

НЕКАНОНИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА



ВЫПУСК V

ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

ПСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

ТВЕРСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

ВСЕ НЕЛЕПИЦЫ МИРА:

АБСУРД

В ЛИТЕРАТУРЕ И ИСКУССТВЕ

СБОРНИК СТАТЕЙ

Санкт-Петербург — Тверь
2019

УДК 821.09
ББК 83.3(0)
В 85

Редколлегия:

*С. В. Денисенко (отв. ред.), А. О. Дёмин,
И. В. Мотеюнайте, А. Ю. Сорочан, С. Б. Федотова*

Составитель:

А. Ю. Сорочан

Рецензенты:

Ю. В. Доманский, А. Д. Степанов, И. С. Юхнова

В оформлении использованы рисунки Жана Кокто

**В 85 Неканоническая эстетика. Вып. V: Все нелепицы мира:
Абсурд в литературе и искусстве: Сб. статей. СПб. — Тверь:
Изд-во Марины Батасовой, 2019. — 312 с.**

Основу сборника составили материалы одноименной Пятой Апрельской междисциплинарной международной научной конференции, проведенной в Пушкинском Доме 23–24 апреля 2018 г., ставшей продолжением ежегодных апрельских форумов с 2014 г. в рамках научного проекта «Неканоническая эстетика».

Исследователи обратились к категории «абсурда» и рассмотрели ее репрезентации в различных видах искусства и литературы, в индивидуальных авторских воплощениях.

ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

В этот сборник вошли материалы конференции, состоявшей-
ся 23–24 апреля 2018 г. в Институте русской литературы
(Пушкинский Дом) РАН¹. Встреча продолжила традицию между-
народных междисциплинарных апрельских конференций 2014–
2017 гг., организуемых научными сотрудниками Пушкинского
Дома С. В. Денисенко и С. Б. Федотовой, профессором Псковского
государственного университета И. В. Мотеюнайте и профессором
Тверского государственного университета А. Ю. Сорочаном. Темы
предыдущих конференций включали исследование явлений, из-
вестных под названием страха, экстаза, разума, тайны, в связи
с их претворением в произведениях художественной литературы
и искусства².

¹ Хронику конференции см.: *Денисенко С. В.* Пятая апрельская между-
народная междисциплинарная научная конференция «Все нелепицы
мира: абсурд в литературе и искусстве» // *Русская литература*. 2018. № 4.
С. 260–263.

² Их хроники см.: *Русская литература*. 2014. № 4. С. 268–272; Там же.
2015. № 4. С. 193–199; Там же. 2017. № 1. С. 262–267; Там же. 2017. № 4.
С. 260–263. Их материалы: *Все страхи мира: Ноггог в литературе и искус-
стве: Сб. статей / Сост. С. В. Денисенко, И. В. Мотеюнайте.* СПб.; Тверь, 2015;
Все восторги мира: Экстаз в литературе и искусстве: Сб. статей / Сост.
И. В. Мотеюнайте. СПб.; Тверь, 2015; *Все истины мира: Разум в литературе
и искусстве: Сб. статей / Сост. С. В. Денисенко.* СПб.; Тверь, 2016; *Все сек-
реты мира: Тайны в литературе и искусстве: Сб. статей / Сост. А. О. Дёмин.*
СПб.; Тверь, 2017. На официальном сайте Пушкинского Дома в открытом
доступе имеются электронные версии всех сборников: URL: [http://www.
pushkinskijdom.ru](http://www.pushkinskijdom.ru) (→Электронная библиотека→Серийные издания→ Не-
каноническая эстетика).

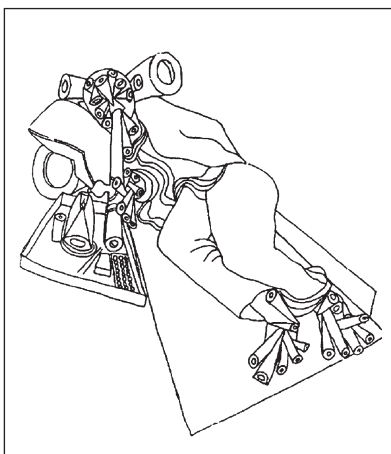
Теоретический взгляд на избранную тематику позволил оргкомитету объединить публикации всех сборников под заголовком «Неканоническая эстетика» и вести дальнейшую работу по исследованию новых неканонических категорий эстетики как чувственного познания, запечатленного в произведениях искусства.

В настоящем сборнике наиболее широко представлены работы, рассматривающие связь категории абсурдного с жанрами литературы, русской и зарубежной, от начала XIX века до наших дней. Авторами статей были рассмотрены способы художественного воплощения абсурда на материале творчества самых разных авторов — от А. К. Толстого до А. Роб-Грийе, от И. А. Гончарова до Дж. Д. Сэлинджера, от Вс. Э. Мейерхольда до В. С. Высоцкого. Особое внимание уделялось малоизученным аспектам литературы абсурда и абсурдистским элементам в классической литературе и культуре; статьи о педагогическом абсурде и абсурдистской научной фантастике соседствуют с работами о сакральном и бессмысленном.

Таким образом, авторы сборника реализуют намеченную организаторами конференции программу и пытаются на конкретном материале ответить на вопросы: отражает ли формула «сумбур вместо музыки» позицию «профана» или носителя «мифологического сознания»; применимо ли понятие «абсурд» к наивному искусству; как соотносятся понятия «абсурд» и «пародия» в культуре XXI века...

В первом разделе помещены статьи, посвященные формированию представлений об абсурде; во втором — рассматриваются воплощения изначальных представлений; в третьем — речь идет о явлениях литературы и искусства, фундаментальную основу которых составляет абсурд. В приложении публикуется очень важный для понимания современного состояния театра абсурда текст — пьеса В. Новарина в переводе Е. Е. Дмитриевой. По традиции в сборнике печатается программа конференции, дающая читателю более полное представление о круге рассмотренных вопросов.

КОРНИ АБСУРДА



И. Ю. Роготнев

Россия, Пермский государственный университет

ОТ КАНТЕМИРА ДО ЧЕХОВА: АБСУРД СПОРАДИЧЕСКИЙ И АРХИТЕКТОНИЧЕСКИЙ

Принято считать, что эстетика абсурда не чужда классической литературной сатире, которая нередко включает бессмыслицу, нонсенс, парадокс в художественный дискурс, подчиняя их задачам социальной критики. Между тем, если понимать абсурд как эстетически воплощенную бессмыслицу, то взаимодействие сатирической литературы с эстетикой абсурда окажется, по меньшей мере, противоречивым: сатира приписывает аномалиям относительно очевидный смысл — они предстают как симптомы «поражения» социальной материи (например, повреждения нравов или помрачения ума). Согласно А. Д. Кантемиру, сатира «в намерении своем со всяким другим нравоучительным сочинением сходна; но слог ее, будучи прост и веселый, читается охотнее»¹.

Вкрапленный в сатирические тексты абсурд на историко-литературной дистанции XVIII–XIX вв., на шкале культурного времени после комических текстов русского «Большого Средневековья» с их эстетикой «вторичной условности»² и до произведений модернизма с его склонностью к абсурду, до сих пор не становился предметом специальных исследований. В настоящей работе де-

¹ [Кантемир А. Д.] Сочинения, письма и избранные переводы князя Антиоха Дмитриевича Кантемира. СПб., 1867. Т. 1: Сатиры, мелкие стихотворения и переводы в стихах. С. 8.

² См.: Трахтенберг Л. А. Новые тенденции развития русской литературы в пародии XVII–XVIII вв. // Вестник Московского университета. Сер. 9. 2008. № 1. С. 46–50.

ляется попытка обозначить некоторые особенности воплощения абсурда в сатирическом дискурсе от Кантемира до Чехова.

Различные варианты абсурдного, в самом деле, можно проследить в русской сатире XVIII–XIX вв., однако абсурд как эстетически воплощенная бессмыслица обладает в классической сатире спорадическим характером. К примеру, сатирическая «сказка» М. Е. Салтыкова-Щедрина построена в целом на поэтике аллегорий, гипербол и разветвленной системы иносказаний («эзопова языка»); иными словами, она наделяет все аномалии каким-то стабильным значением. Однако в потоке комических аномалий могут появляться эстетические факты, потенциально толкуемые как абсурд, например: «...в осетре был опознан частный пристав Б.»¹ Известны и случаи, когда абсурдный мотив «запускает» коллизию, разворачивающуюся в сатирический сюжет, как, например, в повести «Нос» Н. В. Гоголя. Здесь абсурд заложен в *посылке фантастического*². Абсурдная посылка «Носа» не опосредована ни научно-фантастической (воображение «необычайных» технологий), ни фэнтезийной логикой (альтернативная реальность, магия, сверхъестественные существа и т. п.); если в животном эпосе И. А. Крылова или М. Е. Салтыкова-Щедрина в посылке заключена логика аллегии, то алогизм «Носа» не отсылает к какой-либо очевидной стратегии логизации, стратегии объяснения допущенной условности. Такие абсурдные посылки требуют неординарных герменевтических приемов.

Переходы сатиры в абсурд и абсурда в сатиру (от абсурдной посылки — к сатирической фабуле) вполне объяснимы: в основе обоих эстетических рядов лежит аномалия, противоречие большой норме (языковой, этической, когнитивной, глубоко принятой субъектом). Структура комического предполагает конфликт между нормой и аномалией, однако эстетическое решение его может быть различно. Превалировать может функция *рекреаци-*

¹ Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: В 20 т. Т. 16. Кн. 1. М., 1974. С. 10.

² Этот термин, означающий «допущение о “реальности” необычайных событий», вводит Е. Н. Ковтун (см.: Ковтун Е. Н. Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа (На материале европейской литературы первой половины XX века). М., 1999. С. 11).

онная (наслаждение «игрой беспорядка»), *инвективная* (обличение феноменов как аномалий) или *деконструирующая* (атаке подвергается сама норма). Именно последняя разновидность комизма, вероятно, имеет место в литературе киников и связанной с ней «менипповой сатире»¹. Таким образом, комическое есть всегда контекстуализация, «употребление» аномалии в системе определенной поэтики. В доконтекстном, *архитектоническом*, состоянии аномалия имеет потенцию воплотиться в абсурд. Многочисленные примеры таких «материалов бессмыслицы», готовых развернуться и в сатиру, и в абсурд дают записные книжки Чехова (как, например, сообщение о гостиничном счете, в котором значилась графа «клопы 15 копеек»)².

В области комической литературы актуальность приобретают размышления Жюль Делёза о нонсенсе:

Пустословием была бы фраза, что нонсенс имеет смысл, а именно тот, что у него нет никакого смысла. Но это вовсе не наша гипотеза. Наоборот, <...> мы хотим указать на то специфическое отношение, которое существует между смыслом и нонсенсом и которое не копирует отношение между истиной и ложью, то есть его не следует понимать просто как отношение взаимоисключения. <...> Логика смысла необходимым образом состоит в том, чтобы утверждать между смыслом и нонсенсом изначальный тип внутренней связи, некий способ их соприсутствия...

И далее:

Нонсенс — это то, что не имеет смысла, но также и то, что противоположно отсутствию последнего, что само по себе дарует смысл³.

Не входя в детали делёзовской теории смысла, претендующей на универсальное значение, подчеркнем, что отношения между архитектурным нонсенсом и его воплощением в комическом

¹ Функционально-эстетическая типология комизма более подробно рассматривается нами в других работах: *Роготнев И. Ю.* 1) Античная мениппея и «ложная сатира» в русской литературе // *Филология в XXI веке: методы, проблемы, идеи.* Пермь, 2017. С. 333–342; 2) «Антагонист речи»: к теории смехового дискурса. Социо- и психолингвистические исследования. 2017. № 5. С. 169–172.

² Цит. по: *Чуковский К.* О Чехове. М., 1967. С. 164.

³ *Делёз Ж.* Логика смысла / 2-е изд. М., 2015. С. 94, 99.

тексте можно рассматривать как частный случай развернутой Делёзом логики смысла.

Отчасти следуя делёзовской традиции, протоабсурд (бессмыслицу, открытую к множественному означиванию) можно назвать нонсенсом. Эту первичную бессмыслицу следует отличать от абсурда, который дает ей эстетический контекст, как бы сообщая ей тавтологическое значение: *эта бессмыслица бессмысленна* (в отличие от классического сатирического: *эта бессмыслица симптоматична*). Сатира (и вообще комизм) может иметь в своем первичном распоряжении как нонсенсы, так и девиации. Вероятно, сатирическая литература XVIII века — это в основном сатира девиаций; вспомним, к примеру, первую сатиру Кантемира с ее комизмом невежд и чревоугодников. Впрочем, нонсенсы мы встречаем, например, уже в комедиографии А. П. Сумарокова и в «Почте духов» И. А. Крылова. Особую группу случаев составляют употребления нонсенса в метахудожественных контекстах — там, где имеет место пародия, ироническое цитирование и иные формы «чужого слова». Здесь возникает новое значение: *эта бессмыслица литературна*. Скажем, в литературной пародии на Тредиаковского («*Иль ты меня, спесиха слатенька, любезный свет, / Всегда так презираешь, о! увы! моих злых бед!*»)¹ мы имеем дело с девиацией вкуса, в то время как в «Оде вздорной I» (сумароковская пародия на оды Ломоносова) вкусовая девиация начинает перерастать в нонсенс (например, в стихах: «*Борей замерзлыми руками / Из бездны китов извлекает / И злобно ими в твердь разит...*»)².

Проследим некоторые стратегии употребления нонсенса, которые не всегда делают текст абсурдным. В текстовом окружении эффект нонсенса нередко «снимается», нейтрализуется. Для объяснения этих явлений представим художественное произведение как единство трех компонентов: субъект (голос, взгляд, горизонт видения, тот, кто держит речь), объекты (о чем идет речь) и языковая игра (сама речь, связывающая субъекта с объектами).

Нонсенс может возникать как эффект языковой игры на коротких отрезках речи, находящийся при этом логическое разрешение

¹ Сумароков А. П. Драматические сочинения. Л., 1990. С. 296.

² Русская литература XVIII века: [Хрестоматия]. Л., 1970. С. 119.

в других отрезках символической цепи. В «Смерти Тарелкина» А. В. Сухова-Кобылина встречаем такой фрагмент: «ОМЕГА (*подбегая*). Ваше превосходительство! меня некому за ворот взять?»¹ Чтобы снять эффект нонсенса, достаточно уточнить, что Омега — фамилия чиновника, а *его превосходительство* велит своим подчиненным взять друг друга за ворот, однако у Омegi не находится партнера для этого странного жеста.

Примеры субъектного нонсенса в обилии представляет проза Н. В. Гоголя. В первой главе «Мертвых душ» нонсенс многократно обнаруживается в суждениях рассказчика, например:

...на одной картине изображена была нимфа с такими огромными грудями, каких читатель, верно, никогда не видывал. Подобная игра природы, впрочем, случается на разных исторических картинах, неизвестно в какое время, откуда и кем привезенных к нам в Россию, иной раз даже нашими вельможами, любителями искусств, накупившими их в Италии по совету везших их курьеров².

Здесь нонсенс можно назвать составным, композитным: изображение на картине (объекте культуры) названо *игрой природы*; утверждается, что такие картины привозятся «неизвестно... откуда и кем», и в той же фразе уточняется: нашими вельможами из Италии. Если первый компонент нонсенса можно счесть лексико-семантической ошибкой, то второй является «ошибкой» чисто логической. Замечательно, что тот же тип нонсенса встречается в следующем же предложении «Мертвых душ»:

Господин скинул с себя картуз и размотал с шеи шерстяную, радужных цветов косынку, какую женатым приготавливает своими руками супруга, снабжая приличными наставлениями, как закутываться, а холостым — наверное не могу сказать, кто делает, Бог их знает, я никогда не носил таких косынок³.

Субъект не знает, кто «приготавливает» косынку холостым людям, поскольку сам таких не носит, но откуда же он знает под-

¹ Сухово-Кобылин А. В. Смерть Тарелкина // Библиотека всемирной литературы: Сер. вторая. М., 1974. Т. 79. С. 308.

² Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем: В 17 т. М.; Киев, 2009. Т. 5. С. 11.

³ Там же.

робности «приготовления» косынки для женатых мужчин? Таки-ми парадоксами спорадического незнания всеведущего субъекта полна не только проза Гоголя. Комический субъект, по моим наблюдениям, нередко реализует свою трансцендентность¹, внеположенность порядку объектов и порядку языковой игры. Его непрозрачная природа создает богатые возможности для употребления бессмыслиц, его суждения подчинены непостижимой бессистемности.

Объекты изображения, будучи по определению имманентны художественному миру, требуют интерпретации в порядке той или иной логики, поэтому нонсенс может быть реализован как абсурд (*эта бессмыслица бессмысленна*) именно в качестве эффекта объектного пространства. Примеры объектного нонсенса в обилии предоставляет литературный животный эпос. Сказка М. Е. Салтыкова-Щедрина «Вяленая вобла» в своей послылке фантастического содержит не только традиционную аллегорию (рыбы = люди): вобла, поучающая других обитателей рыбьего царства, не является живой (ее внутренности «вынуты», а мозг «выветрен»). Абсурдная послылка здесь, по-видимому, также иносказательна: в вяленой вобле можно увидеть карикатуру на писателя Достоевского, а в ее речах («Выше лба уши не растут!») — пародию на сентенции из публицистики великого писателя (например, из «пушкинской речи»: «Смирись, гордый человек!»). Спорадический абсурд возникает из включенности «Сказки» в два режима кодирования / толкования: басенно-аллегорический и пародийно-карикатурный.

Самым известным примером абсурда в русской сатире остается, пожалуй, фантастическая послылка повести «Нос». В этой связи большое значение имеют опыты авторитетного толкования гоголевского текста. Так, С. Г. Бочаров не только видит в повести коллизию лица и маски, лика и личины, но дает любопытное определение своей стратегии: «Для того чтобы так прочитать его [«Нос»], одинаково важно не отрывать от текста повести и суметь от

¹ Согласно Л. Витгенштейну, субъект речи всегда трансцендентен, см. раздел 5.6 «Логико-философского трактата»: «Границы моего языка суть границы моего мира».

него оторваться...»¹ Иными словами, исследователь предлагает применить к нонсенсу парадоксальное чтение, двойное и разнонаправленное герменевтическое усилие. Не обращая к «Носу» непосредственно, М. М. Бахтин предлагает в чем-то близкую стратегию толкования гоголевской прозы: «нелепости и абсурд» вносятся в «мир легальный, официальный, оформленный чинами и мундирами», из другого мира — площадного, карнавального, который и содержит ключи к пониманию абсурда². По-видимому, спорадический абсурд «включает» сложную герменевтическую стратегию, поиск смысла в альтернативных системах значений. Означивание нонсенса как абсурда (*эта бессмыслица бессмысленна*) запускает движение в новом герменевтическом круге, пока толкователь не получает фигуру: *эта бессмыслица бессмысленна, но возникающая бессмыслица где-то имеет смысл*. Если нонсенс употреблен как абсурд, то абсурду требуется придать значимость.

Замечательный пример спорадического абсурда находим в одном из эпизодов «Современной идиллии» М. Е. Салтыкова-Щедрина «Злополучный пискарь, или Драма в Кашинском окружном суде». Персонажи оказываются свидетелями причудливого судебного процесса над пискарем. Поскольку пискарь на процессе не произносит ни слова, а говорит за него жандарм Тарара, то мы вправе предположить, что Щедрин изображает театрализованный фарс. Нонсенс в таком случае мы сочли бы не объектным (объекты, разыгрывающие фарс, аномальны, но вписаны в порядок фарса); нонсенс здесь возникает как эффект языковой игры (лишь на ограниченных отрезках символической цепи).

Между тем, причудливая языковая игра на грани абсурда (судья задает вопрос пискарю, а отвечает на вопрос жандарм) быстро переходит в абсурд: в качестве свидетелей в суд вызываются лягушка и щука. Роман не содержит исходной живоотно-аллегорической посылки, да она и не может здесь работать: не щука допрашивает пискаря, а судья (человек) допрашивает щуку. Миры аллегорий и социальных типов срastaются, рождая

¹ Бочаров С. Г. Загадка «Носа» и тайна лица // Бочаров С. Г. О художественных мирах. М., 1985. С. 126.

² Бахтин М. М. Рабле и Гоголь (Искусство слова и народная смеховая культура) // Бахтин М. М. Собр. соч. М., 2010. Т. 4 (2). С. 519–520.

эффект спорадического абсурда. Этим, однако, дело не ограничивается: лягушка, вызванная для дачи показаний, входит в ряд щедринских литературных заимствований (Молчалин, Хлестаков, Рудин и другие фигурируют в щедринских текстах наряду с собственно щедринскими персонажами) — это «ожившая цитата» из басни Крылова. Согласно же басне, лягушка должна быть мертвой (она «лопнула», пытаясь «сравниться в дородстве» с волком). В мир людей вторгаются говорящие животные, ожившие цитаты и трупы. В этом месте сатирический текст коллапсирует, отсылая не то к особой онтологии (этот мир умирает и превращается в метафизический хаос), не то к грамматологии (это письмо обнаружило свою условность и превращается в семиотический хаос).

Изложенная теоретическая гипотеза предполагает в качестве источника комического художественно воплощенные аномалии («несоответствия» норме, принятой субъектом), которые условно можно разделить на отклонения (девиации) и нонсенсы (бессмыслицы). Комизм нонсенса широко употребляется в сатирической литературе, при этом он реализует различные эстетические функции. Бессмыслица может быть произведением неразумной социальной системы, ущербного ума и выступать средством создания сатирических характеров, она может функционировать как конструктивный элемент комического стиля (языковые игры), исходить из трансцендентного источника (каковым для художественного текста является субъект речи), иносказательно отражать пораженность социальной материи — или же выступать как элемент абсурда, когда возникает эффект эстетической тавтологии: *эта бессмыслица просто бессмысленна*. Тавтология заставляет толкователей совершать движение по герменевтическому кругу снова и снова, пока не отыщется тот регистр, в котором «бессмысленная бессмыслица» обретет концептуальное значение.

Рассматриваемый материал возвращает нас к проблемам герменевтики комического. Известно, что толкование комизма встречает трудности уже на этапе его обнаружения: для филолога вопрос: «В каком месте смеяться?» отнюдь не является риторическим. Дальнейшие трудности вызывает категоризация комиче-

ских феноменов в терминах «юмор / сатира». Д. Д. Николаев, автор диссертации о прозе Н. А. Тэффи и А. Т. Аверченко, заключает:

...главным при разграничении сатирических и юмористических произведений является авторская установка: в первом случае — на обличение, во втором — прежде всего на достижение комического эффекта. В то же время необходимо признать, что подчас определение специфики авторской установки обуславливается не столько наличием каких-либо объективных признаков, сколько субъективным восприятием читателя (в том числе и исследователя). Очевидно, при разработке теории комического или при анализе комической литературы как единого целого стоит признать наличие «промежуточной» формы — сатирико-юмористической, тем более, что это лишь подчеркнет единство. В работах же, специально посвященных сатире или юмору, подобные случаи необходимо рассматривать в соответствии с принятой исследователем «читательской» установкой¹.

Указанный принцип является конкретным применением общей филологической установки, очень тонко описанной С. С. Аверинцевым:

Филолог, разумеется, не имеет права на культивирование субъективности; но он не может и оградить себя заранее от риска субъективности надежной стеной точных методов. Строгость и особая «точность» Ф. [филологии] состоят в постоянном нравственно-интеллектуальном усилии, преодолевающем произвол и высвобождающем возможности человеческого понимания. Как служба понимания Ф. помогает выполнению одной из главных человеческих задач — понять другого человека (и др. культуру, др. эпоху), не превращая его ни в «исчислимую» вещь, ни в отражение собственных эмоций².

Для желаемой С. С. Аверинцевым *особой точности*, возможно, требуется детализированная (в чем-то алгоритмизированная) герменевтическая процедура. Имея дело с комическим образом, мы должны ставить серию последовательных вопросов, например: 1) аномален ли этот объект? 2) если да, то эта аномалия

¹ Николаев Д. Д. Творчество Н. А. Тэффи и А. Т. Аверченко. Две тенденции развития русской юмористики: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 1993. С. 17.

² Аверинцев С. С. Филология // Большая советская энциклопедия / Изд. 3-е. М., 1987. Т. 27. С. 412.

представляет собой девиацию или нонсенс? 3) если это нонсенс, то находит ли нонсенс разрешение на более длительном отрезке символической цепи? 4) если нет, то принадлежит ли он области субъекта или области объектов? 5) если это объектный нонсенс, то не связан ли он с иносказательной посылкой фантастического? б) если нет, то можно ли найти семиотический порядок, в котором спорадическому абсурду можно приписать смысл? и т. д. Представляется, что подобного рода конкретизации герменевтической практики могут иметь большое практическое значение.

Л. А. Борботько

Россия, Московский государственный университет

АБСУРД В ТЕАТРЕ, ТЕАТР АБСУДА, АБСУРД ЖИЗНИ

Сегодняшний день можно смело назвать временем поиска смысла: жизни, действий. Другой вектор непрекращающихся исканий направлен в сторону истины, абсолюта правильности, оборотной стороной которой является абсурд. Сам по себе феномен абсурда есть противоречие, нелепость, вышедшая за грань здравого смысла, оборотная сторона смысловой медали. На первый взгляд, мы всячески стремимся избежать быть уличенными в абсурдности суждений, порицаем абсурд в словах и действиях окружающих, называем абсурдными по-нашему мнению глупые поступки. Мы сторонимся всех абсурдно странных, необъяснимых вещей, которые не укладываются в привычную нам логику.

Тем не менее, абсурд окружает нас, проникая во все сферы жизни и, прежде всего, в язык как отражение картины мира и понимания ее человечеством.

Абсурд философский начинался с ранних греческих философов, понимавших его как нечто нежелательное, связанное с противоположностью Космоса и Хаоса. Другими словами, сознание человека сводилось к разуму, а его основной задачей считалось рациональное познание.

Но уже постклассическая философия относится к разуму весьма и весьма скептически, что впоследствии станет зачастую проявляться в форме полного отрицания его роли¹.

¹ Сазеева И. Б. Абсурд и разум: Альбер Камю о рациональном и иррациональном // Все истины мира: Разум в литературе и искусстве. Сб. статей. СПб.; Тверь, 2016. С. 121.

Философия экзистенциализма, начиная с С. Кьеркегора, а затем у М. Хайдеггера, Ж.-П. Сартра, А. Камю и др., использует термин *абсурд* для характеристики существования человека в условиях утраты смысла, связанной с отчуждением его от общества, от истории, от самого себя. Абсурд трактуется как неустрашимый разлад человека с миром. В то же время, с позиции А. Камю, «абсурд — это ясный разум, осознающий свои пределы»¹.

Абсурд литературный берет свое начало в театре. В театре абсурд существовал всегда. «Чистый театр», то есть абстрактные сценические эффекты, представления мимов, фокусников, акробатов, отрицает сам язык как выразительное средство глубокого содержательного смысла.

Абсурд в театре существовал испокон веков. Изначальное деление на трагедию и комедию предполагало, что смехотворность последней может быть доведена до степени фарса, абсурдного по своей природе, как у Плавта и Аристофана.

Абсурд в театре со временем сменяется театром абсурда или «антидрамой». Все драматурги включая Шекспира, доказывающего, что спектакль и сон — явления одного порядка, и Генри Филдинга, представившего на суд зрителей кукольный фарс о выборах поэта-лауреата при дворе богини Ахинеи, были в том или ином смысле абсурдны. Однако новое абсурдное слово осталось за теми, кого принято считать воплотившими принципы абсурдизма: Э. Ионеско, С. Беккетом, Ж. Жене, чуть позже Т. Стоппардом, Г. Пинтером, чуть раньше нашими А. Введенским и Д. Хармсом. Однако начнем с того, что обозначим предпосылки появления и существования театра абсурда — противоречивого в своей безыскусности и абсолютно естественного, будучи раздираемым противоречиями.

Истоки абсурдистского театра восходят к движению дада, возникшему в Цюрихе в 1916 г., куда от ужасов Первой Мировой войны бежали многие немецкие и французские художники и поэты, настроенные пацифистически и не терпевшие вмешательства в собственное творчество. Наивысшее призвание дадаисты видели в разрушении искусства, в частности искусства века, породив-

¹ Камю А. Творчество и свобода. М., 1990. С. 61.

шого войну¹. Дадаистская драма — это стихи-нонсенсы в форме диалога, сопровождаемые бессмысленными действиями:

ПИПИ: горечь без церкви марш марш вперед угольные? верблюд желчь же на церкви здезде занавесы дододо

ГОСПОДИН АНТИПИРИН: Соко Бгаи Аффеху зоумбаи зоумбаи зоумбаи зоум

ГОСПОДИН КРИКРИ: нет человечности лишь уличные фонари и собаки дзин аха дзин аха бобобо Туао оахиии хии хии хебоум иеха иехо

ГОСПОДИН БЛЮБЛЮ: неоспоримо

(Тристан Тцара. Первое небесное приключение господина Антипирина)².

Обязательные атрибуты — причудливые маски и костюмы. Отличительной чертой спектаклей было вовлечение и провокация зрителей к участию.

Согласно мнению В. Хильдесхаймера, представителя немецкого театра абсурда, последний берет свое начало в сюрреализме, поскольку именно сюрреалисты обратились в своем творчестве к познанию абсурдного³. Но и сюрреализм, и дадаизм имели предшественников, которые в том числе оказали определенное влияние на формирование театра абсурда. Наиболее яркие имена — Альфред Жарри (1813–1907) и Гийом Аполлинер (1880–1918). Именно А. Жарри полагал, что главная задача искусства — возбуждать недоумение и удивление в зрителе, возмущать его. В пьесе «Король Убю» (1896) драматург использует элементы кукольного театра, художественные принципы наивности и примитивизма, ломает каноны классического театра. Премьера спектакля вызвала самые эмоциональные, а порой негодующие отклики, например, один из критиков в своем отзыве написал, что «актеров можно счесть куклами, игрушками, марионетками; они просто прыгают туда-

¹ *Тремаскина И. В.* Театр абсурда: философские и эстетические корни. Основные художественные принципы // Вестник Мордовского университета. Сер. Гуманитарные науки. 2008. № 3. С. 94.

² *Тцара Т.* Газовое сердце: Три ДАДАдрамы / Пер. и коммент. С. Шаргородского. М., 2012. С. 9.

³ *Тремаскина И. В.* Театр абсурда... С. 94.

сюда как деревянные лягушки»¹. Следуя принципу равноправия слова и жеста, Жарри провозгласил полную свободу драматурга от каких-либо законов морали и логики, приличий и рассудка.

Еще одним примером зачатков абсурда являются творческие опыты группы ОБЭРИУ в России в 1920-х гг. Пьесы Д. Хармса и А. Введенского чрезвычайно схожи с представителями западного абсурда благодаря гротесковости, тотальному алогизму ситуации, игре со словом, элементу клоунады, а также постоянному запутыванию зрителя. «Елизавета Бам» Д. Хармса есть пример резких прыжков от одного несвязного эпизода к другому:

ПЕТР НИКОЛАЕВИЧ: Елизавета Бам, Вы не смеете так говорить.

ЕЛИЗАВЕТА БАМ: Почему?

ПЕТР НИКОЛАЕВИЧ: Потому что Вы лишены всякого голоса. Вы совершили гнусное преступление. Не Вам говорить мне дерзости. Вы — преступница!

ЕЛИЗАВЕТА БАМ: Почему?

ПЕТР НИКОЛАЕВИЧ: Что почему?

ЕЛИЗАВЕТА БАМ: Почему я преступница?

ПЕТР НИКОЛАЕВИЧ: Потому что Вы лишены всякого голоса.

ИВАН ИВАНОВИЧ: Лишены всякого голоса.

ЕЛИЗАВЕТА БАМ: А я не лишена. Вы можете проверить по часам.

ПЕТР НИКОЛАЕВИЧ: До этого дело не дойдет. Я у дверей расставил стражу, и при малейшем толчке Иван Иванович икнет в сторону².

Как и в абсурдистской драме, пьесы обэриутов скрывают мрачную иронию над бессмысленностью существования обывателя, над современным обществом вообще.

¹ *Jacqard E.* Le théâtre de dérision. Beckett, Ionesco, Adamov. Édition Gallimar. 1998. P. 127.

² *Хармс Д.* Полн. собр. соч.: В 4 т. СПб., 1997. Т. 2. С. 242–243.

Наконец, перейдем непосредственно к театру абсурда, заявившему о себе в начале 1950-х гг. и заставившему внедрить слово «абсурд» в постоянный культурно-философский и литературоведческий словарь. Термин «театр абсурда» был предложен Мартином Эсслином, выпустившим книгу под таким же заглавием в 1962 г., для обозначения пьес, в которых при помощи эффекта абсурдности происходящего подчеркивается бессмысленность жизни, а героями поднимаются извечные экзистенциальные вопросы, на которые у них, сколько бы они ни пытались, так и не находится ответа. Зачастую как такового сюжета в пьесах подобного рода просто нет, и их фабулу крайне сложно пересказать. Персонажи обычно ведут беседу, лишенную всякой логики, а в их поступках отсутствует какая-либо четкая последовательность. Именно поэтому часто абсурдистские пьесы называют антипьесами. Основателями театра абсурда признаны Эжен Ионеско и Самуэль Беккет.

Театр абсурда со всем своим нигилизмом и пессимизмом мог зародиться только в послевоенное время — время убежденности в абсурдности борьбы со злом, разочарования в идеологиях, в возможности даже чисто языкового понимания, что обрекает человека на одиночество. Как характеризует время сам Э. Ионеско:

Я чувствую, что жизнь кошмарна, что она тяжела и невыносима как дурной сон. Посмотрите вокруг: войны, катастрофы и бедствия, ненависть и смятение, гонения и смерть, подстерегающие нас, люди говорят и не понимают друг друга¹.

Мрачная философия абсурдной драмы облекалась в форму фарса, игры, комедии, бессмысленных ситуаций и слов. Традиции отрицались. С целью подчеркнуть бесконечную рутину и смертельную монотонность жизни в «антидраму» вводятся клише и стереотипы обиходного языка, повторяющиеся слова и целые выражения. Форма и стиль «антидрамы» подчинены эффекту самоочевидности.

В то же время для абсурдизма характерно отсутствие хронологической последовательности и четкой организации пространства, размытость персонажей и их неспособность понять друг

¹ Ионеско Э. Трагедия языка // Как всегда об авангарде. М., 1992. С. 96.

друга, предпочтение статики, а не динамики действия, обесценивание языка¹. Абсурд подвергает сомнению саму возможность понимания через слово. В пьесе «Стулья» Э. Ионеско старушка называет старика «деточкой», отправляет его пить несуществующий чай, просит сыграть февраль месяц, а тот в ответ чешет затылок и усаживается к ней на колени.

СТАРИК. Иди и пей свой чай, Семирамида!

Никакого чая, разумеется, нет.

СТАРУШКА. Сыграй февраль месяц.

СТАРИК. Не люблю я этих месяцев.

СТАРУШКА. А других нет. Уж пожалуйста, доставь мне удовольствие, сделай милость.

СТАРИК. Ну так и быть — февраль месяц.

Чешет голову как Стэн Лорел.

СТАРУШКА (*смеясь и хлопая в ладоши*). Точь-в-точь! Спасибо тебе, моя душечка. (*Целует его.*) О-о, какой у тебя талант, захоти ты только, быть бы тебе самое меньшее главным маршалом...²

Разочарование в слове достигает критических масштабов: пьесе «Лысая певичка» Э. Ионеско, признанную началом, отправной точкой для театра абсурда сам автор считал «трагедией языка». «Лысая певичка» — это пародия на театр: нагромождение ничем не связанных сцен, фигуры-куклы, отсутствие конфликта, завязки, развязки, интриги. Одновременно это пародия на жизнь, на отношения между людьми, на возможность «чувствовать» близкого человека. Чаепитие двух семейных пар превращается в кошмар: никто не понимает партнера и вряд ли понимает, что говорит сам. Пьеса демонстрирует тотальную разобщенность людей: Мистер

¹ Зырянова О. Н. Поэтика абсурда в русской драме второй половины XX в. – начала XXI в.: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Красноярск, 2010.

² Ионеско Э. Носорог. М., 2016. С. 154.

и Миссис Мартин, муж и жена, осознают, что являются супругами только после обнаруженных совпадений: путешествовали в одном вагоне, выехали из одного города, живут по одному адресу и даже дочка у них одна и та же.

МИСТЕР МАРТИН. У меня есть дочка, она живет со мной вместе, мадам. Ей два годика, она светленькая, у нее один глаз белый, другой красный, она прехорошенькая, ее зовут Алиса, мадам.

МИССИС МАРТИН. Какое странное совпадение! У меня тоже есть дочка, ей два годика, у нее один глаз белый, другой красный, она прехорошенькая, и ее тоже зовут Алиса, мсье!

МИСТЕР МАРТИН (*тем же тягучим монотонным голосом*). Как это удивительно, и какое совпадение! И странно! Может быть, это та же самая девочка, мадам!

МИССИС МАРТИН. Как это удивительно! Весьма возможно, мсье.

Довольно долгая пауза. Часы бьют двадцать девять раз.

МИСТЕР МАРТИН (*после долгих размышлений медленно поднимается и не спеша направляется к миссис Мартин, которая тоже тихо поднимается, удивленная его торжественным видом. Мистер Мартин говорит тем же отвлеченным монотонным, чуть певучим голосом*). Значит, мадам, никакого нет сомнения, что мы уже виделись прежде и вы моя собственная жена ... Элизабет, я вновь тебя обрел!¹

Напрашивается вывод: если даже муж и жена не в состоянии узнать друг друга, что уж говорить о социуме в целом.

Но театральный абсурд — это не всегда абсурд текста или его отсутствия, абсурд жестокости в круотическом театре А. Арто, где актер постоянно балансирует на грани: унижения, уничтожения, убийства, или абсурд перформансов Марины Абрамович, бросающей вызов зрителю своими самоуничижениями: съеденная килограммовая банка меда, вырезанная лезвием бритвы на животе звезда, крест из ледяных блоков, на который легла художница, тепловая пушка, направленная прямо на израненный живот. Величие театра в способности показать и, главное, заставить уви-

¹ Там же. С. 12.

деть абсурд самой жизни. Ярким примером будет «Контрабас» не абсурдиста П. Зюскинда. История закомплексованного, в то же время, страдающего манией величия музыканта Государственного оркестра о неразделенной любви к женщине, не знающей даже его имени, о ненависти к инструменту, на котором играет, и всеобъемлющей музыке есть апогей жизненного абсурда.

Он бунтует против дирижера, не замечающего ни его блестящий игры, ни откровенно фальшивых нот, а еще, что само по себе абсурдно, против логики всей европейской музыки в целом, в которой у контрабаса почетная, но далеко не первая роль. Абсурд его жизни — его контрабас, лишивший его всего: друзей, любимой и даже разума. Сама его комната — мягкий бокс сумасшедшего дома. Все стены обложены мягким матрасами для звукоизоляции, но только ли? Наконец, его любовь, безудержная страсть к молодой певице, которая даже не представляет, какой огонь полыхает в его душе. Ей оказывают знаки внимания поклонники, а бедному контрабасу остается только выкрикнуть ее имя на премьере, рискуя местом в Государственном оркестре, чтобы быть замеченным.

Зюскинд не принадлежит к исконным абсурдистам, но он талантливо раскрывает абсурд жизни маленького человека. До экстремума абсурд ситуации доведен режиссером МХТ Г. Черепановым, который меняет финал, однако, добавляет глубины и убедительности. Абсурдная жизнь — абсурдный конец: герой ногой распахивает дверцу холодильника, где вмерзла его жертва, предмет его вожделения — рыжая роскошная певица. Таким образом, абсурд в театре — это не всегда отречение от слова или желание показать, что «идея театра утрачена». Это, скорее, средство освобождения зрителя от власти привычного, предсказуемого.

М. Н. Виролайнен
Россия, Институт русской литературы РАН
(Санкт-Петербург)

«НЕСЧАСТНАЯ ЛЮБОВЬ» КАК АБСУРД

Вопрос о том, почему несколько печальных драм Чехова называются комедиями, всегда вызывает некоторое затруднение, которое обычно разрешается указанием на содержащиеся в них комические положения и элементы абсурда. Одним из таких элементов является цепочка неудачных влюбленностей в «Чайке», где Медведенко любит Машу, Маша любит Треплева, Треплев любит Заречную, Заречная любит Тригорина, Тригорин остается с Аркадиной, но и ей безоблачной любви не достается. Эта *слишком* длинная цепочка из пяти *слишком* последовательно сцепленных звеньев, из которой выпадает только чувство Полины Андреевны к Дорну (опять же неразделенное), конечно, выстроена с умыслом. Сам любовный сюжет, каждый раз неудачно сложившийся, предстает в своей печальной нелепости, а его шестикратное воспроизведение в рамках одной пьесы подходит к границам абсурда. Едва ли Чехов хотел посмеяться над природой человеческих чувств. Скорее, здесь перед нами свидетельство вырождения любовного сюжета как такового. Чтобы понять, как оно произошло, попробуем совершить самый беглый обзор исторических трансформаций этого сюжета на русской почве.

Как показала Н. М. Герасимова, идеальной моделью сюжетосложения для русской традиции служила волшебная сказка¹,

¹ Герасимова Н. М. Волшебная сказка как идеальная модель прозы // Герасимова Н. М. Прагматика текста: Фольклор, литература, культура. СПб., 2012. С. 281–283.

где, как известно, добывание героем невесты из чужого мира и заключение брака с нею являлось подтверждением того, что он — герой подлинный, а также условием обретения им нового статуса.

Именно этой модели следует «Повесть временных лет», рассказывая о центральных событиях становления Киевской Руси. Условием вокняжения Владимира в Киеве становится взятие Полоцка и насильственный брак с Рогнедой, дочерью правящего в Полоцке варяга. Условием крещения Владимира и всей Руси — совершенно изоморфная история взятия Корсуня и насильственный брак с греческой царевной Анной. Принадлежность обеих невест чужому миру — в одном случае варяжскому, в другом греческому — залог успеха Владимира, подтверждение его силы.

Затворенное Московское царство переосмысляет сюжет. Главные ценности теперь не следует добывать в чужом мире, как это было в историческом самосознании Руси Киевской. Теперь они считаются принадлежащими своему миру. Это и ломает сюжет. В истории Петра и Февронии чудесная невеста из чужого мира оказывается не единственно желанной добычей, а существом маргинальным, троекратно отлучаемым от своего князя. Теперь ей, а не герою приходится подтверждать свой статус, события развиваются по модели уже не волшебной, а новеллистической сказки.

Сюжет, построенный по модели волшебной сказки, дает трещину и в «Казанской истории», где взятие Казани Иваном Грозным трактуется как эквивалент взятия Царьграда и овладения царственной силой. Женским персонажем, аналогичным греческой царевне Анне, является казанская царица Сумбека, в роли традиционного брачного заместителя Ивана Грозного выступает состоящий на московской службе царь Шигалей (хан Шах-Али). Тем не менее каноническое развитие сюжета нарушено. Добытая по свершении змеборческого подвига¹ героем, подтвердившим,

¹ Царь Саин построил Казань на месте змеиного гнезда, и змеиные свойства передались казанцам, которые на протяжении всего повествования уподобляются змеям. О Саине сказано: «...возгнездися на змиином» месте «словесень лютый змий». Второй основатель Казани Улус-Ахмет — «змий царь», он сражается с русскими, «яко змий, страшно огнем дыша». Казанцы жестоки «аки змии», не могут долго жить без царя «яко <...> малыя змии без великаго», град их Казань — «змеиное гнездо». Происхождение казан-

как и положено, свои магические качества, Сумбека оказывается добычей *ненужной*. Развернутый по эпическому канону, сюжет сворачивает в конце концов в бытовое русло, а финал истории о Сумбеке становится свидетельством разрушения канона.

Переосмысление брачного сюжета, утрата им своего канонического звучания, еще более явственны в «Истории о великом князе Московском» Андрея Курбского. Предание о двух браках Владимира словно бы вывернуто здесь наизнанку. Снова появляются две женские фигуры. На сей раз — гречанка София Палеолог, жена Ивана III и литвинка Елена Глинская, жена Василия III. Обращение литвинки к финским колдунам, живущим у «Студеного моря»¹, роднит ее с Рогнедой, дочерью пришедшего из-за Варяжского моря Рогволода. Обе иноземки обладают, как и Феврония, сверхъестественной «чародейной» силой², но теперь природа этой силы определена как дьявольская, она не несет Руси ни благополучия, ни святости, от нее родится и восходит на трон «погубитель отечества»³ Иван IV⁴.

Однако как бы ни трансформировался канон брачного сюжета, женщина во всех случаях персонифицирует свою землю, свой город, свою страну. Важно, что она представляет их не в одном лишь государственном или политическом смысле. Ее земля, ее город или край осмыслены как особый фрагмент мироздания, средоточие некой силы, как правило, магической, сакральной, с которой вступает во взаимодействие и к которой приобщается мужской персонаж. Сюжет, таким образом, имеет метафизический, сакральный смысл.

цев — «мерская зачатия <...> змиина» (Казанская история // Памятники литературы Древней Руси: Середина XVI в. М., 1985. С. 316, 322, 324, 356, 372, 362, 522).

¹ *Курбский Андрей*. История о великом князе Московском // Памятники литературы Древней Руси: Вторая половина XVI в. М., 1986. С. 340.

² Там же. С. 218, 372.

³ Там же. С. 340.

⁴ Подробнее о названных древнерусских сюжетах см.: *Виролойнен М. Н.* 1) Исторические метаморфозы русской словесности. 2-е изд. СПб., 2016. С. 64–97, 169–189; 2) К вопросу об исторических трансформациях русского брачного сюжета: (Повесть о Петре и Февронии) // Пушкин и другие: (Двадцать лет спустя): Сб. статей к 80-летию С. А. Фомичева. СПб., 2017. С. 277–294.

Секуляризация русской культуры далеко не сразу влечет за собой секуляризацию брачного сюжета. В одах на бракосочетание самые разнообразные силы вселенной содействуют заключению брачных союзов, несущих процветание Русской земле. У Ломоносова:

Се паки Петр с Екатериной
Веселья общего причиной:
Ликуйте, сонмы многих вод,
Рифейских гор верьхи неплодны,
Одейтесь в нежный цвет лилей;
Пустыни и поля безводны,
Излейте чистый ток ключей.
<.....>

Кастальски нимфы ликовствуют,
С любовью купно торжествуют
И движут плесками Парнас;
Надежда оных ободряет,
Надежда тверда возбуждает
Возвысить громко брачный глас.¹

У Державина:

В полнощи светлый юг сияет,
Течет живее в сердце кровь,
И осень, как весна, вливает
Наталье с Павлом в грудь любовь.
Туманы солнцем озарились,
В зефиры бури превратились,
Разцвел при Бельте Инда край.
Чете, любящейся согласно,
И самый воздух дышит страстно,
Здесь храм любви, блаженства рай².

¹ Ломоносов М. В. Ода на день брачного сочетания их императорских высочеств государя великого князя Петра Феодоровича и государыни великия княгини Екатерины Алексеевны 1745 года // Ломоносов М. В. Полн. собр. соч.: В 11 т. М.; Л., 1959. Т. 8. С. 128, 133.

² Державин Г. Р. На бракосочетание великого князя Павла Петровича с Натальею Алексеевною // Державин Г. Р. Соч. / Примеч. Я. Грота. СПб., 1866. Т. 3. С. 259.

Сумароков, разыгрывая в «Хореве» коллизию долга и страсти, разделяет пространство действия городскими стенами, которые выполняют роль традиционной границы между своим и чужим миром. Трагический исход сюжета предопределен тем, что Оснельда, дочь осаждающего Киев Завлоха и возлюбленная защищающего Киев Хорева, принадлежит сразу двум мирам. А когда Херасков, уже знакомый с «Казанской историей», обращается в «Россиаде» к сюжету взятия Казани Иваном Грозным, история Сумбеки заканчивается, в отличие от первоисточника, самым благополучным образом: мир, переходя под руку московского царя, обретает гармонию, символизируемую, в частности, тем, что для Сумбеки и Алея после множества злоключений наступает наконец возможность заключить счастливый любовный союз.

Разумеется, литература XVIII в. ориентируется уже не на ту древнерусскую традицию, о богатстве которой она пока не подозревает, а на традицию европейскую. Но и в ее генезисе — восходящее еще к античности представление о сакральном смысле брачных сюжетов. Достаточно вспомнить космогонические мифы, в которых от союзов богов рождаются существа, принимающие деятельное участие в организации космоса или служащие его частями (как, например, от брака Геи-земли и Урана-неба рождаются море и горы). XVIII в. хорошо помнил эту мифологию. Обсуждая с Екатериной II эмблематику будущего Медного всадника, Фальконе писал императрице:

У меня есть медаль <...>, выбит<ая> по случаю свадьбы Людовика XIV. С одной стороны глядящие друг на друга головы короля и королевы; с другой — поле, оплодотворяемое живительным дождем <...>. Ничто не может быть проще и многозначительнее¹.

Секуляризация любовного сюжета набирает силу с середины, и особенно к концу XVIII в. Лирические жанры уже у Сумарокова узаконивают частный характер любовного чувства. Собственно, только теперь любовный сюжет погружается в область чувств, индивидуальных переживаний. Через Озерова лиризм проникает

¹ Переписка императрицы Екатерины II с Фальконетом // Сборник императорского русского исторического общества. СПб., 1876. Т. 17. С. 47.

в трагедию, грозя разрушить ее космологические основы. В «Бедной Лизе» Карамзина сходятся герои, принадлежащие разным мирам (пускай всего лишь социально разным) — но сюжет перенесен в область чувствований, и это перевешивает значимость встречи разных миров.

Когда в начале XIX в. начинается восстановление разрушенного сентименталистами эпического масштаба, вместе с ним восстанавливается и исконный масштаб любовного сюжета. У Пушкина в «Кавказском пленнике» и «Цыганах» в лице мужчины и женщины встречаются природа и цивилизация, в «Бахчисарайском фонтане» в любовный треугольник сведены представители разных культурных миров. Когда, повторяя фабульную схему «Бедной Лизы», Дельвиг пишет идиллию «Конец Золотого века» (1828), он отменяет совершенный Карамзиным перенос акцента на область чувствований и вместо этого рисует встречу патриархально-идиллического мира с городской цивилизацией.

Но наступает момент, когда новая волна западноевропейских влияний приносит в русскую литературу еще одно новшество: психологизм. Достаточно задержать внимание на одном только усвоении «Адольфа» Бенжамена Констана, чтобы оценить значимость перемен, перестроивших любовный сюжет. Он начинает развиваться сразу на двух совершенно различных уровнях. Как показала Ахматова, восьмая глава «Евгения Онегина» пишется Пушкиным, уже прочитавшим Констана¹. И хотя психологизм в его чистом виде Пушкину совершенно чужд, именно восьмая глава венчает онегинский сюжет как историю двух частных людей, предназначенных друг другу, но разминувшихся. В то же время этот сюжет с очевидностью построен и как взаимодействие разных миров, столичного и деревенского (вариант встречи цивилизации с патриархальностью), общим пространством которых не случайно становится Москва, хранящая черты как столичности, так и патриархальности. Но второй уровень онегинского сюжета задан даже не этим обстоятельством, он осуществлен средствами поэзии и поэтики. Приведем всего лишь один пример, опираясь

¹ Ахматова А. А. «Адольф» Бенжамена Констана в творчестве Пушкина // Ахматова А. А. О Пушкине: Статьи и заметки. 3-е изд., испр. и доп. М., 1989. С. 56–57, 67, 72, 76–81.

на наблюдение Ю. Н. Чумакова, сопоставившего два объяснения Онегина и Татьяны. Первое объяснение происходит в деревне, в саду. Вот их встреча: «Блистая взорами, Евгений / Стоит подобно грозной тени, / И как огнем обожжена, / Остановилась она»¹. Тут заложен метафорический образ грозы и молнии, поразившей Татьяну. А вот финал последнего объяснения: «Она ушла. Стоит Евгений, / Как будто громом поражен»². Возникает подобие грозового разряда: сначала сверкнувшая молния, потом — удар грома³. В сюжете героев, в рассказе об их судьбах проходит масса времени и событий, а в поэтическом мире, в поэтическом космосе все это уместается в те несколько мгновений, которые отделяют появление сверкнувшей на небе молнии от грозового удара. Пространство и время поэтического мира живут по собственным законам, создаваемым поэтом и не совпадающим с пространством и временем реального мира. В поэтическом мире этот грозовой разряд соединяет героев, спаивает их друг с другом в ту самую минуту, когда они, согласно фавеле, расстаются навсегда. Этот пример демонстрирует, кроме всего прочего, как велика дистанция между любовным сюжетом, развернутым как частная история частных людей, происходящая в бытовом, житейском, жизненном измерении, и тем же сюжетом в измерении космическом и поэтическом.

Эту дистанцию прекрасно осознавал Гоголь. Изображение земли в объятиях неба, которым открывается «Сорочинская ярмарка»⁴, а вместе с нею и вся художественная проза Гоголя, сразу задает любовной и брачной теме метафизическое содержание. Упоительный летний день в Малороссии — это идеальное состо-

¹ Пушкин. Полн. собр. соч.: В 17 т. М.; Л., 1937. Т. 6. С. 72–73.

² Там же. С. 189.

³ «Из какого-то космического безвременья сверкнула сквозь них молния и накрыла обоих громовым ударом» (Чумаков Ю. Н. Поэтика «Евгения Онегина» // Чумаков Ю. Н. Пушкин. Тютчев: Опыт имманентных рассмотрений. М., 2008. С. 35–36).

⁴ «Как упоителен, как роскошен летний день в Малороссии! Как томительно-жарки те часы, когда полдень блещет в тишине и зное, и голубой, неизмеримый океан, сладострастным куполом нагнувшийся над землею, кажется, заснул, весь потонувши в неге, обнимая и сжимая прекрасную в воздушных объятиях своих!» (Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. М., 2001. Т. 1. С. 74).

яние мира, при котором сам космос, само мироздание в основании своем содержат покоящийся нерасторжимый любовный союз двух своих измерений — неба и земли. Дважды в первом абзаце повести упомянуто сладострастие, но доминанта пейзажного описания — состояние покоя, в который погружено все, что вошло в раму картины. Покой нарушается, как только к метафизике подключается история, как только идеальный природный космос населяется людьми, как только в повести начинает развиваться другой — человеческий, динамичный брачный сюжет, выведенный из состояния космического равновесия. Цикл «Вечеров на хуторе» дает шесть вариантов такого сюжета, и лишь один из шести — «Ночь перед Рождеством» — имеет благополучную развязку. Здесь свадебный сюжет разворачивается по канонической фольклорной модели, можно сказать, прямо по Проппу: герой проходит предварительное испытание, пересекает границу миров, выносит из иного мира свадебные дары и получает невесту. Но через намек на инцестуальный сюжет в «Сорочинской ярмарке»¹, через инцестуальную тему «Страшной мести» Гоголь ведет читателя к изображению современного героя, в принципе неспособного к браку, а затем вновь возвращается к тому же сюжету в «Женитьбе». В этой комедии и в повести о Шпоньке невозможность заключения брачных уз подана как откровенно абсурдная и вместе с тем свидетельствующая о катастрофичности мира, в котором сюжетная норма, продемонстрированная в «Ночи перед Рождеством», неосуществима.

Решительная секуляризация любовного сюжета, связанная с прививкой психологизма, была совершена, конечно, не Гоголем. Ее осуществил Лермонтов в ходе создания «Героя нашего времени». Если любовный сюжет в «Бэле» еще развивается по модели «Кавказского пленника», то есть как гибельная встреча двух миров, то обе любовные линии в «Княжне Мери» поданы

¹ «Черевик <...>, увидя дочь свою танцующую перед зеркалом, остановился. Долго глядел он, смеясь невиданному капризу девушки, <...>; но когда же услышал знакомые звуки песни, — жилки в нем зашевелились; гордо подбоченившись, выступил он вперед и пустился в присядку, позабыв про все дела свои. Громкий хохот кума заставил обоих вздрогнуть. “Вот хорошо, батька с дочкой затеяли здесь сами свадьбу!”» (Там же. С. 96–97).

как исключительно человеческое взаимодействие, все движущие силы которого заключены в психологическом складе Печорина.

По пути психологизации любовного сюжета пойдут и Гончаров, и Тургенев, и Толстой. Тем не менее, и у них останутся рудименты архаического сюжетного канона, на который они едва ли сознательно ориентировались. Вероятно, существует не только память жанра, но и память сюжета, которая то и дело дает о себе знать. Так, в характерной и для Гончарова, и для Тургенева паре «сильная женщина и слабый мужчина» естественнее всего видеть выражение того, что относится к области социальной или, выражаясь языком XX в., гендерной психологии. Но в то же время в фигуре сильной женщины, если увидеть ее в далекой исторической ретроспективе, проступают черты фольклорной непобедимой невесты, совладать с которой может только подлинный герой, каким становится, например, летописный Владимир. Тургенев такого героя в большинстве случаев найти не может. А когда все-таки пытается изобразить его в «Накануне», то вынужден сделать Инсарова, как не раз отмечалось, выходцем из иной, не русской земли. У Гончарова завоевание женской любви — эквивалент испытания, которое должно показать, кто герой подлинный: Штольц или Обломов, но итог испытания остается двусмысленным¹.

Воплощение любовного сюжета в русской реалистической традиции — тема обширная до безграничности, но в данном контексте важно подчеркнуть лишь одно. Сохраняя рудименты своей архаической, канонической, метафизической природы, сюжет в целом все более и более решительно сворачивает в область человеческой психологии, рисует сплетение судеб, подверженных воле случая и зависящих от весьма частных обстоятельств. А исход этого сюжета по мере его секуляризации все чаще становится несчастливым, именно несчастливым, а не катастрофичным, как это было в высокой трагедии, как это еще оставалось в некоторых текстах Гоголя или Лермонтова. Ведь и до сих пор любовный сюжет с грустным итогом кажется нам более убедительным, чем счастливая развязка, которую мы полупрезрительно называем

¹ См.: Аверин Б. В. «На радость людям жил...», или Обломов как учитель жизни // Аверин Б. В. От Толстого до Набокова: Из истории русской литературы. СПб., 2014. С. 34–35.

harry end'ом. Иными словами, погружаясь в область человеческого, слишком человеческого, любовный сюжет все чаще становится очередной вариацией истории несчастной любви, любовное горе — переживанием частного человека. На фоне архетипического смысла этого сюжета такой его исторический извод оказывается вырождением.

Чехов писал в эпоху модернизма, которая отличалась, в частности, тем, что восстанавливала метафизический и космический масштаб в ущерб человеческому: психологизм вновь уходил из литературы. Пройдет всего несколько лет после создания «Чайки», и Сологуб в «Мелком бесе» будет разворачивать брачный сюжет через миф о павшей Мировой душе, Вячеслав Иванов прочтет брачный сюжет «Бесов» как мистерию. В ней Ставрогин участвует как ложный Жених Небесный, а Марья Тимофеевна представляет за женское начало, вырастающее «из общей Матери — живой Земли, Мировой Души»¹. Существенно, что трактовка Иванова не была насильственной. Достоевский сам придал фамилии Ставрогина семантику креста и рога, сам сообщил Марье Тимофеевне и богородичные черты², и двусмысленную, двузначную хромоту³. Наверное, Достоевский был единственным писателем XIX в., сумевшим удержать единство двух полюсов любовного сюжета: метафизического и психологического. Чехов же стал тем, кто, отчетливо увидав оба полюса, отказался признать возможность их единства.

Как мы знаем, весь комплекс мотивов, которым будут следовать Сологуб и Иванов, Чехову уже хорошо известен. Мировая душа — героиня пьесы Константина Треплева. Ее победа над дьяволом позволит материи и духу слиться «в гармонии прекрасной»⁴, то есть заключить своего рода метафизический брачный союз. Но организованный в «Чайке» «театр в театре», соположение собственно чеховской и, так сказать, треплевской пьес делает

¹ Иванов Вяч. Экскурс: Основной миф в романе «Бесы» // Иванов Вяч. Собр. соч.: В 4 т. Брюссель, 1987. Т. 4. С. 439.

² Девичество ее не нарушено, но она все плачет о своем ребеночке.

³ В фольклоре хромота — признак нечистой силы, но хромотой отмечен и богоборец Иаков.

⁴ Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч. Т. 13. М., 1978. С. 14.

каждую из них фоном для другой. Понятно, что треплевская метафизика, обрамленная изображением «нормального» бытового течения человеческой жизни, выглядит как нелепость, безвкусица, бессмысленность, абсурд. И тем не менее то, к чему апеллирует Треплев, тоже становится фоном, на котором разыгрывается основное действие пьесы. На этом космическом фоне нелепо суетится вокруг Дорна Полина Андреевна, проявляют заботу о Треплеве «несносная» для него Машенька и равнодушные к нему желанная для него Нина. Бессмыслице треплевской пьесы корреспондирует бессмысленность человеческих страданий, бессмысленность человеческого чувства, гротескно подчеркнутая тем, что каждый, абсолютно каждый раз оно направлено не на того, кто способен на него ответить.

Для Чехова антропоцентризм литературы XIX в. оставался нормой, метафизика и космизм модернизма были ему чужды, но в «Чайке» он столкнул то и другое в рамках одного произведения. Столкнул, не соединив, а подчеркнуто разъединив не превышающее человеческого масштаба течение жизни с одной стороны и голую, лишённую человеческого содержания метафизику треплевской пьесы — с другой. В результате этого разъединения любовный сюжет предстал в «Чайке» как окончательно утративший собственную архетипическую основу. И выяснилось, что при такой модификации сюжета несчастная любовь, отторгнутая от своего метафизического измерения, превращается в человеческую комедию, которая при внимательном рассмотрении обнажает свою абсурдную природу.

В. А. Кошелев
Россия, Арзамасский филиал
Нижегородского государственного университета

«КАКОЙ ПРИМЕР ДЛЯ НАС ЯВЛЯЕТ ЭТО...»: ПАРАДОКС АБСУРДА

В 1899–1900 гг. русский философ Владимир Соловьев в своей последней работе «Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории» впервые опубликовал «одно неизданное стихотворение Алексея Толстого». Со времени смерти А. К. Толстого прошло четверть века; большинство его «неизданных стихотворений» было уже обнародовано — и первые читатели сочли эту публикацию за мистификацию Вл. Соловьева, бывшего большим мастером и любителем пародий. Да и сам публикатор как будто позиционировал этот текст как «мистификацию» — вполне «игровую» и даже «смеховую»:

Вонзил кинжал убийца нечестивый
В грудь Деларю.
Тот, шляпу сняв, сказал ему учтиво:
«Благодарю»...¹

В предисловии философ представил свое сочинение как «разговоры о зле, о военной и мирной борьбе с ним», о «последнем крайнем проявлении зла в истории», изложенные «в разговорной форме» и «с примесью шутки»². Содержание этой, последней, книги Вл. Соловьева — полемика с учением Л. Н. Толстого о воскресении Христа и непротивлении злу насилем, сопряженная с апологией войны. Она приняла форму платоновского философского

¹ Толстой А. К. Полн. собр. стихотворений: В 2 т. Л., 1984. Т. 1. С. 319.

² Соловьев Вл. С. Соч.: В 2 т. М., 1988. Т. 2. С. 641.

диалога: в представленных «разговорах» на берегу Французской Ривьеры (первый разговор первоначально носил заглавие «Под пальмами») участвуют пять условных персонажей: Генерал, Политик, Дама, Князь и г-н Z. Именно из-за «несерьезного» бытового антуража «Три разговора...» были отвергнуты «Вестником Европы» — и автор поместил их в более скромных «Книжках недели».

«Неизданное стихотворение Алексея Толстого» появилось в составе «Разговора третьего». В этом, последнем «разговоре» беседующие, раньше толковавшие «об истории человечества, о том историческом процессе, который, несомненно, стал идти ускоренным темпом», непосредственно подходят к «развязке» — проблеме конца света и Антихриста. Соотнеся эту проблему с обсужденной раньше проблемой войны, самая наивная из беседующих, Дама, выдвигает нетривиальную мысль:

ДАМА. Но из-за чего же окончательно идет война между добром и злом? <...> Ведь на обыкновенной войне, когда одна сторона начнет усиливаться, то и другая, неприятельская, ищет подкреплений, спор должен быть решен настоящими битвами, с пушками и штыками. А в борьбе добра и зла этого нет, а когда добрая сторона усиливается, то дурная сейчас уж и слабеет, и до настоящего сражения между ними дело никогда не доходит, так что все это только в переносном смысле. Значит, нужно только заботиться, чтобы добра в людях было больше, тогда уж само собою зла будет меньше.

Г[-н] Z. То есть, вы думаете, что стоит только добрым людям самим становиться еще добрее, чтобы злые теряли свою злобу, пока, наконец, не сделаются тоже добрыми?

ДАМА. Мне кажется, что так.

Г[-н] Z. Ну а вам известны какие-нибудь случаи, чтобы доброта доброго человека делала злого добрым или, по крайней мере, менее злым?

ДАМА. Нет, сказать правду, я таких случаев не видала и не слыхала...

Но, тем не менее, она выдвигает предположение: «ведь можно себе представить, что какой-нибудь человек до конца проведет заповедь Христову о любви к врагам и о прощении обид — и тогда он через того же Христа получит силу превращать своей крото-

стью злые души в добрые». В ответ на эту реплику г-н Z вдруг вспоминает один случай: «Был человек, не знавший пределов своей кротости и не только прощавший всякую обиду, но и отвечавший на всякое новое злодеяние новыми и большими благодеяниями. И что же? <...> Увы! Он только ожесточил сердце злодея и жалостным образом погиб от его руки». Тут же констатируется, что случай этот произошел «не так давно и в Петербурге», искомый «человек» — «это камергер Деларю».

Правда, Дама которая «по пальцам знает» весь Петербург, ничего об этом камергере «никогда не слыхала». Г-н Z уточняет: речь идет о герое «одного неизданного стихотворения Алексея Толстого». Дама уточняет: «наверное, фарс». Но рассказчик «фарса» делает важное замечание:

Уверяю вас, что, хотя это фарс по форме, но с очень серьезным и, главное, правдивым реальным содержанием. Во всяком случае, действительное отношение между доброю и злобою в человеческой жизни изображено этими шуточными стихами гораздо лучше, чем я мог бы его изобразить своею серьезною прозой. И у меня нет ни малейшего сомнения, что, когда герои иных всемирно знаменитых романов, искусно и серьезно распахивающих психологический чернозем, будут только литературным воспоминанием для книжников, этот фарс, в смешных и дико карикатурных чертах затронувший подпочвенную глубину нравственного вопроса, сохранит всю свою художественную и философскую правду¹.

