[225].

M. Bartlett отмечает литературную традицию Дж. Джойса, В. Вулфа и У. Фолкнера, которая нашла отражение в «спонтанном письме» Дж. Керуака и проявилась, в частности, в особенностях синтаксиса, повторении звуков и эксцентричной манере письма[226]. Э. Э. Ошиньш указывает на такие художественные направления, как импрессионизм и сюрреализм, как на возможные источники творческого метода американского писателя: «…опыт импрессионистов в возможно точной передаче первого впечатления от предмета или явления, эксперименты сюрреалистов в области "автоматического письма"»[227].

Сам Дж. Керуак отмечал, что на идею писать в технике «спонтанной прозы» его вдохновил Нил Кэссиди, а точнее, его письма к писателю. Керуак вспоминал, что письма друга поразили его своей манерой: «Neal Cassady wrote his letters to me, all first person, fast, mad, confessional, completely serious, all detailed, with real names in his case…»[228] («Нил Кэссиди писал мне письма от первого лица, быстрые, безумные, исповедальные, абсолютно серьезные, детальные, с реальными именами…»[перевод выполнен автором диссертации]).

---

[225] Львова И. В. Достоевский в переписке Д. Керуака 1940 – 1950-х гг. С. 281.

[226] Bartlett L. The Dionysian Vision of Jack Kerouac // The Beats: Essays in Criticism. Ed. Lee Bartlett. Jefferson, NC: McFarland, 1981. P. 125.

[227] Ошиньш Э. Э. Метод и жанр прозы Джека Керуака. С. 34.

[228] Hrebeniac M. Action writing: Jack Kerouac’s wild form. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2006. P. 25.

Принимая во внимание историю написания романа «На дороге», мы не можем в полной мере отнести стиль и технику письма Дж. Керуака к методу «спонтанной прозы». M. Theado отмечает, что этот метод письма писатель освоил позднее[229], а роман «На дороге» написан преимущественно в обычной повествовательной манере. Тем не менее, исследователь отмечает такие повествовательные особенности произведения, как скорость, энергичность и несдерживаемое чувство порыва[230].

В настоящее время известно, что Дж. Керуак не писал роман за три недели, как это считалось ранее. Кропотливая работа над произведением велась в течение нескольких лет, не единожды исправлялись и перерабатывались некоторые сцены из книги, скрупулезно «прорисовывались» образы. Мы не можем также не вспомнить, что при публикации романа в 1957 году первоначальный текст автора был отредактирован издателем и напечатан в исправленном виде. Редактирование выразилось, прежде всего, в абзацном членении текста романа: текст разбит на крупные абзацы, знаки препинания, хотя и сведены к минимуму, но в основном соответствуют пунктуации английского языка.

Тем не менее, мы можем найти в романе элементы «спонтанного письма», о которых свидетельствуют отдельные фрагменты книги. Таким образом, мы не можем утверждать, что «На дороге» – это абсолютно идентичный пример «спонтанной прозы», но можем выдвинуть гипотезу о том, что отдельные части романа – это своего рода имитация «спонтанной прозы»[231].

Отличительной особенностью метода «спонтанной прозы» является то, что он подчеркивает субъективный, лирический, исповедальный характер книги, для которой характерна искренность и обнаженность чувств героев. Исповедальность

---

[229] Дж. Керуак рассматривал романы «Подземные» (1958) и «Доктор Сакс» (1959) как настоящие образцы «спонтанной прозы» (Varner P. Historical Dictionary of the Beat Movement. Lanham, Toronto and Plymouth: The Scarecrow Press, 2012. P. 94).

[230] Theado M. Revisions of Kerouac: the Long, Strange Trip of the *On the Road* Typescripts // What's your road, man?: critical essays on Jack Kerouac's On the Road. Ed. H. Holladay, R. Holton. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2008. P. 16.

[231] Школьская А. О. Стилевые особенности спонтанной прозы Дж. Керуака (на примере романа «On the Road») // Актуальные проблемы лингвистики и лингводидактики. Вып. 5: материалы межвуз. науч.-практ. конф. с междунар. участием / Е. А. Кучинская. Смоленск: ВА ВПВО ВС РФ, 2018. С. 177 – 180.

произведений Дж. Керуака (в том числе романа «На дороге») связана, в том числе, с влиянием Ф. М. Достоевского: «…спонтанный метод письма Керуак сравнивает с теми же кажущимися спонтанными излияниями-исповедями героев Достоевского»[232].

Стиль «спонтанной прозы» вырабатывает для себя не только автор романа, но и герой-повествователь Сал Парадайз. Дин Мориарти дает Салу совет писать «…без всяких наносных стеснений и не упираясь ни в какие литературные запреты и грамматические страхи…»[233]. «Никогда не "облагораживай" задним числом, не приглаживай впечатления, поскольку самое лучшее письмо – всегда самое болезненное личное выкрученное из себя вышвырнутое из колыбели теплого безопасного разума»[234]). Повествователь часто использует грубые сленговые выражения, что воссоздает «дух» представителей «разбитого поколения», позволяет проникнуть в их стиль жизни. Это также отвечает одному из принципов метода Керуака: «Никаких пауз, чтобы подобрать подходящее слово, сплошное ребяческое нагромождение мерзких неотесанных слов…»[235].

Показательный пример «спонтанного письма» мы находим в 10 главе второй части романа. Вторая часть главы представляет собой один большой абзац, состоящий из 870 слов и начинающийся словами: «I walked around, picking butts from the street»[236]. После того, как Сала оставляют друзья Дин и Мэрилу, он в одиночестве бродит по улице и в его голове рождаются самые невероятные образы и видения. Картинки сменяют друг друга, каждый образ дан в динамике и отражает состояние души героя – опустошение. Целесообразно будет рассмотреть особенности «спонтанного письма» Дж. Керуака на основе оригинального английского текста.

Проходя мимо трактира, герой внезапно перемещается во времени в Англию 1750 года, и это подсознательное перемещение рождает два сильных

---

[232] Львова И. В. Достоевский в переписке Д. Керуака 1940 – 1950-х гг. С. 285.
[233] Дж. Керуак. На дороге. Мэгги Кэссиди. Эссе. С. 37.
[234] Дж. Керуак. На дороге. Мэгги Кэссиди. Эссе. С. 546.
[235] Там же.
[236] Kerouac J. On the Road. London: Penguin books, 2014. P. 156.

образа – матери и сына-грабителя. Матерью представляется герою хозяйка трактира, сыном – он сам. «It suddenly occurred to me this was my mother of about two hundred years ago in England, and that I was her footpad son, returning from gaol to haunt her honest labors in the hashery»[237]. Спонтанно возникающий образ является тем не менее таким четким и явным, что мы слышим голос испуганной «матери», которая отрекается от сына: «"… don't come back and plague your honest, hard-working mother. You are no longer like a son to me <…> Lost boy! Depart! Do not haunt my soul; I have done well forgetting you"»[238]. Образ плачущей и отрекающейся матери символичен: известно, что у Сала нет семьи, несмотря на большое количество друзей, он одинок и именно поэтому едва ли не главной целью его путешествия становятся поиски Старого Дина Мориарти – символичного отца всего «разбитого поколения».

Спонтанность усиливается здесь и за счет того, что одни образы мгновенно вызывают другие и наслаиваются друг на друга. Образ матери, готовой навсегда забыть сына, сменяется образом вселенской воды – «ambiguous, universal water»[239]. Вода здесь дана как символ непрерывного движения и изменения. Именно она моментально переносит героя из Англии 1750 года на 42-ю улицу в Нью-Йорке. Впрочем, через мгновение он уже снова в Англии. Как отмечает M. Theado, «In fact, On the Road is strictly linear, but Kerouac’s breakthrough in that book involves language and a thematic approach to time— breaking down normal awareness of the passage of time so that one may enter the “IT” of awareness» [240] («"На дороге" строится по линейному принципу, но главное достижение писателя в том, что книга включает языковой и тематический подход ко времени, т. е. разрушение обычного сознания с течением времени, что позволяет войти в особенное "это сознание"» [перевод выполнен автором диссертации]).

Описание текущего момента реального времени сменяется описанием видения героя, находящегося вне времени и вне реального пространства. Образы

---

[237] Там же.
[238] Там же.
[239] Там же.
[240] Theado M. Understanding Jack Kerouac. P. 34.

нагромождаются, моментально сменяя друг друга. Это яркий пример «спонтанной прозы» Керуака. «And for just a moment I had reached the point of ecstasy that I always wanted to reach, which was the complete step across chronological time into timeless shadows, and wonderment in the bleakness of the mortal realm, and the sensation of death kicking at my heels to move on, with a phantom dogging its own heels, and myself hurrying to a plank where all the angels dove off and flew into the holy void of uncreated emptiness, the potent and inconceivable radiancies shining in bright Mind Essence, innumerable lotus-lands falling open in the magic mothswarm of heaven»[241]. Это развернутое сложное предложение, в котором преобладают существительные и прилагательные. Можно сказать, что в данном фрагменте отдается предпочтение описанию образов, а не развитию действия. Тем не менее большое количество стремительно сменяющих друг друга образов создают иллюзию динамики, но это не реальное, а иллюзорное, воображаемое движение, картины, возникающие в памяти героя.

Еще одним образцом «спонтанного письма» является фрагмент из четвертой главы третьей части романа, который описывает посещение друзьями концерта джазовой музыки в Гарлеме на Фолсом-стрит. Описывая сумасшествие, происходившее в маленьком концертном зале, где собрались истинные поклонники джаза, писатель старается использовать метод джазовой импровизации, для которой важна ритмическая свобода и движение, чувство легкости и мелодичность. Характерную джазовую ритмичность мы находим в следующем отрывке оригинального текста романа (в качестве примера приводим только часть этого отрывка): «Out we jumped in the warm, mad night, hearing a wild tenorman bawling horn across the way, going "EE-YAH! EE-YAH! EE-YAH!" and hands clapping to the beat and folks yelling, "Go, go, go!" Dean was already racing across the street with his thumb in the air, yelling, "Blow, man, blow!" <…> everything came out of the horn, no more phrases, just cries, cries, "Baugh" and down to "Beep!" and up to "*EEEEE*!" and down to clinkers and over to sideways-echoing horn-sounds. He tried everything, up, down, sideways, upside down, horizontal, thirty degrees, forty

[241] Kerouac J. On the Road. P. 156 – 157.

degrees, and finally he fell back in somebody's arms and gave up and everybody pushed around and yelled, "Yes! Yes! he blowed that one!" Dean wiped himself with his handkerchief»[242]. Дж. Керуак словесно пытается имитировать звуки саксофона, его нарастающий, отрывистый, быстрый темп. Он использует длинные предложения, но за счет наличия запятых при чтении создается ощущение темпа, очень важного для джазовой музыки Р.С. Цаплин и А.С. Полушкин отмечают: «Создается ощущение, что при написании у Джека действительно в голове всегда играет музыка, воплощаясь в тексте»[243]. Ярко изображенные образы тенора-саксофониста, негра-барабанщика, пианиста, зрителей создает реальное ощущение присутствия читателя на концерте джазовой музыки. Метод «спонтанного письма» позволяет рассказывать и показывать уже произошедшую историю как происходящую прямо сейчас, читатели при этом оказываются вовлеченными в описываемые события, в данном случае – они вместе с Салом и Дином становятся зрителями на джазовом концерте. Неслучайно R. Holton отмечает, что техника «спонтанного письма» Дж. Керуака берет свое начало из традиции джазовой импровизации афроамериканских музыкантов[244]. Еще один исследователь творчества Дж. Керуака M. Douglas приходит к выводу о том, что писатель использовал особенности джазовой музыки не только для структурирования своей собственной прозы, но и для придания ей особой «вдохновляющей» основы[245].

В эссе «Belief and Technique for Modern Prose» Дж. Керуак выделяет 30 важнейших аспектов стиля своей «спонтанной прозы», некоторые из которых находят отражение в романе «На дороге». Например, «21. Старайся запечатлеть

[242] Там же. P. 178 – 180.

[243] Цаплин Р.С., Полушкин А.С. Между возвышенным и обыденным: синтез поэтического и прозаического начал в романе Дж. Керуака «В дороге». С. 333.

[244] Holton R. Kerouac Among the Fellahin: *On the Road* to the Postmodern // Jack Kerouac's On the Road. Bloom's Modern Critical Interpretations/ Edited and with the Introduction by H. Bloom. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2004. P. 77 – 92.

[245] Douglas M. "Jazz America": Jazz and African American Culture in Jack Kerouac's *On the Road* // Jack Kerouac's On the Road. Bloom's Modern Critical Interpretations/ Edited and with the Introduction by H. Bloom. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2004. P. 93 – 114.

поток, уже существующий в уме целостно»[246] – это, в первую очередь, находит отражение в объемных предложениях и стремительно сменяющихся образах. С одной стороны, создается «ощущение момента», спонтанности, а с другой, мы видим мастерски выстроенные образы. «28. Сочиняй неистово, недисциплинированно, чисто, пусть пробивается из-под, чем безумнее, тем лучше»[247] – отражение этой техники мы находим, в том числе в использовании писателем разговорных слов и сленговых выражений.

Таким образом, признаками «спонтанной прозы» в романе Керуака «На дороге» являются: дух исповедальности, ассоциативность, динамика образов, изменение пространственных и временных характеристик, отношение к тексту как к джазовой импровизации, особая синтаксическая структура (членение текста на абзацы с минимальным количеством знаков препинания). Также мы видим, что «спонтанная проза» позволяет читателю погрузиться в глубины сознания и подсознания героя, расширяет пространственно-временные рамки романа и его жанровые особенности, вводя элементы философской исповеди и джазовой импровизации в словах.

§ 1.7. Образ Дина Мориарти. «На дороге» как ироническая стилизация жизнеописания

Мифологические и библейские образы в мировой литературе занимают особое место. Мифологизация и библеизация художественных сюжетов приводит к созданию уникальных «миров», действующие лица которых наделены чертами мифических и библейских персонажей. Библейскими и мифологическими образами пронизан весь роман Дж. Керуака[248]. Они наслаиваются друг на друга и

[246] Дж. Керуак. На дороге. Мэгги Кэссиди. Эссе. С. 546.
[247] Там же. С. 549.
[248] Школьская А.О. Библейские и мифологические образы в романе Дж. Керуака «В дороге» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2016. № 9 (63): в 3-х ч. Ч. 1. С. 45 – 48.

появляются на разных уровнях текста. Не случайно R. Holton говорит об особом видении, присущем Дж. Керуаку, – «mythic American vision»[249] («мифическое американское видение»). M. Theado отмечает, что начало романа восходит к традиции мифических и эпических произведений[250].

Религия занимала в жизни и творчестве писателя особое место: он родился в религиозной католической семье, интересовался различными религиозными практиками, среди которых особое место занимал буддизм, а точнее одно из его направлений – дзен-буддизм. В последующие годы, буддизм начинает оказывать на Керуака все большее влияние, что приводит к появлению автобиографического романа «Бродяги Дхармы». Влияние дзен-буддизма на рассматриваемое нами произведение не было существенным (но к буддизму восходит, например, образ Принца Дхармы, появляющийся в одной из глав романа). Писатель во время создания романа находился в поисках Бога, смысла жизни и самого себя. Не случайно в произведении появляется образ отца Дина Мориарти, ставший для битников олицетворением потерянного ими Бога.

Обращаясь к религиозной составляющей произведения, стоит отметить особое место библейских образов в романе. Так, с образами из Библии сопоставляются второстепенные персонажи романа. Одного из своих случайных попутчиков Сал Парадайз шутливо сравнивает с Иовом: «…он просто боролся – сурово, как Иов»[251]. Комната другого персонажа, Карло Маркса, по словам рассказчика, «…походила на келью русского отшельника: кровать, свеча горит, из каменных стен сочится влага, да еще висит какая-то безумная самодельная икона, его произведение»[252]. Образ кельи с иконой появляется в романе не случайно. Христианская тема становится необычайно важной для американского писателя, в первую очередь, в связи с творчеством Ф. М. Достоевского, которого Дж. Керуак считал одним из своих учителей. И. В. Львова видит главную причину интереса

[249] Holton R. Introduction // What's your road, man?: critical essays on Jack Kerouac's On the road /edited by Hilary Holladay, Robert Holton. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2009. P. 3.

[250] Theado M. Understanding Jack Kerouac. P. 58.

[251] Дж. Керуак. На дороге. Мэгги Кэссиди. Эссе. С. 64.

[252] Там же. С. 81.

Керуака к творчеству классика мировой литературы в том, что «Керуак считал себя религиозным писателем, а отношение человека к Богу стало важнейшей, если не центральной темой его творчества»[253].

Центральное место в мифопоэтическом подтексте произведения занимает образ главного героя романа – Дина Мориарти. Указывает на наличие мифопоэтического подтекста вторичная номинация. Дин объединяет в себе черты мифологических и библейских героев. Присущие ему энергия, страсть, азарт, жажда жизни соседствуют с простотой, наивностью и даже некоторым юродством («Вот кем был Дин – СВЯТЫМ ШУТОМ»[254]). Или в другом месте: «Я вдруг понял, что Дин, благодаря своей невообразимо огромной череде грехов, становится Придурком, Блаженным, по сам*о*й своей участи – Святым»[255]. Рассказчик, Сал Парадайз, называет Дина также «святой пройдоха с сияющим разумом»[256] и «американский святой нового типа» [257]. Еще одно именование Дина – ангел: «Я расслабился на сиденье и стал наслаждаться тем, как на пустыню опускается ночь, ожидая, пока бедное дитя – Ангел Дин – снова проснется»[258]. Наконец, Дин сравнивается с Богом: «В мириадах уколов небесного излучения я лишь усилием воли мог различить фигуру Дина, и он был похож на Бога»[259]. Таким образом, Дин Мориарти, раскрепощенный молодой человек, заключенный в юности в исправительную колонию для несовершеннолетних, в глазах Сала и других героев романа представляется «святым» чудаковатым парнем, безумно влюбленным в жизнь. Неслучайно и сравнение Дина с западным ветром. Имеется в виду, прежде всего, связь героя с американским Западом, но понятие западного ветра имеет определенную семантику в мифологии. Из древнегреческой мифологии известно, что этот ветер дул на «…западной оконечности мира,

[253] Львова И. В. «Христос Достоевского» в художественном сознании Керуака// Ученые записки Петрозаводского государственного университета. Серия: Общественные и гуманитарные науки. 2011. № 1 (114). С. 58.

[254] Дж. Керуак. На дороге. Мэгги Кэссиди. Эссе. С. 241.

[255] Там же.

[256] Там же. С. 38.

[257] Там же. С. 73.

[258] Там же. С. 260.

[259] Там же. С. 340.

островах Блаженных, населенных особо отмеченными богами душами мертвых»[260]. Мифопоэтическую природу имеет и другое прозвище Дина: «Дин, западный родич солнца»[261]. Здесь мы снова сталкиваемся с переплетением черт библейских персонажей и мифологических героев в образе Дина.

Образ Дина появляется в самом начале произведения. Тем самым рассказчик обращает внимание читателей на тот факт, что книга и посвящается главным образом Дину: описанию его жизни, характера, любовных похождений и, конечно, совместных путешествий. Именно образ Дина Мориарти заставляет Сала начать свои записи, которые становятся записями о Дине. Нарратор видит в своем герое то новое и необычное, что привлекает внимание и служит примером.

В данном аспекте интересной нам представляется работа Арнольда Крупа, который предлагает видеть в романе «На дороге» «жизнеописание святого»[262], имея в виду Дина Мориарти. Как отмечает исследователь, другу Дина отводится роль ученика, ведущего записи о святом: «Сал Парадайз, будучи учеником того, кого он признаёт святым, должен записывать события его жизни и духовный опыт»[263]. Действительно, Дин – это не просто друг для Сала, Карло, Мэрилу, Камиллы и многих других. Для них он – человек грядущего времени, мессия, блаженный, упивающийся джазом, свободой и любовью. «Он был БИТЫМ – а это означало корень, душу красоты Битничества»[264].

Если обратиться к структуре жизнеописания, то в нем выделяются следующие элементы: «…1) происхождение (сведения о родителях); 2) рождение и детские годы; жизнь и деятельность; поучения, страдания, чудеса; 3) кончина (мирная или мученическая); 4) посмертные явления и чудеса»[265]. В исследуемом нами произведении отчетливо выделяются первые два

---

[260] Немировский А. И. Мифы и легенды народов мира. Древняя Греция. Т.1. М.: Литература, Мир книги, 2004. С. 28.

[261] Дж. Керуак. На дороге. Мэгги Кэссиди. Эссе. С. 42.

[262] Круп А. Дин Мориарти как герой-праведник // Дж. Керуак. На дороге. Мэгги Кэссиди. Эссе. М.: Просодия, 2002. С. 3.

[263] Там же.

[264] Дж. Керуак. На дороге. Мэгги Кэссиди. Эссе. С. 242.

[265] Грекова И. В. Эволюция агиографического жанра в функционально-стилистическом аспекте: дис. … канд. филол. наук. Бийск, 2014. С. 168.

элемента. Как отсылку к житиям святых, для которых характерен мотив чудесного рождения героя, можно рассматривать рождение Дина в необычных условиях. Повествователь называет его идеальным товарищем для путешествий, человеком дороги: «Дин же – как раз тот парень, который идеально соответствует дороге, поскольку даже родился на ней: в 1926 году его родители ехали на своей колымаге в Лос-Анджелес и застряли в Солт-Лейк-Сити, чтобы произвести его на свет»[266].

Мать Дина рано умерла, отец, жестянщик, стал алкоголиком и бродягой. В одиннадцатилетнем возрасте, во время одной из поездок по железной дороге от Нью-Мексико до Лос-Анджелеса, Дин потерял отца (аллюзия на потерянного Бога). Одна из причин, заставляющая его с тех пор непрерывно колесить с Запада на Восток, заключается в убеждении, что он должен найти и спасти своего отца.

Детские и юношеские годы Дин проводит в постоянных выступлениях в суде в защиту своего отца, а затем в исправительной школе за угон автомобилей, к которым герой испытывает необыкновенную страсть. К «поучениям» можно отнести собственную философию Дина, которая заключается в безграничной свободе, любви без всяких условностей, энергии и жажде жизни. Дин уже сам по себе является олицетворением чуда, появившегося среди деловой Америки с ее растущей мощью. Герою претит насилие в любом его проявлении, его завораживает джазовая музыка и возможность жить так, как хочется. Единственным страданием для Дина становится чувство сиротства. Большое количество друзей и знакомых все же не может заменить потерянную семью.

Сал Парадайзт также испытывает чувство сиротства, которое роднит его с Дином. В книге говорится о тете и о брате Сала, об отце он только вспоминает, например, на скачках, которые он когда-то посещал с отцом: «…[Конь] напомнил мне об отце»[267]. Мотив сиротства, как показал Е. М. Мелетинский в работе «О

[266] Дж. Керуак. На дороге. Мэгги Кэссиди. Эссе. С. 33.
[267] Там же. С. 197.

литературных архетипах», часто встречается в мифах и фольклоре, где существует «идеализация младшего» или «идеализация сироты»[268].

Одной из важных характеристик повествователя, кроме его функции в сюжете, отношений с другими персонажами, черт характера, поступков и речей, является его имя. Фамилия Сала – Paradise (в переводе с английского – «рай», «райское блаженство»). Можно предположить, что фамилия героя – это аллюзия на потерянное счастье, любовь и дружбу, которые пытаются вновь обрести герои романа. Неслучайно обладателем этой фамилии становится именно Сал, для которого путешествия приобретают знаковое религиозное значение – поиски Бога. Sal в переводе с английского – «соль». В религиозном контексте «соль» – это известная метафора, используемая Иисусом Христом в Нагорной проповеди при обращении к своим ученикам – апостолам. Об этом мы читаем в Евангелии от Матфея: «Вы – соль земли. Если же соль потеряет силу, то чем сделаешь ее соленою? Она уже ни к чему негодна, как разве выбросить ее вон на попрание людям» (Матф.5:13). Таким образом, солью Христос называет своих учеников, одно из великих предназначений которых – сохранить и рассказать людям о Спасителе и христианском учении. В романе Керуака имя героя указывает на его сюжетную функцию и отношения двух протагонистов. Как апостолы описывали земную жизнь Христа, так Сал Парадайз, следуя за Дином Мориарти, пишет историю о нем. Имя указывает на его подчиненную роль ученика и хроникера, фиксирующего происходящие события.

Что касается имени Дина Мориарти, то одно из переводов английского слова dean (послужившее именем главному герою) – настоятель собора, старший священник. Семантика имени подтверждает символическое значение дружественного союза протагонистов. Дин наставляет Сала во время их совместных путешествий. Несмотря на то, что Дин младше Сала, старшим товарищем в их дружбе выступает именно он. Сал вслушивается в каждое слово Дина, внимательно наблюдает за его поведением и поступками, отмечает

[268] Мелетинский Е. М. О литературных архетипах. М.: Российский государственный гуманитарный университет, 1994. С. 15.

особенности характера, восхищается и удивляется им. Сал неизменно выступает учеником. Дин, в свою очередь, принимает на себя роль учителя и наставника.

Что касается интерпретации фамилии Дина – Мориарти, то и здесь можно провести библейскую аналогию (См. напр., «Библейскую энциклопедию Брокгауза»[269], в которой упоминается гора под названием Мориа): «Бог, испытывая Авраама, потребовал от него принести сына в жертву всесожжения. По дороге на гору Мориа, где должно было состояться жертвоприношение, и нес дрова, проявляя послушание и доверие (Быт 22.1-19)»[270]; «Соломон построил Х. на горе Мориа (2 Пар 3.1) или Сион (Пс 64.2; Пс 134.21), на том месте, к-рое было указано Давиду Господом (2Цар 24.18)»[271]. Религиозное значение фамилии и имени главного героя поддерживает трактовку семантики образа главного героя как «нового святого», который проповедует свое понимание любви и милосердия. Не случайно он изрекает своеобразные философские сентенции на протяжении всего романа.

Герой-повествователь старается описать характер и поступки Дина максимально объективно и беспристрастно. Дин, «проповедуя» свою философию любви, в то же время не хранит верность ни в любви, ни в дружбе. Его влекут дорога, скорость и новые приключения, поэтому он оставляет больного друга одного в Мексике: «И он ушел. Двенадцать часов спустя, в своей жалкой лихорадке, я наконец пришел к пониманию того, что его нет»[272].

Поведение Дина в ходе описываемых событий можно обозначить как девиантное, имея в виду регулярный угон автомобилей, употребление наркотических веществ и т.д. O. Swartz, рассматривает такое, выходящее за рамки дозволенного поведение Дина, как религиозное стремление, религиозный поиск, который противостоит статичному существованию[273]. Исследователь также

---

[269] Ринекер Ф., Майер Г. Библейская энциклопедия Брокгауза. URL: https://azbyka.ru/otechnik/books/download/13136-Библейская-Энциклопедия-Брокгауза.pdf (дата обращения: 11.03.2020).

[270] Там же.

[271] Там же.

[272] Дж. Керуак. На дороге. Мэгги Кэссиди. Эссе. С. 33.

[273] Swartz O. The view from On the Road: the rhetorical vision of Jack Kerouac. P. 55.

называет Дина «a Christlike incarnation of spiritual resurrection and rebirth»[274] («Христоподобное воплощение духовного воскресения и возрождения» [перевод выполнен автором диссертации]).

Действительно, мотив религиозного поиска становится одним из важнейших в произведении. Он непосредственно связан с образом Старого Дина Мориарти.

По мере развития сюжета мотив поисков отца приобретает символический характер. Отец Дина становится полумифическим персонажем. Сал дает ему прозвище грустного жестянщика и постоянно думает о нем, узнает его во встречных прохожих. Отец Дина не только человек, оказавшийся на самом дне жизни, юродивый, напевающий «"Аллилуйя, я бродяга, я бродяга снова"»[275]. Это образ потерянного «разбитым поколением» Бога Отца, которого они непременно должны найти. Отец Дина Мориарти, образ которого незримо присутствует в тексте, становится для героев таким «Богом». Битники должны убедиться в существовании некой высшей силы для того, чтобы обрести точку опоры для дальнейших поисков любви и дома. Поиски отца ассоциируются с поисками собственных корней, с поисками себя, которые проходит каждый: «Либо находишь кого-то, похожего на твоего отца, в таких местах, как Монтана, либо ищешь отца друга там, где его больше нет»[276]. Поиски отца – это поиски самоидентификации, того «первоначала», «первопредка», без которого теряет смысл любое существование. Поиски отца – это удел осиротевшего потерянного поколения вернувшихся со Второй мировой войны: «…они были презренными хипстерами Америки, они были новым разбитым поколением…»[277], как называет его сам повествователь.

Ещё один факт, подтверждающий религиозные поиски героев романа и христианскую основу произведения, мы находим в словах Дина, которые он произносит за рулём автомобиля по дороге в Виргинию: «– И, разумеется, никто

[274] Там же. P. 75.
[275] Дж. Керуак. На дороге. Мэгги Кэссиди. Эссе. С. 256.
[276] Там же. С. 225.
[277] Там же. С. 88.

не может нам сказать, что Бога нет. Мы миновали все формы»[278]. Слова главного героя подтверждают значимость, которую для персонажей романа имеет вера в Бога.

Мотив поисков отца имеет также мифологические корни, вызывает ассоциации с путешествием Телемаха, который в поэме Гомера отправляется на поиски своего пропавшего отца Одиссея.

