

О. Д. БУРЕНИНА

СИМВОЛИСТСКИЙ АБСУРД
И ЕГО ТРАДИЦИИ

В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ И КУЛЬТУРЕ

первой половины XX века

Санкт-Петербург

АЛЕТЕЙЯ

2014

ЗАРУБЕЖНАЯ РУСИСТИКА



ИСТОРИЧЕСКАЯ
КНИГА

В СЕРИИ

ЗАРУБЕЖНАЯ РУСИСТИКА



ВЫШЛИ КНИГИ:

Надежда Григорьева

Anima laborans: писатель и труд
в России 1920–1930-х годов

Анна Наталия Малаховская

Наследие Бабы-Яги: религиозные представления,
отраженные в волшебной сказке, и их следы
в русской литературе XIX–XX вв.

Елена Менегальдо

Поэтическая Вселенная Бориса Поплавского

Карла Соливетти

Автор и его зеркала

УДК 821.161.1.07"19"
ББК 83.3(2Рос=Рус)
Б 912

Рецензенты:

профессор *И. П. Смирнов*

профессор *Б. В. Аверин*

Буренина О. Д.

Б 912 Символистский абсурд и его традиции в русской литературе и культуре первой половины XX века. – СПб.: Алетейя, 2014. – 332 с. – (Зарубежная русистика).

ISBN 978-5-90670-510-5

Исследование Ольги Бурениной посвящено теоретико-философскому моделированию абсурда в литературе и смежных искусствах. На фоне полемики с уже сложившимся теоретическим дискурсом об абсурде автор развивает концепцию, согласно которой абсурд понимается как феномен, возникающий в кризисные моменты истории, становясь в истории культуры трансформационным механизмом преобразования и перехода из обыденной сферы в сферу новую и неожиданную, из привычных формы и смысла – в иные, непривычные. В своей универсальной сущности абсурд является результатом творческого акта, устремленного к «сверхсинтезу», к совмещению в художественном тексте разнородных дискурсивных элементов, а также не сводимых воедино сторон изображаемой действительности. Теоретические положения проверяются автором на материале художественной литературы, театрального, графического, живописного искусства первой половины, преимущественно первой трети, XX века.

Книга предназначена для специалистов по литературоведению, философии, искусствоведению и теории культуры, а также для всех тех, кто интересуется вопросами творческих инноваций в культуре.

УДК 821.161.1.07"19"

ББК 83.3(2Рос=Рус)

ISBN 978-5-90670-510-5



© О. Д. Буренина, 2005

© Издательство «Алетейя» (СПб.), 2005

*Блаженны времена, для которых
звездное небо становится
картой дорог...*

Дьердь Лукач

ПРЕДИСЛОВИЕ

Теория литературы занимается изучением художественной литературы, художественного текста, литературного процесса, творчества писателя и его внутреннего мира. К предмету теории литературы относится и категория абсурда — понятие, которое до сего времени остается в современном — зарубежном и русском — литературоведческом дискурсе одним из самых расплывчатых и неопределенных. Об абсурде — ключевой для XX в. теме, вокруг которой ломалось столько копий и которая по-прежнему продолжает оставаться острой в своей значимости для современной культуры, — и идет речь в этой книге.

Идея написания книги зародилась во время моего участия в коллоквиуме по литературе, в котором я принимала участие, живя в г. Констанц и некоторое время работая в Констанцском университете. Занимаясь в рамках этого коллоквиума историей русского символизма, я обратила внимание на то, что, начиная с символизма, абсурд стал в искусстве и литературе величиной постоянной. Одновременно у меня возникла идея трактовать художественную литературу эпохи символизма в качестве начала литературы абсурда XX в. Была предложена и разработана модель абсурда как трансформационного механизма преобразования и перехода из обыденной сферы в сферу новую и неожиданную, из привычных формы и смысла — в иные, непривычные. Эта модель носит универсальный характер и может быть использована при изучении абсурдных элементов в творчестве разных писателей, представляющих широкий спектр литературных эпох — от древнерусской до постмодернизма.

Приношу свою благодарность всем, кто заинтересованно участвовал в обсуждении отдельных глав этой работы, — Ренате Лахманн, Юрию Мурашову, С. А. Гончарову, Сузи Франк, Шамме Шахадат, а также Жану-Филиппу Жаккару, Леониду Геллеру и Александру Флакери, чьи дружеские советы мне очень пригодились.

Особая благодарность — И. П. Смирнову, который на протяжении многих лет словом и делом неустанно поддерживал мои творческие устремления, терпеливо помогал вырабатывать теоретическую позицию, был первым читателем и критиком этой книги.

Сердечно благодарю моих друзей Нору Букс, Марию Виротайнен, Б. В. Аверина, Анну Круч, Наталью Манченко, Наталью Пушкарёву за ценные замечания в ходе работы над книгой и, главное, за то, что они всегда были рядом. Большое спасибо Г. Н. Акимовой, пробудившей во мне еще в аспирантские годы научную любознательность и веру в свои силы.

Я признательна Маргарите Григорян, которая отредактировала целый ряд материалов, вошедших в эту книгу. Хочется выразить благодарность И. А. Савкину, согласившемуся опубликовать мое сочинение в издательстве «Алетейя».

Выражаю также благодарность моим цюрихским коллегам, предоставившим мне возможность собрать конференцию, посвященную абсурду, и выпустить сборник статей. Это Даниэль Вайс, Герман Ритц, Йохан-Ульрих Петерс, Элизабет Сарна, Анита Михалак, Аннамария Вольф, Доминик Ролле.

И наконец, хочу выразить признательность самым близким людям — дочери Юлиане, которая в свои полтора года пока не догадывается о том, что стала для меня главным жизненным и творческим моторчиком, и моей маме, Алле Геннадьевне Тарасюк, за ее бесконечное участие, помощь и поддержку. Ей и посвящается эта книга.

ГЛАВА 1

ЧТО ТАКОЕ АБСУРД? ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ

1.1. К истории понятия

Вопрос о том, что такое *абсурд*, когда он возникает и как проявляется в произведениях искусства и литературы, требует прежде всего более четкого определения самого понятия, которое до сего времени остается в современном — зарубежном и русском — литературоведческом дискурсе одним из самых расплывчатых и неопределенных. Согласно европейским словарям, понятие это происходит из контаминации латинских слов *absonus* — «какофонический» и *surdus* — «глухой»¹. Фридрих Клуге считает, что это понятие «может быть возведено к общему понятию звукоподражательного слова *susurrus* — «свист»². Павел Черных в «Историко-этимологическом словаре современного русского языка» вторит Клуге, указывая на то, что корнем этого слова является *syer* — «шепчущий»³. Черных предполагает, что именно с производным от этого корня словом *susurrus* скрестилось в дальнейшем слово *surdus*.

Образцом для латинского слова послужило греческое *ἀδ-ῖ-ἄϊῖδ* — «нескладный, негармоничный»⁴. Понятие абсурда, означавшее у ранних греческих философов нечто нежелательное, связанное с противоположностью Космоса и гармонии, по сути было эквивалентно понятию Хаоса. Тем самым абсурд выступал как *эстетическая категория*, выражающая отрицательные свойства мира и противоположная таким эстетиче-

¹ Ср.: Onions 1966; Drosdowski, Grebe, Köster, Müller 1963: 10.

² Kluge 1989: 6.

³ Черных [1993]: 23.

⁴ Значение греческого термина см. в: Thesaurus 1831. Ср. также: Вейсман 1899: 187.

ским категориям, как прекрасное и возвышенное, в основе которых находится положительная общечеловеческая ценность предмета. Кроме того, понятие абсурда означало у греков логический тупик, то есть место, где рассуждение приводит рассуждающего к очевидному противоречию или, более того, к явной бессмыслице и, следовательно, требует иного мыслительного пути⁵. Под абсурдом понималось отрицание центрального компонента рациональности — логики. Понятие *логического абсурда* фиксировало у древних греков ситуацию рассогласованности в поведении и в речи. Далее оно передвинулось в математическую логику и стало обозначать несоответствие каких-либо действий (или рассуждений) их результатам. Одним из излюбленных приемов логического абсурда можно назвать операцию приведения к нелепости, заключающуюся в обнаружении противоречия основного положения или его выводов. Этот прием был основополагающим в философии скептиков, выдвинувших сомнение (в том числе сомнение в надежности истины) в качестве принципа мышления. Сущность такого приема можно записать в виде математической формулы:

Если $c, a + b$
и $c, a + -b$,
то $c + -a$.

Согласно этой формуле, первоначально допускается истинность опровергаемого тезиса, а далее из него выводятся противоречащие действительности следствия. В силу этого делается заключение о ложности исходного тезиса.

Попав далее в латинский язык, греческое слово получило там известную сегодня во всех европейских языках форму (ср. англ. *absurd*; нем. *das Absurde*; фр. *absurde*; итал. *assurdo* и т. д.)⁶. Первоначально оно, как и в греческом языке, относилось к области музыки и акустики, обладая семантикой «неблагозвучного, несообразного, нелепого или просто еле слышного (совсем неслышимого) звучания»⁷. Так, Хауг в книге «Критика абсурдизма», занимаясь исследованием истории этого понятия, указывает на то, что слово *абсурд* встречается уже у Марка Туллия Цицерона в «Тускуланских беседах» (46–44 до н. э.) в составе выражения «абсурдное звучание», обозначающего негативное мнение о музыканте, взявшем

⁵ См.: Diels, Kranz 1951: 312.

⁶ О развитии значения слова *абсурд* во французском языке см. подробно: Marwald 1968.

⁷ Значение латинского термина см.: Thesaurus 1900. Ср. также: Малинин (1961): 14.

неправильную ноту⁸. Затем слово *абсурд* наполняется в латинском языке, как и в греческом, пейоративно-метафорическим значением эстетической неполноценности и одновременно значением логической нелепости.

Кроме того, в латинском языке понятие абсурда начинает осмысляться как категория философско-религиозная. Истоки онтологизации абсурда следует искать в трудах ранних христианских мыслителей: в богословских принципах Августина (354–430 н. э.) или еще ранее в теологических размышлениях римского теолога и судейского оратора Тертуллиана (160 — около 220 н. э.), в частности, в его высказывании: «*Mortuus est Dei filius: prorsus credibile est, quia ineptum est*». Данное высказывание, отражающее конфликт между религиозной верой и знанием, в большей степени известно в апокрифической форме: «*Credo quia absurdum est*»⁹. То, что постулировалось Тертуллианом, можно эксплицировать следующим образом: «Верую, потому что абсурдно, следовательно, я верую потому, что это противоречит разуму». Вера относится к тому особому состоянию сознания, которое непознаваемо ни разумом, ни чувством. В противоположность пониманию абсурда как эстетической или логической категории Тертуллиан теологизирует это понятие, видит в нем предпосылки божественного опыта, не подчиняющегося ни чувствам, ни разуму. Подчеркивая разрыв между библейским откровением и древнегреческой философией, он утверждает веру именно в силу ее несоразмерности с разумом. Кроме того, для Тертуллиана абсурд становится теологической категорией, иронизирующей над философскими спекуляциями гностиков с их образом Божьим, в частности, над гностической идеей проникновения в мир сверхчувственного путем созерцания Бога.

Таким образом, понятие абсурда, начиная с античности, выступало в тройном значении. Во-первых, как *эстетическая категория*, выражающая отрицательные свойства мира. Во-вторых, это слово вбирало в себя понятие *логического абсурда* как отрицание центрального компонента рациональности — логики (т. е. *перверсия* и/или *исчезновение* смысла), а в-третьих — метафизического абсурда (т. е. выход за пределы разума как такового). Но в каждую культурно-историческую эпоху внимание акцентировалось на той или иной стороне этой категории. В Средневековье абсурд трактуется как категория математическая (появление в математике

⁸ Науг 1976: 7.

⁹ Некоторые исследователи полагают, что данное изречение приписывается Тертуллиану неверно. См., например: Hagen 1979: 123–125. См. примеч. 23 к вышеупомянутой статье на с. 169.

понятия «абсурдные числа» в значении «отрицательные числа») и логическая. Средневековые схоласты воспользовались приемом приведения к нелепости, обозначив его как *reductio ad absurdum*. В эпоху барокко — как категория эстетическая. Все, что не вписывалось в эстетические представления о гармонии, объявлялось в это время не просто какофоническим, вздорным, а значит, абсурдным, но, сверх того, связанным с inferнальным миром в силу искажения божественного образца. Следовательно, понятие абсурда, обладая в рамках этих эпох демонологическим значением, противопоставлялось божественному канону. В таком же значении негативного подобия божественного канона или негативного подобия абсолютного образца проявляется абсурдное в романтическую эпоху. У Гёте слово *absurd* в указанном значении становится одним из основополагающих понятий¹⁰. В «Фаусте» Мефистофель говорит: «Absurd ist's hier, absurd im Norden»¹¹. Север с его дикими скалами и непроходимыми ущельями — деяние Сатаны в противоположность местам равнинным и благодатным, созданным рукою Творца. Своей фразой Мефистофель констатирует, что абсурд сосредоточился на севере, т. е. в сатанинском месте.

В XIX в. стратегию понимания абсурда как эстетической категории продолжает в книге «Эстетика безобразного» Карл Розенкранц, понимая под абсурдом одно из воплощений безобразного:

Das Scheußliche im Allgemeinen widerstreitet der Vernunft und Freiheit. Als Abgeschmacktes stellt es diesen Widerstreit in einer Form dar, die vorzüglich den Verstand durch die grundlose Negation des Gesetzes der Causalität und die Phantasie durch die daraus sich ergebende Zusammenhanglosigkeit beleidigt. Das Abgeschmackte, Absurde, Ungereimte, Widersinnige, Alberne, Insipide, Verrückte, Tolle, oder wie es sonst noch benamsen mögen, ist die ideelle Seite des Scheußlichen, die theoretische, abstracte Grundlage der ihm vorhandenen ästhetischen Entzweigung¹².

Тертуллиановой линии метафизического понимания абсурда следует в XIX в. Кьеркегор, утверждая в своих философских трактатах, что движение веры есть не подчинение требованиям разума, а следование самой божественной вере. Рассуждая, что нужно учиться тому, чтобы быть способным держаться веры, Кьеркегор в одном из фрагментов о бесконечном самоотречении рыцаря веры (Troens Ridder) подходит к определению метафизики абсурда:

¹⁰ Анализ темы «Гёте и абсурд» см. подробнее: Görner 1996: 12 ff.

¹¹ Цит. по: Görner 1996: 12.

¹² Rosenkranz 1979: 305.

Абсурд отнюдь не относится к тем различиям, которые лежат внутри сферы, принадлежащей рассудку. Он вовсе не тождествен неправдоподобному, неожиданному, нечаянному. В то самое мгновение, когда рыцарь отрекается, он, с человеческой точки зрения, убеждается в невозможности желанного, и это выступает итогом рассудочных размышлений, и ему хватает энергии, чтобы это помыслить. В бесконечном же смысле это, напротив, возможно, и возможно именно благодаря тому, что он отказался; однако такое обладание является одновременно и отказом, хотя это обладание и не выступает абсурдным для рассудка; ибо рассудок сохраняет всю правоту в том, что для мира конечного, где он царит, это было и остается невозможным. Сознание этого столь же ясно присутствует для рыцаря веры; единственное, что может спасти его, — это абсурд; все это он постигает с помощью веры. Стало быть, он признает невозможность, и в то же самое мгновение он верит абсурду¹³.

Тертуллиановское «Credo quia absurdum est» Кьеркегор модифицирует в «Абсурдно, поэтому верю», не только уравнивая понятие абсурдного с состоянием сознания, связанного с убеждением в существовании Бога, но и подчеркивая тем самым в еще большей степени по сравнению с Тертуллианом метафизическое vs. теологическое значение абсурдного. Тертуллиано-кьеркегоровское понимание абсурдного любопытным образом обыгрывает современный немецкий поэт Эрих Фрид в стихотворении «Quia absurdum»:

Ich glaubte
Friede sei Friede
Ich glaubte
Ruhe sei Ruhe
Recht sei Recht
und Sicherheit Sicherheit
Ich glaubte
Demokratie sei Demokratie
Ich glaubte
Sozialismus sei Sozialismus
Begeisterung sei Begeisterung
und Vertrauen Vertrauen
Ich glaubte
Hilfsbereitschaft sei Hilfsbereitschaft
Ich glaubte
Güte sei Güte
Entfaltung sei Entfaltung
und Phantasie Phantasie

¹³ Кьеркегор 1998: 46.

Ich glaubte
 Empörung sei Empörung
 Ich glaubte
 Erbarmen sei Erbarmen
 freie Liebe sei freie Liebe
 und Ehrlichkeit Ehrlichkeit
 Ich glaube
 Altern ist Altern
 Verzweiflung ist Verzweiflung
 Aber ich glaubte
 die Vergangenheit sei Vergangenheit
 und die Zukunft werde die Zukunft sein¹⁴.

Поэт постулирует, что единственная истина, которая дана человеку, — это старение и отчаяние. Единственная вера — в абсурд. Все остальное зыбко и неустойчиво. Даже прошлое превращается в будущее, а будущее в прошлое. Абсурдное сознание утверждает бытие Бога¹⁵. В стихотворении Фрида просматривается поэтическая аллюзия на некоторые построения Льва Шестова. В одной из своих поздних статей «Киркегард — религиозный философ» Шестов высказывает мысль о том, что начало философии «есть не удивление, как полагали древние, а отчаяние [...] задача философии в том, чтоб вырваться из власти разумного мышления и найти в себе смелость (только отчаяние и дает человеку такую смелость) искать истину в том, что все привыкли считать парадоксом или абсурдом»¹⁶. Он постулирует, что истинная философия есть философия абсурда и истоки ее следует искать в трагической ситуации отчаяния. Отчаяние и есть для философа момент абсурда. Понимая под абсурдом состояние философской рефлексии, Шестов вторит ницшеанской концепции абсурдного, выдвинутой в седьмой главе философского трактата «Рождение трагедии из духа музыки». Проблема абсурда поднимается Ницше на фоне рассуждений о роли хора в древнегреческой трагедии. Полемизируя со Шлегелем, Ницше говорит о том, что хор перестает быть источником метафизического утешения героев и становится формой рефлексии, обретает смысл — «wahre Blick in das Wesen der Dinge»¹⁷. Ницше проводит параллель между греческим хором и Гамлетом — первым рефлекслирующим литературным героем — и приходит к выводу о том, что их объединяет

¹⁴ Fried 1988: 46. Ср.: Görner 1996: 138–139.

¹⁵ См. об этом: Martin 1991: 19.

¹⁶ Шестов 1998: 390.

¹⁷ Nietzsche 1997: 48.

способность с помощью рефлексии раскрыть и познать в момент кризиса истинную сущность вещей¹⁸. Вследствие этого познания человек оказывается в трагической ситуации утраты иллюзий, видя вокруг себя ужас бытия, уравниваемый Ницше с абсурдом бытия:

In der Bewußtheit der einmal geschauten Wahrheit sieht jetzt der Mensch überall nur das Entsetzliche oder Absurde des Seins¹⁹.

Позднее в трактате «Так говорил Заратустра» утрата иллюзий будет идентифицироваться Ницше со «смертью Бога». Хотя Ницше и показывает, что абсурд порождает особый театрально-художественный прием «зритель без зрелища», «зритель для зрителя»²⁰, который станет одним из основополагающих для эстетики театра абсурда, абсурд еще не рассматривается им «функционально» (термин Оливера Дира)²¹, то есть как искусство. Само же искусство, согласно Ницше, представляет собой «правдивую» иллюзию, сила воздействия которой способна обуздать ужас и соответственно абсурд бытия²². Абсурд, в понимании философа, отнюдь не литературная форма, а онтологическая ситуация: когда рефлексирующий герой выходит за рамки установленных жизненных норм, он и оказывается, подобно Гамлету, в трагической ситуации кризиса²³.

Эта же самая мысль будет повторена уже другим философом, Львом Шестовым, в книге «Достоевский и Ницше». Мир абсурда для Шестова, как и для Ницше, — не надреальный мир, а подлинное содержание действительности — монструозной действительности (ведь «Бог умер»), которое познается индивидуумом с помощью острой рефлексии.

Иными словами, абсурд, с точки зрения обоих философов, представляет собой реакцию на ситуацию отчуждения индивидуума, порожденную кризисом, то есть острыми противоречиями между интересами индивидуума и условиями его существования, утратой жизненного смысла. Не случайно Ницше в 1888–1889 гг. писал уже не просто об абсурде, а об «абсурдном положении Европы», попавшей в состояние кризиса²⁴, почувствовав, что абсурд обретает на рубеже XIX — начала XX в. мировоззрен-

¹⁸ Ср. также: Luyster 1984; Foakes 1993.

¹⁹ Nietzsche 1997: 48.

²⁰ Ibid.: 46.

²¹ Dier 1998: 56.

²² Nietzsche 1997: 49.

²³ Тема «Ницше и абсурд» подробно разработана Бианкой Розенталь (Rosenthal 1977).

²⁴ Ср.: Görner 1996: 23.

ческие формы. Абсурд становится для Шестова одним из основополагающих понятий. И не только философских или логических — в работе «Творчество из ничего» Шестов на примере Чехова впервые показывает, что понятие абсурда приложимо также и к литературе:

Рядовому, «нормальному» писателю есть из чего творить — берет металл и делает плуг или серп. Ему не приходит в голову творить из ничего... Чеховские же герои, люди ненормальные, *par excellence*, поставлены в противоестественную, а потому страшную необходимость творить из ничего. Перед нами всегда безнадежность, безвыходность, абсолютная невозможность какого бы то ни было дела. А меж тем они живут, не умирают²⁵.

Именно Шестов открывает в начале XX в. абсурд заново, обнажая его междискурсивную природу.

1.2. ДИНАМИКА АБСУРДА В XX ВЕКЕ

Важную роль в актуализации понятия абсурдного в XX в. сыграла философия экзистенциализма Мартина Хайдеггера, Альбера Камю, Жан-Поля Сартра. В интерпретации абсурда они усваивают как теологическую концепцию Кьеркегора, так и философские позиции Ницше и Шестова. Не без подачи Камю философский дискурс обретает понятие «философия абсурда». Следует, однако, оговориться, что это понятие вошло в научный обиход с легкой руки Сергея Булгакова. Критикуя в статье «Некоторые черты религиозного мировоззрения Л. И. Шестова» основные построения философа, Булгаков дает следующее определение философии абсурда:

Философия абсурда (курсив автора. — О. Б.) ищет преодолеть «спекулятивную» мысль, упразднить разум, перейдя в новое ее измерение, явить некую «заумную», «экзистенциальную» философию. На самом же деле она представляет собой чистойший рационализм, только с отрицательным коэффициентом, с минусом²⁶.

Философ критикует Шестова и экзистенциализм в целом за искусственный разрыв веры и мысли. Вера для Булгакова содержательна, ее можно помыслить и, следовательно, она не может быть эквивалентной абсурду. «Власть абсурда, — пишет далее Булгаков, — есть утопическая абстракция, не больше»²⁷.

²⁵ Шестов 1909: 59.

²⁶ См.: Булгаков 1993а: 535.

²⁷ Там же.

Экзистенциалисты говорят о метафизическом абсурде в качестве характеристики человеческого существования в состоянии утраты смысла, связанной с отчуждением личности не только от общества, от истории, но и от себя самой, от своих общественных определений и функций.