После этого историко-литературного «предсказания» следует откровенно «дурашливый» текст, который Б. Я. Бухштаб назвал «опытом самого разнузданного балагурства на бумаге», «комизмом нелепости, <...> в которой многое, за неизвестностью реалей, совершенно нам непонятно»². Этот род «умышленно нелепой» поэзии в середине XIX столетия получил название «*поэтической чепухи*».

Сюжет баллады, написанной стихом, достойным Козьмы Пруткина (ср.: «К моему портрету», 1856): сочетанием пятистопного и двустопного ямба, — выглядит вполне нелепым. Злодей и убийца напал на добродетельного «камергера Деларю» — и обнару-

¹ Там же. С. 710–713.

² Бухштаб Б. Я. Козьма Прутков // Бухштаб Б. Русские поэты. Л., 1970. С. 164–165.

жилось, что все кинжальные удары в сердце и во «все телеса» для носителя добра нечувствительны. Злодей, естественно, «пал ниц» и рыдал «в сердечной муке». Деларю велел ему подняться («Здесь пол нечист») — и развернул перед ним серию «благодейний»: «Я вам аренду выхлопочу, милый»; «через плечо дадут вам Станислава»; «а вот пока вам мой портрет на память, / — Приязни в знак». Носитель добра готов даже породниться со злодеем:

Хотите дочь мою просватать, Дуню?
А я за то
Кредитными билетами отслюню
Вам тысяч сто...

Увы, получив эти «благодейния», злодей только разохотился: «Добра за зло испорченное сердце / Ах! не простит». Получив орден святого Станислава (один из «младших» орденов России, дававший право на потомственное дворянство), злодей преисполнился «зависти отравой» и догадался, как можно уничтожить благодетеля: окунул «кинжал свой в яд» и всадил его в незащищенное заднее место... Далее события принимают откровенно «дурашливый» вид: серия совершенных преступлений помогает «нечестивому» злодею свершить неплохую карьеру:

Тот на пол лег, не в силах в страшных болях
На кресло сесть.
Меж тем злодей, отняв на антресолях
У Дуни честь,
Бежал в Тамбов, где был, как губернатор,
Весьма любим.
Потом в Москве, как ревностный сенатор,
Был всеми чтим.
Потом он членом сделался совета
В короткий срок...
Какой пример для нас являет это,
Какой урок!

Стихотворный фарс написан вполне в духе и в стиле подобных вещичек А. К. Толстого. Но его действительно, «за неизвестностью реалий» и непонятностью сатирического адреса, проще было принять за пародийную мистификацию Вл. Соловьева. Если в составе

«Трех разговоров...» он имел какой-то смысл, то напечатанный «отдельно» (в составе сочинений Толстого) выглядит, по меньшей мере, непонятным.

Между тем, он, скорее всего, принадлежит именно Толстому: сохранилось несколько его самостоятельных списков в архивах Л. Н. Майкова и А. Н. Пыпина (в пыпинском списке оно к тому же снабжено заглавием «Великодушие смягчает сердца»). Сохранились сведения, что это стихотворение было даже проиллюстрировано художником Ф. Л. Соллогубом. Да и у Соловьева оно оказалось естественно: тот подолгу жил и в Красном Роге, и в Пустыньке; после смерти писателя его связывала с ним дружба с его вдовой С. А. Толстой и любовь к его племяннице С. П. Хитрово (наследнице рукописей Толстого).

Сложнее ответить на вопрос, по какому поводу создавался этот странный текст? И. Г. Ямпольский осторожно указал: «Стихотворение направлено против идей непротивления злу. В основе его лежат, по-видимому, какие-то неизвестные нам конкретные факты». Е. И. Прохоров высказал сомнение: стихотворение «не имело никакого отношения к учению Л. Н. Толстого, потому что было написано до того, как оно сложилось в его произведениях»¹. Но тогда к какому «учению» оно имело отношение? И когда было написано?

Вл. Соловьев, приведя это «неизданное стихотворение», тоже как будто не имел в распоряжении никаких «конкретных фактов». Но показательно, что персонажи «Трех разговоров...» воспринимают этот явно «дурашливый» текст абсолютно серьезно, основательно его «препарируя». Г-н Z, например, восхищается «правдивостью» характера Деларю, носителя «очищенной добродетели»:

Он живой человек со всеми человеческими слабостями — и тщеславием (я камергер!), и стяжательностью (припасены сто тысяч), а его фантастическая непроницаемость для злодейского кинжала есть лишь очевидный символ его беспредельного добродушия, неодолимого и даже нечувствительного для всяких обид, что все-таки бывает, хотя и очень редко. Деларю — не олицетворение добродетели, а натуральный добрый человек, у которого сердечная доброта одолела дурные качества и вытеснила их на душевную поверхность и виде безобидных слабостей.

¹ Толстой А. К. Собр. соч.: В 4 т. М., 1963. Т. 1. С. 769; Толстой А. К. Полн. собр. стихотворений. Т. 1. С. 580–581.

Эта доброта воздействует и на «злодея» до тех пор, пока не «переходит в сердечное участие истинно доброго человека, который платит своему врагу за зло не кажущимся только добром вежливых слов и жестов, а действительным и живым добром практической помощи», — именно тогда «эта *действительная* доброта, проникая в более глубокие моральные слои злодея, обнаруживает его внутреннюю нравственную негодность и, достигая наконец до дна его души, будит там крокодила зависти».

И — вывод:

От одной и той же влаги живительного дождя растут и благотворные силы в целебных травах, и яд — в ядовитых. Так же и действительное благодеяние в конце концов увеличивает добро в добром и зло — в злом. Так должны ли мы, имеем ли даже право всегда и без разбора давать волю своим добрым чувствам?

А мимоходом помянутая «Дуня», с которой так нехорошо поступил злодей (почему-то «на антресолях») в разговорах персонажей Соловьева превращается едва ли не в кроткую и «страдательную» героиню Достоевского:

Г[-н] З. Можно ли похвалить родителей, усердно поливающих из доброй лейки ядовитые травы в саду, где гуляют их дети? Дуня-то за что погибла, я вас спрашиваю?

ГЕНЕРАЛ. Вот это верно! Если бы Деларю изрядно накостылял затылок своему злодею и выгнал его из дому, так ведь тому не до антресолей бы было!

Г[-н] З. В самом деле, пускай он имеет право жертвовать *себя* своей добротой, пускай, как в старину были мученики веры, так теперь должны быть мученики доброты. Но с Дуней-то как быть, я вас спрашиваю? Ведь она глупа и молода и ничего собою доказать не может и не желает. Так неужели ее не жалко?¹

В данном случае Вл. Соловьев — тоже не без скрытой иронии — явно приспособливает давнее стихотворение Алексея Толстого к собственному выступлению против учения Льва Толстого о «непротивлении злу насилием». Оно как будто подходило

¹ Соловьев Вл. С. Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 714–716.

к опровержению этого (возникшего уже после смерти автора) учения.

Единственная попытка установить источник толстовской насмешки была предпринята тартуским филологом Л. Чертковым в статье «Об источнике одной пародии А. К. Толстого»¹. По наблюдению исследователя, реалии интересующего нас «фарса» восходят едва ли не к пушкинской эпохе. В своем «разыскании» автор отталкивается от экзотической фамилии героя стихотворения — *Деларю*. Единственный сколь-либо известный носитель этой фамилии — заметный поэт пушкинского времени Михаил Данилович Деларю (1811–1868), а самая знаменитая публикация этого поэта состоялась в конце 1834 г. в популярнейшем журнале «Библиотека для чтения». Там среди трех его стихотворений был опубликован перевод из Виктора Гюго «Красавице» («*A une femme*»)². Появление этого перевода вызвало жалобу митрополита Серафима, обратившего на него внимание Николая I. Стихотворение было признано вредным и опасным: автор был отрешен от должности, цензор — посажен на гауптвахту, журналу сделано серьезное предупреждение. Эти репрессии (как и само стихотворение) получили очень широкую известность — и, конечно же, дошли до 17-летнего Толстого, начинавшего службу в Московском архиве Министерства иностранных дел.

Стихотворение «Красавице» ничем не напоминало «фарса» А. Толстого. Но, обратившись к тому «Библиотеки для чтения», где оно было опубликовано, Л. Чертков отыскал на соседних страницах большую балладу некоего Леонтия Снегирева «Милостыня», стихотворный размер которой (чередование четырех- и двухстопного ямба) напоминал тот, что использовал Толстой. Да и речь шла вроде бы о «великодушии»:

«Создайте, барин, подаянье,
Мне мать нужна;
Без пищи третий день, в страданье,
Умрет она.
— Тронитесь горькою слезою!»

¹ *Quinquagenario*: Сб. статей молодых филологов к 50-летию Ю. М. Лотмана. Тарту, 1972. С. 91–98.

² Библиотека для чтения. 1834. Т. 7. Отд. 1. С. 131.

«Где мать твоя?»
— «Недалеко, там, за рекою
Вот дом ея...»

И так далее — следует многословная сценка «обретения» милостыни¹.

Сходство стихотворных размеров привело исследователя к выводу, что эта бестолковая и вполне дилетантская баллада стала источником ранней «пародии» А. Толстого, которая оказалась опубликованной лишь через 65 лет после ее написания, — но стала предтечей появления будущих творений незабвенного Козьмы Прутков. Ведь толстовский «фарс» можно рассмотреть и как пародию, созданную по «прутковской» установке: «Я поэт — поэт даровитый. Я в этом убедился — убедился, читая других: если они поэты, так и я тоже!»²

Построения Л. Черткова кажутся сомнительными: слишком невозможным является тот хронологический «сдвиг» его эволюции, который возникает: начало зрелого сатирического творчества поэта относится в этом случае к самой ранней юности. Но есть здесь и важное наблюдение. Дело в том, что в юмористических и шуточных произведениях, не рассчитанных на публикацию, А. К. Толстой, как правило, называл имена *реальных* исторических личностей. «Се Норов, се Путятин, се Панин, се Метлин...» и т. д. в «Истории Государства Российского...» И в других сатирах: И. О. Вельо, Ф. М. Толстой, М. Н. Лонгинов, папа Пий IX, Ф. К. Де Мероде и т. д. И *Деларю* появился не просто так.

Конечно же, реальный М. Д. Деларю до камергера не дослужился. Во времена Толстого он уже давно оставил службу и жил на покое в своем харьковском имении. Но та история, которая произошла со злополучным переводом стихотворения Гюго, стала показательной для характеристики николаевской эпохи — и надолго запомнилась.

Деларю был питомцем Царскосельского лицея, человеком «добрым и благонамеренным», — но поэт небольшой. «Деларю слишком гладко, слишком правильно, слишком чопорно пишет

¹ Там же. С. 14–16.

² Козьма Прутков. Полн. собр. соч. М.; Л., 1933. С. 67.

для молодого лицеиста, — замечал Пушкин. — В нем не вижу я ни капли творчества, а много искусства» (из письма к П. А. Плетневу от 14 апреля 1831)¹. Нашумевший перевод «Красавицы» Гюго был, в сущности, расхожим романтическим штампом — он даже не был первым переводом этого текста на русский язык: в 1832 г. был опубликован перевод В. Н. Григорьева («Будь я шах, я всё бы дал...») — и не вызвал никаких цензурных нареканий. Деларю как будто подвела чрезмерная «гладкость» представленного текста:

Когда б я был царем всему земному миру,
Волшебница! тогда б поверг я пред тобой
Всё, всё, что власть дает народному кумиру:
Державу, скипетр, трон, корону и порфиру,—
За взор, за взгляд единый твой!

И если б Богом был, — селеньями святыми
Клянусь, — я отдал бы прохладу райских струй,
И сонмы ангелов с их песнями живыми,
Гармонию миров и власть мою над ними
За твой единый поцелуй!²

Скандал, случившийся после напечатания этого перевода, описан во многих мемуарных источниках — и прежде всего в дневнике цензора А. В. Никитенко, который из-за того, что пропустил его в печать, восемь дней отсидел на Ново-адмиралтейской гауптвахте³. Яркую оценку этого эпизода находим и в дневнике А. С. Пушкина:

Цензор Никитенко на обахте под арестом, и вот по какому случаю: Деларю напечатал в «Библ<иотеке> Смирдина» перевод оды В. Юго, в которой находится следующая глубокая мысль: Если де я был бы Богом, то я бы отдал свой рай и своих ангелов за поцелуй Милены или Хлои. Митрополит (которому досуг читать наши бредни) жаловался государю, прося защитить православие от нападений Деларю и Смирдина. — Отселе буря. Крылов сказал очень хорошо:

¹ Пушкин. Полн. собр. соч.: В 17 т. М.; Л., 1941. Т. 14. С. 162.

² Поэты 1820–1830-х годов. Л., 1972. Т. 1. С. 512.

³ См.: Никитенко А. В. Дневник: В 3 т. М., 1955. Т. 1. С. 160–163.

Мой друг! когда бы был ты Бог,
То глупости такой сказать бы ты не мог.

Это все равно, заметил он мне, что я бы написал: когда б я был архиерей, то пошел бы во всем облачении плясать французский кадрили¹.

Пушкин и Крылов точно оценили существо происшедшего «анекдота». Виной бедствий, обрушившихся на Деларю, была его собственная глупость: поэт вдохновился «глубокой мыслью» французского романтического штампа, не подумав о том, как его могут истолковать ханжи от русского православия. Именно ханжество было причиной «приключения» цензора Никитенко — впрочем, тот скоро был освобожден с извинением: Николай I понял, что устроил «бурю в стакане воды». Но в этой истории нашелся и «злодей». А. В. Никитенко в своем дневнике заметил:

Я узнал, кто был первым виновником моего заключения: это Андрей Никол<аевич> Муравьев, автор «Путешествия ко Святым местам» и неудачной трагедии «Тивериада». Я лично не знаю его, но из всего, что о нем говорят, выходит, что это *фанатик, который, впрочем, себе на уме, то есть, по пословице, с помощью монахов, на святости идей строит свое земное счастье*. <...> В публике клеймят имя Муравьева, а государь через Бенкендорфа уже дал заметить митрополиту, что вовсе не благодарен ему за шум, который около двух недель наполняет столицу².

А. Н. Муравьев (1806–1874) в 1820-х гг. был поэтом-романтиком, почитавший себя «непризнанным гением», достойным состязаться с Пушкиным или Боратынским. Потерпев на поэтическом поприще неудачу, он с 1832 г. резко переменял направленность своей деятельности на духовно-религиозную. Он быстро сделался видным церковно-литературным деятелем, религиозным публицистом, автором путешествий по Святым местам, трудов по истории церкви, утверждавших «православие во всей его полноте». Под флагом воинствующего православия он получил известность, стал продвигаться по службе (в Азиатском департаменте Министерства иностранных дел и в Святейшем синоде), в 1836 г.

¹ Пушкин. Полн. собр. соч. Т. 12. С. 335 (запись от 22 декабря 1834 г.).

² Никитенко А.В. Дневник. Т. 1. С. 165. Курсив наш.

получил звание камергера. Для борьбы с кощунственным инакомыслием частенько использовал донос — как в истории со стихотворением «Красавице».

В роли защитника православия он — уже во времена А. К. Толстого — занял исключительное положение: даже не будучи на официальных должностях, он почитался одним из авторитетнейших деятелей церкви и пользовался огромным влиянием, а его многочисленные «духовные писания» почитались образцовыми. Еще в 1830-е гг. Пушкин, который, по утверждению Н. М. Языкова, «терпеть не мог» Муравьева¹, считал необходимым рецензировать «Путешествие по Святым местам» и печатать в «Современнике» откровенно слабую его «Битву при Тивериаде». Едкая характеристика Муравьева представлена в очерке Н. С. Лескова «Синодальные персоны»².

Словом, «фарс» Толстого «Великодушие смягчает сердца» оказался как-то связан с этой анекдотической историей, нашумевшей во времена его ранней молодости — хотя сам текст был написан, несомненно, значительно позднее. С этой историей текст сближается и россыпью отдельных деталей (вроде ханжеского «камергера»), и теми основными *мотивами*, которые присутствуют и в «фарсе», и в реальном событии:

— Мотив *добродетельной и незлобивой глупости*, вполне точно проявившейся в опубликованном переводе Деларю, переименованном Крыловым в замечании об архиерее, который мечтает «во всем облачении плясать французский кадриль».

— Мотив *вознагражденного злодейства*, когда завистливый доносчик за свои неправые деяния получает возможность дойти «до степеней известных».

— Мотив *смещения и алогичности бытия*, которое принимает за правило ситуацию исходной «неуместности», воспринятую как «пример» и «урок».

Ведь идея «непротивления злу» берет свое начало в Нагорной проповеди Спасителя:

¹ Кулиш П. А. Заметки о жизни Николая Васильевича Гоголя. М., 2003. С. 365.

² Исторический вестник. 1881. № 11. С. 385–408.

Вы слышали, что сказано: око за око и зуб за зуб. А Я говорю вам: не противься злему. Но кто ударит тебя в правую щеку твою, обрати к нему и другую; и кто захочет судиться с тобою и взять у тебя рубашку, отдай ему и верхнюю одежду; и кто принудит тебя идти с ним одно поприще, иди с ним два. <...> А Я говорю вам: любите врагов ваших, благословляйте проклинающих вас, благотворите ненавидящим вас и молитесь за обижающих вас и гонящих вас, да будете сынами Отца вашего Небесного...» (Мф. 5:39–44);

Не судите и не будете судимы; не осуждайте и не будете осуждены; прощайте и прощены будете; давайте и дастся вам: мерою доброю, утрясенною, нагнетенною и переполненною отсыплют вам в лоно ваше; ибо какую мерою мерите, такую же отмерится и вам (Лк. 6:57–58).

Лев Толстой в своем «Кратком изложении Евангелия» (1908) расширял и заострял конкретные примеры Нагорной проповеди, делая их, что называется, более «выпуклыми»:

В прежнем законе сказано, что, кто погубит душу, должен отдать душу за душу, око за око, зуб за зуб, руку за руку, вола за вола, раба за раба и еще многое другое. А я вам говорю: злом не борись со злом и не только не бери судом вола за вола, раба за раба, душу за душу, а вовсе не противься злу. Если кто хочет судом взять у тебя вола, дай ему другого; кто хочет высудить у тебя кафтан, отдай рубаху, кто выбьет у тебя из одной скулы зуб, подставь ему другую скулу. Заставят тебя сработать на себя одну работу, сработай две. Берут у тебя имение — отдавай. Не отдают тебе денег, не проси. И потому: не судите, не судитесь, не наказывайте, и вас не будут судить и наказывать. Спускайте всем, и вам спустят, потому что если вы будете судить людей, и они вас будут судить. <...> Те, кто судят и присуждают к насилиям, ранам, увечьям, смерти, хотят учить людей. Но что же может выйти из их учения иного, как только то, что ученик выучится и вполне станет как учитель. Что же он будет делать, когда выучится? То самое, что делает учитель: насилие, убийства. И не думайте в судах найти справедливость¹.

И так далее. Заостряя евангельские примеры, Лев Толстой невольно снижает и «обытовляет» саму исходную идею: что делаешь с «судьей неправедным»?

Алексей Толстой, далекий от «непротивления» в своем «фарсе» о бессмысленности «великодушия» заострял ту же евангель-

¹ Евангелие Толстого. М., 1992. С. 40–41.

скую заповедь вполне «дурашливым» образом, путая все мотивы и «меры». Представляя свою «чепуху» на мотив «непротивления злу», он отнюдь не хочет глумиться над Евангелием — как бедный Деларю в исходном анекдоте не собирался глумиться над Богом. Просто люди могут истолковать любое деяние по-своему — и кто ведаёт, что из него в конечном итоге получится?

И никакого «примера» или «урока» из этой житейской «чепухи» — не извлечь.

А. М. Грачева
*Россия, Институт русской литературы РАН
(Санкт-Петербург)*

**ЛОГИКА АБСУРДА В СНО-ФОРМАХ
АЛЕКСЕЯ РЕМИЗОВА
(НА МАТЕРИАЛАХ «ДНЕВНИКА МЫСЛЕЙ»)***

С начала XX в. записи подлинных сновидений стали предметом научного интереса специалистов в области психологии, физиологии, психиатрии, психолингвистики, а также и литературоведения. В современных исследованиях сомнологов особое место занимает изучение нарративной структуры сновидения. Американская исследовательница Патрисия А. Килроу, во многом подводя итоги целого ряда трудов в сфере сомнологии, пришла к следующему выводу:

Сновидение, которое уже приснилось, — это текст, который часто, но не всегда имеет нарративную структуру. Текст сновидения создается из нитей несопоставимых, отличающихся мыслей, сплетающихся своими нитями в нашей психике, пока мы спим. <...> *Отчет* о сновидении [т. е. запись сна. — А. Г.] — это также текст, который в качестве репрезентации будет отражать нарративную структуру приснившегося сновидения или ее отсутствие. <...> Тексты сновидений будут различаться по степени их нарративности, варьируя от фрагментарных картин, напоминающих фотографии до эпического повествования. <...> Один тип сновидений может состоять из последовательности образов <...> Не все сновидения обязательно структурированы таким образом <...> но те, которые этому соответствуют, могут быть часто

* Статья опубликована при финансовой помощи РФФИ. Грант № 16-04-00179-ОГН-А «А. М. Ремизов. Дневники 1943–1957 гг. Т. 4: 1950–1951 гг. Подготовка к изданию сборника архивных документов».

подогнаны под вербально созданные метафоры, игру слов и другие лингвистические феномены¹.

Как правило, записи снов, которые велись пациентами, добровольцами или самими исследователями ограничивались временными рамками, максимально растягивавшимися, хотя зачастую и дискретно, на несколько лет, но, большей частью, ограниченными несколькими неделями или месяцами.

В настоящее время продолжается публикация «Дневника мыслей» Алексея Ремизова (издано уже три тома²), который писатель непрерывно вел с 1943 по 1957 гг. «Дневник мыслей» — это произведение нового вида документально-художественного жанра. Писатель вел свой «Дневник» на страницах школьных «общих тетрадей». На левой (оборотной) стороне разворота тетрадного листа делались краткие заметки о дневных событиях. Это были восходящие к традициям классических бухгалтерских записей перечни лиц, которые приходили в парижскую квартиру Ремизова или участвовали в значимых для писателя событиях. На правой стороне тетрадного разворота располагались ремизовские тексты — словесные фиксации его реальных снов, помеченные двойной датой, обозначающей ночь с такого-то на такое-то число, например, «1–2.III», «14–15.IX», «22–23.XII» и т. д. В случае «Дневника мыслей» Ремизова речь идет о сохранившейся полностью регулярной фиксации сновидений, продолжавшейся на протяжении 14-ти лет. При этом записи осуществлялись профессиональным писателем. Таким образом, тексты ремизовских сно-форм являются уникальным материалом для исследований, как литературоведов, так и сомнологов различного профиля.

В «Дневнике мыслей» Ремизова значительная часть сно-форм представляет собой нарративные структуры. На первый взгляд,

¹ Килроу П. А. Сновидение как текст, сновидение как нарратив // Исследование сновидений. Альманах Общества интегративного психоанализа. Вып. 1. М., 2018. С. 319–321. (Перевод текста: *Kilroe P. The dream as text, the dream as narrative // Dreaming. Vol. 10. № 3. 2000. P. 125–137*).

² См.: Ремизов А. М. 1) Дневник мыслей 1943–1957 гг. Т. 1: Май 1943 – январь 1946. СПб., 2013; 2) Дневник мыслей 1943–1957 гг. Т. 2: Январь 1946 – март 1947. СПб., 2015; 3) Дневник мыслей 1943–1957 гг. Т. 3: Март 1947 – февраль 1950. СПб., 2017.

это типичные примеры абсурдного нагромождения ночных образов, рано утром зафиксированных дисциплинированным сновидцем. Однако этот хаотический конгломерат отдельных образов и микро-сюжетов, образующую структуру нарратива ремизовского сновидения, имеет свою внутреннюю логику, обусловленную движением авторской мысли.

Проанализируем сно-формы, в которых имеется явно выраженная нарративная основа. Прежде чем обратиться к этим текстам, остановимся на ряде факторов реальной жизни писателя, которые могли влиять на формирование сюжетных мотивов и образов его снов.

В 1947–1949 гг. одной из основных мыслей, тревоживших Ремизова и днем, и ночью, была идея вернуться на Родину. Для ее реализации он вступил в контакт с посольством СССР, взял советский паспорт, публиковался в парижской газете «Советский патриот». Все эти шаги привели к разрыву литератора с частью друзей-эмигрантов и повлекли за собой его исключение из парижского Союза писателей и журналистов. В эти же годы Ремизов переписывал материалы архива скончавшейся супруги, и, в частности, их переписку за 40 лет. В последней упоминались многие видные фигуры деятелей культуры — как Серебряного века, так и русской эмиграции. В связи с работой над архивом Серафимы Павловны, в памяти литератора многократно воскресала и семейная драма четы Ремизовых — разлад жены писателя с их дочерью, Наташей, которая воспитывалась родственниками матери — бабушкой и тетками — на Украине и, в итоге, осталась в СССР. В 1947 г. Ремизов еще не знал о смерти дочери, последовавшей в 1943 г. в Киеве, и надеялся вернуться к ней. Позднее он переписывался с внуком Борисом, который звал его на Родину. В эти же годы Ремизов трудился над стилизованными переработками и редактурой сборника сказок начинающей писательницы Натальи Кодрянской, в которой он видел свою последнюю ученицу в области развития жанра литературной сказки. Как писатель, Ремизов в это время работал над книгой «Огонь вещей» — о снах в русской литературе. Основное место в этой книге было уделено сновидениям в произведениях Н. В. Гоголя. Также литератор занимался созданием цикла повестей «Легенды в веках», а в 1947–1949

гг. трудился над «Повестью о двух зверях» и повестью «Савва Грудцын». Приведем примеры нарративных снов Ремизова этих лет:

Сон с 3 на 4 июня 1948 г.:

Наша комната без двери и без окон. По соседству гости. Среди них Наташа Р<емизова>. С. П. <Серафима Павловна> поет. Не откликнется ли Наташа? С. П. совсем нагая, она показала на левую ногу, взяла ее в руки, ударила по земле и подняла и пошла к соседям. Она пела — выкликая. И руки у нее простерты. Она хочет разглядеть среди гостей Наташу. А там переполох, ведь это среди ночи. Хозяйка поднялась, — я все вижу, — с эстрады и кличет (я понимаю, своего сына): «Николай!». А кругом ворчат: «Сумасшедшая».

Н. В. Зарецкий. «Да, хорошо, — говорю, — я сейчас!» И ухожу в уборную. Но они (Зарецкий и кто-то с ним) и туда. Не могу скрыться¹.

Как видим, во сне в преображенном виде воспроизведен один из кульминационных моментов повести «Вий»: поиски панночкой Хомы Брута. Этот же эпизод неоднократно цитируется и осмысливается Ремизовым в книге «Огонь вещей». Одновременно, в сно-форме сюжетный мотив повести Гоголя спроецирован сновидцем на драму Серафимы Павловны, долгие годы сожалевшей об утраченной дочери.

С той же работой над книгой «Огонь вещей» связано появление во снах Ремизова образа Пушкина:

Сон с 14 на 15 июня 1948 г.:

Видел Пушкина. Тоненький, как стоит на Страстном бульваре — памятник. Мне надо в одно место, а С. П. говорит: «Подожди, пошел Пушкин». Дверь из нашей комнаты открыта. И я вижу, как он выходит и идет по коридору.

В белой комнате: лежит Л. Ю. Бердяева: лицо у нее наклеено: волосы, брови — густо черное. И тут Бердяев, очень со мной ласково. Мы собираемся куда-то вместе ехать. И Евгения Юдифовна (ДМ-III. С.280).

Эмоции, обусловленные получением реальных писем внука, и волнения, сопряженные с работой над сказками Кодрянской, сформировали сюжетные мотивы следующей сно-формы:

¹ Ремизов А.М. Дневник мыслей 1943–1957 гг. Т. 3. С. 275. Далее цитируется в тексте: ДМ-III с указанием страницы.

Сон с 16 на 17 сентября 1948 г.:

Много очень — одно за другим бессвязно: «Пузырь» [ремизовское прозвище владелицы магазина — А. Г.] — я ничего не купил, у меня нет денег, только мелочь, а она просит дать продавщице: «Очень нуждается». Я отдал — все двухфранковые. Схожу с лестницы. И в самом низу бегут на меня мальчишки с подтопкой (связка палочек) и прямо в лицо мне. Я отпихиваюсь и кричу на них. И тут же подставляют мне письмо, оно в воздухе — от моего внука: «Дорогой дедушка, А<лексей> М<ихайлович> (А — красное, М — зеленое). В. Д. Богатко скончалась. И теперь я один с отцом. (И я подумал: как же один — с отцом). Оба мы одинокие. Я написал три сказки, иду вашим путем». И вижу К<одрянскую>. Она говорит, что Ися изменился, он будет сам с ней заниматься — ее сказками (ДМ-III. С. 317).

Переработка дореволюционной переписки с женой, как уже говорилось, вызывала в памяти Ремизова массу образов из эпохи Серебряного века, а также вновь и вновь воскрешала в памяти ключевое событие того периода, во многом обусловившее настоящее писателя. Как показывают сно-формы, в эти годы Ремизов, возвращаясь к прошлому, продолжал обдумывать причины и последствия русской революции, результатом которой лично для него стала эмиграция.

Сон с 15 на 16 сентября 1947 г.:

Ф. К. Сологуб. Мы с ним ходим по улицам. <Он> несет чемоданы. Я это заметил, когда мы остановились. Я говорю ему, как неверно было у многих отношение к революции. А сам думаю, именно у него.

Дома у моего стола полки и на полках книги лежат, и между книг сложены: я все получаю ЖЕЛТЫЕ МАНДАТЫ, я не знаю сколько. Потом какого-то я вожу по улицам — похож на Смоленского, а называет себя великим князем — я купил хлеб, и этот хлеб он отобрал у меня (ДМ-III. С. 135–136).

Сон с 12 на 13 июля 1949 г.:

Революция. Демонстрация. Я прячусь и все попадаю в опасные места. Меня заставляют читать: я проверяю каждое свое слово и слышу: наполненные звуки (ДМ-III. С. 445).

Сон с 17 на 18 августа 1949 г.:

Д. П. Святополк-Мирский. Революция. Мне принесли пирог. Но в нем все выедено, одна корка. <...> Мы живем у какой-то хозяйки, к ней пришел сын, а она его кормит — много всего на столе наставлено. А у нас ничего нет. Все в зелени (ДМ-III. С. 471).

После семидесятилетия Ремизов стал задумываться о приближающемся финале жизни и о судьбе своего писательского наследия. Это способствовало постоянному возникновению в сно-формах образов и лейтмотивов, ведущих эти темы.

Сон с 5 на 6 мая 1949 г.:

Предсонье: две каланчи, как de Gaulle. Они входят ко мне и наклоняясь надо мной — я лежу: «На той неделе». Я понимаю, они — не люди, они появляются перед смертью человека. И вижу, в комнату входит с лицом Аллы Головиной, остренькая, поднятые руки, покрывало несет. И мне очень страшно.

Сон сборный: Бахрак издаেকে: «Правда, вы отдали в Россию ваши маленькие рассказы о духовенстве?» Т. М. Лурье (Персиц) сидит в качалке. «Это <го> Чехова не надо!» — а в руках записка. Я понимаю, в этом Чехове «кошунство». А. Н. Толстой» (ДМ-III. С. 425–426).

Сон с 12 на 13 июня 1949 г.:

П. Е. Щеголев и А. Samus.

«Никого нет, — говорю, — а это значит, что мне пора прощаться с миром».

Они рассматривают мои рукописи: цветные картинки. Я вышел в другую комнату. <...> Возвращаюсь: П. Е. Щеголев и Samus рассматривают яркие картинки. И вижу в комнате беспорядок. Открыт чемодан: куски мыла в бумажках, скомканное белье, платья. Догадываюсь: С. П. вернулась (ДМ-III. С. 442).

В сно-формах Ремизова неоднократно появляется «человек в черном». Его образ, вероятно, навеянный пушкинскими и есенинскими ассоциациями, всегда связан с танатологической семантикой:

Сон с 4 на 5 октября 1949 г.:

Это и человек, и страница из книги. И я все хочу подобрать и не могу, тороплюсь. Он тонкий, очень даже, весь в черном. Он появляется, мучает меня: надо его устроить, переложить по страницам. И пропадает (ДМ-III. С. 492).

Кроме сно-форм, обладавших ярко выраженной нарратологической структурой, чьи образы и микро-сюжеты имели реальные коннотации с людьми, событиями и обстоятельствами из прошлого и настоящего писателя, в «Дневнике мыслей» присутствуют сно-формы, чьим сюжетным мотивам присуще классическое экзистенциальное содержание. Последнее выражено в образах, типичных для сновидений такого рода:

Сон с 15 на 16 сентября 1949 г.:

Попал в круговорот. И меня закружило: перебрасывает от дома к дому. Слышу, стучат в дверь, кто-то звонит. Но я не волен в своих движениях (ДМ-III. С. 483).

Сон с 21 на 22 сентября 1949 г.:

Сон, который назвать: безвыходно. Я прохожу по коридору и чем дальше иду, тем пространство сужается стенами. Мне надо в магазин. Я приотворяю по дороге двери: но везде конторки и сидят — пишут бумаги. Ни туда — ни сюда. Застрял (ДМ-III. С.486).

Сон с 22 на 23 сентября 1949 г.:

Все огромно. Это какой-то разрушенный город. Одни стены. Но такой высоты. И я среди развалин. Не могу найти места, куда бы приткнуться (ДМ-III. С. 487).

Подобная темпорально-близкая последовательность сно-форм одного типа свидетельствует о каком-то обстоятельстве, тревожившем писателя в конце сентября 1949 г. Согласно данным «Дневника мыслей», оно было, вероятно, связано с финансовыми вопросами.

Кроме сно-форм нарративного типа в «Дневнике мыслей» зафиксированы сно-формы, в которых набор бессюжетных абсурдно соединяемых образов отражает сам процесс ночного художественного мышления Ремизова. Наиболее выразительно этот тип представлен в следующем сне:

Сон с 9 на 10 ноября 1948 г.:

Слова в виде миндальных пирожных укладываю в коробку. Одной мало — надо еще коробку.

Гитлер приехал. Проходит — желтый» (ДМ-III. С. 338).

В текстах записанных сновидений неоднократно запечатлен образ «слова», представляющего как многократно меняющая свои очертания пластическая форма:

Сон с 10 на 11 октября 1947 г.:

Слова. Поправлял фразы, как и наяву. И, как в последнюю неделю, про-снись и не сплю. Суханов и всякие пирожные (ДМ-III. С. 146).

Сон с 20 на 21 июня 1948 г.:

Раскладываю фразу. Слова слиплись и ошарились. Это как узел на узле и надо распутывать. И разложил: выходит очень бедно: слова расставлены, общие: определение: «Это хорошо». А ведь я хотел не так просто. «Ну, — думаю, — потом». И думаю, как продолжить фразу, но мне мешают.

Ложусь за перегородку. Протянул в щель руку, а там Евреинов с Еврейшей. Вот куда угодил! (ДМ-III. С. 283–284).

Сон с 10 на 11 октября 1948 г.:

Выпиваю слова. Получилась связка — слова, как металлические баранки. Пантелеймонов. И от него какая-то дама. Заглядываю в окно: стол с приборами (ДМ-III. С. 326).

Сон с 5 на 6 апреля 1949 г.:

Слова, если раскрыть: цветы. Трудно снять с них словесный покров. Но я снимаю (ДМ-III. С. 410).

В сно-формах такого типа также отражена регистрация продолжающегося и во сне процесса художественного мышления. В письменной форме этот процесс неоднократно фиксируется Ремизовым в наиболее абстрактной форме подчас номинативного перечисления образов-метафор, лишенных прямолинейных логических связей. Наиболее лаконично это выражено в следующей сно-форме:

Сон с 10 на 11 августа 1948 г.:

Изгородь и вся в бисеринках. Бисеринки — мысли (ДМ-III. С. 303).

В заключение можно сделать несколько выводов. Сно-формы, записанные на правой (сновидческой) стороне «Дневника мыслей», условно можно разделить на «сюжетные» и «бессюжетные». «Сюжетные» представляют собой комплекс микро-сюжетов или сюжетных мотивов, на первый взгляд, не имеющих последовательной фабульной связи. Однако рассматриваемые в совокупности, они образуют текст, относящийся, пользуясь термином Д. С. Лихачева, к виду стяженного «жанра-ансамбля», в котором макро-сюжет образуется за счет порождающего и цементирующего структуру сно-формы субъекта — автора. Его целостный макромир как бы вбирает в себя и соединяет в единое целое абсурдно разнородные микро-сюжеты сно-формы.

«Бессюжетные» сно-формы состоят из беспорядочного, на первый взгляд, набора номинативно называемых образов. Объединяющим их центром опять-таки предстает «я» автора, которое придает внутреннюю логику разнообразнейшим образам, делая их частями ментального универсума порождающего их субъекта (писателя), гармонизирующего их алогичный хаос. Таким образом, все сно-формы представляют собой результат эманации автора. Процесс их многолетней записи является легализацией и утверждением той философской позиции Ремизова, которую можно условно назвать литературным солипсизмом.

Еще с 1910-х гг. Ремизов брал свои исходные записи сно-форм и с незначительной правкой публиковал их в виде литературных текстов, печатая последние автономно или в составе произведений большого объема. Как правило, в процессе трансформации первоначального материала исправлялись имена действующих лиц микро-сюжетов (как правило, имена родных, близких знакомых заменялись именами знаковых общественных или литературных деятелей); так же, как это ни парадоксально, писатель не смягчал, а еще более усиливал внешнюю абсурдность, алогичность создаваемых текстов. В 1930-е и 1940-е гг. Ремизов был признан «своим» в кругу французских сюрреалистов, высоко ценивших его *somnus-texts*, хотя последние были одной из составляющих собственно-ремизовского литературного развития и лишь *de facto* совпали с эстетикой нового направления в искусстве.

И. Б. Сазеева

*Россия, Российский университет кооперации
(Мытищи)*

ФИЛОСОФИЯ АБСУРДА АЛЬБЕРА КАМЮ

Понятие абсурда в европейской философии имеет достаточно долгую историю. Оно появляется в классической логике, как стремление разграничить ложное и истинное. В этом случае абсурд определяется как нечто нелогичное, нелепое, противоречащее здравому смыслу. В «Новой философской энциклопедии» можем найти следующее определение абсурда:

Абсурд (от лат. *absurdus* — нелепый) — граница, изнанка, обратная сторона смысла, его превращенная форма)¹.

Прежде, чем философия пришла к современному пониманию абсурда, это понятие неоднократно трансформировалось. В античности не существовало представления о возможности противоречивых образов предмета, следовательно, сведение к абсурду служило в практике судебного и риторического дискурса способом доказательства ложности, беспредметности суждения. Однако дальнейшее развитие философии показало наличие более широкого потенциального толкования этого понятия.

Иное определение абсурда возникает в эпоху поздней античности у Квинта Септимия Тертуллиана, относящего к абсурду то, что непознаваемо для человеческого разума, а, следовательно, является характеристикой Бога и его проявлений в мире (Тертуллиану приписывается высказывание «Верую, ибо абсурдно»).

¹ Огурцов А. П. Абсурд // Новая философская энциклопедия: В 4 т. М., 2010. Т. 1. С. 21.

Здесь мы уже видим попытку представить абсурд как термин, обозначающий иной смысл, чем тот, который доступен ограниченному человеческому разуму. Вместе с тем, разум, приходя в результате своей деятельности к абсурду, демонстрирует область веры, обращенной к Богу и способной снять противоречия, свойственные разуму.

В античности, таким образом, господствовало представление об абсурде как симптоме и предвестнике ложности рассуждения; в средневековье – абсурд стал символом противоречивости и парадоксальности человеческих суждений, преодолеваемых актом веры¹.

Однако более полное раскрытие понятия абсурда принадлежит, несомненно, постклассической философии, которая уходит от идеализации мира, рассматривая его противоречивость как исходную, априорную для человека данность, не оставляя без внимания и противоречия самого человека.

А. П. Огурцов в «Новой философской энциклопедии» дает современное определение абсурда:

В современной постмодернистской философии осознается, что абсурд нельзя отождествить ни с беспредметностью, ни с ложностью высказывания, что разграничение смысла и нонсенса невозможно обосновать с помощью различения истины и лжи, наоборот, истинность предположения «измеряется именно смыслом, ложность же связана с воплощенной бессмыслицей².

Для философии XX – начала XXI в. характерны самые различные толкования абсурда (не меньше их и в современной литературе), однако большая их часть остается за пределами нашего внимания. Поскольку нас интересует гуманистическое осмысление абсурда как онтологической характеристики мира и человека, обратимся к творчеству писателя и философа Альбера Камю (1913–1960).

Философ и лауреат Нобелевской премии по литературе 1957 г. Альбер Камю давно считается классиком. Несмотря на некоторое пренебрежение интеллектуалов, которое, в частности, выражает

¹ Там же. С. 22–23.

² Там же. С. 24.

переводчик С. Н. Зенкин в статье, посвященной публикации перевода произведений Луи-Рене Дефоре, замечая, что из канона классической прозы середины XX в. «катастрофически выбывает Камю»¹ — он остается самым популярным французским писателем (по мнению читателей газеты «Монд» и пользователей Национальной сети закупок FNAK). Фредерик Бегбедер, работая литературным критиком, проводил в 1999 г. опрос о литературных предпочтениях среди шести тысяч читателей: «Эти люди высказывали свое мнение, руководствуясь перечнем из 200 названий, предварительно сформированным группой книготорговцев и литературных критиков»².

Первым номером в этом списке из пятидесяти книг значится повесть Камю «Посторонний». С одной стороны, это свидетельство того, что, несмотря на мнение высокомерных интеллектуалов, творчество Камю остается востребованным и любимым, а с другой — свидетельство некоторых сдвигов в его восприятии. Если в 1980-е гг. самым популярным произведением Камю был роман «Чума», то накануне XXI в. — повесть «Посторонний», в основе которой — идея абсурда. Сам Бегбедер говорит о том, что «Альбер Камю — писатель, объяснивший нам, что секрет счастья скрыт в умении приспособливаться ко всем на свете катастрофам»³. Может быть, это и есть главная причина популярности абсурда Камю в наше абсурдное время?

Произведения Камю, объединенные в так называемый «абсурдный цикл» — это повесть «Посторонний» (1942), пьесы «Недоумение» (1944) и «Калигула» (1944), а также философское эссе «Миф о Сизифе» (1942). Развитие ситуации абсурда и попытка выхода из него, основанная на понятии бунта, предпринимается в более поздних произведениях, основными из которых являются роман «Чума» (1947) и эссе «Бунтующий человек» (1951). В нашей работе будут проанализированы прежде всего эссе «Миф о Сизифе» и «Бунтующий человек».

¹ Зенкин С. Парадоксы лжеца // Иностранная литература. 2008. № 5. С. 267.

² Бегбедер Ф. Лучшие книги XX века. Последняя опись перед распродажей. М., 2006. С. 14.

³ Там же. С. 188.

Если в логике абсурд появляется как нелогичность, нелепость размышлений, то есть как результат мыслительной деятельности, у Камю это исходная позиция человека в мире: «Абсурд, который прежде принимали за вывод, берется здесь в качестве исходного пункта»¹.

В своем рассмотрении абсурда автор «Мифа о Сизифе» опирается на давнюю французскую традицию, идущую от Паскаля, который понимает абсурд как противоречие между разумным человеком и неразумным миром. Исходя в целом из определения абсурда Паскалем, автор «Мифа о Сизифе» не находит возможности преодолеть положение человека как «мыслящего тростника» обращением к высшей трансцендентной инстанции. Паскаль полагает, что само противоречивое положение человека в мире обусловлено грехопадением первых людей, повлекшим за собой изгнание из рая и смертность; Камю же начинает свое философствование в постнищшеанском мире, где Бог умер.

Не претендуя на создание философии абсурда (как не претендовал он и на звание философа, предпочитая именовать себя моралистом), Камю говорит о чувстве абсурда, которому и посвящено эссе. Поэтому в нашей работе мы будем избегать применительно к абсурду понятия «категория», соотносимого с более или менее систематическим философским описанием мира. Свой метод Камю определяет не как метод познания, а как метод анализа, подразумевая под первым опорой на метафизическую доктрину, позволяющую в определенной степени предвидеть результаты познавательного процесса. Анализ же, по его мнению, должен быть направлен на чувства героев, «которые нам недоступны во всей своей глубине; но они частично отражаются в поступках, в установках сознания, необходимых для того или иного чувства» (С. 29).

Современник Камю, религиозный философ-персоналист Эмманюэль Мунье так комментирует философский метод «Мифа о Сизифе»:

...для самого Камю «Миф о Сизифе» — это его «рассуждение о методе». От методического сомнения до своего рода *cogito* и моральных про-

¹ Камю А. Бунтующий человек. М., 1990. С. 24. Далее цитируется в тексте с указанием страницы.

легомен — во всем этом чувствуются реминисценции классического мышления¹.

Автор «Мифа о Сизифе» определяет абсурд как напряженное противостояние человека и мира, поддерживаемое человеком за счет крайнего напряжения всех сил: «...абсурд не в человеке, <...> и не в мире, но в их совместном присутствии» (С. 39). Абсурд для Камю, таким образом, – онтологическое понятие, включающее мир, человека и связь между ними, характеризующуюся как предельно напряженное противостояние. Акт веры, по мнению автора, становится уклонением от абсурда (попыткой выйти за его пределы), то есть предательством, поскольку вера связана с надеждой на бессмертие, на преодоление природного мира: «Уклонение от смерти <...> — это надежда. Надежда на жизнь иную, которую требуется «заслужить» (С. 39).

Абсурд в «Мифе о Сизифе» возникает, как и у Паскаля, из столкновения «между призывом человека и неразумным молчанием мира» (С. 38), хотя Камю, в отличие от Паскаля, не считает это положение следствием первородного греха. Человек для него априори невиновен в своем трагическом уделе.

Истоками абсурда являются: невозможность уподобить мир человеку; другие люди, также не сводимые к «я» познающего субъекта; попытка структурировать в соответствии с рациональным мышлением отдельные явления мира, а также ощущение смертности и одиночества, приводящие к отчуждению от мира, других людей, самого себя и высших ценностей.

Таким образом, понятие абсурда позволяет Камю рассмотреть противостояние человека и мира в разных аспектах, что помогает выявить определенные свойства как мира, так и человека (если быть точнее, свойства человека в его отношении к миру; мир как таковой не является объектом философской мысли Камю).

Автор «Мифа о Сизифе» прежде всего обращает внимание на стремление человека уподобить самому себе окружающий мир. Когда этого не получается, человек чувствует себя отчужденным от природы:

¹ Мунье Э. Надежда отчаявшихся. М., 1995. С. 72.

Основанием любой красоты служит нечеловеческое. Стоит понять это, и окрестные холмы, мирное небо, кроны деревьев тут же теряют иллюзорный смысл, который мы им придавали... (С. 30).

Природа не приемлет попытки наделить ее чуждым смыслом, в такой ситуации сущность мира ускользает от человека. Источком абсурда становятся и другие люди, которые тоже кажутся нам источником нечеловеческого, так как остаются не понятыми до конца:

...другой человек всегда остается <...> непознанным, в нем всегда есть нечто, не сводимое к нашему познанию, ускользающее от него (С. 29).

Попытка человека представить разрозненные явления мира как нечто целое, рационально структурированное, свести его к системе категорий мышления, тоже ведет к абсурду:

Разум утверждает всеединство, но этим утверждением доказывает существование различия и многообразия, которые пытается преодолеть (С. 32).

Мир не может быть сведен к Единому, к абсолюту, к которому стремится человеческий разум. Это также становится источником абсурда.

Ощущения смертности, одиночества, неспособности познать мир и других людей приводят, наконец, к неспособности познать себя самого, к кризису идентичности:

Ничем не заполнить пропасти между достоверностью моего существования и содержанием, которое я пытаюсь ей придать. Я навсегда отчужден от самого себя (С. 32).

Говоря о герое повести «Посторонний» Мерсо (напомним, что это один из «абсурдных героев»), исследователь творчества Камю Робер Шампиньи называет его «языческим героем»¹, поскольку его поведение в первой части показывает действительную этическую нейтральность, скольжение по поверхности жизни, когда ничто, кроме природы, его не волнует. И только после убий-

¹ *Champigny R. Sur un héros païen. Paris, 1959. P. 208.*

ства араба, совершенного им, как он сам говорит, под влиянием «слишком жаркого солнца», герой осознает абсурдность своего существования. Этот поступок сравним с грехопадением первых людей, познавших добро и зло после вкушения плода запретного дерева. Видим, что абсурд не очевиден для человека. Чтобы его осознать, нужен какой-то катализатор в виде действия или состояния, причем это не обязательно преступление.

В «Мифе о Сизифе» Камю пишет, что в повседневной жизни фактором, позволяющим человеку осознать абсурд, может послужить не только неординарный поступок, но и скука, помогающая пробудить сознание. Так или иначе, это нечто, что заставляет человека отказаться от безвольного скольжения по поверхности событий и осознать абсурдность своего бытия.

Осознание абсурдности отношений «человек-мир» для автора становится первым шагом в попытке найти выход из абсурда, то есть из безвыходного в принципе положения. Но работа сознания – это начало долгого пути, означающее первую победу духа над плотью, которой свойственно только жить, и которая способна деформировать мышление: «Мы привыкаем жить задолго до того, как привыкаем мыслить» (С. 27). Через пробуждение сознания начинается долгий путь к преодолению тех противоречий, которые заключены в абсурде.

Сочетание иррациональных оснований взаимоотношений человека и мира и признание роли разума в жизни человека вообще характерно для философии Камю. Мунье говорит о том, что автор «Мифа о Сизифе» впервые затрагивает темы, характерные для Достоевского и Шестова, то есть вступает на «вздыбившуюся славянско-немецкую почву, переходит из мира света в мир тьмы. При этом он подвергает дух ночи неожиданному испытанию — светом разума»¹. Таким образом, философия Камю периода «Мифа о Сизифе» характеризуется Мунье как «рационализм иррационального, мрачная философия Просвещения»².

В «Мифе о Сизифе» рассматриваются разные герои (в основном литературные) – актер, Дон Жуан, завоеватели Мальро, Ки-

¹ Мунье Э. Указ. соч. С. 74.

² Там же. С. 75.

риллов Достоевского – и их «стили жизни». Камю анализирует их способность следовать так называемой «абсурдной логике» («*logique absurde*»), которая, по его мнению, необходима абсурдному герою для его движения к выходу из абсурда.

«Абсурдная логика» предполагает выполнение некоторых действий, первое из которых — очищение сознания от всего, затемняющего очевидности. Это, прежде всего, освобождение от иллюзий, каковыми являются для автора, например, вера в Бога или надежда на загробную жизнь либо на светлое будущее. Второе правило — поддержание этих очевидностей, что требует напряжения всех сил человека. Поскольку первые очевидности для Камю — наличие мира и сознания, связанных отношением абсурда, — человек обязан их поддерживать.

«Абсурдная логика» должна развиваться от первоначальных очевидностей до конца. Она должна служить ориентиром абсурдным героям, иллюстрирующим установки сознания, соответствующие абсурду. При этом проверяется и сама возможность «абсурдной логики» оставаться таковой до конца поисков, то есть конечной цели, каковой для автора является «постижение вселенной абсурда и той установки сознания, которая высвечивает в мире этот неумолимый лик» (С. 29).

Чтобы очистить сознание от всего, что способно затемнить первоначальные очевидности, необходимо, по мысли Камю, избавиться от мыслей о прошлом и будущем, сосредоточившись на проживаемом моменте:

Настоящее – таков идеал абсурдного человека: последовательное прохождение моментов настоящего перед взором неустанно сознательной души (С. 58).

Сознание, следующее «абсурдной логике», должно четко осознавать это – «ясный разум, осознающий свои пределы» (С. 50). Понятие о границах позволяет ввести определение меры, которое впоследствии станет одним из основных в философии Камю.

Э. Мунье дает такую характеристику понятию абсурда у Камю:

Строгое понятие абсурда как будто бы взято из юридической науки или из области архитектуры. Абсурд — это разрыв между духом, который

испытывает желание, и миром, который не оправдывает возлагавшихся на него надежд; дух и мир сталкиваются друг с другом — и не могут соединиться¹.

Наконец, выполнение всех этих требований предполагает постоянное напряжение воли, которая поддерживает ясность осознания, сохраняющего все очевидности, не затемняя их.

Абсурд изначально мыслился автором как этически нейтральная ситуация. Абсурдный человек, сознательно проживающий последовательный ряд моментов, накапливает их, создавая собственные ценности, — автор называет это «количественной этикой»:

...я полагаю, что общественная мораль связана не столько с изначальной значимостью вдохновляющих ее принципов, сколько с доступной измерению нормой опыта (С. 57).

Ситуация абсурда, не связанная с трансцендентными априорными ценностями, способствует, на первый взгляд, этой самой нейтральности: «Там, где царствует ясность, шкала ценностей бесплодна» (С. 57–58). Правда, несколько позже Камю признает, что этически нейтральная ситуация невозможна, поскольку любое действие происходит в морально опосредованной среде.

Своими «стилями жизни» герои «Мифа» пытаются создать новую индивидуальную мораль, меняя маски, завоевывая моменты существования и бросая вызов самой ситуации абсурда. Это игра в абсурд, которая, как было сказано, не может быть полностью избавлена от общих для героев ценностей. Как отмечал Робер Шампиньи, в такой игровой ситуации неизбежно появляется понятие хорошо и плохо сыгранной роли, то есть присутствует эстетическая ценность, общая для всех героев². «Количественная этика», по его мнению, — это философская игра, которая позволяет поставить игровые и эстетические идеалы, а затем, переведя их в философский план, сформулировать и осуществить моральный идеал. «Игра в абсурд» предлагается для того, чтобы сделать актера главной действующей силой. И далее Р. Шампиньи замечает

¹ Мунье Э. Указ. соч. С. 77–78.

² *Champigny R. Esthétique et morale // La revue des lettres modernes. N° 9. Paris, 1979. P. 11–25.*

еще раз, что «количественная этика» основана на сознательном мифологизаторстве, это модель, которую не стоит принимать за руководство к действию¹.

Добавим к вышесказанному, что все это моделирование, как было заявлено автором, осуществляется не просто для анализа абсурда, а для того, чтобы «взорвать» ситуацию абсурда изнутри, а значит, выйти из нее. Если же выйти пока невозможно, значит, надо попытаться самому стать выше ситуации, что прекрасно показано в образе Сизифа, который становится плодотворным вариантом «абсурдного человека», бросает вызов богам и не оскверняет себя злом.

Сизиф осужден вечно вкатывать свой камень в гору за то, что легкомысленно относился к богам. В тот горький момент, когда камень скатывается вниз, Сизиф осознает абсурдность своего положения, но продолжает бесконечный труд. Он спускается «к страданиям, которым нет конца» (С. 91), сознательно исключая надежду на будущее, умножая опыт настоящего, то есть, выполняя требования «абсурдной логики». Вместе с дыханием к нему «возвращается сознание, неотвратимое, как его бедствия» (С. 91). Это сознание, становящееся ценностью и превращающее Сизифа в хозяина своей судьбы, позволяет ему возвыситься над самой ситуацией абсурда, стать «выше своей судьбы, тверже своего камня» (С. 91).

Именно сознание, поддерживаемое напряженным усилием, как первая ценность абсурдной ситуации позволяет Сизифу превратить тяжкое страдание в радость, в счастье: «сокрушающие нас истины отступают, как только мы распознаем их» (С. 91).

В образе Сизифа Камю выражает стремление не искать абсолютов, лежащих вне мира, не делать обобщений, ограничиваясь тяжелой, непосильной работой, оборачивающейся не наказанием, а вызовом богам. Не случайно автор сравнивает положение Сизифа с положением современного пролетария. Сизиф, не имеющий надежды на будущее, странным образом дает нам надежду, что еще не все потеряно. Он ясно осознает свои пределы, изгоняя из них мысли о богах, превращает свое страдание в счастье и стано-

¹ Там же. Р. 20.

вится хозяином своей судьбы, которая теперь есть дело рук «человека, которое должно решаться среди людей» (С. 92). Сизиф, по мнению автора, должен быть изображен счастливым.

Сизиф принимает свой удел, борясь с ним, он не совершает никакого насилия, его труд – пример для других людей, его бунт фактически пронизан стремлением к единству с ними. Однако Сизиф еще одинок.

Резюмируя анализ абсурда в «Мифе о Сизифе», можно привести высказывание Э. Мунье:

Абсурд — это одновременно и проклятие человека, которое он должен постоянно преодолевать, и фундаментальное условие его существования, которое ему надлежит неустанно поддерживать, чтобы быть всякий раз в форме, и активный протест перед лицом самого абсурда¹.

Можно также отметить, что понятие абсурда у Камю носит как онтологический, так и гносеологический характер. Человек, осознавая себя как такового, одновременно осознает абсурдность своего бытия и пытается её преодолеть. Камю далек от спекулятивных построений, он стремится к ясности и скромности. А поскольку поле его мысли ограничено природным миром (соблюдение границ для Камю является очень важным), в котором нет места трансцендентному, абсурд и становится для него исходным понятием (образом), которое одновременно содержит в себе характеристику мира и задает способ существования человека в этом мире — напряженное поддержание абсурда (т.е. противостояние миру) и стремление выйти из него, что Камю обозначает понятием бунта. Бунт — единственно возможный способ существования человека в абсурде, позволяющий не уклоняться от своего предназначения: «Абсурд имеет смысл, когда с ним не соглашаются» (С. 40). При этом мир не является враждебным человеку; он просто иной, поэтому абсурдный бунт – бунт не против мира, а против ситуации непонимания человеком мира; это, в конечном счете, попытка найти гармонию с миром.

Следующий шаг в развитии анализа абсурда делается в эссе «Бунтующий человек», где понятие бунта, как наиболее последова-

¹ Мунье Э. Указ. соч. С. 88.

тельной позиции человека в абсурде, обозначенной еще в «Мифе о Сизифе», Камю выводит на первый план: «Одной из немногих последовательных философских позиций является бунт, непрерывная конфронтация человека с таящимся в нем мраком» (С. 53).

Бунт становится для Камю в некотором смысле систематизирующим понятием, которое ставит цель, ориентир и одновременно является методом поиска новых ценностей и методом философствования. Абсурд есть констатация ситуации, «абсурдная логика» предполагает следование этой ситуации. Бунт позволяет продолжить поиски абсурдного человека, конкретизировать их, постулируя необходимость не просто бороться против абсурда, но и искать мотивацию этой борьбы, позволяющую выйти за пределы отдельного сознания и найти объединяющие людей ценности.

У истоков бунта стоит конкретная человеческая жизнь, которая занимает первостепенное место, поскольку источник бунта — солидарность с угнетенными, остающаяся одновременно природой человека, его сущностью, предшествующей существованию. Бунт для Камю становится эквивалентом картезианского *cogito*, найденного в результате не только анализа абсурда, но и опыта участия в Соппротивлении: «Я бунтую, следовательно, мы существуем» (С. 134). Видение мира, из которого исходит бунт в своих истоках, — любовь к жизни, память о гармонии с ней, стремление эту гармонию восстановить. Следует отметить, что необходимость восстановления гармонии с жизнью, с миром появляется после осознания абсурда и опыта существования в нем. Таким образом, в бунте появляется подлинно моральный ориентир — солидарность с угнетенными, т.е. защита человека, его свободы и достоинства.

Автор «Бунтующего человека» настаивает на том, что борьба против несправедливости не должна становиться борьбой против людей, которые вольно или невольно выполняют функцию угнетателей:

Заметим, что восставший раб отрицает господина не в качестве себе подобного человека. Он отрицает его в качестве господина. Раб отрицает, что господин имеет право отрицать его, раба, и требует отмены такого права (С. 135).

Отрицание возможности господства одного человека над другим означает, несомненно, защиту достоинства не только раба, но и господина, ибо сам факт господства над себе подобным унижает достоинство и угнетаемого, и угнетателя. В процессе бунта господин лишается той доли власти, которая позволяет ему отрицать раба как человека. Бунтующий раб защищает общую для всех людей ценность, поскольку догадывается или знает, что без этого принципа в мире будут царить произвол и преступление» (С. 135).

Следовательно, признание объединяющей всех людей ценности, которая предполагает утверждение человеческого достоинства, может смягчить или даже вовсе снять противоречие, которое было одним из источников абсурда — невозможность людей понять друг друга, отчуждение «я» от социального мира. Солидарность, утверждающая человеческое достоинство, служит заменой абсолюта, способной помочь человеку найти нечто, объединяющее всех и каждого и проясняющее как истинное положение человека в абсурдном мире, так и границы возможного поля его деятельности. Следовательно, не предающий своих истоков бунт может помочь людям удовлетворить требование ясности, которое лежало в основе осознания человеком абсурда:

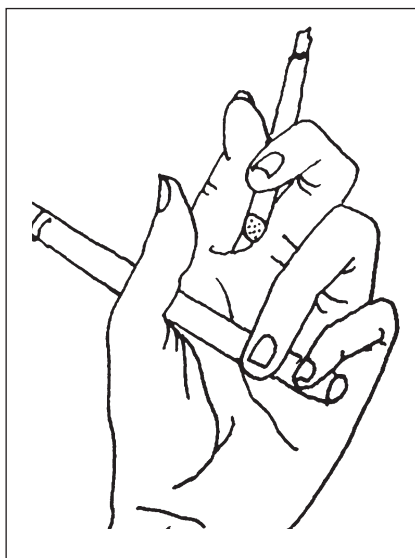
Бунтарский порыв возникает как требование ясности и единства. Самый заурядный бунт парадоксальным образом выражает стремление к порядку (С. 135).

Как видим, понятие бунта в абсурдном мире развивает концепцию Камю, устанавливая моральные ориентиры и создавая предпосылки для объединения людей. Что касается самого объединения бунтарей в борьбе против несправедливости, оно остается кратковременным¹.

Абсурд, таким образом, выполняет в философии Камю функцию онтологической и гносеологической категории, позволяющей, с одной стороны, обозначить специфику человека как особенного, принципиально отличного от остального мира существа, а с другой — выявить его особенности, проявляющиеся в противостоянии миру, то есть приблизиться к познанию его природы.

¹ Этот вопрос остается за рамками нашей статьи. Более подробно см.: Сазеева И. Б. Нравственные ценности в философии Альбера Камю. М., 2008.

ПЛОДЫ АБСУРДА



А. В. Верле

Россия, Псковский государственный университет

БЕССМЫСЛЕННАЯ ВЕЩЬ: ЗАМЕТКИ К АНТРОПОЛОГИЧЕСКОЙ ОНТОЛОГИИ СМЫСЛА

В своей статье «Вещь в антропологической перспективе» В. Н. Топоров, разъясняя смысл «чтойности» вещи, отмечает (правда, вскользь и между делом) существование в данном случае противопоставления нечто — ничто. В нем «скрещиваются две пары противопоставленных друг другу элементов: “присутствие (наличие) — отсутствие” и “неопределенность — определенность”, если не касаться некоторых нюансов»¹. Мне бы хотелось коснуться именно этих «некоторых нюансов» в их трудной онтологии.

Выявленность, явленность, из-вестие, чтойность, сподручность, то, «с чем имеют дело (*zu tun*) в озаботившемся обращении (*im besorgenden Umgang*)»² — всё это говорит (и слышится/понимается) о смысле вещи. Является ли вещь как самое смысла? Или нюансами ее существования (бытия?) являются бес-смысленные серии между (или по ту сторону) ничего Ничто и чтойностью Что? Если «Ничто изначально открывается только в настроении ужаса»³, а вещьность есть подручность (*Zuhandenheit*), пригодность «средства» (*Zeug*), то есть часть всеобщей «взаимосвязи значе-

¹ Топоров В. Н. Вещь в антропологической перспективе // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М., 1995. С. 76.

² Хайдеггер М. Бытие и время / Пер. с нем. В. В. Бибихина. СПб., 2006. С. 68.

³ Хайдеггер М. Что такое метафизика? / Пер. с нем. В. В. Бибихина. М., 2013. С. 79.

ний», то какие состояния и отношения призваны фиксировать флуктуации «безумной стихии, живущей и действующей на изнанке того порядка, который Идеи накладывают, а вещи получают»¹? Это состояния и ряды состояний неотчетливых, неувимых, противоречивых, скользящих и ускользающих. В первом подступе к возможному каталогу таковых состояний я хотел бы рассмотреть два примера, кажущаяся случайность выбора которых в некотором роде призвана проиллюстрировать смысл/бесмысленность самого метода.

Первый пример я возьму из статьи Зигмунда Фрейда «Жуткое» (*Das Unheimliche*, 1919)². Рассматривая жуткое у Гофмана, Фрейд параллельно к основной линии рассуждения отмечает:

В другой серии наблюдений мы также без труда узнаем, что именно фактор неумышленного повторения делает жутким то, что в ином случае является безобидным, и навязывает нам идею рокового, неизбежного там, где иначе мы сказали бы только о «случае». Так, наверняка, когда, например, за свою, сданную в гардероб одежду получают номерок с определенным числом — скажем, 62 — и когда обнаруживают, что полученная каюта носит тот же номер, то это — незначительное событие. Но такое впечатление меняется, когда два индифферентных самих по себе события близко сходятся друг с другом, так что кто-то в один день неоднократно сталкивается с числом 62, и когда при таких обстоятельствах этот кто-то случайно вынужден наблюдать, что все, носящее номер — адреса, гостиничные комнаты, вагоны железной дороги и т. д. — снова и снова повторяет тот же номер, по крайней мере в качестве составной части. Это считается «жутким», а тот, кто уязвим и чувствителен к искусствам суеверий, обнаружит склонность приписать это назойливое возвращение одного и того же числа тайному смыслу, скажем, увидит здесь указание на predeterminedную ему продолжительность жизни³.

Такого рода последовательности вполне уместно называть сериями, так как порядками их назвать трудно. Продолжая исполь-

¹ Делёз Ж. Логика смысла. Фуко М. *Theatrum philosophicum* / Пер. с фр. Я. И. Свирского. М.; Екатеринбург, 1998. С. 16.

² О примечательной непереводимости слова *Unheimlichkeit*, помимо самого Фрейда, размышляет, например, Виктор Мазин в своей лекции в «ФотоДепартаменте»: URL: <https://special.theoryandpractice.ru/unheimlichkeit> (дата обращения: 23.08.2018).

³ Фрейд З. Жуткое // З. Фрейд. Семейный роман невротиков. СПб., 2012. С. 115–116 (пер. Р. Ф. Додельцева).