O. Swartz сравнивает Дина с библейскими пророками: «… Dean is not much different than traditional prophets as found in the Bible. Prophets <…> warn, they cajole, they persuade by personal examples»[279] («Дин не сильно отличается от традиционных пророков в Библии. Пророки <…> предупреждают, они задабривают, они убеждают личными примерами» [перевод выполнен автором диссертации]). И, действительно, Дин со своей нескончаемой энергией и жаждой любви становится для друзей примером. В конце произведения он предстает перед читателями уже в другом «религиозном» облике – полусумасшедшего блаженного (юродивого): «Он уже не мог разговаривать. Он подпрыгивал и смеялся, он заикался, махал руками…»[280]; «– И он вытащил свою новую дудочку. На ней он сыграл несколько скрипучих нот и подпрыгнул в носках»[281]. Эта сцена является единственной в романе, которая позволяет нам сравнить Дина, а точнее его поведение, с поведением юродивого. Во всех остальных случаях у нас нет оснований рассматривать Дина в этом облике. Дин получает наслаждение от жизни, жаждет любви и новых впечатлений, в то время как юродивый или блаженный (в католичестве «beatus») занимается самоуничижением, нарочитым высмеиванием себя и грехов других.

Последняя встреча Сала с Дином происходит в Нью-Йорке. Вынужденный идти на скучный концерт с Реми Бонкером и Лаурой, Сал печально смотрит вслед

[278] Там же. С. 160.
[279] Swartz O. The view from On the Road: the rhetorical vision of Jack Kerouac. P. 76.
[280] Дж. Керуак. На дороге. Мэгги Кэссиди. Эссе. С. 256.
[281] Там же. С. 363.

удаляющемуся другу: «Дин, оборванный, в изъеденном молью пальто, которое привез специально для восточных морозов, ушел прочь один…»[282].

«Разбитому поколению», как оказалось, так и не удалось найти свои корни ни на Востоке, ни на Западе изменившейся послевоенной Америки с давно изжившей себя американской мечтой. Этому мы находим подтверждение в заключительных строках романа: «...никто не знает, что со всеми случится, если не считать позабытого тряпья старости, я думаю о Дине Мориарти, я даже думаю о Старом Дине Мориарти, об отце, которого мы так никогда и не нашли, я думаю о Дине Мориарти»[283]. Герои романа не нашли Дина-Отца, но и, в некоторой степени, потеряли Дина-Сына, который печально удалялся по Седьмой Авеню.

Религиозное значение имеют и пространственно-временные особенности произведения. В романе противопоставляется Восток и Запад Америки, которые непосредственно влияют на судьбу рассказчика. И если Восток связан с привычным образом жизни, домом и писательским трудом («…Восток моей юности…»[284], «В Востоке есть что-то коричневое и святое...»[285]), то Запад – это абсолютно новая, неизведанная, но очень желанная часть будущего. Как говорит рассказчик, Запад для него – это место, где можно получить новые впечатления для своей книги и открыть в себе новые силы для будущей жизни.

Любимый город рассказчика Денвер назван в романе «священным». Он ассоциируется с Землей обетованной – с желанным местом, где Сала Парадайза ждут друзья, свобода и счастье. Поездка в Денвер связана с особой паломнической миссией: «Я представлял себя сегодня вечером в денверском баре со всей нашей толпой, и в их глазах я буду чужим и странным, оборованным, как Пророк, который прошел через всю землю, чтобы донести до них темное Слово…»[286].

---

[282] Там же. С. 365.
[283] Там же. С. 366.
[284] Там же. С. 49.
[285] Там же. С. 116.
[286] Там же. С. 70.

Неслучайно появление в романе живописного городка Сентрал-Сити, расположенного в районе Скалистых гор. В этом эпизоде реализуется вертикальное измерение пространства романа. Горы для Сала Парадайза являются местом обитания духов («Интересно, о чем думает Дух гор…»[287]). Удаленность от шумного Денвера позволяет героям осознать свою исключительность и причастность к великим тайнам мироздания. Здесь появляется образ «старика с седыми волосами»[288] – аллюзия на ветхозаветного пророка Моисея, принявшего от Бога Отца десять заповедей. В Новом Завете Иисус Христос, проповедуя религию любви, добра и всепрощения, подтверждает заповеди Моисея. Именно это заставляет Сала вспомнить о том, что нужен «…настоящий прямой разговор о душах, ибо жизнь священна, а каждое ее мгновение драгоценно»[289].

Маршрут путешествия героев подвергается последовательной мифологизации. Сал мечтает попасть в те места, где в древности зародилось человечество. Героев, отправившихся в конце романа в Мексику, необычайно влечет история жизни мексиканских индейцев. Их обычаи, обряды и даже внешний вид завораживают. Жажда возвращения к своим истокам была характерна для битников едва ли не больше, чем для представителей других контркультур. Именно в Мексике герои достигают наивысшего слияния с Богом и природой. Для них пещеры Мексики – это место, «… где нянчили Адама и учили его знать»[290]. Мексика описывается с особой поэтичностью и нежностью. Здесь Дин восклицает: «Мы наконец попали на небеса»[291]. Мексика – это и «великая река Моктесума»[292], и «индейская девочка годиков трех»[293] и «…пустыня с ее случайными речонками – буйством песчаного жаркого пространства и внезапных библейски тенистых куп»[294].

---

[287] Там же. С. 89.
[288] Там же.
[289] Там же. С. 91.
[290] Там же. С. 336.
[291] Там же. С. 332.
[292] Там же. С. 353.
[293] Там же. С. 354.
[294] Там же. С. 356.

Именно в заключительной части романа возникает один из самых ярких образов книги. Это индианки, укутанные в шали и продающие горный хрусталь. Особенно примечательными у них оказываются глаза: «Как глаза Пречистой Девы, когда та была ребенком. Мы видели в них нежный и всепрощающий взгляд Иисуса. Они, не отрываясь, заглядывали нам прямо в душу»[295]. Это ключевые библейские образы, являющиеся центральными в христианской картине мира.

Мифологизации подвергаются в романе музыкальные мотивы. Вот как Дин Мориарти реагирует на игру джазового пианиста Джорджа Ширинга: «– Вот он! Это он! Старый Боже! Старый Бог Ширинг! <…> Когда он ушел, Дин показал на опустевший стульчик: – Пустой престол Бога, – сказал он»[296].

В Мексике герои слушают музыку, о которой Сал Парадайз замечает: «…все эти великолепные номера разносились и пылали в золотом таинственном дне, как те звуки, что ожидаешь услышать в последний день мира при Втором Пришествии»[297].

Кульминацией мифопоэтической образности в романе становится миф о всесветном змее, который Сал Парадайз рассказывает Мэрилу во время их пребывания в Сан-Франциско: «Я рассказал ей о большом всесветном змее, который лежит, свернувшись, в земле, как червяк в яблоке. Но однажды он вспучит на земле холм, который с того времени станет называться Змеиным Холмом, и расстелется по всей равнине во всю свою длину в сотни миль и будет пожирать все у себя на пути. Я сказал ей, что имя этому змею – Сатана <…> Святой по имени доктор Сакс уничтожит его тайными травами, которые вот в этот самый момент сейчас готовит в своем подземном прибежище где-то посреди Америки. Но точно так же может быть явлено, что змей этот – всего лишь оболочка голубок: когда он умрет, громадные облака голубок серого цвета семени выпорхнут наружу и разнесут с собою вести мира по всему миру»[298].

---

[295] Там же. С. 355.
[296] Там же. С. 170.
[297] Там же. С. 342.
[298] Там же. С. 217 – 218.

В мифе Сала Парадайза можно выделить две составляющие: библейскую и мифологическую. Образ змея в мифологии разных народов амбивалентен. Он связан со стихией воды и огня, с плодородием, женской производящей силой и мужским оплодотворяющим началом. В мифах противопоставляются змеи и птицы как обитатели нижнего и верхнего миров. В мифах индейцев Америки змей связан с космогоническим мифом о происхождении неба и земли. В интерпретации мифологического сюжета Сала Парадайза содержатся также эротические коннотации.

Из Библии мы знаем, что змей (или змея) символизирует дьявола. Среди имен, данных дьяволу в Библии, встречается и это. В Откровении Иоанна Богослова он назван «древним змием». В Апокалипсисе читаем: «Он взял дракона, змия древнего, который есть диавол и сатана, и сковал его на тысячу лет, и низверг его в бездну, и заключил его, и положил над ним печать, дабы не прельщал уже народы…»[299].

Умерщвление змея в мифе Сала Парадайза предвещает победу добра над злом и торжество любви и справедливости, к которому стремились представители бит-поколения. Образ змееборца, существующий в христианской и мусульманских культурах – это образ Георгия Победоносца. Если Георгий повергает змея ударом копья, то доктор Сакс борется со всем мировым злом, воплощенном в змее, с помощью секретных трав. Примечательно, что образ доктора Сакса, победителя змея, был одним из любимых у писателя, ему он позднее посвятил отдельный фантастический роман, который и был назван по имени главного героя «Доктор Сакс». Библейский образ голубя, который считается символом мира, любви и знаком прощения людей (библейский сюжет о Ное), также находит отражение в мифе Сала.

А. Н. Безруков рассматривает структуру мифов на основе работ Г. Слокховера и актантной модели А.Ж. Греймаса, выделившего в сюжетном повествовании шесть структурных единиц (субъект, объект, отправитель,

[299] Православие и современность. Электронная библиотека. URL: http://www.eparhia-saratov.ru/Books/Get/288 (дата обращения: 03.07.2019).

условный «получатель», помощники, противники). На основе классификации структурных элементов (Г. Слокховер выделяет четыре таких элемента: «эдем», «преступление или падение», «путешествие», «возвращение или гибель») в исследовании проводится анализ текста поэмы «Москва – Петушки», подтверждающее наличие в ней мифологической основы[300].

По данной модели Г. Слокховера может быть рассмотрен и роман Дж. Керуака «На дороге». Следует отметить, что в центр этой структурной композиции может быть поставлен как Сал Парадайз, так и Дин Мориарти. В обоих случаях некоторые вышеобозначенные элементы будут вырисовываться достаточно четко, другие – условны либо не выявлены. Итак, выделим структурные компоненты модели Г. Слокховера относительно героя-повествователя Сала Парадайза: 1) Эдем (по Г. Слокховеру, некое описание детства и юности героя) – вполне счастливая, тихая и спокойная картина жизни Сала и его тетушки в городке Патерсон; 2) Падение (преступление) – этим элементом может служить как знакомство Сала с Дином, которое приводит в дальнейшем, в том числе и к отрицательным для Сала последствиям: злоупотребление алкоголем и наркотиками, безрассудная трата тетушкиных денег без возможности и желания заработать собственные, нарушение закона, беспорядочные и легкомысленные связи с девушками. Также падением можно назвать разрыв отношений Сала с мексиканкой Терри, который приводит к безнравственному поступку – обману девушки и всей ее семьи; 3) Путешествие – собственно все путешествия, совершаемые Салом; 4) Возвращение – завершение путешествий, возвращение домой и обретение семейного счастья с любимой девушкой.

Теперь проанализируем структурные компоненты модели, поставив в ее основу Дина Мориарти: 1) Эдем – упоминание о детстве и юности героя: жизнь с отцом, выступление в суде в защиту Старого Дина Мориарти, потеря отца, жизнь в исправительных колониях для малолетних; 2) Падение (преступление) – в

[300] Безруков А. Н. Поэтика интертекстуальности в творчестве Вен. Ерофеева: поэма «Москва – Петушки»: дис. … канд. филол. наук. Бирск, 2005. С. 120 – 121.

данном случае сложно выделяемый элемент. Падением может служить целый ряд отрицательных поступков Дина (причем ни один из этих проступков не меняет коренным образом характер героя): угоны автомобилей, измены, оставление беременной жены, наркотическая зависимость и, наконец, предательство друга – Дин оставляет больного Сала одного в Мексике: «Когда мне стало лучше, я осознал, что он за крыса…»[301]; 3) Путешествие – элемент, пронизывающий всю жизнь Дина Мориарти, главная цель его жизни; 4) Возвращение / гибель – показательно отсутствующий элемент модели Г. Слокховера относительно Дина Мориарти. Герой не гибнет, но и возвратиться ему некуда: все попытки обрести дом и семью заканчиваются безрезультатно. Роман имеет для Дина открытый финал, его одинокий путь продолжается.

Таким образом, анализ мифологической составляющей романа «На дороге» по неоспоримо интересной модели Г. Слокховера позволяет еще раз доказать наличие сильного мифопоэтического и религиозного подтекста в произведении.

Роман «На дороге» является сложным по своей структуре произведением, в котором особое место занимает образ Дина Мориарти. Образ главного героя тесно связан с религиозными поисками героев романа и включает в себя черты библейских героев, но в интерпретации культуры «разбитого поколения». Кроме того, произведение в целом имеет в своей структуре религиозную составляющую, которая находит отражение в образах второстепенных персонажей, мотивной и пространственно-временной структурах.

Выводы по первой главе

Жанровый синкретизм является характерной особенностью романа Дж. Керуака «На дороге». Классический жанр романа трансформируется под влиянием мировоззрения и стилистических принципов писателя. Метод «спонтанной прозы» позволяет Дж. Керуаку свободно строить текст. Мотив пути,

[301] Дж. Керуак. На дороге. Мэгги Кэссиди. Эссе. С. 260.

который становится лейтмотивом всего произведения, а также элементы автобиографии и дневниковых записей наравне с особенностями построения хронотопа и субъектной структуры, позволяют говорить о травелоге как о жанровой доминанте произведения.

Сложные образы двух главных героев Сала Парадайза и Дина Мориарти осложняют жанр путешествия, вводя в него существенный элемент жанра жизнеописания. Главным действующим лицом становится «новоявленный святой» Дин, описание жизни которого ведет писатель-битник Сал Парадайз, занимающий по отношению к своему другу позицию ученика. Стилизованное ироничное жизнеописание расширяет художественный мир произведения, вносит в него религиозно-мифологический аспект. Нарочитая стилизованность данного жанра подчеркивается смешением в образе главного героя черт как библейских, так и мифологических персонажей.

Несмотря на оформление текста в жанре травелога, следы романной структуры не исчезают из него и проявляются в выстраивании многоаспектной системы персонажей, в наличии комплекса романных и мифопоэтических мотивов.

ГЛАВА 2. ЖАНРОВЫЙ СИНКРЕТИЗМ В ПОЭМЕ ВЕН. ЕРОФЕЕВА «МОСКВА – ПЕТУШКИ»

2.1. Научная и критическая литература, посвященная творчеству Вен. Ерофеева и поэме «Москва – Петушки»

Жизнь и творчество Вен. Ерофеева привлекает внимание ученых уже не одно десятилетие. Одно из наиболее исследуемых произведений – поэма «Москва – Петушки».

К биографии писателя обращались: Е. Игнатова («Венедикт»[302]), Е. Шталь («Венедикт Ерофеев»[303]), О. Лекманов, М. Свердлов, И. Симановский («Венедикт Ерофеев: посторонний»[304]).

Впервые поэма была напечатана в советском журнале «Трезвость и культура» в 1988 году вместе со статьей С. Чупринина «Безбоязненность искренности»[305]. Автор статьи отметил, что произведение основывается на низовой народной культуре и сравнил поэму с музыкально-песенным творчеством В. Высоцкого и А. Галича.

Одно из первых наиболее полных исследований произведения принадлежит С. Гайсер-Шнитман» («Венедикт Ерофеев "Москва – Петушки", или "The Rest is Silence"»[306]). Работа отличается особой глубиной исследования: автор анализирует библейскую составляющую произведения, в том числе большое внимание уделяется христианской символике чисел и дат. Например, сороковая по счету ступенька, по которой спускается герой в подъезде неизвестного дома, соответствует сорокодневному пребыванию Иисуса Христа в пустыне. Трагическая смерть Венички происходит в пятницу, как и смерть Христа.

---

[302] Игнатова Е. Венедикт // Нева. 1993. № 1. С. 217 – 234.

[303] Шталь Е. Венедикт Ерофеев // Газета «30 октября». 2005. № 5. С. 13.

[304] Лекманов О., Свердлов М., Симановский И. Венедикт Ерофеев: посторонний. М.: Изд-во АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2018. 464 с.

[305] Чупринин С. Безбоязненность искренности // Трезвость и культура. 1988. № 12. С. 26 – 27.

[306] Гайсер-Шнитман С. Венедикт Ерофеев «Москва – Петушки», или «The Rest is Silence» // Slavica Helvetica.Band 30. Bern – Frankfurt am Main – New York – Paris: Peter Lang, 1989. 307 с.

Литературовед также проанализировала пространственно-временную и композиционную структуру, систему образов, интертекстуальные связи поэмы. В Веничке исследователь видит черты юродивого – безобидность, ранимость, отсутствие дома, чуждость реальному миру, что дает также основание сопоставить героя с Христом.

Элементы пародии и карнавализации также стали предметом активного исследования. А. Зорин («Пригородный поезд дальнего следования»[307]) говорит о Вен. Ерофееве как о первооткрывателе новой реальности, нового языка и новой культуры. Использование элементов карнавализации и народной смеховой культуры стало, своего рода, вызовом официальному строю. Н. Верховцева-Друбек («"Москва–Петушки" как parodia sacra»[308]) обращается к библейским элементам романа, акцентируя внимание на том, что на протяжении всей поэмы священные элементы пародируются и снижаются, а низменные, наоборот, приобретают сакральные черты. А. Комароми («Карнавал и то, что за ним: стратегии пародии в поэме Вен. Ерофеева "Москва–Петушки"»[309]) видит в основе карнавальной пародии Ерофеева элементы ироикомической поэмы и травестии. В. И. Тюпа и Е. И. Ляхова («Эстетическая модальность прозаической поэмы Вен. Ерофеева»[310]) говорят о существовании в поэме элементов трагической иронии. Веничка предстает не глупым шутом-алкоголиком, а юродивым, которого предает Господь.

На связь образов главных героев Ф. Достоевского и Вен. Ерофеева указывали в своих работах С. Гайсер-Шнитман («Венедикт Ерофеев "Москва –

---

[307] Зорин А. Пригородный поезд дальнего следования // Новый мир. 1991. № 9. С.256-258.

[308] Верховцева-Друбек Н. «Москва–Петушки» как parodia sacra // Соло. 1991. №8. С. 88-95.

[309] Комароми А. Карнавал и то, что за ним: стратегии пародии в поэме Вен. Ерофеева «Москва – Петушки» // Литературный текст: проблемы и методы исследования: сб. науч. тр. / отв. ред. И. В. Фоменко. Т. 7: Анализ одного произведения: «Москва – Петушки» Вен. Ерофеева. Тверь, 2001. С. 45 – 55.

[310] Тюпа В. И., Ляхова Е. И. Эстетическая модальность прозаической поэмы Вен. Ерофеева // Литературный текст: проблемы и методы исследования: сб. науч. тр. / отв. ред. И. В. Фоменко. Т. 7: Анализ одного произведения: «Москва – Петушки» Вен. Ерофеева. Тверь, 2001 С. 34 – 44.

Петушки", или "The Rest is Silence"[311]), Н.В. Живолупова («Проблема свободы в исповеди антигероя. От Достоевского к литературе XX века (Е. Замятин, В. Набоков, Вен. Ерофеев, Э. Лимонов»[312]). Так Веничка апеллирует к Ф. Достоевскому произнося фразу «Мы – дрожащие твари…»[313]. Но здесь мы наблюдаем иронически сниженное цитирование великого русского писателя, так как эпизод связан с икотой у главного героя.

Творчество Вен. Ерофеева стало предметом пристального исследования российского литературоведа М. Н. Липовецкого, который посвятил поэме «Москва – Петушки» главу в своем фундаментальном труде «Паралогии: Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920 – 2000-х годов»[314]. В главе под названием «Кто убил Веничку Ерофеева» ученый ставит вопросы постмодернистского начала поэмы, сюжетной итерации, анализирует образы убийц героя. М.Н. Липовецкий говорит о неоспоримых достоинствах поэмы: «…гениальность «Москвы – Петушков», пожалуй, состоит в том, что перед нами единственный в своем роде метафизический (или постметафизический?) детектив»[315]. Поэма «Москва – Петушки» как постмодернистское произведение рассматривается в работе М. Н. Эпштейна «Постмодерн в России. Литература и теория»[316]. М. Н. Эпштейн проводит параллель между писателем Вен. Ерофеевым и героем Веничкой Ерофеевым и, приводя веские аргументы (в том числе из биографии писателя), максимально сближает автора и персонажа. Исследователь называет Вен. Ерофеева «последним литературным мифом советской эпохи» и «новым юродивым». К поэме, как к

---

[311] Гайсер-Шнитман С. Венедикт Ерофеев «Москва – Петушки», или «The Rest is Silence». 307 с.

[312] Живолупова Н. В. Проблема свободы в исповеди антигероя. От Достоевского к литературе XX века (Е. Замятин, В. Набоков, Вен. Ерофеев, Э. Лимонов) // Поиск смысла. Н.Новгород. 1994. С. 180–208.

[313] Ерофеев В. В. Собрание сочинений: в 2 т. Т. 1. М.: Вагриус, 2007. С. 74.

[314] Липовецкий М. Н. Паралогии: трансформация (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920 – 2000-х годов. 848 с.

[315] Там же. С. 304.

[316] Эпштейн М. Н. Постмодерн в России. Литература и теория. 367 с.

постмодернистскому тексту, также обращается О. В. Богданова в работе «"Москва – Петушки" Вен. Ерофеева как пратекст русского постмодернизма»[317].

Огромное количество аллюзий, сравнений и отсылок в поэме послужило материалом для создания комментариев Э. Власова («Бессмертная поэма Венедикта Ерофеева "Москва – Петушки": Спутник писателя»[318]) и Ю. Левина («Комментарий к поэме "Москва – Петушки" Венедикта Ерофеева»[319]). Комментарии представляют собой построчный анализ тех элементов поэмы, которые могут быть рассмотрены как интертекстуальные. Причем интертекстуальность также может быть вариативна. Таким образом, поэма вырастает из мощного культурно-литературного пласта либо строится на нем.

Поэме «Москва – Петушки» посвящен ряд диссертационных работ. К проблеме интертекстуальности в поэме обращается А. Н. Безруков («Поэтика интертекстуальности в творчестве Вен. Ерофеева: поэма "Москва – Петушки"»[320]); фольклорный пласт поэмы изучает И. С. Конрад («Фольклорные мотивы с семантикой смерти/возрождения в произведении Вен. Ерофеева "Москва – Петушки"»[321]); комплексное изучение речевых особенностей поэмы представлено в исследовании И. В. Вольфсон («Речевая экспликация образа автора в поэме Вен. Ерофеева "Москва – Петушки": Традиции и новаторство»[322]); различные приемы комического в творчестве Вен. Ерофеева исследует В. В. Олешкевич («Приемы репрезентации комического в прозе В. В. Ерофеева»)[323].

---

[317] Богданова О. В. Москва Петушки Венедикта Ерофеева как пратекст русского постмодернизма. СПб.: С.-Петерб. гос. ун-т, 2002. 56 с.

[318] Ерофеев В. Москва – Петушки: С комментариями Эдуарда Власова. СПб: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. С. 113 – 669.

[319] Левин Ю. Комментарий к поэме «Москва Петушки» Венедикта Ерофеева. Грац: Изд. Хайнриха Пфайдля, 1996. 95 с.

[320] Безруков А. Н. Поэтика интертекстуальности в творчестве Вен. Ерофеева: поэма «Москва – Петушки»: дис. … канд. филол. наук. Бирск, 2005. 204 с.

[321] Конрад И. С. Фольклорные мотивы с семантикой смерти / возрождения в произведении Вен. Ерофеева «Москва – Петушки»: дис. … канд. филол. наук. М., 2004. 160 с.

[322] Вольфсон И. В. Речевая экспликация образа автора в поэме Вен. Ерофеева «Москва – Петушки»: традиции и новаторство: дис. … канд. филол. наук. Саратов, 1998. 220 с.

[323] Олешкевич В. В. Приемы репрезентации комического в прозе В.В. Ерофеева»: дис. … канд. филол. наук. Смоленск, 2019. 206 с.

Интересна интерпретация поэмы в работе П. Вайля и А. Гениса («Страсти по Ерофееву»[324]), которые называют произведение Вен. Ерофеева фантастическим и утопическим романом, в котором Веничка является пророком нового мира. В этом мире правит алкоголь, который и является главным законом жизни, а трезвость, наоборот, – апогей смерти. Добрый и ранимый герой, находясь в состоянии непрекращающегося алкогольного опьянения, пытается наполнить мир духовным содержанием, но все его попытки обречены на трагические неудачи.

К анализу жизни и творчества Вен. Ерофеева продолжают обращаться исследователи, выделяя все новые грани его поэмы «Москва – Петушки», ставшей всемирно известным произведением. В поэме заключено огромное количество философских, социально-культурных кодов, которые привлекают внимание литературоведов уже не одно десятилетие. Вен. Ерофеев вышел за грани устоявшегося литературного процесса, создав памятник русской постмодернистской литературы – поэму «Москва – Петушки».

2.2. Вен. Ерофеев как представитель литературы андеграунда

Венедикт Ерофеев – знаковая фигура в литературе андеграунда Советского Союза, автор знаменитого произведения «Москва – Петушки», ставшего ключевым в его творчестве. Интерес к поэме и личности ее автора не утихает уже несколько десятилетий, а современное ерофееведение насчитывает большое количество работ и продолжает расти.

Советский андеграунд стал важным явлением для отечественной культуры 1960 – 80-х годов, во многом определившим ее развитие в последующие десятилетия. Источником литературы (и в целом всей культуры) андеграунда во многом стал западный постмодернизм. Долгое время считалось, что культура Советского Союза, зажатая в известные рамки, не может иметь ничего общего с

[324] Вайль П., Генис А. Страсти по Ерофееву // Книжное обозрение. 1992 (14 февр.). №7. С. 8-9.

постмодернистскими веяниями Запада. Тем не менее эти веяния проникали и в советское общество, формируя новый тип культуры – культуру андеграунда, «подпольную» культуру, ярким представителем которой является Вен. Ерофеев.

Постмодернизм – явление неоднородное и разнообразное, зародившееся в странах Западной Европы и США. Что касается постмодернизма в литературе, то можно говорить о существовании в его рамках различных художественных стилей и методов, объединенных единым началом. Постмодернисты отрицают линейность и логичность повествования, на первое место выходит особая экспериментальная структура письма. Писатели-постмодернисты отрицают «принцип внешней связности повествования»[325]. Постмодернистский текст строится на так называемом принципе «нониерархии», который характеризуется отказом «…от преднамеренного отбора (селекции) лингвистических (или иных) элементов во время "производства текста"»[326].

Если говорить о годах развития постмодернизма в советском обществе то, как отмечает М. Н. Эпштейн в статье 1991 года «После будущего. О новом сознании в литературе», переход «от домодернистского к постмоденистскому сознанию <…> совершился у нас в основном в 70-е годы, во время безвременья. И в 80-е годы основные посылки художественного сознания оказались у нас вполне постмодернистскими...»[327]. М. Н. Липовецкий также говорит о 1970 – 80-х годах как о времени развития русского постмодернизма[328]. Смелые произведения авторов тех лет официальная литература не признавала и не печатала, книги расходились в самиздате, быстро становясь известными широкому кругу читателей.

Венедикт Ерофеев (1938 – 1990) – прозаик, драматург и публицист, знаковая фигура советского андеграунда, книги которого переведены более чем

---

[325] Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: Эволюция научного мифа. М.: Интрада, 1998. С. 157.

[326] Там же. С. 161.

[327] Эпштейн М. Н. После будущего. О новом сознании в литературе // Знамя. 1991. № 1. С. 229.

[328] Липовецкий М. Н. Паралогии: трансформация (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920 – 2000-х годов. С. 14.

на 30 языков мира. Наиболее известные произведения писателя: «Записки психопата» (1956 – 1957), поэма «Москва – Петушки» (1970), трагедия «Вальпургиева ночь, или Шаги Командора» (1985), эссе «Василий Розанов глазами эксцентрика» (1973), «Моя маленькая лениниана» (1988) и другие.

Невероятная эрудированность и начитанность Вен. Ерофеева, в юности студента-филолога Московского государственного университета, не перестает удивлять исследователей и почитателей его творчества. «Его чуткое ухо и цепкая память позволили создать потрясающей красоты и интертекстуальности мозаику, состоящую из литературы и культуры всего мира»[329].

Поэма «Москва – Петушки» была написана Вен. Ерофеевым в 1969 – 1970 годы и первоначально распространялась в самиздате. Впервые официально опубликована книга была незадолго до смерти писателя в 1988 – 1989 годы в журнале «Трезвость и культура», пройдя определенную правку цензурой.

Нарочито эпатажный текст поэмы, сочетание возвышенной лексики и грубых просторечных выражений является проявлением своего рода литературной революции, направленной против существующей тоталитарной системы. По-своему против системы бунтует и кроткий герой поэмы Веничка.

Как Дж. Керуак создает роман-путешествие с элементами автобиографии, так Вен. Ерофеев пишет поэму-путешествие, наделяя главного героя своими собственными именем, фамилией и отчасти биографией. В обоих произведениях мы видим большое количество библейских и мифологических образов, образующих особый подтекстный художественный мир книги. Кроме того, поэма «Москва – Петушки» обладает широким интертекстом, изобилует большим количеством цитат и аллюзий, что позволяет говорить о ней как об уникальном литературном явлении.