Традиционное разграничение в философии и науке субъекта и объекта повлекло за собой с точки зрения экзистенциализма непреодолимое разделение человека и мира. Человек стремится к согласию с миром, а тот, в свою очередь, остается либо равнодушным, либо враждебным. Поэтому человек, внешне вписываясь в окружающую действительность, на самом деле ведет в ней неподлинное существование, разрыв которого может произойти благодаря абсурду. Таким образом, абсурд, в понимании философов-экзистенциалистов, становится *индексом разлада* человеческого существования (= экзистенции) с *бытием*, обозначением разрыва, именуемого экзистенциализмом «пограничной ситуацией». Абсурдное сознание — это переживание отдельного индивида, связанное с острым осознанием этого разлада и сопровождающееся чувством одиночества, тревоги, тоски, страха. Окружающий мир стремится обезличить каждую конкретную индивидуальность, превратить ее в часть общего обезличенного бытия. Поэтому человек ощущает себя «посторонним» (Камю) в мире равнодушных к нему вещей и людей. Абсурдное же сознание является толчком к возникновению экзистенциального мышления, отказывающегося от различения субъекта и объекта, мышления, в котором человек выступает как экзистенция, как телесно-эмоционально-духовная цельность, так как экзистенция находится в неразрывном единстве с бытием. Абсурдное сознание можно назвать особым состоянием «ясности», которое предшествует, если следовать Хайдеггеру, «экзистированию», «забеганию вперед», а по Ясперсу — «пограничной ситуации» между жизнью и смертью. Особую роль при этом играет поэтический язык, который, как пишет Хайдеггер, восстанавливает своими ассоциативными намеками «подлинный» смысл «первоначального слова»²⁸. Духовные истоки экзистенциалистского понимания абсурда следует искать в широком контексте западной и восточной культуры. Камю и Сартр прямо называли своими предтечами Германа Мелвилла, Марселя Пруста, Андре Жида, Федора Достоевского, Льва Толстого, Антона Чехова, Николая Бердяева и Льва Шестова. Арнольд Хинчлифф прибавляет к этим именам Андре Мальро и Эрнеста Хемингуэя²⁹, а ссылку на Толстого он сопровождает следующим комментарием к «Смерти Ивана Ильича»:

²⁸ Heidegger 1963.

²⁹ Hinchliffe 1969: 21–22.

Tolstoy's *The Death of Ivan Ilyich* (1886) gives literary expression to this idea. By constantly facing death, rather than trying to forget its existence, the hero preserves his honesty³⁰.

Именно в таком, экзистенциалистском, понимании абсурд образует смысловой центр в эссе Камю «Миф о Сизифе», имеющем подзаголовок «Эссе об абсурде». Сизиф, толкающий в гору камень, перечерчивает все прежние иллюзии и осознает не только бесплодность своих усилий, но и бессмысленность бытия как такового. «Ясное сознание», то есть способность Сизифа к рефлексии, делает его подлинно абсурдным героем. Предельное осознание индифферентности мира по отношению к человеку, ощутившему бесплодность своих усилий, — такая сущность абсурда в интерпретации Камю. Человек, утративший иллюзии и существующий в мире, потерявшем для него всякий смысл, — «человек абсурдный». Он выполняет «сизифов труд», будучи втянутым в бесконечное однообразие обыденной жизни. Бесплодность попытки, с точки зрения Камю, заключается в том, что абсурдный человек пытается соединить несоединимое: поиск человеком осмысленности бытия и принципиальную отчужденность бытия от человека и соответственно бессмысленность бытия. Не случайно его трактовка абсурда возвращает нас к исходной этимологии слова *абсурд* (*absonus* — «какофонический» + *surdus* — «глухой»), которая прочитывается теперь как тотальная дисгармония (*absonus*) между стремлением индивида быть понятым, «услышанным» и беспробудной глухотой (*surdus*) мира, невозможностью не только отыскать смысл в самом мире, но и найти в нем даже малейший отклик на собственные стремления. В своем понимании абсурда Камю, кроме всего, также ориентируется и на последний роман Томаса Харди «Джуд Незаметный». Главная героиня романа рассуждает о том, что мир состоит из диссонансов и представляет собой «безнадежный абсурд»³¹. С точки зрения Габриэле Бастиан Амор, абсурд в творчестве Камю порождается принципиальным разрывом между действительностью и искусством³². Тот же разрыв она находит у Кьеркегора, Бодлера, Андре Жида и раннего Сартра, демонстрирующих пропасть между действительностью и искусством через структуру текста: читатель погружается в текст и в то же время ускользает из-под его власти. Говоря о таком разрыве, автор,

³⁰ Ср.: Haug 1966.

³¹ Hardy 1983: 417.

³² Amor 1973: 178.

правда, не учитывает главного в концепции Камю. Абсурд возникает не только как разрыв между миром и человеком, между действительностью и искусством, но и как поиск единства в них.

Сизиф, вкатывающий камень на вершину горы, осознает тщетность всех своих усилий, но вместе с тем он чувствует себя счастливым и отвергает правомерность самоубийства. «Созерцая свои терзания, абсурдный человек заставляет смолкнуть всех идиологов», — пишет Камю³³. Абсурдное сознание помогает ему выстроить собственный жизненный смысл, который осознается им как постоянное *восхождение*. Игра переходит в бунт, т. е. в выстраивание собственного смысла, который никто и ничто не могут поколебать. Поэтому проблема самоубийства, обсуждаемая в «Мифе о Сизифе», начисто отрицается Камю, а жизнь постулируется им как единственное необходимое благо³⁴. В эссе «Бунтующий человек» Камю развивает свою концепцию абсурда: отождествление абсурда с восхождением сменяется отождествлением его с *бунтом*. Бунт, постулирует Камю в «Бунтующем человеке», — форма существования человека абсурда: абсурд уравнивается с позитивным метафизическим бунтом. Тем самым Камю трансформирует картезианское «Я мыслю, следовательно, существую» в «Я бунтую, следовательно, существую». Таким образом, абсурд, образующий смысловой центр как философских, так и литературных произведений Камю («Чума», «Посторонний» и др.), есть стремление семантизирования (бунтом) десемантизированного — распад, бессмысленность и безумие мира человек абсурда пытается собрать, осмыслить и образумить. Бунт против бессмысленности своего существования оборачивается для человека абсурда парадоксальным образом — обнаружением смысловой ценности каждой конкретной личности и окружающего эту личность мира.

Разумеется, Камю отнюдь не стремился в своих эссе к тому, чтобы дать просто интерпретацию понятия абсурда: он подытожил результаты послевоенной ситуации Европы, когда об абсурде стали довольно много рассуждать, и эта проблема образовала своего рода дискуссионную доминанту в европейских интеллектуальных кругах, абсурд же стал восприниматься как неизбежная очевидность. Важно, что для Камю, как и для Сартра, абсурд приложим не только к философии, но и к литературе. Таким образом, они вслед за Шестовым вскрывают междискурсивную сущность этого феномена.

³³ Камю 1989: 354.

³⁴ Ср.: Savelsberg 1966: 130 ff.

В постоянный культурно-философский и литературоведческий обиход слово *абсурд* внедрилось не только под прямым влиянием экзистенциальной философии, заговорившей об абсурде как о ключевом понятии послевоенной Европы, но и благодаря ряду театральных произведений, заявивших о себе в начале 1950-х гг. в театральном искусстве Парижа. Основателями театра абсурда стали Эжен Ионеско и Самюэль Беккет, однако некоторое время спустя у них появились соратники: Артур Адамов, Эдвард Альбее, Фернандо Аррабаль, Мануэль де Педроло, Жан Жене, Харольд Пинтер, Норман Симпсон, Эзео д'Эррико, Дино Буззати, Макс Фриш, Амос Кенан и др. Примечательно, что все эти авторы, кроме Жене, не были французами. Беккет родился в Ирландии, Ионеско в Румынии, Адамов в России, Фриш в Швейцарии; Аррабаль и Педроло были испанцами, Кенан израильянином, Пинтер и Симпсон — англичанами, д'Эррико и Буззати — итальянцами. Многонациональный состав основателей и соратников театра абсурда сказался на его популярности в Европе: в середине XX в. происходит официальная встреча литературы и искусства с абсурдом.

Пьесы перечисленных драматургов, не без подачи их друга и единомышленника английского критика Мартина Эсслина, были единодушно названы в печати «антипьесами», или пьесами абсурда. Именно книга Эсслина «Театр абсурда» («The Theatre of the Absurd»), опубликованная в 1961 г., и положила начало теоретическому дискурсу об абсурде. Эсслин, будучи первым теоретиком и историком абсурда, распознал связь между послевоенным миром, отраженным в работах Сартра, Камю и других философов, и театром абсурда. В своем определении абсурда он отталкивается от формулировки Ионеско:

«Absurd» originally means «out of harmony», in a musical context. Hence its dictionary definition: «out of harmony» with reason or propriety; incongruous, unreasonable, illogical. In common usage, «absurd» may simply mean «ridiculous», but this is not the sense in which it is used when we speak of the Theatre of the Absurd.

In an essay on Kafka, Ionesco defined his understanding of the term as follows: «Absurd is That which is devoid of purpose... Cut off from his religious, metaphysical, and transcendental roots, man is lost; all his actions become senseless, absurd, useless».

This sense of metaphysical anguish at the absurdity of the human condition is, broadly speaking, the theme of the plays of Beckett, Adamov, Ionesco, Genet and the other writers discussed in this book³⁵.

³⁵ Esslin [1961]: 5.

Онтологизируя и олитературивая понятие абсурдного, Эсслин хорошо почувствовал, что абсурд в XX в. стал совершенно необходим не только индивиду, но и попавшему в состояние кризиса (или, по Эсслину, «плена как естественной нормы») миру, с тем чтобы придать ему пластичность, создавая из распавшихся элементов новую космогонию. Эсслин показывает, что человек абсурда отнюдь не лишает действительность смысла (абсурд не есть бессмыслица, как это принято иногда думать при упрощенном понимании тезиса экзистенциализма о бессмысленности существования), но сама лишенная смысла действительность наделяет человека креативной силой, восстанавливающей смысл вопреки всему. Важно, что Эсслин, стремясь преодолеть структуралистское представление о замкнутости и автономности литературного текста, смещает акцент на те уровни текстуального функционирования, где со всей безусловностью и проявляется его дискурсивный характер. Соответственно истоки театра абсурда Эсслин усматривает в целом комплексе художественных явлений: в античном театре пантомимы, в итальянской комедии масок (*commedia dell'arte*), дадаизме, сюрреализме и в творчестве целого ряда писателей — Эдварда Лира, Льюиса Кэрролла, Августа Стриндберга, раннего Артюра Рэмбо, Франца Кафки, Джеймса Джойса, а также в театре жестокости Антонена Арто. Сближая между собой столь различных писателей и поэтов, Эсслин подчеркивает, что понятие абсурда вневременно: появляясь тогда, когда происходит осмысление человеком бытия, оно соответственно и возникает с моментом зарождения теоретической мысли и присутствует в различных культурных феноменах, начиная с античности и заканчивая постмодернизмом.

1.3. МАРТИН ЭССЛИН И ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ ДИСКУРС ОБ АБСУРДЕ

Работа Эсслина послужила толчком к теоретическим дебатам по абсурду, показав, что это понятие приложимо не только к философии, но и к театру, литературе, языку. При этом полемика с его книгой принимала зачастую довольно крайние формы, в особенности когда вопрос касался проблемы *идеологизированности / неидеологизированности* театра абсурда. Так, спустя четыре года после выхода в свет книги Эсслина на нее появилась крайне резкая рецензия Михаэля Стоуна, который в противовес Эсслину охарактеризовал театр абсурда, во-первых, как разновидность безбожной религии («eine Art von gottloser Religion») и, во-вторых, еще жестче, как театр чистой идеологии, корни которой уходят в

реальную политическую ситуацию фашизма. Рецензия так и называлась: «Абсурдный театр — фашистский театр?». «Warum, — пишет Стоун, — will man uns weis machen, eine Zelle sei die einzige Alternative zu dem Sarg, der uns erwartet, und Brom die einzige Würze auf dem Weg?»³⁶ Драматургия Самуэля Беккета подвергается в этой рецензии самой что ни на есть уничтожающей характеристике, а пьеса «В ожидании Годо» названа «бесчеловечной». В рассуждениях Стоуна сказывается характерная для авангардистской эстетики Запада 1960–1980-х гг. проблема политической ангажированности театрального искусства. Поэтому оппозиции *художественность / идеологичность* для Стоуна попросту не существует: есть лишь противостояние одной идеологической ориентации другой. Современный послевоенный театр, согласно Стоуну, строится либо на фашистской, либо на антифашистской системе ценностей. Иного не дано. Проблема социальной и идеологической функции авангардного театра, затронутая автором полемической статьи, была со всей категоричностью сформулирована в конце 1970-х гг. в книге Анн Юберсфельд «Читать театр». Позитивная программа связывается автором с марксистским авангардным театром, который находится в оппозиции к современному курсу власти, диктующему личности стереотипы мышления и поведения³⁷. И все же во многих работах, появившихся вслед за книгой Эсслина, споры по проблеме абсурда носили характер углубления эсслиновской теории или попыток создания ее альтернативы. Попробуем разобраться с основными направлениями содержания исследовательских дебатов по абсурду, проходивших на фоне полемики с основными положениями Эсслина и, что существенно, *в русле постмодернистской полемики* в целом. Для целого ряда авторов (Арнольда Хинчлиффа, Пауля Веста, Ахмада Азиза Азарми и др.) понятие абсурда представляется недифференцированной категорией, поэтому ее формулировки сводятся — в лучшем случае — к своего рода «эссе об абсурде»³⁸ «в духе Камю». В некотором роде вариантом подобного типа рассуждений является мысль о том, что феномен абсурда указывает на невозможность интерпретации вообще. В этом отношении примечательна книга Клемана Росссе «Шопенгауэр: философия абсурда», где философская система Шопенгауэра характеризуется как абсурдная на том основании, что совершенно не поддается интерпретации. «La philosophie schopenhauerienne est non interprétative», —

³⁶ Stone 1965.

³⁷ Ubersfeld [1977].

³⁸ Azarmi 1970; Hincliffe 1969; West 1966.

указывает автор³⁹. Дебаты об абсурде в значительной степени вписывались в постструктуралистскую критику с ее негативным пафосом по отношению к любым проявлениям рационального обоснования феноменов действительности, которая, в свою очередь, была продолжением критики феноменов общества и сознания теоретиками франкфуртской школы — Теодором Адорно, Максом Хоркхаймером и Вальтером Бенямином. Теодор Адорно конструирует понимание абсурдного в рамках своего трактата «Эстетическая теория». Отправным пунктом рассуждений становится для него искусство, понимаемое как способ спасения нетождественного. Однако не всякое искусство в состоянии до конца высвободить и индивидуализовать свой материал, а только по-настоящему свободное от догматических канонов. Адорно не случайно сосредоточивает свое внимание на художественном авангарде, в частности, на творчестве Беккета. Будучи агрессивным по отношению ко всей предшествующей традиции, авангард, и в особенности литература абсурда, как раз и выполняют функцию спасения нетождественного, постоянно доказывая свою автономность. Иными словами, согласно Адорно, искусство может состояться тогда, когда оно достигает стадии абсурдного, т. е. обретает способность доказать несостоятельность рационализма философских построений западной культуры последних столетий. Абсурдное, с этой точки зрения, спасает культуру от легитимации «здорового смысла», навязываемого рационализмом современного общества⁴⁰. Объем понятия *абсурд* фактически совпадает в интерпретации Адорно с объемом понятия *постмодернизм*.

Норберт Леннартц в книге «Абсурдность до театра абсурда», следуя Адорно, утверждает, что именно современная культура постмодернизма во многом способствовала разрастанию особой «культуры абсурда», произведения которой не вмещаются в привычные представления о жанрах, выходят за рамки жанровой системы и тем самым дискредитируют литературоведение как научную дисциплину⁴¹. И дело не только в том, что современное литературоведение на самом деле переживает кризис. Те характеристики, которыми Леннартц наделяет «культуру» абсурда, безусловно, можно отнести к эпохе постмодернизма. Именно ее принято сегодня называть культурой, отрицающей традиционные ориентиры мышления, культурой энтропийной, отмеченной эсхатологическими настро-

³⁹ Rosset 1967: 107.

⁴⁰ Adorno 1980.

⁴¹ Lennartz 1998: 11.

ениями, эстетическими мутациями, диффузией жанров и стилей. Свойственная постмодернизму критика принципов классического рационализма, cogito-философии также во многом тождественна стремлению теоретиков абсурда противопоставить его сфере рационального.

Характерная для ряда теоретиков постмодернизма тенденция относить постмодернизм к постоянным явлениям, неизбежно возникающим на протяжении истории человечества в периоды его духовного кризиса⁴², также перекликается с интерпретацией природы абсурдного, скажем, у Адорно. Он прямо пишет о том, что природа абсурдного обусловлена «кризисом смысла» (Krisis des Sinns)⁴³. Как игру с завершенностью, то есть как экзистенциальное переживание «конца света», вслед за Адорно трактует абсурд немецкий культуролог Рюдигер Гёрнер. В исследовании «Искусство абсурда» он пишет о том, что абсурд следует понимать как феномен конца (Endzeitphänomen, по Гёрнеру), возникающий в период кризиса и завершенности истории⁴⁴. Поэтому, с точки зрения Гёрнера, комедия «Леонс и Лена» Георга Бюхнера отражает состояние вырождения дворянского общества, язык поэзии Эдварда Лира изоморфен пустоте викторианской элиты, Элиас Канетти показывает кризис буржуазии, а для Томаса Бернхарда мономания (monomanisch) позднего модерна выражается в абсурдном языке, который строится на бесконечных повторах и возвращениях к одному и тому же. На почве универсального ощущения угасания определенной культурно-исторической фазы и осуществляется Гёрнером сближение столь различных авторских феноменов, как Бюхнер, Лир, Канетти и Бернхард. Провозглашенная Фридрихом Ницше в работе «Воля к власти» мысль о том, что на вершине культурного подъема выключается сила гармонии и порядка и, наоборот, подключается действие хаоса, и ставшая важной для философских построений теоретиков как модернизма (ср. теорию распада целостности мировосприятия — dissociation of sensibility — Томаса Элиота⁴⁵), так и постмодернизма, оказалась доминантной и для многих современных теоретиков абсурда.

На основании всего сказанного становится ясно, почему на посвященном Беккету коллоквиуме, состоявшемся в 1973 г. в Берлине, дискуссия вращалась вокруг постмодернистских приемов в художественной прозе Беккета. Ихаб Хассан, например, проводит параллель между Беккетом и

⁴² О кризисе как утрате всех позитивных стандартов см., например: Megill 1985.

⁴³ Adorno 1980: 231.

⁴⁴ Görner 1996: 140.

⁴⁵ Eliot 1963.

Джойсом, отнеся обоих авторов к постмодернизму на том лишь основании, что оба подчеркнута антиавторитарны. Если модернизм (за исключением дадаизма и сюрреализма), согласно Хассану, пытался создать свои формы авторитета, взамен признанных структурных принципов организации мира — будь то Бог, логос или физические законы, иными словами, любой центр, — то постмодернизм в соответствии с глубинным распадом мира развивается в сторону полной художественной анархии⁴⁶. Беккет также не пытается защититься от хаоса, принимая его как факт. Хассан не дает определения абсурду, однако он выстраивает парадигму литературы абсурда. В отличие от Эсслина Хассан не считает абсурд понятием вневременным. Его классификация абсурда в литературе и в искусстве исключает по существу XIX в. «Романтизм, — пишет Хассан, — еще совершенно не абсурден, а лишь иррационален»⁴⁷. И только с приходом модернизма появляется абсурд, включающий в себя несколько стадий, которые необходимо откомментировать: 1) дадаизм (Тристан Тцара) и сюрреализм (Альфред Жерри), в основе которых лежит метод антиномизма; 2) экзистенциальный или героический абсурд, фиксирующий бессмысленность бытия по отношению к рефлексирующей личности (Альбер Камю); 3) негероический абсурд: человек здесь не бунтует, он бессилен и одинок. Эта стадия ведет к созданию театра абсурда (Самюэль Беккет); 4) абсурд-агностицизм, при котором смысловая неясность, многоплановость интерпретации выдвигается на первый план (Аллен Роб-Грийе); 5) игровой абсурд, разоблачающий претензии языка на истинность и достоверность, вскрывающий иллюзорность любого текста, организованного в соответствии с правилами «культурного кода» (Ролан Барт и его идея «смерти автора»). Согласно этой парадигме понятие абсурда четко обусловлено модернистским и постмодернистским сознанием. Мировоззренческий принцип, объединяющий писателей модернистского и постмодернистского абсурда, — художественная анархия; главенствующий принцип организации текстов — нонселекция, т. е. смешение явлений и проблем разного уровня⁴⁸; самый характерный прием — самопародия.

В русле рецептивной эстетики рассматривается творчество Беккета другим участником коллоквиума — Вольфгангом Изером. Согласно Изеру, подобно постмодернистскому тексту, стратегия абсурдистского про-

⁴⁶ Hassan 1975: 15–16.

⁴⁷ Ibid.: 18–19.

⁴⁸ См. также обоснование этого термина: Fokkema 1984.

⁴⁹ Термин, введенный в научный оборот Романом Ингарденом (Ingarden 1968).

изведения, благодаря категории коммуникативной неопределенности⁴⁹, формирует эстетический опыт читателя⁵⁰. Конкретными репрезентантами модальных взаимодействий между постмодернистским текстом и читателем являются «пустые места», «отрицание» и «негативность». При этом именно категория негативности становится главенствующим признаком абсурдистского произведения⁵¹. Обусловленная «конкретной деформацией текста», категория негативности ставит читателя в ситуацию текстовой оппозиции. Этим она отличается от категории отрицания, которая заставляет читателя, находящегося «вне» текста, занять по отношению к последнему определенную позицию. И если «пустые места» являются условием структурирующей деятельности читателя, то негативность — условием выстраивания смысла и «формулированием» читателем самого себя. Проза Беккета, как считает Изер, идеальнейшим образом провоцирует в читателе многообразные реакции, то приводя его в полное замешательство, то побуждая к абсолютному сопротивлению. В конечном счете беккетовский абсурд провоцирует читателя на интерпретацию, допускающую возможность выбора. Парадоксальность логики Беккета заключается в том, что между рассудочно несовместимыми положениями, каждое из которых имеет силу и может быть абсолютно доказуемо, устанавливается полная эквивалентность. Не случайно в итоговой дискуссии по докладу Изера была отмечена параллель между поэтикой абсурда и учением об антиномиях Иммануила Канта. В «Критике чистого разума» философ различал четыре антиномии, состоящие из тезиса и антитезиса, выбор которых зависит от исходных посылок⁵². Однако кантовские антиномии подразумевают только антиномии рассудка, вследствие которых последний попадает в собственную ловушку.

Проблема антиномизма в мышлении в том смысле, в каком ее понимают теоретики постмодернизма, была поставлена на рубеже XIX—XX вв. в рамках московской философско-математической школы Николаем Васильевичем Бугаевым, выдвинувшим теорию аритмологии — учение о прерывности. Суть этой теории заключалась в противопоставлении непрерывному, аналитическому мирозерцанию теории прерывного, аритмического, способного объяснить случайное и иррациональное. На основе этого учения, а также теории множеств Георга Кантора развил теорию антиномизма ученик Бугаева Павел Флоренский. В первом сочинении

⁴⁹ Ср. также: Iser 1976.

⁵¹ Iser 1975: 55 ff.

⁵² См.: Ibid.: 70—71.

«О символах бесконечности» (1904) Флоренский говорит об аритмологии, живущей чувством «надтреснутости» и указывающей на близость завершенности бытия. Бытие человека и сознание, согласно Флоренскому, полны неустранимых противоречий, а следовательно, истина не может быть единой и только самоутверждающейся. Схватывание истины невозможно на том основании, что она и утверждает себя, и отрицает. В работе «Обратная перспектива» Флоренский рассуждает о двух наглядных моделях, соответствующих двум конкретно-историческим типам художественного изображения. Первая модель, отражающая потенциальную бесконечность пространственно-временных отношений, связана с «возрожденческим» мирозерцанием и названа им «прямой перспективой». Евклидово пространство и линейная перспектива характеризуются однородностью, изотропностью, непрерывностью и вполне поддаются рационально-логическому анализу. Вторая модель, названная Флоренским «обратной перспективой», символизирует прерывность и соответствует «средневековому» мирозерцанию. Это особая модель организации пространственно-временных отношений, отмеченных бессвязностью, прерывностью, аритмичностью и не поддающихся рационально-логической реконструкции. Раскрывая перспективные особенности иконописи, Флоренский в своем сочинении, написанном в 1919 г., имплицитно рассуждает о системе изображения и восприятии действительности в XX в. Произведение, построенное по принципу обратной перспективы, антиномично и тем самым, как указывает Флоренский, доказывает свою «зрелость» и «сверхличную метафизичность» художника⁵³. О том, что мир являет собой не только безграничное количество рационально структурированных элементов, но множество распавшихся структур, писал в «Философии хозяйства» Сергей Булгаков, оперируя понятием «конкретно неразложимого единства логического и алогического» и отрицая знак равенства между «логическим и сущим»⁵⁴. Таким образом, мир может обладать иной, антиаристотелевской системой логики и обходиться без закона противоречия. Переосмысление аристотелевской логики, как и аристотелевского понятия отрицания, было предложено в начале XX в. Николаем Васильевым, который, исключив постулат о непересечении двух параллельных прямых, отбросил вслед за «неевклидовой геометрией» также и закон исключения третьего.