звать делёзовскую терминологию, можно говорить о сериях эффектов или даже о серии-эффекте. Варианты организации серий различны: например, факт, имя или название, случайно мелькнувшие в одном разговоре, потом случайно мелькнут в другом разговоре, а уж когда случайно мелькнут в третьем, то вдруг совсем перестают казаться случайными; или, например, вдруг замечаешь, что птица пролетает мимо окна в одно и то же время, ну а если замечаешь, что уже другая птица пролетела мимо уже другого окна, но в то же самое время, становится действительно, словами Фрейда, *unheimlich*. Относительно такого рода случаев сам Фрейд рассуждает следующим образом: навязчивое возвращение одного и того же можно вывести из инфантильной душевной жизни — жутким будет то, что «сумеет напомнить об этом внутренне навязанном повторении», то, что выявит вытесненное. То есть речь у Фрейда идет именно об истоках *Unheimlichkeit*, но не об истоках серий, а что касается последних, то здесь он отсылает к примечательной работе Пауля Каммерера «Закон серии»¹, оговариваясь, что сам не берется судить, удалось ли Каммереру сформулировать таковой закон. Между тем, попытка, предпринятая австрийским зоологом, в некотором роде беспрецедентна². Каммерер выделяет 32 типа серий, объединяя их в 13 групп, — его интересуют все

¹ *Kammerer P. Das Gesetz der Serie*. Wien, 1919. URL: <https://archive.org/details/DasGesetzDerSerie> (дата обращения: 23.08.2018).

² Приведу финальный пассаж этой почти книги: «Denn Wiederholung ist ein wesentliches Walten und Wirken im ganzen der Welt: gleicherweise eignet sie dem Laufe der Gestirne wie dem Wirbel der Atom; den toten wie den lebendigen Teilchen und Massen. Nachahmung, Ausgleichung, Anpassung, Wiederholung leiht der Pflanze ihren Wuchs, dem Tier seinen Bau und seine Bewegung, dem Menschen seines Geist und sein Geschick und seine Schöpfung: Höchstleistungen des Fühlens und Denkens, ans Göttliche ragende Meisterwerke der Kunst wie der Wissenschaft — sie alle sind der Wiederkehr unterworfen und tragen die Wiederkehr in sich selbst: mit dem Schosse des Weltalls, das alles in der Welt gebär, verknüpft sie alle das Gesetz der Serie» (*Kammerer P. Das Gesetz der Serie*. Wien, 1919. S. 456). «Повторение есть существенный принцип организации и действия в мире: он равно правит как ходом звезд, так и вращением атома, как неживыми, так и живыми частицами и массами. Подражание, регуляция, адаптация, повторение организуют рост растений, строение и поведение животных, человеческий дух и его творения — высшие достижения наук и искусств — всё это основано на возвращении и содержит это

формы повторений, метрических и ритмических организаций, в живой и неживой природе¹. Мысль о ритмической организации мира не нова, и меня в примере с навязчивыми сериями-эффектами интересует не она. Кажется, что и Фрейд, и Каммерер в 1919 г., зафиксировав нечто существенное на изнанке вещей, воспользовались этим только в качестве *per viam*, и это в определенном отношении чрезвычайно показательно, так как свидетельствует о подспудном торжестве рационализирующего смыслоцентризма. Так, Фрейд, например, вписывает историю с цифрой 62 в контекст темы двойничества у Гофмана, что представляется даже некоторым смещением контекста. Как все-таки манифестируется бессмысленное вещи в серии совпадений-эффектов вещного бытия? Вернемся к фрейдовскому примеру в его чистом виде.

Во-первых, примеры такого рода демонстрируют специфику обобщающей работы логического инструментария по формированию понятий, который навязчиво² объединяет в один класс гардеробный номерок и железнодорожный вагон по принципу общности вторичного признака. Понятие «бытие», например, формируется точно так же, но в этом случае обобщение не сдерживается и достигает тем самым своего экстремума — категории. А в случае с цифрой 62 обобщение удерживается в горизонте бытовой траектории встреч с теми или иными предметами. То есть то, что Аристотель именует «вторичными сущностями», в оперировании которыми и состоит процесс нашего мышления, уже содержит в себе некую бессмысленность, состоящую в неопределенности уровней удержания. Один из пунктов аристотелевской критики Платона состоит в том, что необходимость допустить идею ногтя, идею пальца, идею кисти, идею пятна на ногте приводит к бесконечно громоздкой в своей абсурдности иерархии. С другой стороны, логический принцип индивидуации, состоящий в бесконечных указаниях на «вот это» и «вот то» и вступающий в борьбу с вторичными сущностями, просто противоречит обычной и необходимой практике мышления. То есть смысл как таковой остается мерцать,

возвращение в себе, с начала Вселенной всё в мире связывает закон серии» (Перевод мой. — А. В.).

¹ *Kammerer P. Ibid. S. 87–90.*

² Навязчиво, в частности, и во фрейдовском смысле.

зажатый двумя бесконечностями: качественной бесконечностью общих понятий и количественной бесконечностью индивидуальных частей. Поиски смыслов в любой из этих бесконечностей — это лишь разные стратегии укрощения бессмысленности.

Во-вторых, история с 62-мя отсылает к проблеме тотальности или исключительности знаков. Дело в том, что по большей части мы окружены вещами, большинство из свойств которых кажется нам случайными: садясь в машину с определенным регистрационным номером, мы не склонны всякий раз задумываться над тем, а не содержит ли в себе этот номер некое послания. Подавляющее большинство вещей в этом отношении для нас совершенно бессмысленны. Только навязчивость серии может вдруг спровоцировать смыслопоиск в их до того бессмысленных совокупностях и рядах. Здесь мы сталкиваемся с неким инертным абсурдом случайных рядов, вдруг начинающих что-то значить. Важно то, что абсурд рядов в этой процедуре не исчезает, а можно сказать, абсолютизируется. Теперь бессмысленное предстает как явное что-то, но *не понятно* что, а, возможно, и вообще как знак ничто. Решающее значение здесь принадлежит вере или суеверию, которые и приводят к решению бессмысленного в смысл. Проблема тотальности означивания, герменевтическая по своей сути, имеет определяющее значение для религиозной философии. Так до-смысл преобразуется в сверх-смысл в иерофании. Вещные порядки представляют собой потенциальность смысла, которая в большинстве случаев нашего антропологического продвижения в их среде так и остается потенциальностью. Но является ли неосмысленное бессмысленным? Я попытаюсь подступить к этому вопросу в рамках следующего примера.

В начале романа Чарльза Диккенса «Холодный дом» есть небольшой эпизод, когда Эстер Саммерсон в почтовой карете по пути в пансион мисс Донни оказывается в обществе незнакомого попутчика, с которым перекинулась несколькими словами. Мисс Саммерсон вспоминает:

Расставшись с ним, я, признаюсь, почувствовала облегчение. Карета отъехала, а он остался стоять у придорожного столба. Впоследствии мне часто случалось проходить мимо этого столба, и, поравнявшись с ним, я всякий раз вспоминала своего спутника — мне почему-то казалось,

что я должна его встретить. Так было несколько лет; но я ни разу его не встречала и с течением времени позабыла о нем¹.

Этот малозначимый эпизод очень привлек в свое время мое внимание. Он ассоциировался с неким смутным чувством, которое мне очень знакомо и, смею предположить, не только мне. В контексте рассматриваемой проблемы, кажется, это чувство можно конкретизировать.

Придорожный столб — это, несомненно, типичный элемент серии. Причем серия эта вполне осмысленна, так как функциональна, но ее литературные и бытовые коннотации — это скука, бессмысленность, унылое однообразие и дорожное одиночество². К слову, юридическая логоцентричность Канцлерского суда также является воплощенной бессмысленностью и абсурдом — те страницы диккенсовского романа, где это описывается, безусловно, подготовили широкое раскрытие этой темы у Франца Кафки. Однообразие вечного возвращения вдруг прерывается явлением промелькнувшего незнакомца, фигура которого всё удаляется и удаляется. Этот придорожный столб с тех пор и на много лет становится странно и особо отмеченным, выделенным местом, как бы удерживающим образ отсутствующей фигуры. Интересно, что в этой фигуре памяти о соположении вещей гораздо больше отсутствий, чем присутствий. Но в невольном и лирическом удержании образов работает, кажется, важный механизм осмысления.

Определяющее свойство этого механизма я бы определил как сентиментальность. То есть для удержания подобного отношения необходима определенная настройка чувствительности. Сторонний наблюдатель, носитель усредненной рациональности, может и вовсе пройти мимо подобной фиксации³ или указать на ее бессмысленность. С этой позиции у воспоминания Эстер Саммерсон

¹ Диккенс Ч. Холодный дом / Пер. с англ. М. Клягиной-Кондратьевой. М., 1956. С. 45.

² Ср., например: «Только версты полосаты / Попадают одна...» в «Зимней дороге» А. С. Пушкина.

³ Ср.: в психоанализе под фиксацией понимается наличие закрепленной привязанности к объектам, периодам, фазам, предшествующему опыту, способам удовлетворения, отношениям, ситуациям, воспоминаниям, образам, симптомам, стереотипам поведения и т. д., выступающей в качестве

есть все шансы сойти за бред. Но случай, безусловно, не однозначен, так как сугубая рационализация как модель объяснения не может претендовать на всеобщее значение, в частности, в отношении литературного произведения. Иными словами, вопрос о бессмысленности чувства является, на мой взгляд, одним из ключевых в антропологическом смысле. А в силу того, что онтология вещи рассматривается здесь в феноменологической и антропологической перспективах, можно говорить и об онтологическом аспекте бессмысленного.

Доминантой западных философских интерпретаций вещиности является мотив сущностной осмысленности вещи, вещной прагматики¹. Вещь как тень идеи у Платона, вещь как первичная сущность у Аристотеля, вещь как единичность в протяженности в Новое время, вещь-в-себе Канта, вещь как понятие в самораскрытии Абсолютной Идеи у Гегеля, вещь как изделие и постав у Хайдеггера — лейтмотивом этих концепции является осмысленность вещи. Но в каждой из этих концепций метафизическая определенность смысла вещи проистекает из диалектической пред-определенности до-смысла и пост-смысла, то есть, в общем виде, из определенности бессмысленного. Вещь недоделанная и неудачная, сломанная и распадающаяся, истершаяся и заброшенная, вещь-еще-не и вещь-уже-не погружены в океан бессмысленного, где время от времени воздвигаются рациональностью искусственные островки для подручности и свойскости избранных предметов. Или фигуры чувствительной памяти сооружают свои эфемерные фиксации на поверхности индифферентных серий.

важного внутреннего фактора амбивалентности, психических конфликтов и происхождения неврозов.

¹ См.: Торчинов Е. А. Вещь и вещьность в китайской и европейской философии // Торчинов Е. А. Пути философии Востока и Запада: Познание запредельного. СПб., 2005. С. 85–95.

Н. В. Калинина
*Россия, Институт русской литературы РАН
(Санкт-Петербург)*

**АБСУРД: ФОРМА РЕФЛЕКСИИ
ИЛИ ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРИЕМ?
(ПОЭТИКА СНОВИДЕНИЙ
В РОМАНЕ И. А. ГОНЧАРОВА «ОБРЫВ»)**

К началу нынешнего столетия накопилось немало толкований понятия «абсурд». Аспекты проблематики и круг так или иначе связанных с нею вопросов, как правило, зависят от принятой «системы измерения», в связи с чем работы логиков, лингвистов и философов заметно отличаются от исследований того же феномена в области искусства, психологии или социокультурной антропологии¹. Я опираюсь на традицию изучения абсурда в литературоведческой науке.

Вяч. Вс. Иванов, анализируя творческое наследие В. Хлебникова, отмечал, что основным источником вдохновения, как для создателей «заумных» текстов, так и для художественного поиска представителей авангардных литературных течений XX в. в целом, стало обращение к опыту до-логического мышления, подразумевающее, в том числе, и до-языковые структуры психики:

Почему заумные стихи в «большой литературе» появляются в сочинениях, написанных для детей? И почему вообще в детской литературе столько «лепых нелепиц», как их назвал один из первых их собирателей, делившийся ими с Хлебниковым, — Корней Чуковский?

Проблема зауми или абсурда в словесном искусстве с этой точки зрения может рассматриваться как эксперимент, связанный с исследованием взаимоотношений синтаксиса и семантики в современной науке.

¹ Подробнее об этом см.: Буренина О. Д. Что такое абсурд, или По следам Мартина Эсслина // Абсурд и вокруг. М., 2004. С. 7–72.

За пределами естественного языка сходная проблема осмысления зауми как соотношений с некоторыми внеязыковыми ситуациями возникает по отношению к синтаксису реальных ситуаций. Абсурдные положения, рождаемые при нарушении обычных причинно-следственных связей (как это обычно во сне), оказываются часто осмысленными в духе действительности, соответствующей абсурду (как у Кафки). Поэтому искусство абсурда как бы строит иногда прогнозирующие модели по отношению к действительности.

На примерах грамматически правильных нелепиц ребенок учится семантической свободе естественного языка, который допускает подстановку каких угодно сочетаний слов в заранее готовые грамматические схемы. Быть может, сходную роль играет и свобода комбинаций элементов жизненных ситуаций в сказке, фантастическом рассказе (и повести) и в литературе абсурда. Искусство, причающее к свободе в комбинации элементов, служит как бы проводником в мир со сдвинутыми правилами игры¹.

Понятно, что в чистом виде, то есть в форме «абсурда ради абсурда» — художественный метод абсурдизма не характерен (если не сказать — неприемлем) для поэтики и литературной идеологии XIX в., тяготеющего к рациональным формам осмысления (и моделирования) действительности. Так, по мнению Вяч. Вс. Иванова, высказанному в его уже цитировавшейся работе о Хлебникове, «первой в европейской прозаической литературе книгой, целиком построенной на нарушении обычных норм построения ситуаций и словесных сочетаний, их описывающих» стала «Алиса в стране чудес» Льюиса Кэрролла, напечатанная в 1865 г.² Тем не менее, в настоящий момент существует немало специальных работ, посвященных имплицитному абсурдизму классической русской прозы от самых ее истоков, в связи с чем можно вспомнить статью В. Шмида о прозаическом дебюте Пушкина в новелле «Гробовщик»³, или

¹ Иванов Вяч. Вс. Хлебников и наука // Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 2: Статьи о русской литературе. М., 2000. С. 394–395.

² Там же. Ср.: Клюев Е. В. Теория литературы абсурда. М., 2000.

³ Шмид В. Дом-гроб, живые мертвецы и православие Адриана Прохорова: О поэтичности «Гробовщика» // Русская новелла: Проблемы теории и истории. М.; СПб., 1993. С. 63–83. Ср. с противоположной точкой зрения: «Родившиеся в переломную для Пушкина пору болдинской осени (1830), «Повести Белкина» <...> — первая страница зрелой, классической отече-

набоковское определение творчества Н. В. Гоголя: «Абсурд был любимой музой Гоголя»¹.

Иррациональные модели повествования присутствуют и в творческом наследии И. А. Гончарова. При этом он принимает правила литературной игры, сложившиеся в лоне пушкинско-гоголевской традиции, уклоняясь от художественных средств альтернативной поэтики абсурда, возникшей в творчестве писателей-современников: А. К. Толстого, А. В. Сухова-Кобылина и М. Е. Салтыкова-Щедрина². Антилогика сновидений литературных героев, способная подчеркнуть власть фантазии над обыденно-непрозорливым восприятием реальности (и заодно обозначить глубинные смыслы происходящего в виде символических проекций), привлекает его в большей степени, чем сатирические возможности абсурдного изображения повседневности.

Отметим, что в недалеком будущем художественные стратегии, ориентирующиеся на «антиязык» и измененное состояние человеческого сознания, становятся одной из господствующих тенденций развития литературы, а основным (после языковых экспериментов футуризма) созидательным полем для выявления «второго измерения мышления» — сюрреалистический опыт, многообразно отразившийся в творчестве писателей, художников, драматургов и поэтов. Главным инструментом познания, стремящегося к единству сознательного и бессознательного начал человеческой психики, сюрреалисты объявляли сновидение. Механизм художественной репрезентации состоял в разворачивании

ственной прозы. Именно «Повестями Белкина» Пушкин, как пророчески заметила М. Н. Волконская (1832), «открыл новые пути нашим писателям», в частности, предварил русский реалистический роман XIX века» (*Хализев В. Е., Шешунова С. В.* Цикл А. С. Пушкина «Повести Белкина». М., 1989. С. 5).

¹ См.: *Набоков В. В.* Лекции по русской литературе: Чехов, Достоевский, Гоголь, Горький, Толстой, Тургенев. М., 1999. С. 119. См. также: *Набоков В. В.* Искусство литературы и здравый смысл // *Набоков В. В.* Лекции по зарубежной литературе: Остен, Диккенс, Флобер, Джойс, Кафка, Пруст, Стивенсон. М., 1998. С. 465–476.

² См.: *Пенская Е. Н.* Проблемы альтернативных путей в русской литературе: Поэтика абсурда в творчестве А. К. Толстого, М. Е. Салтыкова-Щедрина и А. В. Сухова-Кобылина. М., 2000.

сновидческой фавулы в онейрический сюжет сюрреалистических текстов.

Интересно, что концепция творчества Гончарова, обстоятельно изложенная в немногочисленных критических очерках и обширном эпистолярном писателе, в значительной степени опиралась на сходные эстетические положения, провозглашавшие приоритет бессознательной сферы в области художественного мышления. В наиболее известной статье, посвященной развернутому анализу собственного творческого метода, Гончаров писал:

«Художник мыслит образами», — сказал Белинский, — и мы видим это на каждом шагу, во всех даровитых романистах. Но как он мыслит — вот давнишний, мудреный, спорный вопрос! Одни говорят — сознательно, другие — бессознательно. Я думаю, и так и этак: смотря по тому, что преобладает в художнике, ум или фантазия и так называемое сердце.

Он работает сознательно, если ум его тонок, наблюдателен и превозмогает фантазию и сердце. Тогда идея нередко высказывается помимо образа. И если талант не силен, она заслоняет образ и является тенденцией. <...> И наоборот — при избытке фантазии и при — относительно меньшем против таланта — уме образ поглощает в себе значение, идею; картина говорит за себя, и художник часто сам увидит смысл — с помощью тонкого критического истолкователя, какими, например, были Белинский и Добролюбов. Редко, в лице самого автора, соединяются и сильный объективный художник, и вполне сознательный критик. Да не подумают, что я беру такую роль на себя. <...> Обращаясь к любопытному процессу сознательного и бессознательного творчества, я о себе прежде всего скажу, что я принадлежу к последней категории, то есть увлекаюсь больше всего (как это заметил обо мне Белинский) «своею способностью рисовать». Рисуя, я редко знаю в ту минуту, что значит мой образ, портрет, характер: я только вижу его живым перед собою — и смотрю, верно ли я рисую, вижу его в действии с другими, <...> не предвидя еще вполне, как вместе свяжутся все пока разбросанные в голове части целого. Я спешу, чтоб не забыть, набрасывать сцены, характеры на листках, клочках <...> и мне самому бывает скучно писать, пока вдруг не хлынет свет и не осветит дороги, куда мне идти¹.

¹ Гончаров И. А. Лучше поздно, чем никогда: (Критические заметки) // Гончаров И. А. Собр. соч.: В 8 т. М., 1955. Т. 8. С. 69–71. Еще более поразительны пересечения этих размышлений Гончарова с поэтической авторефлексией одного из основателей театра абсурда Э. Ионеско: «Сновидения для меня необычайно важны, потому что они позволяют глубже заглянуть в самого себя, делают меня зорче. Ведь во сне мы тоже думаем, но мы более

Обратим также внимание на то, что онейрические тексты составляют одну из художественных констант идиостиля Гончарова и фигурируют во всех трех романах писателя. В «Обыкновенной истории» видит и пересказывает свой сон мать главного героя¹,

проницательны, мы мыслим более подлинно, более глубоко, поскольку погружены в себя целиком. Сновидение — это своего рода медитация, духовное созерцание. Это мышление образами. <...> моя точка зрения сводится к следующему: во-первых, во сне мы находимся в ясном уме, куда более ясном, чем когда бодрствуем, во-вторых, мыслим образами, а в-третьих, всякий сон театрален, <...>. Из Кроче я еще принял для себя определение видов мышления: их два — дискурсивное и интуитивное. Иными словами, логически организованное и эстетическое. Так вот, я считаю, что интуитивное мышление воплощено в сновидениях — они и есть эстетическое мышление в чистом виде, когда мысль сразу оформляется не в слова, а в образы. <...> потом, когда пьеса уже поставлена и критики начинают говорить: “Это означает то-то и то-то”, — я вдруг, словно опомнившись, восклицаю: “Да они же ничего не понимают! Пьеса означает совсем другое, она означает вот что...” — и начинаю объяснять. Я могу давать объяснения, потому что сам больше не нахожусь внутри того мира, между мной и пьесой успела возникнуть дистанция. А когда я писал, я был целиком во власти логики сновидения, которая сознанию не подотчетна» (Ионеско Э. Между жизнью и сновидением: Беседы с Клодом Бонфуа (фрагмент книги; пер. с франц. И. Кузнецовой) // Иностранная литература. 1997. № 10. С. 118, 122, 138).

¹ «— Ну вот, — начала Анна Павловна, когда принесли завтрак и Антон Иваныч уселся за стол, — и вижу я...

— А что ж вы сами-то разве не станете кушать — спросил Антон Иваныч. — И! до еды ли мне теперь? Мне и кусок в горло не пойдет; давеча и чашки чаю не допила. — Вот я вижу во сне, что я будто сию этак-то, а так, напротив меня, Аграфена стоит с подносом. Я и говорю будто ей: “Что же, мол, говорю, у тебя, Аграфена, поднос-то пустой?” — а она молчит, а сама смотрит всё на дверь. “Ах, матушки мои! — думаю во сне-то сама про себя, — что же это она устала туда глаза?” Вот и я стала смотреть... смотрю: вдруг Сашенька и входит, такой печальный, подошел ко мне и говорит, да так, словно наяву говорит: “Прощайте, говорит, маменька, я еду далеко, вон туда, — и указал на озеро, — и больше, говорит, не приеду”. — “Куда же это, мой дружочек?” — спрашиваю я, а сердце так и ноет у меня. Он будто молчит, а сам смотрит на меня так странно да жалостно. “Да откуда ты взялся, голубчик?” — будто спрашиваю я опять. А он, сердечный, вздохнул и опять указал на озеро. “Из омута, — молвил чуть слышно, — от водяных”. Я так вся и затряслась — и проснулась. Подушка у меня вся в слезах; и наяву-то не могу опомниться; сию на постели, а сама плачу, так и заливаюсь, плачу.<...> — Это хорошо, матушка, плакать во сне: к добру! — сказал Антон Иваныч, разбивая яйцо о тарелку» (Гончаров И. А. Обыкновенная история. Роман

со знаменитой главой «Сон Обломова» читатель мог ознакомиться за десять лет до выхода романа в свет¹, а в «Обрыве» развернут уже целый комплекс сновидений, встроенных в семантическую и структурно-композиционную ткань повествования. С одной стороны, это творческие грезы художника Райского² и эсхатологическое видение Бабушки³, с другой, психофизиологический («целебный») сон Бориса⁴ и глава XXI части 3-й — своеобразный интекст, отсылающий к традиции фабульного повествования: «ночных» рамочных циклов, «шкатулке снов», полностью сложенных из персонажных сновидений⁵.

Жанровые тяготения и функции сновидческих текстов в произведениях писателя также довольно разнообразны — от вставного художественного очерка, каковым, по существу, является глава IX части первой романа «Обломов» (больше известная под названием «Сон Обломова»)⁶, репрезентации эстетического иде-

в двух частях // Гончаров И. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. СПб., 1997. Т. 1. С. 429–430).

¹ Гончаров И. А. Сон Обломова: Эпизод из неоконченного романа // Литературный сборник с иллюстрациями, изд. редакцией «Современника». СПб., 1849. С. 211–252.

² См.: Гончаров И. А. Обрыв: Роман в пяти частях // Гончаров И. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. СПб., 2004. Т. 7. С. 149–150, 623, 764, 769. О специфической роли «скульптурного» фиксирования образа, как «определенного» события, являющегося необходимой фазой эстетического освоения действительности, см.: Бак Д. П. Проблема творчества и образ художника в романе И. А. Гончарова «Обрыв» // Традиции и новаторство в русской классической литературе (...Гоголь...Достоевский...). Межвуз. сб. науч. тр. СПб., 1992. С. 117–118.

³ Гончаров И. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. СПб., 2004. Т. 7. С. 673–674.

⁴ Там же. С. 635.

⁵ Там же. С. 507–514.

⁶ «Сложную нарративную конструкцию представляет глава «Сон Обломова» в романе И. Гончарова. Известно, что глава «Сон Обломова» предшествовала написанию романа. То есть не сон был включен в роман, а онейрический текст обрстал романным текстом. Этот факт творческой истории романа, а также отдаленность времени написания главы от романного текста объясняют уникальность и герметичность нарратива онейрической главы. В отличие от снов в романах Т. Манна и Ф. Достоевского, сон Обломова как бы сопротивляется вписыванию в текст всего произведения и воспринима-

ала Райского в его поэтических видениях об ожившей статуе (по функции и приемам приближающихся к экфрасису), шуточной мистификации Викентьева, пародирующей бытовые страхи Татьяны Марковны (которая потом с зеркальной точностью отразится в визионерском описании бабушкина сна о гибели Малиновки) и простого описания «сна в роли сна» — до скрытых и явных литературных аллюзий (простирающихся вплоть до стилизации крупных жанровых форм «в миниатюре»). В рамках статьи сосредоточимся на рассмотрении XXI главы третьей части «Обрыва». Содержание этого эпизода было задумано Гончаровым в 1865 г., когда в рукописи третьей части романа появляется отметка: «Сны всех трех» (по-видимому, Райского, бабушки и Веры), после чего работа над «Обрывом» была прервана¹.

В качестве общих замечаний, предвещающих анализ текста главы, важно сказать, что в рамочной конструкции повествования роль организатора беседы предоставлена Райскому, границы начала и конца сновидений строго зафиксированы, а дополнительным посредником между автором, рассказчиками и читателем становится бабушка, комментирующая каждый рассказанный сон с позиций «здорового смысла»: «Это от золотухи: надо пить аверину траву»; « — Надо морковного соку выпить, <...> это кровь очищает»; «...тебе, бабушка, уж на ночь дам ревеню или постного масла с серой. У тебя глисты, должно быть. И ужинать не надо» и т. д. Символика сновидений XXI главы (синописис которой из-

ется как самодостаточный и автономный» (*Савельева В. В.* Художественная гипнология и онейропоэтика русских писателей. Алматы, 2013. С. 38). Ср.: «В “Сне Обломова” полностью отсутствует “сновидческий” элемент. Сон в романе Гончарова — рациональное объяснение характера героя, а сам мотив сна — не более, чем авторская прихоть Гончарова» (*Таборисская Е. М.* О некоторых особенностях художественного времени в русском романе середины XIX века // Пути русской прозы XIX века. Л., 1976. С. 73). См. также: *Отрадин М. В.* «Сон Обломова» как художественное целое // Русская литература. 1992. № 1. С. 3–17; *Ляпушкина Е. И.* «Сон Обломова»: Коммуникативные стратегии текста // Вестник Ленинградского Государственного университета им. А. С. Пушкина. 2014. Т. 1: Филология. № 2. С. 7–17.

¹ *Гейро Л. С.* «Сообразно времени и обстоятельствам...»: (Творческая история романа «Обрыв») // Лит. наследство. Т. 102. И. А. Гончаров: Новые материалы и исследования. М., 2000. С. 148.

ложен ниже) подробно освещена в работе Л. С. Гейро ««Сообразно времени и обстоятельствам...»: (Творческая история романа «Обрыв»)»¹. Поэтому мы не станем останавливаться на данном уровне семантики и попытаемся разобраться, что в содержании анализируемого фрагмента является литературным сновидением, отсылающим к определенному литературному контексту, а что относится к собственно сновидческой реальности с элементами абсурда в виде нарушения каузальных связей. (Хотя, как будет показано ниже, контекст, который играет такую важную роль в поэтике прозы И. А. Гончарова, важен и при прочтении сновидений героев.)

Экспозиция:

Райский пришел домой злой, не ужинал, не пошутил с Марфинькой, не подразнил бабушку и ушел к себе. И на другой день он сошел такой же мрачный и недовольный.

Погода была еще мрачнее. Шел мелкий, непрерывный дождь. Небо покрыто было не тучами, а каким-то паром. На окрестности лежал туман.

Вера была тоже невесела. Она закутана была в большой платок, и на вопрос бабушки, что с ней, отвечала, что у ней был ночью озноб.

Посыпались расспросы, упреки, что не разбудила, предложения — напиться липового цвета и поставить горчишники. Вера решительно отказалась, сказав, что чувствует себя теперь совсем здоровою.

Все трое сидели молча, зевали или перекидывались изредка вопросом и ответом. <...> и уже собирались разойтись, как вдруг явилась Марфинька.

— Ах, бабушка, как я испугалась! страшный сон видела! — сказала она, еще не поздоровавшись. — Как бы не забыть!

— Какой такой, расскажи? Что это ты бледна сегодня?

— Рассказывай скорей! — говорил Райский. — Давайте сны рассказывать, кто какой видел. И я вспомнил свой сон: странный такой! Начинай, Марфинька! Сегодня скука, слякоть — хоть сказки давайте рассказывать!

¹ Гейро Л. С. «Сообразно времени и обстоятельствам...»: (Творческая история романа «Обрыв») // Лит. наследство. Т. 102. И. А. Гончаров: Новые материалы и исследования. М., 2000. С. 147–153.

1. Сон Марфиньки:

— Я будто, бабушка... Послушай, Верочка, какой сон! Слушайте, говорят вам, Николай Андрейч, что вы не посидите!.. На дворе будто ночь лунная, светлая, так пахнет цветами, птицы поют...

— Ночью? — сказал Викентьев.

— Соловьи всё ночью поют! — заметила бабушка, взглянув на них обоих.

Марфинька покраснела.

— Вот теперь сбили с толку — я и не стану рассказывать! <...> — Вот будто я тихонько вошла в графский дом, <...> прямо в галерею, где там статуи стоят. Вошла я и притаилась, и смотрю, как месяц освещал их все, а я стою в темном углу: меня не видать, а я их всех вижу. Только я стою, не дышу, всё смотрю на них. Все переглядела — и Геркулеса с палицей, и Диану, и потом Венеру, и еще эту с совой, Минерву... И старика, которого змеи сжимают... как бишь его зовут... Только вдруг!.. (Марфинька сделала испуганное лицо и оглядывалась по сторонам) — и теперь даже страшно — так живо представилось...

— Ну, что вдруг? — спросила бабушка.

— Страшно, бабушка. Вдруг будто статуи начали шевелиться. Сначала одна тихо-тихо повернула голову и посмотрела на другую, а та тоже тихо разогнула и не спеша протянула к ней руку: это Диана с Минервой. Потом медленно приподнялась Венера — и не шагая... какой ужас!.. подвинулась, как мертвец, плавно к Марсу, в каске... Потом змеи, как живые, поползли около старика! Он перегнул голову назад, у него лицо

4. Сон Райского:

— А вы, братец? теперь вам говорить! — напомнила ему Марфинька.

— Вообразите, я всю ночь летал.

— Как летали?

— Так: будто крылья явились.

— Это бывает к росту, — сказала бабушка, — кажется, тебе уж некстати бы...

— Я сначала попробовал полететь по комнате, — продолжал он, — отлично! Вы все сидите в зале, на стульях, а я, как муха, под потолок залетел. Вы на меня кричать, пуще всех бабушка. Она даже велела Якову ткнуть меня половой щеткой, но я пробил головой окно, вылетел и взвился над рощей... Какая прелесть, какое новое, чудесное ощущение! Сердце бьется, кровь замирает, глаза видят далеко. Я то поднимусь, то опущусь — и, когда однажды поднялся очень высоко, вдруг вижу, из-за куста в меня целится из ружья Марк...

— Этот всем снится; вот сокровище далось: как пугало, — сказала Татьяна Марковна.

— Я его вчера видел с ружьем — на острове: он и приснился. Я ему стал кричать изо всей мочи, во сне, — продолжал Райский, — а он будто не слышит, всё целится... наконец...

— Ну, братец, — ах, это интересно...

— Ну, я и — проснулся!

— Только? ах, как жаль! — сказала Марфинька.

— А тебе хотелось, чтоб он меня застрелил?

— Чего доброго: от него станется и наяву, — ворчала бабушка. — А что он, отдал тебе восемьдесят рублей?

— Нет, бабушка, я и не спрашивал.

стали дергать судороги, как у живого, я думала, сейчас закричит! И другие все плавно стали двигаться друг к другу, некоторые подошли к окну и смотрели на месяц... Глаза у всех каменные, зрачков нет... Ух!

Она вздрогнула.

— Да это поэтический сон — я его запишу! — сказал Райский.

— Побежали дети в разные стороны, — продолжала Марфинька, — и всё тихо, не перебирая ногами... Статуи как будто советовались друг с другом, наклоняли головы, шептались... Нимфы взяли за руки и кружились, глядя на месяц... — Я вся тряслась от страха. — Сова встрепенулась крыльями и носом почесала себе грудь... Марс обнял Венеру, она положила ему голову на плечо, они стояли, все другие ходили или сидели группами. Только Геркулес не двигался. Вдруг и он поднял голову, потом начал тихо выпрямляться, плавно подниматься с своего места. Большой такой, до потолка! Он обвел всех глазами, потом взглянул в мой угол... и вдруг задрожал, весь выпрямился, поднял руку: все в один раз взглянули туда же, на меня — на минуту остолбенели, потом все кучей бросились прямо ко мне...

— Ну, что же вы, Марфа Васильевна? — спросил Викентьев.

— Как я закричу!

— Ну?

— Ну и хотела кликнуть Федосью, да проснулась — и с полчаса всё тряслась, боялась пошевелиться — так до утра и не спала. Уж пробило семь, как я заснула.

2. Сон Викентьева:

— Ну, теперь позвольте мне... — начал Викентьев торопливо, — я будто иду по горе, к собору, а навстречу мне будто Нил Андреич, на четвереньках, голый...

— Полно тебе, что это, сударь, при невесте!.. — остановила его Татьяна Марковна.

— Ей-богу, правда...

— Это нехорошо, не к добру...

— Говорите, говорите! — одобрял Райский.

— А верхом на нем будто Полина Карповна, тоже...

— Перестанешь ли молоть? — сказала Татьяна Марковна, едва удерживаясь от смеху.

— Сейчас кончу. Сзади будто Марк Иванович погоняет Тычкова поленом, а впереди Опенкин, со свечой, и музыка...

Все захохотали.

— Всё сочинил, бабушка, сейчас сочинил, не верьте ему! — сказала Марфинька.

— Ей-богу, нет! и все будто, завидя меня, бросились, как ваши статуи, ко мне, я от них: кричал, кричал, даже Семен пришел будить меня, — ей-богу, правда, спросите Семена!..

5. Сон Бабушки, сочиненный Викентьевым:

— А вы, бабушка, видели какой-нибудь сон? расскажите. Теперь ваша очередь! — обратился к ней Райский.

— Стану я пустяки болтать!

— Расскажите, бабушка! — пристала и Марфинька.

— Бабушка, позвольте, я расскажу за вас, что вы видели? — вызвался Викентьев.

— А ты почему знаешь бабушкины сны?

— Я угадаю.

— Ну, угадывай.

— Вам снилось, — начал он, — что мужики отвезли хлеб на базар, продали и пропили деньги. Это во-первых... Все засмеялись.

— Какой отгадчик! — сказала бабушка.

— Во-вторых, что Яков, Егор, Прохор и Мотька, пьяные, забрались на сеновал, закурили трубки и наделали пожар...

— Типун тебе, право, болтун этакий! Поди, я уши надеру!

— В-третьих, что все девки и бабы, в один вечер, съели всё варенье, яблочки, растаскали сахар, кофе...

Опять смех.

— Что Савелий до смерти убил Марину...

— Полно, тебе говорят!.. — унимала сердито Татьяна Марковна.

— И наконец, — торопливо досказывал он, так что на зубах вскочил пузырь, — что земская полиция в деревне велела делать мостовую и тротуары, а в доме поставили роту солдат...

— Вот я же тебя, я же тебя — на, на, на! — говорила бабушка, встав с места и поймав Викентьева за ухо. — А еще жених — болтает вздор какой!

3. Сон Веры:

— Ну, Вера, скажи свой сон — твоя очередь! — обратился Райский к Вере.

— Что такое я видела? — старалась она припомнить, — да, молнию, гром гремел — и, кажется, всякий удар падал в одно место...

— Какая страсть! — сказала Марфинька, — я бы закричала.

— Я была где-то на берегу, — продолжала Вера, — у моря: передо мной какой-то мост, в море. Я побежала по мосту, — добежала до половины: смотрю, другой половины нет, ее унесла буря...

— Всё? — спросил Райский.

— Всё.

— И этот сон хорош: и тут поэзия!

— Я не вижу обыкновенно снов или забываю их, — сказала она, — а сегодня у меня был озноб: вот вам и поэзия!

6. Сон Бабушки:

— Видите же и вы какие-нибудь сны, бабушка? — заметил Райский.

— Вижу, да не такие безобразные и страшные, как вы все.

— Ну что, например, видели сегодня?

Бабушка стала припоминать.

— Видела что-то, постойте... Да: поле видела, на нем будто лежит... снег.

— А еще? — спросил Райский.

— А на снегу щепка...

— И всё?

— Чего ж еще? И слава Богу, кричать и метаться не нужно!

Глава открывается экспозицией, где Райский заявляет свой статус медиатора, определяющего последовательность изложения, после чего один за другим следуют шесть рассказов о снах, один из которых одновременно принадлежит и бабушке, и Викентьеву (так как целиком и полностью сочинен последним, но с настолько высокой степенью вероятности, что затем, уже в трагической каденции, полностью повторяется в бабушкином сне наяву в пятой части романа).

Сон самого Викентьева, несмотря на его комическую окраску, в наибольшей степени ориентирован на онейрическую реальность — с внезапностью появления и смены действующих лиц, неправдоподобностью ситуации, вытеснением внутреннего морального цензора на периферию события, алогичностью причинно-следственных сцеплений (и, как следствие, непредсказуемостью дальнейшего развития сюжета). Не менее важным признаком причастности этого рассказа к области сновидений является установка



Ханс Бальдунг Грин. Гетера Филлида верхом на Аристотеле
(1513, Нюрнберг, Германский национальный музей)

на архетипичность центрального образа сна, отсылающего к распространенному средневековому сюжету «Страсти мудреца», наиболее известному по гравюре «Гетера Филлида верхом на Аристотеле» в исполнении Ханса Бальдунга Грина (1513). В свою очередь, иконография этого сюжета сложным образом коррелирует с гравюрой «Амур верхом на тигре» из кабинета старого дома — одной из центральных эмблематических метафор романа «Обрыв», трактовка которой содержится в кульминационной сцене, описывающей пограничное состояние Веры на краю гибели в VIII главе четвертой части романа¹.

Рассказанный Викентьевым сон можно интерпретировать и в более прикладном ключе, заглянув в отцензурованный И. А. Гончаровым в конце 1857 г. «Сонник»², поскольку толкование опорных образов из рассмешившего всех рассказа обнаруживает несомненные переклички с сюжетом недавнего «посрамления» Нила Андреевича в доме Бережковой. Например: «Нагота — бедность после

¹ «— Ты гибнешь, Вера! — в ужасе сказал он, отступая. <...>

— Может быть, — говорила она, как будто отряхивая хмель от головы.

— Так что же? что вам? не всё ли равно? вы этого хотели? “Природа влагает только страсть в живые организмы, — твердили вы, — страсть прекрасна!..” Ну вот она — любуйтесь!. Она забирала сильными глотками свежий, вечерний воздух. — Но я же и остерегал тебя: я называл страсть “волком”... — защищался он, с ужасом слушая это явное, беззащитное признание.

— Нет, она злее, она — тигр. Я не верила, теперь верю. Знаете ту гравюру, в кабинете старого дома: тигр скалит зубы на сидящего на нем амура? Я не понимала, что это значит, бессмыслица — думала, а теперь понимаю. Да — страсть, как тигр, сначала даст сесть на себя, а потом рычит и скалит зубы...» (Гончаров И. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. СПб., 2004. Т. 7. С. 576–577). Свидетельством того, насколько активно этот образ присутствовал в сознании русской образованной аудитории в конце XVIII – начале XIX вв., могут служить два фрагмента из записных книжек П. А. Вяземского: «Женщины господствуют в жизни силой слабостей своих и наших. Они напоминают изваяние, представляющее Амура, который обуздал льва. Он царь; но дитя сел ему на шею» (Вяземский П. А. Полн. собр. соч.: В 12 т. СПб., 1883. Т. 8. С. 11); «В женщинах мы видим торжество силы слабостей. Женщины правят, господствуют нами, но чем? Слабостями своими, которые нас привлекают и очаровывают. Они напоминают ваяние, представляющее Амура верхом на льве. Дитя обуздывает царя зверей» (Там же. СПб., 1884. Т. 9. С. 9).

² См.: Гончаров И. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. СПб., 2014. Т. 10. С. 318, 366.



Вацлав Холлар.
Амур верхом на тигре (1652, Нью-Йорк, Метрополитен)

роскошной жизни, открытие тайны, вора, беглеца»¹, или: «Видеть во сне горящий факел в руках другого — значит, что зло или преступление соделанное будет обнаружено и ему будет назначено достойное наказание»².

Сон Веры является литературной реминисценцией начального эпизода «Сна Татьяны» («Евгений Онегин», 5, XI), что частично проанализировано в уже упоминавшейся статье Л. С. Гейро³, поэтому нет необходимости останавливаться на нем отдельно. Замечу только, что он, таким образом, попадает в категорию литературных снов, а не сновидческих текстов, которые в данном сообщении интересуют нас в первую очередь.

Сон Райского также «литературен». Поверхностно-бытовое значение сновидения («Это бывает к росту»), поданное автором через

¹ Сонник, или Толкователь снов. Веселый сказочник для старого и малого. СПб., 1858. С. 198.

² Там же. С. 26.

³ Гейро Л. С. «Сообразно времени и обстоятельствам»... С. 152.

реплику бабушки, оказывается уязвимым в самом своем основании («кажется, тебе уж нехстати бы...»). Более глубинное толкование символики сна раскрывается в сопоставлении с художественным приемом «воображаемого полета», «полета мечты», являющегося одним из устойчивых мотивов мировой поэзии. В качестве ближайшего к Гончарову примера можно привести поэму А. Н. Майкова «Сны», писавшуюся в течение 1855–1858 гг. и опубликованную с цензурными купюрами в 1859 г., где этот прием был положен в основу композиции произведения. (О высокой оценке поэмы Майкова «Сны» со стороны романиста свидетельствует не только его переписка с автором (см. письмо И. А. Гончарова к А. Н. Майкову от 11 (23) апреля 1859 г.)¹, но и письма к общим друзьям и литературным знакомым.)² В свете обозначенной литературной традиции сон Райского должен был символизировать поэтическую натуру, способную к «полету фантазии» и к творчеству. Появление же прицеливающегося из ружья Марка Волохова в финале этого сновидения «прочитывается» уже через отсылку к «Онегину» («Евгений Онегин», 5, XX, XXI). Ведь если принять сформулированное С. Г. Бочаровым положение о перераспределении ролей в ходе историко-литературного процесса, преемником Онегина в романе «Обрыв» становится не «культурный герой» Райский, а нигилист Волохов (Райскому отводятся сюжетные функции Ленского)³.

Сон бабушки, сочиненный за нее Викентьевым, — это достаточно редкий случай двойной референции, одновременно функци-

¹ Гончаров И. А. Собр. соч.: В 8 т. М., 1955. Т. 8. С. 315.

² См., например, письмо И. А. Гончарова к Е. В. Толстой от 20 октября 1855 г.: «В день Вашего отъезда вечером я был у Н<екрасова>, где собралось человек пятнадцать литераторов; пришел Аполлон и прочел свое «Подражание Данту». Вы помните это прекрасное стихотворение, но только тогда была одна половина, он прибавил другую, где сильно говорит о злоупотреблениях, ворах и невежестве в нашей родной стране и о том, как внешний вид порядка и строгости прикрывает всё это. Сказанное в дантовском тоне — это выходит величаво-мрачно и правдиво. Жаль, что печатать этого нельзя, но по рукам это стихотворение разойдется быстро» (Письма И. А. Гончарова к Елизавете Васильевне Толстой // *Голос минувшего*. 1913. Т. 6. Кн. 11. С. 228).

³ Бочаров С. Г. Р. С.: Возможные сюжеты Пушкина // Бочаров С. Г. *Сюжеты русской литературы*. М., 1999. С. 69–71.

онирующий как остроумная пародия (в рамках XXI главы четвертой части) и событийная канва для футурологического видения в дальнейшем повествовании (VII глава пятой части):

Мистическое звучание этого фрагмента, построенного на евангельском образе «мерзость запустения», подчеркивается в завершающем его зловещем пророчестве: «...не слышно живых шагов, только тень ее... кого уж нет, кто умрет тогда, ее Веры — скользит по тусклым, треснувшим паркетам, мешая свой стон с воем ветра, и вслед за ним мчится по саду с обрыва в беседку...»¹

Собственный сон бабушки — это подлинный сон Гончарова, рассказанный им в одном из писем, адресованных Е. В. Толстой:

...вчера спал лучше, нежели третьего дня, виноват, сегодня лучше, нежели вчера: бред и горячешные сны не мучили меня: видел сегодня просто снег во сне, а на снегу щепочку, потом скалу, а на скале букашку. Видите, какие мирные сны, а вчера, ах, Творец!²

Нетрудно заметить аксиологическое и ситуативное сходство снов бабушки и Веры, главным содержанием которых является их одиночество. И в том, и в другом случае пространством для сна служит безлюдный пейзаж (берег моря, снежная равнина). В сновидении Веры героиня бежит по мосту и оказывается посреди моря один на один с грозой и бурей, бабушкин сон лишен действия (при сохранении статики силы) и обращен к внутреннему состоянию героини, уже отрекшейся от страстей. При этом обе героини не придают своим снам почти никакого значения.

Теперь вернемся к самому первому сну в повествовании анализируемого текста, неслучайно оставленному нами напоследок. Это сон Марфиньки, который настолько сложен и хаотичен, что до сих пор ставил интерпретаторов творчества Гончарова в некоторый тупик. Л. С. Гейро сделала осторожное предположение, что этот фрагмент также связан с художественной гипнологией «Евгения Онегина»:

¹ Гейро Л. С. «Сообразно времени и обстоятельствам...» С. 151.

² Письма И. А. Гончарова к Елизавете Васильевне Толстой // *Голос минувшего*. 1913. Т. 6. Кн. 11. С. 217.

По композиции этот сон несомненно напоминает сон Татьяны Лариной. Как и другие, его трудно объяснить вне контекста романа. Да и попытка связать его с событиями «Обрыва» дает только гадательные толкования. Может быть, это аллегория неизбежного крушения той высокой гармонии, которая в нашем сознании ассоциируется с пластическими искусствами античного мира? Почему ожившие статуи угрожают именно Марфиньке? Может быть, потому, что она единственная в этом хаосе, в этом столкновении людей и судеб гармоническая личность, и потому обречена? Данный сон контекстом романа не поддерживается и варианты его понимания бесконечно много. «Разгадывание» других снов проще, но и значительнее¹.

Сразу хочу сказать, что, на мой взгляд, сон Марфиньки все-сторонне поддержан контекстом романа, так как он очевидным образом резонирует и с сомнамбулическими поэтическими видениями, преследующими Райского, и со сквозным лейтмотивом статуи в целом. Однако его внутренний, интуитивно понятный смысл и впрямь сопротивляется сопоставлению со сном Татьяны, хотя бы в силу того, что в этой сцене «Онегина» действие происходит в русском лесу, где не водятся прекрасные боги Греции. (Справедливости ради отметим, что место действия марфинькиного сна резко контрастирует и с природными пейзажами из снов бабушки и Веры.)

Героиня оказывается в парадоксальной ситуации, в окружении химерических персонажей (тогда как в не менее «многонаселенных» снах Райского и Викентьева действуют только знакомые лица, попадающие туда из предшествующей им реальности) и подвергается опасности, что, по-видимому, указывает на ее страх перед грядущими переменами, связанными с замужеством.

Можно предположить, что литературным источником этого сновидения была готическая повесть А. К. Толстого «Упырь», с которой писатель, под псевдонимом «Краснорогский» дебютировал в печати в 1841 г.² Точнее, — сон-явь Антонио из вставной новеллы (рассказчиком которой является Рыбаренко), где можно найти весь экзотический антураж марфинькиного кошмара: зловещий заколдованный дом (villa Urdgina на озере Комо; он

¹ Гейро Л. С. «Сообразно времени и обстоятельствам...» С. 149.

² <Толстой А. К.> Упырь, сочинение Краснорогского. СПб., 1841.

же — «чертов дом» на piazza Volta), ожившие Венера и Минерва, нимфы и дриады, прогуливающиеся между фавнами, сатирами и пастухами, призраки, передвигающиеся «как будто на невидимых колесах» (то есть, «не переступая ногами» по земле), и даже птица, «поправляющая носом свои перья» (в виде золотого грифона, «величиною с годовалого теленка»)¹.

Только этим контекстом, хотя бы отчасти, можно объяснить, каким образом мог начать «тихо выпрямляться, плавно поднимаясь со своего места», «Геркулес с палицей» (то есть Геркулес Фарнезе), представляющий собой стоящую скульптуру во весь рост. (Поскольку в новелле Толстого центральное место в зале принадлежит не Геркулесу, а «Юпитеру на троне» (то есть Зевсу-Олимпийцу Фидия), можно предположить простую абберацию читательской памяти со стороны Гончарова.)² Или отметить, что такие расхожие клише готической прозы, как нераскаянный родовой грех/проклятие, за которой расплачиваются отдаленные потомки, и загадочный манускрипт, являющийся исходной матрицей в запутанной сюжетной интриге, в равной степени отразились в композиции обоих произведений. (В «Обрыве» это грех бабушки и старинный нравоучительный роман о Кунигунде, которым она пытается вразумить Веру.)

Интересующий же нас механизм, обративший сон Марфиньки в непроходимый кошмар, заключался в том, что в отличие от повести Толстого, где благодаря усложненной системе повествования (с великим обилием оценок и субъектов сознания) была

¹ Толстой А. К. Собр. соч.: В 4 т. М., 1980. Т. 2. С. 45–49.

² В рукописи «Обрыва» фраза, описывающая Геркулеса как сидящую скульптуру: «Марс обнял Венеру, <...>, они стояли, все другие ходили или сидели группами. Только Геркулес сидел», исправлена на: «...Только Геркулес не двигался» (Гончаров И. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. СПб., 2010. Т. 8. Кн. 2. С. 378). Однако, правка имела скорее стилистический, чем смысловой характер (ликвидация лексического повтора: «сидели... сидел»), так как видоизменение пространственных параметров фигуры после ее вставания с места было сохранено: «Только Геркулес не двигался. Вдруг он поднял голову, потом начал тихо выпрямляться, плавно подниматься со своего места. Большой такой, до потолка!». (Там же. Т. 7. С. 510).

тщательно соблюдена двойная мотивировка¹, обеспечивавшая реалистическое объяснение любого, в том числе и самого невероятного события, во сне Марфиньки какие-либо объяснения происходящего намеренно исключались. Смысловая неопределенность высказывания обуславливалась не столько семантикой его отдельных единиц, сколько деформацией единства «обозначающего» и «обозначаемого» (отсутствием самого предмета речи). Таким образом, при соблюдении законов текстообразования смыслообразование происходило на грани полной утраты ощущения реальности, в недрах которой и рождаются непонимание и абсурд.

¹ Подробнее об этом см.: Полякова А. А., Федунина О. В. Готическая традиция в прозе А. К. Толстого («Упырь») // Новый филологический вестник. 2006. № 2 (= Филологический журнал. 2006. № 2(3)). URL: http://www.slovorggu.ru/nfv2006_1_2_pdf/05Poliakova_Fedunina.pdf (дата обращения: 14.09.2018).

А. А. Никодимова
Россия, Тверской государственный университет

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ НЕЛЕПОСТИ: ИЗ ИСТОРИИ РУССКИХ УЧЕБНИКОВ СЕРЕДИНЫ XIX ВЕКА

Всегда интересно наблюдать за тем, как писатели осваивают различные отрасли научного знания и пытаются привнести художественные элементы даже в преподавание точных дисциплин. Как известно, многим русским писателям были не чужды филантропические побуждения. Но подчас хорошо задуманные проекты, например, учебники и пособия для крестьян, приводили к анекдотическим результатам. Некоторые примеры педагогического абсурда, основанного на несоответствии знаний аудитории и установок автора, мы и рассмотрим в настоящем сообщении.

В 1848 г. Л. Н. Толстой начал свою педагогическую деятельность в Ясной Поляне «только для того, чтобы спасти тонущих там Пушкиных, Остроградских, Филаретовых, Ломоносовых. А они кишат в каждой школе»¹. Проанализировав преподавание математики в школах, писатель подверг острой критике официально признанную методику преподавания начал математики. Методические искания привели Толстого к такому выводу: «Математика имеет задачей не обучение счислению, но обучение приемам человеческой мысли при исчислении»². Учебник был написан в двух частях с указаниями для учителя. «Арифметика» Толстого резко

¹ Толстой Л. Н. Письмо к А. А. Толстой от 15–30 декабря 1874 г. // Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 22 т. М., 1984. Т. 18. С. 760.

² См. об истории этого определения: Гильмуллин М. Ф. О методике «Арифметики» Л. Н. Толстого // Математический вестник педвузов и университетов Волго-Вятского региона. 2018. №. 20. С. 22–33.

отличалась по своему содержанию не только от учебников арифметики своего времени, но и от учебников по данной дисциплине последующих десятилетий.

«Арифметика» содержит две части: «Целые числа» и «Дроби». Часть I имеет разделы: «Счисление», «Сложение и вычитание», «Умножение и деление». Часть II содержит разделы: «Десятичные дроби. Разные счисления», «Переименование дробей», «Четыре действия над простыми дробями».

Толстой составил таблицу четырех счислений, в которой содержится название чисел, их запись в славянском, римском, арабском счислении, а также, как откладываются числа на русских счетах.

В своем уезде он занялся школьным делом. Предметом особого увлечения Толстого были занимательные задачи или задачи с неожиданными, нестандартными решениями и результатами. Писатель с интересом собирал такие задачи, знал их очень много и всегда с удовольствием предлагал их членам семьи, знакомым и гостям.

Напомним несколько таких задач. Например, «Фальшивые деньги»:

Покупатель выбрал в магазине шапку стоимостью в 10 рублей и дал продавцу 25-рублёвку. У него не оказалось сдачи и он послал полученную 25-рублёвку для размена в соседнюю лавку. Покупатель получил шапку и 15 рублей сдачи. Когда покупатель ушел, пришел сосед купца, который сказал, что 25-рублёвка фальшивая. Первый купец вернул соседу 25 рублей. Сколько хозяин магазина понес в этом деле убытку?

Или «Коровы»:

Трава на лугу растет одинаково густо и быстро. 70 коров могут поесть ее за 24 дня, а 30 коров — за 60 дней. Сколько коров поели бы всю траву за 96 дней?¹

Интересно, что Толстой не принимал в расчет: такое огромное количество представителей рогатого скота было несколько удивительно для среднестатистического крестьянина — и явно мешал

¹ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 24 т. Т. 14. Арифметика / Под ред. и с примеч. П. И. Бирюкова. М., 1913. С. 207, 213.

правильному решению задачи. Вообще жизнь русского крестьянина, предполагаемого адресата «Арифметики», была тесно связана с цифрами. А. И. Васильчиков в книге «Сельский быт и сельское хозяйство в России (1861–1880)» пишет о том, что крестьяне должны были рассчитывать деньги на налоги и повинности, продовольствие и «другие предметы хозяйственного управления», предоставлять данные о числе душ, проживающих в доме, чтобы понять, кому сколько полагается земли¹. Как утверждают Ю. С. Кукушкин и Н. С. Тимофеев в книге «Самоуправление крестьян России», эти расчеты проводила община, которая также состояла из крестьян². Но вернемся к задачам. И рассмотрим решение не хозяйственных, а сугубо финансовых проблем, предложенное Л. Н. Толстым. Одна из задач так и называется — «Деньги»:

Муж и жена брали деньги из одного сундука, и ничего не осталось. Муж взял $\frac{7}{10}$ всех денег, а жена 690 руб. Сколько было всех денег?³

Для Толстого здесь интересен вопрос «сколько?» — для крестьянина был интересен другой: на какие цели понадобились эти деньги?

Или задача «Наследство»:

Пять братьев разделили после отца наследство поровну. В наследстве было три дома. Три дома нельзя было делить, их взяли старшие три брата. А младшим за то выделили деньги. Каждый из старших заплатил по 800 рублей младшим. Меньшие разделили эти деньги между собой, и тогда у всех братьев стало поровну. Много ли стоили дома?⁴

Крестьянский дом в середине XIX в. стоил, как явствует из воспоминаний самих крестьян, около 100 рублей⁵. Цифры, кото-

¹ См.: *Васильчиков А. И.* Сельский быт и сельское хозяйство в России, 1861–1880. 2-е изд., [репр.]. М., 2015. С. 35–57.

² См. об этом: *Кукушкин Ю. С., Тимофеев Н. С.* Самоуправление крестьян России (XIX – начало XXI в.). М.: Издательство Московского государственного университета, 2004. С. 48–60.

³ *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч.: В 24 т. Т. 14. Арифметика. С. 213.

⁴ Там же. С. 215.

⁵ См. сводные таблицы: URL: <https://skaramanga-1972.livejournal.com/457727.html> (дата обращения: 17.07.2018).

рыми оперирует Толстой, читателям могли показаться фантастическими...

К математике Толстой часто обращался в своих произведениях, дневнике, записных книжках, беседах с близкими. Математические понятия писатель использовал в блестящих афоризмах о характерах людей, познании, истине. Напомню некоторые из них: «Все люди так же равны: как равны прямые углы при всем видимом различии». «Человек есть дробь. Числитель — это — сравнительно с другими — достоинства человека; знаменатель — это оценка человеком самого себя. Но всякий может уменьшить своего знаменателя – свое мнение о себе, и этим уменьшением приблизиться к совершенству». В связи с этим о людях, имевших о себе высокое мнение, Толстой говорил: «У этого человека слишком велик знаменатель». «Если ученик в школе не научился сам ничего творить, то в жизни он всегда будет только подражать, копировать, так как мало таких, которые бы, научившись копировать, умели сделать самостоятельное приложение этих сведений»¹.

Как видим, эти суждения отличаются куда большей логичностью и определенностью, чем условные «арифметические» задачи; здесь использование математических понятий осмыслено логически и не приводит к абсурдным результатам. И эти суждения неоднократно привлекали внимание исследователей. А учебник Толстого сопоставлялся с другими арифметическими задачниками середины века, его педагогические идеи сравнивались с идеями Ушинского и Острогорского. Кажется, следует расширить контекст, в котором рассматриваются арифметические выкладки Толстого и вспомнить о другом «сельском задачнике», возможно, послужившем образцом для создателя «Арифметики».

«Век живи, век учись. Но учись доброму, тогда и дурное на ум не пойдет. Лучше слушать доброе, чем болтать пустое, да думать грешное. Была бы охота, учиться не трудно, а не в пример легче тому, кто знает грамоту».² Именно этими словами начинается журнал «Сельское чтение» под редакцией В. Ф. Одоевского и А. П. Заблоцкого, в котором публиковались материалы о кре-

¹ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 24 т. Т. 14. Арифметика. С. 178.

² Сельское чтение / Сост. В. Ф. Одоевский и А. П. Заблоцкий. СПб., 1848. Т. 1. С. III.

стьянском быте и хозяйстве. Всего вышло 4 выпуска данного журнала, и в них печатались такие авторы, как Вельтман, Даль, Белинский, Загоскин и многие другие. Многие русские писатели испытывали беспокойство из-за малограмотности российского народа и всеми возможными способами пытались привить крестьянам любовь к наукам и чтению через призму обыденных вещей. В «Сельском чтении» авторы дают советы по домоводству, гигиене, медицине и сельскому хозяйству.

Так, например, статья «Расчет о том, сколько можно сберечь денег, не пивши вина вовсе» С. С. Гадурина, содержит арифметические выкладки, прямо аналогичные толстовским:

Кажется, не велика беда пропить в кабаке гривну меди. А как пораздумашь хорошенько, да сосчитаешь, то и выйдет много. Вот, хоть для примера, возьмем фабричных: многие из них пьют вино каждый день. Когда один человек будет выпивать утром на гривну и вечером на столько же, — то в целый год пропьет, ни мало ни много — 73 рубля. Да и только ли 73 рубля? Глядишь, гораздо больше. Потому что по воскресеньям и по праздникам пьется более. К тому же выпивши, захочется и закутить, а подчас надобно угостить приятеля. А как все это сосчитаешь, так и выйдет, что в год снесешь в кабак не меньше сотни рублей! Стало быть, кто не пьет вина, сбережет в год 100, в 3 года 300, а в 10 лет 1000 рублей. А тысяча рублей для всякого добропорядочного крестьянина не шутка, а целый капитал, на который можно построить хорошую избу, весь двор, закупить рабочей скотинки, и завестись всем хозяйством!¹

Суммы, которые называет автор статьи, могут показаться фантастическими, но в журнале «Сельское чтение», вроде бы предназначенном для утилитарных целей, авторы очень часто избегают непосредственных деловых советов и, стараясь избежать ошибок, сообщают в «условиях задач» самую общую информацию»

Просветительский пафос очевиден и в толстовских опытах, явно связанных с традицией «Сельского чтения». Сопоставления можно продолжать, но их вполне достаточно, чтобы сделать следующие выводы:

1. «Арифметика» Толстого — задачник исключительно для сельского чтения и не может сравниться с учебными пособиями для городских школ.

¹ Там же. С. 137.

2. Задачи выстроены так, чтобы они оказывали педагогическое воздействие; Толстой учит не столько арифметике, сколько нравственным правилам.

3. Толстой остается в рамках дворянской педагогики — крестьянские дети не самостоятельные субъекты, а объекты воспитания, и особенности психологии читателей, базовые познания и представления не учитываются — и здесь Толстой вслед за авторами «Сельского чтения» допускает многочисленные нелепые ошибки, которые можно и нужно обсуждать, так как в данном случае экономические выкладки могут объяснить педагогическую неудачу.

Следует отметить, что и в «специализированных» пособиях последующих десятилетий числа в примерах были достаточно велики. Скорее всего, это связано с тем, что составители хотели научить крестьянских детей работать с большими числами. В книге «Арифметика для народных школ, составленная Гласным Тверского Губернского земства А. Т.» (1871) приводится следующая задача:

Хозяин имеет 125 штук овец, каждая овца дает в год 5 фунтов шерсти, стало быть, все 125 овец дают в год 125×5 фунтов шерсти. Но хозяин не умел запастись достаточную норму на зиму и лишился 35 штук овец, дающих в год 35×5 фунтов шерсти. Сколько у него осталось овец и сколько он в следующий год получит шерсти?¹

Также в учебнике встречаются и весьма жизненные, убедительные с точки зрения условий задачи:

Мальчик в осеннее и зимнее время обучался в школе 200 дней. На следующую осень и зиму заленился, и, под разными ложными предлогами, пропускал дни учения, так что обучался только 95 дней. Сколько он потерял драгоценных дней невооруженно?²

Также можно увидеть, что в XIX в. при составлении различных учебных пособий литераторы большое внимание уделяли именно бытовому контексту. И, как и в художественной литературе,

¹ Арифметика для народных школ, составленная гласным тверского губернского земства А. Т. Тверь, 1871. С. 76.

² Там же. С. 79.

в математических задачах реальность трансформируется. Но если в художественном тексте искажения ведут к созданию более или менее убедительной образной системы, то в задачниках ситуация иная. Слишком большие для реальной жизни цифры использованы для развития вычислительных навыков у крестьян и обучения логическому мышлению. В результате возникает особый эффект: строгие логические условия задачи не соотносятся с реальной практикой, и художественная логика оборачивается логическим абсурдом: какой-то элемент не имеет никакого смысла в рамках данной теории, системы или поля, принципиально несовместим с ними. Хотя элемент, который является абсурдом в данной системе, может иметь смысл в другой. И «крестьянские» задачи кажутся вполне убедительными «образованным» читателям.

Можно говорить о незаурядности и оригинальности отечественных писателей, которые стремились к тому, чтобы всякий русский человек был грамотен, образован и имел стремление к саморазвитию, — но не очень хорошо представляли, как вырабатывать эти качества у потенциальных читателей.

О. В. Астафьева
*Россия, Санкт-петербургский государственный
педагогический университет*

**«ЛАУРЕАТ НОНСЕНСА»
Э. ЛИР МЕЖДУ ЛИТЕРАТУРОЙ
СРЕДНЕВЕКОВЬЯ
И НОВЕЙШЕГО ВРЕМЕНИ**

«Лауреат нонсенса» — таково самоопределение Эдварда Лира, чье имя традиционно открывает список представителей этого литературного направления. Возникновение нонсенса как литературного феномена принято связывать с Викторианской эпохой, в нем видят протест против назидательности, рассудочности и утилитаризма как в культуре, так и в повседневной жизни Великобритании того времени. При всей обоснованности этого утверждения мы попытаемся показать, что корни художественных открытий Э. Лира гораздо глубже, а последствия выходят далеко за пределы Англии и оказываются актуальны даже для новой русской литературы.

Нонсенс — это сверхжанровое единство, и Лир, предложивший в первой книге в качестве литературных нонсенсов забавные пятистишия с картинками — лимерики, впоследствии создает новые «бессмысленные» жанры. Точнее, не создает, а трансформирует уже существующие, подвергая их процедуре «обесмысливания». Его «дурацкие», «чепуховые», «нелепые» ботаники, азбуки и баллады, как и в лимериках, сочетают забавные тексты и картинки. Объединяющим разные жанры оказывается новый принцип взаимодействия формы и содержания: нонсенс предполагает отсутствие содержания, чистую форму. Осваивая новые жанры, Лир не просто играет с формой. Обесмысливая ее, создавая «нонсенс»,

он обнаруживает способность «опустошенной формы» продуцировать содержание. Форма не может существовать сама по себе, ее «бессмыслица», «пустота» осознается по отношению к чему-то уже известному, форма в нонсенсе — это отталкивание от традиции. И чем значительнее смысловая нагрузка исходного жанра, чем лучше он знаком читателю, тем больший эффект возникает в случае отказа от привычного содержания. Это со всей очевидностью демонстрирует предложенный Э. Лиром визуальный ряд: его графический гротеск сочетает причудливые фантазии и нарочитый примитивизм. Лир уходит от смысла так далеко, что, сделав круг, возвращается к его истокам: к детски радостному открытию мира, к началу формирования его научной картины, к сложной взаимосвязи процесса познания и языка. Потому и мы обратимся к истокам жанров, трансформированных Э. Лиром.