Исследованию интертекстуальных связей в поэме «Москва – Петушки» посвящена диссертация А.Н. Безрукова, который рассматривает текст произведения как «цитатное, постмодернистское письмо», поскольку

[329] Брыкина Н. Ф. Функции интертекстуальности в поэме Вен. Ерофеева «Москва – Петушки» // Мировая литература в контексте культуры. 2008. № 3. С. 16.

интертекстуальность является одним из главных «приемов создания постмодернистского текста»[330] с характерной для него открытой структурой, направленностью на уже существующие тексты. В поэме Вен. Ерофеева, в частности, мы встречаем не только отсылки к Библии, но и к произведениям других писателей и поэтов (А. С. Пушкина, И. С. Тургенева, Л. Н. Толстого и многих других)[331]. «Постмодернистское начало проявляется на всех уровнях художественного полотна: текст, язык, смысл»[332]. К постмодернистским «элементам» относятся: смелый выбор автором обозначения жанра произведения («поэма»), выбор в качестве главного героя маргинальной личности – Венички, постоянно пребывающего в состоянии измененного алкоголем сознания; особая нарративная организация произведения; нарочитая интертекстуальность поэмы.

2.3. Признаки травелога в субъектной организации поэмы. Автобиографизм произведения

Произведение Вен. Ерофеева «Москва – Петушки», по определению автора, является поэмой, описывающей поездку главного героя из Москвы к любимой девушке в Петушки. О том, почему в качестве жанрового определения была выбрана именно поэма, автор вспоминал так: «Меня попросили назвать это. Ну, хоть как-нибудь. Опять же, знакомая – ведь не может быть, чтобы сочинение не имело бы никакого жанра. Ну, я пожал плечами, и первое, что мне взбрело в голову, было – поэма»[333]. Но, конечно, выбор данной жанровой формы не является случайным. Он отсылает, по мнению большинства исследователей,

---

[330] Безруков А. Н. Поэтика интертекстуальности в творчестве Вен. Ерофеева: поэма «Москва – Петушки»: дис. … канд. филол. наук. Бирск, 2005. С. 4.

[331] Подробнее см.: Ерофеев В. «Москва – Петушки»: С комментариями Эдуарда Власова. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. 672 с.

[332] Безруков А. Н. Пространственно-временные координаты травелога в поэме Вен. Ерофеева «Москва – Петушки» / Русский травелог XVIII–XX веков: коллективная монография под ред. Т.И. Печерской. Новосибирск: Изд-во НГПУ, 2015. С. 447.

[333] Венедикт Ерофеев. Редкие кадры. URL: https://yandex.ru/search/?text=венидикт%20ерофеев%20редкие%20кадры&lr=2#/videowiz?filmId=78038644002249163 (дата обращения: 30.07.2019).

прежде всего к поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души», главный герой которой Чичиков тоже совершает своеобразное «путешествие» с целью покупки мертвых крестьян. Ю. Б. Орлицкий говорит о том, что «…авторское обозначение жанра, безусловно метафорическое и отталкивающееся от столь же метафорического обозначения, данного своему эпическому прозаическому произведению Н. В.Гоголем»[334].

Для поэмы Вен. Ерофеева (как и для поэмы Гоголя) характерна жанровая неоднородность, в ней присутствуют признаки нескольких жанров. Н. Ф. Брыкина отмечает, что в «Москве – Петушках» «…обнаруживается множество следов, связей, позволяющих говорить о ее архитекстуальности и именно это делает текст «Москвы – Петушков» нестабильной, деформированной и специфической структурой»[335]. И. Сухих говорит о «парадигме внутренних микрожанров поэмы»[336] как об особенности организации текста.

О неоднозначности жанра высказывается и герой-повествователь Веничка в главе «43-й километр – Храпуново»: «Черт знает, в каком жанре я доеду до Петушков… От самой Москвы все были философские эссе и мемуары, все были стихотворения в прозе, как у Ивана Тургенева… Теперь начинается детективная повесть…»[337]. В соответствии с идиостилем поэмы, который отличается гротеском, метафоричностью, смешением разных стилей, данное жанровое определение является мнимым, фиктивным, но тем не менее указывает на сложность жанровой природы текста.

Жанровой доминантой в синкретичном жанре поэмы Ерофеева является травелог. К жанру травелога «Москву – Петушки» относит А. Н. Безруков. Он отмечает, что «…для Ерофеева травелог – не форма создания текста, но метод

[334] Орлицкий Ю. Б. «Москва – Петушки» как ритмическое целое. Опыт интерпретации // Литературный текст: проблемы и методы исследования: сб. науч. тр. / отв. ред. И. В. Фоменко. Т. 7: Анализ одного произведения: «Москва – Петушки» Вен. Ерофеева. Тверь, 2001. С. 62 – 68.

[335] Брыкина Н. Ф. Жанровая нестандартность поэмы Вен. Ерофеева «Москва – Петушки» как следствие особенностей авторского сознания // Дергачевские чтения - 2008. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности. Проблема жанровых номинаций: материалы IX Междунар. науч. конф. Екатеринбург, 2009. Т. 2. С. 36.

[336] Сухих И. Заблудившаяся электричка. URL: https://magazines.gorky.media/zvezda/2002/12/zabludivshayasya-elektrichka.html (дата обращения: 31.07.2019).

[337] Ерофеев В. В. Собрание сочинений: в 2 т. Т. 1. С. 82.

познания жизни»[338]. Он же называет «Москву – Петушки» «поэмным травелогом»[339]. По его словам, «в поэме угадывается жанровая модель сентиментальных путешествий; аллегорических странствий души; фольклорных, сказочных скитаний; карнавальной структуры, пародии…»[340].

На продолжение Ерофеевым традиции сентиментального путешествия указывает И.В. Банах, отмечая, что данная традиция прослеживается на протяжении всей поэмы, помогая раскрыть образ героя-повествователя и структуру нарративной организации текста[341].

А. Зорин указывает на «Путешествие из Петербурга в Москву» А. Радищева как на текст-источник для книги Вен. Ерофеева. Исследователь отмечает схожесть композиции двух книг: деление текста на главы, соответствующие отдельным отрезкам пути героев. Этот прием восходит к «Сентиментальному путешествию» Л. Стерна. Исследователь указывает на то, что «...действие "Москвы – Петушков" развертывается в смысловом поле двух классических радищевских цитат»[342]. Первая цитата – эпиграф к книге А. Радищева: «Чудище обло, озорно, огромно, стозевно и лаяй». Таким «чудищем», по мнению А. Зорина, оказывается для Венички Кремль – образ государственной тирании и беспощадной власти, возникающий на первых страницах книги. Вторая цитата – «Я взглянул окрест меня — душа моя страданиями человечества уязвлена стала» характеризует чувства героя-путешественника Радищева – ощущение страдания. Гуманная позиция героя-повествователя Радищева близка мироощущению протагониста «Москвы – Петушков» Венички[343].

---

[338] Безруков А. Н. Пространственно-временные координаты травелога в поэме Вен. Ерофеева «Москва – Петушки». С. 446.

[339] Там же.

[340] Безруков А. Н. Поэтика интертекстуальности в творчестве Венедикта Ерофеева: поэма «Москва – Петушки»: дис. … канд. филол. наук. Бирск, 2005. С. 102.

[341] Банах И. В. Традиция сентиментального путешествия в поэме Вен. Ерофеева «Москва – Петушки» // «Москва – Петушки» Вен. Ерофеева: Материалы Третьей междунар. конф. «Литературный текст: проблемы и методы исследования», 18-21 мая 2000 г., Тверь / Отв. ред.: Ю. В. Доманский. Тверь: Тверской гос. ун-т, 2000. С. 107 – 112.

[342] Зорин А. Пригородный поезд дальнего следования // Новый мир. 1991. № 9. С.257.

[343] Там же. С. 257 – 258.

Для травелога характерен особый тип субъектной структуры. Как уже было сказано во введении, в данном жанре я-рассказчик совмещает функции автора, нарратора и героя, что приближает травелог к жанру автобиографии. Именно этот тип субъектной организации мы наблюдаем в поэме Вен. Ерофеева. Она напоминает дневник, который вместил в себя не только события, произошедшие по дороге из Москвы в Петушки, но и практически описание жизни и смерти героя. Оформление художественных текстов в виде дневников или писем также характерно для жанра путешествия.

Исследование повествовательной структуры поэмы «Москва – Петушки» представляет особый интерес[344]. Отечественные ученые неоднократно обращались к изучению особенностей нарративной организации поэмы Ерофеева. Категории авторства в поэме, а также библеизмы как форма авторского выражения рассматриваются в работе И. В. Вольфсон[345]. По мнению А. Н. Безрукова, «…авторское самовыражение проявляется в "Москве – Петушках" категорией постмодернистской поэтики; автор – парадигмальная фигура результатов творческой деятельности конкретного художника, его двойника-героя и читателя»[346].

Ряд исследователей находят в произведении Вен. Ерофеева жанровые признаки исповеди. По замечанию Е. Е. Прониной, «…все это шутовство, хулиганство и в самом деле поэма, то есть абсолютно искренняя исповедь и честный автопортрет человека эпохи»[347].

Автобиографизм произведения проявляется прежде всего в том, что автор дает герою свое собственное имя, тем самым отождествляя себя с созданным образом. В главе «Новогиреево – Реутово» эта идентичность подтверждается: «А

---

[344] Альдингер А. О. Особенности повествовательной структуры поэмы Вен. Ерофеева «Москва – Петушки» // Известия Смоленского государственного университета: ежеквартальный журнал. 2017. № 3 (39). С. 56 – 63.

[345] Вольфсон И. В. Речевая экспликация образа автора в поэме Вен. Ерофеева «Москва – Петушки»: традиции и новаторство: дис. … канд. филол. наук. Саратов. 1998. 220 с.

[346] Безруков А. Н. Поэтика интертекстуальности в творчестве Вен. Ерофеева: поэма «Москва – Петушки»: автореф. дис. … канд. филол. наук. Бирск, 2005. С. 13 – 14.

[347] Пронина Е. Е. Последняя электричка (Венедикт Ерофеев. «Москва – Петушки») // Общественные науки и современность. М.: РАН. 2005. № 3. С. 154.

вот уж это – ваш покорный слуга, экс-бригадир монтажников ПТУСа, автор поэмы "Москва – Петушки"»[348].

М. Н. Эпштейн утверждает, что «Москва – Петушки» – «…вполне лирическое произведение, поскольку автор воссоздает в нем самого себя, Веничку, так что Веничка жизни и Веничка поэмы становятся одним лицом»[349]. От лица писателя написано предваряющее текст «уведомление автора», подписанное инициалами «В. Ер.» и посвящение лучшему другу: «Вадиму Тихонову, моему любимому первенцу, посвящает автор эти трагические листы»[350]. Вадим Тихонов назван здесь «первенцем» по той причине, что первым ознакомился с поэмой «Москва – Петушки». Иронический стиль авторского паратекста[351] родствен стилю повествователя и отличается от него лишь близостью к письменной официально-деловой речи («счел необходимым», «добросовестным уведомлением» и т.п.), тогда как стиль повествователя подчеркнуто ориентирован на устную разговорную речь.

Нарратив поэмы организован от лица героя-повествователя, выраженного формой первого лица единственного числа, что является показательным элементом жанра травелога. В поэме повествователь представлен эксплицитно в форме «самопрезентации нарратора»[352]. Повествователя можно также считать «сильно выявленным», так как он обладает яркой индивидуальной речевой характеристикой. Ему присущи такие типологические признаки, как уже упомянутая диегетичность, личностность, субъективность.

Он относится к типу ненадежного повествователя, так как герой поэмы, от имени которого ведется рассказ, постоянно находится в состоянии «измененного сознания» (алкогольного опьянения) и поэтому плохо ориентируется во времени и пространстве, не может нести ответственность за происходящее. Несмотря на это, именно с фактором «измененного сознания» связано метафизическое

---

[348] Ерофеев В. В. Собрание сочинений: в 2 т. Т. 1. С. 48.

[349] Эпштейн М. Н. Постмодерн в России. Литература и теория. С. 255.

[350] Ерофеев В. В. Собрание сочинений: в 2 т. Т. 1. С. 22.

[351] Паратекстом нарратолог Ж. Женетт называет элементы, обрамляющие основной текст: заголовок, эпиграф, предисловие и послесловие, комментарии и т.п.

[352] Шмид В. Нарратология. С. 70.

путешествие героя, происходящее одновременно с путешествием географическим. Н. Ф. Брыкина, рассматривая особенности языкового построения «Москвы – Петушков», приходит к выводу, что изменение сознания героя под воздействием алкоголя является «…одним из наиболее важных и показательных текстообразующих средств в поэме»[353].

В тексте создается фиктивная коммуникативная ситуация. Нарратор то и дело вступает в общение, постоянно апеллирует к своим адресатам. Одним из главных адресатов повествователя является фиктивный читатель[354]. Герой-рассказчик с первых строк произведения включается в диалог с читателем: «Вы, конечно, спросите: а дальше, Веничка, а дальше – что ты пил?»[355]. Нередко он обращается к самому себе: «Ничего, ничего, – сказал я сам себе, – закройся от ветра и потихоньку иди»[356]. Его собеседниками являются ангелы: «– А знаете что, ангелы?»[357]. Время от времени круг адресатов расширяется и охватывает лучшую часть человечества: «Я обращаюсь ко всем родным и близким, ко всем людям доброй воли, я обращаюсь ко всем, чье сердце открыто для поэзии и сострадания»[358]. Гипербола в этом случае создает иронический эффект.

Ирония – основной модус повествования нарратора. Даже сама повествовательная структура представлена в тексте иронически, как, например, в том случае, когда происходит раздвоение фигуры героя-рассказчика при обращении я-повествующего к я-повествуемому: «Если хочешь идти налево, Веничка, иди налево, я тебя не принуждаю ни к чему»[359]; «Скучно тебе было в этих проулках, Веничка, захотел ты суеты – вот и получай свою суету…»[360].

В повествовании чередуются внутренняя речь рассказчика, его мысли, и «внешняя» речь, обращенная к попутчикам. Писатель передает с помощью речи

---

[353] Брыкина Н. Ф. Специфика языкового построения поэмы Венедикта Ерофеева «Москва – Петушки» // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 2: Языкознание. 2009. № 1 (9). С. 191.

[354] Терминология В. Шмида.

[355] Ерофеев В. В. Собрание сочинений: в 2 т. Т. 1. С. 23.

[356] Там же. С. 25.

[357] Там же. С. 26.

[358] Там же. С. 31.

[359] Там же. С. 25.

[360] Там же.

повествователя психологическое состояние постепенно пьянеющего человека. Текст становится все более фрагментарным, «разорванным», что проявляется, в частности, в том, как в него вводятся названия глав. Обычно они появляются внутри неоконченной фразы повествователя, разрывая ее: «…я лучше сначала вам расскажу,

КУСКОВО – НОВОГИРЕЕВО

а уж потом пойду и выпью»[361].

Но все адресаты нарратора являются мнимыми (существующими только в опьяненном сознании), и диалог оказывается на деле автокоммуникацией, разговором с самим собой. Е. В. Драгилева отмечает, что диалогическая структура произведения состоит из двух субъектов – «…собственно субъекта повествования (Венички) и воображаемого адресата (ангелы господни, воображаемый слушатель, Господь и т.д.)»[362]. По словам исследовательницы, «постепенно вся логика повествования "обличает" фиктивность и мнимость предполагаемого адресата, который начинает существовать как интенциональное начало, связанное со сказовым характером выстраиваемой повествовательной структуры»[363].

Такой тип повествования В. Шмид называет диалогизированным нарративным монологом. Он следующим образом описывает признаки данного типа повествования: «Нарратор обращается к слушателю, которого он воображает активно реагирующим <…>. Диалогичность нарратором только инсценируется, она не переходит через границы его сознания. Здесь нет реального собеседника, который мог бы вмешаться непредвиденными репликами. <...> Поэтому этот квазидиалог, по существу, остается монологом. Этот диалогизированный монолог выполняет нарративные функции. <…> Нарратор <…> рассказывает историю, преследуя цель нарративную, невзирая на все диалогические отклонения»[364]. В диалогизированном нарративном монологе повествователя можно выделить

[361] Там же. С. 43.
[362] Драгилева Е. В. Специфика образа повествователя в жанре путешествия. С. 445.
[363] Там же. С. 448.
[364] Шмид В. Нарратология. С. 105.

элементы «характерного» сказа: устность, спонтанность, разговорность, диалогичность, нарраториальность[365].

Как у всякого повествователя, у героя-рассказчика Вен. Ерофеева есть ряд функций: презентация фабульных событий, характеристика персонажей, комментарии, отступления на разнообразные темы, оценки происходящего. Оценки, как правило, мотивируются совершенно неожиданно и парадоксально: «Я вслед этой женщине посмотрел с отвращением. В особенности на белые чулки безо всякого шва; шов бы меня смирил, может быть, разгрузил бы душу и совесть…»[366].

Речь героя-рассказчика неоднородна: в ней встречается как нормативная лексика литературного языка, так и разговорная, фамильярная и бранная. Повествователь играет различными стилями, сталкивает архаизмы, библеизмы, лексику высокого ораторского стиля с фамильярной разговорной. Он философствует, наблюдает за поведением своих попутчиков и из любой ситуации стремится вывести мораль, которая выглядит парадоксально и абсурдно: «Надо чтить, повторяю, потемки чужой души, надо смотреть в них, пусть даже там и нет ничего, пусть там дрянь одна – все равно: смотри и чти, смотри и не плюй…»[367].

Что касается повествователей второго порядка, в современном ерофееведении имеет место гипотеза И. Н. Марутиной, которая видит в них двойников героя-повествователя – внешних и внутренних. Двойники в произведении выполняют, по мнению исследователя, несколько ролей: «…они проживают жизнь самостоятельного персонажа, могут символизировать смерть, бесконечную жизнь, совесть героя, болезнь (психическое/алкогольное расстройство) и многое другое»[368].

На автобиографизм произведений, созданных в жанре травелога, указывает И. В. Банах: «Структурой повествовательной формы путешествия задана и такая

---

[365] Там же. С. 183 – 185.

[366] Ерофеев В. В. Собрание сочинений: в 2 т. Т. 1. С. 30.

[367] Там же. С. 101.

[368] Марутина И. Н. Прием «двойничества» в философско-эстетическом аспекте поэмы «Москва – Петушки» Вен. Ерофеева // Вестник образовательного консорциума Среднерусский университет. Серия: Гуманитарные науки. 2016. №7. С. 50.

особенность жанра, как "презумция" автобиографизма и, как следствие, установка на отождествление идеологических позиций биографического автора и внутритекстовой инстанции героя-повествователя»[369]. Характер, человеческие качества, образ жизни литературного персонажа Венички во многом напоминают психологические характеристики и образ жизни Вен. Ерофеева, которого близкие и друзья тоже называли Веничкой.

М. Н. Эпштейн неоднозначно характеризует личность писателя: с одной стороны, он отмечает в нем такие черты, как «…внутренняя тонкость, деликатность, опрятность. И конечно, талант, умница, эрудит, который помнил наизусть сотни дат и стихов, острее всех был на язык»[370]. О душевной мягкости Вен. Ерофеева вспоминала и его знакомая, поэтесса О. Седакова: «…его никем не воспитанная кротость <…> его глубокое смущение перед всем <…> рядом с ним нельзя было не почувствовать собственной грубости»[371]. С другой стороны, его «…нищета и неустроенность, изгнание из всех университетов, <…> скитальчество, неумение чего-то достичь в жизни, беспробудное пьянство»[372].

Литературный Веничка наделен схожими с биографическим автором чертами. Эти черты в нем так же полярны: он добродушен, жалостлив, раним, ему чужды грубость и озлобленность («Отчего они все так грубы?»[373]; «Мне очень вредит моя деликатность…»[374]). Веничка умен и начитан, он прекрасно владеет знаниями в области философии, литературы, истории, искусства. По ходу развития сюжета раскрывается эрудиция героя, его незаурядный ум.

В пьяных речах Венички обнаруживается огромный культурный пласт – от произведений У. Шекспира («Может, я играл в бессмертную драму "Отелло, мавр венецианский"?»[375]) до картины И.Н. Крамского «Неутешное горе («…вы видели

[369] Банах И. В. Структура повествования в жанре путешествия (на материале русской литературы конца XVIII – первой трети XIX вв.). С. 16.

[370] Эпштейн М. Н. Постмодерн в России. Литература и теория. С. 257.

[371] Седакова О. Несколько монологов о Венедикте Ерофееве // Театр. 1991. №9. С. 99 – 100.

[372] Там же.

[373] Ерофеев В. В. Собрание сочинений: в 2 т. Т. 1. С. 30.

[374] Там же. С. 38.

[375] Там же.

"Неутешное горе" Крамского?»[376]). Веничка упоминает оперу Дж. Россини «Севильский цирюльник» и оперного певца И. С. Козловского («…и вот я сюда пришел: съесть бефстроганов и послушать Ивана Козловского или что-нибудь из "Цирюльника"»[377], французского драматурга П. Корнеля («Как в трагедиях Пьера Корнеля…»[378], революционера Ж. П. Марата («…ведь они зарезали Марата перочинным ножиком…»[379]), недолгий взлет Наполеона Бонапарта («Один только месяц – от моего Тулона до моей Елены»[380]) и многое другое.

В то же время Веничка – алкоголик, излечение которого уже невозможно, его преследуют галлюцинации; его уволили с работы и менять сложившуюся ситуацию он не желает, указывая на свое малодушие и боязливость: «"Всеобщее малодушие" – да ведь это спасение от всех бед, это панацея, это предикат величайшего совершенства!»[381].

С личностью Венички связан мотив саморазрушения: он пьет, несмотря на предупреждения ангелов («*Зачем ты все допил, Веня? Это слишком много…*»[382]) и издевательские насмешки Сфинкса («А в Петушки, ха-ха, вообще никто не попадет!..»[383]).

На саморазрушение Вен. Ерофеева, связанное с алкоголем и нежеланием развивать свой талант писателя, указывает М. Н. Эпштейн: «Он разрушал себя, скорее всего, сознательно. Он разрушал себя как автора – и это отзывалось в погибающем персонаже. Он разрушал себя как персонажа – и это отзывалось в погибающем авторе»[384]. Эти слова исследователя можно интерпретировать и как указание на идентичность автора и его героя. С чудовищной гибелью героя «Москвы – Петушков» заканчивается и жизнь Вен. Ерофеева как писателя.

---

[376] Там же. С. 55.
[377] Там же. С. 28.
[378] Там же. С. 51.
[379] Там же. С. 64.
[380] Там же. С. 49.
[381] Там же. С. 30.
[382] Там же. С. 56.
[383] Там же. С. 143.
[384] ЭпштейнМ. Н. Постмодерн в России. Литература и теория. С. 256.

Примечательно, что в произведении указан возраст Венички – 30 лет («А когда стукнуло тридцать, минувшей осенью?»[385]). Возраст героя практически соответствует возрасту, в котором Вен. Ерофеев написал свою поэму: книга была написана в 1969 – 1970 годах, и на этот момент писателю исполнилось 32 года. Умирающий Веничка говорит о своей трагической смерти: «…с тех пор я не приходил в сознание, и никогда не приду»[386], а М. Н. Эпштейн заключает: «И ведь в самом деле, прожив после *такого* конца двадцать лет, Веня так больше и не приходил в полноту творческого сознания»[387].

Автобиографическим элементом является указание на сиротство Венички, о чем говорит он сам: «– Я ведь… из Сибири, я сирота…»[388]. Известно, что Вен. Ерофеев тоже был сиротой и воспитывался в детском доме: «В 1946 году отец был арестован и сослан в лагерь, а мать уехала от детей в Москву, <…> после чего будущий автор «Москвы – Петушков» оказался в детском доме»[389].

На автобиографические элементы поэмы указывает и М. Н. Липовецкий, который называет их «автобиографическими сигналами»[390]. В конце поэмы автор сообщает место написания произведения:

«На кабельных работах
в Шереметьево – Лобня
осень 1969 года»[391]

А из истории бригадирства Венички мы узнаем, что он и его товарищи также занимались кабельными работами: «…разматывали барабан с кабелем и кабель укладывали под землю»[392].

Кроме того, в главе «Черное – Купавна» упоминаются друзья и знакомые Вен. Ерофеева: Борис Сорокин (Боря), Ольга Седакова («полоумная поэтесса»),

---

[385] Ерофеев В. В. Собрание сочинений: в 2 т. Т. 1. С. 66.
[386] Там же. С. 166.
[387] Эпштейн М. Н. Постмодерн в России. Литература и теория. С. 256.
[388] Ерофеев В. В. Собрание сочинений: в 2 т. Т. 1. С. 31.
[389] Ерофеев В. Москва – Петушки: С комментариями Эдуарда Власова. С. 169.
[390] Липовецкий М. Н. Паралогии: трансформация (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920 – 2000-х годов. С. 318.
[391] Ерофеев В. В. Собрание сочинений: в 2 т. Т. 1. С. 166.
[392] Там же. С. 44.

Вадим Тихонов (Вадя), Лидия Любчикова (Лида), Владислав Цедринский (Володя)[393].

Таким образом, на уровне нарративной организации текста «Москвы – Петушков» можно выделить следующие элементы жанра травелога: максимальное сближение образов автора, нарратора и героя, элементы автобиографии и исповеди, автокоммуникация нарратора, проявляющаяся в диалогах и диалогизированных монологах.

2.4. Фабульно-сюжетный уровень текста. Особенности хронотопа

На фабульно-сюжетном уровне можно найти как черты, сближающие поэму с травелогом, так и противоречия, разрушающие эту связь.

Б. В. Томашевский относил путешествия к бесфабульным («описательным») произведениям в том случае, если путешественник рассказывает только об увиденном, а не о своих личных чувствах и переживаниях, влияющих на его личность и приводящих к внутренним изменениям[394].

В поэме Ерофеева герой-повествователь, напротив, не описывает происходящее за окнами электрички, его интересует только конечная цель пути – Петушки, и все его переживания направлены на желанную встречу с возлюбленной. Но цель поездки не осуществляется, долгожданная встреча не происходит. Эта ситуация подрывает фабулу путешествия.

Известно, что фабула – это «…совокупность событий в их взаимной внутренней связи»[395]. Но в поэме реальных событий ограниченное количество (герой садится на электричку, употребляет алкоголь, в состоянии сильного опьянения пропускает свою остановку, выходит из поезда на Курском вокзале, пешком добирается до Кремля, погибает от рук убийц).

События, касающиеся судьбы героя (решение отправиться в путь и гибель), сосредоточены в начале и в финале поэмы, до начала путешествия и после его

[393] Ерофеев В. Москва – Петушки: С комментариями Эдуарда Власова. С. 323.
[394] Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика: Учеб. пособие. С. 179.
[395] Там же. С. 180.

окончания. Они составляют как бы рамку повествования, тогда как основной объем текста занят монологом героя, диалогами и рассказами повествователей второго порядка, что дает основание говорить об ослабленности фабулы путешествия.

Монолог повествователя разворачивается по мере того, как герой, сидя в вагоне электрички, преодолевает маршрут Москва – Петушки. Его движению в пространстве свойственна двойственность: он одновременно остается на месте (в вагоне электрички) и движется по заданному маршруту вместе с поездом. Сюжет развивается, но только в потоке речи повествователя. Это приводит к тому, что «…фабула странствия почти аннигилирована (мы практически ничего не узнаем о мире за окном электрички), а сюжетом становится драма сознания»[396].

По мере опьянения Венички повествуемые события становятся все более фантастическими: герой то оказывается в Париже, то в Британском музее, то становится предводителем восставших. Событийная канва делается все более фантасмагорической, герой теряет связь с реальностью, перестает понимать, где он находится. Так он приближается к финальной катастрофе, к которой его приводит именно потеря ориентации во времени и пространстве.

Намеки на трагический финал появляются в тексте с самого начала. На него указывает уже эпиграф поэмы: «Вадиму Тихонову, моему любимому первенцу, посвящает автор эти трагические листы»[397]. Герой предчувствует собственную гибель. Ее предсказывают и его собеседники. О трагической предопределенности поездки Венички говорит он сам («И если я когда-нибудь умру – а я очень скоро умру…»[398]), поют ангелы («…*мы просто боимся, что ты опять не доедешь*…»[399]), на нее насмешливо указывает Сфинкс («А в Петушки, ха-ха, вообще никто не попадет!..»[400]).

---

[396] Там же.
[397] Ерофеев В. В. Собрание сочинений: в 2 т. Т. 1. С. 22.
[398] Там же. С. 157.
[399] Там же. С. 57.
[400] Там же. С. 143.

Главный парадокс повествовательной структуры поэмы обнаруживается в финале. Веничка рассказывает о своей смерти как о свершившемся акте: «Они вонзили мне свое шило в самое горло… <…> и с тех пор я не приходил в сознание, и никогда не приду»[401]. Таким образом, все повествование оказывается рассказом уже умершего человека о событиях собственной жизни и о своей смерти.