Драматурги театра абсурда переосмыслиют аристотелевскую логику, не приспособленную для «истинного» понимания мира. Расчленив целост-

⁵³ Флоренский 1996: 16.

⁵⁴ Булгаков 1993б: 61.

ные элементы театрального представления на антиномичные, создав напряженное противостояние раздробленных частей, каждая из которых образует на сцене реально зримый мир, они предлагают иную систему логики, как без закона противоречия, так и без принципа исключения третьего. Они создают средствами искусства мир абсурда, в котором воображаемое существует параллельно с реалистическим, их полярные противоположности не поддаются тождеству (что возможно, скажем, в диалектическом методе), а обладают собственными объективными закономерностями, правом на автономное существование. Авторы пьес абсурда констатируют, что на сцене, как и в действительности, все антиномии должны восприниматься как истинные. Метод антиномий, ограничивая сферу логического мышления, диалектической логики, рационально-системного анализа, подвергает разрушению в театре абсурда провозглашенное Никола Буало и со времен классицизма привычное для драматургии «единство» места, времени и действия. Возникает абсурдная бесконечность, не поддающаяся рационально-логической реконструкции. В пьесе Ионеско «Лысая певица» часы на стене бьют «семнадцать раз», «семь раз», «три раза», «ноль раз», «пять раз», «два раза», «два — один раз», «двадцать девять раз», они могут бить «то громче, то тише» в зависимости от содержания реплик героев. Некий Бобби Уотсон, судя по рассказам мистера Смита, умирает сначала «четыре года назад», затем «два года назад» (т. е. он умирает дважды), хоронят его лишь «полтора года назад», а тело покойного сохраняет тепло и веселье. При этом миссис Смит, присутствовавшая в свое время на похоронах Бобби Уотсона, вскоре начисто забывает об этом событии. Метод антиномий конструирует параллельные художественные миры, в каждом из которых действуют свои законы, но которые при этом способны пересекаться и даже сливаться.

Поэтому реальное может восприниматься как бессмысленное (рассказ миссис Мартин о «фантастическом» поступке некоего господина, завязывавшего шнуры на собственных ботинках), а бессмысленное как вполне реальное (реплика миссис Смит о том, что все мужчины одинаковы, потому что целый день по пятьдесят раз пудрят и красят губы)⁵⁵. Поэтому и появление лысой певицы в пьесе с одноименным названием совершенно не обязательно. Лысая певица даже ни разу не упоминается в тексте. Художественный антиномизм театра абсурда восходит в истоках к творчеству Кафки. Достаточно вспомнить его новеллу «Охотник Гракх», в которой герой оказывается «повисшим» между бытием и

⁵⁵ Ионеско 1999.

небытием. Он выступает за свободу от любых связей, в том числе от причинно-следственных⁵⁶. Совершенно очевидно, что предтечей абсурдного героя был и Гамлет, ощутивший трагический распад связи времен. Личность, превращаясь в некую условность, сама по себе превращается в «ничто». В пьесе Жана Тирдьё «Замок» посетитель публичного дома подглядывает в замочную скважину за раздевающейся дамой. Увиденное приводит его в ужас: дама, сняв одежду, процесс раздевания не прекращает, и вслед за одеждой стягивает с себя щеки, уши и все части тела, оставляя от прежнего женского тела чистую условность — скелет. Посетитель, не выдержав столь шокирующего зрелища, умирает, в отчаянии бросившись на запертую дверь.

Итак, абсурд как осознанный художественный прием появляется не без влияния антиномизма, который, разорвав связи между миром и мыслью, ограничил притязания и сферу применимости логического мышления, диалектической логики и рационально-системного анализа. Разрыв связей — прием, который вполне можно определить и как прием постмодернистской эстетики. Об установлении абсолютной эквивалентности между взаимоисключающими антиномиями как художественном методе Беккета пишет Дэвид Лодж:

Contradiction could not be better epitomized than by the refrain and closing words of Samuel Beckett's «The Unnamable»: «You must go on, I can't go on, I'll go on». Each clause negates the preceding one, as, throughout the text, the narrator oscillates between irreconcilable desires and assertions⁵⁷.

Колебания беккетовского повествователя между непримиримыми желаниями и утверждениями подчеркивают парадоксальность логики самого Беккета, строящейся на смешении феноменов и проблем разного уровня, установлении абсолютной эквивалентности между неэквивалентными явлениями, иными словами — на антиномизме. На «фундаментальное единство» антиномий и, более того, на их «любовные отношения» в литературе абсурда указывает Рене Домаль⁵⁸.

Соотношение абсурда и ситуации постмодернизма в некоторой степени уточняется Бертом Кардулло. В статье «Авангард, абсурд и постмодерн: экспериментальный театр в XX в.» он разграничивает авангардистский театр, театр абсурда и театр постмодернистский. Хронологические рамки первого охватывают период от начала XX в. до Второй мировой

⁵⁶ Об абсурде в творчестве Кафки см. подробно: Hubbert 1995.

⁵⁷ Lodge 1981: 13.

⁵⁸ Daumal 1993: 60.

войны, второго — весь послевоенный период вплоть до 1970-х гг., а третьего — с начала семидесятых до сегодняшнего времени. К авангардистскому театру Кардулло относит значительную часть экспериментальных театральных явлений начала XX в.: сюрреализм и дадаизм, драматургию Хармса и Введенского, театр Вахтангова, Таирова, Акимова, Мейерхольда и Михоэлса. Театр абсурда связывается им с именами Беккета и Ионеско. Постмодернистский же театр трактуется как цепь сплошных экспериментов. Кардулло не только показывает преемственность между этими тремя театральными явлениями, но и выявляет их сущностное отличие. Авангардистский театр строится на действии-разрушении, постмодернистский — на перформативном действии, а театр абсурда представляет собой философско-этический театр, отказывающийся от действия и остающийся для зрителя чистой рефлексией:

The Theatre of the Absurd, that is, gives up the search for a dramatic model through which to discover fundamental ethical or philosophical certainties about life and the world — something even the Surrealists attempted to do in their probing of the unconscious⁵⁹.

Размышления над феноменом абсурда в русле постмодернистской критики можно продолжать бесконечно. При этом нельзя не учитывать и тот факт, что актуализация феномена абсурда в постмодернистском обществе происходит не без влияния феминистской критики, исходным постулатом которой является убеждение в том, что господствующей культурной схемой по-прежнему остается мужская идеология, а вместе с ней и все ее составляющие: логика, рационализм, упорядоченность мысли. Майя Вики-Фогт в книге «Симоне Вайль. Логика абсурда» утверждает особую роль женского литературного творчества в оформлении новой структуры сознания. Изменчивая природа абсурда вступает в борьбу с властью логоса⁶⁰. В литературе абсурда отчетливо просматривается критика «мужских» ценностных ориентиров, например, в разного рода изображениях иррационально-агрессивной мощи женского начала.

Главное, в чем сходятся многие постмодернистские дебаты об абсурде, — то, что абсурд неизбежно появляется там и тогда, когда возникает кризис бытия, а вслед за ним кризис мысли и языка. Применительно к литературе и искусству говорят об абсурде как о кризисе дискурса. Поэтому «ситуация» постмодернизма, равно как и модернизм, характеризующиеся дискурсивным кризисом, как нельзя лучше создают благоприят-

⁵⁹ Cardullo 2002: 13.

⁶⁰ Wicki-Vogt 1983 (см. подробно с. 29–49).

ные условия для функционирования абсурда. Разграничение сферы функционирования понятий смысла и значения составляет основной интерес и для теоретиков абсурда, и для теоретиков постмодернизма, для герменевтиков и деконструктивистов. И Жак Деррида, исходящий из того, что слово и обозначенное им понятие никогда не в состоянии стать одним и тем же, и Эрик Хирш, различающий понятия смысла (*meaning*) и значения (*significance*) на том основании, что смысл — это именно первоначальный смысл, получаемый читателем при первичном восприятии текста, а значение — результат соотнесения первоначального смысла с внутренним миром того, кто данный текст интерпретирует, явно выводят нас и на проблему абсурда⁶¹. Ролан Барт в статье «Литература и значение», принципиально отрицая понятие бессмыслицы, закрепляет за абсурдом значение «обратного смысла» (*contre-sens*)⁶². Жиль Делёз создает в «Логике смысла» на материале сказки Льюиса Кэрролла «Алиса в стране чудес» парадоксальную логику смыслопорождения из «отсутствия смысла». Нонсенс для Делёза — то, что не имеет смысла, но также и то, что противоположно отсутствию последнего, что само по себе дарует смысл:

Car, pour la philosophie de l'absurde, le non-sens est ce qui s'oppose au sens dans un rapport simple avec lui; si bien que l'absurde se définit toujours par un défaut du sens, un manque (il n'y en a pas assez...)⁶³.

Постмодернистские дебаты об абсурде толкают авторов на разработку новой этимологии понятия абсурда. Вилем Флюссер, например, размышляя над природой этого феномена в рамках жанра философской автобиографии «Бездонное», выводит в предисловии три смысловых уровня слова *абсурд*. Первое толкование совпадает с названием автобиографии: *абсурд* означает «бездонный», то есть не имеющий корней, подобно растению, которое срезают, чтобы поставить в вазу. По мнению Флюссера, цветы на столе ведут самый что ни на есть абсурдный образ жизни. Второе толкование Флюссер относит к области бессмысленного. Третье толкование метафорически развивает первое и сводится к «отсутствию разумного основания»⁶⁴. По сути дела все эти определения являются метафорическими вариантами характеристик тех явлений кризиса личности, которые в постмодернистском дискурсе именуется то кризисом индивидуальности, то смертью субъекта, то смертью автора и не вносят

⁶¹ Hirsch 1976.

⁶² Барт 1989: 288–289.

⁶³ См. Deleuze 1969: 88.

⁶⁴ Flusser 1992: 9–10.

ничего принципиально нового в понимание феномена абсурда. Однако тот факт, что автор, работающий в области постмодернистской литературы и создающий постмодернистский текст, предваряет свои рассуждения предисловием о сущности абсурда, — уже сам по себе примечателен. Абсурд осознается Флюссером как принципиально важная и даже первостепенная для эпохи постмодернизма категория.

Категория абсурда переосмыслиется и в современной постмодернистской поэзии, как, скажем, в уже приведенном стихотворении Эриха Фрида «*Quia absurdum*» или в стихотворении Алена Боске «Капитан абсурда»:

Ton existence est comme un livre sans auteur,
 composé de chapitres
 que personne jamais n'a rédigés.
 Tu crois que deux et deux
 font un oiseau de paradis,
 et tu donnes le nom de Louis Treize
 tantôt au géranium,
 tantôt à la brebis sur ton épaule.
 Parfois tu es sérieux
 comme une guerre dans les îles:
 «O capitaine de l'absurde,
 pour être un homme il faut détruire
 l'humanité...»
 Tu es un monsieur juste
 qui enseigne l'amour tous les dimanches,
 les autres jours étant ceux du mépris.
 Tes jeunes femmes
 vont accoucher: est-ce d'un fils, est-ce d'un monstre?
 Tu vends des mots, des ombres, des cristaux,
 puis tu invites ton vieux siècle
 à boire ton cognac et à se confesser.
 A la fin, tu rédiges
 ta lettre ouverte à la mémoire,
 à l'abstraction, à la mélancolie.
 C'est aux dernières pages qu'on te trouve,
 un peu plus acceptable:
 prêtre privé de foi,
 monarque ennemi du royaume,
 poète qui invente un alphabet
 sans demander l'avis de la musique⁶⁵.

⁶⁵ Bosquet 1990: 9–20.

Вопрос о том, насколько объем понятия *абсурд* совпадает с объемом понятия *постмодернизм*, перекликается с тенденцией соотносить абсурд с определенным литературно-художественным направлением. Арнольд Хинчлифф, критикуя Эсслина, считает, что те категории, которые тот рассматривает как характеризующие абсурдное сознание, можно со всей безусловностью отнести к эстетическим и философским воззрениям символистов или имажинистов⁶⁶. Американский драматург Эдвард Олби, причисляемый к представителям американского театра абсурда, в работе 1962 г. «Какой же театр действительно абсурден?» утверждает, что театр абсурда — это искусство, впитавшее в себя экзистенциалистские и пост-экзистенциалистские философские концепции. Олби дифференцирует это явление как реалистический театр нашего времени⁶⁷. Джон Стайен дефинирует театр абсурда как разновидность сюрреалистической драмы⁶⁸. Леннартц, показывая связь абсурда с недраматическими жанрами (лирикой, романом), относит истоки поэтики абсурда к эпохе романтизма (Джеймс Томсон, Джордж Байрон), а в XX в. отыскивает параллели в творчестве Герберта Уэллса и Джорджа Элиота⁶⁹.

На фоне этих работ авторы ряда исследований усматривают истоки литературы и искусства абсурда в творчестве литераторов, на первый взгляд далеких от абсурда, — Альфреда де Мюссе⁷⁰ или Гюстава Флобера⁷¹. Предпринимаются попытки найти как отдельных предшественников театра абсурда (Юрген Гримм⁷²), так и его последователей (Дэвид Гэлловэй)⁷³. Исследование жанровых (Эрмон Востин, Норберт Леннартц)⁷⁴ и хронологических (Ян Котт, Карло Франсуа, Буркхард Дрюкер⁷⁵) рамок функционирования феномена абсурда, уравнивание понятий «абсурд» и «абстракционизм» (Лео Кофлер⁷⁶) или алогизм (Джон Фуэджи⁷⁷) приводят к важному результату — понятие абсурда не может быть ограничено одним (например, драматическим) жанром или дискурсом (к примеру,

⁶⁶ Hinchliffe 1969: 11.

⁶⁷ См. об этом подробнее: Бутрова 1994: 193.

⁶⁸ Styan 1981: 125.

⁶⁹ Lennartz 1998: 22.

⁷⁰ Kobow 1967.

⁷¹ Douchin 1970.

⁷² Grimm 1977.

⁷³ Galloway 1966.

⁷⁴ Wostyn 1976; Galloway 1966; Lennartz 1998.

⁷⁵ Kott 1970; François 1973; Drücker 1976.

⁷⁶ Köfler 1970 (см. с. 99–112).

⁷⁷ Fuegi 1982.

литературным). Это междужанровый и междискурсивный феномен. Те авторы, которые анализируют абсурд как категорию текста, указывают, что эта категория вбирает в себя и те поэтические формы, которые имеют сходную с абсурдом функцию столкновения смыслов: например, катахрезу, гротеск, фарс, парадокс, метаморфозу⁷⁸.

Некоторые авторы, например Джон Тэйлор или Жаннетт Франке, сосредоточившись на понятии «театр абсурда», сужают значение слова *абсурд*, связывая его исключительно со сферой театрального искусства⁷⁹. Ханс Рудольф Пикард в работе «Насколько абсурден абсурдный театр?», ограничивая понятие абсурдного театром, пытается объяснить подобное ограничение тем, что именно театральная форма открыла возможность не просто рассуждать об абсурде, но и наглядно его продемонстрировать, т. е. воплотить абсурдность человеческого существования в сценическом действии, в диалоге, заставив зрителя собственными глазами увидеть ту реальность, в которой он пребывает⁸⁰. Подобной, сужающей значение слова *абсурд* стратегии придерживаются авторы и составители посвященного Эсслину сборника статей под названием «Вокруг абсурда. Эссе о драме модерна и постмодерна», продемонстрировавшие в своих работах актуальность абсурда в современном театральном дискурсе⁸¹.

Патрис Пави, теоретик театрального искусства, выделяет в «Словаре театра» две формы абсурда: во-первых, просто элементы абсурда, которые не вписываются в драматургический, сценический, идеологический контексты, но обнаруживаются в отдельных театральных формах задолго до появления театра абсурда 1950-х гг. (Аристофан, Плавт, средневековый фарс, *commedia dell'arte*, Жарри, Аполлинер); во-вторых, театр абсурда Нового времени, куда относятся Беккет, Ионеско, Адамов, Пинтер, Аррабаль, Хильдесхаймер и др. Театральный абсурд Нового времени, согласно Пави, укладывается в несколько направлений: 1) нигилистический абсурд, тормозящий любые попытки получить представление о мировоззрении и философских импликациях текста (Ионеско, Хильдесхаймер); 2) абсурд как структурный принцип отражения вселенского хаоса, распада языка и отсутствия гармонического образа человечества; 3) реалистично описывающий мир сатирический абсурд, проявляющий

⁷⁸ О гротеске и абсурде см.: Heidsieck 1969; о соотношении абсурда и парадокса — Ehrig 1973; об абсурде и фарсе — Drechsler 1988.

⁷⁹ Ср.: Taylor [1962]; Franke 1978.

⁸⁰ Picard 1978: 7.

⁸¹ Brater, Cohn 1990.

ся в отдельных репликах и интриге (Дюрренматт, Фриш, Грасс)⁸². Стратегия Пави оставляет желать лучшего. С одной стороны, она сужает понятие абсурда, относя его исключительно к области театрального, а с другой стороны, расширяет, переплетая в качестве художественного приема с понятиями комического, гротескного и сатирического.

В ряде работ происходит возвращение к первоначальному пониманию абсурда как эстетической категории. Вопрос о природе эстетических свойств абсурда затрагивает одновременно несколько проблем: является ли абсурдное самостоятельной эстетической категорией, и если да, то выражает ли оно отрицательные или положительные свойства мира, иными словами, к какой категории — комического, трагического, прекрасного, возвышенного, безобразного и т. д. — оно более всего тяготеет? Прямых ответов на этот вопрос нет. Бианка Розенталь, не сомневаясь в том, что абсурд наделен эстетическими свойствами, полагает, что он соотносим с несколькими эстетическими категориями на том основании, что «Die ästhetische Forderung des Absurden besteht darin, die Welt so zu beschreiben, wie sie ist»⁸³.

Попытаемся внести некоторую ясность в этот вопрос. Эстетические категории историчны. В них отражаются ключевые эстетические свойства бытия и искусства. Так, уже в одном из первых эстетических трактатов «Натьяшастра», автором которого был, предположительно, древнеиндийский мудрец Бхарата, представлено восемь эстетических категорий: любовь, комизм, отвращение, удивление, сострадание, ужас, героизм, страх. Позже в индийской эстетике к этому списку прибавились умиротворенность и дружелюбие. В истории не было эстетически однородных эпох, но всегда на первый план выдвигались сразу несколько категорий. В Древней Греции — прекрасное, трагическое, комическое; в средневековом искусстве — возвышенное и ужасное; в эпоху Ренессанса — возвышенное, героическое, прелестное; в сентиментализме — трогательное; в романтизме — возвышенное, трагическое, комическое ужасное; в реализме — драматическое. А на рубеже XIX—XX вв. в культуре и в литературе начинает доминировать особая эстетическая категория — *категория абсурдного*, в которой все классические категории смешиваются: прекрасное с безобразным, комическое с трагическим, возвышенное с низменным. Ей и суждено было доминировать в культуре и литературе XX в., включая постмодернизм.

⁸² Pavis 1980: 17–18.

⁸³ Ср.: Rosenthal 1977: 104.

Пол Картлидж в исследовании, посвященном Аристофану, отнюдь не задаваясь целью сопоставления поэтики Аристофана с поэтикой абсурда, завершает свою работу главой с симптоматичным названием «Аристофан вчера, сегодня и завтра». Там он проводит параллель между многими формами современного искусства, наделенного признаками комического — «broad farce, comic opera, circus, pantomime, variety, revue, music hall, television and movie satire, the political cartoon, the political journal, the literary review, and party pamphlet»⁸⁴, — и аристофановской комедией, которую именует *театром абсурда*. Тем самым Картлидж, с одной стороны, не давая определения абсурду, имплицитно трактует *комическое как абсурдное*: не случайно слово *абсурд* вынесено в заглавие его работы «Аристофан и его театр абсурда». С другой стороны, он, подобно Леннартцу, проводит типологическую параллель между культурой абсурда и культурой постмодернизма. Таким образом, если следовать позиции автора, театр абсурда берет начало в аристофановской комедии и развивается в XX в. не только в театральном (Брехт, Ионеско), но и в других типах визуального искусства. Например, абсурд в кино Картлидж идентифицирует с именем Чарли Чаплина⁸⁵.

Исходя из анализа над материалом дебатов по абсурду, начатых Эслином, можно прийти к заключению, что абсурд — это констатация смыслового, логического, бытийного и соответственно языкового бессилия обнаружить организующее начало в окружающем мире. Тем самым абсурд как адепт «конца света», вселенского хаоса, «ничто» вплотную связан с кризисом культуры и проблемой его интерпретации. Как индикатор намечившегося кризиса сложившейся системы, к примеру эстетической, или кризиса определенных иллюзий, например эстетических, абсурд маркирует завершенность этой системы со всеми ее иллюзиями.

Абсурдное сознание появляется в эпоху культурно-исторических кризисов, которые, как правило, сопровождают завершающую фазу абсолютизации целостности. Действительно, нельзя не считать с тем фактом, что особенно «подвижные», переломные этапы в истории культуры отмечены активизацией как интегративных, так и кризисных процессов. В художественной культуре таковыми были искания йенских романтиков, сценические эксперименты Вагнера, стилистика модерна, теория и

⁸⁴ Cartledge 1990: 73.

⁸⁵ Ibid.: 75.

практика символизма. Абсурд функционирует в эти эпохи как *негативная форма синтетической референции*, как своего рода «страх влияния», если следовать концепции Блума⁸⁶, но не только поэтического влияния, о котором подробно пишет Блум, а влияния синтеза.

Страх перед синтезом описал в своем «Мифе о Сизифе» Камю⁸⁷. Ведь весь сюжет Мифа как раз построен на ощущении онтологического страха перед вершиной-синтезом и на абсурдной реакции на этот страх. Подробнее об этом будет сказано в разделе 1.5.

1.4. ДИСКУРС ОБ АБСУРДЕ В СОВРЕМЕННОЙ СЛАВИСТИКЕ

Теоретические дебаты по абсурду, начатые Эслином, хотя и обошли вниманием некоторые важные историко-литературные факты (например, обэриутский абсурд), тем не менее оказали принципиальное влияние на формирование в 1960-е гг. дискурса об абсурде в области славистики и русистики.

Особняком от эслиновских дебатов стоял Набоков, обратившийся к феномену абсурда еще в 40–50-е гг. не без влияния экзистенциалистской мысли⁸⁸. В статье «Николай Гоголь» он вслед за Сартром и Камю полагает, что абсурд возвращает литературе категорию трагического, а Гоголя признает гениальным писателем на том основании, что тот сумел совместить в себе и абсурдное и трагическое:

Абсурд был любимой музой Гоголя, но когда я употребляю термин «абсурд», я не имею в виду ни причудливое, ни комическое. У абсурдного столько же оттенков и степеней, сколько у трагического, — более того, у Гоголя оно граничит с трагическим. Было бы неправильно утверждать, будто Гоголь ставит своих персонажей в абсурдные положения. Вы не можете поставить человека в абсурдное положение, если весь мир, в котором он живет, абсурден; не можете, если подразумевать под словом «абсурдный» нечто, вызывающее смехок или пожатие плеч. Но если под этим понимать нечто, вызывающее жалость, то есть понимать положение, в котором находится человек, если понимать под этим все, что в менее уродливом мире связано с самыми высокими стремлениями человека, с глубочайшими его страданиями, с самыми сильными страстями, — тогда возникает нужная брешь, и жалкое существо, затерянное в кошмарном, безот-

⁸⁶ Блум 1998.