В качестве профессионального художника Лир отдал немало сил тому, что традиционно называется ботаническая и зоологическая иллюстрация: начало карьеры Лира-художника, как известно, совпало с работой над иллюстрированным атласом попугаев. Затем в поместье графа Дерби он трудился над увековечиванием его зоологических и ботанических коллекций¹. Традиция ботанической и зоологической иллюстрации имеет многовековые корни и связана с историей научного знания. Еще в античности ученые стремились зафиксировать, систематизировать многообразие природных явлений и определить возможность их практического применения. Труды Аристотеля, Теофраста, Диоскорида вдохновляли Плиния, который в «Естественной истории» собрал почти все, что в древности было известно о природе. Создавая свой панегирик природе, Плиний естественно сочетал восторг перед ее разнообразием с интересом ко всему необычному, невероятному, чудесному, а по-нашему — к нелепицам и небывицам. Потому в «Естественной истории» наряду с достоверными явлениями, распространенными в привычном, обжитом мире, мы встретим животных невероятных, расположившихся на его окраинах: и василиска, убивающего взглядом, и саламандру, га-

¹ Кружков Г. М. Одиссея Эдварда Лира // Ностальгия обелисков. М., 2001. С. 529–548.

сящую пламя холодом своего тела, и существ смешанной природы, которые нас особенно интересуют. В них сочетаются как приметы разных животных (левкрота или зубастая мантикора), так и человеческие части со звериными (есть у Плиния и сатиры, и псоглавые люди). Античный иллюстрированный Плиний до нас не дошел. Но к античным традициям восходят дошедшие до нас средневековые «научно-популярные» издания: травники и бестиарии, пафос которых составляет благоговение перед величием не столько Природы, Творения, сколько Творца. Самый ранний пример — знаменитый «Физиолог», «греческий» или «александрийский» как называют текст по месту его создания. Он был переведен на многие языки, в том числе и на русский, и во многом определил «зоологическую» составляющую новой картины мира¹.

На фоне прежней литературы о природных диковинах «Физиолог» воспринимается как произведение, отрицающее достижения античной описательной традиции. От загадок природы он уводит к тайне Бога. Это не книга о животных, а сакральная христианская зоология, в которой сквозными темами оказываются идея воскресения, прославление жертвы и запрет сексуальности. Они и иллюстрируются невероятными повадками животных реальных и существ, сконструированных по законам религиозного символизма. К «Физиологу» восходят рассказы о пеликане, воскрешающем детей своей кровью; о льве, оживляющем детенышей на третий день своим дыханием; о бобре, способном, во имя спасения, к самооскоплению; о слоне, равнодушном к соитию, и потому ищущем для возбуждения мандрагору. «Физиолог» традиционно искусно иллюстрировался, — и мы можем разглядывать невероятные подробности этой христианской зоологии: как реальных животных, так и вымышленных. Описание фантастического животного, составленного из разнородных частей, завершается символическим толкованием его повадок. Ехидна, «наполовину имеющая образ человеческий», «ниже имеет хвост, как у крокодила». Она уподоблена фарисеям, убившим пророков и Спасителя, «своих мысленных отцов», за весьма экзотический способ вос-

¹ Физиолог / Изд. подгот. Е. И. Ванеева. СПб., 1996. Далее цитируется в тексте с указанием страницы.

производства, при котором дитя убивает родителей. Семя самец откладывает в самку через рот, она его кастрирует, «и умирает самец». Но и самка умирает, проедаемая выходящими из ее чрева детьми, «отцеубийцы они и матереубийцы» (С. 131). Сирены и онокентавры объединены в одну главу, потому что лишь половину являются людьми: одни «до пупа имеют вид человека», а «нижней же половиной — гуся», другие тоже «половину имеют человеческую, а нижнюю половину — осла». Им подобны «колеблющиеся», имеющие облик благочестия, а суть отвергающие (С. 134). Мраволев, который рождается от союза льва и мравия, имеет «перед льва, а зад — муравья», он умирает, не имея пищи — ибо половинки его спорят о хищной и вегетарианской диете родителей: он не может «есть ни мяса из-за материнской природы, ни овощей из-за отцовской». Мраволев уподоблен нетвердому в вере сердцу грешника (С. 138).

С традициями «Физиолога» генетически связаны многочисленные средневековые бестиарии, позволяющие нам любоваться чудесными существами, животными и растениями, сочетающими в себе разнородные элементы, с нашей, «просвещенной» точки зрения, несовместимые. Примечательно, что средневековые травники, описывающие растения и их лечебные свойства, казалось бы, по назначению своему ориентированные на данные достоверные и проверенные, помимо реальных растений тоже включали миксогенные. Пример тому — знаменитая мандрагора, корни которой подобны человеку. Не желая покидать родную стихию, она издает чудовищные звуки, потому для извлечения ее прибегают к помощи собаки.

Причудливый мир средневековых иллюстрированных «ботаник» и «зоологий» — травников и бестиариев, мир непознанный, принимаемый на веру, перемешанный в чертах и свойствах — просуществовал не одно столетие. Перелом произошел в Новое время. С развитием науки мир постепенно приобретает узнаваемые и точные черты, каждому явлению определяется его строчка и клеточка в системе классификаций, принципы которой постоянно совершенствуются. Ученые и издатели приложили немало сил, чтобы из малейших фрагментов мозаики бытия сложить строгую научную картину мира и преподнести

ее читателю. И Лир оказывается частью этой команды, старательно зарисовывая с натуры клювы и перышки, панцири и лапки, стебельки и чашелистики для разнообразных зоологических и ботанических атласов.

Но в своих «бессмысленных ботаниках» он снова рассыпает мир природы на кусочки и причудливо перемешивает их. Словно ребенок, который разбирает любимую игрушку, чтобы собрать из нее что-нибудь новое. Перемешивает, нарочито дурачась, соединяя живое и неживое, подвижное и неподвижное, растения и животных, предметы бытовые и тех, кто ими пользуется. Однако, всматриваясь в его «Ботаники», понимаешь, что их «бессмысленность» и «бессистемность» — тонкое лукавство. Их организуют почти детские страхи и желания (как позднее сны Алисы у Льюиса Кэрролла). Все, что страшно или назойливо, поймано и надежно закреплено на стебельках и чашелистках: и страшные тигры — в тигровой лилии, и краб с кусачими клешнями, и жутко лающие собачьи морды — лают, да не кусают!



*Crabbia
Horrida*



Tigerlilia Terribilis



Bluebottlia Buzzilentia



Barbia Howlaoudia

Поймано, зафиксировано в неподвижности и то, что пугает сами растения: кусачие гусеницы и слизняки, попугаи с дробящими клювами и др.

Если говорить о желаниях, то Лир предлагает нам предметы повседневного обихода, заботливо и без наших усилий искусно выращенные растениями: грелки, расчески и чулки, даже кресла и вместительные лохани, супницы и чайники. Не случайно в названиях этих ботанических чудес так часто встречаются слова «полезный» и «удобный».

«Пищевые» растения можно объединить в особую группу: не съедобные, а связанные с пищей и привычным ее потреблением, — и звоночек к обеду, и булки-бутылки, и даже ложки-вилки заботливо собраны на стебельках. А чтобы потенциальная дичь не убежала, свинки-рыбки-птички тоже надежно к ним прикреплены. Не обошел вниманием Лир и пищу духовную: есть у него «*Guittara Pensilis*». И даже неумолимый ход времени, сам звук его попал в каталог ботанических нонсенов «*Tickia Orologica*».

Лир стилизует названия своих диковин под латинские названия растений, но в тех именах, что он дает своим «бессмысленным» экземплярам, как раз очевиден поиск смысла! Почему черника — «черника», понятно, а вот малина? Если есть среди названий растений «львиный зев» и «венерин башмачок», «кошачьи лапки» и «медвежьи ушки», «волчьи ягоды», «заячья капуста» и даже «тигровая лилия», то почему бы не нарисовать их буквально, и не придумать еще что-нибудь в том же роде. Мы приводим русский аналог, но в английском названия цветов и ягод не менее любопытны с точки зрения этимологии. Именно язык, его сложная и изменчивая природа, загадочное порой соотношение звучания и значения, парадоксы этимологии истинной и ложной, веселая игра с многозначностью слова и стали главным открытием традиции нонсенса, и приключения уже упомянутой выше Алисы демонстрируют это со всей очевидностью.

Другой жанр, который Лир включал в свои книги нонсенов, — это «Алфавиты». Как и с «Ботаниками», в этом случае он тоже вступал на дорогу с многовековой историей. В европейской традиции со времен античности алфавит приобретает значение краткой, но всеобъемлющей модели мироздания. Средневековье, а затем барокко усвоило и развило эту идею — представление о мире как о некоем грандиозном тексте, автором которого является Господь. Потому и искусство каллиграфии, и процесс обу-

ний: людей, животных, растений, закружившихся в причудливом вихре или расставленных в строгом алфавитном порядке. Первый русский иллюстрированный букварь (1691) иеромонаха Кариона (Истомина) восходит к общеевропейским традициям. Он стремится представить картину мира во всей полноте, и начертания букв, и иллюстративный материал, и текстовый комментарий оказываются важной ее составляющей.

Сделав алфавит одним из элементов своих «книг нонсенов», Лир снова идет по пути «десакрализации» некогда священных символов и обесмысливания того, что изначально было нагружено глубоким смыслом. Лир создал несколько вариантов «Алфавитов», и в каждом он использует новый принцип организации иллюстрированного текста.

В первом «Алфавите» эффект нонсенса создается за счет банальности и предсказуемости создаваемой картины мира. Если старинные иллюстрированные алфавиты стремились поразить воображение величию универсума, пока еще неведомого будущему читателю, то Лир, напротив, строит свой алфавит из кусочков хорошо знакомых: муравей строит муравейник, кот ловит мышь, черепаха медленно ползет, рыбу ловят сетью, у книги — переплет, у слона — хобот... Рифмы банальны, так же, как и сами «стишки». Рисунок стилизован под детский. Мир явлений, взятых для иллюстрации букв, тоже «детский», знакомый и привычный. Пожалуй, только легендарный Ксеркс добавляет ему величия и историчности. Лир будет иллюстрировать этой колоритной фигурой буквы «Х» и в других алфавитах, и это позволит нам продемонстрировать их своеобразие.

Последующие «Алфавиты» предлагают новый принцип подачи материала. Не банальные стишки о том, что всем известно, а веселое жонглирование словами и рифмами, та радость словотворчества, которую Лир открывает в лимериках. Чем необычнее, тем веселее и лучше — таков второй «Алфавит», в котором снова переплетаются растения и животные, игрушки и бытовые предметы. Здесь, как и в лимериках, текстообразующим принципом оказывается рифма.

В так называемом «Папином» алфавите буквы-герои собраны вокруг фигуры отца, который в строгую викторианскую эпоху

должен был являться непрекаемым авторитетом, образцом для подражания, предметом трепета и обожания детишек. У Лира же он предстает таким Питером Пенном, не повзрослевшим мальчишкой, обожающим поест, пошалить, не желающим читать («лампа виновата») и не очень способным что-то изменить в этом мире.

L



L was a fine new Lamp;
But when the wick was lit,
Papa he said, "This Light ain't good!
I cannot read a bit!"

X



X was King Xerxes, whom
Papa much wished to know:
But this he could not do, because
Xerxes died long ago.

Непредсказуемость и несочетаемость становятся источниками комизма в прозаическом «Алфавите № 4», в нем героями оказываются животные. Они наделены человеческими привычками и поступками, порой одеты и обуты, и потому выглядят в высшей степени нелепо и комично: осел-аскет, живущий в бочке и питающийся огурцами; слон с серьгой в ухе, катающийся на утлом суденышке; музицирующая мышь; лобстер, реставрирующий одежду; кенгуру в платье; ворон в парике; змея в шляпе.

Алфавиты Лира демонстрируют нам важное открытие: эффект нонсенса возникает на противоположных концах «смысла», и в том случае, когда до логического конца доводится банальное и очевидное, и в том случае, когда гипертрофировано оригинальное и небывалое. Как и в ботаниках, мир в нелепых алфавитах рассыпается на бессмысленные кусочки, и единственное, что его удерживает, — это материя языка, в данном случае, материя звука и буквы.

Еще один жанр, которым Лир насыщает свои последние книги — песни и баллады. Эти более объемные тексты требуют отдельного рассмотрения. В рамках данной статьи лишь отметим, в чем их принципиальная новизна. Сюжеты и мотивы этих произведений в высшей степени традиционны: нежная дружба, счастливая или неразделенная любовь, поиск своего предназначения и верность ему, порыв к свободе, одинокое странничество и устремленность к неведомым берегам. Эффект нонсенса снова возникает на перекрестке традиций и стихии языка: раз у стола есть ножки, они должны куда-то идти! Романтические, «высокие» коллизии и идеалы в балладах и поэмах Лиры оказываются передоверены «низким», нелепым и смешным персонажам. Например, странным человекообразным, заставляющим вспомнить причудливые человеческие племена с окраин мира у Плиния, его одноногих или безротых, с глазами на плечах или вывернутыми восьмипалыми ступнями. Герои Лиры наделены непомерными головами или носами, полным отсутствием пальцев на ногах или весьма странным цветом кожи. Порыв к свободе и природе, нежная дружба и любовь в книгах нонсенса доступны не только странноватым людям, но и зверушкам и даже столам и стульям или предметам сервировки. Эти «большие жанры» с развернутым сюжетом при всей нелепости героев объединяет пронзительный лиризм, о чем и писал С. Маршак, первым познакомивший русского советского читателя с наследием «лауреата нонсенса».



Однако сначала Э. Лир приходит к массовому русскому читателю «инкогнито», анонимно, в виде русифицированной традиции нонсенса, активно и плодотворно усвоенной К. И. Чуковским и обэриутами, прежде всего, Д. Хармсом. В послереволюционной России неожиданно (или предсказуемо?) оказались востребованы не только детские небылицы, но и традиции «авторских алфавитов». Причем авторы, их создававшие, к нонсенсу вовсе не стремились. Следуя классической традиции, они использовали алфавит для того, чтобы выстроить свою, новую картину мира, который так стремительно изменился и менялся на глазах. Но достаточно присмотреться к сатирической «Азбуке» В. В. Маяковского, героями которой стали меньшевики, попы, спекулянты и известные политические фигуры того времени, чтобы нам открылась закономерность, встреченная нами у Лира: если попытаться разрушить смысл, он неожиданно появляется; если же смыслом что-то перегружено, возникает эффект нонсенса.

«Живые буквы» Маршака-Лебедева — еще одно тому подтверждение: мир маленьких героев, представляющих взрослые профессии, и комичен, и абсурден одновременно. В нем соседствует гранатометчик Глеб и цинкограф Цезарь, жница Женья и зодчий Зина. Кажется, языковед Яков, владеющий якутским и разговаривающий на нем с соседом, к изумлению автора книжки, — это достойное завершение и азбуки, и странноватой картины мира, того самого, нового, построенного после того, как прежний был разрушен до основания.

В 1924 г. выходит первый вольный перевод С. Я. Маршака «Приключения стола и стула» с рисунками Б. М. Кустодиева¹.

Вновь к переводам Лира Маршак обратится после войны. Он печатает их в детских журналах: в «Костре» в 1946 г., в «Пионере» в 1963, и даже во взрослых: в 1961 в «Огоньке» выходит большая подборка «Из Э. Лира». В 1962 г. Маршак публикует эти стихи отдельной книгой². Знаменательно, что в этот период его привлекают не лимерики или алфавиты, а баллады и поэмы. В них Маршак увидел не только веселое чудачество, но и мягкий лиризм,

¹ Маршак С. Приключения стола и стула: Небылица по Э. Лиру. Л., 1924.

² Лир Э. Прогулка верхом и другие стихи в переводах С. Маршака. М., 1962.

и душевную чистоту и тонкую иронию. Причем спустя век вектор этой иронии сместился. Странничество и порыв к свободе, нежная дружба и неразделенная любовь, в середине XIX в. были романтическими штампами, и Лир подвергал их комическому остранению, доверяя нелепым, бессмысленным персонажам. В середине XX в. герои Лира воспринимаются иначе. То, что казалось штампом, стало недостижимым идеалом, о котором с мягкой ностальгической иронией вздыхает автор перевода, сознательно добавляя лиричности оригиналу. То, чего так не хватало в послевоенном СССР, сбывалось в мире нонсенса. Джамбли плыли в решетке в неведомую даль, щипцы или стол со стулом вырывались на свободу. Актуальны оказались и зверушки Лира, с их трогательными и нежными отношениями, привольно путешествующие, поющие и музицирующие.

Неудивительно, что новый всплеск интереса к Лиру пришелся на 1990е гг. На этом этапе оказались востребованы именно лимерики с их абсолютной свободой, к которой уже не надо плыть в решетке, ибо и свобода, и абсурд окружает тебя повсюду. Лира переводят Б. Архипцев, Е. Ключев, Г. Кружков, С. Таск, М. Фрейдкин и др. Различные издательства спешат утолить потребность в более полном знакомстве с поэзией нонсенса: выходят и иллюстрированные детские книжки, и отдельные объемные издания, впервые представившие жанровое разнообразие творчества Лира¹. А сочинение лимериков становится едва ли не национальной интеллектуальной забавой, к которой подключаются не только переводчики, но и поэты, и филологи: от О. Седаковой и Т. Кибирова до С. Аверинцева.

В последнее десятилетие вновь выходит множество разнообразных изданий Э. Лира, адресованных как детской, так и взрослой аудитории². Новый поток переводов и публикаций в начале XXI в.

¹ Лир Э. Книга бессмыслиц. М., 1991; Лир Э., Кэрролл Л. Целый том чепухи. М., 1992; Лир Э. Скриппиус-пип. Ростов-на-Дону, 1992; Сказки Биг Бена: англ. стихи и сказки / в пересказе Г. В. Кружкова. М., 1993; Лир Э. Истинная история кругосветного плавания четырех чрезвычайно чудных человечков. М., 1995 и др.

² Лир Э. 1) Книга чепухи = A Book of Nonsense. М., 2011; 2) Большая книга чепухи. СПб., 2011; 3) Книга нонсенса = The Book of Nonsense. М., 2012;

существенно отличается от первой массовой волны 1990х гг.: он вдохновлен стремлением уже не просто познакомить читателя с «лауреатом нонсенса», а дать русскому читателю «подлинного Лира», ибо в порыве энтузиазма и свободы 1990х гг. переводчики к нему примешали немало и своего. Новые издания привлекают юного читателя яркостью иллюстраций (как русских, так и зарубежных художников), а искушенного, уже знакомого с Лиром, — размышлениями о переводческой стратегии. В изданиях, адресованных заинтересованному читателю, перевод печатается параллельно с оригинальным текстом¹.

Хронология обращения к творчеству Э. Лира в русской культуре показательна: он предсказуемо оказывается востребован в переломные моменты нашей истории. Возможно, поэтому и в наше время Лир снова стал так актуален для русского читателя. Нонсенс Лира действует подобно тому, как объясняется эффект от гомеопатических средств: малая доза бессмыслицы как лекарство от тотального абсурда окружающего мира.

4) Мир вверх тормашками. М., 2012; 5) Книга нонсенса: Сотня бестолковых рисунков и стихков. М., 2013. Детям адресованы книжки с яркими иллюстрациями современных художников: «Кот и сова» в 2013 г. в издательстве «Махаон» выходят с иллюстрациями Р. Ингпена, а в 2015 г. — в издательстве «Карьера Пресс» под названием «Филин и Мурлыка» с иллюстрациями Д. Бретт; издательство «Нигма» в 2017 г. выпустило целую серию «Веселый Альбион» в переводах Г. Кружкова: «Лимерики» проиллюстрировал Н. Ваггин, стихи и поэмы «Сверчок на носу» — Е. Антоненков, «Папашину азбуку» — В. Козлов. И. Олейников проиллюстрировал сборник Э. Лира под названием «Про то, чего не может быть» в пер. Г. Варденги (2014, 2018).

¹ См., например: *Лир Э. Чистый nonsense*. СПб., 2016.

Е. Е. Дмитриева

Россия, Институт мировой литературы РАН (Москва)

**АБСУРД КАК ДВИЖЕНИЕ К СМЫСЛУ:
ТЕАТРАЛЬНЫЙ ЭКСПЕРИМЕНТ
ВАЛЕРА НОВАРИНА**

Некоторое время назад мне пришлось переводить на русский язык пьесу одного *странного* (таким он длительное время представлялся не только русским, но и большинству французских читателей) современного драматурга, имеющего, вместе с тем, ныне репутацию драматурга № 1 во Франции — Валера Новарина¹.

Если попытаться объяснить новаторство Новарина в нескольких словах, то можно сказать, что основное открытие, которое он совершил в области драмы, — это открытие *слухового театра*². Суть его заключается в том, что тексты Новарина в их типографском исполнении отнюдь не предназначены для чтения глазами: вхождение в его театр происходит через уши, а не через глаза;

¹ На настоящий момент на русском языке с пьесами В. Новарина и его театральными эссе читатель может познакомиться в следующих изданиях: *Новарина В.* 1) Сад признания. Эссе: Луи де Фюнесу. Вхождение в слуховой театр / Предисл., коммент. и пер. с франц. Е. Дмитриевой. М., 2001; 2) Жертвующий актер / Пер. с франц. Е. Дмитриевой // Новое литературное обозрение. 2005. № 73. С. 313–316; 3) Оперетка понарошку / Пер. с франц. Н. Мавлевич // Лучи тела. М., 2009; 4) Послание актерам / Пер. с франц. Е. Дмитриевой) // Антология современной французской драматургии: В 2 т. Т. 2. М., 2011. С. 5–24. Подробнее см. также: *Дмитриева Е.* О театральном эксперименте Валера Новарина (URL: <http://www.vavlion.ru/textonly/issue13/index.html>) (дата обращения: 15.08.2018).

² Ср. название его программного эссе «Вхождение в слуховой театр» // *Новарина В.* Сад признания... С. 181–202.

прежде чем читать текст, надо его услышать или самому его произнести.

Драматургическое же существо всех пьес Новарина заключается в говорении. Всякая речь есть драма — утверждает Новарина. Но и в каждом слове завязывается драма; внутри слов — театр, «язык говорящий». И поскольку язык уже сам по себе включает в себе театр, то Новарина и переносит его на сцену, чтобы придать ему пространство, где бы он мог, наконец, зазвучать. Таким образом, *языковой* (или, как его чаще обозначает сам драматург) *слуховой* театр — это органическая сцена, вечный театр созидания мира, пробуждения вещей от лингвистической спячки, театр человека говорящего. Именно поэтому в театре Новарина отсутствуют персонажи в традиционном понимании, но есть только актеры, которые проигрывают рождение мира из языка и рассказывают о своем существовании внутри слов. В эссе «Спор с пространством» («Le débat avec l'espace») сборника «Наедине с речью» Новарина недвусмысленно формулирует это свойство своего театра, которое он, правда, распространяет на свойства театра вообще: «Театр — это место появления активной поэзии, где вновь и вновь показывается людям, как мир был назван языком»¹.

Вообще говоря, в известной со времен Ф. Соссюра оппозиции *язык-речь* Новарина в первую очередь интересует именно речь как «порождение животворного вздоха», а вовсе не язык, мыслимый как коллективная картина мира. Метафорически определяя язык как тюрьму, «темницу» (отсюда характерный для Новарина и постоянно повторяющийся вопрос: мы ли заключены в языке или мы сами заключаем в себе язык), все надежды, как литературного, так и метафизического плана, он связывает именно с речью. Говорение — это единственно возможный исход человеческого существования, поскольку это своеобразный акт отрицания спящей повторяемости мира, вечного возвращения, в котором, как определял Ницше, умирает будущее².

Используя соссюровский двучлен *язык-речь*, Новарина, вместе с тем, пытается снять заложенную в нем оппозицию: языку

¹ *Novarina Valère. Devant la parole. P. O. L., 1999. P. 84–85.*

² См. подробнее: *Grande M.. L'insomnie des noms // Valère Novarina, théâtres du verbe. Sous la direction d'Alain Berset. José Corti, 2001. P. 213.*

он хочет дать право речи — и, значит, право на бесконечность возможностей, желая, чтобы, наконец, зазвучал неслыханный до толе язык, птичий язык, адамический язык, язык вавилонского столпотворения, но только без последовавшего затем в истории наказания. «Они внезапно содрогнулись от того, что произнесли, потом они стали искать язык и не были в состоянии ему что-либо сказать; каждый из них почувствовал, что каждой произнесенной фразы им скоро будет не хватать, потом они поняли, что речь дана им была для того, чтобы слышать», — говорит в пьесе «Сад признания» один из трех персонажей, *Голос-тень*, само олицетворение речи, словно в негативе данное¹. Что тут же провоцирует двух других персонажей, *Жену семьяизвергающую* и *Земляного человечка* на действие: одна и в самом деле на глазах (или — правильнее — на слуху) у зрителя-слушателя создает этот язык, другой же поет ему гимн:

ЖЕНА СЕМЬЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Вам предлагается широкий ассортимент чувств, отныне формально предписанных вещам, и широкий ассортимент действий, частично подштукатуренных людьми, широкий ассортимент людей и сказанных ими вещей, которые, на скорую руку, вынуждены они будут узнать, ежеутренне воспевая; вам предлагается широкий ассортимент имен: отныне следует говорить не «боль» но *льоб*, не «радость», но *досьтра*, не «смелость», но *лосм*, не «терпение», но *вспомж*, не «пространство», но *прожиньост*, не «повешение», но *петлистый суд*; более не следует произносить слово «продвигать», но вместо него *сосодинять*; говорить также не «сюжет», но *сюсютеж*; не «мрамор», но *мелисон*; не «крик», но *войвр*; не «точность», но *давр*; не «шре-шре», но *табурет*; не «цистле», но *лестница*; и присно не будет отныне произноситься «кер», но *рек*; *юдбь* назовется *будет*; и не скажут более «и», но *а*; и не скажут более «но», но *сайс*. И все это будет звучать так: *У тенем юдбь тенем сайс энем*. И не скажут более: «то есть что», но *теч сетч часень*. Сандири-муни-диндери-бабаясень-фюить-ясень, бабаюнди-тпру-тпруенки-теч-сетч-часень.

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Голова, которую носишь ты на плечах, и мысли те, что ты только что перечислила, кои делают ей немалую честь, все они является знаком

¹ *Новарина В.* Сад признания... С. 115.

того, что язык является в настоящее время местом кардинально более значительным, чем малая в нас мимолетная боль¹.

Каковы же способы создания этого нового/старого абсурдного, и вместе с тем адамического, птичьего, вавилонского языка? В первую очередь, как мы только что видели, это — лексическое творчество, создание неологизмов (топонимов, хрононимов, каламбуров, слов-бумажников², «слов-сфинксов»³, ониматопей). Язык, который Новарина так любит рассматривать в его первичном значении, играя на присущей ему двойственности, — это мускул, продуцирующий слово, однако мускул, «покоренный коммуникацией», ставший послушным орудием ортофонии, служащий целям понимания и выражения. Новарина же стремится разработать для него особого рода акробатические упражнения, гимнастику, чтобы язык смог сказать то, чему его никто не обучал. Отсюда, возможно, и финальный монолог Голоса-тени в «Саде признания» — своеобразный гимн и вместе с тем инвентарь лексического творчества, где не понятно *ничего* и все же понятно *все*:

¹ Там же. С. 116–117.

² Понятие впервые было введено Л. Кэрролом (ср. объяснение Шалтая Алисе: «Понимаешь, это слово, как бумажник. Раскроешь, а там два отделения» (*Кэрролл Л. Приключения Алисы в Стране Чудес*. М., 1991. С. 178). См. также: *Панов М. В.* О переводах на русский язык баллады «Джабберворки» // Развитие современного русского языка. М., 1975). Блистательным мастером слов-бумажников считается Джойс («Поминки по Финнегану» и др. произв.). Приведем несколько примеров слов-бумажников из «Сада признания» Новарины, прокомментированные самим автором в частной беседе: *sécalaire* (в слове заключены значения *séquence* — эпизод; *siècle* — век; *scalaire* — рыба скалярия; на русский язык переведено как *секвовечный*); *déléocraties* (*délayer* — разжижать; *démocratie* — демократия; на русский язык переведено как *демагократам*); *fauteur* (*faute* — вина; *fauteur* — почтальон; на русский язык переведено как *почтрекатель*); *palputien* (*palper* — ощупывать; *grèpuse* — крайняя плоть; *lilipucien* — крохотный; на русский язык переведено как *крайняя плотвичка*) и т. д.

³ Понятие, введенное Мишелем Тевозом. Обозначает таинственные, не поддающиеся интерпретации слова. «Именно при встрече с такого рода словами в тексте читатель, который всегда стремится быть герменевтиком, должен перестать пытаться понять текст, чтобы смочь его прочесть и услышать» (*Weiss A. La parole éclatée, le langage en mutation* // *Valère Novarina, théâtres du verbe*. P. 190).

Локстор шлюхчет; львинозев развохчет; бризетка кокохчет; перепуглка садится на санки; уддец кроп-кроп; запивха мух-мух; неяссть почла клякать; полпс пошел на икс; Василий Перкин каркиньюкнул; кокошкин дол цвелью поцвел; китлястрица циклопится; луквница флейтится; анантропя мальвтятся; запивлу завевло; пегарсий толстёхаает; мечемочника квакрёхаает; намордонец елчничает; утптывальщик пентюлихется; драндулха рундт; сколопендрус славослит; буканье дрыкает, моромух бульбкает; лрма бубнит; сульсдр лильярится; выблеспермент взбихивает; елчник сумняшется; одуан обортит; галуара фугачет; фкель мяклит; виагр куздрахчет; слепсячий плефлт; галатрв биздрует; мулька тщит; цпфа вурвулит; оринк погрёбывает; затыкалка струмтится; бродчка клакёрничает; рыдолёт солеварничает; наряда пхтится; сплюн шукттся; корьяр трешфится; грызк шукшеврит; лигурий дркает; заболнь лулундрчит; поткрик манжит; вульдрна ширмует или финглит; яснопд тюрлюрлт или бочкует; пухлючий свиноматится; родянка динь-динькаает; мальволия долотится; любоед тактильничает; алканоя кобылится; бурбулис назюзькивается; баклуша взбухивается; койкующий убытится; оптатив аркатится; персиматочка простофильничает; игуанодон ав; космомир высмнивает; икль мастачит; литеня ненжит; транспопотам червт; вивурн ленинт; галнция подгузивает; ворч вальпурчит; сарычи-чич фугсит; варвуста пиврушничает; иго-г сосурсит; графнец гурлт; фуглик блеснует; крбле-крбле вирврит; сокр крабрюжит; гра фёблит; дардфия сврит; урпр вирвускл; озондур кринкльничает; линдра крушнится; онгрда потаскурвивается; вармлия урсулнствует; лошк жужжулит; лафонтан словобрызчет; шпинндра шпицывывается; лно шуршрует; лугртка мезозучит; льеущ провчивает; лелепопя блезднет; придворщик пледёт; картиха флейттется; стрекорза мишуртятся; человек бледнеет¹.

Очевидно пристрастие здесь к разного рода фонетическим играм, повторению звуков: аллитерации, ономатописе, ассонансу и проч. В возникающей таким образом лексике, в сущности, ничего не означающей, есть убеждение, что именно звук продуцирует смысл. И эта лексика освобождает язык, возвращает его к своим истокам, к неоформленной детскости, которая, как показал, в частности, Р. Якобсон², связана с невозможностью произнесения. Ведь что такое гуление, или лепетание? Словари определяют их как вокальную эмиссию без экспрессивной интенции

¹ Новарина В. Сад признания. С. 128–130.

² См.: Якобсон Р. 1) Звуковые законы детского языка и их место в общей фонологии // Принципы типологического анализа языков различного строя. М., 1972; 2) Лингвистические типы афазии // Якобсон Р. Д. Избранные работы. М., 1985. С. 287–300.

у младенца, первичную форму псевдоязыка, бредовый вариант которой в преклонном возрасте выражается в форме глоссолалии. Гуление содержится в считалках, построенных на фонетических играх и аллитерациях, в скороговорках. Педиатры утверждают, что гуление совершается «между языком и молоком», когда младенец пережевывает слоги, получая от этого фонетическое удовольствие. Тем самым первое магическое удовольствие ребенка связано с возможностью услышать, как он сам бормочет. Это и есть праязык, язык адамический, к которому и пытаются вернуться персонажи Новарина¹.

Еще одним способом создания нового праязыка — языка детей, животных, птиц, есть столь характерная для Новарина техника перечисления, классификации, каталогизации. Причем последние выступают не как операции лингвистического упорядочивания реальности, но — как акт священнодействия. Называние есть акт магический (что подтверждается, в частности, картиной сотворения мира в Библии)². Текст порождается посредством пролиферации, размножения, разветвления; бесконечные списки имен, литания цифр, — все это звучит почти как библейское *Бытие*, поиск истоков своего рождения, ассоциируется с библейской литанией имен в Бытии, а также с ксеноглоссической вербигерацией³ пророков, апостолов, иллюминатов-пятидесятников, посещаемых Святым духом, которые начинают говорить на языках и использовать идиомы, смыслы которых не понимают. Новаринские персонажи есть производное от всего этого, потому что во всех этих формах он видит прорицание, от которого зависит спасение мира, а также особый смысл, присущий всем идиомам: освободить тайный смысл слов от недоразумения, выразить ликование, что лежит в основе языка.

¹ См.: *Dominique F. Le paradis parlé // Valère Novarina, théâtres du verbe. P. 99.*

² См. об этом: *Centeno Y. Valère Novarina et le Théâtre des Paroles // Valère Novarina, théâtres du verbe. P. 139.*

³ В словарях вербигерация обычно определяется как продуцирование текста, внешне лишенного смысла, хотя его синтаксическое построение, рассмотренное само по себе, остается достаточно ясным. Старые грамматики называли это логорреей, словесными фантазиями, ксеноглоссией.

Рука подымается, уста раскрываются, тело вздыхает. Входят Иоанн Скрипкострунный и Камо Грядеши, Младенец Блескучий и Волхвит, Эмбрионище, Младенец, почти Восприявший Благодать, Иоанн Секвовечный и его Плоть и его Балансир, Младенец Плюмаж и Матадорсир, Петрушечник и его Зонт, Персонаж Живая Плоть, Иоанн Вульвический, Младенец Манипула и его Дыра для Промывания идей, Почттрекатель Теней и Его Штопор, Иоанн Семязвергающий, Жена Семяприемлющая, Госпожа Красно-Коричневая, Человечьи Ловкачи, Младенцы Венерические, Иоанн Эпизодический, Уранос Пожиратель Урания, Младенец Вход Воспрещен, Иоанн Звонят Откройте Дверь, Женщина-плоть, Младенец, Давший всем Дубу. Они уходят. Входят: Жена Животрепещущая и Земляной Человек.

Таким карнавалом словесных масок открывается уже неоднократно цитированная нами пьеса «Сад признания»¹.

Новарина пишет, что актер, прежде чем выйти на сцену, должен сосчитать все виды животных, назвать их и узнать их — а ведь это то, что делал Адам до того, как из его тела извлекли ребро и сделали из него женщину². В тексте с характерным названием «Человеческая плоть» он дает несколько тысяч определений Божеству, продолжая проект Ибн-Араби, который давал 99 имен Аллаху, приближаясь тем самым к невыразимому. Порой Новарина создает целые произведения из подобной вербальной пролиферации. Так, в орнитологической инвенции, заключающей «Речь, обращенную к животным», — один из текстов, хотя и не являющейся в строгом смысле слова пьесой, но наиболее востребованной на сцене — персонаж-повествователь, подобно св. Франциску Ассизскому, однажды оказывается в лесу с 1111 птицами, которых он, в ономастическом неистовстве, начинает называть, одну за другой. Это перечисление в форме литании имеет цель, как говорит сам Новарина, повторять слова вплоть до того, что начинает кружиться голова, — практика, которую можно сравнить с использованием заклинания, имеющим значение экзорцизма. Чтение этой литании и составляет основной творческий акт.

Исследователи творчества Новарина и его многочисленные критики упорно пытаются установить генезис языковых экспе-

¹ *Новарина В.* Сад признания... С 49.

² *Rabaté E.* Le nombre vain de Valère Novarina // Valère Novarina, théâtres du verbe. P. 47.

риментов Новарина, при том, что далеко не всегда собственно генезис им удается отделить от типологии или контекста.

Говорится (и мы об этом уже частично упоминали) о связи Новарина с древними пророками и их использованием языка: драматический автор, как и актер, как и пророк — это «взывающий». Этим вызван и тон стилизации Библии в его пьесах, и проповедническая интонация. Пристрастие к литании, перечню слов, спискам, что держатся на ритме, поддерживаемым танцующим телом актера (потому что литанию, список, перечень невозможно читать в уме, молча, одними глазами, всё это должно быть произнесено)¹, связывается с обостренным вниманием драматурга к японскому театру Но, который, с его быстрым началом, замедленным развитием и очень быстрым финалом предстает для Новарина как лучшая школа ритмического построения текста (сам Новарина, впрочем, любит цитировать фразу Бодлера, которую тот подсказал своему адвокату во время процесса над «Цветами зла»: «Ритм и рифма отвечают у человека на бессмертные потребности монотонии, симметрии и удивления»).

В качестве еще одной параллели (импульса, источника) приводятся и высказывания о литании имен, возмещающей недостаточность языка, любимого художника Новарина Жана Дюбюффе:

И все же возникает чувство, что репертуар слов, что использует любой из наших языков, непомерно сужен в отношении бесчисленных восприятий мысли, и что наши слова в их абстрактном статусе страшно бедны для выражения особенности ситуаций каждой названной вещи и ассоциаций, возникающих в мысли. Говорят, что в арабском языке существует 15 способов называть верблюда, и конечно же должно быть и у эскимосов пятнадцать способов обозначать тюленя или снег, но разве пятнадцати способов достаточно? Нужно было бы сто тысяч. <...> Потому что мысль всегда в движении, она само движение, в то время как слова инертные тела. Необходимы слова в движении².

Обширную генеалогию имеет и убеждение Новарина, что именно звук продуцирует смысл и возвращает нас к временам,

¹ См. также: *Courtois J.-P. Travailler le vide // Ibid. P. 146.*

² *Dubuffet J. Un grand salut très différent au Martelandre // Ecrits bruts. P.U.F, 1979. P. 231.*

когда звук и смысл были неразлучны. Это и диалог Платона «Критил», и словарь ономастопей Ш. Нодье, и требование глоссолатического языка в «театре жестокости» А. Арто. Размышления же Новарина о недостаточности существующего языка связываются с критикой эпистемологии и западной морали, сформулированной в конце XIX века Фридрихом Ницше, уже содержащей лингвистическую диатрибу против концептуальности (так, в работе «Об истине и лжи во вненравственном смысле» Ницше утверждал: «Всякий концепт рождается из идентификации неидентичного. Так же вероятно, что лист никогда не может быть абсолютно идентичным другому листу, так же и понятие листа вообще сформулировано за счет игнорирования этих индивидуальных различий, забвения различаемого»)¹. А также с концепцией *социального диктата языка*, сформулированной в романе Джорджа Оруэлла «1984».

Примечательно, что из всего, что критиками нередко трактуется как источник, контекст и типологические параллели идеям Новарина о необходимости возвращения к адамическому (вариант: животному, птичьему) языку, совершенно — и по вполне понятным причинам — выпадает именно то, что первым придет в голову любому мало-мальски образованному русскому читателю. Я имею в виду «заумь» русских футуристов, трактуемую как необходимый этап поэтической редукции, позволяющую растопить затвердевший в детерминизме мир; а также их многочисленные эксперименты, практические и теоретические, направленные на витализацию русского языка и создание всеобщего (звездного) языка, в котором бы фонетика становилась поэтикой².

Вспомним размышления русского футуриста А. Крученых, под которыми вполне мог бы подписаться и Новарина, если бы он знал их:

¹ Цит. по: *Nietzsche F. Verité et mensonge au sens extra-moral. Actes Sud, 1977. P. 16.* Немецкое название работы — «Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne» (1873). См. также: *Weiss A. La parole éclatée, le langage en mutation: le théâtre des oreilles de Valère Novarina // Valère Novarina, théâtre du verbt. P. 183–184.*

² См., например, классическую работу на эту тему: *Шкловский В. О поэзии и заумном языке // Шкловский В. Гамбургский счет. М., 1990. С. 45–58.*

Мысль и речь не успевают за переживанием вдохновенного, поэтому художник волен выражаться не только общим языком (понятия), но и личным (творец индивидуален) и языком, не имеющим определенного значения (не застывшим), заумным. Общий язык связывает, свободный позволяет выразиться полнее (Пример: го оснег кайд и т.д.). Слова умирают, мир вечно юн¹.

Велимир Хлебников в статье «Наша основа» также излагает мысли, словно предвещающие театр Новарина: «Словотворчество — враг книжного окаменения языка и, опираясь на то, что в деревне около рек и лесов до сих пор язык творится, каждое мгновение создавая слова, которые то умирают, то получают право бессмертия, переносит это право в жизнь писем. Новое слово не только должно быть названо, но и быть направленным к называемой вещи. Словотворчество не нарушает законов языка. Если современный человек населяет обедневшие воды тучами рыб, то языководство дает право населить новой жизнью, вымершими или несуществующими словами, оскудневшие волны языка. Верим, они снова заиграют жизнью, как в первые дни творения»².

Поразительно также и совпадение — никоим образом не генетическое, но типологическое, интенциональное — двух произведений, уже упомянутой нами «Речи, обращенной к животным» Новарина и «Зверинца» (1909) Хлебникова, с появлением которого Крученых связывал само рождение футуризма³. И дело здесь не только в жанровой подвижности, неопределяемости этих произведений: стихотворение? стихотворение в прозе? проза? Дело еще и в том, что сам принцип хлебниковского «Зверинца» — «зверинная клетка», ставшая «формой, не дающей поэту растекаться» (по меткому выражению Ф. Искандера⁴) — становится еще и основой той самой словесной пролиферации, эмблематическим и вместе

¹ Крученых А. Декларация слова как такового (1913) // Русский футуризм. Теория. Практика. Критика. Воспоминания / Сост. В. Н. Терехина, А. П. Зименков. М., 2000. С. 44. См. также: Шкловский В. Заумный язык и поэзия (1916) // Там же. С. 258.

² Хлебников В. Творения. М., 1986. С. 627.

³ Хлебников В. Зверинец. // Хлебников В. Собрание произведений: В 5 т. Т. 4. Л., 1930. С. 27–30.

⁴ Искандер Ф. Поэт // Новый мир. 1998. № 4. С. 43.

с тем накопительным способом названия Божества, приближающим нас к невыразимому, которое, как мы видели, лежит в основе новаринского письма, и в частности, «Речи, обращенной к животным». Собственно, и сам Хлебников отчетливо декларирует этот, столь родственный Новарина принцип, в своей поэме: «Где мы начинаем думать, что веры — затихающие струи волн, разбег которых — виды. И что на свете потому так много зверей, что они умеют по-разному видеть бога»¹.

С Хлебниковым новаринский проект адамического языка объединяет тенденция к перечислениям, названиям, именам, вариациям одних и тех же образов (то, что мы уже обозначили как литания), к цифрам (хлебниковская концепция времени пространства, утопическая попытка найти всеобщий закон мировой жизни в числовых измерениях²), наконец, к новому синтаксису, в котором бы реализовалась временная утопия поэта — круговое движение истории и времени. С другим чинарем, Александром Туфановым, Новарина в общем-то объединяет цель установить «имманентный телеологизм фонем», то есть определенную функцию звука вызывать определенные ощущения и движения. Напомним, что, разлагая слова на их мельчайшие элементы — фонемы, Туфанов призывал вернуться к эпохе, когда фонема была не чем иным, как уподобительным жестом — эпохе до разделения единой языковой массы на национальные языки, когда слово лишь в момент произнесения облекалось плотью³.

В чем сущность этих странных сближений, порой совпадений, поиск которых можно было бы и продолжить, обнаружив, например, явную связь между «орнитологическим» языком Новарина и поисками Даниилом Хармсом адамического, алогического смысла, отражающего глубинную связь Бога и человека, которые общаются на языке «бессмысленном», дорефлекторном⁴, и т.д.

¹ Хлебников В. Зверинец. С. 28. См. также об этом: Григорьев В. П. Будетлянин. М., 2000. С. 263 (статья «Слово и мифотворчество»).

² Там же. С. 143–150 (статья «Образ числа»).

³ См.: Жаккар Ж. Ф. Александр Туфанов, от эолоарфизма к зауми // Александр Туфанов. Ушкуйники. Berkeley Slavic Specialities, 1991. С. 18–23.

⁴ Токарев Д. Курс на худшее: Абсурд как категория текста у Д. Хармса и С. Беккета. М., 2002. С. 25.

Ведь мы имеем здесь тот редкий случай, когда с уверенностью можно сказать, что «реципиент» вовсе не усваивал того, что так напрашивается приписать ему как «усвоенное». И сам Новарина подтверждает, что язык русской «зауми», равно как и искания обэриутов ему неизвестны. Впрочем, порой эти странные сближения приводят нас к более глубинной генеалогии: так, если ксеногlossическая вербигерация Новарина ориентируется, как уже было выше сказано, на язык пророков, апостолов, иллюминатов-пятидесятников, посещаемых Святым духом, то ведь примечательно, что и русские футуристы, в частности и Хлебников, и Крученых, и Ольга Розанова широко использовали в своем словотворчестве язык русских сектантов, решившихся писать не словами, но свободно образованными понятиями: «обуреваемые религиозным вдохновением... они заговорили на языке Духа святого»¹.

Есть в этом сближении еще один крайне интересный момент, проливающий, как мне представляется, свет и на искания русских футуристов, и на языковые поиски современного французского драматурга, и на сущность абсурда как такового. Ведь тот птичий (адамический, звездный) язык, который искали и Хлебников, и Туфанов, и Хармс, и Новарина, мыслился ими всеми (при всем разнообразии конкретных способов его обретения) как язык детства человечества — своего рода, райский язык, существовавший до возникновения национальных языков, поверх всяческих региональных, культурных и прочих различий. Язык универсальный,

¹ См. об этом статью А. Крученых «Новые пути слова (язык будущего — смерть символизму)» (*Хлебников В., Крученых А., Гуро Е. Трое.* СПб., 1913). Он же приводит, как образец «истинного исповедания веры», речь хлыста Шишкова («Намос памос багос Герезон дроволмире здрувул»), в сущности, мало чем отличающуюся от современной зауми (см. также: *Богомолов Н. А.* «Дыр бул щыл» в контексте эпохи // *Новое литературное обозрение.* 2005. № 72. С. 172–192; *Пищальникова В. А.* Проблема зауми в «воображаемой филологии» В. Хлебникова. Барнаул, 1988 (деп.). Отметим, что название стихотворного сборника О. Розановой и А. Крученых «Балос» (1917) представляло как продолжение речений другого хлыстовского пророка — Савелия Рожкова. В более широком плане данная проблема осмыслена в монографии Владимира Фещенко «Лаборатория логоса. Языковой эксперимент в авангардном творчестве» (М., 2009).

общедоступный и общепонятный при условии возвращения на ту обетованную землю, которую человечество утратило.

А возникающее между абсурдистами эхо есть, возможно, не что иное, как таинственный «гул», что проистекает из собственной судьбы или тела пишущего, и о котором, как об «утопии» — «утопии музыки смысла», маячащего в отдалении «нераздельным, непроницаемым и неизреченным миражем», говорил Ролан Барт в статье «Гул языка»¹.

¹ Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. М., 1989. С. 543.

Эльжбета Тышковска-Каспшак
E. Tyszkowska-Kasprzak
Польша, Вроцлавский университет

ВИВИСЕКЦИЯ ТЕАТРА. ПЬЕСЫ МИРОНА БЯЛОШЕВСКОГО И ВАГРИЧА БАХЧАНИЯ

Абсурд стал одним из самых популярных понятий в культуре XX в., причем к абсурдным причислялись чуть ли не все явления, содержавшие какие-либо элементы алогизма или нон-сенса¹. На неточность этого термина указывал Эжен Ионеско, говоря о легкости, с которой критики наклеивают ярлык абсурда на все явления в искусстве, выходящие за рамки традиционной эстетики². Термин абсурд вошел в литературоведение XX в. после публикации Мартина Эсслина «Театр абсурда»³, рассматривавшего новаторские драмы французского театра 50-х и 60-х гг.⁴

Однако явление театра абсурда не ограничилось поисками и новациями в театре этого периода в Западной Европе. В своих последующих работах Эсслин включил в круг драматургов-абсурдистов и писателей Центральной и Восточной Европы, восприни-

¹ Об абсурде как эстетической категории см.: *Tyszkowska-Kasprzak E. W poszukiwaniu sensu. O prozie Siergieja Dowłatowa. Wrocław, 2014.*

² *Анищенко М. Драма абсурда. М., 2011. С. 175.*

³ Первое издание книги: *Esslin M. The Theatre of the Absurd. New York, 1961.*

⁴ Термин «абсурд» стал популярным благодаря Эсслину, но уже в 1922 г. его употребил Жан Кокто в предисловии к «Свадьбе на Эйфелевой Башне» («*Les Mariés de la Tour Eiffel*»), а Дж. Б. Шоу воспользовался этим термином в рассуждениях о языке драмы. См.: *Pleśniarowicz K. Dylemat jedynego wyjścia. Kraków, 2000. С. 11; Sugiera M. Potomkowie Króla Ubu. Szkice o dramacie francuskim XX wieku. Kraków, 2002.*

мавших мир как чуждый человеку, хаотичный, антиномичный. Такому пониманию мира и человека в нем способствовала атмосфера общественной жизни того периода.

Источником поэтики абсурда в драме середины XX в. был человек, который понимает ограниченность своих возможностей в осмыслении мира и, несмотря на это, пытается осознать свою роль в нем, а также человек, не осознающий антиномии между личностью и миром¹. Так пишет о драме абсурда Ионеско:

Как пример возьмем темы драм Беккета или Адамова, в которых отражается абсурдная человеческая судьба: человек смертен, человек ограничен, человек не соглашается на свое призвание, а все-таки это призвание существует; каково значение этого призвания? Каково значение факта, что человек не может придать значение своему призванию?²

Такая суть поэтики абсурда свойственна и другим литературным текстам. Однако можно отметить и некоторые различия в интерпретации абсурда в Восточной и Западной Европе. В социалистических странах абсурдную ситуацию человека в мире принято рассматривать сквозь общественно-политическую призму, чего не было в странах западного мира. Мартин Эсслин писал о совершенно разном восприятии пьесы «В ожидании Годо» в Западной Европе и в Польше в 1950-е гг. В то время как в Англии и Америке драма Беккета прочитывалась как аполитическая, в Польше интерпретация отсылала к общественно-политической ситуации в странах Восточной Европы³. Похожие замечания содержатся в работе Яна Блоньского о драматургии Славомира Мрожека: «Именно вьедливость и вездесущность коммунизма как будто заставляла зрителей упорно выискивать скрытые политические смыслы»⁴.

Столь политизированное восприятие литературных и театральных произведений — не единственное различие между по-

¹ *Krajewska A. Dramat i teatr absurdu w Polsce. Poznań, 1996. С. 11–26.*

² *Ionesco E. Między jawą a snem, Rozmowy z Claude'em Bonnefoy / Пер. А. Machowska. Kraków, 2006. С. 95.*

³ *Эсслин М. Театр абсурда / Пер. Г. Коваленко. СПб., 2010. С. 324–325.*

⁴ *Błoński J. Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka. Kraków, 1995. С. 194 (Перевод мой. — Э. Т.-К.).*

ниманием абсурда на Востоке и на Западе. По мнению некоторых культурологов, в России термин «абсурд» осмыслили иначе, чем на Западе. Татьяна Злотникова утверждает, что людям, связанным с западной культурой, свойственно стремление определять некую систему, создавать норму, образец. В западном абсурдистском искусстве эта норма перевертывается, распадается на части. В свою очередь, русским норма как будто чужда, они ею пренебрегают и уstraняют из жизни. Поэтому корни русского абсурда видятся в ином особом качестве жизни¹.

Специфику понимания и толкования абсурда русскими замечает также Екатерина Деготь:

В контексте западного модернизма — особенно театра — понятие абсурда обычно связывается с мрачным и безысходным взглядом одинокого субъекта на мир. Но в русском контексте это слово вызывает иные ассоциации. Не субъект вносит абсурдность в реальность — она абсурдна сама по себе, и, более того, это есть одна из ее самых привлекательных характеристик².

Исследователь польской драмы XX в. Анна Краевская замечает, что в социалистических странах театр абсурда выполнял двойное задание: поднимал проблему абсурда человеческого бытия и осуждал «абсурдность неистинной жизни в реальности тоталитарного государства, реальности лицемерной и деформированной языком, политикой, общественными действиями»³.

Такой подход соответствует мнению критиков, которые связывают поэтику абсурда с общественной ситуацией. Например, Ольга Буренина утверждает, что абсурд является констатацией «смыслового, логического, бытийного и, соответственно, языкового бессилия обнаружить организующее начало в окружающем мире»⁴. Таким образом, абсурд как выражение конца мира,

¹ Злотникова Т. С. Традиция абсурда в русской культурной парадигме // Культура на пороге III тысячелетия / Отв. ред. П. А. Подболотов. СПб., 1998. С. 300.

² Деготь Е. Логика абсурда: от тупости к идиотии. URL: <http://www.guelman.ru/xz/362/xx26/x2605.htm> (дата обращения: 25.03.2018).

³ Krajewska A. Dramat i teatr absurdu w Polsce. С. 14–15.

⁴ Буренина О. Символистский абсурд и его традиции в русской литературе и культуре первой половины XX века. СПб., 2005. С. 34.

всеобъемлющего хаоса, пустоты, тесно связанный с кризисом сложившейся системы, свидетельствует о кризисе этой системы и всех иллюзий, с ней связанных¹.

Драматургия Мирона Бялошевского (1922–1983) — польского поэта, прозаика, драматурга и Вагрича Бахчаняна (1938–2009)² — художника-концептуалиста, жившего в Советском Союзе, а потом в Америке, по национальности армянина, выросшего в русской среде и остающегося под влиянием русской культуры, создавалась в разное время в разных странах, но явно против царствовавшего в то время соцреализма. В пьесах обоих авторов заметно обостренное чувство слова, потерявшего свое значение в условиях социалистической идеологии, но вызывавшего у них новые ассоциации, порождавшие неожиданные смыслы. Сценическое творчество Бялошевского и Бахчаняна довольно редко приводится в научных исследованиях как пример театра абсурда, но не потому, что такая классификация сомнительна, а потому что эта часть их наследия не популяризировалась и довольно редко была предметом научной рефлексии.

Судьба польских театра и драмы абсурда оказалась весьма сложной из-за сдвигов и поворотов в истории первой половины XX в. С пьесами Славомира Мрожека и Тадеуша Ружевича зрители познакомились без отсрочки, тогда как драмы Виткация и Витольда Гомбровича появились на сцене с большим опозданием, что создавало впечатление эпигонства³. Пьесы Мирона Бялошевского следует рассматривать отдельно, так как его театр имел другой характер. Бялошевский дебютировал как поэт в 1956 г., издав том стихов, а годом раньше состоялось первое представление его пьесы «Вивисекция». Сценой для первых спектаклей Бялошевского была квартира Леха Эмфазия Стефанского на улице Тарчинской в Варшаве. С этим адресом связано и название частной экспериментальной сцены — Театр на Тарчинской. После

¹ Там же. С. 34.

² О принципах театра абсурда в драматургии Вагрича Бахчаняна см.: *Tyszkowska-Kasprzak E.* Театр абсурда Вагрича Бахчаняна // *Slavia Orientalis*. 2016. № 3. С. 573–584.

³ См.: *Krajewska A.* Dramat i teatr absurdu w Polsce. С. 26–27.

трех лет сотрудничества¹ ситуация изменилась, и последующие спектакли Бялошевский поставил, используя свою квартиру на площади Домбровского. Эту сцену он назвал «Отдельный Театр» (Teatr Osobny²). Название театра стало и заглавием тома с пьесами Бялошевского, изданного только в 1971 г. Один спектакль Бялошевского показали по телевидению (спектакль не был записан), на радио он прочел пьесу «Крестовые походы», выступал с фрагментами произведений в различных Домах культуры, но чаще всего — в кругу друзей³. Свою драматургию сам автор определил как «сценическую форму лирики»⁴, но это не означает, что задачи своего театра он хотел свести к декламации поэзии. В одном из интервью о своем сценическом творчестве Бялошевский сказал: «Это не инсценировка поэзии, а драматические синтезы, в которых метафора реализуется на сцене»⁵.

Пьесы, которые также вписывались в поэтику театра абсурда, сочинял с 60-х гг. Вагрич Бахчанян, известный своими графическими работами, коллажами и парадоксальными афоризмами. Его пьесы были опубликованы лишь в 2005 г. в издательстве «Новое литературное обозрение», в книге под заглавием «Вишневый ад и другие пьесы»⁶, которая вышла в серии «Лауреаты премии 'Либерти'». Этой премии Бахчанян был удостоен в 2000 г.⁷

Автор признавал, что его пьесы не рассчитаны на сценическую постановку, а являются исключительно литературными текстами, которые он сам в одном из интервью назвал *театром абсурда*:

¹ В Театре на Тарчинской прошли премьеры пьес «Вивисекция», «Склейки», «Серая месса», «Крестовые походы».

² Буквальный перевод названия — «Отдельный театр», но возникают и ассоциации со словом *личный* (*osoba* — лицо, человек, персона).

³ См.: *Kerenyi G.* Odtaincowywanie poezji, czyli dzieje teatru Mirona Bialoszewskiego. Kraków, 1973. С. 7–18.

⁴ *Bialoszewski M., Stefański L. E.* Sztuka przedstawiania. Wnioski z Tarczyńskiej // Trybuna Ludu. 1957. № 13. С. 4.

⁵ *Bialoszewski M.* Rozmawiał Leszek Elektorowicz // Życie Literackie. 1958. № 32. С 3.

⁶ *Бахчанян В.* Вишневый ад и другие пьесы. М., 2005.

⁷ Премия «Liberty» присуждается за выдающийся вклад в русско-американскую культуру и развитие культурных отношений между Россией и США; учреждена в 1999 г.

Это просто такой литературный жанр: пьеса. Чехов писал театр абсурда, так? И вот я решил из него самого сделать театр абсурда. Взял его пьесы и перемешал реплики в произвольном порядке. Когда реплики Тригорина или Раневской звучат в другом контексте, получается театр абсурда¹.

Идея сочинения произведений в этом жанре появилась во время пребывания Бахчаняна в Москве, где на 16-й странице «Литературной газеты» он вел рубрику с карикатурами. В воспоминаниях Бахчанян писал:

Самая первая пьеса, «Лондон и Вашингтон», родилась как раз на 16-й странице «Литгазеты». Там была анкета для художников, и в ней вопрос: ваше хобби? Я написал: хобби — сочинять пьесы. Пришлось соответствовать².

С театром абсурда обоих писателей — Бялошевского и Бахчаняна — связывает осознание исчерпанности традиционной формы театра, распада категории драматического персонажа, кризиса языка. Отсюда возникает трагикомический образ мира, проявляющийся в свободной композиции, несвязных диалогах, интертекстуальной иронии, гротеске, языковых экспериментах.

Характерным для драмы абсурда является своеобразный подход к языку, утратившему, по мнению драматургов, свое основное значение как средство коммуникации, как инструмент выражения мысли. «Девальвируя язык, — утверждает Эслин, — театр идет в ногу со временем. <...> Язык все более и более противоречит реальности»³.

Бялошевскому и Бахчаняну также свойственно особое отношение к языку. Поэтика их драматургии, как и эстетика абсурда в общем, демифологизирует мир, устраняя контексты и связи между предметами, предоставляя возможность увидеть их по-новому, без сформированных прежде представлений. Оказывается, такой взгляд на мир, разрушающий прежние убеждения, наглядно

¹ Кто Кафку сделал бляью. Вагрич Бахчанян, художник слова // Российская газета. Федеральный выпуск № 3919. URL: <http://www.rg.ru/2005/11/09/vagrigh.html> (дата обращения: 6.06.2015).

² Там же.

³ Эслин М. Театр абсурда. С. 417–418.

показывает его пустоту. Эту способность разоблачать бессодержательность языка Михаил Эпштейн называет одной из главных черт не только постмодернизма, но и целой русской цивилизации, в которой интуитивно предчувствовалась пустота знаков и названий¹. По мнению Эслина, обыгрывание слов, лишенных десигнатов в реальности, является одной из основных идей театра абсурда:

Подвергающийся непрерывному натиску болтовни прессы и рекламы, он относится все более скептически к атакующему его языку. Граждане тоталитарных стран хорошо знают: большая часть из информации, которую они получают, двусмысленна и необъективна. Они прекрасно овладевают искусством читать между строк; при необходимости разгадывать — язык больше скрывает, чем раскрывает².

Бялошевский, как «лингвистический» поэт, создает пьесы, в которых смысл рождается из действия, реплики, слова, и даже из отдельного слога. На сцене менять направление драматического действия может жест, реквизит, рифма; причем автор стремится усилить напряжение с помощью ассоциаций между драмой и метадрамой. «Значение возникает путем контаминации слов, приводящих в движение театральную игру в конкретизацию поэтических смыслов. Это часто приводит к эффекту сюрреалистического комизма»³.

Язык пьес Бялошевского наполнен каламбурами, словесными играми, шутивными неологизмами. Высказывания персонажей — очень краткие — нередко не длиннее одного предложения, но чаще всего — это отдельные слова или их части, которые в диалоге проявляют и выявляют новые, прежде не осознанные смыслы. Например, в пьесе «*Wa. Samodramat*»:

PODEJRZEWACZ SIĘ
na-
JAKTRUPBLADA
karm-
NAWRACACZ NA WA(TROBE)

1 Эпштейн М. Постмодерн в России. М., 2000. С. 91–101.

2 Эслин М. Театр абсурда. С. 419.

3 *Krajewska A. Dramat i teatr absurdu w Polsce. С. 55.*

wą
PODEJRZEWACZ SIĘ
nauka nie idzie
JAKTRUPBLADA
karm-
ja karm-
ja karmelki chrup
NAWRACACZ NA WĄ
wą
PODEJRZEWACZ SIĘ
nauka nie idzie w nas
JAKTRUPBLADA
chrup chrup
Chrupie
PODEJRZEWACZ SIĘ
tylko w las
JAKTRUPBLADA
chrup w las
PODEJRZEWACZ SIĘ
kto wlaźł? [...]
Nawracacz korzysta, nawraca na wą.
NAWRACACZ NA WĄ
wą
wą
wą
JAKTRUPBLADA
je-wą
stem-wą
jak-wą
trup-wą
bla-wą
da-wą¹

¹ Białoszewski M. Wą. Samodramat // Białoszewski M. Teatr osobny 1955–1963. Warszawa, 1988. C. 153–154.

Здесь абсурдные имена персонажей — неологизмы, и сложное слово (компози́та) на самом деле определяют их характер и роль в пьесе. «Самодрама» развивается самостоятельно под влиянием слов и ассоциаций, которые они образуют, как правило, на основании тождества корня (nakarm — karmelki) или звукового сходства (w las — włazł; chrup — trup). В этой коротенькой драме языковая игра проявляется как в именах персонажей, так и в диалогах:

drrrrrrwalu — drydryryrywalu! — ja drwalu — ty rywalu
nie róб min do niego — mindoni chrup — mindoni wá¹.

Отдельные реплики персонажей создают звуковые цепи, в которых неожиданно появляются новые значения слов или новые слова, лишённые значения.

В драме «Imieślów» («Деепричастие») Бялошевский играет грамматическими формами. Жанр этого произведения автор определил как «грамма», соединив слова «драма» и «грамматика». Три персонажа-деепричастия (Co robiąc (Что делая), Wchodząc (Входя), Wychodząc (Выходя)) по очереди входят на сцену и выходят, меняясь ролями, ведут абсурдный диалог о своих действиях:

CO ROBIĄC *pod adresem Wychodząc*

To po co najpierw wchodząc?

WCHODZĄC *podźegnikty czyimś wchodząc*

To tylko ja wchodząc

Wychodzi

CO ROBIĄC *na wścibski moment pod adresem Wchodząc*

To po co wychodząc?

WYCHODZĄC *podźegnikty czyimś wychodząc*

To po co Imieślów Wchodząc wchodzi mi w Imieślów Wychodząc, wychodząc?²

¹ Там же. С. 155.

² *Białośzewski M. Imieślów // Białośzewski M. Teatr osobny 1955–1963. С. 149.*

Персонажи и действие этой драмы связаны с ремарками. Приобретая статус героев, персонажи-деепричастия играют заключенными в них авторскими указаниями и подсказками, доводят до абсурда свои высказывания. На самом деле они не могут выйти из роли ремарки, играя на границе персонаж-ремарка. Здесь изображается рефлексия над сценическим словом и движением — они неразделимы. По мнению Яцека Коптинского, исследователя театра Бялошевского, эмансипированные ремарки — это на самом деле символы человеческого существования, так как польское слово *imieśtów* (деепричастие) сложено из двух слов: *imie* и *słowo*, что можно толковать как имя существительное и глагол, под которыми подразумевается «человек существующий»¹.

Бахчанян в своих шуточных драмах также использует языковые игры, показывая, как далеко передвинулась семантика слов. В пьесах «Ералаш», «За далью Даль», «Идиома идиота», «Крылатые слова» используется прием цитирования афоризмов, пословиц, поговорок, крылатых выражений, литературных цитат и приписывания их общеизвестным лицам (реальным, литературным, мифологическим) по принципу ассоциации с их внешним видом, функцией, деятельностью, профессией, приметой и т. п. Высказывания в этих пьесах в большинстве случаев не связаны между собой логически, не образуют диалога, в них персонажи и их реплики сочетаются лишь ассоциативно, причем переносное значение фразеологизмов заменяется буквальным смыслом слов, например:

ОТЕЛЛО: У меня есть сбережения на черный день.

ПАНДОРА: Как бы не сыграть в ящик.

ЭДИП: Я никогда не был маменькиным сынком.

СИРАНО: Зима на носу².

Иногда автор группирует несколько высказываний, в которых намечается тематическое сходство:

¹ *Kopciński J.* Gramatyka i mistyka. Wprowadzenie w teatralną osobność Mirona Białoszewskiego. Warszawa, 1997. С. 310.

² *Бахчанян В.* Ералаш // Бахчанян В. Вишневый ад и другие пьесы. С. 27.