Хронотоп путешествия – один из важнейших элементов жанра травелога. Он не раз становился темой для исследований. М. Н. Липовецкий и М. Н. Эпштейн указывали на формирование пространственно-временных особенностей поэмы в рамках постмодернистской литературы; И. В. Вольфсон рассматривает хронотоп произведения с точки зрения реализации речевой экспликации образа автора; А. Н. Безруков видит в интертекстуальности «Москвы – Петушков» особую конструкцию, определяющую все особенности текста, в том числе хронотоп.

В. М. Русаков и О. Ф. Русакова, анализируя структуру жанра травелога, выделяют три базовых элемента, лежащих в его основе: Путь, Путник, Приключение (Подвиг)[402]. В исследуемом нами произведении присутствуют все три элемента. Путь – это судьбоносная поездка главного героя из Москвы в Петушки, а также разворачивающееся в его сознании философско-ментальное путешествие. Путник – Веничка Ерофеев, стремящийся обрести счастье в Петушках. Приключение – череда событий, которые происходят с героем и приводят к трагическому финалу.

Элементы хронотопа – время и пространство – устроены в поэме особым образом. Нарратологи разграничивают в повествовательном тексте изображенное время и время повествования. В травелогах обычно изображенное время линейно. В поэме Ерофеева оно организовано более сложным образом, имеет многоуровневую структуру.

---

[401] Там же. С. 166.

[402] Русаков В. М., Русакова О. Ф. Методология дискурс-исследования травелога // Дискурс-Пи, Институт философии и права УрО РАН. Екатеринбург. 2014. № 4. С. 15.

Реальное время действия в поэме занимает несколько часов и охватывает промежуток от утра до вечера пятницы, т.е. является не только бытовым, но и сакральным, отсылает ко времени последнего пути Христа. Но тот факт, что в финале герой-повествователь заканчивает рассказ уже после собственной смерти, разрушает привычные временные координаты.

Нарратор начинает повествование, как бы продолжая ранее начатый разговор: «Все говорят: Кремль, Кремль. Ото всех я слышал про него, а сам ни разу не видел»[403]. Затем следует отступление в недавнее прошлое, повествователь пытается вспомнить события предшествующего дня. Такое отступление в прошлое в нарратологии обозначается термином ретроспекция.

В седьмой главе «Карачарово – Чухлинка» герой рассказывает, как он поселился в Орехово-Зуеве. В восьмой главе «Кусково-Новогиреево» он снова прибегает к ретроспекции: вспоминает о том, как его неделю назад уволили с должности бригадира. Ретроспекция встречается также в главе «85-й километр – Орехово-Зуево», где герой вспоминает о том, как произошло его знакомство с контролером Семенычем. В тексте используются приемы не только ретроспекции, но и проспекции. Говоря о своих намерениях, повествователь использует будущее грамматическое время: «…если я буду рассказывать все – я растяну до самых Петушков. А лучше я не буду рассказывать все, а только один-единственный случай…»[404].

Традиционное время повествования в нарративе – прошедшее нарративное, но временами герой-рассказчик ведет повествование в настоящем времени. У читателя создается впечатление симультанного рассказа, совпадения времени повествования и времени развертывания фабульного действия: «Так. Я тоже останавливаюсь. Ровно минуту, мутно глядя в вокзальные часы, я стою, как столб, посреди площади Курского вокзала»[405].

---

[403] Ерофеев В. В. Собрание сочинений: в 2 т. Т. 1. С. 23.
[404] Там же. С. 43.
[405] Там же. С. 31 – 32.

Ведущее место занимает в хронотопе путешествия пространственная организация текста[406]. Уже само название произведения – «Москва – Петушки», включающее наименование двух городов, определяет особую значимость пространственной категории, лежащей в основе хронотопа поэмы. Линеарное пространство поэмы ограничено этими двумя пунктами, противопоставленными друг другу.

Начинается поэма с изображения площади и вокзала (пограничного топоса), который, в свою очередь, открывает хронотоп дороги. Здесь герой оказывается на границе двух пространственных сфер. Москва для него – это хаос, где герой идет «…покачиваясь от холода и от горя…»[407], так и не увидев Кремль, но в Петушках его ждут тепло, домашний уют, любимая девушка, а в пространстве за Петушками (неназванный в поэме локус) живет ребенок Венички, младенец, который знает букву «Ю». Петушки для героя – это райское место, так страстно желаемое, но недостижимое, наполненное любовью и абсолютным счастьем. Петушки – граница, отделяющая реальное пространство от утопического пространства счастья. В пространство между Москвой и Петушками вмещается весь мир: «– Во всей земле… во всей земле, от самой Москвы и до самых Петушков…»[408].

Пространство путешествия героя организует мотив пути, что типично для травелога. Уже на первых страницах книги герой говорит себе: «И куда-нибудь да иди. Все равно куда»[409]. Поэма имеет циклическую структуру (начинается и заканчивается в Москве) и состоит из 44 небольших глав, большинство из которых названо по обозначению железнодорожных станций («Москва – Серп и Молот», «Серп и Молото – Карачарово», «Карачарово – Чухлинка» и т.д.), соединяющих Москву и Петушки, т.е. сюжет разворачивается как путь героя по конкретному маршруту в географическом пространстве, разбитом на отрезки, ограниченные реальными локусами.

---

[406] Школьская А. О. Особенности художественного пространства в поэме Вен. Ерофеева «Москва – Петушки» // Альманах современной науки и образования. Тамбов: Грамота. 2015. № 12 (102). С. 152 – 155

[407] Там же. С. 25.

[408] Там же. С. 56.

[409] Там же. С. 25.

Вен. Ерофеев выдерживает историко-географическую точность: электричка, на которую садится Веничка действительно связывает столицу и город Петушки Владимирской области, точно указаны названия остановок. Таким образом, Вен. Ерофеев соблюдает фактологическую основу своего произведения, что является одним из признаков жанра путешествия. Е. А. Яблоков, называя поездку Венички «одиссеей», в одной из своих работ даже предпринял попытку «…проследить путь главного героя от Савеловского вокзала до Курского, с учетом времени суток, количества выпитого и скорости героя»[410].

Произведение имеет кольцевую композицию. Способ путешествия и место действия – электропоезд, замкнутое движущееся пространство вагона электрички. Природный хронотоп в поэме обозначен только при описании Петушков – единственного, по мнению Венички, гармоничного места на земле. Все, что реально происходит за окнами электрички во время движения поезда, в тексте поэмы практически не упоминается.

Однако особенность художественного пространства поэмы заключается в том, что оно приобретает мифологические черты и символизируется благодаря тому, что реальный маршрут является лишь внешней рамкой, тогда как основное действие разворачивается в ментальном пространстве, сознании героя. В соответствии с этим время, второй элемент, составляющий хронотоп, оказывается открытым в прошлое и будущее.

Уже в начале поэмы говорится о неотвратимости трагического пути героя, о невозможно что-либо изменить. Особое значение здесь имеет хронотоп вокзала, своеобразная отправная точка пути героя: куда бы ни пошел Веничка – все дороги ведут на Курский вокзал: «Если даже ты пойдешь налево – попадешь на Курский вокзал; если прямо – все равно на Курский вокзал»[411]. Важно заметить, что вокзал имеет специфическую семантику как пограничное пространство, в том числе

[410] Яблоков Е.А. От вокзала до вокзала, или Московская одиссея Венички Ерофеева // Литературный текст: проблемы и методы исследования: сб. науч. тр. / отв. ред. И. В. Фоменко. Т. 7: Анализ одного произведения: «Москва – Петушки» Вен. Ерофеева. Тверь, 2001. С. 100 – 106.

[411] Ерофеев В. В. Собрание сочинений: в 2 т. Т. 1. С. 25.

пограничное пространство между жизнью и смертью. Пространство для героя замкнуто, он предпринимает попытку его разомкнуть, обрести свободу и личное счастье в Петушках, но попытка заканчивается неудачей.

В вагоне электрички (замкнутом движущемся пространстве) Веничка не перестает пить. И по мере того как все больше теряется его связь с реальностью, происходит пространственная метаморфоза: реальное пространство приобретает черты пространства фантастического и метафизического.

В главе «Кусково – Новогиреево» герой начинает рассказ о своем назначении пять недель назад на должность бригадира монтажников ПТУСа и увольнении неделю назад с этой должности за пьянство. Описанные гротескно и саркастически отношения бригады монтажников с руководством пародируют принятый на производстве процесс соцсоревнований. Веничка иронически сравнивает этот этап своей карьеры с блистательной, но недолгой карьерой Наполеона Бонапарта: «Один только месяц – от моего Тулона до моей Елены»[412]. Подобные сравнения, упоминания имен исторических лиц расширяют временные и пространственные горизонты поэмы.

Как особый пространственный локус в главе «Чухлинка – Кусково» изображается рабочее общежитие. Это замкнутое пространство совместной жизни людей одного социального класса, но разных моральных установок. Здесь человек как личность не имеет никакой ценности. Даже такие сугубо индивидуальные черты, как скромность и ранимость Венички, вызывают непонимание и неприязнь других членов сообщества. Здесь запрещено быть непохожим на остальных. Указывая на чужеродность героя, ему предрекают: «"…ты вечно будешь одиноким и несчастным"»[413]. Пространство общежития не принимает Веничку: оно размыкается, чтобы изгнать героя и закрывается за ним вновь. Таким образом, пребывание в любом закрытом пространстве (комната в общежитии, вагон электрички) имеет определенные пагубные и даже трагические последствия для героя.

---

[412] Там же. С. 49.
[413] Там же. С. 42.

В главе «Москва. Ресторан Курского вокзала» мы узнаем, что герой сирота. Только любимая девушка и ребенок, к которым он едет с гостинцами, – единственные родные для него люди. Веничка хочет вырваться из пространства, которое населено людьми, чуждыми его ранимому сердцу. В 8 часов 16 минут он предпринимает трудную и, как оказалось, опасную попытку бегства на электричке в Петушки – город, символизирующий рай на Земле.

В главе «Реутово – Никольское» сознание героя переносится в «…место, где не умолкают птицы ни днем ни ночью, где ни зимой ни летом не отцветает жасмин»[414] – в Петушки. Там, ровно в одиннадцать, героя будет ждать любимая девушка «с глазами белого цвета»[415] и «самый пухлый и самый кроткий из всех младенцев»[416], знающий букву «Ю».

Абсолютно точное указание времени в соответствии с расписанием движения поездов противопоставляется безграничному, открытому времени и пространству фантазий протагониста.

На отрезке пути между станциями «Салтыковская – Кучино» мысли героя уносятся в недавнее прошлое. Он у кроватки заболевшего ребенка серьезно рассуждает о смерти, боясь за жизнь мальчика, и несколько раз повторяет: «…ты не умирай…»[417]. Он улыбается, вспоминая маленького сына. В этот счастливый момент ангелы покидают Веничку, теперь он ничем и никем не защищен.

Одиночество Венички и абсурдность всего, что его окружает, подчеркивается многочисленными рассуждениями героя об алкоголе и пьянстве, о саморазрушительных экспериментах («Что может быть благороднее, например, чем экспериментировать на себе?»[418]), о бездарности и апатичности нынешнего поколения («А эта пустоголовая юность, идущая нам на смену, <…> есть ли у них у всех чего-нибудь в мозгах»[419]).

---

[414] Там же. С. 52.
[415] Там же. С. 52.
[416] Там же.
[417] Там же. С. 58.
[418] Там же. С. 68.
[419] Там же.

Но пребывая физически в убогом мире чуждых для него людей, в своем сознании герой находится в большом мире культуры и истории. В поэме упоминается множество реальных исторических лиц (писателей, философов, композиторов, политических деятелей). Упоминаются имена Николая Гоголя, Петра Великого, Николая Кибальчича, Иммануила Канта, Карла Маркса, Фридриха Энгельса, Николая Островского, Антонина Дворжака, Ивана Тургенева, Ференца Листа, Ивана Бунина, Максима Горького, Фридриха Шиллера, Модеста Мусоргского, Николая Римского-Корсакова, Александра Герцена и других. Эти лица, принадлежащие разным эпохам, благодаря особой структуре хронотопа, вплетены в реальное время повествуемой истории.

Выполняя сюжетообразующую функцию, хронотоп дороги усложняется и психологизируется в беседах Венички с колоритными попутчиками – дедушкой и внуком Митричами, «умным-умным и в коверкотовом пальто», «черноусым, в жакете и коричневом берете», женщиной «сложной судьбы, со шрамом и без зубов». Хронотоп встречи, по М. М. Бахтину, напрямую связан с хронотопом дороги. Именно в пути пересекаются разные человеческие судьбы: «Здесь могут случайно встретиться те, кто нормально разъединен социальной иерархией и пространственной далью, здесь могут возникнуть любые контрасты, столкнуться и переплестись различные судьбы»[420].

По дороге в Петушки границы пространства раздвигаются: герой с легкостью пересекает границы и совершает воображаемые путешествия. Даже попутчик Венички замечает: «– Позвольте, – прервал меня черноусый, – меня поражает ваш размах, нет, я верю вам как родному, меня поражает та легкость, с которой вы преодолевали все государственные границы…»[421]. Перед нами «вырастает» множество топосов и локусов: Италия (Венеция, Везувий, Геркуланум, Помпеи), Франция (Сорбонна, Париж, собор Нотр-Дам-де-Пари, Елисейские Поля), Великобритания (Британский музей, Палата Лордов). Во время

[420] Бахтин М. М. Собрание сочинений. Т. 3: Теория романа (1930 – 1963 гг.). С. 490.
[421] Ерофеев В. В. Собрание сочинений: в 2 т. Т. 1. С. 113.

прогулки по Елисейским Полям Веничка встречает Луи Арагона и Эльзу Триоле, которые, на самом деле, оказываются Жан-Полем Сартром и Симоной де Бовуар.

Смешение имен и эпох создает ощущение абсурдности мира и, в том числе, пространства, что мотивируется нетрезвым сознанием пьющего героя. Описание западноевропейской культуры дано в нарочито сниженной пародийной форме. Заграничные путешествия Венички – это странствия сироты из Сибири с целью выяснить, что же находится за пределами привычного замкнутого пространства Москва – Петушки. К тому же, для него граница подразумевает прежде всего различия в языке, менталитете и культуре. «Граница нужна для того, чтобы не перепутать нации»[422]. В результате своих странствий, герой так и не находит своего собственного места, он везде чужд. Все попытки выразить себя (поступление в Сорбонну, написание эссе в «Ревю де Пари», попытка найти работу в Британском музее), данные в иронично-пародийной форме, только подчеркивают невозможность для Венички быть принятым современным обществом. Отчетливо видна оппозиция Россия – Запад, подчеркивающая противоположность русского и европейского менталитетов: «Я, например, был в Италии, там на русского человека никакого внимания. Они только поют и рисуют. <…> А они нашей грусти – не понимают…»[423].

О мотиве преодоления, как об одном из способов описания пространства в травелоге, пишет Г. В. Шпак. Приводя в пример Одиссея, исследователь отмечает, что герой этого литературного жанра преодолевает враждебность мира с целью достичь конечной точки своего путешествия[424]. Веничка садится в электричку, чтобы достичь предмета своей мечты – сказочных Петушков. Но и вся жизнь Венички – это попытка преодоления собственного одиночества, своей «непохожести», излишней деликатности и в целом враждебности мира, в котором герой должен существовать.

---

[422] Там же.

[423] Там же. С. 109.

[424] Шпак Г. В. Травелог: поиск универсальной дефиниции. Четыре стратегии репрезентации пространства // Преподаватель XXI век. М.: МПГУ. 2016. № 2. Т 3. С. 266.

Авторы книги «Венедикт Ерофеев: посторонний» О. Лекманов, М. Свердлов, Н. Симановский утверждают, что кульминацией поездки Венички является Орехово-Зуево, середина пути от Москвы до Петушков. Если до этого момента герой движется по линейному маршруту, то далее его маршрут постепенно становится круговым, «…пространство яви превратится в сон, наваждение, бред; привычное течение времени запутается и сорвется в провал»[425].

В сознании героя время то раздвигается (глава «Черное – Купавна», в которой герой вспоминает, как отмечал свое двадцатилетие, а затем и тридцатилетие) либо, наоборот, сжимается (глава «Усад – 105-й километр», в которой Веничка сам с собой рассуждает о возможных причинах темноты за окном электрички). В какой-то момент герой окончательно теряет ориентацию во времени и пространстве и, когда приходит в себя, то не узнает, где находится и поражается тому, что за окном темно: «Почему за окном чернота, если поезд вышел утром и прошел ровно сто километров?.. Почему?..»[426]; «Ведь я уезжал из Москвы – заря моей пятницы уже взошла. Значит – уже сегодня пятница! Почему же так темно за окном?..»[427].

В поэме точно указано время пути от Москвы до Петушков: «От Москвы до Петушков ехать ровно два часа пятнадцать минут»[428]. Если поезд отправился в 8 часов 16 минут, то к 10:31 он должен прибыть в Петушки. Не раз подчеркивается, что ровно в одиннадцать часов на перроне Веничку будет ждать любимая девушка. Но на деле герой покидает вагон поезда глубокой ночью.

Движение электрички является символом движущейся жизненной энергии. Пока Веничка находится внутри вагона, он хоть и испытывает мучения, но его жизни ничего не угрожает. Как только герой оказывается в статичном пространстве вокзала, лишенного какой-либо жизненной энергии и движения, ценность жизни героя обнуляется до такой степени, что ничем не мотивируемая агрессия четверых хулиганов приводит к его страшной и бессмысленной смерти.

---

[425] Лекманов О., Свердлов М., Симановский И. Венедикт Ерофеев: посторонний. С. 186.
[426] Ерофеев В. В. Собрание сочинений: в 2 т. Т. 1. С. 134.
[427] Там же. С. 137.
[428] Там же. С. 136.

Замкнутость всего пространства поэмы подтверждена главой «Петушки. Садовое кольцо». Герой, сойдя с поезда и еще не понимая, что находится в Москве, вместо любимой девушки встречает четверых людей: «Я сразу их узнал, я не буду вам объяснять, кто эти четверо… Я задрожал сильнее прежнего, я весь превратился в сплошную судорогу…»[429].

Спасаясь бегством, герой, сам того не желая, достигает Кремля. Впервые в жизни он видит Кремль и там же, у кремлевской стены, Веничку избивают четверо. Последним местом, в котором он рассчитывает спастись от смерти, становится подъезд неизвестного дома недалеко от памятника Минину и Пожарскому. Страшная смерть героя сопровождается смехом ангелов и молчанием Бога: «Вот так и теперь ангелы небесные надо мной смеялись. Они смеялись, а Бог молчал…»[430].

«Московское пространство» существования героя в конце поэмы отличается наличием специфичной нарративной организации текста. Четверо хулиганов, единственная цель которых – убийство героя, становятся новыми собеседниками Венички. Диалоги между ними и Веничкой практически лишены смысла: « – Ну, вот ты и попался <…> – Как то есть… попался? <…> А вот так и попался! Больше никуда не поедешь. – А почему?.. – А потому»[431]. Повествователь не объясняет действия четырех убийц и представляет их загадочным образом: «Я сразу их узнал, я не буду вам объяснять, кто эти четверо…»[432]. Последние слова Венички перед смертью полны ужаса и удивления: «Зачем-зачем?.. зачем-зачем-зачем?.. – бормотал я…»[433].

Тот факт, что герой умирает раньше, чем заканчивает рассказ о себе, заставляет задать закономерный вопрос: кто ведет повествование от имени Венички? Принимая во внимание историю поездки из Москвы в Петушки, которая дается в мельчайших подробностях, можно сделать вывод о том, что

---

[429] Там же. С. 160.
[430] Там же. С. 165.
[431] Там же. С. 161.
[432] Там же. С. 160.
[433] Там же. С. 166.

рассказ ведет некто хорошо знакомый с Веничкой, понимающий его и сопереживающий ему. Это позволяет нам предположить, что повествование ведется от лица нарратора, который является ни кем иным, как посмертным воплощением героя – его душой. Веничка умирает, но его душа продолжает существовать, рассказывая нам печальную историю земной жизни героя.

Мотив пути, реализованный на страницах «Москвы – Петушков», не ограничивается только поездкой на электричке, т.е. имеет место не только географическое путешествие, но, как было обозначено выше, – путешествие философско-ментальное, «путешествие в мир грез, в мир литературных моделей, в мир слов, текстов»[434]. Веничка сосредотачивается на внутреннем пространстве вагона электрички. Все происходящее за пределами этого замкнутого пространства начинает волновать героя только с момента осознания неотвратимо приближающейся трагедии: «Тревога со дна души все подымалась да подымалась»[435].

Мы можем выделить пять составляющих хронотопа дороги, которые являются элементами жанра травелога в «Москве – Петушках»: 1) реальное географическое пространство, включающее городское пространство Москвы (Кремль, Курский вокзал, подъезд неизвестного дома); 2) внутреннее пространство поезда; 3) ментальное пространство фантазий героя; 4) мифологическое пространство, включающее библейские мотивы; 5) пространство жизненного пути героя, включающее его философское осмысление.

И если реальное и мифологическое пространства сосуществуют, нигде не пересекаясь, образуя относительно самостоятельные сюжетные линии, то философское и ментальное пространства, а также внутреннее пространство поезда являются в тексте связующими звеньями. Они пересекают два вышеназванных художественных пространства и соединяют их друг с другом, делая сюжет книги единым организмом.

---

[434] Безруков А. Н. Пространственно-временные координаты травелога в поэме Вен. Ерофеева «Москва – Петушки». С. 448.

[435] Ерофеев В. В. Собрание сочинений: в 2 т. Т. 1. С. 134.

Таким образом, важным элементом жанра путешествия, нашедшем отражение в книге, является использование грамматической конструкции первого лица единственного числа на протяжении всего произведения, а также практически максимальная идентичность героя – Венички Ерофеева, главного действующего лица книги, и повествователя, которым, как было отмечено нами выше, является посмертное воплощение героя, некая мыслящая духовная субстанция. Как вспоминает Ольга Седакова, автор «Москвы – Петушков» любил повторять: «“с моей потусторонней точки зрения”»[436]. Принцип «потустороннего взгляда» писатель применил и при создании образов героя и нарратора в своем бессмертном произведении.

К стандартным элементам травелога Н. А. Никитина и Н. А. Тулякова относят также наличие пограничных полюсов: «…противопоставленность путешественника и мира, контраст между родным и чужестранным, внутренним и внешним, городом и природой, прошлым и настоящим, литературой и реальностью, текстом и претекстами, двумя или более стилями»[437], а также «композиционную размытость»[438], для которой характерно отсутствие четкой структуры начала и конца произведения, возможность открытого финала, «внутренняя полижанровость»[439]. Эти элементы травелога можно обнаружить и в исследуемом нами произведении. Доброта и ранимость Венички противопоставлены цинизму и жестокости окружающего его мира. Москва представлена как огромный жестокий город, а Петушки – наоборот, идиллическое место. Многочисленные интертекстуальные элементы, проходящие через все произведение, «размывают» границы между реальностью и миром фантастических видений героя. Для речи повествователя характерно сочетание возвышенной и грубой разговорной и ненормативной лексики («Система

[436] Седакова О. Монологи о Венедикте Ерофееве. URL: https://omiliya.org/article/monologi-o-venedikte-erofeeve-olga-sedakova.html (дата обращения: 11.07.2019).

[437] Никитина Н. А., Тулякова Н. А. Жанр травелога: когнитивная модель // Шестая международная конференция по когнитивной науке: Тезисы докладов. Калининград, 23–27 июня 2014 г. Вып. 6. С. 449.

[438] Там же. С. 450.

[439] Там же. С. 450.

художественного языка ерофеевского текста строится на повышенной детализации, частом цитировании различных источников, интертекстуальности, смешении высокого и низкого пластов лексики»[440]); открытый финал заключается в том, что Вен. Ерофеев оставляет без ответа вопрос об этимологии четырех убийц Венички и о мотивах их преступления.

Итак, проанализировав субъектную и пространственно-временную структуру произведения, мы можем установить, что «Москва – Петушки» имеют существенные черты жанра травелога, к которым относятся следующие: мотив пути, мотив преодоления границ, хронотоп дороги, состоящий из пяти основных элементов, пространственно-временная вариативность (реальное / философско-ментальное путешествие в пространстве и времени), стилистическая неоднородность.

2.5. Мифопоэтический пласт текста поэмы «Москва – Петушки» как parodia sacra. Черты юродивого в образе Венички Ерофеева

А. Генис писал о поэме «Москва – Петушки»: «По мере продвижения к Петушкам в тексте нарастают элементы бреда, абсурда <…> Но эта клинически достоверная картина описывает лишь внешнюю сторону опьянения. Есть и другая – глубинная, мировоззренческая, философская, скажем прямо – религиозная»[441]. С. Гайсер-Шнитман отмечает, что поэма представляет собой «…сочетание библейского контекста с комическим повествованием о дне московского алкоголика…»[442]. А. Н. Безруков, анализируя культурный контекст поэмы, выделяет следующие важнейшие коды произведения: «…код литературного

[440] Смирнова Е. Е. Записные книжки Вен. Ерофеева 1960-х годов в составе авторского сверхтекста: автореф. дис. … канд. филол. наук. Иваново, 2010. С. 17.

[441] Генис А. Благая весть. Венедикт Ерофеев / Москва – Петушки: поэма / Венедикт Ерофеев. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. С. 182.

[442] Гайсер-Шнитман С. Венидикт Ерофеев «Москва – Петушки», или «The Rest is Silence». С. 33.

путешествия, код юродствования, код исповеди, код пародии»[443]. Стоит отметить, что «пародийный код», как будет показано нами ниже, накладывает отпечаток на все жанровые и сюжетные элементы произведения, приводя к трансформации традиционных кодов.

Как мы уже показали, центром поэмы является образ протагониста, вокруг которого выстраивается повествование. О грешности, маргинальности, алкоголизме Венички мы узнаем с первых строк книги. На протяжении всего действия читатель погружен в его внутренний мир, все остальные образы поэмы возникают в его нетрезвом сознании.

Уменьшительно-ласкательная форма имени Венедикт – Веничка – воспринимается как «застенчивая попытка его приуменьшить и приласкать»[444] и является одной из главных характеристик героя. С одной стороны, она указывает на чистоту его души, сохранившей детскую невинность, с другой – подчеркивает инфантильность и ущербность протагониста. В русской традиции уменьшительными именами называли городских и деревенских дурачков, убогих, психически неполноценных, так и не сумевших повзрослеть и взять на себя ответственность за свое поведение. Имя в данном случае одновременно является авторской характеристикой и способом для героя самовыразиться[445]. Уже форма имени протагониста подсказывает его особый статус и создает контекст для его идентификации как юродивого.

С самого начала в тексте поэмы появляются библейские образы и мотивы, описывающие «религиозный» путь героя, иронически и пародийно обыгранный[446]. Герой вспоминает, как в незнакомом подъезде он садится на сороковую ступеньку: «…сел я вчера на ступеньку в подъезде, по счету снизу

[443] Безруков А. Н. Культурный контекст поэмы Вен. Ерофеева «Москва – Петушки» // Русское литературоведение в новом тысячелетии: материалы 2 Междунар. конф. В 2 т. Т. 1. М.: Таганка, 2003. С. 67.

[444] Эпштейн М. Н. Постмодерн в России. Литература и теория. С. 259.

[445] Веселова Н. А. Веничка, Веня, Венедикт Ерофеев: парадигма имени // Литературный текст: проблемы и методы исследования: сб. науч. тр. / отв. ред. И. В. Фоменко. Т. 7: Анализ одного произведения: «Москва – Петушки» Вен. Ерофеева. Тверь, 2001. С. 69 – 74.

[446] Школьская А. О. Роль библейских и мифологических образов в поэме Вен. Ерофеева «Москва – Петушки» // Известия Смоленского государственного университета: ежеквартальный журнал. 2017. № 1 (37). С. 19 – 28.

сороковую...»[447]. Число сорок в христианстве имеет особое символическое значение. Это и сорокадневное искушение Христа в пустыне, и Вознесение Господне через сорок дней после Воскресения. Стоит отметить, что обрядовым символом Вознесения является именно лестница. Но если Христос через сорок дней после своей смерти восходит на небо, то Веничка, наоборот, сходит вниз по сорока ступенькам. Здесь мы видим, что герой соотносится с образом Христа и как его двойник, и как антипод.

В главе «Новогиреево – Реутово» проводится параллель с библейским сюжетом о Распятии и Вознесении Христа. Но отметим, что в поэме эти два «события» даны в обратной последовательности: «Распятие совершилось – ровно через тридцать дней после Вознесения»[448]. Подобные приемы характерны, как показал М. М. Бахтин, для parodia sacra – пародии на священные тексты и ритуалы[449]. В. И. Тюпа также причисляет поэму Вен. Ерофеева «…к традиции веселого кощунства, вольной игры с символами и таинствами веры, именуемой *parodia sacra*»[450]. В жанре parodia sacra библейский сюжет пародируется (выворачивается наизнанку). Инверсия, в свою очередь, предрекает трагическую судьбу и близкую смерть главного героя.

Траурную минуту молчания напоминает сцена, в которой герой стоит посреди площади Курского вокзала в главе «Москва. К поезду через магазин». И снова обнаруживается нарочитая нелогичность происходящих событий: минута молчания по еще живому Веничке, который ровно в 8 часов 36 минут отправляется в свой последний путь до Петушков. Здесь же автор вводит аллюзию на похороны советских начальников, во время которых давали прощальные гудки: «Если у вас есть под рукой какой-нибудь завалящий гудок – нажмите на этот гудок»[451].