⁸⁷ Камю 1989.

⁸⁸ О набоковском абсурде и творчестве Вагинова см.: Буренина 2000а: 3–4 (вариант этой статьи: Буренина 2001).

ветственном гоголевском мире, становится «абсурдным» по закону, так сказать, обратного контраста⁸⁹.

Набоковские рассуждения о гоголевском абсурде были полемически направлены против интерпретации абсурдного Борисом Эйхенбаумом. В статье 1924 г. «Как сделана “Шинель” Гоголя» Эйхенбаум рассматривает абсурд лишь как языковой прием, ломающий логику текста и создающий в нем комический эффект. Он именует его «приемом доведения до абсурда или противологического сочетания слов»⁹⁰. Для формалиста Эйхенбаума метафизическая природа абсурда просто остается в стороне. Набоков, напротив, выдвигает ее на первый план.

Кроме того, Набоков посвящает абсурду целую лекцию, вошедшую под названием «Искусство литературы и здравый смысл» в цикл лекций по зарубежной литературе. Под абсурдом он понимает иррациональное, лежащее за пределами досягаемости обыденного разума, логического мышления и противоположное «здравому смыслу», т. е. рациональному. Наличие абсурда в творческой личности и в самом творчестве, согласно Набокову, как раз и порождает ту почву, на которой возникают новые смыслы.

Набоков устанавливает родство между абсурдом и гениальностью (по всей вероятности, ориентируясь на параллель между помешательством и гениальностью, проведенную в свое время итальянским медиком и психологом Чезаре Ломброзо.) Гениальная личность в понимании Набокова, действующая бессознательно и алогично, одна только и способна передать все тонкости окружающего мира, поэтому ее следует ограждать от инфекции здравого смысла, а лучше — «выстрелить здравому смыслу в самое сердце»⁹¹. Таким образом, в набоковской интерпретации абсурд и здравый смысл противостоят друг другу как непримиримые антагонисты.

Разумеется, Набоков ориентируется не только на указанную работу Ломброзо, но и на общую тенденцию культуры русского модернизма к сдвигу, одним из важных проявлений которого была критика логического восприятия мира. В связи с этим он, во-первых, учитывает символистский сдвиг предела, во-вторых, авангардистскую идею «сдвига».

Специфика дискурса об абсурде в славянских странах заключается в том, что, несмотря на наличие этого слова во всех славянских языках (ср. польск. *absurd*; хорватск. *apsurd*; чешск. *absurdum*; болг., русск., укр., *абсурд* и т. д.), большинство исследователей разрабатывают понимание аб-

⁸⁹ Набоков 1999: 124–125.

⁹⁰ Эйхенбаум 1986: 51.

⁹¹ Набоков 1998: 476.

сурда преимущественно в контексте, во-первых, русской культуры, во-вторых, творчества обэриутов, интересом к которым было обусловлено появление на Западе уже в конце 1960-х гг. значительного числа переводов представителей группы «Обэриу» и комментариев к ним⁹². Примечательно, что впервые о русском абсурде в связи с поэтикой Хармса заговорил польский славист Анджей Дравич⁹³. Что касается абсурда в польской, чешской, хорватской, болгарской и др. славянских культурах и литературах, то об этом на сегодняшний день написано немного⁹⁴.

Изучение абсурда в русской культуре фокусируется либо на анализе интертекстуальных и типологических параллелей между творчеством обэриутов и творчеством Пушкина (Вольф Шмид⁹⁵), Гоголя (Владимир Набоков), Достоевского (С. Кэсседи⁹⁶, Миливое Йованович⁹⁷), Чехова (Томас Венцлова, Ингрид Длугош⁹⁸), Чехова и Блока (Дженни Стелльман⁹⁹), либо ограничивается поэтикой отдельных обэриутов (Миливое Йованович, Анжела Мартини, Элис Стоун-Нихимовски¹⁰⁰) или их включенностью в контекст культуры русского символизма и авангарда (Грэхэм Робертс, Георг Шерон¹⁰¹), в том числе культуры театральной (Джон Л. Стаен¹⁰²). Самым значительным исследованием стала книга Жана-Филиппа Жаккара о Хармсе, в которой писатель и поэт на основе творческого взаимодействия со своими авангардистскими предтечами — Алексеем Крученых, Казимиром Малевичем, Михаилом Матюшиным, Александром Туфановым и др. — органично вписывается в историко-литературный и культурный контекст современной ему эпохи¹⁰³.

Разработка понятия абсурда неизбежно заставляет исследователей обратиться к смеховой традиции народной культуры, к абсурдному поведению и непонятной речи юродства, к зауми и к глоссолалии, занимающим особое место в поэтике абсурда и в поэтике фольклора. Абсурд,

⁹² Ср., например, Gibian 1971, и др.

⁹³ Drawicz 1964.

⁹⁴ Исключение составляют лишь некоторые работы по абсурду в славянских культурах: Gelhard 1995; Sus 1965, см. подробно главу «Teorie absurdna, absurdní komika a S³awomir Mo•ek», s. 43—62; Tomović 1980.

⁹⁵ Шмид 1998.

⁹⁶ Cassedy 1984.

⁹⁷ Йованович 1981.

⁹⁸ Венцлова 1997; Dlugosch 1977. См. также: Chances 1982.

⁹⁹ Stellman 1992.

¹⁰⁰ Йованович 1983; Martini 1981; Stone-Nakhimovsky 1982.

¹⁰¹ Roberts 1997; Cheron 1983.

¹⁰² См. подробно о взаимодействии символистского, сюрреалистического театров и театра абсурда Styan 1981.

¹⁰³ Jaccard 1991.

в сущности, подобен фольклору. Как и фольклор, он обращен к природе конкретной личности, к ее мифологическому сознанию, а не социальным или политическим связям (Вальтер Кошмаль)¹⁰⁴. Генезис драмы абсурда возводится к народной театральной традиции, а коротких рассказов — к жанру волшебной сказки. Так, Франк Гёблер, характеризуя «Случаи» Хармса как жанр метасказки (*Meta-Märchen*)¹⁰⁵, показывает, что в отличие от традиционной сказки, где герой вступает в космогоническую борьбу с антимиром, хармсовские сказки конструируют позитивный мир альтернативной реальности. Поэтика сказки и на самом деле насквозь пропитана абсурдом. Ведь «Сказка про курочку Рябу» сплошь состоит из противоречивых и нелепых с точки зрения здравого смысла ситуаций, начиная от снесенного курицей золотого яйца и сумевшей разбить его одним движением хвостика мышки вплоть до неадекватных реакций старика и старухи на все происходящее.

В ряде работ поднимается проблема метода литературы абсурда и попытка соотнести литературу абсурда с конкретным направлением в художественно-историческом процессе. Бертрам Мюллер в книге «Абсурдная литература в России» ограничивает абсурдную литературу эпохи реализма от эпохи модерна на том основании, что если в абсурдных произведениях Гоголя («Ревизор») и Достоевского («Братья Карамазовы») доминирует реалистический метод, то в литературе, начиная с драматургии Чехова, он вытесняется методом антиреалистическим. Под реалистическим методом Бертрам Мюллер, судя по всему, понимает аристотелевское требование мимезиса, а под антиреалистическим — отклонение от «подражания природе». Исходя из этих соображений напрашивается вывод о том, что абсурд в литературе XIX в. следует интерпретировать как одну из ступеней реализма, а абсурд в литературе XX в. — как полемику с реалистическим методом¹⁰⁶. Еще более категоричен в этом отношении Петер Урбан. В послесловии к сборнику текстов по русскому абсурду «Ошибка смерти», в котором как абсурдные трактуются выборочные тексты ряда русских писателей и поэтов XIX–XX вв., он постулирует, что проникновение абсурда в литературу осуществляется исключительно с помощью реалистического метода¹⁰⁷. Не случайно диапазон авторов абсурдных произведений охватывает в этом сборнике «абсурдистов» от Александра Пушкина до Владимира Соро-

¹⁰⁴ Koschmal 1986. Ср. также Кошмаль 1993: 242–247.

¹⁰⁵ Göbler 1995–1996: 27.

¹⁰⁶ Müller 1978: 34.

¹⁰⁷ Urban 1990: 482.

кина. Именно в «реализме» усматривает автор особенность русской литературы абсурда и ее принципиальное отличие от западной.

Оге Хансен-Лёве подходит к анализу абсурда как проблеме философско-эстетической. Несмотря на то что понятие абсурда выступает в современном теоретическом дискурсе как отрицание привычной, устоявшейся структуры, как пластичный внезапный процесс, который может быть воспринят только при отрешении от восприятия действительности в категориях каузативных связей, оно, как показывает автор, может быть *обозначено* и таким образом стать в искусстве и литературе структурным принципом. Характеризуя абсурд как *ничто*, отражающее вселенскую энтропию, он тем самым определяет его как особый знак, значение которого и есть данное «ничто»¹⁰⁸. Михаил Ямпольский, отталкиваясь от творчества Хармса, вообще создает оригинальное философское произведение, которое вслед за определяемым им абсурдом также можно рассматривать как «способ трансцендентного познания»¹⁰⁹. И все же категории абсурда как таковой для автора не существует: она заменена понятием «типа литературы», строящегося «на своеобразно понятой онтологии литературного умозрительного мира, возникающего в результате мира исторического»¹¹⁰. Леонид Геллер рассматривает абсурд сквозь призму теории хаоса, показывая также взаимосвязь последней с позициями постмодернизма¹¹¹. «Хаологический инструментарий» дает автору возможность вскрыть элементы абсурда в ряде произведений таких гетерогенных писателей и поэтов, как Марина Цветаева, Валерий Брюсов, Игорь Северянин и, разумеется, Хармс. В компаративистских разысканиях проводятся типологические и интертекстуальные параллели между западным и обэриутским театрами абсурда. Кристина Мюллер-Шолле, продолжая сопоставительный анализ обэриутской литературы и западной драмы абсурда, начатый Бертрамом Мюллером, сосредоточивает внимание на творчестве Хармса и Введенского. Отмечая общность их творческих приемов и мировоззрения с театральными-эстетическими установками Беккета и Ионеско, она усматривает разницу между ними в наличии позитивной программы представителей русского абсурда, программы, которая «nicht nur ex negativo zu definieren ist»¹¹². Сузан Скотто прослеживает интертекстуальные связи между «Старухой» Даниила Хармса и «Мистериями» Кнута Гамсуна¹¹³,

¹⁰⁸ Hansen-Löve 1994.

¹⁰⁹ Ямпольский 1998: 177.

¹¹⁰ Там же: 14.

¹¹¹ Геллер 1999.

¹¹² Müller-Scholle 1988: 92.

а Аница Влашич-Анич выявляет дадаистские источники поэтики Хармса¹¹⁴. Проблема изучения поэтической бессмыслицы привела ряд авторов к исследованию абсурда на фоне детской литературы. Так, Гертруда Кёниг рассматривает творчество обэриутов в связи с деятельностью ежемесячных детских журналов «Ёж» и «Чиж», в состав редколлегии которых входил Николай Олейников. Она проводит параллель между спецификой детского мышления (предметность, алогизм, повышенная ассоциативность) и художественным видением мира поэтов-обэриутов, познающих мир как будто с самого начала¹¹⁵. Томас Гроб в книге «Недетская детскость Даниила Хармса», уделяя основное внимание вопросу поэтической формы, отмечает, что именно ее четкость и строгая замкнутость лежит «в основе игры со здравым смыслом и логикой»¹¹⁶. С его точки зрения, безупречность формы порождает рассогласованность смысла, а следовательно, абсурд. Добавим, что упорядоченность входит в тот ассортимент «хаологического инструментария», о котором пишет Леонид Геллер. Семантический хаос, как это ни парадоксально, порождается скрупулезно организованной структурированностью и каноничностью и, таким образом, как нельзя лучше репрезентируется в стихотворной речи, четко структурированной ритмом, строфикой и рифмой.

В России первоначальное исследовательское внимание к абсурду было мотивировано в конце 1950-х гг. интересом к западному (в большей мере к французскому) театру абсурда, получившему на первых порах резко негативную оценку. Так, Л. Копелев в статье с весьма симптоматичным названием «Осторожно — трупный яд!», интерпретируя театр абсурда почти в духе Макса Нордау как «посмертное разложение» или «современный декаданс», возлагает на его представителей и конкретно на Самуэля Беккета всю полноту ответственности за это «лжеискусство»¹¹⁷. Такая реакция вполне объяснима. Как представитель социалистического, «нормативного» общества, Копелев демонстрирует своей статьёй механизм интеллектуальной и социальной защиты от ненормативности абсурдного мировоззрения и от всех тех противоречий, которые таковое продуцирует. Абсурд понимается им как утрата самотож-

¹¹³ Scotto 1981b; Tomović 1980. «Старуху» можно назвать, пожалуй, одним из изблюбленных объектов исследования, о чем свидетельствует целый ряд работ. Ср.: Chances 1985; Giaquinta 1991; Йованович 1981; Stone-Nakhimovsky 1978 и др.

¹¹⁴ Vlašič-Anič 1997.

¹¹⁵ König 1978.

¹¹⁶ Grob 1994: 76.

¹¹⁷ Копелев 1959: 236.

дественности, которая в политической обстановке 50-х гг. была совершенно невообразима.

Более отрефлексированная критика театра абсурда появляется в начале 1960-х гг. на страницах «Литературной газеты». С. Великовский в статье «Мифология абсурда» на фоне общей негативной оценки этого явления приводит на примере пьесы Беккета «Носорог» ряд интересных наблюдений. С одной стороны, характеризуя ее жанр и как «трагикомический фарс», и как «антифашистский памфлет», и как «метафизическую притчу», он имплицитно вскрывает многожанровую сущность абсурдистского текста, а с другой стороны, говоря о создании писателями-абсурдистами «метафизической мифологии», указывает на принципиальный сдвиг сознания в XX в., на изменение представления о мире¹¹⁸. Мифы переживают в эпоху абсурда новую жизнь. Переосмысляясь и включаясь в новые структуры, они обобщенно отражают абсурдность действительности в виде вновь созданных персонификаций. Новая мифология, представленная в драматургии 1950-х гг., была понята не только в интеллектуальной среде. Эсслин в своей книге об абсурде намеренно упоминает о том, что в 1957 г. в одной американской каторжной тюрьме была показана пьеса Беккета «В ожидании Годо». При этом реакция заключенных превзошла всяческие прогнозы — лишенные свободы приняли «Годо» с бурным восторгом.

С общим критическим настроением точки зрения Великовского перекликается статья Л. Щепиловой «Чему служит театр абсурда», появившаяся на страницах «Литературной газеты» два года спустя после начала европейских дебатов об абсурде. Щепилова предпринимает, пожалуй, первую попытку в русском дискурсе об абсурде осмыслить теорию Эсслина и дополнить ее краткими соображениями¹¹⁹. Трактую театр абсурда как антиреалистический в смысле его отказа быть «рупором общественных идей и переживаний», автор одновременно пытается соотнести абсурд с такими явлениями культуры, как мистификация или черный юмор.

И все же общая негативная оценочность театра абсурда перевешивает в этот период отдельные любопытные замечания и находки.

Собственно говоря, и до этого времени слово *абсурд* обладало в русском языке очевидной пейоративной оценочностью. Получив известность с середины XIX в., это слово первоначально фигурировало в словарях как категория логического абсурда, то есть как понятие или суждение, обо-

¹¹⁸ Великовский 1960.

¹¹⁹ Щепилова 1963.

значающее «бессмыслицу, нелепость». Впервые слово *абсурд* было зафиксировано в 1861 г. в «Полном словаре иностранных слов»¹²⁰. Затем оно повторяется в «Прибавлении I» к этому словарю¹²¹, а также в «Настольном словаре» Толля¹²² и в объяснительном словаре иностранных слов Михельсона, добавившего к словарной статье *абсурд* статью *абсурдный*¹²³. С конца XIX в. слово *абсурд* попадает в указанном значении в ряд энциклопедических словарей¹²⁴ и все чаще и чаще встречается в художественной литературе и публицистике. Гончаров в очерке «Литературный вечер», описывая нелепую ситуацию чтения романа автором, который не был писателем, но занимал важные государственные посты и имел авторитет в свете, вкладывает в уста «известного профессора словесности, написавшего много книг о литературе»¹²⁵, следующую реплику:

Новые писатели дают слишком много места реализму. Но об этом говорено так много, что скучно становится. Отвергают все основы искусства... Дошли до абсурда¹²⁶.

Выражение *дойти до абсурда* имеет в этом контексте значение того, в чем «нельзя уловить смысла». Для профессора словесности таковым оказывается реалистическое искусство. Абсурд для Гончарова — великосветский роман прототипа главного героя очерка П. А. Валуева, который являлся к тому же еще и непосредственным начальником писателя.

Примечательно, что практически сразу за появлением западного театра абсурда словарная статья об абсурде была начисто исключена из «Большой советской энциклопедии» 1949 г. под редакцией С. И. Вавилова. Вероятно, для советской цензуры наличие таковой ощущалось бы как возможная опасность трансплантации «чужеродного» театрально-художественного явления в сферу культурной жизни советского человека. Тем не менее очень скоро, не без влияния теоретических дебатов об абсурде, начатых Эслином, появляется попытка не только осмыслить западный театр абсурда¹²⁷, но и выявить феномен абсурда в соб-

¹²⁰ ПСИС 1861: 1.

¹²¹ Прибавление I к «Полному словарю иностранных слов». С. 1 (СПб., 1863).

¹²² Толль 1863–1864: 9.

¹²³ Михельсон 1865: 9.

¹²⁴ См., например: Брокгауз, Ефрон 1890—1904, I: 45; или: Брокгауз, Ефрон 1916: 94.

¹²⁵ Гончаров 1980: 35.

¹²⁶ Там же: 87–88.

¹²⁷ Куликов 1974.

ственной культуре. И в первую очередь в творчестве обэриутов. С появлением интереса к абсурду в собственной национальной культуре пейоративная оценочность этого слова смещается на периферию.

В России термин *абсурд* в контексте русской литературы впервые прозвучало в 1965 г. в небольшой статье Анатолия Александрова «Даниил Хармс»¹²⁸, а затем было подхвачено другими исследователями¹²⁹. 1960–1980-е гг. отмечены появлением значительного числа тезисов, статей, авторефератов кандидатских и докторских диссертаций на тему творчества обэриутов¹³⁰. Однако в центре исследовательского интереса находились источниковедение, поэтика художественного текста, биографические работы. Исключение составляли некоторые междискурсивные исследования, в которых ставился вопрос о соотношении абсурда и живописи или философии. К таким работам можно отнести статью Сергея Сигова, в которой истоки поэтики обэриутов отыскиваются в теории «расширенного смотрения» Михаила Матюшина¹³¹.

Поскольку язык постмодернистской критики в этот период не был еще достаточно развит, многие аспекты текстологического анализа поэтики абсурда оставались явно невыясненными. Применительно к поэтической традиции рассуждали главным образом о *логическом абсурде*, т. е. как об осознанном художественном приеме, направленном на рассогласование завязки поэтического действия (или рассуждения) и развязки, когда исходный эпизод вступает в логический конфликт с завершающим. Логический абсурд проявляется в поэтической традиции речи в нарушении синтагматических и парадигматических связей, то есть функционирует как бессмыслица речи, испорченная рациональность. Таково понятие *nonsense*'а (ср. *sense* и *non-sense*), обязанное своим появлением «Книге бессмыслиц» Эдварда Лира. Такова же и теория речевой бессмыслицы, разработанная в 20–30-е гг. в кружке «чинарей». В этом, первом понимании абсурд включает в себя такие семантически близкие слова, как *абра-кадабра*, *бред*, *бессмыслица*, *вздор*, *заумь*, *нонсенс*, *чепуха*, *чушь*, которые обозначают не то, что лишено смысла, а то, в чем смысл уловить трудно или почти невозможно. Действительно, содержание абсурдной

¹²⁸ Александров 1965.

¹²⁹ Перечислим в хронологическом порядке некоторые ранние российские публикации об обэриутах: Халатов 1966; Александров, Мейлах 1967а, б; Чертков 1968 и др. Заметим, что о поэтике обэриутов (вне ее осмысления в русле поэтики абсурда) впервые в постсталинскую эпоху заговорила Лидия Чуковская; см.: Чуковская 1960: 257.

¹³⁰ См., например: Герасимова 1988; Валиева 1998.

¹³¹ Сигов 1986.

литературы — будь то стихи английских поэтов XIX в. Эдварда Лира, Хилэра Беллока, Сэра Уильяма Гилберта, Роальда Даля, легендарная «Алиса» Льюиса Кэрролла, стихи Вильгельма Буша или тексты представителей русской поэтики абсурда XX в. Александра Введенского, Якова Друскина, Леонида Липавского, Николая Олейникова и Даниила Хармса — часто сводится к явному или скрытому нарушению основных законов логики. Хармс в «Письме к Т. А. Липавской» от 2 сентября 1932 г. как раз и характеризует абсурд как нарушение одного из законов логики:

Представьте себе, для наглядности, на примере, что Вы и Валентина Ефимовна две почки. И вдруг одна из вас начинает смещаться. Что это значит? Абсурд. Возьмите вместо Валентины Ефимовны и поставьте Леонида Савельевича, Якова Семеновича и вообще кого угодно, все равно получается чистейшая бессмыслица¹³².

Одним из излюбленных приемов «логического» абсурда, то есть поэтической бессмыслицы, в произведениях этих авторов можно назвать *reductio ad absurdum*, то есть прием приведения к нелепости, заключающийся в обнаружении противоречия основного положения или его выводов, о котором уже было сказано выше. Типичным примером можно назвать стихотворение, известное русскому читателю по переводу Самуила Маршак:

Три мудреца в одном тазу
Пустились по морю в грозу.
Будь попрочнее
Старый таз,
Длиннее
Был бы мой рассказ¹³³.

Ученые, занимающиеся лингвистической прагматикой, пониманием и порождением текста, обратившись к исследованию нарушения механизма языковой коммуникации, сконцентрировали свое внимание главным образом на сказках Кэрролла. Вслед за Эслином, впервые поставившим проблему коммуникации в литературе абсурда, и одновременно вслед за теорией речевых актов (Джон Л. Остин, Джон Р. Серль, Маркус Х. Вёрнер) Елена Падучева описывает в творчестве Кэрролла порожденный «дефектной» коммуникацией логический абсурд. Проводя параллель между сказками Кэрролла и театром абсурда, Падучева резко разграничивает нонсенс (Кэрролл) и абсурд (Беккет, Пинтер) на том основании, что у

¹³² Хармс 1993: 72.

¹³³ Маршак 1955: 528.

Кэрролла «дефектная коммуникация имеет фоном абсолютную психологическую нормальность — быть может, даже нормативность — поведения героев»¹³⁴. Соответственно нонсенс относится автором к области языка, а абсурд — к сфере психики. Обращение большинства исследователей «дефектной» коммуникации к сказкам Кэрролла вполне объяснимо. Уже 1879 г. русский читатель смог познакомиться с первым переводом сказки «Алиса в стране чудес» под названием «Соня в царстве Дива», сделанным предположительно Ольгой Тимирязевой, двоюродной сестрой известного ученого. Перевод не прошел незамеченным в литературных кругах того времени. И все же сказка Кэрролла еще не стала тогда плодом внутренних аналогий культурно-художественного и социального процессов. Это случилось в начале XX в., когда через тридцать лет после выхода в свет «Сони в стране Дива» один за другим стали появляться переводы, в том числе выполненные и русскими поэтами и писателями — Поликсеной Соловьевой и Владимиром Набоковым¹³⁵.