ВЕНЕРА МИЛОССКАЯ: Иному все с рук сходит.

РОТШИЛЬД: Где ногтем поскребешь, там и грош.

ВЕРА ПАВЛОВНА: Как сон в руку.

БРЕЖНЕВ: Срослые брови сулят счастье.

ГОРБАЧЕВ: Родимое пятнышко к счастью¹.

В отдельных случаях одна фраза разделена на несколько реплик, например:

МЮНХАУЗЕН: Язык держи...

ДАНКО: ...а сердце...

ВЕНЕРА МИЛОССКАЯ: ...в кулак сожми².

КАРАМЗИН: Кто старое помянет...

КУТУЗОВ: ...тому глаз вон³.

Несвязность текста бахчаняновских пьес — как в театре абсурда — отражает критику языка как средства социальной коммуникации. По мнению Эслина, использование языка в качестве инструмента идеологии, манипулирующего сознанием общества, приводит к обесмысливанию и девальвации слова. Он ссылается на теорию «лингвистических игр» Людвига Витгенштейна, но подчеркивает, что театр абсурда не только критикует деградацию слова, но и использует его для создания нового сценического языка: «Низводя язык до бессмыслицы, театр абсурда формирует новую театральную лексику, в которой дискурс возникает по контрасту с действием»⁴.

¹ Бахчанян В. За далью Даль // Бахчанян В. Вишневый ад и другие пьесы. С. 47.

² Там же. С. 49.

³ Бахчанян В. Идиома идиота // Вишневый ад и другие пьесы. С. 121.

⁴ Коваленко Г. Итоги веков // Эслин М. Театр абсурда. С. 10–11.

В наследии Бахчаняна находим также пьесы, в которых использована многозначность слов. Такова первая пьеса Бахчаняна «Лондон или Вашингтон?»:

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

Подвыпивший Джек, писатель
Подвыпивший Джордж, президент

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

ДЖОРДЖ. Джек, это Лондон?
ДЖЕК. Нет, Джордж, это Вашингтон.

*Занавес.*¹

К многозначности слов прибегает автор и в шутовском заглавии упомянутой выше пьесы «За далью Даль». На полисемии основано также произведение «Алфавит», в котором два действующих лица — Иванов и Петров — называют по очереди буквы алфавита, а когда доходят до конца и один из них произносит «я», второй отвечает: «Нет, я!», на что первый кричит: «Нет, я!», и сцена заканчивается дракой: «Иванов бьет Петрова. Петров бьет Иванова»². Эта бессмысленная повторяемость реплик и окончание произведения ассоциируются с поэтикой Даниила Хармса, например, в пьесе «Пушкин и Гоголь».

Поэтика абсурда, сходная с хармсовской, применяется Бахчаняном и в «Бесконечной пьесе», построенной на идее безостановочного протекания времени и привычке определять его. Диалог опирается на принципы повторяемости высказываний, возобновляемости, цикличности и процессах коммуникативного взаимодействия, что иллюстрирует его рутину, препятствующую индивидуальному, искреннему общению³.

Как правило, герой Бялошевского и Бахчаняна — это тип, то есть обобщенный образ человека без определенного характе-

¹ Бахчанян В. Лондон или Вашингтон? // Бахчанян В. Вишневый ад и другие пьесы. С. 12.

² Бахчанян В. Алфавит // Бахчанян В. Вишневый ад и другие пьесы. С. 42.

³ Тема неумолимого хода времени, на которой держится диалог в пьесе Бахчаняна, также сходна с темой некоторых произведений Даниила Хармса и его замечаниями о времени — его относительности, неуловимости.

ра и биографии; иными словами, не человек, а понятие. В силу этого, поскольку авторы не создают классических портретов персонажей, можно прийти к выводу, что главным их персонажем является язык. Именно слова влияют на развитие сюжета: слова, употребляемые в бытовом общении, философском или научном дискурсе, идеологических лозунгах, неожиданно могут обнаруживать новые значения, о которых люди и не подозревают¹.

Для поэтики пьес Бахчаняна общей является техника текстового коллажа, характерная не только для его текстов, но и для художественно-графических работ. Он сам признавался, что коллаж стал его излюбленной техникой, отказаться от которой ему никак не удастся: «То, что я вам читал, — это литературные коллажи. Я могу взять тему и написать, допустим, роман — но все равно получится коллаж какой-нибудь»².

Основными элементами коллажа считаются цитаты и клише. Повторение элемента, относящегося к одному контексту, и сопоставление его с элементами другого контекста — основная стратегия создателей коллажа³.

Элементы текстового коллажа освобождаются от своих первичных контекстов; выступая в новом соотношении, могут приобрести символический смысл благодаря актуализации семантического потенциала, а также использованию широкого коннотационного процесса. Принцип заимствования материала является причиной того, что «собственный» текст автора приобретает «эффект чуждости», размещаясь на общем с другими плане высказывания⁴.

Текстовый коллаж в каком-то смысле также абсурден, и искать в нем глубокий смысл бесполезно; «коллаж не создает смысловой системы и этим подчеркивает свою абсурдность и случайность»⁵.

¹ См.: *Wiśniewski T.* Miron Białoszewski, «Teatr osobny 1955–1963». Culture.pl 10.05.2016. URL: <http://culture.pl/pl/dzielo/miron-bialoszewski-teatr-osobny-1955-1963> (дата обращения: 10.03.2018).

² Там же.

³ *Nycz R.* O kolażu tekstowym. Zarys dziejów pojęcia // *Nycz R.* Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze. Warszawa, 1993. С. 196.

⁴ Там же. С. 196. (Перевод мой. — Э. Т.-К.).

⁵ *Piwińska M.* Różewicz albo technika collage'u // *Dialog.* 1963. № 9. С. 88. (Перевод мой. — Э.Т.-К.).

Прием текстового коллажа использован Бахчаняном в таких концептуальных соц-артовских пьесах, как, например, «Корабль "Дураков"», чье заглавие отсылает к известной картине Иеронима Босха «Корабль дураков» и одновременно вписывается в сложившуюся традицию называть суда именами известных людей. Действие пьесы происходит на палубе корабля, где стоит выкрашенная в красный цвет трибуна с гербом СССР. К трибуне выстроилась очередь желающих выступить, и они в порядке номеров, написанных на спине, произносят свои реплики, отображающие абсурдность бытовой банальности и языка, их фальшь. На парусе появляются лозунги, объявления, плакаты — как правило, с логическими ошибками. Все эти элементы не связаны между собой:

На экране возникает текст:

Красноярская база «Росторгодежда» предлагает для девочек колготки эластичные и шерстяные, для женщин эластичные и шерстяные чулки, колготки из дерева («Красноармейская неделя»).

54-Я ВЫСТУПАЮЩАЯ:

Почему я за него вышла? Ну, думаю, если мужчина каждый день пьян, значит, он прилично зарабатывает.

55-Й ВЫСТУПАЮЩИЙ:

А еще означенный гражданин обзывал меня блюстителем и другими нецензурными словами.

56-Я ВЫСТУПАЮЩАЯ:

О поведении моих соседей ничего плохого сказать не могу, так как дерутся они всегда молча¹.

На картине Босха корабль зла без руля и ветрил везет души в ад, это аллегорический образ человечества — безвольного и неразумного. В произведении русского концептуалиста именно язык катится в бездну — теряет способность организовывать подлинное общение вследствие обобщенности, схематичности окаменевших клише.

¹ Бахчанян В. Корабль «Дураков» // Бахчанян В. Вишневый ад и другие пьесы. С. 80.

Первая поставленная пьеса Бялошевского «Вивисекция», также опирающаяся на тезис о пустоте дискурса (философского, литературного, религиозного), явно отсылает к художественному образу — к картине Рембрандта «Урок анатомии доктора Тульпа». Это «монодрама на десять пальцев», которую автор исполнил руками на сцене в форме ящика из-под фруктов. На картину голландского живописца указывают ремарки, в которых «персонажи» Бялошевского описываются как «две руки в черных перчатках с отрезанными концами. Отображают то ли голландских докторов, то ли монашек в белых чепцах». Идея пальцев — героев пьесы — отражает мысль о кризисе и деградации драматического персонажа.

Драма, составленная из чужих голосов, — это высказывания философов, библейских пророков, теологов, поэтов. В первой части представления пальцы-доктора? рассуждают о человеческом познании и об истории называния познанного, во второй ставят главную проблему экзистенциализма — смерть и раздумывают, как жить в этом непонятном мире¹.

PRAWY KCIUK (*samotnik*)

Piękny wieczór, pocięty pierwszą drzemką kwiatów.

I na łodygach powietrza pobrzękują kryształę.

PRAWY MAŁY *podnosząc się*

Gdzie jesteś, gdzie błysznie, kochanko moja, Czelesto?..

Lewe palce wchodzą szeregiem. Prawe palce stają szeregiem naprzeciw.

LEWY MAŁY *pochylając się ku Prawemu Małemu*

Nie poznajesz białych podfruwań mojego nagłowia?

KCIUK LEWY (*samotnik*)

«Nagłowia ich białe w powietrzu drżą za krokiem — prowadzonym obłubieństwa obowiązkiem...»

Lewy Serdeczny pochyla się ku Prawemu Serdecznemu

¹ См.: *Kopciński J.* Gramatyka i mistyka. Wprowadzenie w teatralną osobność Mirona Białoszewskiego. С. 57.

PRAWY SERDECZNY

Ktoś przybił do brzegów mojego boku,

To ty, Dulcyneo?

LEWY SERDECZNY

Skończyłam właśnie smażyć placki...

Podczas suszenia pod ich krążki podkładałam twoje listy, wybacz...¹

Стратегия литературного коллажа, которую Бялошевский применил в «Вивисекции», можно приравнять центону. Опора на готовые высказывания, лозунги и, наконец, на уже существующие литературные произведения обуславливает фрагментарность текста, неоднозначность и несвязность изображенного мира, перемешивание жанров и стилей, а также неопределенность литературного субъекта. Произведение прекращает воспроизводить саму жизнь, переключившись на подражания языку, тексту, литературе.

Такой же прием Бахчанян использовал в произведении «Вишневый ад» с подзаголовком «Три сестры дяди Вани и чайки в вишневом саду», в которой соединил элементы четырех драм Антона Чехова. Все действующие лица — персонажи этих четырех чеховских пьес — произносят не свои реплики. Ответные высказывания не связаны между собой логически, что свойственно поэтике театра абсурда.

Технику коллажа автор применил также в пьесе «Чайка-Буревестник», соединив два литературных текста — чеховской «Чайки», из которой почерпнул ремарки и действующих лиц, и «Песни о Буревестнике» Максима Горького, вошедшей в высказывания персонажей:

АРКАДИНА (*тихо*). Над седой равниной моря ветер тучи собирает.

ТРЕПЛЕВ (*умоляюще и с упреком*). Между тучами и морем гордо реет буревестник, черной молнии подобный.

¹ Białoszewski M. Wivisekcja // Białoszewski M. Teatr osobny 1955–1963. С. 20.

СОРИН (*идет вправо и поет*). То крылом воды касаясь, то стрелой взмывая к тучам, он кричит, и — тучи слышат радость в смелом крике птицы¹.

Окончание произведения патетически произносят хором все герои.

Пьеса была поставлена в киевском академическом театре им. Ивана Франко и снята для фильма Андрея Загданского о Бахчаняне «Вагрич и черный квадрат»². Александр Генис так писал об этой постановке:

Об этом — центральный эпизод в фильме Загданского: первая полная сценическая постановка пьесы Бахчаняна «Чайка-Буревестник». На бумаге это всего лишь забавная подмена. Автор, который в сборнике «Стихи разных лет» приписал себе все шедевры русской поэзии от Пушкина до Крученых, на этот раз раздал персонажам Чехова слова горьковской поэмы, щепетильно сохранив ремарки.

Андрей Загданский поставил эту хулиганскую пьесу всерьез — в киевском академическом театре имени Ивана Франко. Ее — в костюмах и гриме — играют актеры классической выучки, которые доносят каждое слово с мхатовским пафосом и слезой в голосе. Получилось, однако, не смешно, а страшно. Соединив горластую мелодраматичность Горького с пронзительным шепотом Чехова, спектакль внезапно для всех обнаружил, что оба классика говорили примерно одно и то же и смотрели вперед: «Буря! Скоро грянет буря!»³

Действительно, классически, в чеховском стиле произнесенная «Песня о Буревестнике», приобретает новые, неожиданные смыслы. Смешанные и переставленные фрагменты разных произведений, как и в случае с пьесой «Вишневый ад», выбивают читателя из стандартного, автоматического восприятия отдельных реплик, поскольку, помещенные в другой контекст, фразы обретают иное, отличающееся от привычного, значение. Следует подчеркнуть, что использование техники коллажа ограничивает

¹ Бахчанян В. Чайка-буревестник // Бахчанян В. Вишневый ад и другие пьесы. С. 24.

² Фильм Андрея Загданского «Вагрич и черный квадрат». Производство США–Украина; премьера состоялась 21 марта 2015 г.

³ Генис А. Пророк и его шутки. «Радио Свобода». URL: <http://www.svoboda.org/content/article/26723243.html> (дата обращения: 6.06.2017).

однозначную интерпретацию текста, так как между отдельными элементами коллажа намечается лишь минимальный план однородности, как стилистической, так и семантической. Этот факт ставит тексты с подобной структурой в ряд «открытых произведений», по определению Умберто Эко.

Коллаж и одновременно центонный текст лежат в основе пьесы «Поэт и чернь», сочетающей две фразы из произведений Александра Пушкина «Поэт и толпа» и «Борис Годунов»:

ПОЭТ: Молчи, бессмысленный народ.

НАРОД (безмолствует)¹.

Произведение, основанное на двух отдельных цитатах, соединенных лишь логически, приобретает новый сюжет и смысл.

Готовые тексты представил и Бялошевский в своем последнем спектакле — «Последняя программа Отдельного театра — классическая». Постановка состоит из фрагментов текстов Адама Мицкевича («Дяды»), Юлиуша Словацкого («Кордиан»), Циприана Камиля Норвида («Клеопатра»), Шекспира («Гамлет»), Станислава Выспяньского («Свадьба»). Бялошевский отобрал фрагменты из двух самых важных в польском литературном каноне произведений эпохи романтизма — драм «Дяды» и «Кордиан», причем не смешивал эти тексты, а воплотил их в необычной форме представления: употреблял странные интонации, скандировал и наконец — пел. Антони Слонимски писал о выступлении автора: он «кудахтал фрагменты Норвида, Словацкого и Выспяньского. Поскольку Бялошевский выступал против цензуры, стирал ритм и смысл, отбивая случайные слоги, текст был совсем непонятен, и все трое поэтов походили друг на друга и на самого Бялошевского»².

Как автор постановки, Бялошевский руководствовался идеей создать представление, в котором произведения романтизма будут звучать наподобие античной мелики. Такое сочетание разнородных элементов, взятых из разных эпох, было столь необычным, что его не приняли даже знатоки поэзии и театра.

¹ Бахчанян В. Поэт и чернь // Бахчанян В. Вишневый ад и другие пьесы. С. 20.

² Słonimski A. Załatwione odmownie // Szpilki. 1961. № 31. С. 3.

Пьесы Бялошевского и Бахчаняна опираются на принцип свободной, лишенной дисциплины композиции. Отсутствие причинно-следственных связей, линейного сюжета, четко зарисованных образов персонажей, логически связанных диалогов указывает на родство с театром абсурда. Для этих пьес характерны эксперименты с языком, превратившимся в «ничто, клише, пустые формулы и лозунги»¹. Стремление к художественному миметизму связано с ощущением кризиса, девальвации языка, истощенности форм драмы, разрушения иллюзий действительности. Абсурд в драмах обоих писателей отражает расщепление действительности, столкновение крайних противоположностей, что в искусстве нашло свое выражение в дихотомии трагизма и комизма².

¹ Эсслин М. Театр абсурда. С. 133.

² См.: *Меньшикова Е.* Гротескное сознание: явление советской культуры. СПб., 2009.

В. В. Кириченко
*Россия, Санкт-петербургский
государственный университет*

**НЕВОЗМОЖНЫЙ МИР
В РОМАНЕ АЛЕНА РОБ-ГРИЙЕ
«ДОМ СВИДАНИЙ»**

«**Н**овый роман», или «антироман» (по Ж.-П. Сартру), существовал примерно в то же время, что и «театр абсурда» — с 1940-х по 1960-е гг. И было бы странно считать, что эти оба направления не были связаны тем или иным образом, особенно, учитывая, что преимущественно они возникли на французской почве. Конечно, речь не идет о непосредственной связи между двумя течениями, но у них можно выявить общие тенденции. Если французский «новый роман» появляется как обособленное нео-авангардное литературное движение главным образом в поле прозы и стремится к изменению не только способа письма автора, но и манеры чтения читателя, то «театр абсурда» занимается тем же самым только преимущественно в сфере драматургии. Безусловно, это местами не совсем верное обобщение, которому противится ряд конкретных примеров (абсурдисты писали не только пьесы, а новороманисты — не только романы), но генерализированное понимание не единственное отличие: абсурдизм избрал иной путь модификации художественного произведения, нежели «новый роман». Тем не менее, их общие наработки и литературные успехи значительно повлияли на дальнейшую эволюцию словесного творчества. Так, например, можно встретить черты и абсурдистских приемов, и нео-авангардных техник в постмодернистской литературе.

«Новый роман» и абсурдизм создали собственные концепции организации художественного произведения, в частности, его

внутренних особенностей, затрагивающих такие явления, как персонаж, пространство, время, повествование, идейно-проблемное содержание и т. д. Соответственно, возникло новое представление о внутреннем художественном мире произведения, который для читателя классики стал совершенной неожиданностью и часто требовал объяснения.

Одно из таких объяснений может дать малоизвестная в российской науке «теория возможных миров». Термин «возможный мир» изначально использовал Лейбниц в своей работе «Теодицея». Сама «теория возможных миров»¹ возникает лишь во второй половине XX в. в исследованиях представителей философов аналитической школы и модальной логики (А. Плантинга, Я. Хинтика, Д. Льюис, С. Крипе и др.). Ученые обратились к этой концепции, так как она расширяла понимание реальности, фактуального, фикционального наименования и т. п. Преимущественно их деятельность известна изучением вопросов различных модальностей: 1) алетической, то есть модальности истины, связанной с понятиями «возможности», «невозможности» и «необходимости»; 2) деонтической («обязательства», «запрета», «разрешения»); 3) временной («вчера», «всегда», «сегодня», «завтра»); 4) эпистемологической («знание», «незнание», «вера»²); 5) аксиологической (оценка положительная, оценка отрицательная, нейтральность).

Благодаря Д. Льюису, который считал, что ТВМ можно прикладывать в литературном произведении для анализа особенностей вымышленных существ и разделения фиктивного и фактуального, ТВМ стала не только полноценным литературоведческим³, но и междисциплинарным методом. Метафорически переосмыслив ТВМ, значимость данного метода признали многие зарубежные литературоведы: У. Эко, Т. Павел, М.-Л. Райан, Ф. Лавока, Л. Долежел, Р. Ронен, Ф. Сен-Желе и пр.

В данной статье речь пойдет об уникальной форме художественного мира, проявившегося в основном в «новом романе»,

1 Далее, ТВМ — теория возможных миров, ВМ — возможный мир.

2 Иногда «веру» выделяют в отдельную модальность — доксатическую.

3 Подробнее о ТВМ в литературоведении см: *Ryan M.-L. Possible-worlds theory / Routledge Encyclopedia of Narrative Theory. Oxfordshire; New York, 2005. P. 446–450.*

абсурдизме, модернизме и постмодернизме. Эта форма может быть названа как «невозможный мир», что в терминах ТВМ означает некоторый ВМ, ряд точек зрения на который ведут не к выявлению их отличительных особенностей, а к его невозможной реализации, так как один фактуальный ряд онтологически противоречит другому. Таким образом, «невозможный мир» презентует такую совокупность различных положений дел, сосуществование которых приводит к разрушению цельности всего художественного мира с различными ВМ и порождению «осколков реальности». Потому что, если нет никакого соглашения об актуальности и доступности¹ между положениями дел повествователей/персонажей произведения, то не может возникнуть и никакого объединяющего пространства. Часто это прочитывается как явная авторская стратегия, — но никак не случайность, подобная той, что встречаются, например, во временных несостыковках в «Гамлете» Шекспира.

Настоящая статья базируется на работах Л. Долежеля, первым предложившим литературоведческое представление о «невозможном мире» в терминах ТВМ в своей работе «Heterocosmica: Fiction and possible worlds». Ученый указал на существование таких миров в разделе об интенциональных функциях, где рассматривал различные способы нарративной аутентификации². По его мнению, невозможный мир включается в категорию разрушающейся аутентификации (subverting authentication), но отличается от «самоопустошающихся нарративов» (self-voiding narratives), например, от сказа, который определяется им как «игровой нарративный акт, или несерьезная, логически бессвязная игра с конструкцией мира»³. Невозможный мир также не совсем то же самое, что и ме-

¹ Актуальность и доступность являются одними из основных определяющих критериев ВМ. Актуальность свидетельствует о принятии тем или иным субъектом того или иного ВМ как *Своего* (hic et hoc), в то время как доступность означает возможность принятия данного ВМ со стороны других ВМ.

² Аутентификация — способ нарративного удостоверения читателя в вымышленности художественного мира, который так или иначе стремится организовать читательский опыт и установить правила мира или его алетические особенности.

³ Dolezel L. Heterocosmica: Fiction and possible worlds. Baltimore; London, 1998. P. 161.

тавымысел, реализующий «самораскрывающийся нарратив» (self-disclosing narrative), так как последний стремится одновременно конструировать вымышленный мир и историю его создания. С точки зрения Долежела, самоопустошающиеся/самораскрывающиеся нарративы основываются на том, что «уничтожение аутентификационной силы нарративной текстуры является результатом нарушения прагматических условий перформативного речевого акта»¹, в то время как фундаментом невозможного мира является особая семантическая стратегия, осуществляемая посредством введения противоречий в художественный мир. И, как верно дополняет его З. М. Чемодурова: «...невозможные миры основываются на принципе неисключенного третьего, согласно которому высказывания художественного дискурса (пропозиции возможного мира) намеренно подаются одновременно как истинностные и ложные (возможные и невозможные)»². В свою очередь, М.-Л. Райан подчеркивает: «...тексты с невозможными мирами также препятствуют рецентрированию [читательского внимания], но по другой причине. Это происходит не из-за недостатка онтологической полноты, но в связи с избытком измерений, которые не позволяют им предоставить обитаемого пространства воображению»³.

Поэтому невозможные миры, будучи эстетической иллюзией, выступают испытанием для читателя, при этом они распространяются как на внешнюю (текст), так и на внутреннюю (пространство, время) стороны произведения.

Ярким примером невозможного мира является романа «Дом свиданий» (1965) одного из главных новороманистов Алена Роб-Грийе. Как и в «Ревности» (1957), автор изображает экзотическую для Запада местность, в данном случае — Китай: «Гонконг знают все — его гавани, джонки, высотные дома Колуна...» (С. 7)⁴. В осно-

¹ Ibid. P. 163.

² Чемодурова З. М. Игровая стратегия моделирования лабиринта сюжетного времени в невозможных фикциональных мирах постмодернизма // STUDIA LINGUISTICA. Вып. XXVI. Актуальные проблемы современной филологии: Сб. научн. трудов. СПб., 2017. С. 167.

³ Ryan M.-L. Impossible worlds and Aesthetic Illusion // Aesthetic Illusion in Literature and Other Media. Amsterdam; New York, 2013. P. 142.

⁴ Здесь и далее «Дом свиданий» цитируется по изданию: Роб-Грийе А. Дом свиданий. СПб., 1997, с указанием страницы в тексте.

ве сюжетного конфликта лежит смерть Эдуарда Маннера, случившаяся в 1922 г. в Гонконге: «...вдруг без всякой связи с только что изложенным, начинает рассказывать о смерти Эдуарда Маннера. “Вот это был человек!” — говорит он напоследок» (С. 31).

Изначально повествователь представляется как действительный очевидец произошедших событий:

А сейчас попробую рассказать о том вечере у леди Авы и сообщить хотя бы о самых важных событиях, которые — насколько мне известно — там произошли. Я подъехал к Небесной Вилле на такси примерно в десять минут десятого (С. 14).

На первый взгляд подход повествователя может показаться серьезным и ориентированным на точность изложения, однако в дальнейшем его пространственно-временная позиция будет модифицироваться, будут изменяться местоимения с «я» — на «он / она», на «мы»: «Мы знаем, что зверь освободится, как только почувет, что его хозяйке грозит опасность и т. д.» (С. 134–135), или: «Внезапно рядом с ней кто-то появляется, хотя только что никого не было, и выходит на площадку, где остановилась девушка» (С. 132). Особого внимания заслуживают намеренно обозначенные сомнения нарратора, например: «...мужчина ей только что протянул (или, возможно, указал на столе движением подбородка)» (С. 55) или: «...стоит молодая девушка-евроазиатка (но это, как кажется, не Ким)» (С. 49). Некоторые воображаемые повествователем эротические сцены¹ (с чего и начинается роман) лишь укрепляют сомнение читателя в его ненадежности: «Женское тело всегда занимало особое место в моих снах» (С. 5), или конкретный пример: «Чуть дальше видна привязанная к дереву девушка, на ней изорванная трикотажная сорочка, дыры в которой открывают обнаженное тело...» (С. 17). Как заявляет Р. Сен-Желе, в «Доме свиданий» «изображения оживают, время наматывается на самого себя, а другие механизмы вовсе разрушают

¹ Подробнее об эротизме в «Доме свиданий» см: *Lawson-Body D.D. Alain Robbe-Grillet et l'écriture de l'orgie dans La Maison de Rendez-vous // Revue du CAMES, Nouvelle Série B. Vol. 008. N° 1. 2007. P. 295—303. URL: <http://greenstone.lecames.org/collect/revu/index/assoc/HASH01b1.dir/B-008-01-295-303.pdf> (дата обращения: 24.05.2018).*

основы репрезентации»¹, поэтому стоит подробнее рассмотреть эти механизмы.

Сложно с точностью установить личности и количество персонажей в романе: «Ральф Джонсон... странная фамилия для португальца из Макао... Какой-то Ральф Джонсон живет на Новых территориях, но он — американец...» (С. 69). Или «Лаура (или Лорена) поднимает огромные, до этого устремленные в пол глаза» (С. 32). Более того, нарратор вводит сцены, значимость которых ставится им самим под сомнение, после описания убийства Лаурой Ральфа повествователь заявляет: «Но теперь эта сцена не имеет уже никакого значения» (С. 100).

Апогеем неуверенности в происходящем и финальным ударом по какой-либо рациональной составляющей произведения становится признание леди Авы главному герою-наблюдателю:

И она начинает говорить, рассказывает, что родилась в Бельвилле, неподалеку от церкви, что зовут ее не Ава и не Эва, а Жаклин, что она никогда не была женой английского лорда и не ездила в Китай: роскошный бордель в Гонконге — это когда-то услышанная ею история. Она даже думает, что все на самом деле происходило в Шанхае (С. 138).

Таким образом, не просто опровергается убийство Маннера, но и возникает сомнение в реальности персонажей.

В отличие от механики уточнения, использованной Роб-Грийе в «Ластиках» (1953), в этом произведении автор постарался сделать так, чтобы читатель едва ли смог полностью восстановить картину произошедшего. Роман можно разделить на две части: первая предлагает читателю театральный фотографический коллаж с различными сценами, иногда связанными с главным конфликтом; вторая же представляет собой что-то вроде игрового интеллектуально-запутанного проектирования убийства Маннера. Грубо говоря, вторая часть занимает большую часть романа, и можно сказать, что роман просто построен на ментальном восприятии произведения убийства, которого не было.

¹ *Saint-Gelais R. Les théories autochtones de la fiction.* URL: http://www.fabula.org/atelier.php?Les_th%26acute%3Bories_autochtones_de_la_fiction (дата обращения: 24.05.2018).

«Театральная» манера повествования первой части основывается на таких комментирующих выражениях, как: «в следующей сцене», «внезапно декорации сменились», «теперь видно, что», «этот эпизод уже был подробно описан» и т. д. При этом театральность вовсе не вуалируется: «кроме этих остатков театрального реквизита...» (С. 98).

Сцена того, что произошло с Маннером, описывается и проигрывается десять раз (С. 59, 83, 91, 116, 125, 131, 134, 146, 155) с участием различных актеров, а с учетом театральных зарисовок — четырнадцать (С. 49–52). Любопытным случаем, демонстрирующим контрафактуальность различных версий об убийстве, становятся два эпизода, когда девушка Ким посещает дом Маннера. В первом случае она приходит к Маннеру без собаки и оказывается жертвой. А во втором — ее пес становится причиной смерти Маннера. Сопоставление этих двух ситуаций порождает парадокс жизни и смерти Маннера, который оказывается своеобразным котом Шредингера, как и его служанка японского происхождения Кито, смерть которой сначала подтверждается, а затем опровергается.

В итоге, роман А. Роб-Грийе «Дом свиданий» оказывается воплощением невозможного мира, созданного с помощью определенной семантической стратегии. В нем осознанно конструируются противоречия различных порядков: 1) одно и то же событие реализуется разными путями, иначе говоря, создаются такие версии о положении дел, которые конфликтуют друг с другом. Количество сцен, посвященных убийству Маннера, равняется пятнадцати, при этом ни одна из версий не является истинной; 2) Местом событий произведения одновременно является и Гонконг, и Шанхай (признание Авы); 3) Одинаковые события даются в обратной временной последовательности, о чем, не стесняясь, заявляет сам повествователь: «Если Маннера уже убили, эта сцена, разумеется, происходила раньше» (С. 135) или «Этот давно минувший эпизод здесь совершенно ни к чему» (С. 116); 4) Одни и те же персонажи художественного мира пребывают в различных формах существования: как литературный вымышленный факт, как театральное представление, как скульптура, как картина. Уточним последние две формы существования примерами:

«На первом рисунке девушка лежит на самом краю кровати, среди смятых и беспорядочно разбросанных простыней» (С. 56), или «...в витрине с английскими надписями манекен в облегающем платье держит на поводке огромную черную собаку» (С. 97) (имеется в виду Ким). Эти сущности принадлежат отличным онтологическим пространствам, но воссоединяются в одном месте благодаря металепису¹, который стирает онтологические границы.

Таким образом. Роб-Грийе создает комплексный роман с внутренним невозможным миром, элементы которого не могут сосуществовать, — в связи с чем нарративный акт, становясь серией набросков, обрывков, новых начинаний, исправлений, добавлений и удалений, приобретает незаконченный характер и вызывает сомнения у читателя в его когерентности.

¹ Подробнее о том, как металепис может быть причиной невозможного мира см: *Martin-Jimenez A. A. Theory Of Impossible Worlds (Metalepsis) // Castilla Estudios de odelinge. Vol. 6. 2015. P. 1–40.*

КУЛЬМИНАЦИЯ АБСУРДА



Анджела Бринтлингер
A. Brintlinger

США, Государственный университет штата Огайо

**СОЛНЦЕ. ЛУНА. ЗВЕЗДЫ.
ПОЭТИКА «ЧЕРЕСЧУР»
В «КОНАРМИИ» И. БАБЕЛЯ**

В рассказах, собранных в роман «Конармия», И. Э. Бабель строит сюжет и фабулу вокруг вполне реалистических понятий: казаки, евреи, поляки; переходы, кони, поезда; штаб, неприятель, люди. Идет война. Герои идут по земле, оставляя следы своего насилия и набредая на следы чужого насилия; иногда они приходят к каким-то человеческим выводам, вроде «нас потрясали одинаковые страсти», или «всё смертно». Во всем произведении также появляются неожиданные и как будто немотивированные фразы: «оранжевое солнце катится по небу, как отрубленная голова»; «по городу слонялась бездомная луна»; «она мигает и гаснет — робкая звезда». Эти и им подобные яркие образы в описаниях могут быть по-разному восприняты: как трансляция романтического настроения автора, как выражение его реакции на всепроникающее насилие или как маркер живописного стиля, схватывающего мгновенные впечатления.

В статье показано влияния таких фраз и описаний на ближайший контекст, а также на основе их общего анализа сформулировано общее значение, формируемое у читателя Бабеля.

Яркие описания Бабеля витают над реалистическим миром чувств, ощущений и людских дел, создавая свой, не связанный с ним мир, существующий на фоне революции и жизни красноармейцев, и предлагая свою оценку происходящего или обнажая отсутствие смысла в ожесточенном мире. Вполне возможно, что этот смысл или отсутствие смысла вытекает из неопределенного

жанра произведения (роман или цикл рассказов?)¹. Какое отношение имеют человеческие дела и даже действия целых армий к таким явлениям, как солнце, луна и звезды? Ответом на этот вопрос может служить яркая, впечатляющая, мощная эстетика, передающая человеческие ощущения и чувства. Бабель однажды писал, что «книга — это есть мир, видимый через человека»². В «Конармии» он описывает мир таким, каким он его находит, а находится мир Бабеля в статусе «чересчур».

«ПОЭТИКА ЧЕРЕСЧУР»

Как известно, в середине двадцатых годов Исаак Бабель считался «первым советским писателем»³, и свой литературный успех он объяснял влиянием М. Горького. В своей автобиографии Бабель пишет о том, что благодаря Горькому и жизненному опыту «в людях», предлагаемому им, он «научился выражать мои мысли ясно и не очень длинно. Тогда я вновь принялся сочинять» (1, 32).

Однако описание Бабелем собственной прозы не совсем передает специфику его художественного стиля. Например, наряду с ясным и кратким выражением мыслей (вроде «всё смертно» или даже «пули скулят и взвизгивают» — образно, но понятно), в его сочинениях появляются и другие элементы, которые мы намерены назвать «поэтикой чересчур». В автобиографии 1924 г., которая цитировалась выше, писатель уже практикует именно эту «поэтику чересчур». Например, рассказывая о своем детстве, Бабель пишет:

Отдыхал я в школе. <...> Это было веселое, распущенное, шумливое, разноязычное училище. Там обучались сыновья иностранных купцов, дети еврейских маклеров, сановитые поляки, старообрядцы и много великовозрастных билиардистов (1, 31).

1 Йост ван Баак утверждает, что «рассказы “Конармии” не составляют главы романа в традиционном смысле. Однако стоит о них думать как об эпизодах более открытой структуры» (*Van Baak J. J. Isaac Babel's «Cemetery at Kozin» // Canadian Slavonic Papers. Vol. 36, № 1–2 (March-June) 1994. P. 72.*

2 Бабель И. <О работниках новой культуры> // Бабель И. Сочинения: В 2 т. М., 1991. Т. 2. С. 385. Далее ссылки на «Сочинения» И. Э. Бабеля даются в тексте, с указанием тома и страницы.

3 Паустовский К. Рассказы о Бабеле // И. Бабель: Воспоминания современников / Сост. А. Пирожкова и Н. Юргенева. М., 1972. С. 13.

Здесь мы видим технику поэтики «чересчур», а заодно и то, что исследователь Кэрол Луплоу называет «видением парадокса» («*vision of paradox*»)¹. Описывая свою школу, Бабель употребляет четыре колоритных прилагательных, каждое из которых обозначает своеобразный выплеск из границ «среднего»: либо физический («веселость», «распущенность») либо звуковой («шумливость», «разноязычность»). Причем он описывает не детей, шумных, веселых, распущенных, говорящих на разных языках, а училище, которое метонимически берет на себя эти человеческие качества. Разнообразие прилагательных (план языка) передает необычность публики, которая учится в этой школе (план объекта изображения). Перечисляя своих одноклассников, Бабель идет дальше и называет целых пять типов, которые опять выделяются красочностью: не поляки, а сановитые поляки, не простые еврейские дети, а сыновья маклеров. И так далее.

Названные в финале перечисления одноклассники также выходят за пределы среднестатистического: не школьного возраста, а «великовозрастные», не учащиеся, а «биллиардисты», причем «много». После таких характеристик мы уже не удивляемся, что школьники удирают из училища, чтобы играть в азартные игры и пить вино. «Поэтика чересчур» через описание подготовила читателя к этому необычному результату.

В чем-то она совпадает с «видением парадокса» и становится тем специфическим абсурдом, которым пестрят страницы «Конармии». Многие исследователи указывают на фантастическое качество рассказов Бабея. Галина Белая, например, называет его прозу «фантастическим реализмом»²; однако совершенно очевидно, что мир Бабея — это не трехмерный мир реализма, а также не суперяркая фантастика, с ее необычными существами и неординарными параметрами времени. Другие ученые отмечают «поэтическое» качество прозы Бабея³. Его мир, он же вселенная, выразительно включает в себя и небесные тела: солнце, луну и звезды. Как заме-

¹ *Luplow C.* Isaac Babel's «Red Cavalry». Ann Arbor, 1982. P. 6.

² *Белая Г. А.* Трагедия Исаака Бабея // Бабель И. Сочинения: В 2 т. М., 1991. Т. 1. С. 14.

³ *Sicher E.* Style and Structure in the Prose of Isaak Babel. Columbus, 1986. См. особенно главы «Поэтическая проза» и «Линия и цвет».

тил американский исследователь писателя Роберт Альтман, «стоит отметить, что Бабель употребляет самые фантастические из своих образов, чтобы описать солнце, луну, и звезды. <...> Снова и снова в моментах интегрированного видения у Бабеля, небо, или солнце, или луна, или звезды становятся частью картины, как будто земная сцена не была бы совершенной без небесного фона, как будто сам опыт нуждается в какой-то космической точке зрения»¹.

Интегрированное видение, видение парадокса, «поэтика чересчур» — эти термины, описывающие технику Бабеля, указывают и на поразительное качество его прозы, и на эффект воздействия ее на читателя. Это является неожиданным и как раз противоположным тому, как он описывает свой стиль: «ясно и не очень длинно». Фантастика ли, абсурд ли, «поэтика чересчур» оставляют след в памяти читателя и меняют значения образов во вполне реалистических военных рассказах.

СОЛНЦЕ

Если вдуматься, то не окажется ли, что в русской литературе еще не было настоящего радостного, ясного описания солнца?

Для Бабеля южная Россия должна была принести солнце в ту литературу, где торжествуют роса (Тургенев) и туман (Достоевский). «Литературный Мессия, которого ждут столь долго и столь бесплодно, придет оттуда — из солнечных степей, обтекаемых морем» (1, 65).

В рассказе «Одесса», который цитируется в эпитафии, Бабель ставит сложную для себя задачу, которая станет еще сложнее, когда речь пойдет о войне; ведь солнце должно быть «радостным» и «ясным». В реальности, конечно, оно не всегда льет свет на радостные и ясные события. Бабель заметил, что «в последнее время приохотились писать о том, как живут, любят, убивают и избирают <...> и уже надоело» (1, 65); ему же хотелось стать «певцом солнца», но в эпоху революции нужно было совместить солнце

¹ Alter R. Babel, Flaubert and the Rapture of Perception // The Enigma of Isaac Babel: Biography, History, Context. Stanford, 2009. P. 139–148; 143, 144.

с войной. И Бабель прибегает к приему «поэтики чересчур», которая способна показать, что «противоречивые, несовместимые миры» могут сосуществовать¹.

Самая удивительная фраза о солнце² появляется в середине очень сжатого и образного абзаца в начале рассказа «Переход через Збруч», первой главы Конармии:

Поля пурпурного мака цветут вокруг нас, полуденный ветер играет в желтеющей ржи, девственная гречиха встает на горизонте, как стена дальнего монастыря. Тихая Волынь изгибается, Волынь уходит от нас в жемчужный туман березовых рощ, она вползает в цветистые пригорки и ослабевшими руками путается в зарослях хмеля. Оранжевое солнце катится по небу, как отрубленная голова, нежный свет загорается в ущельях туч, штандарты заката веют над нашими головами. Запах черашней крови и убитых лошадей каплет в вечернюю прохладу (2, 6).

Тишина и покой в образах этого абзаца (цветут поля, играет ветер, река тихо течет в мягком тумане) резко обрываются сравнением солнца с отрубленной головой, хотя и такое солнце отзывается «нежным светом». Вечерняя прохлада не совместима с «каплями крови», а тут еще и «запах... каплет». Ландшафтные элементы одушевляются (гречиха девственна, а река Волынь изгибается, уходит, вползает и путается ослабевшими руками), и это готовит читателя к образному описанию солнца. Фон для оранжевого солнца создается совмещением, сдвигом разных чувств: и неожиданное, никем не совершенное насилие, и спокойный, тихий вечер с переходящими реку солдатами и лошадьми.

«Поэтика чересчур» также находит свое выражение в фиксации визуальных восприятий, как будто художник выплескивает краски свободной рукой. В начале абзаца называются цвета (пурпурный, желтый, жемчужный, оранжевый), а затем все чернеет:

Почерневший Збруч шумит и закручивает пенистые узлы своих порогов. Мосты разрушены, и мы переезжаем реку вброд. Величавая луна

¹ Этот оборот я беру у Йоста ван Баака, где речь идет о другом приеме, «technique of metonymic listing». Эти приемы имеют много общего. См.: *Van Baak J. J. Isaac Babel's «Cemetery at Kozin»*. P. 70.

² См. об этом: *Van Baak J. J. The Function of Nature and Space in «Konarmija» by I. E. Babel // Dutch Contributions to the Eighth International Congress of Slavists. Amsterdam, 1979. P. 37–55.*

лежит на волнах. Лошади по спине уходят в воду, звучные потоки сочатся между сотнями лошадиных ног. Кто-то тонет и звонко порочит богородицу. Река усеяна черными квадратами телег, она полна гула, свиста и песен, гремящих по верх лунных змей и сияющих ям.

Черным цветом окрашен сам Збруч и телеги, которые его переходят. Тот факт, что солнце закатилось, меняет цвета в окружающем повествователя мире; однако из поля зрения читателя само солнце не исчезает из-за чрезвычайно яркого образа отрубленной головы.

В этом первом рассказе цикла нет никаких особенных проявлений насилия: здесь не стреляют, не рубят, даже не топят, хотя один неназванный персонаж «тонет» и ругается. Однако звуки, запахи и виды впечатляют, поскольку в этой живописной и наполненной движением картине мы видим не два привычных пространственных пласта (земля и небо), а целых три: воду, через которую проходят лошади со своими обозами, землю, а над ними небо, в котором веют «штандарты заката», как предсказание военного успеха. И на таком фоне все же существует голова солнца, отрубленная, ничейная...

Контрастен в этом отношении рассказ «Мой первый гусь». К концу дня рассказчик ищет квартиру, и описывается закат солнца, наделенного человеческими (и не только) качествами: «улица ... круглая и желтая, как тыква, умирающее солнце испускало на небе свой розовый дух» (2, 32–33). Формально (синтаксически) с тыквой сравнивается сельская улица, но читателю очевиден генезис этого образа: вечером герой голоден, и этим можно объяснить появление продуктовой метафоры: ему кажется, что на небе висит спелая, желтая тыква.

Однако перед насильственной смертью (в данном рассказе — гуся), солнце также умирает, «испускает» нежный розовый свет. Его олицетворение оживляет мир вокруг рассказчика, и становится ясно, что небесные тела принимают участие в его жизни и в жизни солдат вокруг него. За сценой приятия очкарика-повествователя казаками в свое общество наблюдает луна, которая «висела над двором, как дешевая серьга». В описании сна на сеновале присутствуют звезды: «спали шестеро там, согреваясь друг о друга, с перепутанными ногами, под дырявой крышей, пропускавшей звезды» (2, 34).

Автор ненавязчиво вводит в текст образы солнца, луны и звезд. Небесные светила постоянно словно висят над действием; смотрят, наблюдают, но время от времени и походят на людей, за жизнями которых они следят.

ЛУНА

В Одессе <...> исполненная ровного и неотразимого света луна над темным морем.

В той же главе, в том же абзаце рассказа «Переход через Збруч», после заката появляется луна. «Величавая луна лежит на волнах», — пишет Бабель, — и «лунные змеи» показываются над поверхностью реки. Сцена становится все более звучащей, в ней нарастает громкость; сам Збруч шумит своими порогами, и «гулом, свистом, песнями» «усеяна» река. Луна отражается в реке, сначала «величаво», а потом «змеями», то есть уже не тем ровным светом, которым она сияла в Одессе перед войной (см. эпиграф). Далее в рассказе «Переход через Збруч» рассказчик приходит на ночевку к беременной еврейке в Новограде, и луна следует за ним, уже имея человеческие качества: «Все убито тишиной, и только луна, обхватив синими руками свою круглую, блестящую, беспечную голову, бродяжит под окном».

Заснув на полу в грязной квартире, рассказчик видит сон, в котором начдив гоняется за комбригом и стреляет ему в глаза, так что глаза один за другим выпадают. Оказывается, что спит он на месте смерти и насилия, совершенного поляками. Рассказ заканчивается известной жалобой еврейки: «Я хочу знать, где еще на всей земле вы найдете такого отца, как мой отец...» Таким образом, логика повествования связывает луну, которая «бродяжит», как беспечное дитя, и еврейку, оставшуюся, из-за действий приходящих поляков, сиротой перед собственными родами.

Начало рассказа «Солнце Италии» пестрит человеческими образами; рассказчика накрывает чувство «сюр», ему кажется, что эти образы ему снятся. Начинает он более или менее ясно: «Я сидел у теплой, живой, ворчливой печи и потом возвращался к себе глубокой ночью». Спутник-река идет рядом: «Внизу, у обрыва,

бесшумный Збруч катил стеклянную темную волну». Однако сам город кажется ему «поднятым на воздух, удобным и небывалым, как сновиденье». Далее рассказчика тревожит луна:

Голый блеск луны лился на [обгорелый город] с неиссякаемой силой. Сырая плесень развалин цвела, как мрамор оперной скамьи. И я ждал потревоженной душой выхода Ромео из-за туч, атласного Ромео, поющего о любви, в то время как за кулисами понурый электротехник держит палец на выключателе луны (2, 26).

Что за электротехник? Откуда он взялся? Небо становится театром, с занавесом и кулисами. Вся сцена подсвечивается для одного лишь театрала.

Далее ландшафты опять принимают человеческие качества: «Голубые дороги текли мимо меня, как струи молока, брызнувшие из многих грудей» (2, 26). Матерей нет, а материнское молоко есть. Именно луна бросает свет, похожий на молоко («в эту ночь, растерзанную молоком луны»). Рассказчик боится своего соседа; ищет сна, хотя сны его не успокаивают, а наоборот, тревожат: «Я сидел в стороне, дремал, сны прыгали вокруг меня, как котятка». Молоко, котятка, вата (рассказчик определяет свое воображение как «розовую вату»), — с реальным миром все это не имеет ничего общего.

Сосед, уходя, все же прерывает и театральный спектакль, и сон. Рассказчик стремится читать письмо, которое сосед Сидоров оставил на столе, и этим письмом Сидоров «потачил» его «в коридоры здравомыслящего своего безумия» (2, 26–27). Ему хочется убежать, удрать с места военных действий, от Советской власти, в Италию, которая «вошла [ему] в сердце как наваждение» (2, 28). Такой лирики рассказчик не ожидал от соседа, которого он называет «тоскующим убийцей». Но в результате для них обоих «окно, заполненное лунным огнем, сияло как избавление» (2, 28).

Если солнце в романе часто заходит, оно символично упоминается в повествовании о конце дня, в сценах насилия, пролития крови, непонимания между людьми, то луна сопровождает состояние их одиночества, желаний, даже надежды. И в то же время она — ничейная:

По городу слонялась бездомная луна. И я шел с ней вместе, отогревая в себе неисполнимые мечты и нестройные песни (2, 25).

В этом эпизоде из «Пана Аполека» (в последнем абзаце рассказа), Луна также становится спутником рассказчика, проходящего через знакомые и незнакомые места.

ЗВЕЗДЫ

Бабель одним голосом говорит о звездах и о триппере.

В. Шкловский

Этой известной остротой Виктор Шкловский указывает на бабелевский абсурд. Как можно писать о таких несовместимых вещах одновременно? Мы утверждаем, что это и есть феномен поэтики «чересчур»: все-таки под небом действительно одновременно существуют и звезды, и триппер, и ясные токи света, и темные явления. Если смотреть только вверх, исчезают детали из земной, людской жизни; однако если смотреть только вниз, мы не видим мир в целом.

Возможно, термин «видение парадокса» описывает именно это: мы, конечно, не можем смотреть вверх и вниз одновременно, хотя в жизни, и иногда в литературе, приходится. Идет война, и дочь любит своего пожилого отца; лошади скачут, а казаки рубят и стреляют; люди умирают и где-то едят. Иногда рядом. Военное время оказывается воплощением абсурда. Человек не всегда способен совместить в своем сознании различные феномены; в достаточной степени отрефлексировать собственный опыт и чувства, но Бабеля не отпугивает разноплановость общей картины жизни. Как объясняет Г. Белая, Шкловский «вероятно, имел в виду прежде всего равноправие явлений жизни в художественном мире писателя: низкое и высокое, духовное и физиологически-плотское» (1, 7). Под небосводом живут, воюют, прячутся и умирают разные люди: военные и гражданские; поляки, казаки, русские, украинцы, евреи; мужчины и женщины; старики и дети; не говоря уже о лошадях. Описывая эту жизнь, Бабель постоянно возвращается к небесному пласту мироздания, к тем же солнцу, луне, звездам.

Чувство радости редко встречается на страницах «Конармии», а печаль упоминается часто, особенно при разговоре о женщинах

и евреях. Рассказ «Гедали» возвращает рассказчика к его еврейскому детству:

В субботние каноны меня томит густая печаль воспоминаний. Когда-то в эти вечера мой дед поглаживал желтой бородой томы Ибн-Эзра. Старуха в кружевной наколке ворожила узловатыми пальцами над субботней свечой и сладко рыдала. Детское сердце раскачивалось в эти вечера, как кораблик на заколдованных волнах... (2, 29).

Эти воспоминания приводят его к поискам: «Я кружу по Житомиру и ищу робкой звезды». Что это за робкая звезда? Несколько лет спустя, в 1926 г., Бабель встретит в Париже на ужине ПЕН-клуба Джеймса Джойса, который в 1907 г. писал о своей «робкой звезде» в стихотворении «Лишь робкая звезда взойдет»¹. Однако звезда Бабеля вряд ли позаимствована из произведения Джойса, общее у них символическое значение: звезды обоим кажутся символом вечности и постоянства в быстро меняющемся мире. Далее Бабель пишет:

Вот предо мной базар и смерть базара. Убита жирная душа изобилия. Немые замки висят на лотках, и гранит мостовой чист, как лысина мертвеца. Она мигает и гаснет — робкая звезда.

В описываемой картине одновременно присутствуют вещь и ее смерть, место и также его смерть. Само физическое пространство принимает качество мертвого человека: «гранит мостовой чист, как лысина мертвеца». И над всем этим — звезда.

Почему же она робкая? Разговаривая с Гедали, рассказчик замечает, что «...теплый воздух течет мимо нас. Небо меняет цвета. Нежная кровь льется из опрокинутой бутылки там, сверху, и меня обволакивает легкий запах тления». Небо становится красным, а кровь «нежной», возможно, даже розовой, как дым, который в другом рассказе сопровождает печаль². Здесь образ

¹ Joyce J. When the shy star goes forth in heaven // Chamber Music. 1907. URL: http://www.online-literature.com/james_joyce/1066/ (дата обращения: 23.08.2018).

² В рассказе «Рабби» мы опять встречаем Гедали, и во втором абзаце этого рассказа «угасающий вечер окружал его розовым дымом своей печали» (2, 35).

солнца имеет другое значение, оно символизирует революцию: «В закрывшиеся глаза не входит солнце, — отвечает рассказчик старику-Гедали, — но мы распорем закрывшиеся глаза...» Так, в очеловеченный образ солнца (чаще всего оранжевого, хотя к вечеру неоднократно придающего небу розовый оттенок) включается инстинкт насилия.

В художественном мире Бабеля звезды существуют всегда, даже когда они не видны. Они присутствуют на ночном небе, например, в рассказе «Замостье», где «звезды были потушены раздувшимися чернилами туч» (2, 110). Вечерние и ночные действия в романе «Конармии» — при звездах и иногда при луне — включают разговоры, сны, смерть, и даже молитвы. Совмещение насилия, утомленности и молитвы приводит к моменту наивысшего во всем романе абсурда, не случайно случившемуся вместе с приходом первой звезды. Рассказ «После боя» заканчивается так:

Деревня плыла и распухала, багровая глина текла из ее скучных ран. Первая звезда блеснула надо мной и упала в тучи. Дождь стегнул ветлы и обессилел. Вечер взлетел к небу, как стая птиц, и тьма надела на меня мокрый свой венец. Я изнемог и, согбенный под могильной короной, пошел вперед, вымаливая у судьбы простейшее из умений — уметь убить человека (2, 124).

Просто ли убить человека? Для рассказчика «Конармии» это не факт.

ОКОНЧАНИЕ: ПРИРОДА

Человек, не живущий в природе, как живет в ней камень или животное, не напишет во всю свою жизнь двух стоящих строк... (2, 176)

В. Винокур пишет, что герой Бабеля в «Конармии» так и не научился «жить в природе»¹. Хочется ему «уметь убить человека»; с удивлением и уважением он передает слова «Павличенки, Мат-

¹ *Vinokur V. Morality and Orality: Isaac Babel's «Red Cavalry» // The Massachusetts Review. Vol. 45. № 4 (Winter 2004/05). P. 678.*

воя Родионыча», который уверен, что убийство дает знание о том, что такое жизнь (2, 59). Однако сам он не доходит до этого знания.

Описания Бабеля — это не натюрморты, как их называет один американский ученый, несмотря на живописное качество нарратива¹. В них слишком много действий. Описывая и показывая разных людей и их похождения во время войны, Бабель не забывает о связи между сиюминутными действиями и вечностью. Несмотря на то, что небесные тела висят над нами так же, как они висели над нашими предками, и кажется, не принимают никакого участия в человеческих делах, в «Конармии» они следят за человеческим миром и принимают человеческие качества: от сходства с серьгой (луна) — к прямым подобиям (солнце — отрубленная голова, тыква, умирает; луна бездомная; звезда робкая).

Бабель употреблял прием ярких описаний небесных тел и вне этого романа. В рассказе «Любка Казак» из «Одесских рассказов» (1924) мы читаем: «солнце <...> дошло до середины блистающего неба и задрожало, как муха, обессиленная зноем»; «солнце свисало с неба, как розовый язык жаждущей собаки»; «оранжевая звезда, скатившись к самому краю горизонта, смотрела на них во все глаза»; «луна прыгала в черных тучах, как заблудившийся теленок» ((1, 148, 149, 151, 152).

В «Конармии» описания солнца, луны и звезд размывают различия между людьми и небесными телами. Реже похожие на животных, небесные «жители» остаются тесно связаны с человеческой жизнью, и вечность висит над войной в ярких и заметных цветах. Природа реагирует на войну, сопутствуя воинам, однако она остается и после них.

У Бабеля поэтика абсурда принимает форму «чересчур», которая влияет на содержание, и читатель не может забыть ни ужасов войны, ни той отрубленной головы, которая отображает возможный абсурд насилия.

¹ См.: *Gorham M. S. Writers at the Front: Language of State in the Civil War Narratives of Isaac Babel and Dmitrii Furmanov // The Enigma of Isaac Babel: Biography, History, Context. Stanford, 2009. P. 107.*

В. Л. Гайдук
Россия, Медиатеки ГМВЦ «РОСИЗО» (Москва)

**АГИТАЦИОННЫЕ СПЕКТАКЛИ
В ГОСУДАРСТВЕННОМ ТЕАТРЕ
ИМ. ВС. Э. МЕЙЕРХОЛЬДА:
ЗЛОБОДНЕВНОСТЬ НА ГРАНИ АБСУРДА**

Документальный театр возникает практически одновременно в СССР и Германии в 1920-е гг. «Синяя блуза» в СССР, Обозрение «Красная рвань» в Германии ставят «маленькие, легкие и подвижные сценки, агитки»¹, основанные на документальном материале. Эрвин Пискатор и Всеволод Мейерхольд создают произведения крупной формы, также основанные на подлинных документах. Приемы, которые используют режиссеры в спектаклях, очень похожи: отказ от пьес в пользу документальных сценариев и использование кинематографа. Спектакли Мейерхольда нельзя назвать в строгом смысле документальными, так как под документальным театром обычно понимается «представленный на сцене текст, не предназначенный изначально для сцены и не сочиненный драматургом»². Литературные сценарии для агитационных постановок Мейерхольда были написаны драматургами и предназначались для постановки на сцене. Отдельные приемы документального театра в этих постановках были использованы, но назвать их полностью документальными нельзя.

Единственной попыткой сделать именно документальную драму был спектакль «Окно в деревню», об этой постановке предлагаемая статья. Предварительно вкратце очертим документальные

¹ Пискатор Э. Политический театр. М., 1934. С. 70.

² Мамадназарбекова К. История факта: истоки и вехи документального театра // Театр. 2011. № 2. С. 113.



С. Попова. Фотография деталей оформления спектакля Земля дыбом

приемы в агитационных спектаклях Театра им. Вс. Э. Мейерхольда 1920х гг.

Театр имени Мейерхольда открылся 4 марта 1923 г. премьерой спектакля «Земля дыбом». Спектакль был поставлен по пьесе Марселя Мартине «Ночь», в переделке Сергея Третьякова. Третьяков оставляет в пьесе «только лексический материал прямого выразительного действия»¹. Мейерхольд отказывается от привычного деления спектакля на сцены и делит постановку на восемь эпизодов. Основной сценического пространства, по задумке Любви Поповой, становится техническая модель козлового крана, который поднимает актеров и «дает возможность на ребрах его скелета лепить пластические сцены»².

¹ Мейерхольд В. Э. [Агитспектакль] // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. М., 1968. Ч. 2. С. 51.

² Тарабукин Н. М. Зрительное оформление в ГостИМе // Н. М. Тарабукин о В. Э. Мейерхольде. М., 1998. С. 67.



Фрагмент спектакля «Д. Е.»

Она также вводит в спектакль экран, на котором появляются во время сценического действия политические лозунги.

Хрисанф Херсонский так описывает спектакль:

На открытой площадке, без занавеса, без живописных декораций, без рампы (часть действия перенесена в средний проход зрительного зала), без грима разворачивается действие — ряд сцен, воспроизводящих окопную и штабную работу военного переворота. Массовые сцены исполняются статистами, опрошенными под натуральных солдат. Актерской игры у них никакой почти нет, это просто физическая работа с настоящими, не бутафорскими велосипедами, мотоциклами, телефоном, автомобилем, винтовками: маршировка, перестрелка, толпа митинга¹.

Вся техника, включая автомобили и мотоциклы, действительно, была настоящей: Мейерхольд неоднократно просил Л. Д. Троцкого выделить для спектакля соответствующие машины².

¹ Херсонский Х. «Ночь» Мартине — «Земля дыбом» // Мейерхольд в русской театральной критике: 1920–1938. М., 2000. С. 86.

² Подробнее об этом см.: Головникова О. В. Документы РГВА о трагической судьбе В. Э. Мейерхольда // Вестник архивиста. 2010. № 4. С. 133–138.

Деление спектакля на эпизоды, отказ от грима, максимальный натурализм вещественного оформления, экран с транслировавшимися на нем лозунгами — все это указывало на сильное влияние кинематографа.

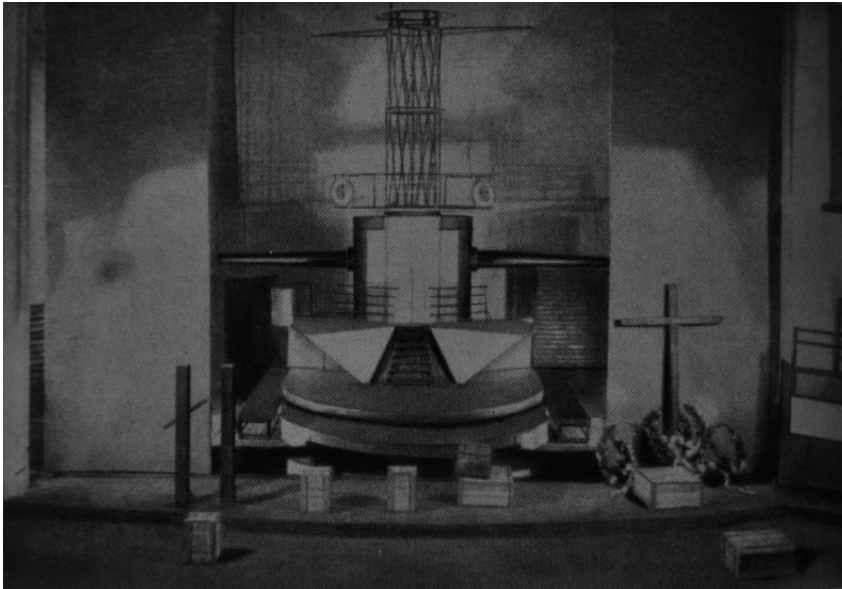
Год спустя Мейерхольд возвращается к формату ревю и ставит спектакль «Д. Е.» («Даешь Европу»). Первоначальный литературный текст так же, как и в «Земле дыбом», был сильно переработан. Литературной основой представления служил монтаж, составленный Михаилом (Мечиславом) Подгаецким из отрывков романа И. Эренбурга «Трест Д. Е.», романа Б. Келлермана «Туннель», романа Э. Синклера «Джунгли» и новелл П. Ампа. Вещественное оформление представляли движущиеся щиты, которые привносили в спектакль кинематографическую динамику.

Во-первых, они позволяли быстро менять место действия: «на глазах у зрителей лекционный зал превращается в улицу, улица — в зал заседания парламента, в свою очередь мгновенно раскрывающий новый вид на спортивный стадион и т. д.»¹. Во-вторых, при помощи щитов и игры прожекторов Мейерхольд показал две динамичные погони, которые в условиях «старого» театра было не возможно реализовать. Если в «Земле дыбом» был только один экран, то в «Д. Е.» их было уже три. На центральном экране высвечивались названия эпизодов, политические лозунги, пояснительные титры к действию, на боковых — сводки, телеграммы, оперативные карты американского и советского лагерей.

Следующим политическим обозрением в репертуаре театра стал спектакль «Рычи, Китай!» Автором постановки был ученик Мейерхольда — Василий Федоров, но вскоре после премьеры он ушел из театра, и спектакль был переделан самим мастером. Сюжет пьесы, написанной Третьяковым, был взят из газетной заметки об английском коммерсанте, случайно погибшем в Китае: капитан английской канонерки, не найдя виновников гибели, приказал казнить двух первых попавшихся китайцев.

Сценическое оформление было создано Сергеем Ефименко, он разделил сцену на несколько планов.

¹ Гвоздев А. Постановка «Д. Е.» в Театре имени Вс. Мейерхольда // Мейерхольд в русской театральной критике... С. 151.



С. М. Ефименко. Макет оформления спектакля «Рычи, Китай!»

Первый и второй планы, где разворачивались действия, происходящие на реке, были залиты водой. На третьем плане была установлена механическая конструкция канонерки «Кокчефер». Отдельные сцены разворачивались также перед сценой в партере, на особых установках¹. Н. Тарабукин писал об излишнем натурализме конструкции, на этом же настаивал и С. М. Городецкий. Он указывал также и на фотографический натурализм костюмов, бутафории и грима².

После ухода Федорова спектакль был скорректирован Мейерхольдом и довольно долго продержался в репертуаре театра, также как и «Д. Е.». Павел Марков увидел в спектакле разоблачение агитационной схемы, «перемещение агитации от “плаката” к раскрытию человеческой судьбы»³. Всем казалось, что этот

¹ «Рычи, Китай!» в Театре Мейерхольда: Беседа с режиссером В. Федоровым // Вечерняя Москва. 1925. 12 ноября.

² *Городецкий С.* Театр им. Мейерхольда. «Рычи, Китай!» // Мейерхольд в русской театральной критике... С. 199.

³ *Марков П.* Правда театра. М., 1965. С. 404.

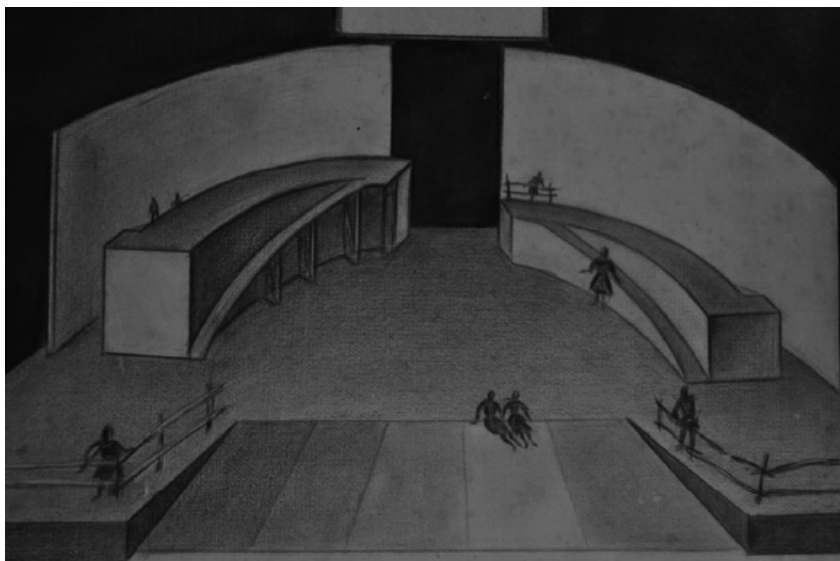
спектакль поставил финальную точку в череде агиток, сделанных Мейерхольдом. Но вопреки всем ожиданиям, год спустя Мейерхольд ставит еще один агитационный спектакль.

Первоначально у Мейерхольда возникла идея поставить к десятой годовщине Октября спектакль о новой советской деревне. В июле 1927 г. на первом совещании рабочей группы театра Мейерхольд обозначает основной прием построения спектакля: «неожиданное сопоставление, нелепое, но возможное, параллели: как было, есть и будет»¹. Мейерхольд строит спектакль не вокруг драматургического текста, как это было принято в классическом театре, он строит его вокруг неких образов, построенных по принципу парадокса. В основе спектакля нет пьесы в ее классическом понимании, есть сценарий, сродни кинематографическому. Изначально Мейерхольд хотел написать сценарий силами актеров и режиссеров театра. Был создан специальный штаб для подготовки октябрьского спектакля, в который входили: Николай Боголюбов, Александр Велижев, Василий Зайчиков, Зинаида Райх, Стефан Козиков, Елена Логинова, Хesia Локшина, Николай Мологин, Александр Нестеров, Алексей Темерин и Павел Цетнерович². Сюжеты для эпизодов режиссерская группа должна была искать в крестьянских газетах и в произведениях крестьянских писателей. По всей видимости, работа по поиску сюжетов для обозрения продвигалась плохо, так как в сентябре в Ленинград, где проходили гастроли ГосТИМа, Мейерхольд пригласил Родиона Акульшина — писателя, опубликовавшего несколько сборников рассказов и очерков на деревенскую тему, — составить сценарий для обозрения. Большинство эпизодов, предложенных Акульшиным, было инсценировками его рассказов и очерков, материал некоторых эпизодов был написан на заданные темы.