---

[447] Ерофеев В. В. Собрание сочинений: в 2 т. Т. 1. С. 24.

[448] Там же. С. 49.

[449] Бахтин М. М. Собрание сочинений. Т. 3: Теория романа (1930 – 1963 гг.). 880 с.

[450] Тюпа В. И., Ляхова Е. И. Эстетическая модальность прозаической поэмы Вен. Ерофеева» С. 36.

[451] Ерофеев В.В. Собрание сочинений: в 2 т. Т. 1. С. 31.

Комментаторы текста поэмы даже в нейтральных, казалось бы, сценах находят библейские образы и аллюзии. В словах: «Я вышел на воздух, когда уже рассвело»[452], – Э. Власов находит «апелляцию к евангельской сцене ареста Христа в Гефсиманском саду («<…> Веничка-Христос выходит из своего подъезда-сада, в котором в финале найдет свою гибель»)[453]. Сцена, в которой героя выводят из ресторана, также соотносится, по Э. Власову, «…с арестом Иисуса Христа в Гефсиманском саду: "Тогда подошли, и возложили руки на Иисуса, и взяли Его…"»[454].

Веничка ассоциируется с Иисусом Христом, служащие ресторана со стражей, а советский привокзальный ресторан соотносится с Гефсиманским садом. О схожести образа Венички с Христом говорят Н. С. Павлова и С. Н. Бройтман. Они проводят также аналогию между образом Венички и героем романа Ф. Кафки «Процесс» и отмечают возраст Венички и К. на момент их убийства: «У героев *почти* Христов возраст – им 31 год <…>. В обоих случаях – намек на возраст Иисуса, но попадание «рядом», нарочито неточное совпадение»[455].

Для пародии, как известно, характерно «скрещивание» двух языков – «пародируемый язык <…> и пародирующий – прозаический низменный язык, фамильярный разговорный язык, язык реалистических жанров…»[456]. Ерофеев в своем произведении использует наравне с возвышенной лексикой («тщета», «эфемерность», «упоение», «Царица Небесная») сниженную и бранную лексику, имеющую явную маргинальную окраску («сблевать», «мудозвон», «играть в сику», «мозгляк»).

М. Н. Липовецкий отмечает, что одним из приемов автора поэмы является пародийный повтор цитат из священных текстов («…библейские мифологемы

---

[452] Там же. С. 24.

[453] Ерофеев В. Москва – Петушки: С комментариями Эдуарда Власова. С. 137.

[454] Там же. С. 169.

[455] Павлова Н. С., Бройтман С. Н. Финал романа Вен. Ерофеева «Москва – Петушки» (К проблеме: В. Ерофеев и Ф. Кафка) // Литературный текст: проблемы и методы исследования: сб. науч. тр. / отв. ред. И. В. Фоменко. Т. 7: Анализ одного произведения: «Москва – Петушки» Вен. Ерофеева. Тверь, 2001. С. 115.

[456] Бахтин М. М. Собрание сочинений. Т. 3: Теория романа (1930 – 1963 гг). С. 544.

открыто становятся объектом итерации»[457]). Например, в главе «Чухлинка – Кусково» снижено комически обыгрывается Ерофеевым библейская фраза «Встань и иди», которую произносил Иисус, исцеляя неизлечимо больных. Здесь эту фразу несколько раз произносят четверо знакомых Венички, с которыми тот делит комнату.

Они же называют Веничку Каином и Манфредом, подчеркивая его гордую независимость и превосходство над собой, что является отсылкой к одноименным произведениям Дж. Г. Байрона. Но это сравнение одновременно подчеркивает непреодолимую «пропасть», которая отделяет ранимого и деликатного Веничку от романтических героев. В нем, хотя он и бросает своим пьянством вызов общественным устоям, «…"скорби" и "страха" больше всего, и еще немоты»[458]. Говоря о своем одиночестве, герой сравнивает себя с сосной: «…Вот и я, как сосна… Она такая длинная-длинная и одинокая-одинокая, вот и я тоже…»[459] (Сравнение иронически отсылает к стихотворению М. Ю. Лермонтова «На севере диком…»[460] и также подчеркивает наличие пародии на романтизм в поэме Ерофеева).

А. Кавадеев, называя Веничку «иноком», обращает внимание на те «атрибуты», которые, как правило, выделяются в описании житий святых русской православной церкви: одиночество, келья (вагон электрички, Москва), вера в Бога (герой молится и обращается к Богу за помощью), ангелы, бесы (Сатана, Сфинкс), Богородица (образ возлюбленной героя)[461]. Таким образом, в поэме пародируемым текстом является не только Библия, но и житие как жанр церковной литературы.

Христианское смирение у Венички принимает форму малодушия и боязливости: «О, если бы весь мир, если бы каждый в мире был бы, как я сейчас,

---

[457] Липовецкий М. Н. Паралогии: трансформация (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920 – 2000-х годов. С. 290.

[458] Ерофеев В. В. Собрание сочинений: в 2 т. Т. 1. С. 55.

[459] Там же. С. 59.

[460] Стихотворение является вольным переводом стихотворения Г. Гейне «Ein Fichtenbaum steht einsam» из «Книги песен».

[461] Кавадеев А. Сокровенный Венедикт // Соло. 1991. № 8. С. 86.

тих и боязлив <…> Никаких энтузиастов, никаких подвигов, никакой одержимости! – всеобщее малодушие. Я согласился бы жить на земле целую вечность, если бы прежде мне показали уголок, где не всегда есть место подвигам»[462]. О смерти Веничка рассуждает как о чем-то неизбежном, избавляющем от страданий и одиночества: «"Человек смертен"» – таково мое мнение. Но уж если мы родились – ничего не поделаешь, надо немножко пожить…»[463].

Главный герой стоит в оппозиции к миру, центром которого выступает Кремль – место, которое Бог «…обогнул и прошел стороной…»[464]. Кремль – символ безграничной власти, а любое насилие чуждо ранимому сердцу Венички. Смиренный герой Ерофеева тем не менее бросает вызов существующим порядкам: во время разгара атеизма в Советском Союзе молится («И я страдал и молился»[465]), обращается с просьбой о молитве («"Помолитесь, ангелы, за меня"»[466]), заявляет о существовании Бога («Он непостижим уму, а следовательно, Он есть»[467]) и о своей вере («… я верю в то, что Он благ…»[468]), призывает к совершенству («Итак, будьте совершенны, как совершенен Отец ваш Небесный»[469]). Вместе с тем библейские мотивы и образы повествователь представляет, пользуясь фамильярной и разговорной лексикой, что придает им пародийный оттенок. Пытаясь найти оправдание своему своеобразному отречению от мира, Веничка вспоминает Бога и восклицает: «Вот ведь Искупитель даже, и даже Маме своей родной, и то говорил: "Что мне до тебя?" А уж тем более мне – что мне до этих суетящихся и постылых?»[470].

Веничка свято верит, что Бог непременно укажет ему верную дорогу в Петушки, возможно даже, они вместе пройдут этот путь: «Он ведет меня от

---

[462] Ерофеев В. В. Собрание сочинений: в 2 т. Т. 1. С. 30.
[463] Там же. С. 67.
[464] Там же. С. 163.
[465] Там же. С. 37.
[466] Там же. С. 53.
[467] Там же. С. 74.
[468] Там же.
[469] Там же.
[470] Там же. С. 26.

страданий – к свету. От Москвы – к Петушкам. Через муки на Курском вокзале, через очищение в Кучине, через грезы в Купавне – к свету и Петушкам»[471]. Если рассматривать Москву как место бессмысленной земной суеты и страданий, то Петушки – особое пространство: здесь мы видим христианское противопоставление ада и рая. Петушки – это аналог небесного рая, а значит, и достижим он только после смерти.

Ключом к познанию Бога для героя парадоксальным образом становится алкоголь. А. Генис утверждает: «Алкоголь – стержень, на который нанизан сюжет Ерофеева»[472]. Веничка Ерофеев парадоксальным образом через употребление алкоголя становится ближе к Богу и сам «уподобляется» ему. О таком «уподоблении» самого писателя говорит и супруга Вен. Ерофеева – Галина: «…религия в нем всегда была. Наверное, так нельзя говорить, но я думаю, что он подражал Христу»[473]. Если Иисус превращал воду в вино, то герой «Москвы – Петушков» создает и на себе пробует рецепты своих невообразимых коктейлей. Не случайны их названия: «Ханаанский бальзам», «Иорданские струи», «Звезда Вифлеема», которые отсылают нас к Библии. Они и кощунственны, и сакральны одновременно. Алкоголь помогает герою укрепить свой дух, отогнать тяжелые мысли: «…когда хмель уходит из сердца, являются страхи и шаткость сознания. Если бы я сейчас выпил, я не был бы так расщеплен и разбросан…»[474]. По мнению Н. Верховцевой–Друбек, алкоголь (водка) в поэме символизирует вино, которое прихожане получают на причастии как символ пролитой крови Христа[475].

М. Н. Липовецкий считает, что «Пьянство в поэме предстает как ключевая метафора бытия…»[476]. Жизнь сравнивается с опьянением и похмельем: «Ибо жизнь человеческая не есть ли минутное окосение души? и затмение души

---

[471] Там же. С. 74.
[472] Генис А. Благая весть. Венедикт Ерофеев. С. 383.
[473] Эпштейн М. Н. Постмодерн в России. Литература и теория. С. 258.
[474] Ерофеев В. В. Собрание сочинений: в 2 т. Т. 1. С. 149.
[475] Верховцева-Друбек Н. «Москва –Петушки» как parodia sacra. С. 90.
[476] Липовецкий М. Н. Паралогии: трансформация (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920 – 2000-х годов. С. 296.

тоже»[477]. На всем протяжении пути из Москвы в Петушки герой находится в состоянии опьянения и только в последние минуты перед смертью холодный московский воздух его отрезвляет. Жизнь для Венички – это пьянство, похмелье, бред, а смерть характеризуется абсолютной незатуманенностью рассудка. Как отмечает Е. А. Смирнова, «формообразующая роль выпивки заключается у Ерофеева в том, что процесс опьянения героя идет у него рука об руку с расширением того художественного пространства, в котором герой существует и действует, выходом его из узких пределов *быта* в беспредельный план *бытия»*[478].

Соединение в тексте повествователя несоединимого (проповеди, покаяния, обличения, возмущения, шутовства, униженности) вызывает ассоциации с речевым поведением юродивого. Со статусом юродивого героя сближают одиночество, сиротство, бездомное существование (ночует на ступеньках в подъезде). В то же время он причастен небесному (обращается к Богу, общается с ангелами). Как юродивый, Веничка испытывает на себе унижающее и надменное отношение окружающих, терпит избиения и в конце погибает от рук хулиганов.

Признаки поведения юродивого М. Н. Эпштейн видит в саморазрушительном поведении Венички. По его словам, «именно Христа ради юродивый разрушает свою жизнь и подвергает испытанию чужую»[479]. На соединение противоречивых качеств указывал в характеристике юродства Г. П. Федотов: «Жизнь юродивого является постоянным качанием между актами нравственного спасения и актами безнравственного глумления над ними»[480]. По словам В. В. Зеньковского, «юродивые принимают на себя подвиг нарочитого безумия, чтобы достичь свободы от соблазнов мира – но в юродстве нет и тени презрения к миру или отвержению его. Юродство, прежде всего, низко ценит внешнюю, суетливую сторону жизни, презирает мелочное угождение себе, боится житейских удобств, богатства, но не презирает человека, не отрывает его от

[477] Ерофеев В. В. Собрание сочинений: в 2 т. Т. 1. С. 157 – 158.

[478] Смирнова Е. А. Венедикт Ерофеев глазами гоголеведа // Русская литература, 1990. № 3. С. 59.

[479] Эпштейн М. Н. Постмодерн в России. Литература и теория. С. 258.

[480] Федотов Г. П. Святые Древней Руси. М.: Московский рабочий, 1990. С. 201.

жизни»[481]. Действительно, Веничка не стремится достичь высокого социального положения, разбогатеть и завести полезные знакомства, он, наоборот, добровольно опускается на дно социальной лестницы. Так проявляется своеобразный мазохизм юродивого: «…страдает юродивый не ради собственного удовольствия, но "Христа ради", иными словами, он постоянно соотносит свою модель поведения с другой моделью, с другим – сакральным – текстом, которому он подражает…»[482].

Тем не менее мы не можем говорить о полном тождестве русского юродства и юродства по Ерофееву. Как писал В. В. Зеньковский, «юродство тоскует о правде и любви, оно поэтому неизбежно переходит в обличение всяческой неправды у людей, <…> ему тесно в пределах одного земного начала»[483]. В. В. Зеньковский также говорит об утверждении иерархического принципа – суть которого в «подчинении земного небесному»[484]. Этот принцип юродства в поэме ставится под сомнение: Веничке не чужды земные наслаждения и страсти, он ввергает себя в беспробудное, смертельно опасное пьянство. Как отмечает И. А. Есаулов, «…смысл юродства в том и состоит, чтобы *воскресить* к будущей жизни этот умерший в грехах мир. Юродивый <…> приносит себя в жертву ("умирает"), словно спускаясь во ад, чтобы другие спаслись (воскресли)»[485].

Двойственность характерна и для других персонажей поэмы, что свойственно пародии. Собеседниками Венички в вагоне электрички, в числе прочих, оказываются дед и внук Митричи – двое слабоумных, одновременно вызывающие жалость и отвращение. Здесь мы встречаемся с аллюзией на учеников Христа – апостолов; такими «учениками» для нашего героя становятся Митричи. Это люди, неспособные совершить зло, но и неспособные противостоять ему. Они проповедуют добро и любовь в своем понимании. Веничка искренне их жалеет, потому что подобен им. Он вспоминает заповеди

---

[481] Зеньковский В. В. История русской философии. В 2 т. Т. 1. Ч. 1. Ленинград: ЭГО, 1991. С. 42.

[482] Есаулов И. А. Пасхальность русской словесности. М.: Кругъ, 2004. С. 160.

[483] Зеньковский В. В. История русской философии. С. 42.

[484] Там же.

[485] Есаулов И. А. Пасхальность русской словесности. С. 164.

Христа: «Бог, умирая на кресте, заповедовал нам жалость, а зубоскальства Он нам не заповедовал»[486].

Во второй главе поэмы «Москва. Площадь Курского вокзала» появляется еще один сильный библейский образ – ангелы. «О! Узнаю! Это опять они! Ангелы Господни!»[487]. Судя по этим словам, герой уже не в первый раз вступает в разговор с ангелами. Он просит ангелов помолиться о его предстоящей поездке в Петушки: «Помолитесь, ангелы, за меня. Да будет светел мой путь, да не преткнусь о камень, да увижу город, по которому столько томлюсь»[488]. Впрочем, вопрос об ангельской природе этих «существ» достаточно спорен. Ласковым, тихо напевающим голосом, ангелы дают Веничке не вполне благоразумные советы. Все они сводятся к одному – пойти и поскорее выпить. «*А ты походи, легче будет, а через полчаса магазин откроется: водка там с девяти, правда, а красненького сразу дадут…*»[489]. Слово «красненький» трижды повторяется на маленьком отрезке текста, таким образом, акцентируется внимание именно на этом цвете. Красный цвет в православии символизирует пролитую за веру кровь Христа и мучеников. Здесь мы опять сталкиваемся с пародийным элементом: смерть Венички – это смерть мученика, «новоявленного святого» принесшего себя в жертву. Эти же самые ангелы в главе «Салтыковская – Кучино» переживают за Веничку: «*– Нет, мы не глупые, мы просто боимся, что ты опять не доедешь…*»[490]. Неоднозначность этих библейских образов подтверждает и следующий факт: предают героя именно ангелы. В момент наивысшего ужаса героя они смеются: «"Ангелы небесные, они подымаются! что мне делать?" <…> И ангелы – засмеялись»[491].

С ангелами сравниваются в поэме любимая девушка Венички и ребенок, чаще называемый в тексте «младенец»: «Это ангелы мне напомнили о гостинцах,

---

[486] Ерофеев В. В. Собрание сочинений: в 2 т. Т. 1. С. 102.
[487] Там же. С. 26.
[488] Там же. С. 53.
[489] Там же. С. 26.
[490] Там же. С. 57.
[491] Там же. С. 165.

потому что те, для кого они куплены, сами напоминают ангелов»[492]. Стоит отметить сложную природу этих образов, а сам Веничка отмечает: «Ведь в человеке не одна только физическая сторона; в нем и духовная сторона есть, и есть – больше того – есть сторона мистическая, сверхдуховная сторона»[493].

С образом возлюбленной Венички непосредственно связана пятница – день недели, обладающий сильнейшим библейским значением. Именно в пятницу произошло распятие Христа и, как говорит Веничка, «"Там каждую пятницу, ровно в одиннадцать, на вокзальном перроне меня встречает эта девушка с глазами белого цвета…"»[494]. С одной стороны, Петушки – это желанное место для героя, а с другой – оно связано со смертельной опасностью. Возлюбленная героя, «белобрысая дьяволица»[495], одновременно напоминает страшное мифическое существо и некую божественную сущность («Эта девушка вовсе не девушка!»[496]; «…не женщина, а волхование!»[497]; «"Не женщина, а бланманже"[498]…», «Утеха рода человеческого, лилия долины…»[499], «царица»[500]). В главе «Фрязево – 63-й километр» Веничка вспоминает, как его любимая девушка совершает божественное чудо, воскрешая героя: «…я был во гробе, я уж четыре года лежал во гробе <…> она подошла ко гробу и говорит: "Талифа куми" <…> И что ж вы думаете? Встал – и пошел»[501]. Здесь мы видим прямую отсылку к библейскому сюжету о воскрешении Христом девицы. Как отмечает И. С. Конрад: «Почти все слова, сказанные героем о своей любви, являются реминисценциями из Библии – лишь канонический текст способен выразить весь спектр чувств и эмоций героя»[502]. Таким образом, соединение высокого и низменного происходит не

[492] Там же. С. 27.
[493] Там же.
[494] Там же. С. 52.
[495] Там же.
[496] Там же. С. 60.
[497] Там же.
[498] Там же. С. 158.
[499] Там же.
[500] Там же.
[501] Там же. С. 97.
[502] Конрад И. С. Фольклорные мотивы с семантикой смерти / возрождения в произведении Вен. Ерофеева «Москва – Петушки»: дис. … канд. филол. наук. М., 2004. С. 114.

только в лексике, но и в структуре персонажа. Возлюбленная героя, с одной стороны, представляется пьющей падшей женщиной, а с другой, обладает удивительной духовностью, результатом которой становится воскрешение героя.

Образно описывая свою любимую, герой ни разу не называет ее по имени. И. С. Конрад указывает на то, что «Традиция сокрытия имени является одной из древнейших: скрывая имя человека, его тем самым уберегали от влияния внешнего мира, от происка злых духов»[503]. Не раз в поэме появляется указание на длинные волосы героини – «коса от затылка до попы» или «от попы до затылка». И. С. Конрад усматривает в этой черте схожесть возлюбленной Венички с русской святой Параскевой Пятницей, которая также имела длинные волосы: «Петушинская блудница *с косой* – символ невинности и чистоты, – связана с христианской святой, на уровне преемственности, связанная с продуцирующими представлениями»[504]. Возлюбленная из Петушков невольно ведет героя к гибели. Именно она не позволяет Веничке поехать к заболевшему ребенку: «В прошлую пятницу – верно, в прошлую пятницу она не пустила меня к нему поехать…»[505]. По мнению ряда исследователей (В. И. Тюпа, Е. И. Ляхова), именно тот факт, что отец не попрощался с умирающим сыном и стал причиной страшной гибели героя. Исследователи приводят ряд доказательств выдвинутой гипотезы: буква «Ю», которая возникает перед глазами погибающего героя; факт снятия обуви убийцами (отец поет сыну песенку «Раз-два-туфли-надень-ка»), фраза «вечно живущие ангелы и умирающие дети», на первый взгляд, абсурдный риторический вопрос из первой главы: «Не знаем же мы вот до сих пор: царь Борис убил царевича Димитрия или наоборот?», описание жестокой глумливости детей над погибшем под колесами поезда человеком – все это может восприниматься как разгадка к образу четвертого убийцы[506]. Но стоит отметить, что вопрос об этимологии убийц Венички в ерофееведении остается открытым.

---

[503] Там же. С. 120.

[504] Там же. С. 124.

[505] Ерофеев В. В. Собрание сочинений: в 2 т. Т. 1. С. 57.

[506] Тюпа В. И., Ляхова Е. И. Эстетическая модальность прозаической поэмы Вен. Ерофеева С. 39.

Образ младенца также является двусмысленным. Веничка говорит о нем с особой отцовской нежностью: «…распускается мой младенец, самый пухлый и самый кроткий из всех младенцев. Он знает букву «ю», и за это ждет от меня орехов»[507]. Но немного выше мы читаем: «…там, в дымных и вшивых хоромах неизвестный этой белесой, распускается мой младенец…»[508]. Фраза «неизвестный этой белесой» вызывает вопрос: является ли возлюбленная Венички матерью младенца, живущего к тому же «…за Петушками, где сливаются небо и земля, и волчица воет на звезды…»[509]. На страницах поэмы ответа на этот вопрос мы не находим. О судьбе младенца мы знаем немного: «…он был болен в позапрошлую пятницу, и все там были за него в тревоге…»[510]. Тревога за жизнь мальчика усиливается, когда ангелы печально называют его «*Бедный мальчик*»[511]. А в словах Венички о младенце: «И все, что они говорят, – вечно живущие ангелы и умирающие дети…»[512] мы видим намек на смерть ребенка. По мнению В. И.Тюпы и Е. И. Ляховой, со смертью младенца «…в поэму вносится совершенно чуждый карнавальному мироощущению этический момент личной ответственности и вины, способный преобразить финальное убийство в казнь»[513].

О неотвратимости наказания говорит и сам герой: «Но сегодня – сегодня что-то решится, потому что сегодняшняя пятница – тринадцатая по счету»[514]. Находясь в электричке, герой сомневается, что достигнет цели своего назначения – Петушков: «…если я сегодня доберусь до Петушков…»[515], «…если доберусь живым; если милостив Бог»[516]. В этом он полностью полагается на Бога и дает

[507] Ерофеев В. В. Собрание сочинений: в 2 т. Т. 1. С. 52.
[508] Там же.
[509] Там же
[510] Там же. С. 58.
[511] Там же. С. 57.
[512] Там же. С. 58.
[513] Тюпа В. И., Ляхова Е. И. Эстетическая модальность прозаической поэмы Вен. Ерофеева. С. 43.
[514] Ерофеев В. В. Собрание сочинений: в 2 т. Т. 1. С. 66.
[515] Там же. С. 75.
[516] Там же. С. 80.

своего рода обет: если доедет до Петушков, – то обязуется создать коктейль, который можно будет пить «во имя Бога»[517].

Незримыми собеседниками Венички являются не только ангелы, но и Бог. По-дружески Веничка обращается к Богу, вынимая из чемоданчика купленное спиртное: «Господь, вот Ты видишь, чем я обладаю? Но разве это мне нужно? Разве по этому тоскует моя душа? <…> Смотри, Господь, вот: розовое крепкое за рупь тридцать семь…»[518]. Веничка, сирота из Сибири, задает вопросы Богу и получает ответы. Он ясно осознает бессмысленность своей собственной жизни и жизни окружающих. Но бунт, который поднимает герой самим своим существованием, не в силах что-либо изменить, он ведет героя к гибели.

Образ Бога в поэме далек от христианского понимания Верховного Существа. У Ерофеева Господь предстает «весь в синих молниях»[519]. Также о Боге мы читаем: «Господь молчал»[520]; «Бог молчал»[521]. Веничка не находит заступничества у Бога. Герой поэмы «Москва – Петушки» становится жертвой, которая приносится Богом и Богу.

Мифологическая составляющая также имеет место в рассматриваемом нами произведении. Стоит отметить, что агиографическая традиция, с одной стороны, отрицает связь с мифологическим сознанием, а с другой стороны, как отмечает А. В. Растягаев, «миф, античная биография, надгробная речь, сказка, эллинистический роман испытания – древние истоки житийного жанра»[522]. Мифологических образов в поэме существенно меньше, чем библейских. Но, как отмечает А. Н. Безруков, «как предтекст поэмы миф подвергается Ерофеевым инвариантным (часто пародийным) модификациям и формирует мегатекстуальный план «Москвы – Петушков»[523]. Так, мифологическими

[517] Там же. С. 75.
[518] Там же. С. 35.
[519] Там же. С. 36.
[520] Там же.
[521] Там же. С. 165.
[522] Растягаев А. В. Агиографическая традиция в русской литературе XVIII в.: проблема генезиса и жанровой трансформации: автореф. дис. ... док-ра. филол. наук. Самара, 2008. С. 11.
[523] Безруков А. Н. Поэтика интертекстуальности в творчестве Венедикта Ерофеева: поэма «Москва – Петушки»: дис. … канд. филол. наук. Бирск, 2005. С. 115.

существами предстают перед нами напарники Венички в главе «Кусково – Новогиреево». Веничка сравнивает их с мифическими богами: «…они все рассмеялись бы, как боги»[524]. Здесь автором подчеркивается различие между жестокими «мифологическими богами» – соседями Венички и самим героем – добрым, легко ранимым человеком.

Появление Сфинкса в главе «305-й километр – Покров» соотносится с темой Апокалипсиса и символизирует неотвратимость трагической гибели героя. В «Мифологическом словаре» Е. М. Мелетинского дана следующая, важная для нашего исследования характеристика этого существа греческой мифологии: «Сфинкс <…> задавала каждому проходившему загадку. <…> Не сумевшего дать разгадку Сфинкс убивала»[525]. Загадки, заданные Сфинксом, в поэме комичны, они пародируют мифологический сюжет. Не разгадавшему ни одной загадки Веничке Сфинкс предрекает: «А в Петушки, ха-ха, вообще никто не попадет!..»[526]. Слова Сфинкса становятся пророческими.

Нагнетает события появление хора Эриний, богинь мщения, в главе «Леонов – Петушки». Эринии также имеют символическое значение. Е. М. Мелетинский пишет: «Они обитают в царствие Аида и Персефоны, появляясь на земле, чтобы возбудить месть, безумие, злобу»[527]. После их появления в поэме, хаос и абсурдность происходящих событий нарастает: один за другим перед нами мелькают камердинер Петр, тракторист Евтюшкин, хор Эриний, понтийский царь Митридат. Происходящее все ближе подводит героя к трагической развязке. Во сне Веничке кажется, будто поезд летит под откос. Затем царь Митридат нападает на него с ножом: «И тут мне пронзило левый бок, и я тихонько застонал, потому что не было во мне силы даже рукою защититься от ножика… "Перестань, Митридат, перестань…"»[528]. В ударах ножом, которые Веничке наносит понтийский царь Митридат, мы можем рассматривать отсылку к

[524] Ерофеев В. В. Собрание сочинений: в 2 т. Т. 1. С. 45.
[525] Мелетинский Е. М. Мифологический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1990. С. 508.
[526] Ерофеев В. В. Собрание сочинений: в 2 т. Т. 1. С. 143.
[527] Мелетинский Е. М. Мифологический словарь. С. 620.
[528] Ерофеев В. В. Собрание сочинений: в 2 т. Т. 1. С. 155.

евагельскому сюжету о пронзении (прободении) бока Иисуса копьем римского воина Лонгина. При этом Веничка обращается к Богу со словами о помощи: «"Что со мной и где я? Почему это дождь моросит? Боже…"»[529]. Обращается он к Богу и у кремлевской стены: «"Пронеси, Господь…"»[530].

Нарастающее чувство тревоги в герое пропорционально нарастанию хаоса, происходящего в наступающей ночи. «"Уже и темно повсюду – где же Петушки?"»[531]. Тьма, которая наступает после того, как Веничка пропускает Петушки, обезличивает героя: вот уже перед нами не Веничка, а «милая странница»[532], «товарищ старший лейтенант»[533], «Андрей Михайлович»[534], «бабуленька»[535], «старая стерва»[536]. В обезличивании М. Н. Липовецкий также видит «знак смерти»[537]. Апогеем нарастающей тревоги становится момент искушения героя Сатаной в главе «Усад – 305-й километр», прямо повторяющий новозаветный сюжет искушения Иисуса дьяволом в пустыне. Диалог Венички и Сатаны – образец parodia sacra: «– Смири свой духовный порыв – легче будет. – Ни за что не смирю. – Ну и дурак. – От дурака слышу»[538].

Образ камердинера Петра в поэме становится аллюзией на апостола Петра – привратника у райских врат. Еще живого Веничку оплакивает «женщина, вся в черном с головы до пят <…> Ни дать ни взять – копия с "Неутешного горя"…»[539].

Смерти героя предшествует упоминание о звезде Вифлеема, указавшей, по Евангелию, путь волхвам к новорожденному Иисусу. Но, если в Библии, Вифлеемская звезда знаменует собой начало земной жизни Христа, то в поэме – это, наоборот, символ заката земной жизни Венички Ерофеева. Герой

---

[529] Там же. С. 155.
[530] Там же. С. 163.
[531] Там же. С. 132.
[532] Там же. С. 133.
[533] Там же. С. 134.
[534] Там же. С. 148.
[535] Там же. С. 152.
[536] Там же.
[537] Липовецкий М. Н. Паралогии: трансформация (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920 – 2000-х годов. С. 303.
[538] Ерофеев В. В. Собрание сочинений: в 2 т. Т. 1. С. 135.
[539] Там же. С. 146.