Разработка типологии языковых отклонений успешно сопутствует изучению феномена абсурда. Исследуются коммуникативные постулаты Г. П. Грайса — информативности, истинности, релевантности, ясности выражения — и соответствующие им импликатуры дискурса, т. е. речевые структуры, нарушающие коммуникативные постулаты, подразумевающие некие скрытые смыслы и закрепленные в фигуративной речи — в тавтологии, иронии, метафоре, литоте, гиперболе, каламбуре и др. Ольга и Исаак Ревзины выделяют целых восемь типов таких постулатов: детерминизма, общей памяти, одинакового прогнозирования будущего, информативности, тождества, истинности, неполноты описания, семантической связности¹³⁶. Нарушение коммуникативных постулатов, обязательных для нормативного дискурса, и есть проявление логического языкового абсурда. Татьяна Булыгина и Алексей Шмелев разграничивают абсурдные высказывания и семантические аномалии, полагая, что при всей их внешней схожести первые отражают глубинные сдвиги, происходящие в современном сознании, а вторые — простое нарушение языковой нормы¹³⁷. Логический абсурд, не являющийся, с точки зрения авторов, лингвистически аномальным, понимается ими как средство познания действительности и выводится

¹³⁴ Падучева 1982: 78. Ср также Падучева 1983.

¹³⁵ Об истории переводов «Алисы» на русский язык см. подробно: Демурова 1994–1995.

¹³⁶ См. также Ревзина, Ревзин 1971.

¹³⁷ Булыгина, Шмелев 1990: 105. О строении концептуальных полей нормы и антинормы см. также Арутюнова 1987.

за пределы языковых аномалий в метафизическую сферу. Возможности экспликации логического абсурда как проявления аномальной коммуникации¹³⁸ уже не на англоязычном, а на русском материале чуть позже продемонстрируют Федор Успенский и Елена Бабаева. Описывая языковую картину мира Хармса, они раскрывают процесс нарушения коммуникативных постулатов на уровнях синтагматики и парадигматики¹³⁹. Понятие логического абсурда в художественном тексте пересекается с понятием квазиконъюнкции, предложенным И. П. Смирновым. Квазиконъюнкция — понятие, возникающее на пересечении конъюнкции и дизъюнкции, синтеза и анализа, имеет смысл создания «псевдообъединений» или «фиктивной парности», то есть совмещения «несовместимого, разнокачественного, противоречащего друг другу»¹⁴⁰. Коротко говоря, квазиконъюнкция, представляя собой совмещение несовместимого, нарушает в художественном тексте основные законы логики. Функции, которыми обладает данное явление, направлены: 1) на аннулирование своего предмета (неконъюнктивность), 2) на замену предмета противоположным предметом (антиконъюнктивность), 3) на симуляцию предмета. Фактический материал, которым оперирует далее автор, хорошо демонстрирует, как через псевдообъединения, разрушающие логические и ассоциативные связи, возникало столкновение смыслов в позднесредневековой литературе на Руси, способствовавшее порождению логического абсурда в литературном тексте.

В таком понимании абсурд можно рассматривать как явление, развившееся на почве восточного христианства, где уже с эпохи Византии была известна традиция апофатического богословия. Автор «Ареопагитик», Псевдо-Дионисий Ареопагит, рассуждая о первопричине бытия, писал о том, что в ней нужно утверждать все имеющееся в сущем и одновременно отрицать в силу того, что она, как причина всего сущего, тем самым возвышается над ним. Религиозно-богословская традиция Византии подготовила своего рода предпосылки для абсурдного творчества в русской культуре и литературе, не прерывающегося со времен древнерусской культуры вплоть до XX в., когда культура от модернизма до постмодернизма начинает осознаваться как «ситуация» абсурда, противостоящая рационалистическому систематизму и допускающая множество парадоксов и противоречий.

¹³⁸ Ср. также понятие «абсурдная аргументация», разработанное немецкой слависткой Дорис Бурхардт (Burkhardt 1998).

¹³⁹ Успенский, Бабаева 1992.

¹⁴⁰ См.: Смирнов 1991: 108–115.

Коротко говоря, логический абсурд *конструирует новые текстовые стратегии*, направленные, как пишет Ямпольский в связи с характеристикой текстуальных практик обэриутов, на «сознательный разрыв возможных ассоциативных связей»¹⁴¹. Напрашивается вывод, что логический абсурд, нарушающий автоматизм восприятия, обладает в литературе и искусстве безусловным сходством с понятием «остранения», введенным Виктором Шкловским в книге «Воскрешение слова» и в статье «Искусство как прием» в связи с анализом поэтического языка¹⁴². Подобно остранению, абсурд ломает автоматизм восприятия благодаря новому, «странному» взгляду на повседневный мир с целью понять его, а не просто увидеть.

Начиная с 1990-х гг. происходит ощутимый перелом в подходе к изучению абсурда, что в значительной степени было обусловлено бурными дебатами о постмодернизме, которые велись в этот период на страницах периодической печати, и соответственно формированием языка русской постмодернистской критики. Так, появляется статья А. Кулика, обращенная к категории телесности в произведениях Тристана Тцара и Александра Введенского¹⁴³.

Дискуссии об абсурде обретают в этот период более целенаправленный характер и охватывают многие толстые журналы. Пожалуй, первым в этом отношении стал московский журнал театральной теории и критики «Театр», целиком посвятивший содержание своего одиннадцатого номера за 1991 г. разным вопросам культуры и литературы русского абсурда. Вслед за ним сосредоточился вокруг абсурда в № 9 и 10 за 1994 г. московский журнал художественной литературы, критики и библиографии «Литературное обозрение», опубликовав на своих страницах (с. 49–70) материалы Вторых обэриутских чтений, которые проходили в феврале 1994 г. на филфаке МГУ в рамках школы-семинара по проблемам поэтического языка¹⁴⁴. В журнале «Новое литературное обозрение» с 1994 по 1997 г. также появляется ряд исследований, посвященных проблемам разного характера в творчестве обэриутов и, главным образом, Хармса: достоверности мемуаров (Н. А. Богомолов¹⁴⁵), философской и мистической мысли (Михаил Ямпольский¹⁴⁶), интертекстуальным связям (Вале-

¹⁴¹ Ямпольский 1998: 177. См. об этом также нашу статью: Буренина 2000б.

¹⁴² Ср. также методологическую конструкцию развития русского формализма на основе принципа остранения в кн.: Ханзен-Лёве 2001.

¹⁴³ Кулик 1998.

¹⁴⁴ Первые обэриутские чтения состоялись в 1990 г.

¹⁴⁵ Богомолов 1997, см. раздел «Источник “Анекдотов” из жизни Д. Хармса». С. 250–251.

¹⁴⁶ Ямпольский 1996.

рий Сажин¹⁴⁷, Илья Кукулин¹⁴⁸), новым архивным материалам (Е. Н. Строганова¹⁴⁹), столкновению поэтического творчества с культурной революцией (Р. М. Янгиров¹⁵⁰), специфике авторства как повествовательной инстанции (А. Герасимова¹⁵¹).

В русле постмодернистской критики трактует абсурд Е. В. Клюев в книге «Теория литературы абсурда». Он приходит к довольно радикальному и в то же время любопытному выводу о том, что весь литературный дискурс в целом, будучи полем взаимодействия «безреферентных и референцированных высказываний (вовсе не соотношенных с действительностью или соотношенных с ней условно)», является особым типом коммуникативной аномалии, то есть, в сущности, абсурдным дискурсом¹⁵². При такой интерпретации литература абсурда, разрывающая хронологические и локативные связи и допускающая бесконечное количество толкований, и есть апогей художественной литературы.

Наблюдения Герасимовой за художественной коммуникацией в творчестве Хармса, а также статья Кукулина, опубликованная в «Вопросах литературы», некоторым образом продолжают идею письма в том смысле, в каком она обыгрывается постструктуралистским литературоведением в духе Деррида. Незавершенность многих произведений Хармса, а также тематизация отказа от писания объясняется Кукулиным избыточностью письма. Письмо выражает то, что уже заложено в поэтической речи. Поэтому процесс сочинения, составляющий акт трансценденции, ближе к истине, чем фиксация авторского сознания на бумаге. В сущности, Кукулин считает, что «Хармс стоял у истоков нового этапа в развитии литературы», подразумевая под последним эпоху постмодернизма¹⁵³. Несколько ранее в том же журнале «Вопросы литературы» также была опубликована статья, затрагивающая в постмодернистском духе проблему письма¹⁵⁴. Ее автор, М. Шапир, поддерживая текстологическую инициативу Владимира Глоцера, выступает за аутентичность хармсовских текстов со всеми их ошибками и описками. Модернизация текста, видоизменяющая семантику, синтактику и прагматику произведения, ассоциируется автором с омертвлением текста.

¹⁴⁷ Сажин 1995а.

¹⁴⁸ Кукулин 1995.

¹⁴⁹ Строганова 1994.

¹⁵⁰ Янгиров 1997.

¹⁵¹ Герасимова 1995.

¹⁵² Клюев 2000: 13 и далее.

¹⁵³ Кукулин 1997: 90.

¹⁵⁴ Шапир 1994.

Совершенно очевидно, что солидаризирующим началом большинства исследований по абсурду как в зарубежной, так и в российской славистике и русистике, является творчество Хармса, оказавшее не меньшее влияние, чем книга Эсслина, на формирование в 1960-е гг. дискурса об абсурде. Об этом свидетельствуют работы Жоржа Нива, Томаса Гроба, Дженни Стелльман, Любомира Стойменова, Александра Флакера и целого ряда других авторов¹⁵⁵. Произведения Хармса, практически не публиковавшиеся при жизни писателя, спасенные в 1941 г. в блокадном Ленинграде Яковом Друскиным, впервые увидели свет в начале 1960-х гг. в самиздате и в западной печати. Первым примером комплексного подхода к феномену абсурда на материале произведений Хармса можно назвать сборник под редакцией Нэйла Корнуэлла «Даниил Хармс и поэтика абсурда»¹⁵⁶, в котором интертекстуальные исследования (Робин Айзлвуд), в том числе компаративистские (Розанна Джаквинта), чередуются с работами по поэтике (Александр Кобринский, Нина Перлина, Ежи Фарино, Лазарь Флейшман), театральной эстетике (Михаил Мейлах, Татьяна Никольская), а также теоретическими (Жан-Филипп Жаккар, Нэйл Корнуэлл, Робин Милнер-Гулланд, Энтони Эниман) и биографическими (Анатолий Александров, Яков Друскин). Сборник включает первое, пожалуй, интермедиальное исследование по поэтике русского абсурда Милены Михальской. Проводя параллель между фильмом Слободана Пешича «Случай Хармса», представленным в 1988 г. на кинематографическом фестивале в Каннах, и циклом рассказов Хармса «Случай», Михальская выявляет кинематографические возможности абсурдного текста как такового¹⁵⁷.

Юбилейный 1995 г. Хармса был отмечен, кроме всего, еще и публикацией сборника материалов «Хармсиздат представляет» под редакцией Валерия Сажина, куда вошли эссе, исследования, воспоминания, а также каталог выставки «Хармс и книга художника»¹⁵⁸.

И наконец, в море литературы об абсурде, созданной за последние годы в рамках западной и российской славистики vs. русистики, появляется историко-литературное исследование Александра Кобринского,

¹⁵⁵ Nivat 1982; Stellman 1985; Stoimenoff 1984; Flaker 1969. Александр Флакер осуществил и первые переводы отдельных произведений Хармса на сербохорватский язык; см. далее (s. 689—695). О первых переводах отдельных текстов Хармса на чешский и польский языки см. там же, s. 683. Kasak 1976; Ziegler 1982.

¹⁵⁶ Cornwell 1991.

¹⁵⁷ См.: Michalski 1991.

¹⁵⁸ Сажин 1995б.

рассматривающее особенности преломления сложившихся литературных традиций в обэриутском творчестве¹⁵⁹, серия публикаций Ольги Чернорицкой¹⁶⁰, а также теоретические исследования Михаила Ямпольского и Д. В. Токарева¹⁶¹.

Однако окончательно теоретические дебаты по абсурду, инициированные в 60-е гг. книгой Мартина Эсслина «Театр абсурда», были подытожены участниками сборника «Абсурд и вокруг». Уточнение самого объекта исследования позволило авторам этого сборника трактовать абсурд, во-первых, как феномен междискурсивный, не ограниченный лишь областями театра и литературы, во-вторых, как феномен, не локализованный исключительно западным (театр абсурда Беккета, Ионеско и др.) или русским (творчество обэриутов) культурным контекстом. Тем самым была обусловлена и общая концепция сборника — представить абсурд в славянской культуре XX в. как явление, охватившее самые разные дискурсы, отразившаяся и в его заглавии. «Абсурд и вокруг» — полемическая отсылка к названию посвященного Мартину Эсслину сборника «Вокруг абсурда. Эссе о драме модерна и постмодерна»¹⁶², авторы и составители которого ограничивали понимание абсурда лишь сферой театрального искусства. Задача этого сборника, опиравшегося на материалы международной конференции «Абсурд и славянская культура XX в.», которая состоялась в октябре 2001 г. в Цюрихском университете, заключалась в том, чтобы на фоне сложившегося теоретического дискурса об абсурде, главным образом сориентированного, как мы уже убедились, на анализ абсурда, в авангардистской литературе и театре, представить феномен абсурда в культуре XX в. — от символизма до постмодернизма — с привлечением материалов славянской литературы, философии, социологии, живописи и кино.

1.5. СТРАХ СИНТЕЗА И АБСУРДА

При всем многообразии современных определений понятия *абсурд* (в философской мысли — как антипод понятия разума и крайняя форма экзистенциального переживания, в искусстве и литературе — как антипод рационального, в языке — как нарушение коммуникативных посту-

¹⁵⁹ Кобринский 1999.

¹⁶⁰ Чернорицкая 2001.

¹⁶¹ Ямпольский 1998; Токарев 2002.

¹⁶² См.: Brater, Cohn 1990.

латов) эти определения сводимы к общим характеристикам. В метафизическом смысле абсурд — понятие, обозначающее экстремальный тип отношений между человеком и исчерпавшим динамику своих возможностей миром — миром в состоянии кризиса. В инструментальном смысле этот термин обозначает совокупность экспериментальных приемов как в культуре в целом, так и в отдельных ее областях — в науке, философии, литературе, визуальных искусствах.

Мы предлагаем выделять абсурд 1) метафизический, 2) художественный, а также расценивать этот феномен одновременно и как деструктивный, наделенный разрушительной силой, и как креативный, обладающий созидательной моторикой, спасающей и возрождающей энергией. В рождении же метафизического и художественного абсурда важную роль играют трансформационные возможности страха.

Чтобы проиллюстрировать это последнее высказывание, обратимся к Даниилу Хармсу, произведения которого наравне с произведениями других участников кружка «чинарей» — Введенского, Друскина, Липавского и Олейникова — не только выходят за рамки традиционных жанров, но и явно могут быть выделены в особую неканоническую литературную форму. В рамках этого подраздела предпринимается попытка осмыслить главным образом метафизическую сущность абсурда.

Находясь вместе с Введенским в июне — ноябре 1932 г. в курской ссылке, Хармс написал текст-фрагмент, имеющий определенное сходство с исповедальной формой и насквозь пронизанный лейтмотивом страха:

Я один. Каждый вечер Александр Иванович куда-нибудь уходит и я остаюсь один. Хозяйка ложится рано спать и запирает свою комнату. Соседи спят за четырьмя дверями, и только я один сижу в своей маленькой комнатке и жгу керосиновую лампу.

Я ничего не делаю: собачий страх находит на меня. Эти дни я сижу дома, потому что я простудился и получил грипп. Вот уже неделя держится небольшая температура и болит поясница.

Но почему болит поясница, почему неделю держится температура, чем я болен и что мне надо делать? Я думаю об этом, прислушиваюсь к своему телу и начинаю пугаться. От страха сердце начинает дрожать, ноги холодеют и страх хватает меня за затылок. Я только теперь понял, что это значит. Затылок сдавливают снизу и кажется: еще немножко и сдавят всю голову сверху; тогда утерается способность отмечать свои состояния и ты сойдешь с ума. Во всем тебе начинается слабость и начинается она с ног. И вдруг мелькает мысль: а что, если это не от страха, а страх от этого. Тогда становится еще страшнее.

Мне даже не удается отвлечь мысли в сторону. Я пробую читать. Но то, что я читаю, становится вдруг прозрачным и я опять вижу свой страх. Хотя

бы Александр Иванович пришел скорее! Но раньше чем через два часа его ждать нечего. Сейчас он гуляет с Еленой Петровной и объясняет ей свои взгляды на любовь¹⁶³.

Герой этой хармсовской мини-исповеди локализован в пространстве коммунальной комнаты не совсем случайно. Как известно, коммуналка «примирает» в себе самые разнородные бытовые помещения, разных жильцов и сожителей. Нахождение в коммуналке — это своего рода метафорическое погружение в синтез, при котором наступает «примирение» разного рода оппозиций, исчерпанность, завершенность трансформационных возможностей быта. Ситуация представляется герою чудовищной: «Затылок сдавливают снизу и кажется: еще немножко и сдавят всю голову сверху; тогда утеряться способность отмечать свои состояния и ты сойдешь с ума». Весь сюжет строится на ощущении онтологического страха перед погружением быта и бытия в синтез и на абсурдной реакции на этот страх: «Я ничего не делаю: собачий страх находит на меня».

Этот текст-фрагмент нельзя назвать характерным для поэтики Хармса. Все, о чем здесь рассуждает Хармс, мало похоже на содержание его произведений, к которым мы привыкли. И тем не менее Хармс отнюдь не ускользает от поэтики абсурда, а пытается приоткрыть перед читателем анатомию абсурдного сознания, важным условием возникновения и функционирования которого является для него категория страха. Хармс показывает, что абсурд рождается, во-первых, как негативная форма синтетической референции, как своего рода «страх влияния», если следовать современной концепции Блума¹⁶⁴, но не поэтического влияния, а влияния синтеза. Во-вторых, в духе Кьеркегора абсурд для Хармса — это категория экзистенциальная, то есть страх переживания необходимости выбора. И все же в отличие от Кьеркегора, для которого страх возникает из очевидности и неизбежности самоутраты целостного в момент выбора¹⁶⁵, страх в тексте Хармса — это страх перед выбором гипотетического целого. Хармс скорее ориентируется не на интерпретацию категории страха Кьеркегором, а на «реформулировку» взглядов датского философа Шестовым. Мы уже писали выше о том, что Шестов, занимаясь поисками парадоксальной логики порождения смысла из бессмыслицы (ср. современ-

¹⁶³ Хармс 1993: 73; здесь и далее цитирую с сохранением особенностей пунктуации Хармса. Написан текст, по всей вероятности, между июлем и ноябрем. См. комментарий к этому тексту в Сажин 1998, II: 656.

¹⁶⁴ Блум 1998.

¹⁶⁵ Кьеркегор 1998.

ные стратегии Делёза), пришел в одной из своих поздних статей «Киркегард — религиозный философ» к выводу о том, что в XX в., в эпоху кризиса утопических иллюзий, эра философии удивления сменяется эрой философии отчаяния (= страха), под которой философ понимал философию абсурда. Страх выбора vs. влияния перед синтезом ведет у Хармса к абсолютному отказу от выбора vs. влияния: «Я пробую читать. Но то, что я читаю, становится вдруг прозрачным и я опять вижу свой страх».

Ситуация «ничего неделания», в которой находится герой Хармса, и оказывается негативной реакцией на характерное для синтетической фазы примирение оппозиций. Синтез оборачивается своей инверсией, квази-синтезом. Временное примирение противоположностей сводится к их полному неразличению: «тогда утеряется способность отмечать свои состояния». Абсурд для Хармса — это ситуация пересечения формализованным разумом своей границы из страха перед ней. Пересекая собственный порог-предел, разум выходит за рамки кодифицированного пространства, попадая в пространство некодифицированное, в котором возможно создание новых смыслов. В таком понимании абсурд сродни творческому порыву в философии творчества Бергсона. Порыв, о котором пишет Бергсон в «Творческой эволюции», дает отпор косной материи и одновременно выступает в качестве импульса к образованию альтернативной некодифицированной, то есть, в сущности, абсурдной реальности.

Следует отметить, что феномен страха выполняет важную трансформационную роль не только в текстах Хармса, но и в поэтике абсурда как таковой. Причина заключается в следующем. Анализ показывает, что создаваемый искусством мир абсурда и утопичен и фантастичен. Как и в фантастическом, в нем присутствует «колебание» (в смысле Тодорова) между реальным и воображаемым¹⁶⁶. И как в утопическом, в нем наблюдается смешение идеального и фактического миров (ср. метафизические предпосылки утопизма Георгия Флоровского)¹⁶⁷. К примеру, в тексте Хармса колебание и снятие антиномий проявляется как стирание границы между биографическим и внебиографическим: если Александр Иванович — это Введенский, то Елена Петровна — лицо вымышленное¹⁶⁸. Однако в мире абсурда

¹⁶⁶ Тот или иной выбор, по Тодорову, заставляет покинуть сферу фантастического и перейти в «пределы соседнего жанра — жанра необычного или жанра чудесного» (Тодоров 1997: 18).

¹⁶⁷ См.: Флоровский 1998: 273 ff.

¹⁶⁸ См. комментарий в Сажин 1998, II: 656. В нем сообщается, что в действительности с Введенским должна была бы находиться художница Елена Васильевна Сафонова.

в большей степени, чем в фантастическом или утопическом, ощущается метафизический страх перед обыденной реальностью, которую Жижек совершенно в духе абсурда называет монструозной¹⁶⁹. Не случайно для многих авторов, например для Гёте, как о том пишет Карл Розенкранц в «Эстетике безобразного», абсурд коррелирует с демонизмом¹⁷⁰. О том, что реальность монструозна, Жижек пишет в связи с интерпретацией им картины Мунка «Крик». Человек, по Жижеку, кричит, испытывая страх, когда сталкивается с реальностью. Сюжет этой картины Мунка любопытным образом повторяется на картине Эрро «Второй крик», на которой эффект монструозности окружающего мира усиливается за счет удвоения кричащего мунковского человечка и привнесения в сюжет картины еще одной существенной детали — стремительно несущегося в небе военного самолета. Герои этой картины испытывают страх не только перед реальностью, но и перед воображаемым, уже достигшим качественно иного уровня.

Итак, наблюдения над текстом Хармса показывают, что в этом тексте фиксируется достижение формализованным разумом своего предела. При этом Хармс показывает, что не только страх перед пределом порождает абсурд, но и абсурд, как бездна, отделяющая кодифицированный мир сознания от хаоса нарождающихся смыслов, в свою очередь, провоцирует чувство страха: «И вдруг мелькает мысль: а что, если это не от страха, а страх от этого. Тогда становится еще страшнее».

Таким образом, в современный теоретический дискурс об абсурде можно привнести существенное дополнение. Абсурд, являясь особым модусом бытия, инициируется не просто страхом перед реальностью или воображаемым, а страхом перед состоянием завершенности реального или воображаемого, то есть перед ситуацией примирения разного рода оппозиций, — *страхом перед синтезом как таковым*. В качестве предвосхищения мыслью «идеального предмета»¹⁷¹ абсурд возникает в состоянии завершенности («Но то, что я читаю, становится вдруг прозрачным и я опять вижу свой страх») как попытка ее преодоления, как возможность ускользания от нее. Поэтому абсурд, безусловно, конкурирует с утопическими воззрениями.

Замечу, что по аналогичной схеме во многом развивается и роман Эжена Ионеско «Наедине с одиночеством». Главный герой, неожиданно получив наследство и разбогатев, переезжает на новую квартиру, остав-

¹⁶⁹ См.: •i•ek 1993: 139–151.

¹⁷⁰ Rosenkranz 1979: 305.

¹⁷¹ Ср.: Флоровский 1998: 273.