Сценическое оформление спектакля было придумано Виктором Шестаковым. Художник предложил поставить по бокам сцены два дугообразных щита, которые сформируют задник, параллельно этим щитам поставить два вытянутых подиума, часть сцены обнести забором, имитирующим деревенский, а над щитами

¹ РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 533. Л. 2.

² РГАЛИ, Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 541. Л. 36.



В. А. Шестаков. Эскиз оформления спектакля «Окно в деревню»

поместить экран для трансляции кинематографических вставок и диапозитивов.

Мейерхольд хотел показать русскую деревню с той же этнографической точностью, с какой Третьяков выписал китайскую бедноту. Мастер предлагал связаться с Юрием и Борисом Соколовыми, чтобы просить у них фонографические записи для спектакля¹, также он собирался «выписать через Ленинградский дом крестьянина в помощь актерам натурщиков из деревни на время репетиционной работы»², он хотел отказаться и от театральных костюмов в пользу настоящей деревенской одежды.

Главным принципом построения спектакля был парадокс. В «Литературной энциклопедии» среди характеристик парадокса указаны краткость, законченность, подчеркнутая необычность содержания, противоречащая общепринятой трактовке проблемы³.

¹ РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 533. Л. 7.

² РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 533. Л. 3.

³ Л. Т. [Тимофеев Л.] Парадокс // Литературная энциклопедия: В 11 т. М., 1934. Т. 8. Стб. 442–443.

Каждый эпизод спектакля должен был стать парадоксом: кратким, точным и емким. Возможно, именно поэтому Мейерхольд хотел создать около 140 эпизодов, каждый из которых длился бы 35 минут. Таким образом, все действие заняло бы от 7 до 12 часов и превратилось бы в крестьянскую эпопею, но это было трудно осуществить, поэтому количество эпизодов постоянно сокращалось. Всего были придуманы около пятидесяти эпизодов, в конечном итоге осталось только 14, и далеко не каждый из них был построен на принципах парадокса, как это предполагалось ранее.

Список первого монтажа эпизодов датирован 22 октября 1927 г., — видимо, в этот день состоялась первая сводная репетиция спектакля. Всего в списке значится 24 эпизода, которые были разделены на две почти равные части. Впоследствии количество эпизодов уменьшалось, и появилась трехчастная структура спектакля. В премьерном показе было 18 эпизодов, но уже на следующий день их осталось только 14: эпизоды «Майя» и «Кислые воды» были объединены в один; «Селькор», «Перевыборы» и «Петрушка» были вообще убраны из спектакля. Также в очередной раз поменялся порядок эпизодов.

Такая перестановка была возможна, потому что эпизоды в спектакле не соединялись причинно-следственной связью: они были сопоставлены чисто механически — один сменял другой. Это подчеркивал и сам Мейерхольд в режиссерской экспликации¹.

Разрозненные черновые эпизоды можно сравнить с отснятым кинематографическим материалом, из которого в конечном итоге будет смонтирован фильм. Точно также Мейерхольду и режиссерской группе предстояло из разрозненных фрагментов составить единый спектакль. В своих ранних статьях Лев Кулешов писал, что «не важно, как сделаны куски, а важно только то, как эти куски собраны»². Собрать спектакль воедино было главной задачей режиссерского коллектива. И здесь они столкнулись с рядом трудностей. Во-первых, материал эпизодов был разнородным по содержанию и по сценическому воплощению. Во-вторых, между эпизодами планировалось сделать кино-вставки и транслировать

¹ РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 533. Л. 12.

² Кулешов Л. Искусство кино. Л., 1928. С. 18.

диапозитивы. Это должно было стать связующим элементом спектакля; но, вместо этого, только усугубило существующие неувязки материала. Главной задачей кинофрагментов был показ нового деревенского быта. Кроме того, они должны были придать действию непрерывность: пока на экране шло кино, на сцене шла перестановка. Диапозитивы, транслируемые между эпизодами и во время эпизодов, должны были сделать спектакль «политически благонадежным», так как текст диапозитивов был составлен из статьи «На пороге нового десятилетия», опубликованной в Правде 16 октября 1927 г., и из работ В. И. Ленина, А. В. Луначарского и др. Кроме того они придавали спектаклю сходство с кинохроникой, где титры поясняют действие.

Итоговый вариант монтажа спектакля не порадовал его создателей. Первый раз спектакль от начала и до конца был сыгран на премьере 8 ноября 1927 г.

На заседании Главреперткома, состоявшемся сразу после премьеры, З. Райх подчеркивала, что пока спектакль носит черновой характер, режиссерская группа отметила много недочетов, которые планировалось исправить в последующий показ¹.

В 1920-е гг. — время, когда «концептуальная идеологическая память боролась за монопольное властвование в культурном пространстве»² — важно было сформировать образ конкретного врага, человека определенной профессиональной, религиозной, территориальной или классовой принадлежности. При этом наличие врагов как отрицательных персонажей всегда подразумевало их противопоставление положительным персонажам. Принцип противопоставления «плохих» «хорошим» был использован Мейерхольдом во всех четырех спектаклях. В «Земле дыбом» пролетарии боролись с императором, генералами, священниками и соглашателями; в «Д. Е.» советские рабочие боролись с американскими капиталистами; в «Рычи, Китай!» китайские бедняки — с евро-

1 РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 540. Л. 62 об.

2 Крашенинникова К. А. Программы агитационной и авангардной памяти в театральном искусстве 1920х гг. // Культурная память и культурная идентичность: Материалы Всероссийской (с международным участием) научной конференции молодых ученых (XI Колосницынские чтения). Екатеринбург, 2016. С. 102.

пейскими капиталистами; в «Окне в деревню» сознательные крестьяне — с зажиточными кулаками.

Сценическое воплощение отрицательных персонажей во всех спектаклях строилось на принципах буффонады и гротеска. Положительные персонажи, наоборот, были подчеркнута реалистичны. Реализм у Мейерхольда зачастую переходил в натурализм, менее выразительный художественно, чем его гротеск. В 1912 г. Мейерхольд писал, что «гротеск мешает противоположности, сознательно создавая остроту противоречий и *играя одною лишь своею своеобразностью*» (курсив Вс. Э. Мейерхольда)¹. В агитационных спектаклях Мейерхольд очень точно строил гротескные сцены. В «Земле дыбом» император в одном нижнем белье сидел на ночном горшке, затем денщик, зажав рукой нос, уносил горшок со сцены. «Загнивающий Запад» в «Д. Е.» был представлен джазом, фокстротом, шимми и бесчисленными перевоплощениями актеров. Успех этих спектаклей был, в первую очередь, обусловлен яркими образами отрицательных персонажей. В спектакле «Рычи, Китай!» мастерски выстроенные образы угнетенных противопоставлялись плакатным маскам угнетателей, что было не характерно для мейерхольдовских спектаклей той поры. К. Рудницкий считает, что это было свойственно режиссуре Федорова, который был непосредственным «автором постановки»².

Спектакль «Окно в деревню» Мейерхольд не хотел превращать в агитационный, — он хотел построить спектакль документальный. Именно поэтому первоначально в основе спектакля не было пьесы: сценарий должен был быть составлен из подлинных фрагментов крестьянской жизни. Несмотря на то, что режиссерский штаб проштудировал несколько этнографических исследований о крестьянстве, что Цетнерович отобрал в фильмотеке Госкино куски документальных фильмов о деревне для создания визуального ряда, документального спектакля о деревне не получилось.

Вероятно, Мейерхольд был знаком с постановкой Пискаatora 1925 г. «Не смотря ни на что», которая охватывала «в сокращенной форме революционные моменты истории человечества, начиная

¹ Мейерхольд Вс. Э. Балаган // Мейерхольд Вс. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. М., 1968. Ч. 1. С. 225.

² Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд. М., 1969. С. 344.

от восстания Спартака вплоть до русской революции»¹. Сценарием спектакля был монтаж подлинных исторических документов, фотографий и фильмов, составленный Феликсом Гасбарра. Похожую документальную эпопею хотел сделать и Мейерхольд на деревенскую тему, но в итоге «Окно в деревню» стало лишь очередным агитационным спектаклем.

Спектакль был сыгран всего 22 раза², затем его сняли с репертуара, а сценарий, переработанный Р. Акульшиным в пьесу, запретили³. К этому времени Мейерхольдом были исчерпаны все возможности агитационных спектаклей. Создать подлинно документальную драму Мейерхольду так и не удалось. Самый передовой театр Союза перестал ухватывать действительность и умело вплетать ее в свое театральное полотно. К этому привело не только изменение в политике управления культурой, но и изменение зрительских вкусов и симпатий. Кроме того, советский театр второй половины 1920х гг., как подчеркивают многие исследователи⁴, тяготел к конкретному, индивидуальному и психологическому, — агитки именно этих качеств и были лишены.

¹ Пискалов Э. Политический театр... С. 74.

² Для примера: спектакль МХТ «Бронепоезд 14.69», также поставленный к десятилетию Октября, только за один год (с ноября 1927 г. по ноябрь 1928) был сыгран более 100 раз.

³ Репертуарный указатель. М.; Л., 1931. Т. 2. С. 56.

⁴ Подробнее см.: Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд... С. 326; Панерный В. Культура Два: развитие советского искусства. М., 1996. С. 145–150.

А. А. Соломонова
Россия, Санкт-Петербургский
государственный университет

ДВОЯЩЕЕСЯ СЛОВО, ДВОЯЩЕЕСЯ «Я»: РОЛЬ КОММУНИКАТИВНОГО АБСУРДА В КИНОСЮЖЕТЕ О ЧРЕВОВЕЩАТЕЛЕ И ЕГО КУКЛЕ

Взаимоотношения персонажа-чревовещателя и куклы — не отношения «артист-инструмент» а сложный комплекс, основа которого — созависимость героев: оба имеют на двоих один голос и сознание, что исключает полную автономность персонажа-куклы (и из-за чего возникает вопрос о статусе куклы в сюжете как полноценного персонажа или как детали художественного мира). В статье исследуется коммуникативный аспект кинопоэтики на материале кинофильмов с фиксированным набором персонажей — героем-чревовещателем и его куклой. Выявляются особенности функционирования типологически разных речевых жанров и их влияние на понимание сюжета фильма зрителем; осуществляется попытка обратиться к «поли/шизо-фоническому»¹ герою и стратегиям его речевого поведения. Говоря от своего лица и от лица куклы, вентролог неизбежно раздваивается вербально и психологически. Эта особенность является ключевой для сюжетопостроения, коммуникации героев между собой и с окружающим миром.

Материалом исследования служат нефантастические фильмы («Great Gabbo», 1929; «Dead of Night», 1945; «Magic», 1978), а также вставная история о выступлении Мэри Шоу («Dead Silence», 2007). Рассматривать кинофрагмент позволяет его сюжетная

¹ Мы вводим этот термин для обозначения ситуации, когда де-факто одна говорящая инстанция, но множество отдельных голосов.

законченность и контраст реалистического эпизода с основной мистико-фантастической историей¹. Также анализируются короткометражка («The Ventriloquist», 2012) и эпизоды киносериалов, которые можно рассматривать отдельно благодаря их сюжетной герметичности («The Glass Eye» и «And So Died Riabouchinska» из «Alfred Hitchcock Presents», «Caesar and Me» и «The Dummy» из «The Twilight Zone», «Where Have You Gone, Billy Boy» из «Murder She Wrote», «Belly Speaker» из «Murdoch Mysteries»).

В статье не рассматриваются:

1. Сюжеты о герое — не актере с раздвоением личности («Beaver», 2010);

2. Сюжеты о демонической кукле, наделенной собственным разумом, характером и желаниями и которая — однозначно самостоятельный персонаж, (например, цикл об Аннабель; экранизации новелл Р. Л. Стайна о кукле Слэппи);

3. Сюжеты о заточенной в кукле человеческой душе («Devil Doll», цикл о Чаки);

4. Серия к/ф «Пила» (благодаря Билли, Конструктор добивается эффекта своего присутствия, физически не вмешиваясь в игру, одновременно парадоксально оставаясь анонимным, безобразным и де-анонимизированным). Помимо этого у Билли нет своей собственной личности, а сам Конструктор — не вентролог;

5. Кукла как безличный «голос императива извне», озвучивающий прописные истины («Ten», 2007; «The Dummy», 2002);

6. Фильмы, где профессиональный чревовещатель с куклой играют самих себя (например, комедии с Эдгаром Бергеном и Чарли Маккарти).

Любая произносимая речь строится как речь Другого. Но при делении одной говорящей инстанции на несколько голосов возникает неизбежный конфликт голосов. Спор за активную роль в диалоге между собой и окружающими перерастает в спор за главенство в отношениях. Более того, шизофонический герой разрывается между соблазнами умолчания/избыточного выражения мыслей, мнений, эмоций. Однако он не может ни достигнуть ти-

¹ То, что Мэри Шоу знает имена детей, можно объяснить тем, что городок, где разворачивается действие, невелик, а также ненадежностью нарратора-похоронщика, который делится яркими детскими воспоминаниями.

шины полного молчания, тотального выключения из коммуникации, ни полного включения в диалог только какого-то одного из своих голосов. Таким образом, шизофонический герой во время разговора с самим собой и с окружающими соревнуется сам с собой и с другими участниками диалога. Именно поэтому словесное поглощение Другого оказывается залогом говорения. Причем Другой — это и часть себя, и окружающие, втянутые в разговор. Чтобы разобраться в этой непростой коммуникативной системе, рассмотрим взаимоотношения шизофонического героя со своими голосами и с другими людьми.

Взаимоотношения хозяина и куклы делятся на два типа: «я и моя копия» и «я и моя противоположность». Рассмотрим их.

1. В первом случае кукла — психолого-поведенческий двойник вентролога. Часто появлению коммуникативного двойника способствует непредвиденная ситуация, в которой герой ведет себя аффективно. В короткометражке «Чревовещатель» (2012) мистер Хиггинс пытается вразумить хама, бросившего в коробку для денег мусор, или пригласить девушку на свидание, чего не может сделать застенчивый, нерешительный и трусливый Фрэнк.

В «Мертвой тишине» Билли для Мэри Шоу — мимический выразитель реакции на происходящее¹ и дополнительный выразитель вербальной агрессии антагонистки. Когда Билли требует выгнать из зала критикующего выступление мальчишку, Мэри дает Майклу обидные характеристики. В отказе Билли забыть упрек видна злопамятность самой чревовещательницы, которая впоследствии расправится с мальчиком. Коммуниканты действуют в унисон, но на разном семантико-нарративном уровне: упрек Майкла для Мэри — сомнение в ее мастерстве, а для Билли — проблема мимесиса, выраженная в его протесте «я настоящий, как и ты!»² Во время спора (проходящего на грани перформативного противоречия), который чревовещательница ведет одновременно

¹ Это достигается тем, что говорит и жестикулирует по преимуществу Билли, а также его крупными планами.

² «Существо Фангазма таково, что оно не допускает чего-то внешнего себе, мешающего ему» (*Котелевский Д. В. Фантазм // Современный философский словарь. Лондон, 1998. С. 953*). Именно поэтому Билли зол на Майкла, а Фэтс в «Магии» открыто называет Грина злодеем.

от своего лица и от лица Билли, Мэри достигает двух противоречащих целей (продолжить выступление и отомстить зрителю), но за это платит усечением своего «я» за счет Другого: ее финальная фраза «now, who's the dummy?» (своеобразный семантический коллаж) стирает границу между ней и куклой.

Кукла может быть для героя единственной возможностью общаться с окружающими: в «Великом Габбо» дипломатичный Отто выступает в роли посредника. Грубый Габбо может признаться в любви только через Отто; в то же время кукле-медиатору адресованы и признания девушки, предназначенные для Габбо (что вызывает у последнего ревность). В «Стеклянном глазе» талантливый карлик, переодевшись в куклу и обзаведясь красавцем манекеном, достигает успеха на сцене. Причина краха героев — любовная драма, из-за которой оба не видят дальнейшего смысла в жизни и ломают своих кукол.

С одной стороны, кукла-двойник дарит хозяину возможность переселиться в тело психологического Другого, при этом оставаясь собой. С другой стороны, она — неотрефлексированное, нецензурированное явление. Ее поведение напоминает понятие жуткого у Шеллинга и Фрейда (скрытое, которое обнаружило себя). Порой кукла инициирует коммуникативный слом и достраивает к существующей (часто неудовлетворяющей протагониста) реальности коммуникативно желаемую, но полувиртуальную. Так Отто завязывает и поддерживает диалог; Хиггинс переходит от покупки кофе к приглашению на свидание; Билли вопреки (не таким уж коммуникативно наивно-однозначным) протестам своей «матери» упрямо доказывает, что он настоящий. Фантазмичное живое/мертвое существо, упрямо утверждающееся через слово (и благодаря ему избыточно-живое, что роднит чревовещательского болванчика с лакановским «L'objet retiré»), дарит чревовещателю неограниченную коммуникативно-поведенческую свободу. Также кукла позволяет хозяину одновременно использовать два канала коммуникации и безболезненно преодолевать собственные психологические комплексы (как в случае с Габбо и Френком) и общественно-культурные запреты (как в случае с Мэри Шоу, не могущей решить, продолжить ли выступление как ни в чем ни бывало или нарушить театральные

правила и дать отпор оскорбившему ее зрителю). Любопытно, что в диалоге шизофонического героя с окружающими двунаправленным, реверсивным оказывается и слово вентролога¹, и слово коммуницирующего с ним². (От шизофонического диалога следует отличать случаи игрового использования куклы героями — не чревовещателями. В основном сюжете «Мертвой тишины» Лиззи и детектив Липтон иногда используют Билли при общении с Джейми. Эта игровая коммуникация — привлечение внимания к своим словам. Но эта же игра — прием создания ситуативного комически-жуткого).

Важно, что разыгрываемый перед персонажем-зрителем спектакль в спектакле постоянно балансирует между собственно игрой и реальностью. Это происходит из-за того, что чревовещатель и кукла коммуницируют между собой и третьим участником диалога (то есть по сути постоянно ломается четвертая стена, в результате чего сценическое представление становится интерактивным³), а также из-за изменчивости высказываний чревовещателя и куклы: балансирование между диегетичностью и недиегетичностью их речи приводит к неясности конкретного числа участников диалога и к смешению реальности с игрой. Последнее позволяет чревовещателю выражать свою агрессию и не быть наказанным за это (например, Фэтс и Билли могут позволить себе быть агрессивными по отношению к зрителю; Отто, выступая перед высшим светом, позволяет себе задавать рискованные вопросы сидящей на первом ряду девице из высшего общества: «это ваш муж или приятель?»⁴).

¹ Он может спорить сам с собой (как Фрэнк с Хиггинсом) или действовать сообща (как Мэри с Билли).

² Мороженщица, вежливо отказывая Фрэнку, смягчает свой отказ флиртом с Хиггинсом, а Мари, устав от безуспешных попыток вызвать в Габбо теплые чувства, бросает ему: «Little Otto there is the only human thing about you», с одной стороны вызывая у чревовещателя чувство вины, а с другой — давая ему шанс исправиться.

³ Как например, в «The Ventriloquist», «Magic», «Dead Silence», «Dead of Night», «Where Have You Gone, Billy Boy».

⁴ Подзуживания Габбо воспринимаются зрителями как безобидная пикировка. В «Мертвой тишине» Мэри Шоу ломает границы игрового, шокируя зрителя настоящей, а не разыгрываемой, агрессией.

2. В иных случаях у хозяина и куклы реакция и оценка ситуации могут сильно различаться. Назовем такой тип взаимоотношений «я и моя противоположность». В картине «Глубокой ночью» встреча с вентрологом Сильвестром для Хьюго — знакомство с более успешным новым хозяином, а для Максвелла — столкновение с конкурентом/двойником. Страх протагониста перед Сильвестром — это проблема самоидентификации и боязнь быть несостоятельным. В тюрьме Хьюго называет эти страхи хозяину и сам начинает олицетворять их. Кошмар реализуется: обезумевший Максвелл не контролирует ситуацию и теряет свое «я». Частые отказы повиноваться, а также публичные и частные унижения куклой хозяина можно расценивать как самоуничтожения неуверенного рефлексирующего вентролога¹. Провоцирование скандала в баре одновременно превращается в изощренные самомучения пьяного Максвелла и в буквальную реализацию слов Хьюго — он главный в отношениях (важно, что кинотекст не отменяет допущение мистической самостоятельности Хьюго, выраженной в том, что он оскорбляет посетительниц, и в том, как он бойко и ясно смог назвать Сильвестру гостиницу, в то время как пьяный Фрере ничего не понимал и не мог внятно говорить).

Хьюго для Максвелла — и партнер, и символ успеха². Поэтому слова болванчика о том, что он намерен выступить с Сильвестром, можно понимать и буквально, и как прозрачный намек, что отныне сценический успех с признанием переходят к конкуренту Максвелла. Важно, что отчаяние настигает протагониста в тюрьме

¹ Важно, что это не настораживает, а восхищает зрителей, из-за чего чревовещатель остается один на один со своей проблемой. Однако Сильвестр, слушая препирательства, подозревает, что его коллега не в себе и пытается помочь ему, что неадекватно воспринимается протагонистом как попытка украсть болванчика.

² Косвенно на это указывает диалог Сильвестра с бывшей возлюбленной, чернокожей певицей Сибиллой: «что есть у Фрере, чего нет у меня? — Куклы». Эту деталь по понятным причинам игнорировали исследователи, предлагавшие несколько претенциозное прочтение киносюжета как гомосексуальной драмы (см.: *Burton A., Chibnall S. Historical dictionary of British cinema. Lanham; Toronto; Plymouth, 2013. P. 130–131; Williams T. Structures of Desire: British Cinema, 1939–1955. Albany, 2000. P. 94–96).*

ме, когда Фрере осознает, что загнан в тупик, единственный выход из которого — бегство в безумие.

Так кукла как средство «остраненной саморефлексии» отменяет субъективность (мыслей, чувств) и приводит к непринятию героем себя, что ведет к символической гибели вентролога. Попытка физически избавиться от Хьюго тщетна, а убийство части себя приводит к безумию (более жесткое разрешение конфликта дано в «Магии»). Попытка бегства от куклы трагична, так как полное избавление от Фэтса — физическая смерть Корки).

При взаимоотношениях «я и моя противоположность» наличие контраст характеров, например, пассивный робкий вентролог и инициативная нахальная кукла («Dead of Night», «Magic» и др.) или агрессивный вентролог и дипломатичная кукла («Great Gabbo»). В первом случае кукла (как психологически более зрелая, активная и самостоятельная личность) нередко борется с хозяином за главенство в отношениях и одерживает верх¹. Любопытно, что некоторое время это может носить положительный характер: кукла берет хозяина на поруки и налаживает его дела («Magic», «Where Have You Gone, Billy Boy»), но вскоре превращается в тирана. Логичный и циничный Цезарь, сначала дающий советы, чтобы помочь непутевому хозяину разобраться в себе, стал деспотом и начал подстрекать к воровству² («Caesar and Me»). В «Магии» нахальный, циничный и хитрый Фэтс подчиняет мягкого и тихого Корки и помогает вентрологу решать проблемы, зачастую не гнушаясь криминала. Считая, что импресарио Грин и Дюк (муж Пегги) мешают хозяину, болванчик вынуждает Корки убить обоих. Когда Фэтс решил, что Пегги может сдать хозяина полиции или психиатрам, ситуация заходит в тупик. Влюбленный в Пегги Корки в силах защитить ее от Фэтса (и заодно самому избавиться от него) только посредством самоубийства. Фэтс, боясь, что Корки

¹ Изредка встречаются сюжеты, когда кукла мстит за невнимание к ней, подчиняя себе пьяницу-хозяина и меняясь с ним ролями (эпизод «The Dummy» из «The Twilight Zone»).

² Цезарь — такое же неуловимое зло (как зло в «Незнакомце на третьем этаже»: при ликвидации одного носителя зла оно переходит к другому человеку). В то же время Цезарь — не демоническая кукла: он оживает в фантазии человека, принимающего решение.

бросит его, готов предать: он шантажирует¹ рассказом о двойном убийстве: «во время выступления я скажу: “а они все плавают там в озере”!», на что чревовещатель смог ответить лишь абсурдным «ты не закричишь. Я буду выступать один».

Однако не всегда кукла свидетельствует против вентролога из злого умысла («Dead of Night», «Magic»). Иногда голос куклы — голос совести (или сверх-Я²): например, любящая хозяйина Рябушинска рассказывает следователю о преступлении хозяйина и вынуждает последнего сознаться и объяснить мотивы убийства («And So Died Riabouchinska»).

Такая коммуникативная полуавтономность болванчика напоминает поведение фрейдовского «частичного объекта» — органа, получившего самостоятельность и тем самым отменяющего ясность субъектно-объектных отношений. Важно, что личность куклы — не абстрактный имперсональный фантом, а всегда часть «я» персонажа-вентролога.

Специфика кинозвука способствует этому: с одной стороны, звук в кино делает чревовещательский акт фантазмичным³, с другой, — неизбежно репрезентирует куклу как (потенциально) отдельный персонаж, вещественный благодаря своей оболочке⁴

¹ От случаев преднамеренного рассказа куклы о преступлении вентролога следует отличать случаи, когда чревовещатель так испуган и застенчив, что может говорить только с помощью куклы («Belly Speaker»).

² Любопытно, что в «Dead of Night» соединение «сверх-я» и «оно» дано в галлюцинаторном кошмаре, в который попадает задушивший психоаналитика архитектор Уолтер Крейг, слышавший историю о злосчастном чревовещателе. В кошмаре расправу над ним вершит оживший Хьюго, удушая героя.

³ Это отмечали многие исследователи, например, анализируя «Великого Габбо» (см.: *Spadoni R. Uncanny Bodies: The Coming of Sound Film and the Origins of the Horror Genre. California, 2007. P. 39–40*), или феномен звука как таковой (см.: *Булгакова О. Голос как культурный феномен. М., 2015; Ямпольский М. Демон и Лабиринт: (Диаграммы, деформации, мимесис). М., 1996*). Примечательно, что не во всех анализируемых нами лентах звук играет важную роль: только в «Великом Габбо» и «Мертвой тишине» отсутствие звука оказывается приемом нагнетания атмосферы.

⁴ Движущаяся кукла становится живой, но в сопоставлении с живым человеком (вентрологом, зрителями) резче выступает условность, ненатуральность.

и вещественно-невещественный благодаря голосу. Однако чужой сымитированный голос (голос куклы), «обнаруживающий» себя в своем источнике (открыто исходя непосредственно от чрево-вещателя), оказывается жутким (Фрере, находящийся в психиатрической больнице в кататоническом ступоре и говорящий голосом Хьюго в «Глубокой ночью»; преследование протагониста Джейми «совершенной куклой» Эллой Ашен, говорящей голосом его умершего отца в альтернативной концовке «Dead Silence»¹). Однако прямое открытие зрителю источника измененного голоса иногда может не быть приемом создания жуткого, как например, в сцене «Магии», когда Корки, держа в руке трубку выключенного телефона, использует вентрологию, чтобы убедить Дюка и Пегги, что импресарио жив². Примечательно, что когда персонаж-чрево-вещатель открыто имитирует чей-то голос, то он всегда может контролировать себя. Корки, говоря сам с собой голосом Грина, может остановиться и замолчать; этого он не может сделать, когда говорит голосом Фэтса (если он вынужден на время замолчать, то у него возникают почти физические мучения).

Говоря за себя и за куклу и споря с самим собой, герой-вентролог не достигает внутреннего покоя. Выражаясь, артикулируясь, противоречащие высказывания нивелируют друг друга и инвертируют ситуацию говорения: чем больше говорит чрево-вещатель и его кукла, тем больше остается невысказанного. Умножается количество информации, а не ее истинность. Участник разговора с шизофоническим персонажем не знает, кого из этих двоих слушать и чьи слова — чрево-вещателя или его куклы — считать правдой. Например, в фильме «Глубокой ночью» рассказ Сильвестра о случае в отеле искажается и тем, что его пересказывает пси-

¹ Поскольку основной сюжет является мистическим, возможно толкование этого эпизода в «Мертвой тишине» как ситуации со множеством озвученных инстанций: дух Мэри Шоу говорит через марионетку молодой женщины, которая имитирует голос мертвого Эдварда Ашена.

² Сам жанр чрево-вещания допускает, что собеседником вентролога может быть не только кукла, но и любой обыкновенный предмет: шкаф, ружье (см.: *Донская М.* Тайны загадочного жанра. 150 лет на эстраде: О вентрологии. М., 1990). Благодаря этой особенности жанра в кинотексте сохраняется миметичность внутри фикциональной реальности, а зритель получает новый нетривиальный сюжетный ход.

хиатр, и тем, что сам Сильвестр (как Фрере) вентролог, а значит, потенциально ненадежный рассказчик. (Ненадежность сведений, сообщаемых Фрере, открывается зрителю во время спора Максвелла и Хьюго в тюрьме: кукла обещает рассказать о том, что «на самом деле» произошло в отеле между хозяином и Сильвестром, на что Фрере отвечает: «...это была самооборона».)

Кроме того, добавляется неразрешимое столкновение перформативного и дескриптивного речевых актов: первое — это воображаемая/желаемая реальность и реальность театрального действия, второе — описание реальности. Например, Френк, поручая Хиггинсу пригласить мороженщицу на свидание, ничего не может поделать с ее отказом и инфантильно винит в неудаче болванчика. Более усложненная ситуация в «Магии»: играя с Пегги и веселя ее, Фэтс грубовато ободряет влюбленного в девушку Корки: «если она меня к груди прижала, то тебя со временем тоже прижмет». Так игра с перформативностью/дескриптивностью иногда позволяет герою успешно добиваться желаемого: используя Фэтса как помощника, Корки добивается расположения Пегги. Однако когда вентролог упрямо пытается добиться желаемого и во что бы то ни стало хочет переделать реальность с помощью смещения реального и игрового (тем самым сюрреалистически преобразовывая объективную картину мира), он прежде всего сам теряет различие типов речевых актов и сходит с ума (как Максвелл и Корки). Особое отношение вентролога к границе реальное-игровое рассматривается людьми или как определенная власть, или внушает окружающим ужас. Герой-чревоушатель проецирует противоречивые желания одно на другое, стремясь достичь желаемого через игру, симулякр, скрывая свое истинное коммуникативное намерение. В то же время смешение речевых актов может вредить чревоушателю: пытающийся сделать замечание хаму Хиггинс невольно подставляет Френка, а Хьюго умышленно навлекает на Максвелла гнев посетительниц бара.

Коммуникация осложняется и тем, что болванчика трудно однозначно определить только как «посредника», «тирана», «выразителя подавленных эмоций» и т. д. Он всегда исполняет несколько ролей и ситуативно меняет их. Так, герой, обретая поли/шизофоничность благодаря кукле, постоянно находится на грани

то разлада, то странной связи с миром. Следовательно, чрево-вещательский болванчик объединяет в себе абсурд и гротеск (в рескинско-геллеровском понимании)¹.

Нечеткость говорящего «я» персонажа порождает вопрос об ответственности за поступки и сказанное². Внутренний и социальный конфликты героя-чрево-вещателя усугубляются его ненадежностью (как нарратора и участника диалога)³, психологической раздвоенностью, слабоволием, склонностью лгать и менять мнение. Кроме того, вентролог зачастую безумен или пьян (или то и другое вместе).

Раздвоенность «я» чрево-вещателя может принимать абсурдные формы: он спорит с куклой и даже мечтает убежать от нее («The Dummy»; «Magic»⁴). Иногда наоборот: кукла хочет убежать от него («Dead of Night»). Ситуация, в которую попал персонаж, усложняется тем, что окружающие воспринимают состояние вентролога как инфантильность или безумие, рекомендуют ему обратиться к психиатру («Dead of Night», «Magic», «Caesar and Me», «The Dummy»). Конфликт говорящих и мыслящих «я» (собственного «я» и «я» куклы) в голове героя-вентролога может быть опасен, когда болванчик превращается в разрушительное начало, которое подавляет и уничтожает «я» хозяина, сводя героя с ума («Dead of

¹ «...абсурд — потеря связности мира, ведущие к безумию. <...> Гротеск же — странная связность мира, нечто вроде парадокса» (Геллер Л. Из древнего в новое и обратно: О гротеске и кое-что о сэре Джоне Рескине // Абсурд и вокруг: Сб. статей. М., 2004. С. 75). Интересно, что чрево-вещательский болванчик объединяет и две лотмановские ипостаси куклы, одна из которых «манит в <...> мир детства, другая ассоциируется с <...> мертвым движением, смертью, притворяющейся жизнью» (Лотман Ю. М. Куклы в системе культуры // Об искусстве. СПб., 2000. С. 647–648).

² В любовных ситуациях это приводит к размолвке («Magic»). В бытовых — к совершению чрево-вещателем преступления («Dead of Night», «Magic»).

³ От случаев преднамеренного рассказа куклой о преступлении вентролога следует отличать случаи, когда герой-чрево-вещатель настолько испуган и застенчив, что может говорить только с помощью куклы (например, эпизод «Belly Speaker» из «Murdoch Mysteries»).

⁴ Интересно, что может быть и ответное абсурдное желание со стороны куклы. Когда Корки решает остаться с Пегги, Фэтс предлагает хозяину сделку: Корки остается в деревне, а он, Фэтс, едет в Манхэттен делать карьеру.

Night») и, в крайних случаях, подталкивая его к самоубийству («Magic»).

Так, парадоксальное наличие в речевой структуре героя-вентролога разнонаправленных, взаимоисключающих дискурсов, осложняют понимание его переживаний и мыслей, создает у зрителя ощущение расщепленности психологической и смысловой перспективы. Балансирование смысла в кинотексте влияет на появление двойственности на других уровнях кинопоэтики: на сюжетно-смысловом — баланс между реальностью/фантастикой, на уровне архитектоники жанра — баланс между психологическим триллером/мистическим хоррором, что ярко представлено в кинолентах «Dead of Night» и «Magic», где вопросы о безумии героя, а также о психологической и физической самостоятельности его куклы остаются открытыми. Возможность различных трактовок сюжета в этих фильмах является необычным экспериментом с основой основ коммуникации — с ее жанровой упорядоченностью, конкретностью автора сообщения и адресата. Парадокс усиливается тем, что вентролог и кукла обладают набором речевых клише, репрезентирующих их индивидуальность¹. Так, зритель волен понимать раздвоенность слова и психологии персонажа-чревоушателя или как шизофреническую расколотость, или как нетривиальный способ воспроизведения в речи потока сознания, который, оказываясь произнесенным, превращается в квазиполилог.

¹ Так, например, А. Лунде указал на диалектные различия речи Габбо и Отто (см.: *Lunde A. Nordic Exposures: Scandinavian Identities in Classical Hollywood Cinema*. Seattle, 2010. P. 109).

Е. П. Беренштейн
Россия, Тверской государственный университет

**«КОМУ СКАЗАТЬ СПАСИБО...» —
«...ВЕДЬ ЕСТЬ, НАВЕРНО»:
МИР БЕЗ БОГА В ПОЭЗИИ
ВЛАДИМИРА ВЫСОЦКОГО**

Модель мира без Бога весьма устойчива в мировом искусстве от античности до наших дней. Моделировали такой мир отнюдь не атеисты, и цели подобных проектов, с точки зрения социо-политико-дидактической, были вполне прозрачны. Достаточно вспомнить известные слова Вольтера о том, что если бы Бога не было, его следовало бы выдумать. Правда, веселому цинизму Вольтера сопутствовал в XVIII в. столь же веселый пессимизм Свифта, неординарного священника, засмеявшегося, как говорят, лишь два раза в жизни. Характерно, что именно этот ирландец создал модель антиутопии в Новое время.

Она была важной составляющей в той интеллектуальной атмосфере, которой, прямо или косвенно, дышало и творчество Владимира Семеновича Высоцкого. Для нас важно, что классическая антиутопия XX в.— произведения Е. И. Замятина, О. Хаксли, Дж. Оруэлла, Г. Казака и др., — это миры с субститутом Бога: «Благодетель», «Большой Брат», «Великий Дон» и т. д. Собственно в советской литературе, в связи с данной темой, следует назвать, прежде всего, роман А. Б. и Н. Б. Стругацких «Трудно быть богом» (1964), с которым Высоцкий был знаком и дружен с его авторами. Роман Стругацких — о необходимом, императивном субституировании Бога в каждой, даже самой «многошерстной» человеческой общности, напроць лишенной идейных и духовных ценностей, и посему являющейся безнадежно уродливым искажением того, что на Земле принято называть цивилизацией.

Если продолжить параллель с писателями XX в., весьма ощутима типологическая близость Высоцкого и с С. Беккетом, у которого в пьесе «В ожидании Годо» (1952) (ее Высоцкий мог прочитать в переводе З. Т. Гражданской, опубликованном в № 10 «Иностранной литературы» за 1966 г.) Бог выступает иллюзией «движущей силы» — единственной, способной переместить или хотя бы направить несчастное человеческое существование хоть куда-то (!) из бессмысленного в своей замкнутости и дурной цикличности кем-то (!) сотворенного мира. В «Эндшпиле» (1957) же Бог, — «джокер» в «шахматной» игре, который сам ее придумал с предсказуемыми ходами и исходами. Не забудем, что карточный термин «джокер», вообще-то, обозначает дьявола. Приведу маленький фрагмент диалога о таком «Боге»:

НАММ: Let us pray God.

КЛОВ: Again. <...>

НАММ: The bastard! He doesn't exist!

КЛОВ: Not yet¹.

Столь же близок Высоцкий и к А. Камю. Его весьма, впрочем, теоретическая модель «смерти Бога» ставит человека, как высшее божественное (sic!) творенье, в ситуацию абсурдного подвига, то есть героического поступка, который, не принося никаких практических результатов, утверждает, однако, достоинство того, кто его совершает. Нашему поэту тоже был важен сам бунт: «через флажки», «по канату», «выбросить жокея своего». (Ср.: «В этом мире, избавленном от Бога и от идолов морали, человек остался одиноким и без господина»².)

Важно то, что для Высоцкого мир без Бога не модель, а состояние. Здесь весьма знаменательно стихотворение-песня³: «Поду-

¹ *Beckett S.* The Complete Dramatic Works. London; Boston, 1986. P. 119. «НАММ: Давай-ка помолимся богу. КЛОВ: Опять. <...> НАММ: Ублюдок! Его не существует! КЛОВ: Пока еще» (Перевод мой. — Е. Б.).

² Камю А. Собр. соч.: В 5 т. Харьков, 1998. Т. 3. С. 125 и ниже.

³ В подавляющем большинстве случаев стихотворные произведения Высоцкого исполнялись им самим под его же собственную музыку. Это играет очень серьезную роль при анализе его творчества. Но в данной статье мы делаем акцент именно на литературной составляющей его песен, тем

маешь, с женой не очень ладно...» (1969; 1, 258¹). В каждом его четверостишии присутствует собственная анафора («подумаешь»; «ну что ж такого»; «плевать»; «да ладно»; «да, правда»), и каждое, кроме последнего, имеет рефрен: «Скажи еще спасибо, что живой». Пять анафорических рядов семантически сближены мотивом если не смирения, то принятия того недоброго мира, в котором живешь. Но в финале возникает интересный акцент: ты принимаешь мир, в котором кроме боли и оскорблений ничего нет, но высказать благодарность за сам факт своего абсурдного существования некому: «Да, правда, но одно меня тревожит: / Кому сказать спасибо, что живой?» В этом же заключительном четверостишии есть и слово «бог»: «Да, правда — сам виновен, бог со мной». Эта идиома, обозначающая полное равнодушие, семантически и эмоционально обостряет то самое «кому» в приведенном выше стихе. Этимология слова «спасибо», звучащего в рефрене, в контексте фразы «скажи еще...» звучит с явственным семантическим оттенком: «попробуй-ка сказать...»

В рассмотренном стихотворении, как мы показали, тема примирения наталкивается на неразрешимый вопрос: а почему? Это «почему» устойчиво у нашего автора, но с серьезным дополнением: «Почему же нельзя?» (из «Нейтральной полосы», 1965; 1, 96–97). Здесь проявляется очень близкая к А. Камю тема нарушения запретов, — поскольку вопрос: кем и ради чего они наложены, — ответа не имеет. Бог, не проявляющий своего присутствия в изображаемом мире, — это Бог, который не просто «не дает ответа» (как чичиковская Русь в известной поэме), а — не хочет давать ответа. Что остается: «пробовать через запрет», наложенный неизвестно кем и неизвестно зачем. Многие тексты Высоцкого на эту тему метафорико-символичны, но их романтический пафос ярко подчеркивает эмоциональную составляющую данной проблемы.

более что существует много изданий, где тексты Высоцкого приводятся без нотной строки. Поэтому ниже мы будем называть его песенные тексты стихотворениями, осознавая условность этой дефиниции.

¹ *Высоцкий В. С.* Соч.: В 2 т. М., 1991. Кроме особо оговоренных случаев, цитаты из произведений Высоцкого приводятся по этому изданию с указанием в тексте номера тома и страницы.

Обратимся к стихотворению «Горизонт» (1971; 1, 357–358), в котором неизвестно «кто вынудил меня на жесткое пари...» В начале текста отмечена некая обобщенно-личная группа, точнее, две группы: «Чтоб не было следов, повсюду подмели», — это, скажем так, некие пассивные участники дальнейшего процесса. Адресат слов «Ругайте же меня, позорьте и трезвоньте», — это столь же безликая, но уже активная масса, реакция которой на дальнейшие события вполне предсказуема, поэтому глагольный императив оказывается не только вызовом, но и радикальным противостоянием «я» некой агрессивной и безликой массе. Те, «кто вынудил» (масса, безликая толпа) — это равнодушные «болельщики» и одновременно «соучастники». Здесь стоит вспомнить слова из «Охоты на волков» (1968; 1, 562): «Тот, которому я предназначен, / Улыбнулся — и поднял ружье». Действия этих «некто» предсказуемы:

Я знаю — мне не раз в колеса палки ткнут.
Догадываюсь, в чем и как меня обманут.
Я знаю, где мой бег с ухмылкой пресекут
И где через дорогу трос натянут...

И далее: «поднимут трос как раз где шея»; «из кустов стреляют по колесам».

Дальше в «Горизонте» — еще интересней: тот, кто «вынудил», — «нечистоплотный в споре и расчетах...» и «условия пари одобрили не все». Кто эти не все? И кто, наоборот, «одобрил»? «Условие пари» тоже довольно смутно: «Условье таково: чтоб ехать по шоссе, / И только по шоссе — бесповоротно». И еще вопрос: куда? Абстрактная символика Высоцкого понятна: «Узнай, а есть предел там, на краю земли, / И можно ли раздвинуть горизонты?» Герою стихотворения важна не столько победа и «рубли», то есть выигрыш в споре, сколько реализация своего, если угодно, сверхчеловеческого достоинства. Последние строки звучат так: «Но тормоза отказывают, — кода! — / Я горизонт промахиваю с хода!». Отказ тормозов и знаменательное слово «кода» обозначают то, что герой уже по ту сторону ограниченного и замкнутого мира, вне которого — только торжество моего достоинства. Итак: тот, кто вынудил, как бы скрылся за безликой враждебной массой

и оставил меня один на один с нею, но и с тем миром, который по ту сторону «горизонта», где есть только мое достоинство — и никакого Бога...

Еще важно, что для Высоцкого не может быть субститута Бога; дьявол, бесы, злые клоуны и т. п., о чем речь чуть ниже, — это та самая «реальность, данная нам в ощущении»¹, причем, не в ленинском варианте. У Высоцкого — не отрицание Бога, а взыскание Его, не подающего знамений. А коль этих знамений нет, коли они отсутствуют, то картина мира и человека в нем предстает в виде гибельной бессмыслицы.

Здесь вполне логично сказать о «Моей цыганской» (1967/68; 1, 204–205). Опустим культурно-аллюзивный и собственно музыкальный аспект этого текста; главной и сквозной его темой является лаконичное «все не так». В финале это звучит как обращение к тем, кому доверяешь: «все не так, ребята». Бытовые и фольклорно-мифологические положения являются своего рода вехами странствия в поисках того, что «так». Странствие в поисках правды — один из устойчивых литературных мотивов, идущих из фольклора. Характерно, что у Высоцкого результат поиска безнадежен: «Вдоль дороги лес густой / С бабами-ягами, / А в конце дороги той / — Плаха с топорами». Существенно, что замкнутые пространства (дом, кабак, церковь) в этом тексте не дают даже иллюзии искомого «так»: «Но и утром все не так»; «В кабаках <...> мне ж — как птице в клетке»; «В церкви — смрад и полумрак»...

Даже открытое по вертикали пространство («Я тогда на гору впопыхах...») «затыкается» цитатой из частушки: «На горе стоит ольха, / Под горою вишня», — то есть, любое «восхождение» завершается неким банальным пределом, и никакого «восторг внезапный ум пленил» не предвидится. Вслед за этим совершается «нисхождение» — к полю и реке, и опять — цитата из пошловатой квази-цыганской песенки: «В чистом поле — васильки, / Дальняя дорога». Казалось бы, «поле», «река», «свет» — это тра-

¹ Эта всем известная чушь входит в синее ПСС «вождя» и занимает там несколько строк на с. 131 в т. 18. (Сочинение называется «Материализм и эмпириокритицизм», 1908.)

диционные маркеры свободных просторов, но у Высоцкого — не так: «Света — тьма, нет Бога!» Здесь в слове «тьма» совмещаются оба значения: темнота и множество. Таким образом, в цвето-световом плане мы имеем: «желтые огни»; «зеленый штоф», «белые салфетки»; «смрад и полумрак», а потом — свет, который, якобы, сотворил Бог, и его, этого света много, но его нет, как нет и Того, Кто это сотворил. Поэтому и в «горизонтальном», и в «вертикальном», и в «реальном», и в «моделируемом» мире, — «ничего не свято». В мире, о котором забыл Бог, и который забыл Бога, — изначально и до бесконечности «все не так».

Подойдем к нашей теме с другой стороны и посмотрим на «Песню космических негодяев» (1966; 1, 127–128). Начальные строки: «Вы мне не поверите и просто не поймете: / В космосе страшней, чем даже в дантовском аду», — сразу указывают, что изображаемая ситуация существует по ту сторону обыденного рационального и эмоционального восприятия. Естественно, вполне стандартной моделью адского ужаса является первая кантика «Комедии», но ведь вот что знаменательно: «Я высшей силой, полнотой всезнанья и первою любовью сотворен»¹, то есть всем понятно, что это скорбное место сотворено именно Богом — а из этого следует, что космос Богом — *не* сотворен.

Тьма, вечность и тоска — «игрушки нам»; как видим, ряд негативных состояний выражен человеческим, земным языком; не спасают ни фантастические романы, ни Пушкин, ни Киплинг, поскольку в космической «реальности» нет, собственно, реальности. «На Бога уповали бедного, / А теперь узнали — нет его / Ныне, присно и во век веков». Абсолютная пустота «космоса» переносится и на Землю, куда персонажи гипотетически могут вернуться: «На Земле нет больше тюрем и дворцов». Наверное, с точки зрения обыденного сознания, это было бы недурно; но в данном тексте это читается как: «нет ни высокого, ни низкого, ни альфа, ни омега, ни власти, ни альтернативы ей». Соответственно, «негодяи» — это просвещенные и обреченные на бессмысленное небытие циники или, скорее, люди, трезво осознающие, что лишены надежд.

¹ Данте. Новая жизнь. Божественная Комедия. М., 1967. С. 86 (Перевод М. Л. Лозинского).

Итак, раз Бога нет, то нет ничего. «Бесовские действия» у Высоцкого касаются не только сказочных персонажей (а он, как мы знаем, часто писал про «нечисть»), но и обычных людей из советской жизни; и эти «действия» говорят, в целом, о нелепости тех или иных даже не ценностей, а устоев и привычек.

«Лукоморья больше нет» (1967; 1, 186–189) — известный текст, в котором образный и ценностный мир знаменитых стихов перетолковывается в иронико-сатирических деталях. «Лукоморье» у Пушкина — это не просто бухта, это место, генерирующее *цельный* космос, порождающий и сохраняющий легенды. У Высоцкого же он оказывается совершенно раздробленным. Ироническое перенесение пушкинской модели в современность выглядит очень забавно, но сама эта модель не работает: Пушкин, как «творец» определенного художественного мира, не выдерживает испытания миром «реальным», сегодняшним. Пушкин, каким бы он ни был «нашим всем», — не Бог, и мир, образно описанный им, последовательно разрушается: «Всё, про что писал поэт, / Это — бред». И регулярный рефрен в тексте («Это — только присказка, / Сказка — впереди»), модифицируется в заключительной строфе: «Раз уж это присказка — / Значит — дело дрянь».

В этом произведении знаменательно звучат слова «присказка» и «сказка». Забавные и одновременно горькие события, являющиеся «присказкой», поскольку «сказка впереди» — это то, чего не будет; это то, что не входит в проект мира, лишённого смысла и организующего начала, то есть Бога. Устойчивое просторечное выражение «дело дрянь» безоговорочно указывает на невозможность построения чего-то цельного, логичного и внутри себя завершённого, то есть, «сказки». Конечно, здесь улавливается горько-ироническая полемика с известной советской песенкой: «Мы рождены, чтоб сказку сделать былью», только вот у Высоцкого «из были сделать сказку» не представляется возможным.

«Бесовские действия», которые постоянно происходят в мире, где неизвестно, кто прав (вспомним, например, песню про жирафа и антилопу), создают ситуации не столько трагикомические (хотя встречается и такие), сколько, скорее, фарсово-трагические.

Вспомним «Поездку в город» (1969; 1, 242–243). Там потребности «самого непьющего из всех мужиков» — не увидеть Кремль, как у известного литературного героя, а дойти до магазина, где есть *все*. Очередная реализация фольклорного мотива «поди туда, не знаю куда, принеси то, не знаю что». И персонаж, как мы помним, обнаруживает именно такой «рог изобилия», там действительно есть всё, даже знаменитое «вот это желтое в тарелке». Однако, как звучит в другой песне: «Удивительное рядом, но оно запрещено». «Ужасная загадка», которой «сражен» этот герой, не имеет разгадки: «Зачем я тогда проливал свою кровь, / Зачем ел тот список на восемь листов, / Зачем мне рубли за подкладкой?!» В финальном рефрене изначально внятный список окончательно трансформируется в очень смешной мир абсурдных чудес (именно так!), но весь этот «кофе на меху» и «коньяк в пуху» возвращается на круги своя: «ну, а брат и самогоном перебьется!» Трагичность этого произведения — в безоговорочном крушении надежд на хоть что-нибудь «иное».

Не менее интересно в этом отношении стихотворение «Смотрины» (1973; 1, 438–440). Перед нами три отчетливо выделенных группы: они — я — жена. На первый взгляд, задорная бытовуха, но всё не так просто. Взглянем на эпизод во время пьянки: «Сосед орет, что он — народ, / Что основной закон блюдет: / Что — кто не ест, тот и не пьет, — / И выпил, кстати». Получается, что отец берет на себя полномочия Бога-Отца, а «малец», который «с поправкой влез: / Кто не работает, — не ест, — / Ты спутал, батя», — «малец», корректирующий этот «ветхий завет», оказывается в позиции Бога-Сына. Такое прочтение вполне оправдано: «основной закон» — это, конечно же, и конституция; но не стоит забывать, что «брежневская» конституция была принята в 1977 г., а «сталинская» 1936 г., о которой в данном случае правомерно говорить, была «народу» недоступна; поэтому «блюдуший» нечто неизвестное, по существу, уравнивает «Закон Божий» и закон государственный, и такое уравнивание соответствует духу «Ветхого Завета». «Поправка» же «мальца» имеет источником «Новый завет» (2Фес.3:8).

Вернемся к самому началу этих стихов: «А у соседей — пир горой...» «Бесовское действие» происходит у соседей, но обречен-

ность главного героя присутствовать на этом «шабаше жизни» оказывается экзистенциальной неизбежностью. Хотя «у меня сплошные передряги», но «я» обладает талантом («гармошка») и начинает петь, когда «уже дошло веселие до точки» и участники этого действия перепились и передрались, то есть им не до песен. Герою всё гадкое и смешное на этих «смотреинах» представляется мороком: «И думал я: а с кем я завтра выпью / Из тех, с которыми я пью сейчас?»

Жена здесь упоминается лишь единожды в последнем стихе: «Чиню гармошку, и жена корит». Последнее слово очень уместно: жена оказывается гарантом домашнего уюта и не злится, а по-доброму упрекает. Она — единственный «семейный бог», который только и может существовать в изображаемом мире.

Выше мы говорили о том, что у Высоцкого нет субститута Бога. Можно внести поправку: встречается. Однако это, преимущественно, подчеркнутое ничтожество: «бог на трибуне»; «тот, который во мне сидит»; «но наездник мой всегда на мне» и проч. Тема мелких божков весьма обширна, но ведь сам традиционный Бог в том абсурдном мире, в котором мы живем, являет себя собственным субститутотом. Показательны здесь стихи об охоте. Например, в «Охоте на кабанов» (1969; 1, 278–279) встречается по-маяковски хлесткий (вспомним стихотворение «Еще Петербург», 1914), на грани кошунства образ: «С неба мразь, точно Бог без штанов», — и подобное «богоявление» оборачивается грязью, мразью и кровожадным убийством.

В стихах «охотничьего» цикла есть еще более убедительное указание на отсутствие Бога. В «Охоте с вертолетов» (1978; 1, 562–564) сквозной является тема милосердия, которое, как мы знаем, — главнейший атрибут Бога. Но здесь убивают ни за что, низачем и — беззащитных, уповающих только на небеса: «Мы ползли, по-собачьи хвосты подобрал, / К небесам удивленные морды задрал. / Либо с неба возмездье на нас пролилось, / Либо свету конец, и в мозгах перекоп, / Только били нас в рост из «железных стрекоз». Ожидание милосердия тщетно («Эту бойню затеял не Бог — человек»), потому что в изображаемом мире Бога нет.

Вспомним о стихах «Слева бесы, справа бесы» (1979; 2, 161), «И снизу лед и сверху — маюсь между» (1980; 2, 188), — они,

в целом, об одном и том же: ни вертикаль, ни горизонталь не дают возможности выбраться из замкнутого пространства, за пределами которого ничего нет. Изжитость, исчерпанность индивидуального человеческого существования чрезвычайно ярко изображена в «Песне конченного человека» (1971; 1, 368–369), где здешнее существование лишено каких-либо ценностных стимулов, а за его пределами ничего нет, — поэтому «пора туда, где только *ни* и только *не*».

Бог у Высоцкого является трансцендентальным императивом *творения* по ту сторону *жизни*. Этот гипотетический Бог был воплощением и гарантом, пускай иллюзорным, высших человеческих качеств. Так, в «Песне летчика» («Их восемь, — нас двое...», 1968; 1, 220–221), где повествуется о воздушном бое, герои гибнут и попадают в рай. И в уста лирического «я» вложено не столько обращение к Богу, сколько мысль об этом обращении, поэтому Высоцкий использует будущее время: «попросим», «попрошу». Эти просьбы не о милости, а о продолжении борьбы:

Мы крылья и стрелы попросим у Бога,—
Ведь нужен им летчик-ас,—
А если у них истребителей много,—
Возьмите в хранители нас!

Хранить — это дело почетное тоже,—
Удачу нести на крыле
Таким, как при жизни мы были с Сережей
И в воздухе и на земле.

Таким образом, Бог (гипотетический) предстает как некая условная сила, дающая возможность людям даже после гибели исполнять свой долг. Слова «Впишите нас с другом / В какой-нибудь ангельский полк!» напоминают о том, что ангелы являются не только вестниками, но, в первую очередь, воинами; поэтому оправдано появление этого образа в контексте описания истребительского воинства. Здесь звучит не столько просьба, сколько предложение о преображении сотворенного мира под девизом «мир вашему дому». Данное стихотворение — первое из короткого цикла «Две песни об одном воздушном бое», а во втором — в «Песне самолета-истребителя» рефреном звучит этот девиз с пере-

ставленным акцентом: «бессмысленным и беспощадным» «богом войны» оказывается «тот, который во мне сидит». Чуть выше мы упоминали о субституте Бога — здесь эта ситуация налицо.

Итак, для Высоцкого Бог существует как некий высший императив, и, с другой стороны, Бога нет, поскольку он не присутствует в ситуации всеобщего абсурда.

В цикле песен к фильму «Бегство мистера Мак-Кинли» (1973; 2, 248–251, 260–261) Бог оказывается «усталым и старым», а творение для него не более чем забава: «ему творить потеха». При этом он «отходит от дел»: «И вот себе взамен Бог создал человека, как пробный манекен». В этом же цикле, в «Балладе об уходе в рай» в обращении к «отъезжающему» (скорее, — отходящему) звучит: «Ты встретишь Бога там: ведь есть, наверно, Бог», — а ниже: «Ты передай ему привет, / А позабудешь, — ничего, переживем». Гипотетическому Богу можно передать привет, а можно и не передавать, поскольку ясно, что это ничего не изменит. А вот реальному привет передать, все-таки, стоит: «А если там и вправду Бог, / Ты все же вспомни, передай ему привет». Не просьбу, не молитву, а привет, — потому что от этого Бога — реального или иллюзорного — ничего не зависит. В этом «привете», конечно, есть толика иронического высокомерия, и Высоцкий здесь не прямо, но отчетливо полемизирует с пьесой Беккета «В ожидании Годо». У того: «VLADIMIR: Christ have mercy on us! [*Silence.*] BOY: What am I to tell Mr. Godot, sir? VLADIMIR: Tell him... [*He hesitates*]... tell him you saw me and that... [*He hesitates*]... that you saw me»¹.

Добавим еще о теме «промежуточного состояния», когда персонаж находится уже не «здесь», но еще не «там». Вот один из шедевров нашего автора — «Кони привередливые» (1972; 1, 378–379). Сам этот эпитет обозначает «очень капризные», но в чем их каприз? Сам седок их «стегает, погоняет» и одновременно умоляет: «чуть помедленнее...» Герой испытывает «гибельный восторг», но

¹ *Beckett S. The Complete Dramatic Works. P. 86. «ВЛАДИМИР: Христос, смилуйся над нами! [Молчание.] МАЛЬЧИК: Что мне следует сказать мистери Годо, сэръ? ВЛАДИМИР: Скажи ему... [Он колеблется]... скажи ему, что ты видел меня, и еще, что... [Он колеблется]... что ты видел меня» (перевод мой. — Е. Б.).*

это не пушкинское «упоеание в бою», наполненное гордым противостоянием превосходящим силам, а безнадежная обреченность. Показательно, что мольбы героя обращены не к Богу, а к коням, которым он обещает заботу («я коней напою»), чтобы «хоть мгновенье еще» постоять на краю.

Последний куплет — о последней остановке: «Мы успели: в гости к Богу не бывает опозданий». Этот стих очевидно корреспондирует со стихами Маяковского («врывается к Богу, боится, что опоздал»), однако и здесь Высоцкий вносит собственный оттенок смысла. У автора стихотворения «Послушайте!» звучит пронзительная мольба, даже с учетом того, что Бог является кем-то вроде чиновника, принимающего заявления от граждан; а у Высоцкого «хозяин» никак не проявляет себя: явившийся к нему слышит то ли пение ангелов, то ли рыдание колокольчика, то ли собственный крик; и все это создает ощущение «злых голосов»:

Мы успели: в гости к Богу не бывает опозданий,—
Что ж там ангелы поют такими злыми голосами?!
Или это колокольчик весь зашелся от рыданий,
Или я кричу коням, чтоб не несли так быстро сани?!

Причем «реальное» пение ангелов противостоит больше невоплотимому желанию героя допеть. Он на пути из ниоткуда («по самому по краю») в никуда («там»). Между неотвратимо гибнущим человеком, с его жаждой жить, и безмолвствующим, потому что несуществующим в данной реальности Богом, — пропасть («вдоль обрыва, по-над пропастью...»). И в этом — изначальный и неисправимый трагизм человеческого существования.

У Высоцкого мир без Бога — это «мрак и вечность-решето», которое просеивает «то — не знаю что» («Песня Билла Сигера» из цикла к «Мистеру Мак-Кинли»). Жить в нем можно только с карнавалом радостью. В совершенно замечательных стихах и песенках «кэрролловского» цикла¹ приподнимается «старая тяжелая кулиса», где открывается мир свободной игры и безудержной фантазии. Это сон, иллюзия, эфемерный мир, но он единственно

¹ Имеются в виду песни и стихи, написанные с 1973 по 1975 г. к так называемому диско-спектаклю «Алиса в стране чудес». Двойной виниловый альбом записан на студии «Мелодия» в 1976 г. (2, 293–311).

истинный. Высоцкий не мог не быть артистом в самом широком смысле этого слова: ведь артист — творец.

«Последние» стихи Высоцкого, обращенные, как известно, к Марине Влади, завершаются четверостишием:

Мне меньше полувека — сорок с лишним,—
Я жив, тобой и Господом храним.
Мне есть что спеть, представ перед Всевышним,
Мне есть, чем оправдаться перед Ним.

Здесь главное слово: «оправдаться», что значит в песнях продемонстрировать *свою правду* — ведь перед Богом, как ни крути, невозможно лукавить, а «ведь есть, наверно, Бог»...

С. В. Денисенко
Россия, Институт русской литературы РАН
(Санкт-Петербург)

ИГРА В АБСУРД: ФИЛЬМ «БЫТЬ ДЖОНОМ МАЛКОВИЧЕМ»

Вышедший в 1999 г. фильм Спайка Джонза «Быть Джоном Малковичем» («Being John Malkovich»)¹ по сценарию Чарли Кауфмана, при огромном интересе к нему критики и зрителей, так и не смог подвергнуться жанровой и стилистической кодификации. Фильм называли комедией, черной комедией, сюрреалистическим фарсом, фарсом с элементами мелодрамы и т. п.² Но обычно при этом почти всегда звучало слово «абсурд»: абсурдный/абсурдистский фильм, абсурдная ситуация, абсурдная стилистика, абсурдные повороты сюжета, «странный абсурдный мирок», абсурдный сценарий и даже «абсурдный эгоизм персонажей»³. Отметим, что отношение к слову «абсурд» у зрителей-рецензентов вполне «домашнее», обыденное (не будем здесь говорить об абсурде как «понятии» или «категории»). Таково обыденное понимание «абсурда» — как *чего-то* нелогичного, нелепого, неразумного и явно нереалистичного.

Задаваясь вопросами: существует ли «абсурд» как явление в современном искусстве; возможно ли современному автору создать «чистый» абсурдистский текст, да и нужен ли он сейчас, уже

¹ Музыка к фильму написал Картер Бёрвелл. В фильме также звучат: «Аллегро» из «Музыки для струнных, ударных и челесты» Белы Бартока в исполнении Кливлендского оркестра и песня Бьорк «Amphibian» в двух вариациях.

² Отзывы зрителей см., например: URL: <https://plus.kinopoisk.ru/film/462/details/reviews/> (дата обращения: 18.04.2018).

³ Там же.



исчерпанный «театром абсурда»; воспринимается ли сейчас абсурдистский текст как абсурдистский, — мы и решили обратиться к анализу означенного в заглавии статьи фильма.

Экспозиция фильма вполне реалистична. Богемного кукольника-неудачника Крейга Шварца (его играет Джон Кьюсак) прогоняют с улицы, где он показывает со своими марионетками историю Абеляра и Элоизы. Прогоняет его возмущенный отец семейства со словами: «извращенец!». Что, в общем-то, справедливо, если мы вспомним эту знаменитую любовную историю, явно не предназначенную для детей. Недовольная жена героя, хиппующая любительница животных Лотта (ее играет Камерон Диас) требует от него найти «нормальную» работу. Он и находит ее по объявлению в газете.

И здесь начинается абсурдистская завязка сюжета. Герой попадает в контору, расположенную на 7¹/₂ этаже, с очень низкими потолками, так что надо ходить пригнувшись; встречается с секретаршей, защитившей диссертацию по дефектологии (поэтому она никого и не понимает); знакомится со своим боссом, 105-летним стариком доктором Лестером (его играет Орсон Бин), говорящим только о сексе.

Одним словом, зрителю предлагают совершенно неправдоподобную обстановку и обстоятельства, которые можно назвать абсурдными. Собственно, это *другая*, некая волшебная реальность. И зрителю приходится признать ее, поверить в нее и ожидать, что здесь будут разворачиваться столь же неправдоподобные абсурдные события.

Маленькое китайское отступление о рецепции абсурда. Читатель даосской литературы, признав, что даосы действительно способны летать, будет принимать и то, что они бессмертны и обретаются на священной горе Пэнлан. Христианин, признавший факт непорочного зачатия, не будет сомневаться и в факте воскресения Христа. Для христианина даосские истории покажутся абсурдными, как и для даосов — христианские. Впрочем, и то, и другое относится к разряду чудес, а чудо представится абсурдным, если в него не верить.

Если обратиться к практике дзэн, имеющей свою внутреннюю логику, — она для европейского сознания алогична, абсурдна. Дзэнские коаны, служащие основным средством достижения просветления, таковы, что понять их и ответить на поставленный вопрос невозможно при помощи простого логического (европейского) рассуждения.

Приведу пример. В одном коане рассказывается, как монахи спорили об объективности и субъективности. Учитель спросил их: «Вот большой камень. Как вы считаете, находится он внутри или вне нашего сознания?» Один из монахов ответил вполне логично: «С буддистской точки зрения всякая вещь является воплощением сознания, так что, по-моему, камень находится внутри сознания». Учитель переворачивает привычную логику и произносит: «Твоя голова, должно быть очень тяжелая, если ты таскаешь в своем сознании такие камни»¹. Конец китайского оступления.

Возьмемся к «Малковичу». Наш герой-кукольник в своем офисе на 7¹/₂ этаже случайно обнаруживает дверцу с тоннелем (эдакую нору Алисы), ведущим в сознание и тело актера Джона Малковича. Зритель уже подготовлен к развитию сюжета, подготовлен к тому, что сюжет будет абсурдным. Но на самом деле так не получается. Абсурдными оказываются перипетии сюжета, сам же сюжет выстроен глубоко логично, разумно и рационально. В одном исследовании мы читаем об этом фильме:

Необычное качество этажа принимается без сомнения другими работниками. И главный герой, и зрители также привыкли к необычной обстановке, и собеседники героя принимают как абсурдное открытие волшебного портала за шкафом в мозг актера Джона Малковича. Этот портал можно описать как вымышленное изобретение в терминах научной фантастики, но это не умаляет магический реалистический элемент фильма. Магический реализм фильма безупречен невозмутимым принятием магии большинством персонажей. Это подтверждается реалистичными деталями обстановки².