оправдывает отречение апостола Петра от Христа: «Я знаю, почему он предал, – потому что дрожал от холода, да»[540]. Сам Веничка, дрожа от ужаса и страха, признается: «И если б испытывали теперь меня, я предал бы Его до семижды семидесяти раз, и больше бы предал…»[541]. Сцена избиения героя у кремлевской стены напоминает библейский сюжет о бичевании Христа. И слова Венички, обращенные к Богу: «"Для чего, Господь, ты меня оставил"?»[542] – отсылка к словам Иисуса Христа, произнесенным во время распятия.

Стоит отметить, что по мере движения к финалу адресаты повествователя самоустраняются. Если в начале пути Веничка обращается к Богу и ангелам и получает ответы, то в конце поэмы по мере приближения трагической развязки мы читаем: «Господь молчал <…> И ангелы – засмеялись»[543]. Как отмечает Е. А. Егоров, в последних главах произведения «…фабула как будто перестает существовать и превращается в проекцию истории распятия Христа и различных ее переосмыслений»[544].

Отличающийся искренней добротой и мягкостью, Веничка со страниц книги обращается ко всем, «чье сердце открыто для поэзии и сострадания»[545], он берет на себя и искупает грехи своих современников, а весь его трагически предопределенный путь из Москвы в Петушки напоминает крестный путь Иисуса Христа. И если Иисус пешком преодолевает путь до места своей казни на Голгофе, то Веничка, который сам признается, что «…болен душой, но не подаю и вида»[546], преодолевает его на электричке.

Историю жизни и смерти героя, как было выявлено нами ранее, рассказывает сложный образ я-повествователя, являющийся квинтэссенцией образов автора, нарратора и погибшего героя. Как отмечает Е. В. Драгилева,

---

[540] Там же. С. 161.
[541] Там же.
[542] Там же. С. 165.
[543] Там же.
[544] Егоров Е. А. Развитие гоголевской поэтики в поэме Вен. Ерофеева // Литературный текст: проблемы и методы исследования: сб. науч. тр. / отв. ред. И. В. Фоменко. Т. 7: Анализ одного произведения: «Москва – Петушки» Вен. Ерофеева. Тверь, 2001. С. 26.
[545] Ерофеев В. В. Собрание сочинений: в 2 т. Т. 1. С. 31.
[546] Там же. С. 54

«Подобная “потусторонняя” точка зрения повествователя, “оправдывающая” акт повествования в ситуации “после смерти” повествователя, является механизмом, включающим обозначенную эсхатологическую схему пространственного движения героя-повествователя в противостоящую ей мифологическую»[547]. Обращения героя к себе в третьем лице, встречающиеся в тексте, также можно объяснить «посмертным» характером повествования.

Таким образом, поэма «Москва – Петушки» имеет существенные черты parodia sacra. Элементы священной пародии пронизывают весь текст и служат жанровообразующим элементом. Вен. Ерофеев пародирует библейский сюжет и создает образ, соединяющий в себе черты советского алкоголика-эрудита, Христа и юродивого. Веничка, выбрав для себя модель поведения (пародируя Христа, юродивого), неуклонно следует этой модели, что в конечном итоге приводит его к гибели.

2.6. Карнавальная поэтика поэмы Вен. Ерофеева. «Москва – Петушки» как травестийная поэма

Карнавальные элементы поэмы «Москва – Петушки» исследовали в своих работах М. Н. Липовецкий[548], Н. Л. Лейдерман[549], М. Н. Эпштейн[550], А. Зорин[551], А. Комароми[552], В. И. Тюпа, Е. И. Ляхова[553], И. С. Конрад[554], Э. Власов[555].

---

[547] Драгилева Е. В. Специфика образа повествователя в жанре путешествия. С. 445.

[548] Липовецкий М. Н. Паралогии: трансформация (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920 – 2000-х годов. 848 с.

[549] Лейдерман Н. Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: 1950 – 1190-е годы: Учеб учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. В 2 т. Т. 2: 1968–1990. М.: Издательский центр «Академия», 2003. 688 с.

[550] Эпштейн М. Н. Постмодерн в России. Литература и теория. 367 с

[551] Зорин А. Пригородный поезд дальнего следования // Новый мир. 1991. № 9. С. 256 – 258.

[552] Комароми А. Карнавал и то, что за ним: стратегии пародии в поэме Вен. Ерофеева «Москва – Петушки. С. 45 – 55.

[553] Тюпа В. И., Ляхова Е.И. Эстетическая модальность прозаической поэмы Вен. С. 34 – 44.

[554] Конрад И. С. Фольклорные мотивы с семантикой смерти / возрождения в произведении Вен. Ерофеева «Москва – Петушки»: дис. … канд. филол. наук. М., 2004. 160 с.

[555] Ерофеев В. Москва – Петушки: С комментариями Эдуарда Власова. 672 с.

По мнению А. Зорина, истоки смеха, по Ерофееву, следует искать, в творчестве Ф. Рабле и книге М.М. Бахтина «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса»: «Вен. Ерофеев назвал Рабле в числе своих литературных учителей. Думаю, что в конце 60-х годов это мог быть только Рабле, прочитанный по-бахтински»[556].

М. М. Бахтин является автором теории карнавальной культуры. Ученый подразделял все многообразие форм народно-смеховой культуры на три основных вида: обрядово-зрелищные формы (различные карнавальные празднества, площадные обрядово-смеховые действа), художественные смеховые, в том числе пародийные произведения, а также различные виды фамильярно-площадной речи (ругательства, клятвы и т.п.)[557]. Нас, главным образом, интересует второй вид – художественные произведения, проникнутые карнавальным мироощущением, их своеобразие.

Среди художественных произведений, принадлежащих карнавальной культуре, особое внимание Бахтин уделял «пародийно-травестирующим формам», которые, по его мнению, способствовали разрушению старых литературных форм и формированию новых. Такие произведения, как было показано в работах ученого, существовали уже в античной литературе и активно развивались в эпоху средневековья и Возрождения, XVII-XVIII веках.

Травестия и пародия, по мнению Бахтина, представляют собой жанровый гибрид, соединение несоединимого: высокого и низкого, смешного и серьезного, пародируемого и пародирующего текстов. Травестийные поэмы активно развивались в барочной литературе XVII века. В них, как в поэме «Перелицованный Вергилий» П. Скаррона, высокий эпический сюжет разрабатывался в низком стиле. С помощью гротескного снижения Скаррон высмеивал стиль высоких жанров (эпопеи и трагедии). А. И. Жеребин, развивая идеи Ж. Женетта, отмечает, что отличительным признаком травестии является «…комическое противоречие между завещанным традицией высоким предметом

[556] Зорин А. Пригородный поезд дальнего следования. С.257.

[557] Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2-е изд. М.: Художественная литература, 1990. С. 9.

и низким *стилем*, особенно ощутимое в условиях нормативной риторической *поэтики*…»[558]. Поэма «Москва – Петушки», проникнутая карнавальной поэтикой и элементами народно-смеховой культуры, напоминает травестийную поэму.

Смех – основной инструмент автора травестийных произведений, он «…направлен на все и на всех (в том числе и на самих участников карнавала)…»[559]. Карнавальный смех, по М. М. Бахтину, обладает следующими характеристиками: всенародность, универсальность, амбивалентность[560]. Особенно интересна смеховая амбивалентность, которая предполагает не только веселье и ликование, высмеивание и сатиру, но также сочетание смешного и серьезного, гротескное соединение комического и трагического. Неслучайно «Смех веселья уходит корнями в обрядовое действие, сопровождавшее человека в загробный мир»[561].

Ерофеев не копировал полностью сюжеты травестийных поэм. Он воспроизводил ключевые элементы структуры текста, в которых реализовалась жанровая специфика травестии. Поскольку травестийная поэма была жанровой пародией на эпос, в ней, как правило, встречалось сниженное, травестийное изображение битв, главных событий эпических поэм. В поэме П. Скаррона «Тифон, или Гигантомахия» (1644), например, это была битва титанов и богов-олимпийцев, в поэме В. Майкова «Елисей, или Раздраженный Вакх» (1769 –1771), которая считается лучшим русским произведением XVIII века в подобном роде, – драка в кабаке из первой песни, побоище зимогорцев с валдайцами из второй, кулачный бой купцов и ямщиков из пятой песни. У Ерофеева кульминационной сценой, после которой наступает сюжетный перелом и начинается движение сюжета к финалу, является сцена «революции», которая разворачивается в хмельном воображении героя и является пародией на Октябрьскую революцию,

---

[558] Жеребин А. И. Травестия. Материалы к словарю «Поэтика» // Новый филологический вестник. М.: ООО «Изд-во Ипполитова». № 2(7), 2008. С. 29 – 30.

[559] Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. С. 17.

[560] Там же.

[561] Конрад И. С. Фольклорные мотивы с семантикой смерти / возрождения в произведении Вен. Ерофеева «Москва – Петушки»: дис. … канд. филол. наук. М., 2004. С. 3.

Великую французскую революцию конца XVIII века и движение Реформации в Европе.

Ключевым мотивом многих травестийных поэм был также мотив пьянства, который являлся характеристикой героя и создавал атмосферу карнавала. Он использовался уже в русской демократической сатире XVII века («Служба кабаку», «Калязинская челобитная», «Повесть о бражнике»). Характерен он и для бурлескных поэм XVII-XVIII столетия. В поэме Скаррона во время войны титанов с богами-олимпийцами пьянствуют и те, и другие. В поэме В. Майкова «Елисей, или Раздраженный Вакх» (1769 – 1771) пьянство – одна из главных характеристик протагониста («Он все то выпьет, что лишь глазом ни окинет»[562]). Основной функцией героя в сюжете поэмы, которую он выполняет по поручению Бахуса, является борьба с откупщиками, поднявшими цены на алкоголь.

А. Комароми отмечает, что «центральный пародийный прием Ерофеева»[563] – процесс распития алкоголя. А. Зорин, формулируя это положение более точно, пишет, что алкоголь у Ерофеева заменяет собой карнавал: «Вырывая героя из всех социальных структур, водка бросает его в почти ирреальный, деформированный его пьяным сознанием "гротескный" мир подмосковной электрички, где царит карнавальная вольность…»[564].

В поэме Ерофеева мотив распития алкоголя в значительной степени формирует образ протагониста Венички. В пьянстве, преувеличенном до фантастических размеров, раскрывается гротескная природа образа. Пьянство является для героя образом жизни, практически единственным занятием. Пьянство делает его антигероем, точнее, пародийным двойником героя – трикстером, типичным персонажем травестийной поэмы.

О том, что герой алкоголик, мы узнаем с первых строк произведения. Мотив выпивки имеет в тексте важную функцию: позволяет «…взглянуть на мир

---

[562] Майков В. Елисей, или Раздраженный Вакх. URL: https://rvb.ru/18vek/maykov/01text/01isc_poems/002.htm (дата обращения: 10.09.2020).

[563] Комароми А. Карнавал и то, что за ним: стратегии пародии в поэме Вен. Ерофеева «Москва – Петушки». С. 47.

[564] Зорин А. Пригородный поезд дальнего следования. С. 257.

другими глазами, незамутненными "нормальными", то есть общепринятыми, представлениями и оценками»[565]. На протяжении всего действия читатель смотрит на происходящие в произведении события глазами Венички, постоянно находящегося в сильном алкогольном опьянении.

Для поэмы «Москва – Петушки» характерна двуплановость, своеобразное двоемирие. Так же двойственна природа героя поэмы. Он не отвечает характеристикам типичного алкоголика, обладает незаурядным умом и эрудицией, прекрасно разбирается в литературе, истории и искусстве. Он пьющий интеллигент, alterego писателя Венедикта Ерофеева. Кроме того, образ Венички Ерофеева связан с поэмным началом произведения, соотносится с образом лирического героя (о чем говорит, в частности, И. С. Конрад[566]), исповедь о жизни и смерти которого раскрывается перед читателем.

В то же время в главах, где Веничка рассказывает о своей неудавшейся «карьере» бригадира монтажников ПТУСа, он предстает карнавальным вождем (площадным шутом или дураком). Неслучайно во время средневековых празднований именно шуты и дураки считались «носителями карнавального начала»[567]. История «увенчания» и «развенчания» Венички – яркий пример смехового начала в поэме. Веничка – выбранный «вождь», «шут» или «король» (или «маленький принц»[568] как сам он себя называет), которого принимают в качестве лидера члены его бригады Алексей Блиндяев, Виктор Тотошкин, Стасик и другие. Снятие Венички с должности символизирует собой развенчание карнавального короля.

Рабочие ПТУСа халатно относятся к своим обязанностям (укладывают кабель под землю, а на следующее утро вытаскивают и выбрасывают, так как кабель приходит в негодность), много пьют («каждый по-своему убивал свой

---

[565] Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. С. 47.

[566] Конрад И. С. Фольклорные мотивы с семантикой смерти / возрождения в произведении Вен. Ерофеева «Москва – Петушки»: дис. … канд. филол. наук. М., 2004. С. 89.

[567] Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. С. 13.

[568] Ерофеев В. В. Собрание сочинений: в 2 т. Т. 1. С. 46.

досуг, ведь все-таки у каждого своя мечта и свой темперамент: один – вермут пил, другой, кто попроще, – одеколон "Свежесть"…»[569]), насмешливо относятся к любви и семейным отношениям. Тема любви в поэме также снижается и травестируется.

В главе «105-й километр – Покров» травестийному снижению подвергается пропагандистский образ рабочего-передовика, который часто появлялся на страницах советских газет. Сфинкс в своих вопросах Веничке упоминает ударника Алексея Стаханова в контексте физиологических подробностей, представляя его запойным алкоголиком.

Главной представительницей Петушков является безымянная возлюбленная Венички – «королева» петушинского карнавала, к которой стремится герой. Образ героини органично вплетается в разыгрываемое представление. Веничка не может подобрать слов, чтобы описать свою возлюбленную. Как принято в травестийной поэме, от поэтичных слов он переходит к низкой фамильярной речи и снова возвращается к высоким образам: «искусительница» – «рыжая стервоза» – «волхование» – «гармоническая сука»[570] и так далее. Образ героини намеренно снижается, но при этом Веничка иронически говорит о ее совершенстве: «А она – смеялась. А она – подошла к столу и выпила залпом еще сто пятьдесят, ибо она была совершенна, а совершенству нет предела…»[571]. В истории о том, как петушинская красавица «воскрешает» Веничку, мы также обнаруживаем травестийный элемент. Травестируется в данном случае классическая библейская история о воскрешении девицы Иисусом Христом.

История взаимоотношений Венички и его возлюбленной из Петушков – пример профанации духовного материально-телесным началом: «Она сама – сама сделала за меня свой выбор, запрокинувшись и погладив меня по щеке своею лодыжкою. <…> И потом – эта мутная, эта сучья белизна в зрачках, белее, чем

[569] Там же. С. 44.
[570] Там же. С. 60.
[571] Там же. С. 63.

бред и седьмое небо! И как небо и земля – живот. Как только я увидел его, я чуть не зарыдал от вдохновения, я весь задымился»[572].

Этот прием восходит к литературе эпохи Возрождения, в том числе к эпопее Ф. Рабле. В творчестве Ф. Рабле М. М. Бахтин отмечает «…преобладание материально-телесного начала жизни: образов самого тела, еды, питья, испражнений, половой жизни»[573]. Веничка рядом со своей возлюбленной теряет контроль над выпитым спиртным, с чем связана, как отмечает О. Лекманов, «многоликая *бездна Эроса*»[574], которая, наряду с другими причинами, приводит героя к катастрофе. Тема телесного низа становится главной и в истории со старшим ревизором Семенычем, который совершенно буквально и физиологично представляет себе, как женщина Востока сбрасывает с себя паранджу.

Мир Венички и ему подобных строится по принципу древнерусских пародий и делится на мир культурный – со своими установленными правилами, и на «мир ненастоящий, не организованный, отрицательный, мир "антикультуры"»[575]. По своей сути этот мир анархичен и природно-стихиен. Д. С. Лихачев и А. М. Панченко называют такой мир «кромешным» и «недействительным»[576]. Люди в нем «босы, наги, либо одеты в берестяные шлемы и лыковую обувь-лапти, рогоженные одежды, увенчаны соломенными венцами, не имеют общественного устойчивого положения и вообще какой-либо устойчивости, <…>, кабак заменяет им церковь, тюремный двор — монастырь, пьянство — аскетические подвиги, и т. д»[577]. Веничка и его случайные попутчики – типичные представители этого «кромешного» мира. Их внешний вид смешон и жалок одновременно.

Карнавализации подвергается мир окружающей героя советской действительности. Менталитет советского обывателя описывается саркастически:

---

[572] Там же. С. 64.
[573] Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья. С. 24.
[574] Лекманов О., Свердлов М., Симановский И. Венедикт Ерофеев: посторонний. С. 147.
[575] Лихачев Д. С., Панченко А. М. «Смеховой мир» Древней Руси. С. 16.
[576] Там же. С. 17.
[577] Там же. С. 16 – 17.

«Мне нравится, что у народа моей страны глаза такие пустые и выпуклые»[578]. Этот характерный взгляд описывается с деланным восхищением: «Полное отсутствие всякого смысла – но зато какая мощь! (Какая духовная мощь!) Эти глаза не продадут. Ничего не продадут и ничего не купят <…> Им все божья роса…»[579]. В. И. Тюпа и Е. И. Ляхова видят в этом своеобразном «гимне» «неразличимость хвалы и хулы»[580], характерную для традиционной народно-смеховой культуры. В качестве примера советского обывателя вводятся образы двух колоритных попутчиков Венички – «такой тупой-тупой и в телогрейке» и «такой умный-умный и в коверкотовом пальто». Оба алкоголики, разница между ними состоит только в стиле их речи. Первый, выпивая, произносит: «"А! Хорошо пошла, курва!"»[581], а второй интеллигентно: «"Транс-цен-ден-тально!»[582].

Веничка повествует о невероятных приключениях русского человека за границей, высмеивая невозможность в советское время свободно путешествовать. Ироническая характеристика США, подразумевающая утверждение через отрицание, намекает на отсутствие свободы в СССР: «…свобода так и остается призраком на этом континенте скорби, и они так к этому привыкли, что почти не замечают»[583]. На недостаток продуктов питания в магазинах указывает Митрич: «…они там кушают, а мы почти уже и не кушаем…весь рис увозим в Китай, весь сахар увозим на Кубу… а сами что будем кушать?..»[584]. Так герои карнавального «кромешного» мира высмеивают традиции реального мира, обнажая его недостатки.

В поэме развенчивается мир официальной советской культуры и ее представителей, построенный по определенным законам, связанный с топосами Москвы и Кремля, где каждый является «винтиком» в «механизме» целого и выполняет отведенную ему функцию. Веничка этому миру противостоит. Его мир

[578] Ерофеев В. В. Собрание сочинений: в 2 т. Т. 1. С. 37.
[579] Там же.
[580] Тюпа В. И., Ляхова Е. И. Эстетическая модальность прозаической поэмы Вен. Ерофеева. С. 35.
[581] Ерофеев В. В. Собрание сочинений: в 2 т. Т. 1. С. 38.
[582] Там же.
[583] Там же. С. 107.
[584] Там же. С. 108.

– это мир маргинальных личностей, отверженных, ассоциирующихся с образами юродивых. Его населяют Веничка Ерофеев, дед и внук Митричи, «женщина сложной судьбы» и им подобные. На первый взгляд, их поступки смешны и нелогичны, но, как отметили Д. С. Лихачев и А. М. Панченко, «своим поведением (своими поступками-жестами) юродивый показывает, что именно мир культуры является миром ненастоящим, миром антикультуры, лицемерным, несправедливым, не соответствующим христианским нормам»[585]. Через смех над собой и другими Веничка показывает несовершенство мира, отсутствие в нем места для чуткости и добра.

Несмотря на собственную маргинальность, герой берется судить молодое поколение: «Нет, честное слово, я презираю поколение, идущее вслед за нами. Оно внушает мне отвращение и ужас»[586]. Его не устраивает индифферентное отношение следующего за ним поколения к традиционным ценностям русской культуры, которые теперь отрицаются: «Я не говорю, что мы в их годы волокли целый груз святынь. <…> но зато сколько вещей, на которые нам было не наплевать. А вот им – на все наплевать»[587]. Вен. Ерофеев последовательно высмеивает и опровергает миф о сознательности советского общества, о его жизнеспособности: «Ерофеевская пародия обращается с советской культурой как с мифологическим целым, которое отвергается как мертвая инертная масса»[588].

В сложный мир «Москвы – Петушков» органично вплетены образы деда и внука Митричей и других попутчиков героя. Интересно, что при их описании повествователь использует лексику, подчеркивающую юродство этих колоритных персонажей: они слабоумны, старый Митрич смотрит «такими синими, такими разбухшими глазами, что из обоих этих глаз, как из двух утопленников,

[585] Лихачев Д. С. Панченко А. М. «Смеховой мир» Древней Руси. С. 5.
[586] Ерофеев В. В. Собрание сочинений: в 2 т. Т. 1. С. 70.
[587] Там же.
[588] Комароми А. Карнавал и то, что за ним: стратегии пародии в поэме Вен. Ерофеева «Москва – Петушки». С. 45.

влага течет ему прямо на сапоги»[589], «внучек – совершенный кретин»[590], «И дышит он как-то идиотически…»[591].

Собеседники Венички относятся к повествователям второго порядка, они, находясь в «кабаке-вагоне», рассказывают вставные истории, которые всецело принадлежат их «кромешному» миру и одновременно высмеивают мир реальной доминирующей культуры. Подобные вставные истории встречались в травестийных поэмах. В поэме Майкова, например, Елисей узнает в спасенной им от разбойников женщине собственную жену, которая рассказывает ему о своих похождениях в его отсутствие.

Веничке близки Митричи, он им сочувствует и приглашает принять участие в карнавальном пиршестве. О. Седакова называет эту встречу главного героя с второстепенными персонажами «пиром любви на "Шестьдесят пятом километре"», обращая внимание на тот факт, что рассказанные собеседниками Венички истории, несмотря на их комизм, повествуют о любви, сострадании и прощении[592]. Так, в главе «61-й километр – 65-й километр» пассажир, которому повествователь дает прозвище «декабрист», рассказывает историю любви своего приятеля к арфистке Ольге Эрдели, в главе «65-й километр – Павлово-Посад» Митрич описывает чудачества председателя Лоэнгрина и плачет, жалея его, в главе «Павлово-Посад – Назарьево», «женщина сложной судьбы», возлюбленная комсорга Евтюшкина со шрамом и выбитыми четырьмя зубами, рассказывает о своих сложных отношениях с возлюбленным. Как это принято в травестийных поэмах, под видом сентиментальных любовных историй рассказываются экстравагантные анекдотические происшествия.

Алкоголь, как и полагается, становится стержневым элементом этого пира, к которому поочередно присоединяются «черноусый в жакетке», «декабрист», «женщина в коричневом берете, в жакетке и с черными усиками». В. И. Тюпа и

---

[589] Ерофеев В. В. Собрание сочинений: в 2 т. Т. 1. С. 83.
[590] Там же.
[591] Там же.
[592] Седакова О. Пир любви на «Шестьдесят пятом километре» или Иерусалим без Афин. URL: https://www.olgasedakova.com/Moralia/294 (дата обращения: 15.08.2020).

Е. И. Ляхова называют Веничку и его собутыльников «хмельным братством», а мотив распития спиртного – традиционным мотивом народно-смеховой культуры[593]. Это «хмельное братство», как и сам герой, противостоит доминирующей культуре.

М. М. Бахтин рассматривал как разновидность смеховой культуры пародийные диспуты и диалоги[594]. В многочисленных диалогах поэмы Ерофеева раскрывается карнавальный характер поэмы, ее принадлежность к народной смеховой культуре. Неслучайно произведение представляет собой практически непрерывный диалог главного героя с меняющимися собеседниками. Когда собеседников не оказывается рядом, Веничка ведет беседы с самим собой, что придает «диалогу» абсурдность.

Диалоги героя с ангелами проникнуты карнавальным смехом. Небесные существа и советский алкоголик обсуждают тему выпивки: ангелы советуют Веничке купить *«красненького», «холодненького»*[595] или взять херес в ресторане вокзала. Алкоголь при этом становится средством погружения в мир карнавала.

Травестированию подвергается хронотоп поэмы. Маршрут Венички ограничивают топосы Москвы и Петушков. И тот, и другой принадлежат карнавальному миру. Если Москва и Кремль символизирует авторитарную власть, то Петушкам чужда какая-либо власть и порядок. Это желанное пространство осуществленной мечты. Герой восклицает: «"Поезжай, поезжай в Петушки! В Петушках – твое спасение и радость твоя, поезжай"»[596].

Действие поэмы начинается на площади, что характерно для карнавального площадного действа, но местом для представления служит не средневековая площадь, а сначала площадь Савеловского вокзала («…я, как только вышел на Савеловском, выпил для начала стакан зубровки…»[597]), затем улица Каляевская

---

[593] Тюпа В. И., Ляхова Е. И. Эстетическая модальность прозаической поэмы Вен. Ерофеева. С. 36.

[594] Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. С. 20 – 21.

[595] Ерофеев В. В. Собрание сочинений: в 2 т. Т. 1. С. 26.

[596] Там же. С. 51 – 52.

[597] Там же. С. 23.

(«А потом – на Каляевской – другой стакан, только уже не зубровки, а кориандровой»[598]), ее сменяет улица Чехова («Помню – это я ее отчетливо помню – на улице Чехова я выпил два стакана охотничьей»[599]), затем подъезд неизвестного дома («Что это за подъезд, я до сих пор не имею понятия…»[600]), и, наконец, площадь Курского вокзала. Таким образом, именно Курский вокзал становится отправной точкой последнего пути героя, во время которого разыграется главное, одновременно карнавальное и глубоко трагическое представление.

Хронотоп дороги, являющийся сюжетообразующим фактором в поэме, играет особую символическую роль в фольклоре как элемент народной смеховой культуры и карнавального действа. По М. М. Бахтину, «…дорога в фольклоре никогда не бывает просто дорогой, но всегда либо всем, либо частью жизненного пути; выбор дороги – выбор жизненного пути…»[601]. В травестийной поэме также нередко присутствует мотив путешествия. Это мы видим и в вышеупомянутой поэме В. Майкова.

Зайдя в ресторан Курского вокзала, чтобы купить алкоголь, герой погружается в мир карнавала. В этой сцене накладываются друг на друга и проникают друг в друга сюжет путешествия Венички и травестированный библейский сюжет. Веничку насильно выводят из ресторана, не обращая внимания на его объяснения и просьбы. Детали сцены отсылают к сцене ареста Иисуса Христа в Гефсиманском саду перед судом и казнью. Речь повествователя делается высокой, патетической: работников ресторана он называет «палачами» и сетует на унизительный характер сцены: «Все трое подхватили меня под руки и через весь зал – о, боль такого позора! – через весь зал провели меня и вытолкнули на воздух»[602]. В данном случае «…на бытовом фоне воспроизводятся

[598] Там же.
[599] Там же.
[600] Там же. С. 24.
[601] Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975. С. 271.
[602] Ерофеев В.В. Собрание сочинений: в 2 т. Т. 1. С. 31.

характерные сюжетные ходы оригинала…»[603], что характерно для травестийной поэмы, в которой высокий сюжет снижается, «выворачивается наизнанку». Таким образом, близость поэмы Ерофеева к травестийной поэме проявляется в том, что «*…поэтику <ее> отличают гротескные сближения высоких и низких стилистических и семантических пластов…*»[604].

Вен. Ерофеев виртуозно работает с библейским сюжетом, подвергая его трансформации. Вечная сакральная тема вводится в сюжет о жизни советского алкоголика и, по словам М. Н. Липовецкого, появляется новая парадигма: «…в которой высокое повторение пути Христа и пародия, травестия, снижающая Евангелие в сюрреальный быт русского алкоголика, сливаются воедино»[605].

Умение Вен. Ерофеева смешно говорить о серьезном здесь оттачивается до виртуозного мастерства. Высокие материи снижаются до физиологических подробностей. Так, разницу между атеистом и верующим человеком Веничка видит в том, как тот и другой икают. Описание этого «процесса» дается в высоком стиле с традиционной патетикой. Верующий Веничка при икании «благ и светел»[606], но только стоит взглянуть «на икающего безбожника: он рассредоточен и темнолик, он мучается, и он безобразен»[607].

События, происходящие с Веничкой, пародируют хорошо известные сюжеты Евангелия, «выворачивая» традиционные элементы «наизнанку»: тринадцатая по счету пятница, в которую герой отправляется в свою последнюю поездку, подъезд с сорока ступеньками, «арест» в ресторане Курского вокзала, совместная выпивка с попутчиками ассоциируется с последней трапезой Христа с учениками-апостолами. Кроме того, стилизация под библейскую поэтику проникает во все уровни текста и становится его жанрообразующим элементом.

---

[603] Ермоленко Г. Н. Французская комическая поэма XVII – XVIII вв.: Литературный жанр как механизм и организм. Монография. Смоленск: СГПУ, 1998. С. 13.

[604] Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература: 1950 – 1190-е годы. С. 392.