ляет работу и предается лени. Однако в то же самое время в один из моментов праздности его начинает терзать метафизический ужас:

И вдруг, совершенно неожиданно, как и всегда, в голове у меня возникла мысль: сейчас я умру. Я не должен бояться смерти, потому что не знаю, что это такое и, потом, разве я не сказал, что все должно идти своим чередом? Бесполезно. Я вскакиваю с кровати, меня охватывает жуткий страх. Я зажигаю свет, мечусь из угла в угол, выхожу из спальни, вхожу в большую комнату, включаю в ней свет. Я не могу больше ни лежать, ни сидеть, ни стоять неподвижно. И я двигаюсь, двигаюсь, перемещаюсь по квартире, всюду зажигаю свет и хожу, хожу, хожу. Миллиарды живых существ охвачены той же тревогой. Почему же нами так манипулируют? Не помогают никакие рассуждения, никакие увещания. Я мокрый от страха. Как другие, как многие другие. В каждом из миллиардов живых существ гнездится этот страх, можно сказать, что в каждом человеке умирают миллиарды живых существ. Почему так происходит? Несомненно, тот факт, что я поменял место проживания, что больше не хожу в бюро, способствовал пробуждению этой тревоги, я ведь уже довольно давно ее не испытывал — и расслабился¹⁷².

Все, о чем мечтал герой, теперь находится в его руках. Желаемое воплотилось в реальность. И в этот момент на глазах у читателя рождается абсурд, выступающий в качестве импульса к образованию иного состояния. Герой втягивается в гражданскую войну, которая воспринимается как нелепость еще и потому, что ее масштабы ограничены одной-единственной улицей.

То, что абсурд порождается страхом перед синтезом, вполне вписывается в философские рассуждения о Сизифе Камю. Абсурдное сознание Сизифа возникает в момент кризиса синтетизма как изнаночный мир синтетической фазы, то есть «когда человек окидывает взором все им прожитое»¹⁷³. Оно становится своего рода антисинтетическим (и в этом смысле антисимволическим) поведением, переходным состоянием, порогом-пределом между синтетизмом и аналитизмом. Весь сюжет мифа о Сизифе, подобно сюжету мини-исповеди Хармса, строится на ощущении онтологического страха перед приближением к вершине-синтезу и на абсурдной реакции на этот страх. Реакция у героя Камю подобна хармсовскому «ничегонеделанию» — Сизиф, опустив руки, наблюдает падение камня. Момент наблюдения представляет собой реакцию на попытку завершить бытие и может быть назван «парадоксальностью видения» в смысле Батай¹⁷⁴.

¹⁷² Ионеско 1998: 71–72.

¹⁷³ Камю 1989: 354.

¹⁷⁴ Батай 1997: 168 и далее.

О преодолении абсурдом синтеза как способе спасения нетождественного писал в «Эстетической теории» Адорно¹⁷⁵. Как игру с синтетической завершенностью трактует абсурд Гёрнер в исследовании «Искусство абсурда», опираясь в этом смысле на некоторые построения Гёте, Кьеркегора и Ницше. Когда Делёз в своей книге «Различие и повторение» обращается к перечню странностей в произведениях Беккета — ряд камешков Моллоу, бисквиты Мерфи, особенности Мэйлон, — то он буквально раскрывает стратегию абсурда: «достичь, по ту сторону активного синтеза, области пассивных синтезов, создающих нас; изменений, тропизмов, незначительных особенностей»¹⁷⁶.

Не случайно Делёз рассуждает здесь же о «новом романе», то есть жанре, строящемся по законам абсурда. И все же поведение это, безусловно, отличается от поведения шизоидной личности в смысле *discours schizo-phrénique* Делёза и Гваттари¹⁷⁷. Хотя шизоид и творит собственную асоциальную действительность, противопоставленную лишенной, с его точки зрения, смысла фактической реальности, все же для него не существует памяти о будущем.

Абсурд как страх перед синтетической завершенностью понял и представитель русской философии абсурда Леонид Липавский. В эссе «Исследование ужаса», созданном в начале 1930-х гг. и, безусловно, знакомом Хармсу, Липавский пишет о том, что состояние завершенности — это когда «день стоит в своей высшей точке». И тогда возникает судорожный страх:

В жаркий летний день вы идете по лугу или через редкий лес. Вы идете, не думая ни о чем. Беззаботно летают бабочки, муравьи перебегают дорожку и косым полетом выпархивают кузнечики из-под носа. День стоит в своей высшей точке.

Тепло и блаженно, как в ванне. Цветы поражают вас своим ароматом. Как прекрасно, как напряженно они живут! Они как бы отступают, давая вам дорогу, и клонятся назад. Всюду безлюдно, и единственный звук, сопровождающий вас, это звук собственного работающего внутри сердца.

Вдруг предчувствие непоправимого несчастья охватывает вас: время готовится остановиться. День наливается для вас свинцом. Катаlepsия времени! Мир стоит перед вами как сжатая судорогой мышца, как — остолбеневший от напряжения зрачок. Боже мой, какая запустелая неподвижность, какое мертвое цветение кругом! Птица летит в небе, и с ужасом вы замечаете: полет ее

¹⁷⁵ Adorno 1980. См., например, с. 230–231, 335.

¹⁷⁶ Делёз 1998: 106.

¹⁷⁷ См.: Deleuze, Guattari 1972: 85.

неподвижен. Стрекоза схватила мушку и отгрызает ей голову; и обе они, и стрекоза и мошка, совершенно неподвижны. Как же я не замечал до сих пор, что в мире ничего не происходит и не может произойти, он был таким и прежде и будет во веки веков. И даже нет ни сейчас, ни прежде, ни — во веки веков. Только бы не догадаться о самом себе, что и сам окаменевший, тогда все кончено, уже не будет возврата. неужели нет спасения из околдованного мира, окостеневший зрачок поглотит вас? С ужасом и замиранием ждете вы освобождающего взрыва. И взрыв раздражается¹⁷⁸.

Итак, мир «стоит перед вами как сжатая судорогой мышца». «Остолбевевший от напряжения зрачок» в тексте Липавского — метафора переживаемого автором страха перед «катаlepsией» мира. Кстати, эссе Липавского написано не без влияния статьи «Древний ужас» Вяч. Иванова, где теоретик символизма рассуждал о паническом ужасе и «солнечном страхе»¹⁷⁹. Солнечный ужас рассматривался им на фоне древнего панического ужаса в связи с интерпретацией картины Бакста «Terror Antiquus». Древний ужас, по Вяч. Иванову, втягивал человека в бесконечный ритуалистический повтор, заставлял воспроизводить канон «покорности богам». Солнечный ужас как отказ от канонического выбора, напротив, возвращал человеку его «духовную свободу, энергию его вольного, творческого, богоподобного самоопределения». Ритуалистическая функция страха, о которой пишет Вяч. Иванов, была показана Тайлором, с книгой «Первобытная культура» которого Вяч. Иванов был, безусловно, хорошо знаком. Тайлор, понимавший культуру как символическое поведение, в главе IV «Пережитки в культуре» обращается к силе страха, репродуцирующей канон:

Towards 1524, Europe was awaiting in an agony of prayerful terror a second deluge, prophesied for February in that year. As the fatal month drew nigh, dwellers by the waterside moved in crowds to the hills, some provided boats to save them, and the President Auriol, at Toulouse, built himself a Noah's Ark¹⁸⁰.

Страх ожидания второго потопы, описанный Тайлором в этом пассаже, заставляет президента Ориала построить себе Ноев ковчег. Воспроизведение библейского мифа следует трактовать как воспроизведение канона. Именно страх побуждает жителей прибрежных мест толпами двинуться на горы, а президента — повторить миф о ковчеге. «Древний ужас» в понимании Вяч. Иванова ритуалистичен по своей сущности. «Солнеч-

¹⁷⁸ Липавский 1998: 78.

¹⁷⁹ Иванов 1987: 106.

¹⁸⁰ Tylor 1903: 131.

ный ужас», напротив, выполняет аристулистическую, квазиритуальную функцию. Липавский как раз и развивает ивановскую концепцию деканонизирующего, квазиритуального страха, подразделяя его на страх перед консистенцией, перед формой и перед движением. Важно, что страх, о котором идет речь у Липавского, сопровождается головокружением, то есть квазикружением:

Человеку, никогда не испытывавшему головокружения, было бы очень трудно объяснить, что это такое. Ибо никакого кружения предметов на самом деле не видно, скорее есть уплывание. Но и уплывания, собственно говоря, нет, ибо ничто своего места не меняет¹⁸¹.

Ситуация головокружения, о которой пишет Липавский, коррелирует с границей формализованного мышления — с абсурдом. Смысл головокружения не в остановке движения, а в растворении дифференциации между истинным движением предметов вокруг субъекта или кружением субъекта вокруг предметов и движением иллюзорным. Это некая свержигра, в которую втягивается сознание в отместку за свою свержразумность¹⁸². Ситуация головокружения описана в теории игр Кайюа. Развивая предложенную Хейзингой дихотомию «состязание — представление», Кайюа различает четыре типа игры: «состязание», «шанс», «подражание» и «головокружение» («упоение»)¹⁸³. Последнему типу он отводит чрезвычайно важное место. Смысл игры-головокружения, как показывает Кайюа, — в выходе из игры как из состояния завершенности. При столкновении с неприемлемыми альтернативами субъект такой игры-на-пределе выходит из состояния самотождественности, перестает считаться с установленными нормами и канонами. Моделью поведения становится демонстративный отказ участвовать в прежней игре или стремление изменить ее правила.

Итак, еще раз подчеркнем, что в порождении абсурда важен момент кризиса как страха перед завершенностью, момент острой потребности образования иного смысла. Динамика «головокружения» может быть уравнена с трансформационной динамикой абсурда, реализующего переход одной формы в другую и одного смысла в другой. Участник игры-головокружения отказывается от субъектно-объектной матрицы и обнаруживает в превращениях новый творческий смысл своего существования. О становлении человека возможного в ситуации ускользания от кризиса завершенности пишет Смирнов. По его мнению, синтез «не подытоживает

¹⁸¹ Липавский 1998: 90–91.

¹⁸² Ср. традицию даосизма, где понятия «игра» и «абсурд» практически уравниваются.

¹⁸³ Caillois 1982.

человека, но [...] инициирует его»¹⁸⁴, вынуждает его к творчеству¹⁸⁵. Если все сказанное спроецировать на культурно-исторический фон, то можно говорить о том, что абсурдное сознание как страх перед синтетизмом возрастает в эпоху культурно-исторических кризисов, которые, как правило, сопровождаются собой завершающую фазу абсолютизации целостности. В понимании синтетической сущности кризиса культуры я ориентируюсь на концепцию кризиса культуры Смирнова. «Кризис зреет там, где происходит синтезирование», — пишет автор¹⁸⁶. Можно добавить: там, где происходит синтезирование, и рождается абсурд. Абсурд, являясь индикатором кризиса кодифицированного, правильного и разумного мира сознания, в то же время оказывается и импульсом к компенсации утрачиваемого мира устоявшихся смыслов.

Далее предстоит рассмотреть трансформационную динамику феномена страха перед синтезом в преобразовании канонической жанровой формы в неканоническую, то есть сущность художественного абсурда как такового и, более конкретно, сущность одной из разновидностей неканонического *genus absurdum*, именуемой нами вслед за Томасом Венцловой квазироманной формой¹⁸⁷. Поскольку теоретическое осмысление неканонических жанров в литературоведении пока только набирает силу, мы ограничимся, во-первых, лишь творчеством Даниила Хармса, а во-вторых, сосредоточимся на его прозаических произведениях, а именно тех, которые по форме соотносимы с фрагментами. Генезис таких разновидностей абсурдного неканонического жанра, как квазидрама (драма абсурда) и квазипоэзия (абсурдная поэзия), требует отдельной глубокой разработки, а потому остается за рамками нашего анализа, ожидая своего исследователя.

1.6. РОМАН И КВАЗИРОМАН

Прежде чем перейти к специфике квазироманов у Хармса, необходимо представить некоторый общий историко-литературный фон: осмыслить историю квазиромана в русской литературе. В русской культуре абсурд существенно возрастает в эпоху романтизма, символизма и в тоталитарную эпоху, то есть в эпохи попыток создания некоего синтети-

¹⁸⁴ Смирнов 1999: 25.

¹⁸⁵ Смирнов 1996: 78–100.

¹⁸⁶ См.: Смирнов 2000: 49.

¹⁸⁷ Термин «квазироман» в связи с анализом произведений раннего Чехова был впервые введен Томасом Венцловой (см. Венцлова 1997: 40–43).

ческого дискурса-Gesamtkunstwerk'a. В литературе этих периодов абсурд принимает характер осознанного квазисинтетического художественного приема.

Уже в первой трети XIX в. появляется целый ряд произведений, обладающих определенным квазисинтетическим единством структуры и функции. К ним можно отнести «Концерт бесов» Загоскина, «Записки сумасшедшего» Гоголя и даже «Евгения Онегина» Пушкина, своего рода первый русский антироман. Эти произведения сыграли парадигмообразующую роль для русской литературы абсурда. Во-первых, в них отражается онтологический страх перед концепцией синтеза — романтической концепцией синтеза, то есть абсурд в романтизме. Во-вторых, что самое важное, в качестве художественного приема абсурд в указанных текстах проявляется как страх перед романым жанром. В этом подразделе главы предстоит объяснить, почему именно роман оказал влияние на формирование в русской литературе неканонической жанровой формы — рассказов-фрагментов. Если не считать более ранних (единичных) опытов в области романной формы¹⁸⁸, не будет преувеличением сказать, что первые оригинальные романы появляются в России только в эпоху романтизма. Возникновению же русского романа предшествуют поиски синтеза в культуре, попытки объединить искусства и науки. Такие поиски привели в романтизме к стиранию оппозиции «мир — мысль» vs. стиранию субъектно-объектных различий и отразились на формировании экзистенциальной романтической философии (в Дании — Кьеркегор, в России — Ив. Киреевский), возникшей как положительная рефлексия на синтетизм. Стирание оппозиции «мир — мысль» разрушило антисинтетическое направление жанрового мышления, заложенное Аристотелем. Аристотелевскую идею разомкнутости жанров сменила концепция синтетической литературной формы, восходящая к Платону. Положительная рефлексия на синтетизм в области литературной формы способствовала формированию русского романа. Именно в романной форме как раз и отразилась со всей безусловностью анатомия экзистенциального сознания. Ведь в романе модус повествования находится в неразрывном единстве с модусом бытия. Лукач, писавший о том, что роман возник тогда, когда в душе человека разверзлась бездна бытия, когда все существо человека стало прони-

¹⁸⁸ Я имею в виду появившиеся во второй половине XVIII в. плутовской роман М. Д. Чулкова «Пригожая повариха, или Похождение развратной женщины», роман-воспитание А. Е. Измайлова «Евгений, или Пагубные следствия дурного воспитания и сообщества» и исторический роман Н. М. Карамзина «Наталья, боярская дочь».

зано страхом перед этой бездной, затронул именно экзистенциальную сущность романа: «ибо форма романа, как никакая иная, отражает трансцендентальную бездомность»¹⁸⁹.

В романе герой устремлен к преодолению собственной скованности, собственной ограниченности, к динамическому выявлению полноты экзистенции. Стороны субъектно-объектного взаимодействия погружаются внутрь самого героя: «только если субъект, отрезанный от любых проявлений жизни с ее неизбежным эмпиризмом, царит в чистых высях эссенциальности, если он сам лишь носитель трансцендентального синтеза — тогда он способен хранить в своей структуре все условия тотальности, сделав собственные границы границами мира»¹⁹⁰. Русский роман возник в XIX в. как особое отношение к выбору (в смысле Кьеркегора) или даже особое отношение к влиянию (в смысле Блума), проявляющееся как *страх* перед выбором / влиянием определенного модуса повествования или даже дискурса. В русской романной форме был изначально заложен экстремально-экзистенциальный тип отношений, поскольку синтез романной формы стал откликом на поиски синтеза в культуре. Не случайно русская философская эстетика XIX в. (Титов, Шевырев, Надеждин, Белинский) и выдвинула идею синтетизма романной формы как высшей формы литературы, конкурирующей с несинтетическими жанрами (эпосом, драмой и лирикой)¹⁹¹. Тем самым русскому роману уже с момента его появления была отведена сверхжанровая роль. Сказанное подтверждается и тем, что первые романические опыты в русской литературе наполнили роман как синтетическим содержанием, так и синтетической формой. Например, в конце 20-х гг. XIX в. Вельтман создает философский роман-триптих, синтезирующий размышления о настоящем («Странник»), будущем («МММСДХLVIII г. Рукопись Мартына Задеки») и прошлом («Предки Калимероса. Александр Филиппович Македонский»). Образцом романного синтетизма стала попытка Владимира Одоевского сконструировать в своем романе «Русские ночи» гипотетическое синтетическое целое, объединить не только философские диалоги и рассказы-притчи, но и искусства, естественные и гуманитарные науки.

Одновременно со своим появлением роман начинает продуцировать квазиформу, что было отмечено Бахтиным и Мандельштамом. Бахтин, раз-

¹⁸⁹ Лукач 1994: 24.

¹⁹⁰ Там же: 31.

¹⁹¹ О теории романа в русской философской эстетике XIX в. см. подробно: Манн 1998: 313–329 (глава «У истоков теории романа в России»).

вивая русскую идею сверхжанровости романной формы¹⁹², вводит понятие «романизации других жанров» и подмечает, что история романа превращается в цепную реакцию жанрового пародирования¹⁹³. Уже в самом романе канон был заменен «внутренней мерой»¹⁹⁴. То, о чем пишет Бахтин, скорее следовало бы отнести к жанру антиромана. Антироман, подобно квазиromanу, может функционировать как форма состязания с романом и одновременно форма отрицания романа. Иными словами, как форма, вышедшая из романа и лишенная положительной памяти о романе. В квазиromanе, как правило, сохраняется традиционный объем романной формы. Что касается Мандельштама, то он, рефлексировав относительно начала романа (истоки романной формы он возводит к «Дафнису и Хлое» Лонга) и его конца (последним романом он считает «Жан Кристоф» Ромена Роллана), конец романа связывает с предельным синтетизмом романной формы роллановского «Кристофа»¹⁹⁵. «Распыление» романа, о котором пишет Мандельштам, и оказывается дискредитирующей квазиформой этого жанра.

Взаимосвязь между романной формой и романной квазиформой задолго до Бахтина и до Мандельштама предсказал Иван Киреевский, первый русский философ-экзистенциалист, русский Кьеркегор. В статье «Девятнадцатый век» (1832) Киреевский приходит к выводу о том, что синтетическая фаза, о которой он писал прежде («Нечто о характере поэзии Пушкина», «Обозрение русской словесности 1829 года») и которая связывается для него, как и для других русских эстетиков, с романной формой последних произведений Гёте и произведений Вальтера Скотта, выступает теперь как некое новое направление, «уже значительно измененное». Эти изменения сводятся Киреевским к трем основным положениям: 1) «Больше восторженности, чем чувствительности», 2) «Жажда сильных потрясений без уважения к их стройности», 3) «Воображение, наполненное одною действительностью во всей наготе ее»¹⁹⁶. По сути, Киреевским постулируется то, о чем уже было сказано выше. Синтез, в данном случае романтический, черват нару-

¹⁹² По Бахтину, роман в силу своей разомкнутости, процессуальности, столкновения со стихией «незавершенного настоящего» способен конкурировать не только с литературой, философией или религией, но и с историей в целом (Бахтин 1986; см., например, с. 395).

¹⁹³ Там же: 395–396.

¹⁹⁴ Понятие «внутренняя мера» введено Н. Д. Тмарченко по отношению к роману. Вслед за Бахтиным Тмарченко трактует роман как неканонический жанр (см. Тмарченко 1988).

¹⁹⁵ Мандельштам 1991a: 268.

¹⁹⁶ Киреевский 1979: 85.

шением равновесия и слиянием противоположных начал, иными словами — нарушением собственно синтетизма. Нарушение происходит за счет гипертрофирования субъективного («больше восторженности») и одновременно объективного («воображение, наполненное одной действительностью»). Нарушение «стройности» происходит из страха перед целостностью формы. Причем важно, что новое направление, о котором пишет Киреевский, сосуществует вместе с синтетическим. В сущности, Киреевский впервые пишет о том, что романский синтез, замыкая идею процессуальности на себе самом, провоцирует снятие триады из страха перед ней¹⁹⁷. По всей вероятности, и Бахтин и Мандельштам в определенной степени отталкиваются в своих рассуждениях о конце романа от философско-эстетических построений Киреевского. Мандельштам же вообще дословно цитирует указанную работу русского философа в названии другой своей статьи — «Девятнадцатый век», называя этот век веком-чудовищем, которое способно перевоплощаться, веком «релятивизма, с чудовищной способностью к перевоплощению»¹⁹⁸. Тем самым он связывает эпистемологический поворот, о котором было сказано в предварительных замечаниях к статье, с эпохой XIX в. в целом, а не с рубежом XIX—XX вв. «Концерт бесов», «Записки сумасшедшего» и даже «Евгения Онегина»¹⁹⁹ можно рассматривать как становление в русской литературе жанра, возникшего из «перевоплощения» романной формы.

Все эти произведения характеризуются определенным единством построения, а также отражают квазисинтетические vs. квазироманические мыслительные процессы. Все указанные произведения посвящены теме *страха* перед состоянием синтетической завершенности бытия. То, что они принадлежат авторам, параллельно работавшим в области романной формы, только подтверждает наш вывод о генетической связи романа с фрагментарной неканонической формой. Загоскин к периоду публикации своей новеллы уже получил широкую известность как автор исторических романов: «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году»,

¹⁹⁷ Там же: 84.

¹⁹⁸ Мандельштам 1991б: 283.

¹⁹⁹ Так, говоря о «дьявольской разнице» между жанром «Онегина» и классическим романом, Пушкин тем самым подчеркивал негирующий «демонизм» новой формы по отношению к «божественной» целостности романа. А ведь антироман — это форма состязания с романом и одновременно форма отрицания романа. Ср. понятие антиромана, рожденное литературной школой «нового романа» Мишеля Бютора, Алена Роб-Грийе, Клода Симона, Натали Саррот.

«Рославлев, или Русские в 1812 году», «Аскольдова могила». Гоголь же одновременно работал над романом «Гетьман», отдельные главы из которого появились в 1835 г. вместе с «Записками сумасшедшего» в сборнике «Арабески». Работа Пушкина над (анти)романом «Евгений Онегин» также пересекалась с работой над главами романа «Арап Петра Великого», который так и не был, кстати сказать, завершен. Это означает, что романист собственными руками разрушает свое романное детище, противопоставляя ему незавершенные, квазисинтетические жанровые формы.

В эпоху символизма первым исследователем, описавшим переход романа во фрагмент и одновременно создавшим квазироман, был Вяч. Иванов. В эссе «Вдохновение ужаса», посвященном роману Белого «Петербург», он продемонстрировал романную перекодировку непреднамеренно. «Четыре стены уединенного сознания — вот гнездилище всех фурий ужаса», — пишет он о романе «Петербург»²⁰⁰. Роман Белого, если следовать мысли Вяч. Иванова, можно трактовать как антижанр романной формы²⁰¹. Вяч. Иванов показывает, что Белый создал некую форму, вышедшую из недр романа, сохранившую традиционный объем романной формы, но лишенную на уровне функции положительной памяти о романе. Однако, как замечает Вяч. Иванов, в романе Белого по-прежнему сохраняется «синтетический охват целого»:

...полная трезвость аналитической мысли ко мне так и не пришла, только углубилось синтетическое постижение; и какое-то полусознательное чувство по-прежнему повелительно заставляет меня без оглядки и колебания следовать за головокружительным теплом поэмы в уверенности, что только отзвучав, прозвучит она в душе цельно и что единое, что здесь потребно, это — синтетический охват целого²⁰².

Поэтому Вяч. Иванов, стараясь передать читателю при пересказе собственное восприятие романа и тем осуществить дальнейшие трансформации романной формы, набрасывает конспект романа Белого, лейтмотив которого — ужас перед синтетизмом. Не случайно он именует Белого первым русским поэтом «метафизического Ужаса»:

В этой книге есть полное вдохновение ужаса. Ужас разлился в ней широко, мутной Невой, «кишащей бациллами»; принизился заречными островами; залег на водах серо-гранитной крепостью; вздыбился очертанием

²⁰⁰ Иванов 1987: 626.

²⁰¹ Ср. рассуждения о легенде и антилегенде у Йоллеса: Jolles 1982: 51–59.