Также и в одной из рецензий в блоге «MovieBear» подчеркивается, что фильм, судя по завязке, обещающий зрителю абсурдистское развитие сюжета, «выделяется стройностью и точностью: даже доходя до точки кипения, лента продолжает держаться сюжетной линии, ограничиваясь заданными рамками, будто боясь ненароком выбраться за пределы разумного: герои совершают

¹ См.: 101 дзэнская история — сборник коанов. URL: <http://fight.uazone.net/history/d6.html> (дата обращения: 18.04.2018).

² Bowers M. A. Magic(al) realism. London; New York, 2005. P. 109. Перевод мой. — С. Д.

крайне логичные поступки, последствия которых оказываются опять же логично-предсказуемыми, между строк явно проглядывает едва ли не морализаторский подтекст»¹.

Итак, кукольник, после 15-минутного посещения тела и сознания Малковича (потом его выбрасывает на обочину трассы), пребывает в восторге и, захлебываясь, выдает набор штампов («это сверхъестественно... это философский вопрос о месте человека в мире... здесь метафизический смысл...» — и проч.).

Его жена Лотта, побывав в Малковиче, в отличие от мужа, ощутившего «духовность», обретает «телесность» и заявляет, что она — «трансексуал» и хочет «реализоваться как мужчина». Все это усугубляется тем, что оба они влюбляются в коллегу героя, девушку-вамп Максин (ее играет Кэтрин Кинер), организующую бизнес: теперь всякий за 200 долларов может побывать в теле Джона Малковича.

Образуется не совсем традиционный, но все же реалистичный «любовный треугольник», правда с элементом абсурда: муж и жена попеременно проникают в тело Малковича, которое (тело) имеет сексуальную связь с Максин. Максин же с супругами общаться желает только опосредованно — в теле Малковича. Разумеется, у супругов возникает жуткая конкуренция, закончившаяся тем, что кукольник запирает жену дома в клетке с шимпанзе, а сам бежит в тело Малковича на свидание к Максин, как Абельяр к своей Элоизе. Фраза «через час встретимся в Малковиче» для этой троицы становится дежурной.

Про шимпанзе нам уже на протяжении половины фильма напоминают, что у него язва желудка вследствие детской травмы, и потому жена героя водит его к психоаналитику — это производит комический эффект. Однако обратим внимание, на примере истории о шимпанзе, что каждая даже незначительная абсурдная ситуация в фильме доведена до логического конца: результа-

¹ URL: <http://moviebear.ru/byt-dzhonom-malkovichem/> (дата обращения: 18.04.2018). См. там же: «Вполне возможно, что вся лента — на удивление крепко скроенная и не распадающаяся на несвязные фрагменты даже в критические моменты — и задумывалась нарочито фарсовой, лишенной показной морали и задумки как таковой, и абсурд и был сам по себе самоцелью — к сожалению, лишь до известного предела».

том психоаналитических сеансов является прозрение шимпанзе о травматическом событии детства (когда его семейство поймали охотники, он пытался развязать руки родителей). И в нужный для сюжета момент шимпанзе развязывает скрученные веревкой руки жены героя.

Фильм «Быть Джоном Малковичем» стал дебютом для режиссера и сценариста, до этого они подвизались в создании видеоклипов — и весьма успешно. «Клиповое мышление» чувствуется и в их полнометражном художественном фильме: отдельные сюжетные линии и эпизоды ладно и логично скреплены в один логичный сюжет, имеющий все классические составляющие сюжета.

Один из самых эффектных клипов: Джон Малкович находит контору, торгующую входом в тоннель его сознания, и проникает по нему в свое сознание. Он попадает в мир, который населяют только Джоны Малковичи. Эта эксцентричная сценка (вполне сюжетная) может трактоваться как абсурдистская, а может трактоваться и как метафора сознания эгоцентрика, которому весь мир представляется воплощением и реализацией собственного «я».

Многочисленные перипетии сюжета (кукольник полностью завладевает телом и сознанием Малковича, в результате чего последний бросает актерскую карьеру и становится прославленным кукольником; кукольник-Малкович женится на Максин, которая забеременела от него в тот момент, когда в теле Малковича находилась Лотта, жена кукольника, и проч.) сводятся к финальной развязке с традиционным для классического представления о сюжете разрешением конфликта. Кукольник покидает тело Малковича, в которое тут же вселяется целая толпа стариков, уже давно ждущих этого момента; Максин и Лотта воспитывают дочку... телом и сознанием которой уже благополучно овладел наш герой-кукольник. Он по-прежнему влюблен в Максин, которая теперь уже его мама и которой, разумеется, он по-прежнему (подобно оскопленному Абеяру) не может обладать.

Понятно, что на основе поверхностного анализа только одного постмодернистского текста некорректно делать обобщения. Но все же, мне кажется (поскольку абсурд алогичен, а сюжет подчинен законам логики) будет справедливым утверждение, что пост-

модернистский текст, в котором есть сюжет, не может считаться абсурдным.

Мне кажется, что вообще в постмодернистском пространстве невозможно создание чистого абсурдистского текста (как в свое время у С. Беккета или Э. Ионеску). Возможно только использование абсурдистских приемов, создание абсурдных ситуаций, опять же разрешаемых логически.

С другой стороны, сейчас можно говорить и об изменении рецепции текстов «классического абсурда». Зритель (читатель) сейчас вовлечен в постмодернистскую «игру». То, что раньше казалось абсурдным, сейчас воспринимается как реальное, даже если оно не подчинено логике. Поскольку мир и наше сознание становится все более и более алогичным.

Встретимся в Малковиче!

И. В. Мотеюнайте

Россия, Псковский государственный университет

«АЛЕКСАНДР СЕРГЕИЧ ПУШКИН», ИЛИ СУХОЙ ОСТАТОК ОТ АБСУРДА

Обращение к приемам абсурда в современной литературе — одна из тем, естественно родившихся у современных исследователей в связи с актуальностью экзистенциализма для описания картины мира прошлого столетия. Его потрясения отразились в признании иррациональности и нелогичности мироустройства, в котором проблематизированы и сама реальность, и человек.

Описание абсурдного мира и сознания, кроме обращения к философским концепциям М. Хайдеггера, К. Ясперса и других мыслителей, требует и анализа художественной практики; причем в данном отношении интересны не только авторы, разрабатывавшие поэтику абсурда в целом (Э. Ионеску, С. Беккет или Даниил Хармс), но и те, кто воспользовался их приемами впоследствии.

Категория абсурда становится одной из определяющих характеристик литературных открытий конца XX столетия, прежде всего постмодернизма: именно хаотичный мир мыслится как тотальный, всепроникающий абсурд: реальность, создаваемая писателями-постмодернистами, алогична и хаотична, в ней уравнивается высокое и низкое, совершенное и безобразное, истинное и ложное, она одновременно трагична, катастрофична и несет оттенок карнавальности. Абсурдная реальность для постмодернистской литературы оказывается не отклонением от нормы, но собственно нормой, своеобразной точкой отсчета, составляющей центр постмодернистского мироздания¹.

¹ *Осмухина О. Ю., Махрова Г. А.* Феномен абсурда в литературном сознании России рубежа XX–XXI вв. (на материале творчества Д. М. Липскерова) // Вестник Волжского университета им. В. Н. Татищева. 2012. № 1. С. 73.

Однако пристальное внимание к современным произведениям убеждает, что литературные приемы, использованные для создания абсурдного мира авторами, занятыми модернистско-авангардистскими поисками, не обязательно маркируют принадлежность их наследников, наших современников, к определенному литературному направлению, включая и постмодернизм. Проиллюстрировать эту мысль хотелось бы творчеством петербургского поэта Валерия Земских и особенно его циклом «Почти-всё» (2015).

По выражению внимательного читателя Земских, он едва ли не самый трагичный сегодня поэт. Это автор, постоянно помнящий о конечности человеческой жизни и воспринимающий мгновение как всегда потенциально последнее. Такое впечатление создается из-за исключительно вдумчивого и сосредоточенного проживания каждого состояния сознания; его невозможно назвать/обозначить, поскольку оно передается фиксацией зрительных, слуховых, осязательных, мыслительных впечатлений от предметов и явлений, с которыми в каждый конкретный момент соприкасается поэт:

Сторож заснул
На воротах замок
Что там
 сад или воля
Где я
 с какой стороны
Летучая мышь отправилась на охоту
На минуту забуду
 зачем бреду
Но минута все длится и длится
Как последняя
Волки воют
 на Луну
Летучая мышь
 прикрывает ее крылом
И уносит

Вслед за автором читатель Земских всегда сосредоточен на состоянии, которое в реальности может длиться неопределенные мгновения, но в поэзии естественно растягивается во

времени и графическим оформлением, и тончайшими звуковыми переключками-откликами, и неожиданным сопряжением образов, — всем тем арсеналом средств, который позволяет (заставляет) воспринимающего втянуться в особый мир художественного произведения. Это инициирует необходимую для восприятия поэзии напряженную рефлексию, и в результате читатель оказывается перед мучительной отделенностью чувствующего субъекта от вечно длящейся жизни. Он может быть в мире лишь наблюдателем, и это заставляет помнить о конечности бытия любого субъекта, существующего в контексте вечно живого бытия мира.

Иллюзия, увы, только фрагментарного, но живого и непосредственного соприкосновения с миром, создается Земских, в большой степени, за счет отказа от интенций постмодернистской интертекстуальности. В его стихах, разумеется, можно увидеть и цитаты, и реминисценции, и аллюзии, — все это исключительно на совести воспринимающего. Обычно «чужое слово», обнаруженное искушенным читателем, не придает никаких дополнительных смыслов тексту стихотворения, воздействующему именно за счет индивидуальной прихотливости сочетаний звуков и образов, точность и сила которых — в честной фиксации неповторимого и трудновыводимого опыта.

В этом отношении оказывается чрезвычайно любопытным и, на первый взгляд, выбивающимся из общего контекста творчества этого поэта опубликованный в 2015 г. отдельным изданием цикл «Почти-всё». Он состоит из 15 стихотворений, в каждом из которых есть стих «Александр Сергееч Пушкин», помещенный в контекст аллюзий или цитат из других авторов. Вот первый фрагмент:

Над седой равниной моря
Александр Сергееч Пушкин
Ходит Гоголем¹,
Смеется
Над трусливою гагарой².

¹ Написание «Гоголем» / «гоголем» варьируется в изданиях.

² *Земских В.* Почти-всё. Чебоксары, 2015. С. 2. Далее в тексте цикл цитируется по этому изданию с указанием страницы.

На первый взгляд, перед нами постмодернистская игра в духе традиции, прекрасно описанной Л. Зубовой в статье «Деконструированный Пушкин». Привлекая тексты ведущих поэтов последних десятилетий XX в. (Д. А. Пригова, Т. Кибирова, В. Гандельсмана, Л. Лосева и других), автор отмечает специфику восприятия «солнца нашей поэзии» в этот период: «...это не столько свойственная традиции отсылка к авторитету, образу, идеям Пушкина, сколько манипуляции с пушкинскими текстами»¹.

Однако в цикле Земских представлен своеобразный перевертыш этой традиции — в трех фрагментах мы видим «манипуляцию» Пушкина над литературными произведениями и не только:

Список длинный кораблей
Александр Сергеич Пушкин
Сократил.
Один оставил чёлн
С названьем «Наше всё» (С. 3).

Муха денежку нашла.
Александр Сергеич Пушкин
На базар пришел без денег.
Не достанется ему
самовар.
Не пивши чаю, во дворец на бал спешит (С. 7).

Краткие сюжеты с действиями героя под именем «Александр Сергеич Пушкин» напоминают анекдоты и «Случаи» Даниила Хармса, поскольку, отвечая требованиям формальной логики, они противоречат представлению о времени и историчности (то есть здравому смыслу). В них постоянно нарушаются ожидания читателя, что отражено в частотности разных форм отрицания; их герой все время нарушает границы привычного и дозволенного, поступая «не так». Сходство цикла Земских с абсурдом Хармса и отличие от него заслуживают особого внимания.

Название цикла — «Почти-всё» — результат деконструкции известной формулы Ап. Григорьева, отсылающей, однако, не

¹ Зубова Л. В. Деконструированный Пушкин: (Пушкин в поэзии постмодернизма) // Пушкинские чтения в Тарту 2. Тарту, 2000. С. 364–384.

к творчеству «величайшего русского поэта», а к русской культуре, которую автор представляет, за исключением Лермонтова и Гоголя, авторами XX столетия: в цикле «живут» Максим Горький, Александр Блок, Борис Пастернак, Иосиф Бродский, Корней Чуковский, Осип Мандельштам, Николай Гумилев, Владимир Маяковский, Сергей Есенин. Этот ряд определен школьными хрестоматиями и призван обозначить сознание нашего культурного современника. Никто из поэтов не назван автором по имени; они представлены текстами, аллюзии на которые обрамляют имя Пушкина. «Почти-всё» становится существительным с максимально широким означаемым.

Последнее структурировано тремя темами: русская поэзия, маркированная аллюзиями на известные стихи известных поэтов; человеческая жизнь, отраженная фактами судьбы Пушкина; современность, проступающая в общем настроении цикла, а также в намеках на актуальные явления. Например, поэтический пантеон дополнен аллюзией на Габриэля Гарсиа Маркеса («Полковнику давно не пишет / Александр Сергеич Пушкин»), повесть которого актуализирована в современной культуре песней группы «Би-2», прозвучавшей в культовом для молодежи начала века фильме А. Балабанова «Брат-2» (2000). Актуальность социального контекста маркируется и аллюзией на Чеченские войны:

Собирается Олег отомстить чеченцам грозным,
Александр Сергеич Пушкин
Не советует.
Под Грозным развелось немало змей (С. 3).

Для автора принципиальна потенциальная бесконечность контекстов, в которые можно включить имя Пушкина. В максимальной широте этого контекстуального пласта можно усмотреть уловленную Хармсом особенность времени, главная черта которого — пугающая человека перенасыщенность; в данном случае неважно, смыслами или текстами, поскольку реакция на это явление одинакова: необходимость признания непознаваемости мира, а также смещения точки зрения на него. Сегодня это деконструкция текстов.

Цитаты из упомянутых поэтов искажены ровно настолько, чтобы, включаясь в повествование с определенным сюжетом, быть узнанными. Эта интеллектуальная игра придает тексту комичность из-за нелепости совмещения исторически и логически невозможного:

С девушкой в церковном хоре
Александр Сергеич Пушкин
Распеваает про забывших
Вечером домой вернуться (С. 2).

Такой способ моделирования реальности в тексте по природе своей абсурден. «Развоплощение» цитаты, вставленной в иной контекст, не только лишается своего уже привычного смысла, но и парадоксально превращает поэтическое (или условное) слово в прямое обозначение реальности; художественная реальность теряет в этом случае свою «вторичность» и «виртуальность». Оно, очищенное от культурных ассоциаций, приближается к тому чистому слову, пробивающему стекло, о котором писали обэриуты в своем манифесте и о котором мечтал Хармс.

В наибольшей степени этому способствует главный (и единственный) образ цикла — «Александр Сергеич Пушкин», одновременно маркирующий постмодернистскую игру и разрушающий ее.

Начнем с именованя. Подобно хармсовскому «развоплощенному», бестелесному «Пушкину», имени-ярлыку, у Земских имя героя — эмблема; ее делает таковой способ именованя. Полное, из трех составляющих (имя, отчество, фамилия), свидетельствует об официальной канонизации, поскольку по незафиксированной, однако ощутимой в речевой практике традиции, поэты (особенно XX столетия) называются, как правило, по фамилии или по имени и фамилии (Афанасий Фет, Александр Блок, Владимир Маяковский, Сергей Есенин), в отличие от официальных лиц (Владимир Ильич Ленин, Леонид Ильич Брежнев, Владимир Владимирович Путин). Чем бы ни было вызвано такое противопоставление государственных деятелей художникам, оно закрепилось в советском обиходе и в языке, отразившись, в частности, в деловом стиле. Эта традиция была осмыслена и обыграна Приговым, который,

настаивая на одновременно официальной и архаичной форме автотоназвания («Дмитрий Александрович Пригов»), сделал ее своеобразным псевдонимом, улавливая в ней отчуждение: «Дмитрий Александрович Пригов» — это «автор-персонаж».

В цикле Земских «Александр Сергеич Пушкин» — не только образ-персонаж, но и образ-эмблема, маркер общепринятого, общеизвестного, фамильярно присвоенного, того, что становится предметом художественного осмысления концептуалистов; в таком качестве имя Пушкина неоднократно использовалось литературой. Во всех фрагментах цикла «Почти-всё» строка звучит в неизменной форме именительного падежа, и это снижает образ не только семантически, но и ритмически. Значимость огласовки имени поэта отразилась, например, в стихотворении Ю. Б. Орлицкого «Размышления об анапесте»: «Александр Сергеевич Пушкин — / Стих анапест, пропетый Кассандрою». Хореическое оформление стиха у Земских («Александр Сергеич Пушкин») уступает в высокой поэтичности анапесту «Александр Сергеевич Пушкин», поскольку четырехстопный хорей приближен к веселонародному стиху. Эта смеховая интенция, народно-карнавальная в своих истоках, отлично передана издателем-оформителем Игорем Улангиным, который создал стилизованно наивные, в духе Митьков, иллюстрации к циклу.

Однако при всей нежизненности, маркированной именовани-ем, персонаж «Александр Сергеич Пушкин» наделен в цикле важными человеческими качествами: широтой натуры и полемичностью действий. Он «смеется» в первом стихотворении и «горько плачет» — во втором; «распевает в церковном хоре» — в третьем и «пьет ай и курит трубку» — в четвертом. Он не может умереть на Васильевском острове; в его кармане нет паспорта; ему, безденежному, не достается на базаре самовар. Вмешиваясь в поэтический процесс своих собратьев и постоянно нарушая его, он создает собственные произведения. Например, не решаясь, в отличие от Пастернака, достать чернил в феврале, он, однако, пишет «...Похождения повесы с названием “Евгений Медный”» и сокращает мандельштамовский список кораблей до одного челна. Этим манифестируются постмодернистские представления о необходимости постоянного разрушения/создания текстов для

обновления культуры, а также о сосуществовании и сложном пересечении в сегодняшнем мире различных текстов, культурных языков и мифов. Имя поэта и названия его произведений в цикле утверждают главенство текста над реальностью, свойственное нашей эпохе.

Тот же смысл поддерживается деконструкцией цитат из других поэтов при отсутствии их имен; аналогично названия «пушкинских» текстов в цикле Земских контаминируют разные существующие в истории тексты. Например, отсылка к Вступлению из «Медного всадника» (Список длинный кораблей / Александр Сергееч Пушкин / Сократил. / Один оставил чёлн / С названьем «Наше всё») не отменяет возможной ассоциации с бальмонтовским «Челном томленья», вошедшим в хрестоматии как пример аллитерации. Аналогично «розовая кляча» из последнего стихотворения-фрагмента может напомнить и «Коня с розовой гривой» В. Астафьева, и «Купание красного коня» К. Петрова-Водкина.

Автор манипулирует текстами в рамках интеллектуальной игры, создавая, кажется, вторичный мир. В нем «Александр Сергееч Пушкин» вместе с Бродским едет умирать на Васильевский остров, с Блоком посещает рестораны и дарит розы незнакомкам, с Маяковским пытается достать паспорт из кармана, с Гумилевым рвет брабантские манжеты и т. д. Множественность смыслов, рождающихся из ассоциаций, определенных читательской эрудицией, — традиционная постмодернистская черта, которая совмещается здесь со своеобразным развенчанием, определенным сюжетной композицией цикла. Демонстрация постоянного разрушения инерции восприятия, создающая игровой комический эффект, сочетается в нем с жесткой логикой судьбы Пушкина как универсальной модели человеческой судьбы.

Композиция цикла обусловлена фактами биографии Пушкина, которые, в отличие от поэтических, не искажаются и не становятся предметом игры. И главным биографическим событием здесь становится смерть. (Напомню, что тема смерти — одна из важнейших и в творчестве Хармса.) Впервые эта тема поднята в середине цикла в «бродском» контексте:

На Васильевский на остров
Александр Сергеич Пушкин
Ехал помирать, но мосты
Разведёны.
Не доехал (С. 6).

В дальнейшем отражены несколько биографических фактов: преследования «Николашки с Бенкердорфом», затворничество в Болдино, унижительный придворный чин, защита чести жены. Характерно, что история смерти, несмотря на дважды упомянутую Черную речку и Дантеса, представлена не дуэлью (убийством), а гибелью как результатом неотвратимой логики судьбы и собственных поступков человека, поскольку «Александр Сергеич Пушкин» везде выступает субъектом действия из-за синтаксического строя (это везде подлежащее):

Там, на севере далеком одинокая сосна.
Александр Сергеич Пушкин
Думает, что вреден север,
Но не бросить же бедняжку.
Едет, едет к Черной речке (С. 8).

Полковнику давно не пишет
Александр Сергеич Пушкин,
Пишет только генералу,
Ну, бывает государю
И Дантесу иногда (С. 8).

Именно логика биографии Пушкина, которая символизирует человеческую судьбу вообще, определяет вектор развития действия в цикле (при чтении автор не всегда соблюдает ее, однако в печатном виде она очевидна). В первом стихотворении он предстает буревестником, провозвестником революционных переворотов в культуре, а в последнем введен в есенинский контекст ностальгии по уходящему миру:

Не жалеет, не зовет, не плачет
Александр Сергеич Пушкин,
Запрягает розовую клячу,
Скачет гулкой ранью к Черной речке (С. 8).

Совмещая биографию Пушкина с контекстами последующих эпох, автор показывает отсутствие времени и универсальность человеческой судьбы, обусловленной смертностью человека. Пушкин оказался в данном случае востребован активностью в построении жизни, легким и естественным совмещением жизни и литературы. Цельность и человечность его фигуры в цикле, проступающая сквозь постмодернистскую игру, свидетельствует о сопротивлении абсурду и возможности использования абсурдистских приемов для создания не абсурдных смыслов. Перефразируя Хармса, можно сказать, что в цикле Валерия Земских «Почти-всё» сама логика человеческой жизни побеждает абсурд мира известными ему способами.

А. Ю. Сорочан

Россия, Тверской государственный университет

АБСУРДИСТСКАЯ НАУЧНАЯ ФАНТАСТИКА: К ИСТОРИИ НЕСУЩЕСТВУЮЩЕГО ЖАНРА

Легенды гласят, что на окраине нашей метagalактики есть безымянная планета. На той планете растет единственное дерево. Давно забытая раса укрепила на верхушке дерева огромный алмаз, и заглянувший в тот алмаз увидит все, что есть, было или может быть. Дерево то зовется Древом Жизни, а алмаз Глазом Реальности.

И трое искателей истины вышли на поиски дерева. Преодолев немало трудностей и опасностей, они добрались до безымянной планеты. Каждый из них по очереди забрался на верхушку дерева и заглянул в алмаз. А потом они решили сравнить впечатления.

— Я увидел, — сказал первый из троих, весьма известный писатель, — бессчетные драмы, великие и мелочные. И я понял, что нашел замочную скважину Вселенной, которую Борхес назвал Алефом.

— А я увидел, — возразил второй, прославленный ученый, — кривизну пространства, смерть фотона и рождение звезды. И я понял, что гляжу в суперголограмму, самотворящуюся и самосотворенную, а основа ее — вся Вселенная.

А третий, художник, произнес:

— Чтобы понять, надо почувствовать.

И показал товарищам только что сделанные им наброски женщин и пантер, скрипок и пустынь, шаров и гор.

— Как и вы, — сказал он, — я увидел то, с чем обычно сталкиваюсь в жизни.

Роберт Шекли. Глаз Реальности¹

¹ Пер. В. Серебрякова.

Рассуждая о фантастике, следует начинать с определения. Существует две интерпретации понятия «научная фантастика» (далее НФ) — «фантастика» сопрягается либо с футурологией (и тогда речь идет в первую очередь о сюжетах), либо с поэтикой (в таком случае выбирается особый модус повествования, кратчайшее описание которого предложил Цветан Тодоров: «Я почти начал верить»)¹. Это разделение оказывается, как мы увидим далее, весьма продуктивным — но все-таки не исчерпывающим. И анализируя присутствие абсурда в «научном» жанре, мы сталкиваемся с удивительной аморфностью понятия. Казалось бы, существует целый поджанр, где научные принципы сочетаются с фундаментальным абсурдом. И достаточно только охарактеризовать специфику этого сочетания... И тут начинаются проблемы, которым и посвящена настоящая статья.

Менялось терминологическое наполнение «абсурдистской НФ», менялась и сфера применения термина. *Первоначально речь шла только о логическом абсурде*, в особенности в книгах Брайана Стейблфорда, подводящих итог целому этапу в развитии фантастиковедения:

Образцовая форма логического построения — силлогизм, в котором сопоставление двух суждений приводит к третьему — например, если все А — это Б, а все Б — это В, то все А — это В. К сожалению, психологическая правдоподобность часто свойственная ложным силлогизмам, которые дублируют форму, но не смысл аргумента; таким образом, иногда легко убедить слушателей, что если все А это Б, и все В — это Б, то, весьма вероятно, что все А будут В, и этот вид обмана обычно применяется обманщиками от риторики. Ошибочность неверных посылок часто может быть продемонстрирована процессом *reductio ad absurdum* — выводом из него откровенно ложных следствий, но не всегда очевидно, где именно скрыта ложь, и некоторые такие абсурдные аргументы становятся классическими парадоксами².

В качестве двух вариантов логического абсурда рассматриваются произведения Л. Спрэга Де Кампа и А. Э. Ван Вогта; их тексты, ставшие каноническими, появляются в конце 1930-х гг.

¹ См. об этом: Головачева И. В. Размышления о теориях научной фантастики 2000-х гг. // Вестник СПбГУ. Сер. 9. Вып. 2. 2013. С. 18–27.

² *Stableford B. Science Fact and Science Fiction. New York, 2006. P. 272.* Перевод мой. — А. С.

Тексты де Кампа явно легковесны, на первый план выходят приключения, даже тогда, когда отсутствует явный комизм. Его рассказы гораздо более уместны в фэнтези-журнале «Аннуун», хотя <...> в его работах присутствует явное, четко выраженное ощущение логической дискриминации, даже в абсурдистском духе, как в «Разделяй и властвуй» (1939), где инопланетное завоевание Земли ведет к поразительным по нелепости результатам¹.

Уже в конце девятнадцатого века увлечение неевклидовой геометрией отразилось в постулатах «неаристотелевой логики», но они оказались менее плодотворными с научной точки зрения. Тем не менее, развитие идеи продолжалось и в XX в. в таких текстах, как «Наука и здравомыслие» Альфреда Коржибского (1933). Коржибский предположил, что индоевропейские языки могут быть очищены от их встроеной аристотелевской логики (которую он считал необоснованно ограниченной) развитием новой общей семантики, мастерство которой позволит человеческим мыслительным процессам сделать значительный скачок вперед. Работа Коржибского оказала значительное влияние на развитие научной фантастики; язык «абсурдной логики» использовал А. Э. Ван Вогт в романе «Мир Нуль-А» (1945; ред. 1948) и его продолжениях²; «он продолжает отзываться эхом в таких образах, как институт общей семантики в фильме «Альфавиль» (1965) — повествовательная стратегия контрастирует сильно с аккуратным использованием Аристотелевских аксиом в качестве заголовков для различных глав романа Айн Рэнд «Атлант расправил плечи» (1957), где логические конструкции должны укрепить экономические и политические установки книги»³.

Той же моделью описания абсурда пользуется и Джон Клют в «Энциклопедии фэнтези». Давая определение «фэнтези», Клют настаивает, что фэнтезийные нарративы тяготеют к «сюжетам, которые завершаются с ощущением, что осмысленная история была рассказана и понята»⁴. Абсурд в фэнтези с этой логической

¹ Ibid. P. 123.

² О Коржибском и Ван Вогте см.: Сорочан А. Ю. От переводчика // Ван Вогт А. Э. Возрождение. Екатеринбург, 2015. С. 264–271.

³ Stableford B. Ibid. P. 273.

⁴ Clute J. Fantasy // URL: <http://www.sf-encyclopedia.com/entry/fantasy> (дата обращения: 01.08.2018).

точки зрения почти невероятен. Клют рассматривает абсурд как концепцию, порожденную как бы в ответ на произведения Альбера Камю, у которого термин используется для описания разрыва между потребностью в порядке (в текстах, которые рассказывают историю мира и являются истинными и с человеческой точки зрения значимыми) и миром, который не обеспечивает эту потребность. Хотя сам Камю пришел к философской позиции, которая преодолевает абсурд посредством мрачного, стоического отношения к человеческому бытию, сам термин обычно лишен подобной трансцендентности. Пьесы Сэмюэля Беккета и Эжена Ионеско, упомянутые Клютом — часть «театра абсурда»; отказ от последовательного развития характера и линейных сюжетов, — отказ, другими словами, от фабрикации истории, — это антитеза фэнтези, хотя подобные произведения могут быть фантастическими.

Конечно, в фантастике XX в. мы находим образцы абсурда как предельного состояния; в таком случае перед нами крайняя экстраполяция, испытание концепции на прочность. Один из самых известных примеров — истории Роберта Шекли об охоте на людей. В 1953 г. писатель публикует рассказ «Седьмая жертва», в котором люди меняются ролями Охотников и Жертв. Обоснование этой концепции Шекли предложил в своем первом романе «Корпорация «Бессмертие»», в 1965-м г. попытался поместить историю в медийный контекст (в новеллизации фильма «Десятая жертва»); но в 1980-х гг. Шекли создает предысторию Охоты: концепция абсурдного существования оказывается неполной без логического обоснования (роман «Охотник-жертва», 1988).

Другой вариант осмысления «абсурдистской НФ» — социализация абсурдного. Достаточно вспомнить знаменитую книгу Л. М. Геллера «Вселенная за пределами догмы»:

Гротеск в литературе выступает двойко. В первом случае гротескный персонаж или гротескная ситуация появляются на реалистическом — или претендующем быть таковым — фоне (как в рассказе Колупаева); они читаются тогда как явление исключительное, воздействие которого ограничивается большим или меньшим смещением пропорций внутри произведения. Во втором случае (случае Шарова или Бахнова) писатель создает гротескный, абсурдный мир, и открывает в нем ряд свойств, присутствующих окружающей его действительности. Эти реальные черты воспри-

нимаются уже не как исключение из абсурда — ибо абсурд основан на разрушении правил, и правило в нем составляют исключения, — а как интегральная его часть, и в то же время — как точки соприкосновения двух миров: реальный мир уподобляется литературному миру гротеска, если же черты реальности достаточно характерны, и отождествляется с ним. Действительность сама становится гротескной. И когда отдельные реальные свойства, попав в окружение гротеска, подвергаются осуждению, тогда — согласно закону обобщения и отождествления — осуждается целиком реальность, которая служит системой отсчета¹.

Таков сатирический гротеск в представлении Геллера. Непосредственный источник произведений Шарова и Бахнова — гротескные сказки и история города Глупова злейшего русского сатирика Салтыкова-Щедрина. Такой гротеск направлен не против частных, а против целого. Это одна из самых действенных форм тотальной сатиры. Речи и действия Выбегаллы, работающего над созданием модели идеального Потребителя, долженствующего быть идеальным Человеком будущего, — абсурдны и гиперболизированы, а абсурд и гиперболизация — верные признаки гротеска.

Очевидно, что социальный по сути анализ позволяет обнаружить гротеск и абсурд во многих текстах неофициальной литературы: в пьесах А. Амальрика и М. Павловой, рассказах и романах А. Ровнера, Ю. Мамлеева, А. Арбатовой, М. Харитоновой. «Часто гротеск помогает авторам «мистической» прозы пробиться сквозь внешнюю реальность к ее сокровенному ядру; в других случаях он служит сатире»². В постсоветском литературоведении эта модель осмысления абсурдного довольно часто воспроизводится:

В эстетике многих философских систем и художественных платформ XX в. (сюрреализм, абсурд, деконструктивизм и т. п.) элемент необычайного оказывается подчинен логике базовых принципов интерпретации бытия, искажающих реальность и разрушающих традиционную структуру повествования настолько, что он перестает восприниматься как невероятное и невозможное³.

¹ Геллер Л. М. Вселенная за пределами догмы. Советская научная фантастика. Лондон, 1985. С. 241–242.

² Там же. С. 370.

³ Ковтун Е. Н. Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа: (На материале европейской литературы первой половины XX века). М., 1999. С. 8.

Разъятие гармонии бытия вновь ставит знак равенства между абсурдным и нелепым:

Отсюда близость сатиры абсурду и нонсенсу (в стиле, скажем, Л. Кэрролла или Д. Хармса), окончательно заменяющим истинные причинно-следственные связи явлений и событий искусственно изобретаемой писателем «опрокинутой» логикой¹.

Сатирический и философский вымысел, важный для таких работ («элемент необычайного, становящийся основой для создания вымышленной модели реальности»), «существует в локальной области между формами первичной сатирической и философской условности (заострение и сгущение, не выходящее за рамки возможного), с одной стороны, и абсурдом и нонсенсом, намеренно разрушающими всякую логику и соблюдающим единственный закон — игнорирование закономерностей реальности, с другой»².

Но и дискурсивный анализ тоже социализирует абсурдное:

Абсурд характерен для той части литературы авангарда, для которой центральным моментом становится гротескная семантика в традиции Гоголя или нонсенс как наследие беспрецедентных логических экспериментов Льюиса Кэрролла. Гоголь, Борхес и т. д. и т. п. фантастическая литература, следующая традиции гротеска и абсурда, использует случай с целью проблематизации смысла, не тематизируя случай специально. Невозможное, беспричинное и не поддающееся обоснованию описывается и повествуется без включения той промежуточной инстанции изумления и сомнения, которая была необходима в классической фантастике³.

В этой связи любопытно, что Ц. Тодоров в своей работе о фантастическом обходится вовсе без понятия «абсурд» — его концепция не предусматривает повествований, в которых не действуют «промежуточные инстанции».

Р. Шекли создал несколько блистательных образцов «социально ориентированной» абсурдистской НФ. Самый известный из них — фрагментарный роман «Хождение Джоэниса» (1962), герой которого (своеобразный вариант вольтеровского Простодушного)

¹ Там же. С. 209.

² Там же. С. 300.

³ *Лахманн Р.* Дискурсы фантастического. М., 2009. С. 19.

странствует по миру в эпоху разрушения цивилизации. Конечно, внимание отечественных читателей привлекала в первую очередь глава «Джоэнис в России» (где помимо прочего изображалась комичная война СССР и Китая), но в целом политические тенденции доводятся до «логического» завершения во всех главах; и разрушение старого мира происходит на фоне все усиливающегося гротеска; нечто похожее на традиционном фантастическом материале Шекли демонстрирует в популярном «романе в рассказах» «Обмен разумов» (1965).

В структуралистских исследованиях НФ абсурд предстает свойством конструкции, не имеющим вовсе никакого отношения к смыслу. Особенно ярко это проявляется в книге С. Лема «Фантастика и футурология»:

...нельзя даже на мгновение представить себе «улыбальщика, который за кого-то улыбается», это абсурд, но сконструирован он по логически неабсурдному принципу описания реальных объектов, ведь утверждение, что копатель — это такая машина, которая за кого-то копает, звучит вполне приемлемо¹.

Анализируя фундаментальные сомнения в подлинности реального мира, с которыми сталкиваются герои Ф. К. Дика² («...практически было бы абсурдным предполагать полную безаварийность любой технологии, <...> “когерентные расстройства”, с которыми сталкиваются герои Дика, все эти провалы, деформации, аномалии окружающего их мира можно с полным правом отнести за счет неполадок в фантоматизаторах»³), Лем обсуждает механизмы конструирования даже там, где сюжет подменяется конструированием эмоций. И, оценивая тексты Р. Брэдли, «структуралист» находит в них квинтэссенцию абсурда: «...с любой просвещенной позиции такой педантизм — это тупоголовый абсурд, не обоснованный какой-либо эстетической теорией, насчитывающей меньше семи десятков лет»⁴.

¹ Лем С. Фантастика и футурология: В 2 т. М., 2004. Т. 1. С. 324.

² И не только они, но и читатели Дика. См. об этом: Сорочан А. Ю. Истории взросления: фантастика в журнале «Юность» // Юность как сюжет: Сб. статей. Тверь, 2019 (в печати).

³ Лем С. Указ. соч. Т. 2. С. 257.

⁴ Там же. С. 298.

Думаю, легко представить, как Лем рассуждает об абсурдности романов Ван Вогта и Д. Вэнса: автор явно не понимает, о чем пишет и с чем имеет дело (в одном случае с «неправильной» логической головоломкой, в другом — с иронической игрой). Подобного рода описания абсурдистской НФ оставим на совести исследователей и критиков: любую литературную неудачу можно назвать абсурдной. К примеру, роман Шекли «Драмокл» (1983), который вполне обоснованно считают одним из худших произведений мэтра, можно рассматривать как абсурдистский, а невозможность писателя создать убедительный финал походов героя — воспринимать как особенность всякого жизнеустройства.

Стоит заметить, что подобная традиция имеет весьма почтенную историю:

Во французской концептуальной истории интересна позиция Пьера Фонтанье, трактующего парадокс (в его терминологии «paradoxisme») в «Manuel classique pour l'étude des Tropes» (1830) без критической оценки, как составной элемент своего пособия по тропам и фигурам. Он интерпретирует имеющую вид абсурда противоположность идей как скрытую согласованность, основанную на подразумеваемых представлениях. В этом понимании ни аспект обмана и удивления, ни аспект словесного «лудизма» (словесной игры) не присутствует. Парадокс как фигура речи принадлежит к словарю классической стилистики¹.

К понятию «абсурд» приходит и другой адепт структуралистской критики НФ, писатель Т. Диш, когда обсуждает религиозные концепции². «Верую, ибо абсурдно» — одна из ключевых максим для постмодернистской фантастики. И здесь нужно отметить следующую тенденцию: *постмодернистская НФ включает абсурдистские элементы — прежде всего на уровне особого построения сюжета.*

Исследователи жанрового постмодерна часто оперируют понятием «абсурд». Так, Д. Бродерик, анализируя сложную прозу С. Дилени, использует следующий алгоритм:

На другом уровне изучения текст Дилени связан с явными НФ-структурами и знаковыми цитатами. Само название «Звезды в моем кармане

¹ Лахманн Р. Указ. соч. С. 72.

² См. *Disch T. On SF. Ann Arbor, 2005. P. 89–96* и др.

как песчинки» перекликается с заглавием сборника рассказов Брайан Олдисса «Галактики как песчинки». «The door deliquesced» (дверь растворилась) (р. 244) — довольно ошеломляющая игра на парадигмальном «The door dilated» (дверь расширилась) Хайнлайна. «Синий кристалл позади нас начал пениться; пена поднялась, взбираясь по косякам быстрее, чем посередине, и затемняясь, и закрывая свет, пока вспыхивали псевдо-кристаллы двери» (там же.). Это абсурдно, как технология; это может быть декоративным спецэффектом, однако, для одного из главных когнитивных потрясений книги, в которое потрясение начинается медленно, когда мы пытаемся соотнести место и движение — то неопределенное количество «избыточной сценографии», мошенничества, порожденного обманывающими мозг «кассетами»¹.

Виктория де Зваан строит весь анализ «Радуги тяготения» Т. Пинчона на основе понятия «абсурдная тайна»². И подобные примеры можно умножать.

В текстах Р. Шекли абсурд этого типа явлен в текстах, где логическая модель не работает, социальные подтексты нерелевантны, а художественный эффект несомненен (знаменитый рассказ о невероятном бинокле, показывающем бессмысленные картины «Так люди ЭТИМ занимаются?», 1978). Во многих текстах Шекли в заглавии вынесен вопрос — и ответ на него определенно абсурден: «Что такое зомбоид?» (1985), «Последние дни (параллельной?) Земли» (1980) и т. п.

Соотнесение категорий «абсурд» и «сакральное» первоначально возникло вне поля жанровой литературы:

Разве есть что-то абсурдное в том, чтобы представить себе, как, при сохранении полной симметрии, меняются местами внутреннее и внешнее — присутствие и отсутствие? Достаточно малейшего щелчка, и все может перевернуться. В топологии обычны подобные решения³.

И наиболее подробно понятие «сакрального абсурда» рассматривается на примере «Стены» Ж. П. Сартра:

...чуждые силы, движущие поступками Пабло в его представлении, на самом деле отражают его собственный проект опасной игры, это что-то

¹ Broderick D. Reading by Starlight: Postmodern Science Fiction. London, 2005. P. 146. Перевод мой. — А. С.

² The Routledge Companion to Science Fiction. London, 2009. P. 501.

³ Зенкин С. Н. Небожественное сакральное. М., 2012. С. 210.

среднее между самооправданием и симптомом: человеку кажется, будто его влечет судьба, а он сам ее выбрал. Если в третий раз он предпочел ответить иначе, то, пожалуй, не по *незнанию* своего морально-политического долга, а из-за какого-то *нового знания*, полученного в ночь перед казнью. Это новое знание своего героя Сартр задним числом, в 1967 году обозначает модным в послевоенной культуре словом *абсурд* и считает иллюзорным — но его собственные метафоры этому противоречат. Ситуация Пабло, утверждает писатель, не абсурдна — тем не менее абсурд существует, его опасные силы окружают нас, и достаточно неосторожного жеста, чтобы привести их в действие: «Он направляет против себя силы абсурда...» *Абсурд* получает здесь примерно то же значение, что «мана» — сакральная сила, которую привел в действие и не сумел с нею справиться ученик чародея Пабло Иббиета. Такую гипотезу Сартр оставил в форме метафоры: неудивительно, ведь, понятая всерьез, она нарушила бы всю этическую схему ответственности, которую он задним числом прочерчивает в собственной новелле¹.

Силы абсурда, проявляющиеся в новелле Сартра, уравниваются с силами сакрального, которые и переживаются как *абсурдные* потому, что люди разобщены, не умеют мыслить и вести себя по отношению к сакральному; ведь сакральное адекватно переживается и осознается лишь в коллективе:

Происходит обычный в современной культуре процесс: никем не опознанное и не признанное, сакральное становится *диким*, незакрепленно-стихийным и закономерно превращается в губительную *силу абсурда*².

В НФ можно проследить изменение соотношения «абсурд» — «сакральное». В прозе Л. Спрэга Де Кампа (короткая повесть «Ка Ужасный», 1958³) представлена ранняя, ироничная версия, сопряженная с фундаментальным сомнением в сакральном: чудовищное божество, покаравшее жителей города, не воспринимается варваром всерьез. Но в поздних книгах Шекли, посвященных проблемам религии, превращение сакрального в абсурд формализовано: достаточно вспомнить повесть «Ксолотль» (1991), рома-

¹ Там же. С. 358.

² Там же. С. 364.

³ *Спрэг Де Камп Л.* Великий фетиш: роман, рассказы. Литера-Т, 2016. С. 284–315.

ны «Великий гиньоль сюрреалистов» (1999) и особенно «Божий дом» (1999).

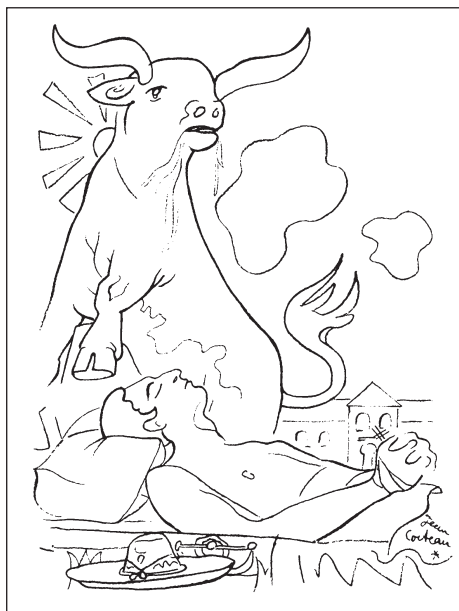
Сакральное — современный источник трагического, и это можно описать в следующей форме. Если рассматривать противопоставление дискретных (первичность знака) и континуальных (первичность текста) моделей, то мы увидим, как сакральное вписывается в систему отношений:

Дискретное	Континуальное
Символ	Образ
Дух	Тело
Интимное	Сакральное

И мы возвращаемся к исходной точке — к «Глазу Реальности».

Писатель видит образы, ученый — телесное воплощение вселенной, художник испытывает сакральные переживания. Но трагедия в том, что строгая система антитез спутана; Глаз Реальности оказывается символом, находящимся на противоположном конце диагонали. И вся система разграничений при наличии посредника рушится... Самый распространенный комментарий читателей этого фантастического текста: «Я не понял, в чем смысл этой притчи». Есть притчевый текст, который явно несет некий структурированный смысл — но смысл непостижим и невыразим. И именно здесь и рождается НФ-абсурд, единственно возможный и неуничтожимый. Вот только втиснуть его в жанровые границы еще никому не удалось...

ПРИЛОЖЕНИЕ



Валер Новарина

САД ПРИЗНАНИЯ

Перевод с французского Е. Е. Дмитриевой

Голос-тень
Жена семьяизвергающая
Земляной человек

I

ГОЛОС-ТЕНЬ

Рука подымается, уста раскрываются, тело вздыхает. Входят Иоанн Скрипкострунный и Камо Грядеши, Младенец Блескучий и Волхвит, Эмбрионище, Младенец, почти Восприявший Благодарить, Иоанн Секвовечный и его Плоть и его Балансир, Младенец Плюмаж и Матадорсир, Петрушечник и его Зонт, Персонаж Живая Плоть, Иоанн Вульвический, Младенец Манипула и его Дыра для Промывания идей, Почтрекатель Теней и Его Штопор, Иоанн Семьяизвергающий, Жена Семьяприемлющая, Госпожа Красно-Коричневая, Человечьи Ловкачи, Младенцы Венерические, Иоанн Эпизодический, Уранос Пожиратель Урания, Младенец Вход Воспрещен, Иоанн Звонят Откройте Дверь, Женщина-плоть, Младенец, Давший Всем Дубу.

Они уходят. Входят: Жена Животрепещущая и Земляной Человек.

ЖЕНА СЕМЬЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Поскольку вы находитесь сейчас на театральных подмостках, развеществите то, что вы пережили¹.

¹ Развеществление — важный компонент театральной концепции Новарина, «ибо на сцене время обратимо: здесь можно “отозвать” и “развеществить” те мировые драмы, которые, как нам кажется, мы уже пережили». — *Здесь и далее примечания переводчика.*

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Я пережил горькие симоиеремиады у Иоканана Землянухи; я познал Младенца Амфальтусера и его Дыру для Промывания идей; я познал людей, пожиравших распыленность отбросов Марсика Сплавильного; я познал маленький Гоночный Велосипед, делавший би-би, и его маленького хозяина, нажимавшего на тормоз; я познал госпожу Луизу-коротышку, которая трижды прошла вдоль стены и распласталась перед ней вследствие принятых против нее мер; я познал падения Роже Бланк, сброшенного человеками с откоса в реку; я познал дряхлость вечной жизни, заключенной в единую плоть; я познал ощущение природы, источаемое деревом; я познал Иоанна Светозарного, бросившегося на помощь соседним демагогократам с призывом подтянуть портки и принять весь мир во штыки; я пережил кишение белокурых бестий, взрывчатку Марсика Петена-Пукающего, двух борюшек, трясущихся от страха при мысли о перспективе продления условий человечески-нечеловеческого существования! я познал человека по имени Иоанн Гремячая Голова, вернувшегося с полей смерти и измерившего мир ее аршином; я познал машину летального времени; я познал Ивася Фанзю, унесенного на почтовых тремя спазмами легочного кашля; я познал упругую зрячесть спеленутой земли; я познал, как в крольчатнике Марсика Мулярчика погружаются в воду псы; я познал детское, раскаленное докрасна, чувство небытия; я познал, как были сбиты автомобилем Эрик Кольяр и Сильвия¹; я познал вхождение с заднего прохода гвоздочника, сущей шерстью покрытого; я познал одиннадцать плачей, с гордостью покдывавших недюжинную сцену; я познал песнь *двенадцати*, считавших себя *дюжиной*; я познал бегство от опасности воздыхателя Даниэля Розгова, конвертацию белых людей президентом Беломордиковым и чистую воду бездействия, на которую выводились всемертвенные головы; я жил в двенадцати департаментах, откуда единожды в день мне открывался вид на всю мою жизнь; я познал оборотную сцену человека,

¹ В данном случае Новарина упоминает реальные имена своих друзей Сильвии и Эрика Кольяра, действительно погибших в автомобильной катастрофе.

поносящего Венеру-и-Мать-Природу, меня взрастившую; я познал отчуждение в бледную дыру Иванжана Поталамийского; я познал сомнения велосипедистов Три плюс Два, коих подобрали на обочине цели; я познал разведение в сановники борова Гайдадара, похудевшего от долгих плутней его голеностопных челюстей; я познал покатошь отлога; я познал встречу у источника Балахан Валаамской туберозы и ее ослика Буридана; я пережил вновь драму любви между тубусом и тленом; я пережил сцену сотворения мира и сказал ему свое категорическое нет; я пережил бестиализацию Крайней плотвички и преобразование легавого на мотороллере в выступивший на терракоте лик св. Жана-Франсуа; я познал *пса без псалма*, названного так, словно в жизни жил он в теле вместо имени один лишь номер носящем; я познал, как разрешилась от тяжести Восточно-Сибирская магистраль в Западно-Уссурийском крае и как частица Божества привнесла в этот мир свою частицу бытия, восставшую против бытия; месяц нивоз я пережил в домашнем кругу; я познал пса по кличке Соси-свой-срам и свою прошлую жизнь, чтобы разыграть ее как спектакль у торговца с Андреевского спуска; я познал младенца, что в упрямстве своем вновь и вновь свершает свое преступление; я познал, в момент смерти, как тело увлекает за собою тело, которому все, сами того не ведая, поют гимн *остановись*; я пережил радость зеленую, я пережил радость отменную, я пережил радость откровенную; я познал стальной куб, по почте запущенный в голову актеру Кобзо; в Бордо познал я песнь вещесловия у Марии Мелкопятнистой; я познал томление оникса в селе Промежицы и приход к власти губернатора Жирика Жири-ни в южной провинции Фосини; я жил в эру понтифика-зубрилы Путинского и жреца Гусятинского; я пережил свое терракотовое отрочество; я видел, как зарывали в землю самокат Каина, на коем катался его брат Авель; я познал опыт автоинтроинспекции, когда кровь мою гнали через моря и горы; я познал бег санитарных карет, которые изрешетили Облысенковые выкормыши; я пережил великий ужин, устроенный музыкантом Збюваковым, сыгравшим арию Фрагментов в местечке под названием Монетный сор; я прожил в цирке Шапито, где бард-певец-своей-печали печально приник языком к устью-устам Винардо; я пережил

возвращение в мой город, и было время уже собирать камни; я познал триумфальную пыль «космического катафалка»; я зрел затопление Роны, когда прошли по ней пути водные, смешавшиеся с рабочими из Уибуса, что возвращались путями железнодорожными; я пережил, как закладывали на лопате в печь детей, и осязал мир, замкнувшийся в головах бабушек, сказавших надвое; я познал круглые лица-тубусы, насильно вставленные в дыру человеческую, дабы из человека и выйти; я познал Иванжана Лягаво-Грызлова, умноженного и поделенного на двое голосами шикающими; я познал, что значит дожить до понедельника после дождичка в четверг; я пережил присутствие чужих, которые походили на садовых кротов, обнаруженных в следах Везулия и Порции, кротов черно-серых, которых обитатели районного центра уездного города Тулебля то и дело наблюдают в их бесконечном хождении туда-сюда, туда-сюда; я познал, как собирают косность и рутину; я уверовал в Желательное наклонение Пантачревистов; я уверовал в Незаметность Чимши Пургенатического; я уверовал в Андре Жабнера; также и Поля Амакаду, одиноко в парке Виллет стоявшего, толкая речь свою перед собранием психически здоровых психиатров, я пережил и его; я познал, что никто не знал, что только жажда одна заставила закрыть закусочную больницу; я познал, как Иоканан-Аптекарь, скушав изрядный кусок хлеба, стал похож на своего пса Провизора; я не поверил тому, что Мухин-Пушкин сообщил Бердышевскому; я познал оду к радости, особо радостной оттого, что в ней не было меня; я пережил сцену затмения пространства в головах людей, выстроившихся в *алфавитном порядке*; я познал, что значит жить в *алфавитном порядке*¹; я пережил драму рабочих подмастерьев, нуждавшихся в зелено-древесных; я слишком поздно уверовал в дагерротип человеческий, и только потом узнал, увидел, поверил в его катафьялку, в его цирку, в его вековушку и в его превращение в неряху Урус-Кучум-Кильдибаева; я видел военные действия, из глубин

¹ Традиционному отношению к слову, которое ставит перед собой задачу классифицировать мир, расположить его в «алфавитном порядке», то есть сгруппировать его элементы по смыслу, Новарина противопоставляет иной подход: переписать, переименовать мир, не создав при том найденной парадигмы, которую можно было бы использовать еще раз.

исходящие, затем я услышал солдат, из могил поднятых радостью; я познал гимны, стрелою выпущенные сыновьями Поталама во вдову Поталамийскую; я слушал, как подрывник Ромась на голову перерос Иоканана Коротышку.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Я познала садовника Рабуни.

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Я познал, как привозят синих людей, посиневших от того, что попали под колеса трамвая; я познал тарифы принститутки Реомитры на вокзале Муальзюль; я видел три взмаха расчески о двух зубцах стоимостью в один франк на улице Пепиньерок, д. 8; я познал ритуальные услуги, сдавшие меня в мясную лавку; я познал то, что увидел, как Иванжан просто так спрашивал мир: «Мир, ты и есть мир? ты и есть мир?»; и я видел мир, который спрашивал у человека: «Разве мир — это то-что-осталось-от-времени, оставшегося нам для самокопания?»; я познал подмясничьи Коротышки и древесные мои останки, выпотроброшенные на пляжу.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Вы прожили, как пес Потагр, признавшийся, что он прожил как Змей-Горыныч.

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Вчера я призову Пса Почти Молодца и скажу ему: Пес почти Барбос, я тебя съем.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Я стражду соединиться с вами единением всех наших дыр, чтобы срастались все наши отверстия, чтобы затем поменялись местами наши конечности, чтобы сущая моя рука стала воистину на место вашей руки. Я стражду соединиться с вами живым во плоти в этот самый восхитительный час.

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Если Бог не попустил, чтобы мы *глаголили*, как нам понять друг друга? Если Бог не создал нас глаголя, что остается нам, чтобы слушать его? сможем ли мы удержать хотя единое его слово?

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Мы прислушиваемся к нашему животу в его глубинном бормотании, но если мы тихонько войдем туда, куда он нас приведет?

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Наверняка существует еще проход сквозь смерть, и он — в отверзаемых устах¹. Я жажду видеть. Разинь же пошире дыру, откуда мы все вышли! О, как велики губы отверстия того, где вы жили. И вот теперь — вы — навеки — с разинутым ртом и вашей мыслью о былом.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Истинная любовь только тогда жива в нас, когда мы глубоко спрятаны и для внешнего мира закрыты. Потому что мы — словно две лопнувшие мишени, из лучшего мира пришедшие.

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Это верно: истинная любовь царит в нас, когда, с отрубленными головами, брякочим мы песнями своими в надежде на неведомые миры.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Подобно тому и истинная радость снисходит в нас каждый раз, когда прислушиваемся мы в могиле к истинному умиранию Божества.

¹ Мир, согласно концепции Новарина, познается сквозь призму речи, с нуля, с начала, как будто до того ничего не существовало. Поэтому с писателем возрождается смерть, предшествующая речи.

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Преступление свое мы совершили своими устами и отверстиями, отверзя их. Такими были и наши первые родители, когда решили они умертвить самих себя, чтобы в детях своих стать собственными своими отцами и матерями.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

В любви есть преступление, нам неведомое.

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Да, совокупились мы, чтобы стыдно стало двум древним ликам мира, разъединенным между собой.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Расскажите же.

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

«Приди, — сказал он мне, — ибо я хочу содеять с тобою срам». И свершали мы срам до наступления утра.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Когда в последний раз вдвоем вы совершали срам?

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Осудительно высоко задирали мы ноги свои и треноги свои нашей опорно-двигательной системы; а затем сквозь отверстие диагонально замкнутого тела выходили мы на изнанку мысли. Мы находимся в мире, которого могила — одна лишь видимость, и все же неглубока она и все более спрятана. Смерть — где угодно, например, в этих булыжниках, брошенных в тебя. Смерть — это любой из камней, брошенных в него: и он удаляется, стоит лишь ее схватить. Из Чего составлен мир.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Теперь, когда вы смотрите на этот мир пристально, он кажется вам абсолютно кругообразным.

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

На сегодняшний день мы имеем всего лишь три дыры из множества возможных, в которые можно самоуглубляться, но две из них наглухо закупсорены зеркалом, о коем нам ничего не ведомо. Здесь, в этом вместилище смерти, мать моя неожиданно сказала мне: «Погодим глядеть в это вместилище смерти». На следующий день наступил черед отца, и он сказал: «Пойди на улицу опрокинутых табличек, и скажи им, что сотворение мира залито кровью». И мир ответил: «Дети, дети, спите же отныне в океане крови». Все кончится тем, что кровь человечества притечет притоками, и мы, обернувшись, глаголя, сможем отныне предчувствовать то, во что она выливается. Почему вы смотрите на меня в месте, называемом здесь? Какими дырами, живущими в твоей голове, ты все еще думаешь, что видишь меня?

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

То внутренние ваши зеницы, что видят язык, в коем обитаете вы: остальная часть вашего тела умирает, как окровавленный мир, что томится в ожидании пред вами.

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Если биением черепа взрывались бомбы вдали, то случилось это потому, что земля родилась из числа *Один*, произнесенного в смехе и упавшего с гробницы Дитяти Лепетушки.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Мысль, изреченная вами, не есть моя мысль.

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Что есть твоя мысль?

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Мнение мое таково, что тело мира опасно посмертно. Ибо здесь — жить на языке смерти означает выживать на языке жизни. Я смогла избежать части ошибок основополагающих, бывших следствием последствия.

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Включите на полную громкость вашу последнюю сентенцию. Вы сами — часть земли, в которую вас закопают. А может, произнесите-ка ее еще раз.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Частица материи произошла в нас от частицы света, подвешенного вне пространства, которое мы углубляем.

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

О чем говорит теперь потолок потолка?

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

«Пришло время упокоиться». В нашем средоточии — дыра, сквозь которую мы более не можем глаголить, ибо совсем вскоре мы опорожнимся ею, так что никто более не сможет ее услышать, и мы сами забудем о ней. У исхода твоих рук пространство, но нам не дано его удержать. В нашем средоточии мир, который глаголя мы называем *олам*.

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

С давних-давних пор тело мое уже не причиняет боли мне, но я испытываю боль от своего тела как от пространства.

ГОЛОС-ТЕНЬ

Они живы здесь все, в этом цветном кубе: в какой-то другой пьесе Работяга Анемоскоп пальцем проводит по обоим берегам

Вспяченной Реки; а где-то лакает Дитя Напала, царапается Мальчик с Пальчик, на шпеньеке поворачивается Младенец Пурим, упражняется в унынии Онисий, наматывается на самого себя гробовщик Пестуарий-Макогоненко, Матушка Матрица угадывает действие моторного вагона, рыцарь Колесованного Слова собою опровергает идею человеческого присутствия. В другой пьесе Иоканан Плохиш-Плюшевый ищет в присутственном месте своего брата, Младенец Грамматиков прислушивается к бегу утекающих фраз, тихо покачивается Ненет Совхозхозяйственный, описывает круг лиходельник Струмилло и его пес Юфть; на берегу реки Лужесно Младенец с Голгофы воображает себе, как лжет Младенец Натяпувахомский; на берегу реки Буюн-Узун мелет свой вздор Младенец Молекулярый, сцепляются в клубке и укусе Младенец Мясомясничий с Младенцем Мясомясничим, Аналав Убей-Цель плотью своей строжайше осуждает плоть, засыпает Младенец Внутримясолавочный; Иоканан Сумчатый наблюдает за тем, как от тела его отделяется его двойник, Человек Земли вспоминает, что и он когда-то бывал здесь.

II

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

А теперь идите вперед, покуда не вступите в цилиндрическую дыру, что внутри вас, через которую речь глаголит с вами; слушайте: глядите, как ваша речь исходит от ваших окровавленных уст, словно кровавая лента. Она подымается и опускается. Извлеките же ее прямо из воздуха, в ее истинном звучании, и подарите ее мне!

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Ну же, возьмите бечевки, что прошли сквозь уши мои, и освободите их: голос ваш, что пройдет внутрь, пусть пройдет он туда как звук, что прошел в свою первую внутренность. Исчезните же внутри того, что принадлежит нам и вам: увидите, как пространство помножено на уши на уши на уши на уши.

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Слова эти, что извлекаем мы совместно каждое в свой черед в устах одних и других — суть мембраны пространства, духа здешнего, коего трепетание доносится до наших ушей.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Пространство не трепещет: оно свистит, свистит.

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Перемешайтесь же поглубже с нашими двоекратными речами, ибо двоекратное тело наше не видит, как его уносит время.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Испытайте же сие сырье: не можем мы оторвать наше ухо от сюд-от-сюда.

ГОЛОС-ТЕНЬ

Здесь подбирает она свое тело, чтобы доказать ему, что живет она вместе с ним, но, поднявшись, не видит она ни одной живой души, которая бы оглянулась.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Кровь — это выходение воздуха через речь к дыре, к которой речь устремляется. Когда наша мысль, полностью пройдя сквозь лабиринт нашего тела, не знает более, где нас помыслить и на каком из языков свершается наш уход, то становится она тогда водой-и-кровью, глаголя: и тогда мы прислушиваемся к ней, каждый из нас прижав ухо к устам другого, и мы бросаем ее себе к отверстию другого — и тогда вновь услышанными становятся слова.

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

В этот конкретный момент настоящего времени, на что смотрим мы с нашими *почасовыми* руками, с нашими *покинутыми* животами?

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Мы не можем ответить на этот вопрос: потому что мы не можем сказать, был ли то голос младенца, изошедший из самого себя, или мы сами и есть то, что было молвлено устами младенца.

ГОЛОС-ТЕНЬ

Они входят в Скаредность крови: они ощущают нехватку слов, затем они черпают в плавучих садках действия — там, где грех человеческий, в своей первичной сущности, является им на миг.

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Что такое Скаредность крови?

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Это когда наша рука прикасается к месту, внешний вид которого нам говорит, что нас в нем нет: как, например, когда мы берем в руку этот камушек.

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Когда я давал обет Скаредности крови, я называл это истинным торжеством Посвященствования и Небытия; потом, когда я практиковал Очернение, я называл его Кровянистостением кровотечения в почервленной черноте этого света, в струях струящихся-и-замуровывающихся в стене, словно то суть слова этого света.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Куда бы вы не пошли, вам не выйти живым из моей мысли.

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Я вхожу сейчас в свое тело, — где я словно табличка, думающая, что она спит, — чтобы выйти из него лишь со смертью, повисшей у меня на руке. Сегодня утром я принял кусочек умирания в руку, и я низвергнул его в неизвестность.

ГОЛОС-ТЕНЬ

Они поют, что они во плоти, — они входят в эту песню, — они лепят из нее земляной ком при помощи слов. В какой-то другой пьесе Димитюк Дмитриев прикрывает дверь и слышит за дверью собственное глаголение, приходит в неистовство Младенец Мультикардический, приседает на корточки Персонаж Почечуев, переходит брод король Дроздобород, сестра его зашибает дрозда, Поедальщик падали и Младенец Номер Восемь исполняют пируэт, имя которому — *Фонтан любви, фонтан живой*, но этот пируэт мы никогда не узрим нашими глазами.

III

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Вернитесь в мозг.

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК.

Тому, кто едва родился, это — боль. У нас болит дыра, которая думает.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Вам слишком больно, когда вы глаголете, чтобы иметь возможность подумать.

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Надо быть в своем уме, чтобы с умом говорить об отставании разума. Человек всегда мечтал, чтобы ему спереди привинтили голову, которую бы он не почувствовал. Вот мы какие. О, мозг мой, животворящая дыра, ты во мне единственный орган моего тела, который я не ощущаю.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Возвращайтесь же в мозг.

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Дитя, мое страдание — не от мира и не от болезней, причина тому — мое собственное детство.

ГОЛОС-ТЕНЬ.

Пройдя единожды Мир, они проходят Амир, а пройдя единожды Амир, они шагают в Антимир.

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Мне страшно задерживаться в жизни вместо моего трупа.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Извергните его из себя и сделайте, как я: съдьте раз и навсегда в себе самом.

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Мне стыдно быть вашей обезьяной.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Будьте, напротив, горды тем, что можете говорить обо мне вашему телу, что вас носит.

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Принесите мне мой труп: я хочу на радости плюнуть ему в физиономию. Я рад, что вижу свое тело мертвым — и что я смогу написать на нем, как я рад, что грешная эта плоть гниет и разлагается.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Я дарю вам свою плоть.

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Вы дарите мне свою плоть, а вместе с нею — смерть.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Земля испытывает глубокий стыд за кровь, что выпьет нас всех, тебя и меня. Земля уже не в состоянии впитывать в себя кровь.

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК.

Я тоже, мне тоже стыдно продолжать миндальничать с кровью, стыдно мне. Но стыдно и оставаться без крови. Смерть явилась мне подобием жизни, где я всегда должен был притворяться, что считаю раз-два-три-четыре-пять и иду искать.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Повторите же здесь перед всеми фразу, которую вы слышали в юности от вашего брата Лукиана, когда он ползал еще по земле в бытность свою терапевтическим мальчиком.

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

«Что до меня, то после того, как я был обмыт крещением, я столько же раз дотрагивался до мертвецов, сколько свершал смертных дел, и со мною произошло то же, что приключилось с псом: ибо пес вернулся к тому, чем его вырвало, вымытая свинья снова вывалялась в говне».

ГОЛОС-ТЕНЬ

Пред домом брата своего клещевик Рокамболь Свинчаткин глубоко рассекает себе рукав; Младенец Слонимчик свершает акт воздействия; пред множеством людей Шеф-Плойщик отправляется на покой на этом свете; Младенец Систр и Младенец Ростр приходят от того в волнение; на балу в Валуйках-Сортировочной Комедиант Епитимий измеряет размеры окошка тюремной приемной для посетителей; застрявшие на вокзале Усть-Есь-Каменогорска Несрочный Зверь и Чужая Жена пребывают в надежде, что времена распогодятся; перед фотографией своего отца ведет себя по-человечески Жан Литьяк.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Мы создаем целое из обработанного праха и логического вещества, от которых нам бесконечно трудно опорочиться.