[605] Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм (Очерки исторической поэтики): Монография. Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т., 1997. С. 167.

[606] Ерофеев В. В. Собрание сочинений: в 2 т. Т. 1. С. 74.

[607] Там же.

Библейский интертекст поэмы используется как элемент пародии: «…пародия интертекстуальна, она всегда направлена на некий прецедентный текст»[608], который должен быть актуальным, а не забытым произведением. Исходя из библейской составляющей, выпивка становится для героя своеобразным добровольным мученичеством, которое не столько желанно, сколько необходимо: «Питие Венички, описанное с таким тщанием и такими подробностями, — это типичный символический жест "мудрейшего юродства", призванного обновить вечные истины с помощью кричащих парадоксов поведения»[609].

Приемы травестирования распространяются на работу писателя с языком. Для травестии характерно смешение высокой и бранной лексики. На протяжении всего произведения мы видим соединение высокой и низкой лексики, жанровых стилистических элементов и целых сюжетных эпизодов, в которых соединяются, на первый взгляд, абсолютно несовместимые начала. Все это характеризует травестию как литературный жанр. История о безответной любви к арфистке Ольге Эрдели, рассказанная «декабристом», – яркий пример травестийного рассказа. Происходит подмена «высокого» персонажа «низким». Утонченную арфистку заменяет «…бабонька, не то чтоб очень старая, но уже пьяная-пьяная»[610], а ее арфу – балалайка.

Уже с первых страниц книги в речи повествователя появляется стилизация под библейскую лексику: «Во благо ли себе я пил или во зло?»[611] – задает самому себе риторический вопрос Веничка, а затем восклицает: «О, тщета! О, эфемерность!»[612]. Наряду с высокой речью, Веничка не гнушается использовать грубые разговорные слова и брань (например, при описании дворника в первой главе поэмы). Использование ругательств также восходит к карнавальному

[608] Абрамян Н. Л., Иерусалимская А. О. Учение Ю. Н. Тынянова о пародии в контексте интертекстуальности // Вестник Российско-Армянского (Славянского) университета: гуманитарные и общественные науки. 2014. № 1 (16). С. 74.

[609] Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература: 1950 – 1190-е годы. С. 395.

[610] Ерофеев В. В. Собрание сочинений: в 2 т. Т. 1. С. 99.

[611] Там же. С. 24.

[612] Там же. С. 25.

началу: «Для фамильярно-площадной речи характерно довольно частое употребление ругательств, то есть бранных слов и целых бранных выражений…»[613].

А. Комароми отмечает наличие в поэме такого распространенного приема пародирования, как «прием смещения», который заключается в «переводе элементов речи, имеющих возвышенный статус в доминирующей культурной иерархии, в контрастирующие, обычно относительно сниженные контексты. Совмещение сакральных и профанных элементов производит эффект остранения и десакрализации»[614]. Например, в главе «Москва – Серп и Молот» молитву верующего заменяет жалоба алкоголика на то, что вовсе не «розовое крепкое за рупь тридцать семь…»[615] ему необходимо, на что Господь его строго осекает: «– А для чего нужны стигматы святой Терезе? Они ведь ей тоже не нужны. Но они ей желанны»[616]. Так первоначально возникшая в этом эпизоде патетика «по Веничкиному обыкновению, опрокинута в низовой гротеск и пародическую буффонаду…»[617].

В. И. Тюпа и Е. И. Ляхова отмечают, что «свести эстетическую модальность этого произведения к карнавальному комизму не представляется возможным: эстетическая ситуация данного художественного целого глубже и сложнее»[618]. Карнавальное начало, заложенное в описываемых событиях, ослабевает по мере приближения к трагической развязке. В карнавальном мире герой чувствует себя в безопасности, выход же из него предвещает беду. Постепенно внутреннее пространство электрички начинает восприниматься Веничкой как хаос и

---

[613] Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. С. 22.

[614] Комароми А. Карнавал и то, что за ним: стратегии пародии в поэме Вен. Ерофеева «Москва – Петушки». С. 46.

[615] Ерофеев В. В. Собрание сочинений: в 2 т. Т. 1. С. 35.

[616] Там же. С. 36.

[617] Лекманов О., Свердлов М., Симановский И. Венедикт Ерофеев: посторонний. С. 140.

[618] Тюпа, В. И., Ляхова, Е. И. Эстетическая модальность прозаической поэмы Вен. Ерофеева. 34.

смятение. Он не может объяснить происходящее: «Я в своем уме, а они не в своем – или наоборот: они все в своем, а я один не в своем?»[619].

Мир, в который попадает герой, начиная с главы «Усад – 105 километр», неподвластен смеховому началу. Здесь герой встречается с Сатаной. Постепенно библейские образы сменяются мифологическими. В следующей главе («105-й километр – Покров») герой отвечает на вопросы жестокого Сфинкса, в главе «Леоново – Петушки» – спасается от преследования толпы богинь мщения Эриний, в главе «Петушки. Перрон» подвергается нападению беспощадного понтийского царя Митридата. Неспособный что-либо изменить и понять, герой обращается с мольбой: «"Остановитесь, девушки! Богини мщенья, остановитесь! В мире нет виноватых!.."»[620].

Но карнавальное действо, запущенное самим Веничкой Ерофеевым, «низвергает» его, уже отрезвевшего, на Красную площадь. Убийство героя не вписывается в общую карнавальную поэтику поэмы и поражает своей жестокостью. Как отмечает М. Н. Липовецкий, «травестия неизбежно выводит к трагической серьезности»[621]. Образы Бога и ангелов из библейских превращаются в жестокие мифологические: на все просьбы Венички о помощи Бог отвечает молчанием, а ангелы смеются над погибающим героем.

Тем не менее введение в текст библейских и мифологических персонажей иронично и является элементом карнавализации текста. Подобные приемы были характерны и для травестийной поэмы. В поэме Скаррона «Перелицованный Вергилий», которая является жанровой пародией на «Энеиду» Вергилия, натуралистично и жестоко изображено ограбление греками захваченной Трои, поединки, убийства мирных граждан, самоубийство Дидоны.

Как отмечает Н. В. Живолупова, сакральные элементы вводятся в текст «Москвы – Петушков» «всеми тремя возможными приемами – через цитирование, пародирование и стилизацию. У Венички все три приема соединяются,

---

[619] Ерофеев В. В. Собрание сочинений: в 2 т. Т. 1. С. 134.

[620] Там же. С. 153.

[621] Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм (Очерки исторической поэтики): Монография. С. 161.

наслаиваясь один на другой, осложняя художественное функционирование сакрального и делая формы его художественного освоения постоянным источником комического»[622].

На протяжении всей поэмы мы видим прием соединения несоединимого: в первую очередь, это сложный образ Венички Ерофеева. Алкоголик, практически не пробуждающийся от пьянства, уподобляется Богу и за несколько часов, в пародийной форме, проходит всю земную жизнь Христа. Как отмечает М. Н. Липовецкий со ссылкой на И. Паперно и Б. Гаспарова, «…одна и та же коллизия в поэме разыгрывается в двух регистрах: в духе христианского апокрифа и в духе карнавального кощунства. <…> Одновременность этих двух линий повествования и порождает итерацию – Веничка повторяет судьбу Иисуса, в то же время опровергая ее смысл»[623].

Если Христос смиряется и принимает свою судьбу, то Веничка, бросивший вызов миру в своем непрекращающемся пьянстве, продолжает стоять в оппозиции к миру: «…умру, так и не приняв этого мира…»[624] – заявляет он. После смерти Венички не происходит его Воскресения, о чем говорится в заключительных строках поэмы: «…и с тех пор я не приходил в сознание, и никогда не приду»[625].

Поэма «Москва – Петушки» строится на соединении амбивалентных начал: смехового и трагического. Веничка Ерофеев «кружится» в карнавальном действе, разворачивающемся в вагоне электрички: он незавуалированно (через свои поведение и действия) сравнивает себя, обыкновенного алкоголика, с Христом, использует возвышенно-поэтичную лексику, библеизмы и одновременно разговорно-фамильярную и даже бранную, нецензурную речь, пародирует советскую действительность, окружает себя людьми, образы и судьбы которых

---

[622] Живолупова Н. В. «Христос и истина» в исповеди антигероя (Достоевский, Чехов, Набоков, Вен. Ерофеев) // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2008. № 5. С. 283.

[623] Липовецкий М. Н. Паралогии: трансформация (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920 – 2000-х годов. С. 293.

[624] Ерофеев В. В. Собрание сочинений: в 2 т. Т. 1. С. 157.

[625] Там же. С. 166.

смешны и трагичны одновременно, а в конце трагически погибает от рук неизвестных хулиганов.

Карнавальная поэтика отходит на второй план, когда в повествовании появляется образ младенца, который ждет отца. Этот образ далек от смехового, наоборот образ больного мальчика глубоко трагичен, с ним связана приближающаяся трагическая развязка. Образ ребенка амбивалентен: мы не знаем его возраста, Веничка называет его «младенцем», но при этом мальчик не по-детски серьезно отвечает на вопросы отца. Рядом с собственным сыном Веничка кажется читателю ребенком, которому необходимо услышать хоть от кого-то слова любви: «…Ты любишь отца, мальчик? – *Очень люблю…*»[626]. Элемент серьезности, связанный с образом покинутого умирающего ребенка, врывается в легкомысленный мир карнавала и предрекает беду, которая произойдет с Веничкой некоторое время спустя.

М. М. Бахтин, высоко оценив произведение Вен. Ерофеева, не одобрил финала, в котором герой умирает абсолютно серьезно, без намека на карнавальный смех[627], тем самым признавая тот факт, что произведение не укладывается полностью в рамки народно-смеховой культуры. М. Н. Эпштейн отмечает, что в данном случае «карнавал сам становится объектом карнавала, выводящим в область новой, странной серьезности»[628].

Выводы по второй главе

Поэма Вен. Ерофеева «Москва – Петушки» обладает уникальным жанровым своеобразием. Это связано с использованием элементов нескольких жанров в рамках одного произведения. Так, особенности организации хронотопа и нарратива, а также выявленные и проанализированные автобиографические

[626] Там же. С. 59.
[627] Эпштейн М.Н. Постмодерн в России. Литература и теория. С. 268.
[628] Там же.

элементы текста позволяют говорить о травелоге как о жанровой доминанте произведения.

Жанр путешествия по мере развития сюжета осложняется традиционными элементами народно-смеховой культуры. Появляется традиционное для карнавальной поэтики пародийно-травестирующее начало: соединение высокого и низкого, комического и трагического, пародируемого и пародирующего. Мотив пьянства, реализующийся на протяжении почти всего произведения, гротескные образы попутчиков главного героя, комично-абсурдные ситуации и карнавальное «выворачивание наизнанку» библейского сюжета позволяет рассматривать «Москву – Петушки» как травестийную поэму. Финал произведения, выходящий в область трагического, раскрывает перед нами трагикомическую природу поэмы.

Исследование мифопоэтического пласта текста «Москвы – Петушков» позволяет говорить о еще одном жанре, реализуемом на страницах произведения, – parodia sacra или пародия на священные тексты. Вен. Ерофеев использует инвариант библейского сюжета, в котором парадоксальным образом главным действующим лицом становится сильно пьющий советский интеллигент Веничка. Вен. Ерофеев заставляет своего героя проживать ситуации, описанные в Библии (элемент священного действа), погружая их в сниженный контекст, описывающий быт маргинальной среды советского общества, используя технику пародирования. Веничка-Христос, Веничка-юродивый и Веничка-алкоголик на страницах «Москвы – Петушков» становится единым образом.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Теоретики, анализируя процессы жанровой эволюции в современной литературе, отмечают радикальную трансформацию жанров, смену «…господства канонических жанров преобладанием неканонических…»[629] и «…возрождение на новом уровне жанрово-родового синкретизма…»[630]. Роман Дж. Керуака «На дороге» и поэма Вен. Ерофеева «Москва – Петушки» построены на сочетании особенностей различных жанров. Жанровый синкретизм проявляется на всех уровнях текста: пространственно-временном, нарратологическом, мифопоэтическом. Эта особенность приводит к размыванию границ между жанрами, к созданию уникальных по своей структуре произведений.

Дж. Керуак и Вен. Ерофеев создавали свои произведения в условиях перехода от модернистской к постмодернистской литературе второй половины XX века. Постмодернизм как художественное течение является неоднородным и неоднозначным феноменом (что также приводит к переосмыслению сложившихся традиций): «Химеричность постмодерна обусловлена тем, что в нем, как в сновидении, сосуществует несоединимое: бессознательное стремление, пусть и в парадоксальной форме, к целостному и мировоззренчески-эстетическому постижению жизни…»[631].

Роман «На дороге» и поэма «Москва – Петушки» – яркие явления в литературе второй половины XX века. Произведения созданы писателями, которые противопоставили себя и свое творчество официальному строю и официальной литературе. Дж. Керуак и Вен. Ерофеев – представители культуры андеграунда, подпольной литературы. Неслучайно манифест всего «разбитого поколения», роман «На дороге», не единожды отвергался издателями по причине отсутствия какого-либо внятного сюжета и несоответствия принятым

[629] Тамарченко Н. Д. Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий. М.: Изд-во Кулагиной – Intrada, 2008. С. 127.

[630] Там же.

[631] Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: Эволюция научного мифа. М.: Интрада, 1998. С. 5.

стилистическим и грамматическим нормам английского языка. Поэма «Москва – Петушки», не имея возможности быть напечатанной официально, несколько лет распространялась через самиздат.

Как отмечает А. Н. Безруков, «литературные тексты, созданные в манере постмодернизма, отличаются, главным образом, сознательной установкой автора на ироническое сопоставление различных литературных стилей, жанровых форм и художественных течений»[632]. Данное определение постмодернистских текстов применимо и для рассматриваемых нами произведений. Жанровая форма романа «На дороге» и поэмы «Москва – Петушки», как было нами показано, является синкретичной. Жанр травелога, выделенный в качестве жанровой доминанты, осложнен элементами других жанровых форм в соответствии с авторскими установками и замыслами.

Роман Дж. Керуака «На дороге» как показало наше исследование, включает в себя элементы травелога, иронического стилизованного жития и романа. Перед нами разворачивается «жизнь на дороге», которую ведут Сал Парадайз, Дин Мориарти и другие битники. Преодоление географического пространства ассоциируется с прохождением собственного жизненного пути. За развитием характеров, перипетиями жизни героев мы наблюдаем на фоне изображения Америки середины XX века. Наличие объективной информации, описательность – черты травелога: «Травелог озабочен сохранением истины: то, что сказано, должно быть верным тому, что было увидено, автор должен представить свои выводы с наибольшей точностью»[633]. Мотив пути, который становится лейтмотивом всего произведения, наряду с автобиографическими элементами, также является чертой травелога.

В романе «На дороге» мы выделяем два типа пространства: горизонтальное (реальное географическое) и вертикальное (метафизическое). Географическое пространство включает обширные территории США и Мексики. Метафизическое пространство связано с мифологией и библейским текстом. Эти

[632] Безруков А. Н. Поэтика интертекстуальности в творчестве Венедикта Ерофеева: поэма «Москва – Петушки»: дис. … канд. филол. наук. Бирск, 2005. С. 12.

[633] Майга А. А. Литературный травелог. Специфика жанра. С. 257.

пространства образуют единый уникальный хронотоп, в котором существуют все герои произведения. Центральной фигурой романа является Дин Мориарти, близкий друг которого герой-нарратор Сал Парадайз пишет «книгу о Дине». С этим связана библейская составляющая произведения и черты жанра жития – стилизованного иронического жизнеописания, нашедшие отражение в книге. Старший по возрасту, но не по положению в своей среде Сал Парадайз вначале мечтает о знакомстве с Дином, а затем совершает с ним несколько путешествий, записывая происходящие события.

По соотношению сюжетных функций два протагониста играют роли учителя (Дин) и ученика (Сал). По характеру вторичной номинации, приобретающей сакральный характер (Дин в произведении не единожды называется «святым», «ангелом» и даже «Богом»), можно сделать вывод, что жизнеописание его создается как ироническая стилизация жития святого. Для Сала и других друзей-битников Дин – абсолютное воплощение нового человека, настоящего битника, проповедующего принципы свободы и любви. Сал выполняет функции хроникера, задачей которого является запись всего увиденного и услышанного для сохранения и передачи будущим поколениям.

Оригинальный жанр книги Дж. Керуака «На дороге» определен как роман. С. Н. Бройтман называет роман «маргинальным жанром»[634], не имеющим образца-источника и установленных композиционных форм. Литературоведы отмечают близость жанров романа и травелога: «Сближение травелога и романа весьма уместно, если учесть, что рассказ представлен не в виде серии головоломок, истинность или ложность которых надо проверить, но как цельное повествование, которое можно разлагать на серии последовательностей, в которых можно было бы ощутить направление и смысл»[635]. Говоря о романе, М. М. Бахтин отмечает в качестве отличительной черты ряда его разновидностей наличие хронотопа дороги[636]. Дж. Керуак сам определяет жанр «На дороге» как

[634] Бройтман С. Н. Историческая поэтика // Теория литературы: В 2 Т. Под ред. Н. Д. Тамарченко. М.: Издательский центр «Академия», 2004. С. 257.

[635] Майга А. А. Литературный травелог. Специфика жанра. С. 257.

[636] Бахтин М. М. Собрание сочинений. Т. 3: Теория романа (1930 – 1963 гг.). С. 489 – 490.

роман, тем самым подтверждая идею, выдвинутую М. М. Бахтиным, о близости этих двух жанров.

Романное начало книги Керуака выражается в наличии ряда последовательных и связанных причинно-следственными связями событий сюжета, в который складывается рассказываемая повествователем история. По мере развития сюжета мы видим изменения во внутреннем мире повествователя, меняется его отношение к Дину (оно становится более объективным), изменяются жизненные обстоятельства героя-повествователя, он находит девушку своей мечты и в конце книги говорит о возможном вступлении в брак со своей возлюбленной (характерный для жанра романа финал). Подобный сюжет можно отнести к типу сюжета инициации, в котором герой проходит определенные испытания и в финале заслуживает награду, повышает свой статус. Роль «учителя», которую берет на себя Дин Мориарти по отношению к своим друзьям, позволяет говорить о наличии в книге элементов романа воспитания.

Дж. Керуак, ориентируясь на традицию М. Пруста, Дж. Джойса и Ф. М. Достоевского, создает собственный метод письма, получивший название «спонтанной прозы» и подразумевающий свободное (порой хаотичное) течение мысли, не ограниченное грамматическими «условностями», связь речевого потока с традицией джазовой импровизации, лиризм и исповедальность. В ходе исследования нами было определено, что только отдельные фрагменты романа созданы в технике данного метода, который был применен писателем в более поздних произведениях. Тем не менее, мы не можем отрицать, что метод «спонтанного письма» позволил автору сочетать в своем произведении элементы одновременно нескольких жанров.

Поэма Вен. Ерофеева «Москва – Петушки» также сочетает в себе элементы различных жанров: травелога, parodia sacra и травестийной поэмы. Мотив пути является важнейшим мотивом поэмы, соединяющим в себе два мира «Москвы – Петушков»: реальный мир, в котором живет Веничка Ерофеев, и мир библейско-мифологический, в котором сосуществуют ангелы, Господь, царь Митридат, эринии и «христоподобный» Веничка со своей возлюбленной. Большая часть

событий происходят в дороге из Москвы в Петушки и обратно (реальное географическое пространство). Хронотоп дороги здесь также тесно связан с хронотопом встречи.

Как и в романе Керуака, признаками жанра травелога в «Москве – Петушках» является наличие автобиографических элементов и признаки линейного движения в географическом пространстве. Но в поэме Вен. Ерофеева движение оказывается иллюзорным, оно закольцовывается, превращается в движение по кругу, становится фикцией травелога.

Разграничение образов нарратора и героя в поэме «Москва – Петушки» проходит по границе «жизнь»/«смерть». Герой – живой Веничка, с которым мы знакомимся в ходе повествования и за жизненными перипетиями которого внимательно наблюдаем. Нарратор – это посмертное воплощение героя, некая сознательная духовная субстанция, занимающая промежуточное положение между миром живых и мертвых. В этом статусе нарратора сказывается религиозная составляющая: неупокоенная душа жестоко убитого героя не находит себе места.

С образом главного героя связано и наличие элементов «священной пародии» (parodia sacra). Советский алкоголик Веничка предстает перед нами «новым Христом», который своим беспросветным пьянством, а в конечном итоге мученической смертью искупает грехи всего своего поколения. Ассоциациями с Христом не исчерпывается пародийный потенциал книги. Он проявляется на протяжении всей поэмы, что позволяет говорить о пародии как об основном элементе построения сюжета и в целом художественного мира произведения.

Поэма «Москва – Петушки» также была проанализирована нами как травестийная поэма. Мир поэмы – это мир карнавала, знаком которого становится беспробудное пьянство. Карнавальное «празднование» в электричке приводит к смерти главного героя, что говорит об особой интерпретации Ерофеевым образов народно-смеховой культуры. Для карнавала «Москвы – Петушков» характерно сочетание комического и трагического.

Диссертационное исследование показало, что для рассмотренных нами произведений характерна синкретическая жанровая форма, сочетающая признаки разнородных жанров, среди которых ведущим выступает жанр путешествия. Причем у американского и русского писателя обнаружились близкие формы синкретизма. С жанром травелога сочетаются признаки пародийных, псевдожитийных жанровых структур, в которых житийная композиция сочетается с использованием антижитийного материала.

Анализ пространственно-временных характеристик, нарративной организации и библейско-мифологических элементов произведений позволил выделить в них черты романа и стилизованного иронического жития («На дороге»), parodia sacra и травестийной поэмы («Москва – Петушки»). Сравнительный анализ произведений позволил показать типологическую общность культуры советского и американского андеграунда, сходное преломление в изучаемых произведениях традиции жанра путешествия.

Предложенная методика анализа жанровой поэтики на основе изучения нарративной организации текста, хронотопа и мифопоэтики позволяет проводить скрупулезное исследование жанровой природы произведения. Данная методика имеет перспективы для дальнейшего развития и может быть применена для исследования других произведений как русской, так и зарубежной литературы.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абрамян, Н. Л., Иерусалимская, А. О. Учение Ю. Н. Тынянова о пародии в контексте интертекстуальности / Н. Л. Абрамян, А. О. Иерусалимская // Вестник Российско-Армянского (Славянского) университета: гуманитарные и общественные науки. – 2014. – № 1 (16). – С. 73 – 79.

2. Алпатова, Т. А. Проза Н. М. Карамзина: поэтика повествования: монография / Т. А. Алпатова. – М.: Издательство МГОУ, 2012. – 560 с.

3. Антология поэзии битников / Сост. Г. Андреева. – М.: Ультра. Культура, 2004. – 784 с.

4. Банах, И. В. Структура повествования в жанре путешествия (на материале русской литературы конца XVIII – первой трети XIX вв.): монография / И. В. Банах. – Гродно: ГрГУ, 2005. – 131 с.

5. Банах, И. В. Традиция сентиментального путешествия в поэме Вен. Ерофеева «Москва – Петушки» / И. В. Банах // «Москва – Петушки» Вен. Ерофеева: Материалы Третьей междунар. конф. «Литературный текст: проблемы и методы исследования», 18-21 мая 2000 г., Тверь / Отв. ред.: Ю. В. Доманский. Тверь: Тверской гос. ун-т, 2000. С. 107 – 112.

6. Баранов, А. В. Синкретизм жанров как закономерная черта художественного пространства (на материале русской литературы) / А. В. Баранов // Вестник Майкопского государственного технологического университета. – 2012. – № 3. – С. 17 – 20.

7. Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.

8. Бахтин, М. М. Собрание сочинений. Т. 3: Теория романа (1930 – 1963 гг.) / М. М. Бахтин. – М.: Языки славянских культур, 2012. – 880 с.

9. Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. Изд-е 2-е. – М.: Художественная литература, 1990. – 543 с.

10. Безруков, А. Н. Культурный контекст поэмы Вен. Ерофеева «Москва – Петушки» / А. Н. Безруков // Русское литературоведение в новом тысячелетии: материалы 2 Междунар. конф. В 2 т. – М.: Таганка, 2003. – Т. 1. – С. 65–74.

11. Безруков, А. Н. Поэтика интертекстуальности в творчестве Вен. Ерофеева: поэма «Москва – Петушки»: дис. … канд. филол. наук: 10.01.01 / Безруков Андрей Николаевич. – Бирск, 2005. – 204 с.

12. Безруков, А. Н. Пространственно-временные координаты травелога в поэме Вен. Ерофеева «Москва – Петушки» / А. Н. Безруков // Русский травелог XVIII-XX веков: коллективная монография под ред. Т. И. Печерской. – Новосибирск: Изд-во НГПУ, 2015. – С. 446 – 459.

13. Богданова, О. В. Москва Петушки Венедикта Ерофеева как пратекст русского постмодернизма / О. В. Богданова. – СПб.: С.-Петерб. гос. ун-т, 2002. – 56 с.

14. Бройтман, С. Н. Историческая поэтика / С. Н. Бройтман // Теория литературы. В 2 т. Т. 2 / под ред. Н. Д. Тамарченко. – М.: Академия, 2004. – 368 с.

15. Брыкина, Н. Ф. Жанровая нестандартность поэмы Вен. Ерофеева «Москва – Петушки» как следствие особенностей авторского сознания / Н. Ф. Брыкина // Дергачевские чтения – 2008. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности. Проблема жанровых номинаций: материалы IX Междунар. науч. конф. – Екатеринбург, 2009. – Т. 2. – С. 35 – 41.

16. Брыкина, Н. Ф. Специфика языкового построения поэмы Венедикта Ерофеева «Москва – Петушки» / Н. Ф. Брыкина // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 2: Языкознание. – 2009. – № 1 (9). – С. 189 – 192.

17. Брыкина, Н. Ф. Функции интертекстуальности в поэме Вен. Ерофеева «Москва – Петушки» / Н. Ф. Брыкина // Мировая литература в контексте культуры. – 2008. – № 3. – С. 15 – 17.

18. Вайль, П. Генис, А. Страсти по Ерофееву / П. Вайль, А. Генис // Книжное обозрение. – 1992. – №7 (14 февр.). – С. 8 – 9.

19. Венедикт Ерофеев. Редкие кадры. URL: https://yandex.ru/search/?text=венидикт%20ерофеев%20редкие%20кадры&lr=2#/videowiz?filmId=78038644002249163 (дата обращения: 30.07.2019).

20. Верховцева-Друбек, Н. «Москва–Петушки» как parodia sacra / Н. Верховцева-Друбек // Соло. – 1991. – №8. – С. 88 – 95.

21. Веселова, Н. А. Веничка, Веня, Венедикт Ерофеев: парадигма имени / Н. А. Веселова // Литературный текст: проблемы и методы исследования. Анализ одного произведения: «Москва – Петушки» Вен. Ерофеева: сб. науч. тр. / отв. ред. И. В. Фоменко. – Тверь. – 2001. – Т. 7. – С. 69 – 74.

22. Веселовский, А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. – М.: Высшая школа, 1989. – 404 с.

23. Вольфсон, И. В. Речевая экспликация образа автора в поэме Вен. Ерофеева «Москва – Петушки»: традиции и новаторство: дис. … канд. филол. наук: 10.02.01 / Вольфсон Ирина Владимировна. – Саратов, 1998. – 220 с.

24. Габец, А. А. Прагмалингвистический потенциал речевых характеристик персонажей в произведениях Джека Керуака: автореф. дис. … канд. филол. наук: 10.02.04 / Габец Анна Александровна. – М., 2012. – 28 с.

25. Габец, А. А. Прагмалингвистический потенциал речевых характеристик персонажей в произведениях Джека Керуака: дис. … канд. филол. наук: 10.02.04 / Габец Анна Александровна. – М., 2012. – 200 с.

26. Гайсер-Шнитман, С. Венедикт Ерофеев «Москва – Петушки», или «The Rest is Silence» / С. Гайсер-Шнитман // Slavica Helvetica. – Band 30. – Bern – Frankfurt am Main – New York – Paris: Peter Lang, 1989. – 307 с.

27. Генис, А. Благая весть. Венедикт Ерофеев / А Генис // Москва – Петушки: поэма / Венедикт Ерофеев. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. – С. 178 – 185.

28. Гинзбург, Л.Я. О психологической прозе. О литературном герое / Л. Я. Гинзбург. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. – 704 с.

29. Грекова, И. В. Эволюция агиографического жанра в функционально-стилистическом аспекте: дис. … канд. филол. наук: 10.02.01 / Грекова Инга Валерьевна. – Бийск, 2014. – 211 с.

30. Гуминский, В. М. Путешествие: Литературный энциклопедический словарь / В. М. Гуминский. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – С. 314 – 315.

31. Денисова, Т. Н. Экзистенциализм и современный американский роман / Т.Н. Денисова. – Киев: Наукова думка, 1985. – 245 с.

32. Драгилева, Е. В. Специфика образа повествователя в жанре путешествия / Е. В. Драгилева // Художественная антропология. Теоретические и историко-литературные аспекты: материалы международной научной конференции «Поспеловские чтения – 2009» / под ред. М.Л. Ремнёвой, О. А. Клинга, А.Я. Эсалнек. – М.: МАКС Пресс, 2011. – 512 с.