²⁰² Иванов 1987: 623.

Фальконетова коня; подмигивает огоньком со шхуны Летучего Голландца; застыл кариатидами дворцов; опрокинулся в зелено-тусклые зеркала Аблеуховских зал; «цокает» в их лунном просторе копытцами геральдического единорога; «шлепает губами» в закоулках грязной каменной лестницы, ведущей на чердак затравленного призраками террориста-мистика; плачет и жалуется ядовитыми дождевыми струями в желобах и гнилых канавах; вспыхивает в сырую осеннюю ночь бьющимися по ветру полотнищами шутовского кроваво-красного домино; смертельно бледнеет в небе перед падением черно-лиловых теней, в которых будут озираться и щупать мглу прожжотеры; глухо «ухает» из темных пространств «октябрьской песней тысяча девятьсот пятого года»; течет по прямолинейным проспектам ползучей и безликой людской гущей, непроизвольно порождающей из атомов своего рабьего шопота и ропота чудовищные заклинательные слова умопомрачения и провокации; мчится сановничьей черной каретой, охваченной той самой паникой, какую она внушает окрест... Во все эти обличия и знамена спрятался Ужас, перед тем как окончательно прикинуться тикающей своим заведенным часовым механизмом бомбой, помещенной в четыре тесные стенки, имя которым — человеческое «я», перед тем, как обернуться «проглоченною Николаем Аполлоновичем бомбою»²⁰³.

В кратком пересказе романа «Петербург» как раз и происходит радикальное изменение романного статуса при слабом сохранении памяти о романе. Пересказ сопровождается резкой редукцией формы. Конспектное исполнение Вяч. Ивановым романа Белого и по фрагментарной форме и по нагнетанию бессобытийности (сюжет строится на ожидании того, что должно вывести из состояния ожидания) раскрывает анатомию абсурдного сознания. В его основе — все та же тематизация ужаса перед синтетической исчерпанностью бытия.

Вслед за Вяч. Ивановым Велимир Хлебников, также интересовавшийся переходом романа во фрагмент, в предисловии к «Зангези» вводит и обосновывает понятие сверхповести.

Повесть строится из слов как строительной единицы здания. Единицей служит малый камень равновеликих слов. Сверхповесть, или заповесть, складывается из самостоятельных отрывков, каждый с своим особым богом, особой верой и особым уставом. На московский вопрос: «Какое веруеши?» — каждый отвечает независимо от соседа. Им предоставлена свобода вероисповеданий. Строевая единица, камень сверхповести, — повесть первого порядка. Она похожа на изваяние из разноцветных глыб разной породы, тело — белого камня, плащ и одежда — голубого, глаза — черного. Она вытесана из разноцветных глыб слова разного строения. Таким образом находится новый вид

²⁰³ Иванов 1987: 622–623.

работы в области речевого дела. Рассказ есть зодчество из слов. Зодчество из «рассказов» есть сверхповесть. Глыбой художнику служит не слово, а рассказ первого порядка²⁰⁴.

Речь в предисловии идет о романе как «повести первого порядка» или «рассказе первого порядка». «Первый порядок» — оценочное обозначение сверхжанровости романа. Процесс зодчества над романной формой перевоплощает роман в «сверхповесть». Сам роман уподобляется «глыбе», то есть некоей неоформленной субстанции, требующей руки мастера. Таким образом, Хлебников «обнажает» прием перехода романа во фрагмент.

1.7. КВАЗИРОМАНЫ ДАНИИЛА ХАРМСА

Практически все прозаические произведения Хармса фрагментарного характера являются негативной формой романной референции, конкретной возможностью опыта «нетождественного» в смысле Адорно. И если для Адорно таким опытом нетождественного оказывается вся литература по отношению к философскому дискурсу, то для Хармса — небольшие по форме рассказы по отношению к роману. Такие рассказы представляют собой момент «головокружения» (в смысле теории игр Кайюа) романного жанра, сопровождающий страх перед романом-синтезом. Иными словами, эти короткие рассказы создают ситуацию *выхода из игры* в романную роль²⁰⁵. Выход из игры представляется существенной стороной любого внежанрового явления. В связи с этим для нас в данной работе ближе всего оказывается понимание внежанровых явлений, сформулированное Лернером. С его точки зрения, вся литература — это игра в завершенность, выход за рамки которой порождает внежанровые явления²⁰⁶. Для поэтики русского абсурда игрой в завершенность, игрой в синтез преимущественным образом и оказался роман. Роман — жанровая игра, «игра в роль», выход за рамки которой предопределил, начиная с XIX в., появление абсурдного жанра, то есть жанра «головокружения» — кружения на месте²⁰⁷.

²⁰⁴ Хлебников 1987: 473.

²⁰⁵ Не случайно для Деррида «играть в роль» означает вписываться в логику ритуала с целью избежания ошибок и отклонений от нормы-канона (см. Деррида 1998: 16).

²⁰⁶ Lerner 1988.

²⁰⁷ О головокружении как текстообразующей доминанте романа Набокова «Король, дама, валет» см. подробно Букс 1998.

Показательно, что у Хармса мотив головокружения присутствует довольно регулярно, эксплицитно или имплицитно сопровождаясь мотивом страха: «Песнь была веселой и звучной, такая что Дернятин увлекся ей и забыл даже, что он идет по голубой дорожке, по которой в эти часы дня ездили другой раз автомобили с головокружительной быстротой»²⁰⁸. Головокружение становится качественным состоянием абсурдных текстов и его героев. Так, в тексте «Однажды один человек соскочил с трамвая» герои ощущают движение без ощущения его направления. Это типичный эффект головокружения. Человек соскакивает с трамвая, у него кружится голова, он попадает под автомобиль и собирается толпа. Все герои охвачены головокружением: «Какой-то гражданин с тусклыми глазами все время сваливался с тумбы». Или: «Какая-то дама все оглядывалась на другую даму, а та, в свою очередь, все оглядывалась на первую даму» (158). Как при головокружении, отсутствует и изменение местоположения, что подчеркивается циклично замкнутым построением текста. Его финал почти полностью повторяет начало: «В это время какой-то человек, несший стул, со всего размаха угодил под трамвай. Опять пришел милиционер, опять собралась толпа, и остановилось уличное движение. И гражданин с тусклыми глазами опять начал сваливаться с тумбы» (158). Итак, страх сопровождается головокружением, негативной противоположностью которого считается у Хармса равновесие. Недаром текст, озаглавленный «О равновесии», тематически разворачивается в повествование о счастливым нахождении героем такового.

Хармс охотно использует самые разнообразные жанровые обозначения как по отношению к своим собственным произведениям, так и по отношению к чужим, но страшится слова «роман», всячески его избегает. Так, в тексте «Сила, заложенная в словах» он выделяет четыре литературные формы: «Пока известно мне четыре вида словесных машин: стихи, молитвы, песни и разговоры» (35). В других произведениях он пользуется словами: рассказ, сказка, повесть, драма, комедия, трагедия. Роман изъят из словоупотребления. Интерпретация романа Хармсом сходна с интерпретацией музея Павлом Флоренским. В работе «Храмовое действо как синтез искусств» философ писал о том, что

задача Музея — есть именно отрыв художественного произведения [...] уничтожение художественного предмета как живого²⁰⁹.

²⁰⁸ Хармс 1993: 18. Далее во всех главах страницы из этого издания приводятся в конце текстов Хармса.

²⁰⁹ Флоренский 1996: 202.

Совершенно очевидно, что и для Хармса роман — своего рода музейная, изъятая из жизни вещь. Один из текстов Хармса, будучи внешне построенным на припоминании изъятых из жизни вещей, имплицитно разворачивается на припоминании слова «роман»:

Сегодня я ничего не мог делать. Я ходил по комнате, потом сидел за стол, но вскоре вставал и пересаживался на кресло-качалку. Я брал книгу, но тотчас отбрасывал ее и принимался опять ходить по комнате.

Мне вдруг казалось, что я забыл что-то, какой-то случай или важное слово.

Я мучительно вспоминал это слово и мне, даже, начинало казаться, что это слово начиналось на букву М. Ах нет! совсем не на М, а на Р.

Разум? радость? рама? ремень? Или: Мысль? Мука? Материя?

Нет, конечно на букву Р, если это только слово!

Я варил себе кофе и пел слова на букву р. О сколько слов сочинил я на эту букву!

Может быть среди них было и то, но я не узнал его, я принял его за такое же, как и все другие. А может быть того слова и не было (76–77).

Хармс создает иллюзию, кажимость романной референциальности. Заключительная фраза явно отсылает к роману Горького «Жизнь Клима Самгина»: «И особенно поразил Клима чей-то серьезный, недоверчивый вопрос: — Да — был ли мальчик-то, может, мальчика-то и не было?»²¹⁰ Но данная аллюзия претерпевает трансфигурацию. Не конкретный роман имеет в виду Хармс, а литературную форму романа как таковую. Поэтому буквы «М» и «Р» выполняют роль семиотического эрзаца чудовищного означающего, существование которого ставится под сомнение — «А может быть того слова и не было». Обе буквы входят в ткань скрытого слова «роман», которое осознается даже не просто как негативный, «несказуемый» «литературный факт», эквивалентный замкнутости тоталитарной культуры, а как некий монстр, наделенный совокупностью разнородных элементов²¹¹.

Роман для Хармса — чудовищный конгломерат, составленный из разных жанров, жанровых особенностей и комбинаций разных повествовательных структур. То, что в теории романа, скажем, Бахтина или Лукача трактуется как нарративная полнота, Хармсом воспринимается и передается как нарративная избыточность. Таким образом, развивая понятие квазироманной формы, выдвинутое Томасом Венцловой²¹², можно опре-

²¹⁰ Горький 1988: 104.

²¹¹ Ср. с интерпретацией этих букв Хлебниковым в свехрповести «Зангези», в эссе «Художники мира!» и «Наша основа» и др. произведениях.

²¹² Венцлова 1997: 40–43.

делить квазироман как один из типичных жанров поэтики абсурда. Этот жанр начинается там, где происходит полное слияние разнородных элементов и тем самым снимается различие между ними. Установка на снятие различий, формирующая квазироманы у Хармса, проявляется на уровне функции и структуры.

1. Прежде всего, под прицел попадают основные составляющие романной формы: история и личность. И на самом деле, в названия целого ряда текстов включено слово «история»: «История», «История дерущихся», «Исторический эпизод», «Швельпин: удивительная история!». Внешне эти тексты представляют собой пародийные конспекты исторических романов. Типичный пример — «История дерущихся». Этот текст о драке. Драка происходит между некими Алексеем Алексеевичем и Андреем Карловичем. Причина ее неизвестна. И все же герои, вовлеченные в историю даже такого рода, не способны довести до конца ни одного своего действия: они колотят друг друга — кулаками или вставной челюстью, потом отпускают и снова пускаются на поиски, чтобы поколотить. Но вместо привычных для жанра исторического романа широты бытописания, портретов участников исторических событий, вовлеченных в гигантский круговорот истории, история представлена здесь не как процесс, а как свернутая процессуальность, не имеющая ни начала, ни конца. История понимается как история бытовая — история мордобоя, который никак не может кончиться. Вместо романного синтетизма возникает ситуация квазисинтетического циклизма: сюжет, а вместе с ним сама история обрываются. Кроме того, будучи негативной формой романной референции, текст Хармса полностью лишен локальной и исторической конкретности. При чем объектом референции могут служить практически любые исторические романы от Загоскина до исторических романов соцреализма. Но от разных романных сюжетов остается только самое чудовищное, например пощелкивание вставной челюстью.

В другом тексте, озаглавленном «История», описывается биографическая история Абрама Демьяновича Пантопасова. Этот текст напоминает пародийный конспект, реферат историко-биографического романа. Но вновь, как и в предыдущем случае, берутся только самые кошмарные факты. Биографию в квазиромане творят страшные события. То, что нестрашно, — к биографической истории личности отношения не имеет. Поэтому завязка начинается с середины, то есть с того самого момента, как у Абрама Демьяновича Пантопасова глаза покрываются ужающими «противными болячками, и он перестает видеть». Абрама Демьяновича «выталкивают со службы», и история его жизни становится

набором бессобытийных фактов, бессобытийным ничто. Каждый малый абзац этого квазиромана соответствует отдельной главе. Причем не успевает сюжет каждой из главок развернуться, как сразу же и сворачивается. Каждая главка посвящена тому, как ослепший от необъяснимых болячек Пантопасов в безрезультатных поисках бродит по помойкам. Событие постоянно ожидается («найти съедобный отброс»), но никак не происходит. Вот одна из развязок: «Однажды Абрам Демьянович залез на чужую помойку, а его там укусила крыса, он и вылез обратно. Так в этот день и не ел ничего» (155). Завершается этот текст тем, что у героя что-то снова отскакивает от глаз, он начинает видеть, поэтому делается «великим человеком». И если роман как таковой изоморфен личности, взятой в ее биографической истории, то «История» Хармса изоморфна личности, изъятой как из собственной индивидуальности, так и из собственной биографии. Смысл текста-фрагмента в том, что история становится страшным случаем, а случай переходит в страшную историю. Различия между историей и случаем принципиально снимаются. Показательно, что Сартр в «Разборе “Постороннего”» отказывает этому произведению Камю в романном статусе как раз на том основании, что основной составляющей романа является «непрерывно длежащая протяженность». У Камю, напротив, наблюдается «вереница инертных мгновений настоящего»²¹³.

Другой текст-фрагмент, «Исторический эпизод», описывающий страшный случай съедания Иваном Сусаниным части своей бороды и не имеющий ничего общего с известным подвигом этого «исторического лица», метафорически передает переход внешнего (борода) во внутреннее (кишечник). История оборачивается анекдотом. Недаром столкновение слова «борода» со словом «история» рождает фразеологическое сочетание со значением «старый, давно известный анекдот»²¹⁴. История оказывается с бородой и бородой. Ее можно проглотить со всеми вытекающими из этого трансформационными последствиями. Проглатывание бороды натуралистически отображает процесс перехода романа во фрагмент. Наблюдается нечто обратное «Трудам и дням Свистонова». У Вагинова роман втягивает, всасывает в себя, подобно чудовищу, все живое, в определенном смысле из страха перед живым. У Хармса фрагмент поглощает роман из страха перед романом. Подобно крокодилу из повести Достоевского, проглотившему бедного Ивана Матвевича, фраг-

²¹³ Сартр 1997: 315–316.

²¹⁴ Федоров 1991: 33.

мент проглатывает дразнящий и пугающий его роман. Текст начинает строиться в виде некоего открыто-закрытого фрагмента, который в отличие от романтического открытого фрагмента, устремленного в бесконечность, лишен своих внешних границ и обращен к другим текстам. Совокупность всех текстов-мультифрагментов формирует у Хармса некий единый гипотетический квазироман. В таком понимании фрагменты эквивалентны главам. Герои кочуют из одного фрагмента в другой. Поэтому одни и те же имена героев часто повторяются. Роман, сошлюсь на замечание Ямпольского из книги о Хармсе, «предстает в виде аллегорической руины собственной, когда-то целостной (исторической) формы»²¹⁵. В конечном итоге текст-фрагмент и есть «аллегорическая руина» романной формы. И более того, аллегорический обрубок, культя романной формы. В конечном счете фрагмент съедает самого себя, редуцируется до размеров чистой страницы. Бросающаяся в глаза редукция формы пародирует размах формы романного жанра. Квазироман способен уместиться на одной странице.

2. Следующая установка, формирующая квазироманную форму, проявляется у Хармса в том, что негируется привычная тенденция романной формы к описанию творческого процесса. Очень часто объектом негативной референции у Хармса становятся романы о творчестве²¹⁶. Однако сюжет в них строится не на описании творческого процесса, а на автоописании творческого бездействия. Такое не-творчество, квазитворчество прямо противоположно, скажем, концепции лени Малевича, для которого состояние лени, передающее момент синтетической завершенности седьмого дня творения, содержит знак позитивного, приближение к Богу²¹⁷. Лень, по Малевичу, выражает отнюдь не остановку, а динамику творческого процесса, воплощает область собирания и накопления творческой энергии. Хармсовское «ничегонеделание», порожденное страхом перед выбором синтеза, — пародийный эрзац творчества. Многие тексты Хармса о творчестве посвящены тому, как не было написано литературное произведение: «Я иду по Литейному...», «Я был наиболее счастлив...», несозданный рассказ о чудотворце в повести «Старуха» и др. В тексте-фрагменте «К одному из домов...» речь идет о молодом человеке, который основательно усаживается за письменный стол, на котором стоят многочисленные атрибуты письменности

²¹⁵ Ямпольский 1998: 10.

²¹⁶ О романах, посвященных творческому процессу, см. подробно: Сегал 1981.

²¹⁷ Малевич 1994.

го творчества: «записные книжки», «листы чистой бумаги», а также «лампа с зеленым абажуром» — аллюзия на литературный кружок «Зеленая лампа»: «Так, ничего не делая, он просидел за столом часа три и даже по лицу не было видно, чтобы он о чем-нибудь думал. Часов в двенадцать он лег спать» (137).

Процесс литературного творчества может быть легко заменим, к примеру, тем, что герой выдвигает и задвигает ящики письменного стола:

Как только Иван Яковлевич приблизился к столу, свист прекратился. Иван Яковлевич прислушался и сделал еще шаг. Нет, свист не повторялся. Иван Яковлевич подошел к столу и выдвинул ящик. В ящике была только грязная вставочка, которая с грохотом покатилась и стукнулась в стенку ящика. Иван Яковлевич выдвинул другой ящик. В этом ящике ничего не было, и только на дне самого ящика, лиловым, чернильным карандашом было написано: «Свиньи». Иван Яковлевич задвинул оба ящика и сел на стул (140).

Функция письменного стола — не в том, чтобы способствовать творческой работе, а в том, чтобы эту работу тормозить или вообще к ней не приступать:

Когда моя тетка подарила мне письменный стол, я сказал себе: «Ну вот, сяду за стол и первую мысль сочиню за этим столом особенно умную». Но особенно умной мысли я сочинить не мог. Тогда я сказал себе: «Хорошо. Не удалось сочинить особенно умную мысль, тогда сочиню особенно глупую». Но и особенно глупую мысль сочинить тоже не мог» (220).

Кроме того, письменный стол как предмет в норме должен сопутствовать творческому процессу писания, но он становится объектом насилия героев:

Я был у Блинова, он показал мне свою силу. Ничего подобного я никогда не видал. Эта сила зверя! Мне стало страшно. Блинов поднял письменный стол, раскачал его и отбросил от себя метра на четыре (205).

Письменный стол используется для разных целей. Так, в рассказе о 56-летию Ивана Андреевича Редькина стол служит для того, чтобы спрятать в него банку шпрот.

3. В абсурдном жанре принципиально меняется и соотношение между автором и читателем. Автор испытывает страх перед традиционным читателем, описывая его как существо неполноценное. В тексте «Предназначение» читатель наделен чертами физического уродства. Он выводит повествователя из себя своим безобразным видом, своей кривизной и узкими плечами:

Стой! Не спеши читатель, не приготавливай улыбки на безобразном своем лице, не скачи куда-то вбок от меня. Дай тебя разглядеть. Быть может, ты крив и у тебя слишком узкие плечи? А может быть ты спишь в грязи, а днем у тебя потеют руки? Может быть и ума-то в тебе нет никакого, может быть ты просто дрянь? (172)

Более того, читатель способен «скакать» («не скачи куда-то вбок от меня»; «Тогда скачи дальше»), что еще больше подчеркивает его предполагаемую чудовищность. Отвергая кошмарного читателя, имеющего сходство с блохой, рассказчик предпочитает видеть на его месте себя: «у меня есть другой читатель, получше тебя. И этот читатель я сам» (там же). Таким образом, происходит своего рода «смерть читателя» (ср. «Смерть автора» у Барта), нарушающая законы художественной коммуникации²¹⁸.

4. Как уже было сказано, роман стремится к синтезу. Квазироман выступает как унификатор разных жанров и даже разных дискурсов, как их квазисинтезатор. Тексты абсурда обнаруживают стремление к жанровым и сюжетным трансформациям-метаморфозам, к непрерывной подвижности жанровых границ. В квазиромане читатель не в состоянии определить, где заканчивается один жанр и начинается другой. Жанровые границы условны, открыты. Примирение в романе противоположных начал гипертрофируется у Хармса силой страха перед синтезом до состояния их полного неразличения. Фрагмент может называться «Сонетом», а его сюжет будет строиться как припоминание героями порядка счета. «Симфонии» Хармса, интертекстуально отсылающие к «Симфониям» Белого, — это не что иное, как квазисинтез музыки и литературы. Вместо привычного для романной формы совмещения-примирения нарративики, лирики и драматикки у Хармса в качестве квазисинтетического приема выступает их слияние-неразличение. Так, текст «Петр Михайлович и Илья Семенович», сюжетно повествующий о том, как в гости к некоему Петру Михайловичу приходит некая Мария Ивановна, начинается как нарративный текст-фрагмент (размышления Петра Михайловича относительно того, как ему поцеловать Марию Ивановну), затем трансформируется в пьесу и, наконец, обрывается подобием стихов. Всему этому сопутствует мотив страха. Во время свидания присутствует дядя влюбленного Петра Михайловича и вынимает изо рта молоток. Но Марию Ивановну пугает

²¹⁸ О «смерти читателя» см. подробно раздел «От "смерти автора" — к "смерти читателя"» в Буренина 2000в: 179–180. Сходное наблюдение совершенно независимо сделано в интересном теоретико-литературоведческом исследовании Клюева, посвященном английскому классическому абсурду XIX в. (см.: Клюев 2000: 10).

не этот факт (позже она и сама достанет молоток из собственного горла). Она испытывает ужас перед фактом самого свидания: «Ужасно! Ужасно!» (83). Тот же страх начинает испытывать и Петр Михайлович: «Ужасно! Ужасно! Ужасно!» (84). Влюбленные не в состоянии реализовать любовный замысел из страха перед его завершенностью. Возникает ситуация квазисинтетического циклизма.

Характерные для романа подвижные границы между субъектом и объектом высказывания при сохранении субъектно-объектной оппозиции²¹⁹ в текстах Хармса полностью снимаются, квазисинтезируются: не ясно, кто субъект, а кто объект высказывания: «А мир не я. // А я мир» (59). Субъект и объект высказывания могут меняться местами, например, субъект становится способным наблюдать себя в качестве объекта, то есть со стороны: «Я вижу свою комнату и вижу себя лежащего на кровати» (49); «Я начал мечтать. Я видел перед собой глиняный кувшин с молоком и куски свежего хлеба. А сам я сижу за столом и быстро пишу» (76); «Я оглядываюсь и вижу себя в своей комнате, стоящего на коленях посередине пола» (297). Субъект может переходить в один из наблюдаемых объектов, например в шахматную фигуру (103). Субъект может подменяться другим субъектом. В этом усматривается еще одна причина того, почему разные герои носят одно и то же имя. Одна из причин, как было сказано выше, в том, что герои кочуют из одного фрагмента в другой. Излюбленными антропонимами Хармса являются, к примеру, имя Яков Семенович и фамилии Петров и Комаров. Та незначительная спецификация, коей все же некоторые герои обладают, способна варьироваться, сводя на нет привычную субъектно-объектную матрицу. Практически все герои воплощают собой унификацию субъектно-объектных различий, являются квазисинтетическими героями. Однако в некоторых текстах благодаря антропонимам просматриваются прямые отсылки к конкретным романам разных эпох. Например, роман Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы» переходит в квазиroman о трудах и днях Миронова и Головлева:

Миронов завернул в одеяло часы и понес их в керосиновую лавку. По дороге Миронов встретил Головлева. Головлев при виде Миронова спрятался за папиросную будку. «Что вы тут стоите?» — начал приставать к нему папиросник. Чтобы отвязаться Головлев купил у папиросника мундштук и коробку зубного порошка. Миронов видел все это, на чем, собственно говоря, рассказ и заканчивается.

²¹⁹ Субъектно-объектная оппозиция, имеющая место в романе, лежит в основе жанровой дифференциации в целом. На этом пункте сходятся разные теории жанров.