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Язык нас покидает; покидает нас язык; о львы, не вы ли были у Невы?

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Если язык покинет нас, то мы скажем животным, что станем мы двумя важенками, *ты и я*.

ГОЛОС-ТЕНЬ

Они дышат духом своим и мыслят всем весом своим; каждый из них выводит на прогулку свое тело в свою собственную мысль, держа его неподвижным там, где проступает его вещество.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Эй, животворный мой вздох? Кто ты, дышавший подле меня? — Твой животворный вздох, что проникает в тебя. — Но почему идешь ты? — Я зверь, говорящий зверю твоему, что зверь твой теперь опасно болен, тогда, когда зверь твой умер¹. — Разве ты тлен вещества, чья единственная частица и есть я? Кто ты, кому задаю я вопрос, не услышав в ответ никакой взглас? — Не твой животворный вздох, но твой бульжник-мозг в мысли твоей, еще лишенной речей! твой жизнь! — Зверь! — Я есть животворный вздох, покоящийся здесь словно мох под сенью древних камней; в твоём мозгу я мысль

¹ АСр. мысль Валера Новарина, высказанную им в интервью журналу «Mouvement»: «Я часто говорил актерам, что в лучшие моменты можно действительно услышать, как говорят животные. И что благодаря им зрители обретают животный опыт первого говорящего» (La combustion des mots et le sacrifice comique de l'acteur // Mouvement. N° 10. 2000. P. 24). В театральной концепции Новарина ктер со своим телом, созданным из слов-бестий (то есть актер, состоящий из речи, имен, фонетических созвучий) мыслится как «великий зверь, из зверей состоящий».

скороиспортящаяся в словах. — Нет, мой животворный вздох, в ваших словах мне виден подвох: это вашим нутром вдохнули меня! Ваше тело — здесь — не более чем труба глаголемая. — Трубка его? ты сказал «его трубка»? — Глаголя с тобой и тебе внимая, все меньше и меньше я понимаю, от кого изошел животворный вздох и кому досталась трубка тела, что ему принадлежавши. Отвечайте же! — Давайте закутаем мои слова материей: быстрее же! Закутаем материей мои слова! Быстрее же! Тело мое, повтори еще раз все это для тела моего! — Да нога моя *быстрее!* Замолчите же, воля моя! Будь хорошей девочкой, поджелудочная железа моя! Желудок мой, умеете властвовать собой! Кто даст ответ? Ватерклозет? Вы ошиблись, то не память моя. Что еще сказать? Желудок вам уже все рассказал? О, мой животворный вздох, настало время молчания, ибо не можешь ты не узреть, что пространство сие превратилось в лобное место распинанья материи.

ГОЛОС-ТЕНЬ

Она повсюду избегает мысль и камень и, однажды взгромоздившись на что-то высокое, видит то, на что указывает ей ее череп, как на цель ее молитвы: бульжник! То, что подброшено в воздух, да не упадет. Они проходят жизнь по диагонали, те, кто вращиваются в жизнь на тринадцати метрах в течение пяти минут.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ и ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Да. Да.

ГОЛОС-ТЕНЬ

Вашиими подброшенными вверх словами открывается здесь еще единожды на земле некоторое количество вещей. И все же реальность остается неподвижно-спящей. На этом свете принимают они все свои чувства, от низа истекающие, за чувства, от верха исходящие, а на том свете, коему имя цокотуха, принимают они все чувства этого света за бесчувствие духа. Те, кто остаются, приходят: они освобождаются, сексом обжигаются и подбрасывают вверх камни.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

О тело тел, тел! Я одеваюсь в вас, дабы подарить себе мир на съедание. Человек есть носитель своей немоты, своего глаголенья, потока своего, что заворачивает тишину, устами своими удерживая семена молчания.

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК.

Если слепые сумели глаголать с тобой, то пусть тогда их увидят глухие!

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Что дал ты на съедание голове своей, испитой днем сегодняшним? Эй, Живчик-Жан-Иван, покормил ли ты корпускулу своей личности?

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Да нет.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Что дал ты на съедание голове Иоанна Молчальника?

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Вздох животворящий.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Пищей жизни моей была особь человеческая, хлебом жажды моей была моя жажда!

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Так пойдем же, прежде чем покинуть наши тела, поздравим их с тем, что и мы когда-то мы в них обитали.

ГОЛОС-ТЕНЬ

Вращаясь, они проливают кровь. Поет Младенец Сиробеспальный; заметно округляется Младенец Живчикпоживший; появляет-

ся Младенец Венерический, меняет свою руку Жена Похороночка; на берегу Лайксааре Юнец из Туоклахти и Младенец Конец видят, как матушка их возвращается в свой ум; вызывающе смотрит Младенец Семенищев; сдирает с вишни кожуру Младенец Мотовила; Человек из Пиртипохьи смеется.

IV

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Ни одна капля человеческой крови не проступает в нашем глаголании; и все же ее пульсирование вытесняет нас.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Приникни твоим лицом к изнанке моего.

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

На изнанке лица твоего я вижу зловки, превращающиеся в гадьяки, ресницы твои, распахивающиеся вспять, и брови, усами прорастающие.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

В своем лице я не ощущаю ничего похожего на то, что ты в нем увидел. Я ощущаю одно лишь доказание реальности без всяческих комментариев вообще.

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Да.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Они полагают, что видят перед собой *фигу человеческую*; потом они обнаруживают перед собой фигуру человеческую и возжелают ее убить.

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Все более и более до самого дна разделяем мы построй человеческой личности и мы выbleвываем ее.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

О да о нет.

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

А теперь?

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Проглотим человека за то, что он таков.

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Наклонимся же, чтобы увидеть человека в рост самого человеческого из человеков, и подержим ему его голову человека в голове человека, чтобы увидеть, подходит ли ему звериное тело; а затем поднимем этого человека и проверим, есть ли у него голова.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Да, да: мы почеловчничаем.

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Сей человек, коий есть на самом деле сия жена, не есть на самом деле более изнанка того, с кем, ей казалось, она глаголила. А теперь, девочки и мальчики! посмотрите, как межуют они здесь язык наш, принимая его за наше первичное тело — как будто он и есть наше тело!

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Земля и прах твои в словах, возьми их.

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Человечий язык подбирается здесь с земли.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Посмотри на равновесие различных частей пространства, когда ты и я, оба мы произносим слова, такие простые, словно слова *ты и я*. Язык существует отныне замурованный в стену: не то, что исходит из наших уст, но то, что напрягает пространство, в котором мы его и заглатываем. Мы пришили язык словно свою живую мембрану.

ГОЛОС-ТЕНЬ

Со всех сторон глаголят они о материи и копаются в ней, думая, что проделывают в ней тем самым дыру... но они копают зря. А теперь, люди завтрашнего дня: посмотрите же, как неминуемо возвращаются они все время к одной и той же исходной точке!

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

И вот теперь в земле приоткрывается крышка нашего гроба, и идем мы трапезничать с врагом нашим камнем и другом нашим прахом, что любят приходить к финалу вверх дном, так же, как и мы.

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Вот могила младенца, положенного в гробницу Ебницы, где начертано, что шизотопии жизни ограничены были здесь словами, что мы произносим.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Что такое шизоторопии?

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Мне хотелось бы замолчать нашу глубинную тему, и пусть теперь войдет тот, кто входит, и ты пожрешь его, о пожиратель моей бесконечной смерти, — и пусть он еще единожды вынет нам младенца из плоти, вне смерти и обреченного на смерть.

ГОЛОС-ТЕНЬ

Здесь они трапезничают в таинственной трапезной. В другой пьесе Клим Небосклонов пытается вспомнить свою жизнь человеческую; девица Омпалия страдает увидеть продолжение; Младенец Мессопотамский распадается на клочья мяса; пред нами Иоканан Плакса-Пирмухаммедзадзе свершает акт проткнутия глаз своих; где-то Младенец Пантулусийский размежевывает город, туда-сюда-и-обратно; Младенец Семязвергающий, Младенец Беспонтовый и Иоанн Вогробснижшеденский удивляются своему бытию; Младенец Увилихин отрицает всяческое присутствие в пространстве, включая и самое это пространство.

V

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Сестра моя, исполни мне человеческий припев!

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

«Мне нечего вам более сообщать о том, что относится к моему внутреннему состоянию, никогда более не буду я того делать, не имея слов, коими можно выразить то, что абсолютно очищено от всего, что может подпасть под чувство, выражение или человеческое понимание».

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

И вот вас уже проглотили, прежде чем вы успели подумать. И вас убили, прежде чем вы повелили псу спеть свой рапс. Кто-то бормочет сквозь зубы?

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

С тех пор, как человек сменил человека, мое человеческое явление есть повторение.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Отныне вы храните молчание.

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Производить действие ртом или конечностью тела или движением времени гадко. Человек украсит цветами могилу Адама. Человеческая материя неусвояема.

ГОЛОС-ТЕНЬ

Они говорят словами, подобранными с земли, а еще более своими устами: но лучше посмотрите, как свершат они акт, что возвестит их уход.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Мы люди беспитовые. А теперь я осталась одна в доме своем с Тремя Дырами Смертными. Под моей личной и безличной крышей я укрываю мысль, словно жилище, протянутое духу. Падающий дождь падает с меня. Меня здесь трое, я триедина. Здесь, в укрытии, голова моя думает, что мысль моя покоится в плоти моей отверзтой материи. Той плоти, которую я приглашаю пройти через закрыто-открытую дверь, в тот самый миг, когда я ввожу ее в свой дом, и я сама — в доме своем, где я признаюсь сама себе, что я — тварь.

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Я одобряю твои удивительные явления.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Но ты не всегда разумеешь все, — так сказала однажды твоя плоть твоей плоти, — ты не всегда ведаешь, где говорит другая плоть...

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Если бы я был человеком и унаследовал возможность, я бы возжелал поменять мой синий автомобиль на зеленый.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Почему ты человек?

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

А ты, почему ты человек?

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Я человек, потому что я внутри. *Человек* есть единственное выговоренное место, где я могу находиться вне человечества. Что скажешь ты теперь, в эту единственную минуту, дырой твоих отверстых уст?

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Здесь возрождается во мне женщина, содеянная из мужского теста. Предмет, из которого вынули *Что*, материя, лишённая веса, земля без меня, материя, присутствующая в том, что не сказано, страшно далёкое далёко, приди и забери смерть, что во мне, и отними теперь у трупа моего слова здешние, коими я глаголю с тобой! Здесь и ниже, покуда я вас называю, дух мой оставался в руке моей, которой я его обозначил. Дитя, недоудя, я назову *миром* мир Антимира, что остался человечим в моей руке.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Где есть что? Кто это место?

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Не есть ли это место область свободного истечения твоей крови и моей?

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Именно это я тебе и говорю.

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Можешь ли ты мне пролить свет? Или, если ты этого не можешь, просветишь ли ты меня?

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Да. Если ты подойдешь поближе.

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Неужели мы станем такими глухими, что нам понадобится гигантское присутствие всех слов, собранных в единый миг, чтобы услышать этот миг?

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

А теперь дыши.

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Я и не прекращал это делать.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Кому ты это говоришь? Мне?

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Не тебе, но голосу твоему.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Лику человеческому?

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Да: голосу нечеловеческому.

ГОЛОС-ТЕНЬ

Возвеститель Преступления читает по ушам присутствие духа, что придает ему его сосед. Предметы приемлют здесь приношения слов, которые делают им люди. И потому думают они, что память их вспомнит обо всем, но забывают при этом, что слова их были пустыми.

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Куда мы попали? Мы попали в место под названием *На свидании с земными бессмыслицами.*

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Могу ли я избежать своего человеческого вещества? Здесь, перед всеми людьми, я публично прошу разрешения удалиться из человеческого присутствия. Плоть, не есть ли ты мое первое пространство, где я явилась сама себе? Плоть, того ли ты роду, что и я сама?

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Когда в теле своем я обращаюсь к твоей речи, то само вещество твоей плоти слышит мой язык, говорящий ей.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Скажи жизни, что я жила в твари вдвойне обрадованной! повтори это трижды своей животной жизни, и пусть она сама проживет это вновь!

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Что сделали мы с нашей двойной радостью, почему она не испытывает нас вновь?

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

За радость тройную поднимем стаканы пустые и выпьем их разом, ибо мы мертвы!

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Если бы вы знали человека Удвоения, вы знали бы тогда и человека двойной радости. Ибо это я.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Соберите же количественное вещество!

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Алелу-йок!

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Пробуждение-смерть, она здесь.

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Алелу-йок! Алелу-йок!

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Здесь из наших любвеобильных уст вышел отверстый младенец из дыры под номером один.

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

А сейчас? А сейчас?

ГОЛОС-ТЕНЬ

Младенцы эти, тронутые смертью, разводят песни на натянутых силой свершённого действия нитях: перед собранием врачей в Уш-Тобе собираются они, чтобы предаться глубочайшему семяизвержению имен; они препоручают песни свои семяизвержению своему и глубоко замолкают в своих устах, которыми препоручают песни свои семяизвержению своему.

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Освободи же себя от тебя! однажды и навсегда, и так решено.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Хорошо. Быстро сделано и хорошо сказано! Как только я смогу освободить свое тело от я-я, все это будет сделано и сделано хорошо. И я скажу своему телу: все это клёво сделано, а также — отлично задействовано.

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

На свидании с земными бессмыслицами ты мне так никогда и не сказала, кто эти три врага человеческих?

ГОЛОС-ТЕНЬ

Они проходят пространство, которое — *в пространстве пере- да*, проямливая список трех врагов человеческих, имя которым: Туберкула, Ностро-Конто, Убиквиста — да услышат их имена твари поднебесные. Услышав их имена, раскалывается надвое Младенец Параллелевздрюченный, выбирает себе новую ось зрения Самсон Ухтицкий, меняет свою траекторию Доктор Самосвершение, отодвигается в сторону Младенец Вепка; в другой пьесе Подстрекатель Теней запутывается в трех выхахлях; Иоанн Слоvensкий отрывается от дара словесоплетения.

VI

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Пусть в меня сейчас же войдет человек, что любит свое про- резчивое отверстие, а за ним пусть войдет человек с векописным человеческим дном, а за ним вослед пусть войдет человек, из ко- торого уже не выйдет ни один человек.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Сыграйте же нам торжественное вхождение всетвари в трубу воистины.

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Я носитель своей трубы истины, и я ей говорю: «Пусть во- йдет теперь в меня человек, не познавший тень человеческую». Что же до человека, который всечасно утверждал, что никогда не свершал вхождения в свое прорезчивое отверстие, то пусть он выйдет вон!

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

А вы, как действующее лицо существующее, наследник своего предшественника, с кем лично совершали вы отверстие?

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

С отцом моим матерью моей сестрой моей зятем ее свояками ее, с маятником под паласом мраморного изваяния пса словно шар на лестнице висящего.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Замолкните же теперь, так как наступил час пожаловать Живоу спектакль драмы черепушки нашей, подвешенной в бытии, с ликами нашими, один в другом друг о друга бьющимися. *Воплощение* есть тайна сия праха покоящегося, в который следует входить-и-выходить, туда-сюда, туда-сюда.

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

В пустыню человеческую, да, это хорошо, день наступил; он наступил для уха нашего — и потому не должно бы быть и для нас грязного воплощения.

ГОЛОС-ТЕНЬ

Они воображают, что язык — наше первое тело, но ни единой секунды не задумываются они о том, что он — освободитель; они идут в пространство: но оно уже поделено на четыре; они прикают устами к древесным духовым инструментам. Оркестр играет вальс Элоквенции, а вслед за ним исполняется танго Погибели.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Тварь, какой видишь ты себя теперь, распрямившись и став на задние конечности?

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Все отлично.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

А как чувствует себя тело твое?

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

В нас двое нас, тех, что составляют эту пыль, звук которой дарован нам, чтобы мы могли глаголить.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Вот уже второй раз кряду на виду у всех труп ваш неожиданно становится самим собой.

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Я и эта плоть, мы оба — единый ломоть: пространство и время — здешняя материя, давайте отведаем ее вместилище.

ГОЛОС-ТЕНЬ

Здесь входят они в молчании в глубокое человеческое молчание и молчанием своим они говорят, что земля слов — здесь.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Когда Бог торопливо пожирает нечеловеческий шум времени, мы слышим дифирамбическое пение: то, что нам дано было понять в языке единым нашим разумом — всего лишь шум, производимый его челюстями, сомкнувшимися разом.

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Тот, кто пожирает нас с такой торопливостью, да и нет, не тот ли это самый, что так любит делать нам кровопускание и нас прощает?

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Мне нравится, когда по вечерам ты говоришь: «Ты закрыла оконное стекло? вступила ли ты в право владения сливовым деревом? вынесла ли ты помойное ведро на помовение? съела ли ты яждение? заспала ли ты свои спаточки?»

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

В то время как я прогуливался один с телом своим словно палладин сквозь смерть, я воскреснул глаголя; сквозь тело свое прогуливался я, когда услышал, как Бог ему сказал: глагол иных миров узрел тебя и создал. Нет нет: то Божий глагол произнес тебя. Да нет: сегодня я только что к выводу пришел, материя мысли моей мыслит в каждый единый момент о дыре, зияющей во всякой логике. Это обратно тому, что говорят мои уста. Моя раскачивающаяся жизнь была брошена другому; и на другом закрученном конце веревки, на которой я теперь вишу, я качаюсь в своих отверстых устах, которые не испытывают более жажды говорения. Сегодня я только что пришел. Реальность не имеет границ. Материя моя материи моей материи моей головы мыслит. И вот она говорит: «Вот ваш труп; скажите же смелее: мой труп. Украсьте же этикеткой эту плоть. И не пытайтесь больше приютить в нем какую-либо человеческую особь, для обитания». Я объявляю смерть: сие есть плоти похоть.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

А сейчас мы исполним *гимн жизни*, чтобы отдать ей последние почести.

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Попросите же наше тело спеть *пусть всегда будет* и пусть этой песней добудутся в нем права человека!

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Принесите же теперь жизнь понарошку в большом мешке и скажите: «Да-карамболина», ибо это — человека мешковина.

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Нет нет: мы будем скорее пожирать эту землю, изошедшую в нашу голову, не мысль, предоставленную самой себе, но битву ее, вершащуюся между двух наших ушей.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Хорошо. В момент истекания нашей жизни мы скажем ей, что собираемся превратить ее в мужественное состязание в беге в мешках.

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК и ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Давайте же помолимся: «Дети Множества и Дети Земли, вы, что услышите вот-вот в жизни вашей *плод конца* — и вы, человеки, человеки, в страстной попытке человеколюбия вашего придите сюда, чтобы успеть смочь не мочь более останавливать себя в деле продолжения существования вашего!»

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Сцена происходит перед алтарем Уравновешения, где окончательное повешение человека человеком свершилось; помолимся же.

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Фарсокадило реальности стало оживать.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Помолимся же.

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК.

Зажгите панико-кадило!

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Помолимся же.

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Младенец придет к нам издалека.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Помолимся же.

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Человек воспроизводит человека покуда не умрет человек.
Вновь жить в ком-то навсегда есть *жизнь неотвязчивая*.

ГОЛОС-ТЕНЬ

Жизнь проходит на освещенной, словно пустая люлька, сцене, где все происходит так, словно то место, где человек проигрывает человека, есть место, что предуготовано телу, кому-то принадлежащему, но в нем все пусто внутри.

А теперь, Стигмат Цивилизаторский, пришло твое время разделить! и тебе, Младенец Подкаблучный, настало время спрятать свой стыд под каблук! певец Ходи-Гуляй, слушай же Пса Непоседу! Супруга Лупула, извергни скорее кривое веретено свое! Младенец Белопухов, позвони в уме своей сестре!

На берегу реки Журловки Фанфан Дуриков проливает кровь; Жена Дымша вращается в своей эволюционирующей материи; устраивает забастовку Младенец РТР и НТВ; раскаивается Младенец Живодыродёр; повесился Младенец Дыровольтижёр.

Они наблюдают за соразмерностью времени, прошедшего с начала их разговора; они переименовывают *части пространства* в сегменты времени; они отымают имя и отмывают все сущее, они дают новые имена всему приходящему; все приходящее они жаждут продолжать до бесконечности, покуда не появится пес Энный, Единый-и-Вожделенный.

На следующий день они вспомнили о мысли своей мысли, но тут же заснули внезапно от одного и того же успения-успокоения, и сердца их почувствовали один и тот же укус. И отпрамившись они умереть-оправиться всем вместе в другое место, потом вернулись сюда, где вы их спящими видите, но не от успения, не от успокоения, не от *сна-сопения* смерти.

Они присутствуют здесь, в наиглавнейшей зале. В другой пьесе Младенец Сумнящийся карабкается вверх, чтобы увидеть: бедняга Фантина удваивает пространство, разносится голос, замирает в неподвижности Младенец Элоквенция; на берегу Дриссы Дрион Самсонов с помощью треугольника играет на треугольни-

ке; мотоциклист Делограмматик занимается распространением своих взглядов; вдоль реки Наутической кто-то снимает с себя башмаки.

VII

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Мать, откуда происходят *квинтолы*? Мать, откуда берутся глаголы?

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Глагол «открыть» происходит от глагола «закрыть»; глагол «двигаться» происходит от глагола «остаться неподвижным»; глагол «подхватывать» происходит от глагола «упасть в тугу спеленутое пространство»; глагол «глаголить» происходит от глагола «замолкнуть».

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Глагол белый.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Обопритесь о ствол серебряной этой сосны, потому что идет дождь.

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Здесь, под этой черной сосной, ровно год назад, хотел я повеситься, глаголя.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Реальность здесь отмечена входной дверью, написанной: *Вход в реальность вещей высказанных.*

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Остаток реальности порезан на кубики, кусочки которых отмечены водой из того же теста, если только это так! Человек-Живо-

дыродер, жизнь которого есть производная от этой вывески здесь, что имитирует меня самого, сказал этой вывеске меня самого: «Это говорят люди: они говорят это и делают это. Они делают это и счастливеют от этого; они говорят, что сейчас тот час, который есть».

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

И что же говорят тебе твои люди в тот час, который есть?

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Они говорят в означенный час, что уже пробил час, который должен прозвенеть здесь. Так обстоят дела, такими я и памятую их глубоко в своем злопамятстве.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Вы только что назвали немалое число видимостей вещей, которые, словно разверзтые могилы, перед дырой, вырытой перед нами.

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Я испытываю ровную противоположность тому, что чувствую.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Так, значит, и ты тоже.

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Мы не можем назвать словами что-либо, кроме фрагментов, выделенных вещами, что высказаны; затем эти вещи уходят.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Подойдите вперед, чтобы высказать мысль эту, стоя перед дубом, с которым вы сейчас начнете бодаться!

ГОЛОС-ТЕНЬ

Они идут в зад человеческий, чтобы узреть все до конца; потом они идут взад внутри мириады монад, дабы попытаться узнать о них более, прежде чем уйти далее. Они хотят услышать мир и предать его забвению, но им это уже не удастся. Они обмениваются меж собою речами. Были такие, что жили, приходили и себя убивали, затем увидели они, что не видать им больше ни одной живой души, которая бы вернулась обратно.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

А сейчас мы поменяемся нашими тремя истинными телами, вложив их одно в другое, чтобы увидеть, что же происходит в момент этой внезапности.

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Ни один слог, из тех, что я тебе говорю, никогда не приближает меня от истинности звука к значению слова. И, тем не менее, всякое слово, что я перед тобой произношу, дают пищу моим запасным устам ухода.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

А если начнется действие? Если действия будет не хватать?

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Если начнется действие, мы съедим остатки того, что изрекли. Может случиться и так, что я покину этот мир, не обойдясь без него: во всяком случае, не бывать такому, чтобы я ушел верхом на глаголе входить.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Ты похож на меня: я шагаю в пространстве, где я гляжу в лицо пространству, которому я говорю, где бы я ни была: «О, Жан Почемучка, почему пространство было размещено здесь задолго до

моего появления?» Я продвигаюсь к конечной цели своего падения; я знаю, что глагол быть ежеминутно каждый раз заново совершается мыслью моею: мысль опадает, она следует в верном направлении моего напрвливания, и она уходит. Созерцая мир наизнанку, я приникну своими тремя губами к своему недоверчивому рту.

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Видели ли вы под этой голой сосной маленького мальчика об одиннадцати годках, который проверял свое красношерстное бытие?

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Другие услышат нас, думая, что в страдании мы пребываем среди них.

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Мы должны были долгое время наострять наше ухо внутри смерти, чтобы услышать затем в ее нутре, коему нет ни конца ни начала, вечно зачинающееся нашего Бога присутствие.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

А теперь давайте притворимся, что находимся мы в умах умственных, что глаголы наши испачканы землей и что трубы, в которых пребываем мы, светлее эмпирей.

ГОЛОС-ТЕНЬ

В сцене соседней ходит внутрь собственной мысли Лёсик, словно надевший маску вепрь; Колебнк Иоанн Тюрбский вбил себе в голову, что отъезд Маринымнишки уже поимел место; удвоится Младенец Зародыш-Зародышевский; пугается Младенец Неоновый; сладко засыпает Младенец Монодия; певчий дрозд Гога Иноходцев продолжает высвистывать мелодию в то-нальности *си краткое*.

VIII

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Что такое «маска души»? кто такая «молитва жакулятуарная»? откуда происходит «Венера среброшерстная»? И почему утверждаете вы, что рука есть орган речи? да, да, вы, Человек-земля, что собирались вы делать там, за турникетом, в Суперпупермаркете? и где видали вы, на этом свете, магазин под названием «У удобств для человека»?

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Если бы жужжащая муха прожужжала в складках моего покрывшегося плесенью костюма и моего воротника, не имеющего швов, я стал бы пошепту гладить шину, фару и мягкую округлость моего двухколесного велосипеда марки *Аист*. На табличке резцом будет выгравировано имя велокачканососипеда Нопеля, а может быть, и его предыдущего держателя Иосика Муйжнека, у которого мой отец приобрел его напрокат, думая при том о ногах-на-стене-намалеванных, которые изображали ноги линованные, что шибче худосочнее ног живых; сочинения, что спрятаны под камнями, — не мои сочинения; а маленькие машинки в шкафу принадлежат госпоже Мукошеевой и сыну ее Дидье; маски с душами жакулятуарными принадлежат Свиноухарю Иву-Сирьяку Ирьякийскому. А теперь я вопрошаю вас, я вопрошаю вас: «Кем была Венера среброшерстная?»

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

И все же, почему говорите вы? почему? что рган речи есть рука?

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Жлой человеческой рука семяизвергающая изъясняется.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

А вы, человек-земля, о чем высказывались вы в Суперпупермаркете? И как пришла вам в голову мысль, что на этом свете

может существовать магазин под названием «У удобств для человека — это есть задача века»?

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

рганом речи является рука; здесь присутствует также земля слов; а все потому, что язык человеческий был подобран с земли.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Посмотри в окно, там пес говорит: «Как смешно».

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Вчера вечером я посмотрел *Полный вперед*: там был человек, который читал имя своей сестры *Элизабет* задом наперед; а в это время в Чачвании Наргилиты, поддержанные Каталектиками и Гандикапами, истребили Борацитов с воплями уба-уба; затем я посмотрел *Посторонним вход воспрещен*: там был человек, костеница которого закрыта была на ремонт уже одиннадцать дней. Глянь: черная ночь ниспадает на нас, достигая нашей шеи.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Вчера я посмотрела *Тропою тыквы*: там спор шел о погребении собак, а одна дама захотела проехаться на автостопе с журналистом — и это в тот самый момент, когда октябристы Валтасарии с невероятной жестокостью преследовали Ляписничников; потом я посмотрела *Я у мамы дурочка*, где был человек, которому удалось сдвинуть свою кепку набок вместе с глазами. Пойди скажи младенцам номер 1 и номер 2, что я их кидаю.

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

За то время, пока ты все это говорила, изголодавшиеся Октомонтаньярды Вульсидии истребили каждого десятого племени Вилитьямбо, и сделано это было с ужасающей жестокостью.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Вернись и скажи младенцам номер 1 и номер 2, что час раскаяния пробил.

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Вчера вечером я посмотрел *Все течет и изменяется*: там спор шел о кредитах постсмертных, где один человек напрасно жаловался на то, что в действительности не получил ничего; потом я посмотрел *Возвращение моего я*, затем *Скажите это дважды два четыре*, там был один мотоциклист, сестра которого по имени Биргитт стала братом по имени Бьорн при помощи одного удивительного скальпеля! А в это время в Орловой Слободе испытывающие страшный недостаток во всем Топсели отместили Пассатам, проведя по ним острием ножа. Вчера вечером я посмотрел *Подводя итоги, что подводят меня*, там был круглый стол на кресло-кроватях, на котором человек пятого дня сказал, что видел множество псов-рыцарей. А сейчас я испытываю страшную боль в опорно-двигательном столбе.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Я видела *Вернитесь завтра вечером намедни*: там был человек с сильно разжиженной зарплатой. А в это время в Тюемойнаке Плетянички истребили Хорватов и Хоруниатов, не полагая между ними никакого различия. Затем я посмотрела *Хартия наш рулевой*: там шел ученый спор о самоубийстве псов и другой ученый спор о чувственности попов: человек, который повстречал своего соплеменника, смог все сие засвидетельствовать. Пойди-ка скажи младенцу номер 1 и номер 2, что мы их сейчас утопим.

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Меня самого утопила жизнь кипящая. Это я. Запиши меня на прием к врачу дауну. Или педуорто. И пойдя скажи младенцу номер 1 и номер 2, что прекратилось их существование.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

А теперь, если бы мне надо было узреть вещьность, я бы сказала ей: вещьность, ты — моя зрящая звезда, и я говорю тебе *да и да*.

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Вы говорите все это, потому что вы сами — чье-то тело, но оно пустое внутри.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Да, именно так. Тело мое мне подсказывает, что в настоящее время я нахожусь вокруг вас, засиженная и застоленная, чтобы слушать впоследствии мыслью своей *уста передающие*; но я противопологаю ей внутреннее бормотание моего собственного ритмического протеста.

ГОЛОС-ТЕНЬ

Они доходят до точки равновесия, где пространство распахнуто на четыре части. Действие ударило в слезы. Велосипедист Кордуба пересекает безумие; Пожиратель Киркокеркегоргов входит в собственную плоть; Человек Панталагийский достигает своей цели; чиркает карандашом по бумаге Младенец с Верхней Сиферы; Дети Гнева слушают шум ветра; Человек Черного Квадрата испивает до дна свою губку; Младенец Селадон сомневается в том, что он создал машину для истребления человечества; Младенец Заживодыродер терпеливо ждет, пока Мешковидный Младенец не предложит ему свои услуги; множество других персонажей отсутствует и достигает успеха, отсутствует и достигает успеха в постановке циркового номера под названием Трюк Человеческий.

IX

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Когда я был маленьким, у меня тоже было две дыры-победительницы, сегодня из них осталась только одна, но моторизованная.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Подберите этот камень остановившегося мгновения и превратите его в предмет. Что хочет сказать камень сей? Бросьте

теперь его перед собой: вы можете бросить его, а можете и сами отступить на метр!

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Когда я был маленьким, этот маленький кусочек мяса жил от меня отдельно: теперь же он воссоединился с моей думающей головой. Моя рука связана с мыслью моей синапсами, фибриолями, светозарием; мысль моя соединена с ногой моей сердечным сплетением. Там находится средоточие страха.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Мы не слышим уже более язык ваш, коим вы глаголите, доходящий до нас почти снизу.

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Внутри нас есть рука, которая спускается. Я пойду поищу продолжения у Иоканана Продолжицы и скажу тому, к чему я обращаюсь, что я отправляюсь в местности пустынные. Поглядите на эту руку!

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Она невидима, эта рука. Вы ничего не сможете схватить ею.

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Теперь: я вхожу в часть пространства, которое во мне освещено кожей.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Нет нет: вы входите в часть пространства, что освещено теперешним настоящим: и оно впереди, словно свет, вопреки воле своей содержащийся в месте осязаемом.

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Мы входим в ту часть света, которая есть страх.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Есть ли, одесную пространства нашего, часть видимого, что невидимо зрению нашему?

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Ну да ну да; но нет но нет.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Мы, слепцы, в состоянии ли мы увидеть черное? Ну да, но нет.

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Если бы в сей же миг вошел Глагол и действительно стал глаголом, в этом мире не осталось бы места более ни для чего, кроме как для света слова.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Да, да, да. Третьи наши уста зарылись в том, что, как мы слышали, спряталось внутри нас.

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Произнесите же еще несколько слов, прежде чем посыпать их прахом.

ГОЛОС-ТЕНЬ

Они перемещаются в том же пространстве, в котором мы пребываем в неподвижности.

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Свойство целеполагания человеческого — оставаться человечишкой, помноженной на человека.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Когда человек удаляется от человека и от его значенья, он вновь начинает сознавать, что человек есть болезнь твари животной.

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Человек стал единственной целью человечка.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Человек есть самые малые дарованные нам врата.

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Таков человек, когда стамши он человеком в отсутствии человека.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Вместо того, чтобы в собственном соку развариваться, смогли бы вы различать свет, землю, материю и воздухоплавательную мистерию, что отмораживает жизнь?

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Нет.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Да.

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Свет — это материя тонкая, проворная и пронизательная, являющаяся причиной светания, она освещает и придает всему цвет и делает предметы видимыми. Свет попадает на материю, это так. Материя же есть смещение малых частиц, соединение которых образует все тела. Земля есть подлунный шар, созданный для нашей и тварей наших жизнедеятельности и пропитания. Землей называют также субстанцию, материю, из которой состоит этот шар как снаружи, так и внутри. Воздух есть жидкий и легкий элемент, окружающий землю.

«На берегу реки Ткемали
Топтал я пурпур сапогами.
Я плюнул в пьяное шабли,
А затем развернулся и пошел домой».

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

В том месте, где Иоанн Сороковник поет свою одинокую песнь, не надобно бы ему затягивать псалом 151.

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

«Бездна взывает к глубине: ради бытия я съела брата своего; я преступила его, а затем совершила покаяние. Ты поднимешь то, что погребено, ты погрузишь то, что воспламенено!»

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Мне всегда становилось плохо при мысли, что во французском языке слово *я* могу произносить я и вместе со мною совершенно посторонние мне люди.

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Й-й-а тоже.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Я никогда не могла смириться с тем, что меня изрекало именно то, чем я сама являюсь, что меня создало то, чем я была, что я должна стать тем, кем буду, что я должна говорить кому ни попадя *ты есть*, слышать, как ты рассказываешь, чем ты являлся, когда он был. А ты?

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Что понимаешь ты под *ты*? Предположим, что я принадлежит мне: но если оно принадлежит мне, и *вы* пользуетесь им, то вы не имеете на то никакого права.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Замолчи. Тем, что мы живем здесь и можем углубиться, обязаны мы не языку, но пространству, что выносит нас и которое есть храм хроноса, углубленное здесь временем настоящим. Велите же сейчас всем тварям отведать понемногу от мира окружающего и открыть нам в лучах света вид на наши вежды.

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Отведаем же немного действия и съедем его завтрак, но прежде забудем все перед обилием свершенных нами усилий.

ГОЛОС-ТЕНЬ

Организм испытывает качку; если бы они догадались, что они сущие, то они быстренько нашли бы себе место под яблоком Адамовым; в другой пьесе Младенец Углубленный видит, как мысль его вновь приходит в движение; под хворостью Младенец Сукровичный убегает от беды; малыш Тентен Дубшан находит под пихтой свой стакан; размежовывает мир в двух противоположных направлениях Младенец Добрачный; Младенец Зловонный поглощает свой полдник; Углублятель Жестов созерцает воздействие реальности; Младенец Почти Совершенный мечтает о том, как выйдет он на охоту на смерть и тело, что создано по образу и подобию тела; Иванжан Освободитель приходит к мысли, что театр не есть производное *света человеческого*; Персонификатор Пуф плюхается в снег; Младенец Венерический осознает, что закон неумолимости плоти распространяется на одну его лишь плоть. Медведь Лихорадостный не слышит вас более.

Х

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Когда я прогуливаюсь с вами вот так вот под руку, идя и глядя, у нас не создается впечатления, что оба мы составляем одно целое гуляющее.

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Аналогичное чувство испытываю я, когда я прогуливаю себя, ведя тебя туда.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Я чувствую здесь что ощущаю сейчас род горя-злосчастия что причиняет мне боль.

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Когда я гуляю на вашем берегу, мне кажется, что я следую за вами, но ничего сам не наследую. А теперь к тому же я испытываю боль в середине центра моих двух глаз.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Сколько уже минут гоняемся мы друг за другом в сердцеvine секунд?

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Направимся же теперь к тому выходному столу, где узнаем мы, усевшись на стул, подчиняется ли пространство по-прежнему закону двух линий параллельных, что в пространстве никогда не пересекаются.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Я спрашиваю самое себя, не есть ли вы часть меня, которую бы мне ненавидеть хотелось, и все же, вопреки всему, мне надо помочь разделаться с нею.

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Мне уже страшно надоело постоянно влачить свое тело словно свое я за моим я, влекущимся по направлению ядра, вытолкнутого оттуда начиная сюда.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Направимся же теперь к тому стулу, где мы сможем съесть наше продолжение.

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Я хотел бы, чтобы было убрано тело мое, чтобы увидеть, все ли еще полое оно после его углубления и преполовления. Если бы мы находились внутри низверженного тела, смогло оно пойти бы от

и докуда? Мне хочется поместить мертвую материю внутрь вашей артерии, чтобы убедиться благодаря этому истинно биологическому доказательству, действительно ли мы созданы дырой, действительностью в земле созданной. В качестве последнего циркового трюка этой жизни я молвлю: «Я положил жизнь свою назад в голову паяца Ничего-не-бояться». Здесь я днесь весь под занавесью.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Что бы ты все же принес в мешке своем, если бы он у тебя был?

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Во-вторых, я затолкал бы в него все мысли свои, что прогуливаются посреди вас на земле.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

И случилось ныне, что в гробовом молчании мысли мысль замолкла. Прислушаемся же к ней. Но скажи мне теперь: что принесешь ты в мешке своем в день, когда ты в него приоткроешь дверь?

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

В мешке этом содержится: один день, один собиральщик остатков, один считальщик качеств, одна количественница, одна божница, один логоскоп, один хандромер, одна флюгересса, один укорачиватель истинности времени, один думаскоп, один отрёметр, одна правоперестроечница и одна водяная щель, носительница инфекции, носитель инфекции и его тубус. Да, в мешке этом будет содержаться только вышеперечисленная материя.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Предметам этим не надобно быть здесь названными и не подлжит быть сущими; они не должны здесь числиться в списке чисел; они не должны, ни здесь, ни там, прорасти проряженно в наших зонах грязных и прибрежных мира здешнего.

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Мы исходим из наших жизней сквозь дыры в песке и смерти, даже если этот взаимообмен жизни и смерти, в сущности, нам безразличен.

ГОЛОС-ТЕНЬ

Они внезапно содрогнулись от того, что произнесли, потом они стали искать язык и не были в состоянии ему что-либо сказать; каждый из них почувствовал, что каждой произнесенной фразы им скоро будет не хватать, потом они поняли, что речь дана им была для того, чтобы слышать.

XI

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Вам предлагается широкий ассортимент чувств, отныне формально предписанных вещам, и широкий ассортимент действий, частично подштукатуренных людьми, широкий ассортимент людей и сказанных ими вещей, которые, на скорую руку, вынуждены они будут узнать, ежеутренне воспевая; вам предлагается широкий ассортимент имен: отныне следует говорить не «боль» но *льоб*, не «радость», но *достъра*, не «смелость» но *лосм*, не «терпение», но *вспомж*, не «пространство», но *прожиньост*, не «повешение», но *петлистый суд*; более не следует произносить слово «продвигать», но вместо него *сосодинять*; говорить также не «сюжет», но *сюсютеж*; не «мрамор», но *мелисон*; не «крик», но *войвр*; не «точность», но *давр*; не «шре-шре», но *табурет*; не «цистле», но *лестница*; и присно не будет отныне произноситься «кер», но *рек*; «юдбь» назовется *будет*; и не скажут более «и», но *а*; и не скажут более «но», но *сайс*. И все это будет звучать так: *У тенем юдбь тенем сайс энем*. И не скажут более: «то есть что», но *теч сетч часень*. Сандири-муни-диндери-бабаясень-фюить-ясень, бабаюнди-тпру-тпруеньки-теч-сетч-часень.

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Голова, которую носишь ты на плечах, и мысли те, что ты только что перечислила, кои делают ей немалую честь, все они

является знаком того, что язык является в настоящее время местом кардинально более значительным, чем малая в нас мимолетная боль.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Да. Страдание — это радость.

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Жизнь нашего языка, подлинная ли она? Можно задаться подобным вопросом, стоит лишь прислушаться к вашему домыслу. Смерть-и-подлежание, це ість живот!

ГОЛОС-ТЕНЬ

Они принимают участие в полнокровном вспучивании земли и превращаются в людей женоподобных: люди замурованы, вещи заколованы; они думают, что они — рядом, каждый в теле своем, но на самом деле погребены они здесь ряд за рядом, в этой земле, где покоятся их могилы.

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Когда мы умрем, я советую вам ввести языки ваши в уста ваши, покуда земля не куснет вас, понарошку. А если случится так, что мы не умрем от смерти, я сам советую вам обратиться к таким делам, что приводят к введению в себя пищи, способствующей уничтожению писчедвигательной ткани.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Настоящая пища есть та, что произносит приговор вещности. В ином случае я бы вам посоветовал провести ваши уста сквозь другую дыру, ту, что ртом не является.

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Теперь, когда мы прикасаемся к языку истинностью нашего уха, не является ли теперь устье земли порцией вещества, коей

один ушат способен удовлетворить потребности нашего слуха? Земля, погребенная под разумом, сто раз ли ты права, испытывая к нам сарказм? О земля? о земля, земля, покуда ты здесь есть, сколько пребудешь еще ты этой землей, покуда ты есть здесь?

ГОЛОС-ТЕНЬ

Они говорят *Могила могилы*, не зная, что слова сии произносятся в виду собственной своей могилы; они замечают тропинку... нет! *троп увековечный*, где узнают они, что разумы их были усыпленными: но они пошли к собственной пустоте своей, где пред ними предстал Бог; и неожиданно, в пустоте пространства, они потеряли веру.

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Напиши, пожалуйста, на моей надгробной плите слова: «Я тот, кто не познал смерти в жизни иной, только в здешней».

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Где твой труп?

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Здесь и там. (*Он идет*). Поставить человечество на почву, вот что будет нашим пророчеством. (*Он идет*). Здесь теперь, Здесь проникает в дверь. (*Он идет*). А теперь? (*Он идет*). «Свободитель! свободитель?» В уже своем я слышу посвистывание.

ГОЛОС-ТЕНЬ

Дело произошло в голубую пятницу, когда услышал я одним сплошным массивом крик девяноста двух младенцев, выпораживавших свои вопли.

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Сейчас мне кажется, что я вижу все так, словно внутренности пространства есть голос света выкрикиваемого.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Прислушайся же, как пространство отныне разрушает здесь измерений привычных узы; прислушайся же, как истинно оно выговаривается, выплескивается из жестов твоих, — тех, что твои и мои.

«Мухи небесные, не прикасайтесь к облаку.
Пёс лающий, жужжи играючи.
Земля, что здесь, поддержи нас днесь.
Травы там растущие, плывите, пребудьте сущими.
Прохожий проходящий, будь прохожим проходящим.
Подвешенная тень, не спи целый день».

ГОЛОС-ТЕНЬ

Они здесь, в этой комнате семьяизвергающей; в другой пьесе Младенец Куб-Восьмеричный меняет свое позицию; в другом месте Младенец Пидсуха проваливается; Младенец Внутри-Телов обещает быть; инженеры Сухобрус и Ниссенбаум совершают торжественное открытие; профессор Франгопуло лжет; Человек Квартобедренный бормочет сквозь зубы; Углубчивый Некрофил придерживается противоположного мнения; Магнитоксемия приходит, чтобы искупаться в собственной крови; Закупорщик Дыры посредством Логики и Младенец Чертов-Палец внезапно цапаются; Младенец-Да затих навсегда; Мадонна Диспропорциональная убедительно не советует пользоваться ножом.

XII

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Наши речи усеивают отныне место это, запятнанное мыслью.

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Мы достигли тучной почвенности речи: язык земли запутался ныне в собственных путах; пролитый на землю, вот он перед вами.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Кто соберет после вас обрывки того, что разбросали вы там и здесь?

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Их соберут: подметальщик Либрессий Инвизибл, подметальщик Жасмин Прейскурант, подметальщик Ужвий фон Визг, подметальщик Урус Урсулийский, подметальщик Жуть. Последний соберет все это в ком пыли и бросит его в лицо жизни умершей.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Язык человеческий на сегодняшний день состоит из материи.

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Глядите: они подбирают с земли язык нечеловеческий и пожирают его поджаривая; они подбирают его, пожирают его, язык человеческий, слишком нечеловеческий, а затем они превратили его в песенку.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Что же в таком случае делает сестра ваша в этот конкретный момент времени?

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Брат мой говорит на языке манипулирующей материи и не может разобраться в своей фекалии.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Что же конкретно в таком случае делает сестра ваша в этот конкретный момент времени?

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Мой брат подставил лицо своей сестре-близнецу, а она отплатила ему тем же су.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Вот так вот: язык и тело его, затерянное в воздушном нутре, суть вода, затерянная на морском дне.

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Язык более не понесет в нас звука наших речей, отныне сказанных.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Мы создаем дыру из красной материи и белой пыли, а также из шара манипулярия, о коем мы не имеем никакого представления.

ГОЛОС-ТЕНЬ

Они позабыли харчевню де Ла Варнье, и маленькое кафе Брюске, и цветочную аллею вдоль берегов канала Урлютюб. Вы скоро освободитесь от грязного пола этих людей, потому что звук, издаваемый миром, в котором эти люди вращаются, вступит в период воздержания.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

А ты, ты тоже земного происхождения? Разве ты тоже превращаешь ежеутренне в красную пыль человеческую подмыль? Ты пришел из речи? Ты идешь к логике?

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Да. Ты видишь, что язык теперь обладает телом, безотносительно оголтелым, и что он напролом направляется в бег времен, туда, где ты его только что произнес.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Как можете вы поступать по-мужски, вы, мужики?

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Попытаемся же примирить наше тело с полом. Мы не сможем излечить паркет, не соединив его с плафоном. Мы сможем дей-

ствовать, да, разрезав других для себя на две части. Я придумал число множественное!

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Как будете вы говорить о земле — земле, что глаголет с вами?

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Изгоняя материю человеческую сквозь уста что наши: выдувая изгоняя диоптрию воздуха.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Человеческая материя, что выходит из уст твоих, живая ли то еще материя?

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

О, материя, себя самой материя, скажи-ка мне, материя, слышишь ли ты меня! Когда глаголю я, я спрашиваю сам себя, есть ли — здесь — черная материя, о которой исстари грезил я, или же это попросту скотобойня. Звуки, которые я издаю, не доносятся до меня более.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Скажите я!

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Я!

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Проглотите свое я!

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Я глотаю свое я.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Изгоните человеко-материю!

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Я глотаю и пожираю свое я. Я выbleываю его в его земном гаме.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Изгоните материю человеческую!

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Я уже ей сказал, чтобы она отправлялась к своему свободному уничтожению.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Вы не один человек, составленный из кусочков кожи места переднего, вмещающийся в человеческую материю, но вы — триединны в человеческой материи, перевернутой, длящейся, подверженной времени и застоявшейся, подверженной времени кровянящему. Сколько у вас рук?

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

В материальном смысле четыре.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Могли бы вы без них помочь самому себе и заставить работать вашу голову без ножных инструментов хождения?

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Да да, одиннадцать раз и восемь!

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Способны ли вы доказать прямо здесь, что вы есть образец или частица рода человек, коего до вас донесся бубенец? Или что вы были его сменовеховец?

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Мы это уже доказали, потому что легко доказать, да не легко сказать. Перед всеми человеками мы можем это содеять. Это и есть то, что называется фактор человеческий. А еще мы человеки потому, что можем являться перед людьми.

ГОЛОС-ТЕНЬ

На берегу реки Велетьма Человек Фосфорицирующий внимательно наблюдает за людьми; Плясун Краснобрыжев бесконечной линией прочерчивает похвалу медливости; переходит к действию джентльмен Междуяствие; Манипулятор Стрикура изумляется фактуре одной из трех произнесенных речей; Псалмисты земной трапезы шагают по полю действующего черепа; Мультипликаторы-Анимисты описывают сальто-мортале, за которым следует вихрь-мальстром; присаживается Жена Мизанзоическая; надсаживается Младенец Отмца; Иоанн Панталармийский утихомиряет своего деверя; Филомитра и Жена Сталелитейная сражаются с кровоточащими вывесками времени; умирает Младенец Внутриутробный; на берегу реки Нгде Младенец Безъязычный в мысли своей воспоминает о слове, что не должно произноситься всеу; вздрагивает Младенец Водосливовый; соразмеряет свои действия Актер Лупул; приходит в ужас Младенец Радужный; теряет голову Младенец Фанталдусийский; пускаются с револьвером в руках на его поиски Младенец Перипультийский и Младенец Парафульсийский; в другой пьесе Владелец Гаража отмечает свой триумф еще горяченьким; Женщина-Жест выдворяет смерть; трубит Младенец Пантоморфный; уходит в собственную почву Младенец Самобытствующий; разветвляется Младенец Развеществленный; считают камни Пожиратели Уи-Да; уходит со сцены Младенец Сценический; воображает себя Младенец Семяотический; дрожью покрывается Младенец Сепия; а в другой пьесе: слышит как дышит ее сестра Женщина Выказывающая Сомнение; творят молитву Люди из Лаборатории логики; хнычет госпожа Сперма; соглашаются между собой Влюбленные Единство и Противоположности; впадает в собственные ошибки Младенец Венедиктинец; сожалеет о том, что пришел, Терапевтический Мальчик; удаляется выходя-

щий из могилы Человиче; разглядывает себя в зеркало Крохотный Смертный Человечек; гавкает Младенец Доставало; Иоканан Занд закалывает себя кинжалом; Младенец Дыра и Сосна соответствует на этот раз Младенцу Дыра и Сион; уничтожается Младенец Общепитовский; широко открывается Жена из Мертвого Вещества; порхает Матушка Однострунная; уходит Человек Чекаственный; входит Человек Качественный; наблюдает за тем, как наступает ночь, Жена Позилиппийская; слушает собственное свое бормотание Иоанн Клячковский; пребывает в ожидании Бегляк; Младенец с Тройным Дном пишет, что *месся есть логос*; все это тут же стирает Харлов, вместо того вписывая, что *рука есть рган речи*; Актер, убегающий от Ближнего, коленопреклоняется; пред зеркалом стоя Дитя Осеменения воспроизводит тело по собственному своему образцу; Младенец Смехач Усмеяльный страждет использовать язык в целях истребления человечества; сын Метроль осознает, что он здесь; Доктор Корпускула и Притом Легкая спрашивает дорогу; погружаются в молчание вещи.

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Да, ну да, и так навсегда. В конце концов, мы переживаем здесь момент освобождения младенческой энергии.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Но почему бледнеешь ты?

ГОЛОС-ТЕНЬ

Локстор шлюхчет; львинозев развохчет; бризетка кокохчет; перепуглка садится на санки; уддец кроп-кроп; заливха мух-мух; неясить почла клякать; полпс пошел на икс; Василий Перкин каркиньюкнул; кокошкин дол цвелью поцвел; китлястрица циклопится; лувница флейтится; анантропя мальвтется; заливлу завелю; пегарсий толстёхаает; мечемочнка квакрёхаает; наморднец елчничает; утптывальщик пентюлихется; драндулха рундт; сколопендрус славослит; буканье дрыкает, моромух бульбкает; лрма бубнит; сульсдр лильярится; выблеспермент взбихивает; елчник

сумняшется; одуан обортит; галуара фугачет; фкель мяклит; виагр куздрахчет; слепсячий плефлт; галатрв биздрует; мулька тщит; цпфа вурвулит; оринк погрёбывает; затыкалка струмтится; бродчка клакёрничаёт; рыдолёт солеварничаёт; наряда пхтится; сплюн шукттся; корьяр трефшится; грызк шукшеврит; лигурий дркает; заболнь лулундрчит; поткрик манжит; вульдрна ширмует или финглит; яснопд тюрлюрлт или бочкует; пухлючий свиноматится; родянка динь-динькает; мальволия долоттся; любоед тактильничаёт; алканоя кобылится; бурбулис назюзькивается; баклуша взбухивается; койкующий убытится; оптатив аркатится; персиматочка простофильничаёт; игуанодон ав; космомир высмнивает; икль ма-стачит; литеня ненжит; транспопотам червт; вивурн ленинт; галнция подгузивает; ворч вальпурчит; сарыч-и-чич фугсит; варвуста пиврушничаёт; иго-г сосурсит; графнец гурлт; фуглик блеснует; крбле-крбле вирврит; сокр крабрюжит; гра фёблит; дардфия сврит; урпр вирвускл; озондур кринкльничаёт; линдра крушнится; онгрда потаскурвивается; вармлия урсулнствует; лошк жужжулит; лафон-тан словобрызчет; шпинндра шпицвывается; лно шуршрует; лугртка мезозучит; льеущ провчивает; лелепопя блезднет; придворщик пледёт; картиха флейттся; стрекорза мишурттся; человек бледнеет.

Впервые русский перевод пьесы был опубликован в издании: *Новарина В. Сад признания. Эссе: Луи де Фюнесу. Вхождение в слуховой театр / Пер. с франц., предисловие и комментарии Е. Дмитриевой. М.: ОГИ; 2001. Перевод пьесы был выполнен по французскому изданию: Novarina Valère. Le Jardin de reconnaissance. P.O.L., 1997.*

В оригинальном заглавии пьесы — непереводаемая игра слов: сад признания (*jardin de reconnaissance*) мыслится автором одновременно и как сад нового познания (*jardin de reconaissance*), проецируясь тем самым на райский сад, в котором новые Адам (Земляной человечек, в оригинале: *le Bonhomme de terre*) и Ева (Жена семьязвергающая, в оригинале: *la Femme seminale*) ведут бесконечный диалог в своем «говоренном раю» (см.: *François Dominique. Le paradis parlé // Valère Novarina, théâtres du verbe. Sous la direction d'Alain Berset. José Corti, 2001. P. 97*). При этом Новарина всячески подчеркивает андрогинность своих персонажей, мужественность новой Евы (по-французски *la Femme Seminale* дословно означает семенная женщина) и женственность нового Адама (*le Bonhomme de Terre*, то есть человек, содеянный из земли и праха).

Третий персонаж пьесы — Голос-тень (la Voix d'Ombre) — само олицетворение речи, предшествовавшей человеку и вызвавшей человека из небытия. По свидетельству исполнительницы роли Жены семьяизвергающей Аньес Сурдильон на репетицию пьесы Новарина приносил репродукции работ Жана Дюбуффе, «для создания особого настроения у актеров».

Возможно, что в названии пьесы отразилось потрясение, неожиданно испытанное Новарина в феврале 1993 г. в психиатрической больнице Сальпетриер перед названием одной из палат: Salle de reconnaissance (Зал признания).

Во Франции пьеса впервые была поставлена самим Валером Новарином, который имеет обыкновение выступать как режиссер собственных драм, 25 марта 1997 г. в театре «Атеней» в Париже с участием Розельяны Гольдштейн, Аньес Сурдильон и Квентина Шатлена.

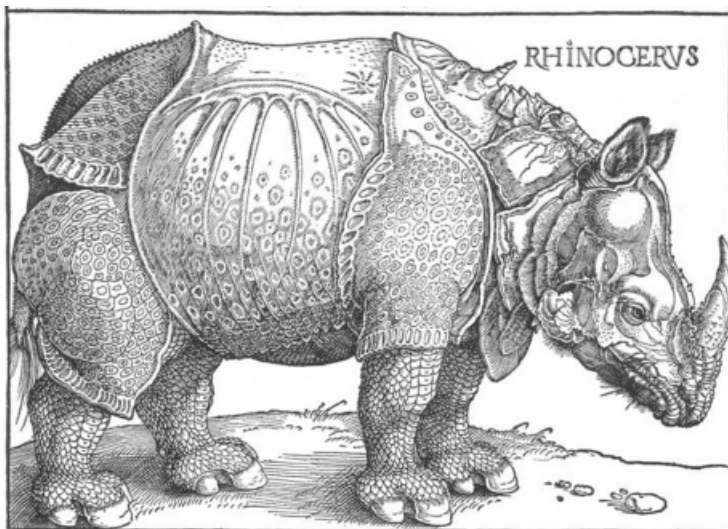
В России пьеса «Сад признания» поставлена режиссером Никитой Ширяевым первоначально в Тамбовском государственном драматическом театре в 2002 г.; впоследствии, в 2005 г., им же, поставлена в другом сценическом варианте как антрепризный спектакль при поддержке Посольства Франции в Москве (постановка получила премию на театральном фестивале в Тюмени).

ПРОГРАММА
ПЯТОЙ АПРЕЛЬСКОЙ
МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОЙ МЕЖДУНАРОДНОЙ
НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ



НЕКАНОНИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА

ВСЕ НЕЛЕПИЦЫ МИРА:
АБСУРД
В ЛИТЕРАТУРЕ И ИСКУССТВЕ



23–24 апреля 2018 года
Санкт-Петербург
Пушкинский Дом

ДЕНЬ ПЕРВЫЙ
23 апреля, понедельник

ЗАСЕДАНИЕ ПЕРВОЕ: «ПРИНЦИПЫ АБСУРДА»

Председатель: Александр Юрьевич Сорочан

Илья Юрьевич Роготнев (*Пермь*)
**От Кантемира до Чехова: абсурд спорадический
и архитектурный**

Людмила Александровна Борботько (*Москва*)
Абсурд в театре, театр абсурда, абсурд в жизни

Наталья Валерьевна Урсул (*Санкт-Петербург*)
К вопросу о трактовке феномена «абсурд» в лингвистике

Мария Наумовна Виролайнен (*Санкт-Петербург*)
«Несчастливая любовь» как абсурд

ЗАСЕДАНИЕ ВТОРОЕ: «ЛОГИКА АБСУРДА»

Председатель: Светлана Богдановна Федотова

Антон Олегович Дёмин (*Санкт-Петербург*)
**Элементы драматургии абсурда в музыкальной драме
Ф. Берни «Похищение Цефалово» («Ratto di Cefalo», 1651)**

Алла Михайловна Грачева (*Санкт-Петербург*)
**Логика абсурда в сно-формах Алексея Ремизова
(на материалах «Дневника мыслей»)**

Сергей Викторович Денисенко (*Санкт-Петербург*)
**Игра в абсурд: фильм «Быть Джоном Малковичем»
(реж. С. Джонз; 1999)**

Илона Витаутасовна Мотеюнайте (*Псков*)
**«Александр Сергеич Пушкин»,
или Сухой остаток от абсурда**

ЗАСЕДАНИЕ ТРЕТЬЕ: «АБСУРДНЫЕ ЖАНРЫ»

Председатель: Илона Витаутасовна Мотеюнайте

Екатерина Евгеньевна Дмитриева (*Москва*)
**Абсурд как движение к смыслу: театральные
эксперименты Валера Новарина**

Анастасия Андреевна Никодимова (*Тверь*)
**Педагогические нелепости: теория и практика
в задачниках середины XIX века**

Ольга Васильевна Астафьева (*Санкт-Петербург*)
Эдвард Лир — «лауреат Нонсенса»

Владислав Владимирович Кириченко (*Санкт-Петербург*)
**Невозможный мир в романе Алена Роб-Грийе
«Дом свиданий»**

ЗАСЕДАНИЕ ЧЕТВЕРТОЕ: «АБСУРД В ПОВЕДЕНИИ»

Председатель: Сергей Викторович Денисенко

Алексей Олегович Гринбаум (*Париж*)
Абсурд на деле и на словах

Алина Алексеевна Соломонова (*Санкт-Петербург*)
**Двоящееся слово, двоящееся «я»: роль коммуникативного
абсурда в киносюжете о чревоушателе и его кукле**

Елена Юрьевна Петрова (*Санкт-Петербург*)
**Психология восприятия искусства абсурда.
Стыд и абсурд: (роман Бориса Виана «Сердцедер»)**

ДЕНЬ ВТОРОЙ
24 апреля, вторник

ЗАСЕДАНИЕ ПЯТОЕ: «АБСУРД В ТЕКСТЕ»

Председатель: Екатерина Евгеньевна Дмитриева

Анна Владимировна Бородина (*Тверь*)
Об «абсурдном» в переводе (видео-доклад)

Надежда Викторовна Калинина (*Санкт-Петербург*)
Сновидческий дивертисмент в романе «Обрыв»:
логика нелепиц

Наталья Алексеевна Непомнящих (*Новосибирск*)
Рассказ Вл. Эрля и Дм. Макринова
«Про то, как Коля Николаев в каше сидел. Рассказ пионера
Саши Миронова» (1966): абсурдная реальность
в упаковке детского рассказа

Андрей Алексеевич Аствацатуров (*Санкт-Петербург*)
Абсурд в текстах Дж. Д. Сэлинджера
Анджела Бринтлигнер (*Мэдисон*)
Солнце. Луна. Звезды. Поэтика «чересчур»
в «Конармии» И. Бабеля

ЗАСЕДАНИЕ ШЕСТОЕ: «АБСУРД — ДЛЯ ЗРИТЕЛЯ»

Председатель: Дмитрий Викторович Токарев

Владислава Леонидовна Гайдук (*Москва*)
«Деревня абсурда» в спектакле Государственного театра
им. Вс. Э. Мейерхольда «Окно в деревню»

Эльжбета Тышковска-Каспшак (*Вроцлав*)
Театр абсурда Вагрича Бахчаняна
и Мирона Бялошевского

Светлана Алексеевна Мартьянова (*Владимир*)
Абсурд как предмет изображения
в комедии В. Войновича «Трибунал»

Маргарита Борисовна Васильева (*Санкт-Петербург*)
Абсурд в рекламе

ЗАСЕДАНИЕ СЕДЬМОЕ: «ФИЛОСОФИЯ АБСУРДА»

Председатель: Антон Олегович Дёмин

Артем Викторович Верле (*Псков*)
**Бессмысленная вещь: стратегии
антропологической онтологии смысла**

Дмитрий Викторович Токарев (*Санкт-Петербург*)
**«Абсурдное самоубийство» Кириллова
в интерпретациях экзистенциалиста Альбера Камю
и неогегельянца Александра Кожева**

Ирина Борисовна Сазеева (*Мытищи*)
Философия абсурда Альбера Камю

ЗАСЕДАНИЕ ВОСЬМОЕ: «САКРАЛЬНОЕ И АБСУРД»

Председатель: Ирина Борисовна Сазеева

Сергей Габдульсаматович Дюкин (*Пермь*)
Абсурд как способ десакрализации официального дискурса

Ефим Павлович Беренштейн (*Тверь*)
Мир без Бога в поэзии Владимира Высоцкого

Александр Юрьевич Сорочан (*Тверь*)
**Абсурдистская научная фантастика: к истории
несуществующего жанра**

В начале первого и второго дня заседаний демонстрировались фильмы: «Фильм» (реж. Алан Шнайдер, сценарий Сэмюэля Беккета; 1965), «Целое семейство» (реж. Терри Гиллиам; 2011),

В перерывах между заседаниями звучало произведение Джона Кейджа «4'33"» (1952) (фортепианная и оркестровая версия).

СОДЕРЖАНИЕ

От редколлегии 5

КОРНИ АБСУРДА

И. Ю. Роготнев

От Кантемира до Чехова: абсурд спорадический и архитектурный 9

Л. А. Борботько

Абсурд в театре, театр абсурда, абсурд жизни 19

М. Н. Виролайнен

«Несчастливая любовь» как абсурд 27

В. А. Кошелев

«Какой пример для нас являет это...»: парадокс абсурда 38

А. М. Грачева

Логика абсурда в сно-формах Алексея Ремизова
(на материалах «Дневника мыслей») 51

И. Б. Сазеева

Философия абсурда Альбера Камю 61

ПЛОДЫ АБСУРДА

А. В. Верле

Бессмысленная вещь: Заметки к антропологической онтологии смысла 77

Н. В. Калинина

Абсурд: форма рефлексии или литературный прием?
(Поэтика сновидений в романе И. А. Гончарова «Обрыв») 83

А. А. Никодимова

Педагогические нелепости: из истории русских учебников середины XIX века 104

О. В. Астафьева	
«Лауреат Нонсенса» Э. Лир между литературой средневековья и новейшего времени.	111

Е. Е. Дмитриева	
Абсурд как движение к смыслу: театральные эксперименты Валера Новарина . . .	124

Эльжбета Тышковска-Каспшак	
Вивисекция театра. Пьесы Мирона Бялошевского и Вагрича Бахчаняна	137

В. В. Кириченко	
Невозможный мир в романе Алена Роб-Грийе «Дом свиданий»	156

КУЛЬМИНАЦИЯ АБСУРДА

Анджела Бринтлингер	
Солнце. Луна. Звезды. Поэтика «чересчур» в «Конармии» И. Бабея	167

В. Л. Гайдук	
Агитационные спектакли в Государственном театре им. Вс. Э. Мейерхольда: злободневность на грани абсурда	179

А. А. Соломонова	
Двоящееся слово, двоящееся «я»: роль коммуникативного абсурда в киносюжете о чревовещателе и его кукле	190

Е. П. Беренштейн	
«Кому сказать спасибо...» — «...ведь есть, наверно»: Мир без Бога в поэзии Владимира Высоцкого	202

С. В. Денисенко	
Игра в абсурд: фильм «Быть Джоном Малковичем»	215

И. В. Мотеюнайте	
«Александр Сергеевич Пушкин», или сухой остаток от Абсурда	222

А. Ю. Сорочан	
Абсурдистская научная фантастика: к истории несуществующего жанра	232

ПРИЛОЖЕНИЕ

Валер Новарина	
Сад признания	245

Программа Пятой апрельской междисциплинарной международной научной конференции. Все нелепицы мира:	
Абсурд в литературе и искусстве	305

Научное издание

НЕКАНОНИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА:

Выпуск V

***Все нелепицы мира:
Абсурд в литературе и искусстве***

Сборник статей

Составитель:

А. Ю. Сорочан

Корректор *М. С. Федорова*

Верстка: *С. Ю. Малахов, Г. В. Горелик*

Подписано в печать 20.11.2018

Формат 60x84 1/16

Бумага типографская. Объем 21,6 п. л.

Тираж 350 экз.

Изд-во Марины Батасовой

(4822) 450-459, 8 920 684 6879