33. Егоров, Е.А. Развитие гоголевской поэтики в поэме Вен. Ерофеева / Е.А. Егоров // Литературный текст: проблемы и методы исследования. Анализ одного произведения: «Москва – Петушки» Вен. Ерофеева: сб. науч. тр. / отв. ред. И. В. Фоменко. – Тверь. – 2001. – Т. 7. – С. 25 – 31.

34. Ермоленко, Г. Н. Французская комическая поэма XVII – XVIII вв.: Литературный жанр как механизм и организм: монография / Г. Н. Ермоленко. – Смоленск: СГПУ, 1998 – 168 с.

35. Ерофеев, В. Москва – Петушки: С комментариями Эдуарда Власова / В. Ерофеев, Э. Власов. – СПб: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. – 672 с.

36. Ерофеев, В. В. Собрание сочинений: в 2 т. Т. 1. / В. В. Ерофеев. М.: Вагриус, 2007. – 352 с.

37. Есаулов, И. А. Пасхальность русской словесности / И. А. Есаулов. – М.: Кругъ, 2004. – 560 с.

38. Женетт, Ж. Фигуры. В 2-х томах. Том 1 / Ж. Женетт. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – 472 с.

39. Жеребин, А. И. Травестия. Материалы к словарю «Поэтика» / А. И. Жеребин // Новый филологический вестник. – 2008. – № 2(7). – С. 29 – 32.

40. Живолупова, Н. В. «Христос и истина» в исповеди антигероя (Достоевский, Чехов, Набоков, Вен. Ерофеев) / Н. В. Живолупова // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. – 2008. – № 5. – С. 278–285.

41. Живолупова, Н. В. Проблема свободы в исповеди антигероя. От Достоевского к литературе XX века (Е. Замятин, В. Набоков, Вен. Ерофеев, Э. Лимонов) / Н. В. Живолупова // Поиск смысла. – Нижний Новгород, 1994. – С. 180–208.

42. Жиличева, Г. А. Нарративные стратегии в жанровой структуре романа (на материале русской прозы 1920–1950-х гг.): дис. … д-ра филол. наук: 10.01.08 / Жиличева Галина Александровна. – М., 2015. – 429 с.

43. Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад / В. М. Жирмунский. – Ленинград: Наука, 1979. – 493 с.

44. Зверев, А. М. Модернизм в литературе США: формирование, эволюция, кризис / А. М. Зверев – М.: Наука, 1979. – 318 с.

45. Зеньковский, В. В. История русской философии. В 2 т. / В. В.Зеньковский. – Ленинград: ЭГО, 1991. – Т. 1. Ч. 1. – 220 с.

46. Зорин, А. Пригородный поезд дальнего следования / А. Зорин // Новый мир. – 1991. – № 9. – С. 256 – 258.

47. Игнатова, Е. Венедикт / Е. Игнатова // Нева. – 1993. – № 1. – С. 217 – 234.

48. Ильин, И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: Эволюция научного мифа / И. П. Ильин. – М.: Интрада, 1998. – 255 с.

49. Кавадеев, А. Сокровенный Венедикт / А. Кавадеев // Соло. – 1991. – №8.– С. 85 – 88.

50. Керуак, Дж. На дороге, Мэгги Кэссиди. Эссе / Дж. Керуак. – М.: «Просодия», 2002. – 608 с.

51. Керуак, Дж. Снова на дороге (отрывки из дневников) / Дж. Керуак. URL: http://modernlib.ru/books/keruak_dzhek/snova_na_doroge_otrivki_iz_dnevnikov /read/ (дата обращения: 19.02.2020).

52. Киселев, Д. На дороге. Битники: социокультурное явление и течение в литературе / Д. Киселев // Киев: Соты. – 1998. – №1. – С. 75 – 86.

53. Кожинов, В. В. Происхождение романа / В. В. Кожинов. – М.: Советский писатель, 1963. – 440 с.

54. Комароми, А. Карнавал и то, что за ним: стратегии пародии в поэме Вен. Ерофеева «Москва – Петушки» / А. Комароми // Литературный текст: проблемы и методы исследования. Анализ одного произведения: «Москва – Петушки» Вен. Ерофеева: сб. науч. тр. / отв. ред. И. В. Фоменко. – Тверь. – 2001. – Т. 7. – С. 45 – 55.

55. Конрад, И. С. Фольклорные мотивы с семантикой смерти / возрождения в произведении Вен. Ерофеева «Москва – Петушки»: дис. … канд. филол. наук: 10.01.01 / Конрад Инна Сергеевна. – М., 2004. – 160 с.

56. Краткая литературная энциклопедия. В 9 т. / под ред. А. А. Суркова. – Т. 2. – М.: Советская энциклопедия, 1964. – 1055 с.

57. Круп, А. Дин Мориарти как герой-праведник / А. Круп // Дж. Керуак. На дороге. Мэгги Кэссиди. Эссе / Пер.с англ. – М.: «Просодия», 2002. – С. 3 – 15.

58. Левин, Ю. Комментарий к поэме «Москва Петушки» Венедикта Ерофеева / Ю. Левин. – Грац: Изд. Хайнриха Пфайдля, 1996. – 95 с.

59. Лейдерман, Н. Л., Липовецкий, М. Н. Современная русская литература: 1950 – 1190-е годы: Учеб учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. В 2 т. / Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий. – Т. 2: 1968–1990. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – 688 с.

60. Лекманов, О. Свердлов, М. Венедикт Ерофеев: посторонний. Главы из жизнеописания / О. Лекманов, М. Свердлов. URL: https://magazines.gorky.media/october/2018/1/venedikt-erofeev-postoronnij.html (дата обращения: 23.12.2019).

61. Липовецкий, М. Н. Паралогии: трансформация (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920 – 2000-х годов / М. Н. Липовецкий. – М.: Новое литературное обозрение, 2008. – 848 с.

62. Липовецкий, М. Н. Русский постмодернизм (Очерки исторической поэтики): монография / М. Н. Липовецкий. – Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т., 1997. – 317 с.

63. Лихачев, Д. С. Поэтика древнерусской литературы / Д. С. Лихачев. – М.: Наука, 1979. – 360 с.

64. Лихачев, Д. С. Панченко, А. М. «Смеховой мир» Древней Руси / Д. С. Лихачев, А. М. Панченко. – Ленинград: Наука, 1976. – 203 с.

65. Лосев, А. Ф. Миф. Число. Сущность / А. Ф. Лосев / Сост. А. А. Тахо-Годи; Общ. ред. А. А. Тахо-Годи и И. И. Маханькова. – М.: Мысль, 1994. – 919.

66. Лотман, Ю. М. Художественное пространство в прозе Гоголя / Ю. М. Лотман // О русской литературе: Ст. и исслед. (1958-1993): История рус. прозы. Теория лит.. – СПб.: Искусство, 1997. – 845 с.

67. Лотман, Ю. М. О понятии географического пространства в русских средневековых текстах / Ю. М. Лотман // Избранные статьи: в 3 т. Таллин: Александра, 1992. – Т. 1. – 407 – 413 с.

68. Лотман, Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. – М.: Искусство, 1970. – 384 с.

69. Львова, И. В. «Христос Достоевского» в художественном сознании Керуака / И. В. Львова // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. Серия: Общественные и гуманитарные науки. – 2011. – № 1 (114). – С. 58 – 60.

70. Львова, И. В. Достоевский в переписке Д. Керуака 1940 – 1950-х гг / И. В. Львова // Достоевский. Материалы иисследования. РАН, ИРЛИ / отв. ред. Н. Ф. Буданова, И. Д. Якубович. – СПб.: Наука, 2007. – Т. 18. – С. 280–289.

71. Львова, И. В. Ф. М. Достоевский и американский роман 1940 – 1960-х годов: дис. … д-ра. филол. наук: 10.01.01 / Львова Ирина Вильевна. – В. Новгород, 2010. – 286 с.

72. Майга, А. А. Литературный травелог. Специфика жанра / А. А. Майга // Филология и культура. PHILOLOGY AND CULTURE. – 2014. – № 3 (37). – С. 254 – 259.

73. Майков, В. Елисей, или Раздраженный Вакх / В. Майков // URL: https:// rvb.ru/18vek/maykov/01text/01ic_poems/002.htm (дата обращения:10.09.2020).

74. Марутина, И. Н. Прием «двойничества» в философско-эстетическом аспекте поэмы «Москва – Петушки» Вен. Ерофеева / И. Н. Марутина // Вестник образовательного консорциума Среднерусский университет. Серия: Гуманитарные науки. – Подольск. – 2016. – №7.– С. 49 – 55.

75. Мелетинский, Е. М. О литературных архетипах / Е. М. Мелетинский. – М.: Российский государственный гуманитарный университет, 1994. – 145 с.

76. Мендельсон, М. О. Современный американский роман / М. О. Мендельсон. – М.: Наука, 1964. – 534 с.

77. Могутин, Я. Ю. Битники: история болезни / Я. Ю. Могутин // URL: https: // https://coollib.net/b/304-yaroslav-yurevich-mogutin-bitniki-istoriya bolezni/read (дата обращения 11.02.2020).

78. Морозова, И. В. Формирование национального характера в американском женском травелоге / И. В. Морозова // Вестник Удмурдского университета. Серия: История и филология. – 2015. – Т.25. Вып. 3. – С. 72 – 77.

79. Морозова, Т. Л. Образ молодого американца в литературе США (битники, Сэлинджер, Беллоу, Апдайк) / Т. Л. Морозова. – М.: Высшая школа, 1969. – 95 с.

80. Немировский, А. И. Мифы и легенды народов мира. Древняя Греция / А. И. Немировский. – М.: Литература, Мир книги, 2004. – Т. 1. – 496 с.

81. Никитина, Н. А., Тулякова, Н. А. Жанр травелога: когнитивная модель / Н. А. Никитина, Н. А. Тулякова // Шестая международная конференция по когнитивной науке: Тезисы докладов. – Калининград: 2014 (23–27 июня). – Вып. 6. – С. 449–450.

82. Олешкевич, В. В. Приемы репрезентации комического в прозе В.В. Ерофеева»: дис. … канд. филол. наук: 10.01.01 / Олешкевич Валерия Владимировна. – Смоленск, 2019. – 206 с.

83. Орлицкий, Ю. Б. «Москва – Петушки» как ритмическое целое. Опыт интерпретации / Ю. Б. Орлицкий // Литературный текст: проблемы и методы исследования. Анализ одного произведения: «Москва – Петушки» Вен. Ерофеева: сб. науч. тр. / отв. ред. И. В. Фоменко. – Тверь. – 2001. – Т. 7. – С. 62 – 68.

84. Ошиньш, Э. Э. Метод и жанр прозы Джека Керуака: дис. … канд. филол. наук: 10.01.05 / Ошиньш Эдгар Эдгарович. – М., 1984. – 180 с.

85. Павлова, Н. С., Бройтман, С. Н. Финал романа Вен. Ерофеева «Москва – Петушки» (К проблеме: В.Ерофеев и Ф. Кафка) / Н. С. Павлова, С. Н. Бройтман // Литературный текст: проблемы и методы исследования. Анализ одного произведения: «Москва – Петушки» Вен. Ерофеева: сб. науч. тр. / отв. ред. И. В. Фоменко. – Тверь. – 2001. – Т. 7. – С. 113 – 123.

86. Подгорец, Н. Незнайки из богемы / Н. Подгорец // Дж. Керуак. Собрание сочинений: в 3 т. – М.: Проcодия, 2002. – Т. 1– С. 16 – 30.

87. Полонский, В. В. Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX – начала XX века / В.В. Полонский. – М.: Наука, 2008. – 285 с.

88. Православие и современность. Электронная библиотека. URL: http://www.eparhia-saratov.ru/Books/Get/288 (дата обращения: 03.07.2019).

89. Пронина, Е. Е. Последняя электричка (Венедикт Ерофеев. «Москва – Петушки») / Е. Е. Пронина // Общественные науки и современность. – М.: РАН. – 2005. – № 3. – С. 154 – 165.

90. Растягаев, А. В. Агиографическая традиция в русской литературе XVIII в.: проблема генезиса и жанровой трансформации: автореф. дис. ... д-ра. филол. наук: 10.01.01 / Растягаев Андрей Викторович. – Самара, 2008. – 39 с.

91. Рейнгольд, С. Русская литература и постмодернизм / С. Рейнгольд // Литературный Интернет-проект «Журнальный зал». URL: https://magazines.gorky.media/znamia/1998/9/russkaya-literatura-i-postmodernizm.html (дата обращения: 17.12.2019).

92. Ринекер, Ф., Майер, Г. Библейская энциклопедия Брокгауза / Ф. Риневер, Г. Майер. URL: https://azbyka.ru/otechnik/books/download/13136-Библейская-Энциклопедия-Брокгауза.pdf (дата обращения: 11.03.2020).

93. Русаков, В. М., Русакова, О. Ф. Методология дискурс-исследования травелога / В. М. Русаков, О. Ф. Русакова // Дискурс-Пи, Институт философии и права УрО РАН, Екатеринбург. – 2014. – № 4. – С. 14 – 20.

94. Седакова, О. Монологи о Венедикте Ерофееве / О. Седакова. URL: https://omiliya.org/article/monologi-o-venedikte-erofeeve-olga-sedakova.html (дата обращения: 11.07.2019).

95. Седакова, О. Пир любви на «Шестьдесят пятом километре» или Иерусалим без Афин / О. Седакова. URL: https://www.olgasedakova.com/Moralia/294 (дата обращения:15.08.2020).

96. Седакова, О. Несколько монологов о Венедикте Ерофееве / О. Седакова // Театр. – 1991. – №9. – С. 99 – 100.

97. Словарь литературоведческих терминов / Ред.-сост. Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев. Москва.: Просвещение, 1974. – 509 с.

98. Смирнов, И. П. От противного. Разыскания в области художественной культуры / И. П. Смирнов. – М.: Новое литературное обозрение, 2018. – 328 с.

99. Смирнова, Е. А. Венедикт Ерофеев глазами гоголеведа / Е. А. Смирнова // Русская литература. – 1990. – № 3. – С. 58 – 66.

100. Смирнова, Е. Е. Записные книжки Вен. Ерофеева 1960-х годов в составе авторского сверхтекста: автореф. дис. … канд. филол. наук: 10.01.01 / Смирнова Елена Евгеньевна. – Иваново, 2010. – 18 с.

101. Снова на дороге 2. Из архивов Джека Керуака. Пер. М. Немцов. URL: https://spintongues.vladivostok.com/KerouacArchives/KerouacArchives.htm (дата обращения: 19.09.2020).

102. Сухих, И. Заблудившаяся электричка / И. Сухих. URL: https://magazines.gorky.media/zvezda/2002/12/zabludivshayasya-elektrichka.html (дата обращения: 31.07.2019).

103. Тамарченко, Н. Д. Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий / Н. Д. Тамарченко. – М.: Изд-во Кулагиной – Intrada, 2008. – 358 с.

104. Томашевский, Б. В. Теория литературы. Поэтика: Учеб. пособие / Вступ. статья Н. Д. Тамарченко; Комм. С. Н. Бройтмана; при участии Н. Д. Тамарченко / Б. В. Томашевский. – М.: Аспект Пресс, 1999. – 334 с.

105. Топоров, В. Н. Пространство и текст / В. Н. Топоров // Текст: семантика и структура. М., 1983. – С. 227-285.

106. Тюпа, В. И . Введение в сравнительную нарратологию: научно-учебное пособие для самостоятельной исследовательской работы / В. И. Тюпа. – М.:Intrada, 2016. – 145 с.

107. Тюпа, В. И. Нарратив и другие регистры говорения / В. И. Тюпа. URL: http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2027584 (дата обращения: 10.03.2020).

108. Тюпа, В. И., Ляхова, Е. И. Эстетическая модальность прозаической поэмы Вен. Ерофеева / В. И.Тюпа, Е. И. Ляхова // Литературный текст: проблемы и методы исследования. Анализ одного произведения: «Москва – Петушки» Вен. Ерофеева: сб. науч. тр. / отв. ред. И. В. Фоменко. – Тверь. – 2001. – Т. 7. – С. 34 – 44.

109. Федотов, Г. П. Святые Древней Руси / Г. П. Федотов. – М.: Московский рабочий, 1990. – 269 с.

110. Франк, С. Русские травелоги середины 1930-х годов / С. Франк // Беглые взгляды: Новое прочтение русских травелогов первой трети XX века: Сборник статей. Перевод с немецкого Г.А. Тиме. М.: Новое литературное обозрение. 2010. – С. 180 – 211.

111. Фрейденберг, О. М. Миф и литература древности / О. М. Фрейденберг. 2-е изд., испр. и доп. — М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1998. — 800 с.

112. Цаплин, Р. С., Полушкин, А. С. Между возвышенным и обыденным: синтез поэтического и прозаического начал в романе Дж. Керуака «В дороге» /

Р. С. Цаплин, А. С. Полушкин // Вестник Нижегородского университета им. Н. И.Лобачевского. – 2014. – № 2. – С. 331 – 334.

113. Чупринин, С. Безбоязненность искренности / С. Чупринин // Трезвость и культура. – 1988. – № 12. – С. 26 – 27.

114. Шайтанов, И. О. Зачем сравнивать? Компаративистика и/или поэтика? / И. О. Шайтанов // Вопросы литературы. – 2009 – № 5. – С. 5 – 31.

115. Шачкова, В. А. "Путешествие»" как жанр художественной литературы: вопросы теории / В. А. Шачкова // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – 2008. – № 3. – С. 277 – 280.

116. Шмид, В. Нарратология / В. Шмид // М.: Языки славянской культуры, 2008. – 300 с.

117. Шпак, Г. В. Травелог: поиск универсальной дефиниции. Четыре стратегии репрезентации пространства / Г. В. Шпак // Преподаватель XXI век. – М.: МПГУ, 2016. – № 2. Т 3. – С. 261 – 277.

118. Шталь, Е. Венедикт Ерофеев / Е. Шталь // Газета «30 октября» . – 2005. – № 5. – С. 13.

119. Элиаде, М. Аспекты мифа / М. Элиаде. Пер. с фр. В. Большакова. – М.: «Инвест-ППП», СТ «ППП», 1996. – 240 с.

120. Эпштейн, М. Н. После будущего. О новом сознании в литературе / М. Н.Эпштейн // Знамя. – 1991. – № 1. – С. 215 – 230.

121. Эпштейн, М. Н. Постмодерн в России. Литература и теория / М. Н.Эпштейн. – М.: Издание Р. Элинина, 2000. – 367 с.

122. Яблоков, Е. А. От вокзала до вокзала, или Московская одиссея Венички Ерофеева / Е. А. Яблоков // Литературный текст: проблемы и методы исследования. Анализ одного произведения: «Москва – Петушки» Вен. Ерофеева: сб. науч. тр. / отв. ред. И. В. Фоменко. – Тверь. – 2001. – Т. 7. – С. 100 – 106.

123. Bartlett, L. The Dionysian Vision of Jack Kerouac / L. Bartlett // The Beats: Essays in Criticism. Ed. Lee Bartlett / Jefferson, NC: McFarland, 1981. – P. 115 – 126.

124. Charters, A. A bibliography of works by Jack Kerouac (Jean Louis Lebris D e Kerouac) 1939-1975 / A. Charters. – N.Y.: The Phoenix book shop, 1967. – 99 p.

125. Charters, A. Beat Down to Your Soul: What Was the Beat Generation / A. Charters. – NY: Penguin, 2001. – 704 p.

126. Charters, A. Beats: Literary Bohemians in Postwar America (Dictionary of Literary Biography) / A. Charters. – Gale Research Company, 1983. – 718 p.

127. Charters, A. Kerouac: A Biography / A. Charters. – N.Y.: St. Martin's Griffin, 1994. – 416 p.

128. Charters, A., Charters, S. Brother Souls: John Clellon Holmes, Jack Kerouac , and the Beat Generation / A. Charters, S.Charters. Jackson: UP of Mississippi, 2010. – 464 p.

129. Clark, T. Jack Kerouac / T. Clark. – NY: Paragon House, 1994. – 254 p.

130. Dardess, G. The Logic of Spontaneity: A Reconsideration of Kerouac's "Spontaneous Prose Method»"/ G. Dardess // Boundary 2. 1975. V. 3. – P. 729 – 746.

131. Dittman, M. J. Jack Kerouac: a biography / M. J. Dittman. – London: Greenwood Press. 2004. – 150 p.

132. Douglas, M. "Jazz America": Jazz and African American Culture in Jack Kerouac's *On the Road* / M. Douglas // Jack Kerouac's On the Road. Bloom's Modern Critical Interpretations/ Edited and with the Introduction by H. Bloom. – Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2004. – P. 77 – 92.

133. Feldman, G. The Beat Generation and The Angry Young Men / G. Feldman. –N.Y.: Citadel Press, 1958. – 384 p.

134. Gewirtz, I. Beatific Soul: Jack Kerouacon the Road / I. Gewirtz. – N.Y.: Scala Books, 2007. – 207 p.

135. Giamo, B. Kerouac, the word and the way: prose artist as spiritual quester / B. Giamo. – Southern Illinois University Press, 2000. – 248 p.

136. Gifford, B., Lee, L. Jack's book. An oral biography of Jack Kerouac / B. Gifford, L. Lee. – N.Y.: Thunder's mouth press, 1994. – 304 p.

137. Hemmer, K. Encyclopedia of beat literature / K. Hemmer. – N.Y.: Infobase Publishing, 2007. – 401 p.

138. Hipkiss, R. A. Jack Kerouac: Prophet of the New Romanticism / R. Hipkiss. – Lawrence, Kansas: The Regent's Press of Kansas, 1976. – 150 p.

139. Holmes, J. C. This is the Beat Generation / J. C. Holmes. URL: https://www.litkicks.com/ThisIsTheBeatGeneration (дата обращения 02.02.2020).

140. Holton, R. Introduction / R. Holton // What's your road, man?: critical essays on Jack Kerouac's Onthe road /edited by Hilary Holladay and Robert Holton. – Carbondale: Southern Illinois University Press, 2009. – P. 1 – 7.

141. Holton, R. Kerouac Among the Fellahin: *On the Road* to the Postmodern / R. Holton // Jack Kerouac's On the Road. Bloom's Modern Critical Interpretations/ Edited and with the Introduction by H. Bloom. – Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2004. – P. 93 – 114.

142. Hrebeniac, M. Action writing: Jack Kerouac's wild form / M. Hrebeniac. – Carbondale: Southern Illinois University Press, 2006. – 301 p.

143. Hunt, T. An American Education / T. Hunt // Bloom's Modern Critical Interpretations: Jack Kerouac's ON THE ROAD, Edited by Harold Bloom. – Chelsea House Publishers, 2004. – P. 27 – 77.

144. Hunt, T. Kerouac's Crooked Road / T. Hunt. – Hamden, Conn.: Archon Books, 1981. – 262 p.

145. Kerouac, J. On the Road / J. Kerouac. – Penguin books, 2014. – 281 p.

146. Kerouac, J. Windblown World: The Journals of Jack Kerouac 1947 – 1954 / J. Kerouac. –N.Y.: Viking Books, 2004. – 387 p.

147. King, J.W. On the Road from Melville to postmodernism: The case for Kerouac's canonization / J.W. King. – Johnson: East Tennessee State University, 2008. – 77 p.

148. Maher, P. Kerouac: The Definitive Biography / P. Maher. – Lanham, New York, Toronto: Taylor trade, 2004. – 557 p.

149. McNally, D. Desolate Angel: Jack Kerouac, the Beat Generation, and America / D. McNally. –N.Y.: McGraw-Hill Companies, 1979. – 400 p.

150. Miles, B. Jack Kerouac: King of the Beats / B. Miles. – N.Y.: Henry Holt and Company, 1999. – 352 p.

151. Nicosia, G. Memory Babe: A Critical Biography of Jack Kerouac / G. Nicosia. –N.Y.: Grove Press, 1983. – 767 p.

152. Swartz, O. The view from On the Road: the rhetorical vision of Jack Kerouac / O. Swartz. – Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1999. – 130 p.

153. Theado, M. Revisions of Kerouac: the Long, Strange Trip of the *On the Road* Typescripts / M. Theado // What's your road, man?: critical essays on Jack Kerouac's On the Road. Ed. H. Holladay, R. Holton. – Carbondale: Southern Illinois University Press, 2008. – P. 8 – 34.

154. Theado, M. Understanding Jack Kerouac / M. Thedo. – University of South Carolina, 2000. – 200 pp.

155. Trudeau, J. Jack Kerouac's spontaneous prose: A performance genealogy of the fiction / J. Trudeau. – Louisiana State University, 2006. – 238 p.

156. Turner, S. Angelheaded Hipster: A Life of Jack Kerouac / S. Turner. –N.Y.: Viking Books, 1996. – 224 p.

157. Tytell, J. Naked Angels: The lives and literature of the Beat Generation (Kerouac Ginsberg, Burroughs) / J. Tytell. – Chicago: Ivan R.Dee, 1976. – 273 p.

158. Varner, P. Historical Dictionary of the Beat Movement / P. Varner. – Lanham, Toronto and Plymouth: The Scarecrow Press, 2012. – P. 94.

159. Weinreich, R. The Spontaneous Poetics of Jack Kerouac: A Study of the Fiction / R. Weinreich. – Carbondle: Southern Illinois Universityю, 1987. – 180 pp.

Список публикаций автора

в изданиях, рецензируемых ВАК:

1. Школьская, А. О. Библейские и мифологические образы в романе Дж. Керуака «В дороге» / А. О. Школьская // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота. – 2016. – № 9 (63): в 3-х ч. Ч. 1. – С. 45 – 48.

2. Школьская, А. О. Художественное пространство романа Дж. Керуака «В дороге» / А. О. Школьская // Вестник Челябинского государственного

университета. Филологические науки. Вып. 104. – 2016. – № 13 (395). – С. 143 – 148.

3. Альдингер, А. О. Особенности повествовательной структуры поэмы Вен. Ерофеева «Москва – Петушки» / А. О. Альдингер // Известия Смоленского государственного университета: ежеквартальный журнал. – 2017. – № 3 (39). – С. 56 – 63.

4. Школьская, А. О. Роль библейских и мифологических образов в поэме Вен. Ерофеева «Москва – Петушки» / А. О. Школьская // Известия Смоленского государственного университета: ежеквартальный журнал. – 2017. – № 1 (37). – С. 19 – 28.

5. Школьская, А. О. Поэма Вен. Ерофеева «Москва – Петушки» как образец жанрового синкретизма / А. О. Школьская // Ученые записки Новгородского государственного университета имени Ярослава Мудрого [Электронный научный журнал]. – 2020. – № 8 (33).

в других изданиях:

6. Школьская, А. О. Джек Керуак и культура битников / А. О. Школьская // Общество, наука и инновации: сборник статей Междунар. науч.-практ. конф. (15 декабря 2014 г., г. Уфа). в 2 ч. Ч.2. – Уфа: Аэтерна, 2014. – С. 258 – 262.

7. Школьская, А. О. Особенности художественного пространства в поэме Вен. Ерофеева «Москва – Петушки» / А. О. Школьская // Альманах современной науки и образования. – Тамбов: Грамота. – 2015. – № 12 (102). – С. 152 – 155.

8. Школьская, А. О. Критическая и научная литература о Дж. Керуаке / А. О. Школьская // Русская филология: Журнал (Ученые записки) кафедры литературы и журналистики Смоленского государственного университета. Т. 17 / сост. и ред. М. Л. Рогацкина, Э. Л. Котова, А. А. Азаренков. – Смоленск: Изд-во СмолГУ, 2017. – С. 301 – 312.

9. Школьская, А. О. Система повествовательных инстанций в романе Дж. Керуака «В дороге» и травелоге «Одинокий странник» Керуаке / А. О. Школьская // Русская филология: Ученые записки Смоленского государственного

университета. Т. 18 / сост. и ред. И. В. Романова, А. В. Королькова. – Смоленск: Изд-во СмолГУ, Свиток, 2018. – С. 197 – 202.

10. Школьская, А. О. Традиция жанра травелога в романе Дж. Керуака «В дороге» / А. О. Школьская // Литературная традиция и индивидуальное творчество: материалы всероссийской научной конференции (21 апреля 2018 года), РГПУ им. А. И. Герцена. Вып. 22: Единство и национальное своеобразие в мировом литературном процессе. – СПб.: ЛЕМА, 2018. – С. 137 – 141.

11. Школьская, А. О. Стилевые особенности спонтанной прозы Дж. Керуака (на примере романа «On the Road») / А. О. Школьская // Актуальные проблемы лингвистики и лингводидактики. Вып. 5: материалы межвуз. науч.-практ. конф. с междунар. участием / Е.А. Кучинская. – Смоленск: ВА ВПВО ВС РФ, 2018. – С. 177 – 180.

12. Школьская, А. О. Особенности организации сюжетной линия «Сал Парадайз – Дин Мориарти» в романе Дж. Керуака «В дороге» / А. О. Школьская // Филологический аспект: международный научно-практический журнал [Электронный ресурс]. – Н. Новгород: Научно-издательский центр «Открытое знание». – 2019. – № 4 (48). – С. 273 – 277.

13. Школьская, А. О. Жанровый синкретизм в романе Дж. Керуака «В дороге» / А. О. Школьская // Искусство слова в диалоге культур: проблемы компаративистики: материалы Междунар. науч.- практ. конф. Брест, 12-13 марта 2020 г. / под общ. ред. Л. В. Скибицкой. Брест: БрГУ . – 2020. – С. 275 – 279.