Мионов бил Головлева по морде, приговаривая: «Вот тебе порох, собачий мошенник!» (112)

Роман Горького «Дело Артамоновых» транслируется Хармсом в квази-роман «Поздравительное шествие» (242). Сюжет его строится на том, что Молотков и Хрычев постоянно выбивают стул из-под Артамонова. Стул — многозначная пародийная метафора «дела» Ильи Артамонова. Текст Хармса снабжен посвящением: «К семидесятилетию Наталии». Хармс имеет в виду свою тетку, Наталью Колюбакину. Но не исключена проекция на одну из главных героинь романа Горького — Наталью, жену сына Артамонова-старшего, которой в конце романа как раз и должно быть около семидесяти лет. Выбивание стула из-под Артамонова-младшего — инверсивная аллюзия на беседу между Петром Артамоновым и Тихоном о «сбивании с толку»²²⁰. Повесть «Старуха» отсылает к роману Достоевского «Преступление и наказание». Хармс с большим удовольствием создает квазиисторические, квазибиографические романы, романы о квазитворчестве. Другой его излюбленной квазироманной формой можно назвать квазисемейные и квазипсихологические романы. Типичным примером квазиавантюрного романа может служить «Приключение катерпиллера»:

Мишури́н был катерпиллером. Поэтому, а может быть и не поэтому, он любил лежать под диваном и шкапом и сосать пыль. Так как он был человек не особенно аккуратный, то иногда целый день его рожа была в пыли, как в пуху.

Однажды его пригласили в гости, и Мишури́н решил слегка пополоскать свою физиономию. Он налил в таз теплой воды, пустил туда немного уксусу и погрузил в эту воду свое лицо. Как видно уксусу в воде было слишком много, и Мишури́н ослеп. До глубокой старости он ходил ошупью и поэтому, а может быть и не поэтому, стал еще больше походить на катерпиллера (328).

Вместо нанизывания одного приключения на другое, вместо перемены места и скитаний герой целыми днями лежит под шкапом и сосет пыль. Приглашение в гости, единственное существенное происшествие, которое случается в его жизни, оказывается роковым. Приключение влияет не на перемену существенных качеств героя, а на усугубление того, что герой «стал еще больше походить на катерпиллера», что в переводе с английского (caterpillar) означает «гусеница» или «гусеничный трактор».

5. Квазисинтетизирование субъектно-объектных отношений снимает и другие антиномии, находящиеся в романной форме в состоянии четкой дифференциации. Если в обычном романе читатель способен провести грань между бытовым и бытийным, бытийным и инобытийным (будь это даже

²²⁰ Горький 1973: 369.

роман фантастический), трагическим и комическим и т. д., то для абсурдного жанра такое разграничение абсолютно невыполнимо. Более того, в квазиромане снимаются оппозиции между философским и фантастическим аналогично тому, как это происходит в русской философии любви (Вл. Соловьев, Н. Бердяев, В. Розанов), космоса (Н. Ф. Федоров, К. Э. Циолковский, В. И. Вернадский и др.) и хаоса (Л. Шестов). В ряде текстов Хармса снимается оппозиция между литературой и нелитературой: между литературой и философией («Предметы и фигуры, открытые Даниилом Ивановичем Хармсом», «Мыр», «Ноль и ноль», «О круге»), между литературой и наукой («Cisfinitum», «О явлениях и существованиях»), между литературой и религией (тексты-заклинания).

В заключении — вечное возвращение к началу. Итак, фраза Хармса «И я опять вижу свой страх...» — ключ для раскрытия трансформационных возможностей страха в порождении абсурдного сознания и неканонического абсурдного жанра и, в частности, квазиромана как одной из его ярких разновидностей.

Можно сказать, что абсурд как жанр приближен к пародии и карикатуре, специфику которых мы рассмотрим далее. В нем доводятся до нелепости характерные черты канонического образца — будь то отдельное произведение, жанр или литературное направление в целом. Однако традиционно пародия и карикатура привязаны к конкретной эпохе, в них всегда просматриваются ее следы. Абсурдный жанр — вневременной. Это пародия или карикатура на завершенность как таковую, на канон как таковой. Он порождается страхом перед состоянием синтетической завершенности, в частности, перед идеально воплощающей это состояние романной формой. Абсурд подчеркивает экстремальное состояние системы (художественно-поэтической, эстетической, философской и т. д.). Таким образом, квазироман как одна из репрезентаций неканонической литературной формы осмысливается нами как проблема философско-эстетическая, то есть как особый «модус повествования», в котором устанавливается экстремальный тип отношений между человеком и исчерпавшим динамику своих возможностей миром, между человеком и романом, воплощающим в себе монструозную завершенность мира.

1.8. ОСТРАНИЕ И АБСУРД. ДВА ТИПА АБСУРДА

Как уже было замечено, абсурд тесно связан с понятием остранения Шкловского. Остранение поэтического языка, по Шкловскому, есть деформация языка практического. Такая деформация как раз и составляет

одну из важнейших граней абсурдного. Но в отличие от остранения в теории Шкловского художественный абсурд не добивается эффекта новизны старых предметов или явлений, а творит параллельную реальность. Итак, под художественным абсурдом в культуре XX в. следует понимать художественный прием, подобный *остранению* и ведущий с конвенциональной точки зрения к бессмыслице. Такой прием раскладывается на ряд приемов и принципов, главным содержанием которых является экспликация напряженного противостояния противоположных, рассудочно несоединимых фактов: например, на алогизм, катахрезу, парадокс, гротеск, антиномии и метаморфозу, на принципы ассоциативности и случайности. Вместе с тем теория Шкловского проецируема на культуру как таковую. И тогда абсурд — это то же остранение, но происходящее внутри культуры как системы и дающее импульс к переосмыслению автоматизированных традиций, ломающее позитивистский принцип детерминизма. В этом случае мы имеем дело с абсурдом метафизическим. Пожалуй, одним из точнейших определений абсурда можно назвать характеристику «наобумного» искусства Алексеем Крученых в работе «Апокалипсис в русской литературе». Выдвигая три основные формы словотворчества (заумное, разумное, наобумное), поэт определяет последнюю как «алогичное, случайное, творческий прорыв, механическое соединение слов»²²¹. «Наобумное» — и есть абсурд. От зауми абсурд отличается принципиально тем, что заумный язык отказывается от своей коммуникативной функции, оставляя пространство экспрессивной. Абсурдный же язык, несмотря на нарушение основных коммуникативных постулатов, от коммуникативной функции полностью не отрещивается и сохраняет, по крайней мере, иллюзию таковой.

Художественный абсурд создается с помощью целой цепи художественных приемов, которые впервые были описаны Андреем Белым в книге «Мастерство Гоголя»:

Впечатление, которое получаешь при пристальном изучении сюжета: точно сидишь у зеркала воды; и — видишь: с непередаваемой четкостью отражены в воде облака, небеса, берег; все утрировано; ненатуральна четкость очертаний; вдруг — какие-то мутные пятна и тени, к отражению не относящиеся, борздят контур его; в месте облака видишь: облако пересекающее стайку подводных рыбок (рыбки — в небе?); очерк природы выглядит фантазийным; или наоборот: фантастический сюжет опрокинут в бытовом объяснении; и фантастика — только вывернутое наружу обстание. Переочерченность сюжет-

²²¹ Крученых 1923: 46.

ных контуров теперь — клякса: где леса, облака, небеса? Бисерная муть! Что случилось? Одна из «рыбок», вынырнув, плеснула хвостом; что считал за сюжет, — стерто поднятой зыбью²²².

Если следовать Андрею Белому, художественный абсурд нарушает автоматизм восприятия художественных образов и художественной системы в целом: они перестают рассматриваться как нечто статичное и осознаются как величина переменная.

Художественный абсурд раскладывается на несколько составляющих, среди которых жанровый, композиционный, сюжетный абсурд. Жанровый абсурд разрушает систему канонических жанров, например роман. Композиционный абсурд разрушает расположение и соотношенность компонентов формы произведения. Он разъединяет элементы формы, дистанцирует их от смысла, ломает локальную и историческую конкретность, хаотизирует расстановку персонажей, событий и поступков, разъединяет последовательность введения изображаемого в произведение, меняет местами завязку, кульминацию, развязку или вовсе избавляется от одного из этих элементов, способствует не разворачиванию, а постоянному свертыванию содержания. Абсурд сюжета разрушает сюжетные схемы, способные исторически повторяться и заимствоваться. Цепочка событий, обычно являющихся двигателем любого сюжета, трансформируется в бессобытийность.

Важно отметить, что объем понятия художественного абсурда часто совпадает с объемом понятия логического абсурда (к примеру, момент преодоления автоматизма восприятия традиционных коммуникативных постулатов²²³). Поэтому логический абсурд не выделяется нами в отдельный тип, а объединяется с художественным абсурдом.

Что касается абсурда в метафизическом смысле, то он, ломая автоматизм восприятия привычных вещей и явлений фактической действительности, деканонизирует законы бытия. Абсурд метафизический — это страх перед референциальными связями, перед символическим воздействием сложившихся смыслов, например, в литературе и художественном тексте, в литературном процессе и творчестве отдельного автора. Опираясь на наше определение абсурда (он возникает в состоянии завершенности как попытка ее преодоления), следует говорить о двух его фазах: первая фаза деструктивная, соотносимая с ситуацией кризиса; вторая фаза креативная, связанная с ускользанием от него. Обе фазы проходят и художественный и метафизический абсурд.

²²² Белый 1996: 55.

²²³ См.: об этом подробно: Ревзина, Ревзин 1971.

ЛИТЕРАТУРА

Александров 1965 — *А. Александров*. Даниил Хармс // День поэзии. М.; Л., 1965. С. 290–291.

Александров, Мейлах 1967а — *А. Александров, М. Мейлах*. Творчество Даниила Хармса // Тартуский гос. ун-т: Материалы XXII научной студенческой конференции: Поэтика, история литературы, лингвистика. Тарту, 1967. С. 101–104.

Александров, Мейлах 1967б — *А. Александров, М. Мейлах*. Творчество Александра Введенского // Тартуский гос. ун-т: Материалы XXII научной студенческой конференции: Поэтика, история литературы, лингвистика. Тарту, 1967. С. 105–108.

Арутюнова 1987 — *Н. Д. Арутюнова*. Аномалии и язык: (К проблеме языковой «картины мира» // Вопросы языкознания. 1987. № 3. С. 3–19.

Барт 1989 — *Р. Барт*. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1989.

Батай 1997 — *Ж. Батай*. Внутренний опыт / Пер. с фр. С. Л. Фокина. СПб.: АХИОМА / МИФРИЛ, 1997.

Бахтин 1986 — *М. Бахтин*. Эпос и роман: О методологии исследования романа // Литературно-критические статьи. М., 1986. С. 392–427.

Белый 1996 — *А. Белый*. Мастерство Гоголя. М.: МАЛП, 1996.

Блум 1998 — *Х. Блум*. Страх влияния: Теория поэзии // Страх влияния: Карта перечитывания / Пер. с англ. С. А. Никитина. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та СЕУ, 1998. С. 7–132.

Богомолов 1997 — *Н. А. Богомолов*. Заметки о русском модернизме // Новое литературное обозрение. 1997. № 24. С. 246–255.

Брокгауз, Ефрон 1890–1904 — Энциклопедический словарь Брокгауз и Ефрон / Под ред. И. Е. Андреевского. СПб., 1890–1904. Т. 1.

Брокгауз, Ефрон 1916 — Новый энциклопедический словарь Брокгауз и Ефрон. СПб., 1916. Т. 1.

Букс 1998 — *Н. Букс*. Эшафот в хрустальном дворце: О русских романах Владимира Набокова. М.: Новое литературное обозрение, 1998. С. 40–56.

Булгаков 1993а — *С. Булгаков*. Некоторые черты религиозного мировоззрения Л. И. Шестова // Сочинения: В 2 т. Т. 1. М., 1993. С. 517–537.

Булгаков 1993б — *С. Булгаков*. Философия хозяйства // Сочинения: В 2 т. Т. 1. М.: Наука, 1993. С. 47–308.

Булыгина, Шмелев 1990 — *Т. Булыгина, А. Шмелев*. Аномалии в тексте: Проблемы интерпретации // Логический анализ языка: Противоречивость и аномальность текста. М.: Наука, 1990. С. 94–106, 105.

Буренина 2000а — *О. Буренина*. «Трагедия» творчества, или Литература как «остров мертвых» (Вагинов и Набоков) // N. Bukhs (éd.). *Sémiotique de la peur dans la culture et la littérature russes*. P. 431–442. (*Revue des études slaves*, LXXII).

Буренина 2000б — *О. Буренина*. Quia absurdum... // Die Welt der Slaven, XLIV. 2000. S. 173–198.

Буренина 2000в — О. Буренина. «Отчаяние» как олакрез русского символизма (Федор Сологуб и Владимир Набоков) // I. Smirnov (Hrsg). Hypertext «Отчаяние» / Сверхтекст «Despair»: Studien zu Vladimir Nabokovs Roman-Rätsel. München: Sagner, 2000. S. 163–186. (Die Welt der Slaven, Sammelbände / Сборник 9.)

Буренина 2001 — О. Буренина. Литература — «остров мертвых» (Набоков и Вагинов) // В. В. Набоков: Pro et Contra: Материалы и исследования о жизни и творчестве В. В. Набокова: Антология. Т. 2. СПб.: Изд-во Христ. гуманитар. ин-та, 2001. С. 471—484.

Бутрова 1994 — Т. Бутрова. Абсурд по-американски // Современная драматургия. 1994. № 1. С. 193–202.

Валиева 1998 — Ю. Валиева. Поэтический язык А. Введенского: Поэтическая картина мира: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 1998.

Вейсман 1991 — А. Д. Вейсман. Греческо-русский словарь: (Репр. воспроизв. 5-го изд.: СПб., 1899). М.: Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина, 1991.

Великовский 1960 — С. Великовский. Мифология абсурда // Лит. газета. № 72. 18 июня 1960. С. 5.

Венцлова 1997 — Т. Венцлова. О Чехове как представителе «реального искусства» // Собеседники на пиру: Статьи о русской литературе. Вильнюс: Baltos lankos, 1997. С. 33–47.

Геллер 1999 — Л. Геллер. Теория ХА[↔ОПМ]СА // Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 44. 1999. S. 67–123.

Герасимова 1988 — А. Герасимова. Проблема смешного в творчестве обзиротов: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1988.

Герасимова 1995 — А. Герасимова. Даниил Хармс как сочинитель: (Проблема чуда) // Новое литературное обозрение. 1995. № 16. С. 129–139.

Гончаров 1980 — И. Гончаров. Литературный вечер // Собрание сочинений: В 8 т. Т. 7. М.: Худож. лит., 1980. С. 32–124.

Горький 1973 — М. Горький. Дело Артамоновых // Полное собрание сочинений.: В 25 т. Т. 18. М., 1973.

Горький 1988 — М. Горький. Жизнь Клима Самгина: Сорок лет.: В 3 ч. Ч. 1. М.: Правда, 1988.

Делёз 1998 — Ж. Делёз. Различие и повторение / Пер. с франц. Н. Б. Маньковской, Э. П. Юровского. СПб.: Петрополис, 1998.

Демурова 1994—1995 — Н. М. Демурова. Alice Speaks Russian: The Russian Translations of Alice's «Adventures in Wonderland» and «Through the Looking-Glass» // Harvard Library Bulletin. Vol. 5, № 4. Cambridge, Mass.: Published by Harvard Univ. Library, 1994–1995. P. 11–29.

Деррида 1998 — Ж. Деррида. Эссе об имени / Пер. с франц. Н. А. Шматко. М.: Ин-т экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1998.

Иванов 1987 — Вяч. Иванов. Собрание сочинений / Под ред. Д. В. Иванова и О. Дешарт. Т. 4. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien. С. 619–629.

Ионеско 1999 — Э. Ионеско. Лысая певичка // Носорог / Пер. с франц. Т. Ивановой. СПб.: Симпозиум, 1999. С. 20–51.

Иованович 1981 — *М. Иованович*. «Ситуация Раскольникова» и ее отголоски в русской советской прозе: (Пародийный аспект) // Сборник за славистику. 1981. Нови Сад: Матица Српска. С. 45–57.

Иованович 1983 — *М. Иованович*. А. Введенский — пародист: К разбору «Ёлки у Ивановых» // Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 12. 1983. С. 71–86.

Ионеско 1998 — *Э. Ионеско*. Наедине с одиночеством / Пер. с фр. А. Жгировского // Избранное: Наедине с одиночеством. Рассказы / Пер. с фр. А. Жгировского, К. Лактионова, С. Матвиенко. Киев: Ника-Центр, 1998. С. 5–196.

Камю 1989 — *А. Камю*. Из эссе «Миф о Сизифе» // А. Камю. Избранное: Сб. / Пер. с франц. С. Великовского. М.: Радуга, 1989. С. 352–354.

Киреевский 1979 — *И. В. Киреевский*. Критика и эстетика. М., 1979.

Клюев 2000 — *Е. В. Клюев*. Теория литературы абсурда. М.: УРАО, 2000.

Кобринский 1999 — *А. Кобринский*. Поэтика «ОБЭРИУ» в контексте русского литературного авангарда // Учен. зап. / Московский культурологический лицей № 1310. М., 1999.

Копелев 1959 — *Л. Копелев*. Осторожно — трупный яд! // Знамя. 1959. № 2. С. 234–236.

Кошмаль 1993 — *В. Кошмаль*. Новелла и сказка: Событие, случай, случайность (Гумилев, Гиппиус, Набоков, Хармс) // В. Маркович, В. Шмид (ред.). Русская новелла: Проблемы теории и истории. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 1993. С. 235–248.

Крученых 1923 — *А. Крученых*. Апокалипсис в русской литературе. Книга 122-я. М., 1923.

Кукулин 1995 — *И. Кукулин*. «Двенадцать» А. А. Блока, жертвенный козел и сюжетосложение у Даниила Хармса // Новое литературное обозрение. 1995. № 16. С. 147–153.

Кукулин 1997 — *И. Кукулин*. Рождение постмодернистского героя по дороге из Санкт-Петербурга через Ленинград и дальше: (Проблема сюжета и жанра в повести Д. И. Хармса «Старуха») // Вопросы литературы. 1997. № 4. С. 62–90.

Кулик 1998 — *А. Кулик*. Тело и язык в текстах Тристана Тцара и Александра Введенского // Терентьевский сборник. М., 1998. С. 167–220.

Куликов 1974 — *И. С. Куликов*. Абсурд вместо логики // Философия и искусство модернизма. М.: Политиздат, 1974. С. 110–133.

Кьеркегор 1998 — *Сёрен Кьеркегор*. Страх и трепет / Пер. с дат. Н. Исаевой. М.: ТЕРРА — Книжный клуб: Республика, 1998. С. 15–112.

Липавский 1998 — *Л. Липавский*. Исследование ужаса // Сажин 1998. Т. 1. С. 76–92.

Лукач 1994 — *Д. Лукач*. Теория романа: Опыт историко-философского исследования форм большой эпики / Пер. с нем. Г. Бергельсона // Новое литературное обозрение. 1994. № 9. С. 13–78.

Малевич 1994 — *К. Малевич*. Ленъ как действительная истина человечества: (С прилож. ст. Феликса Филиппа Ингольда «Реабилитация праздности»). М.: Гилея, 1994.

Малинин 1961 — А. М. Малинин (ред.). Латинско-русский словарь. 2-е изд. М.: Гос. изд-во иностр. и нац. словарей, 1961.

Мандельштам 1991a — О. Мандельштам. Конец романа // Собрание сочинений: В 4 т. Т. 2. М.: Терра-Терра, 1991. С. 266–269.

Мандельштам 1991b — О. Мандельштам. Деятнадцатый век // Собрание сочинений: В 4 т. Т. 2. М.: Терра-Терра, 1991. С. 276–283.

Манн 1998 — Ю. Манн. Русская философская эстетика. М., 1998.

Маршак 1955 — С. Маршак. Стихи, сказки, переводы: В 2 кн. Кн. 2. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1955.

Михельсон 1865 — А. Д. Михельсон. Объяснение 25 000 иностранных слов, вошедших в употребление в русский язык, с означением их корней. М., 1865.

Набоков 1998 — В. Набоков. Лекции по зарубежной литературе: Остен, Диккенс, Флобер, Джойс, Кафка, Пруст, Стивенсон / Пер. с англ. Вл. Харитонов. М.: Независимая газета, 1998. (Сер. «Литературоведение»). С. 465–476.

Набоков 1999 — В. Набоков. Лекции по русской литературе: Чехов, Достоевский, Гоголь, Горький, Толстой, Тургенев / Пер. с англ. Ив. Толстого. М.: Независимая газета, 1999. (Сер. «Литературоведение»). С. 31–34.

Падучева 1982 — Е. Падучева. Тема языковой коммуникации в сказках Льюиса Кэрролла // Семиотика и информатика. Вып. 18. М.: ВИНТИ, 1982. С. 76–119.

Падучева 1983 — Е. Падучева. Проблемы коммуникативной неудачи в сказках Льюиса Кэрролла // Tekst i zdanie (zbiór studiów pod redakcją T. Dobrzyńskiej i E. Janus). Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk; Łódź, 1983. S. 139–160.

ПСИС 1861 — Полный словарь иностранных слов, вошедший в состав русского языка (составленный по образцу немецкого словаря Гейзе). СПб., 1861.

Ревзина, Ревзин 1971 — О. Ревзина, И. Ревзин. Семиотический эксперимент на сцене: Нарушение постулата нормального общения как драматический прием // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. (= Труды по знаковым системам. Вып. 5). Тарту, 1971. С. 232–254.

Сажин 1995a — В. Сажин. Блок у Хармса // Новое литературное обозрение. 1995. № 16. С. 140–146.

Сажин 1995b — В. Сажин (ред.). Хармсиздат представляет. СПб.: М. К. — Хармсиздат: Изд-во «Арсис», 1995.

Сажин 1998 — В. Сажин (сост.). «...Сборище друзей, оставленных судьбою»: А. Введенский, Л. Липавский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников: «Чинари» в текстах, документах и исследованиях: В 2 т. М., 1998.

Сартр 1997 — Ж.-П. Сартр. Ситуации / Под ред. С. Великовского; Пер. с фр. М.-С. Р. Брахман, С. Великовского, С. Н. Зенкина, М. Зониной, И. Стаф. М.: Научно-издательский центр «Ладомир», 1997.

Сегал 1981 — Д. Сегал. Литература как охранная грамота // Slavica Hierosolymitana. V–VI, 1981. С. 151–244.

Сигов 1986 — С. Сигов. Истоки поэтики ОБЭРИУ // Russian Literature. Vol. XX. 1986. С. 87–95.

Смирнов 1991 — *И. П. Смирнов*. О древнерусской культуре, русской национальной специфике и логике истории // Wiener slawistischer Almanach. SB. 28. Wien, 1991.

Смирнов 1996 — *И. П. Смирнов*. Бытие и творчество. СПб.: Альманах «Канун», 1996.

Смирнов 1999 — *И. П. Смирнов*. Homo homini philosophus... СПб.: Алетейя, 1999.

Смирнов 2000 — *И. П. Смирнов*. О понятии кризиса культуры // Переломные периоды в русской литературе и культуре. Helsinki, 2000. С. 45–52. (Slavica helsingiensia, 20. Studia russica helsingiensia et tartuensia, VII.)

Строганова 1994 — *Е. Н. Строганова*. Из ранних лет Даниила Хармса: Архивные материалы // Новое литературное обозрение. 1994. № 6. С. 67–80.

Тамарченко 1988 — *Н. Д. Тамарченко*. Типология реалистического романа. Красноярск, 1988.

Тодоров 1997 — *Ц. Тодоров*. Введение в фантастическую литературу / Пер. с франц. Б. Нарумова. М.: РФО, Дом интеллектуальной книги, 1997.

Токарев 2002 — *Д. В. Токарев*. Курс на худшее: Абсурд как категория текста у Даниила Хармса и Самуила Беккета. М.: Новое литературное обозрение. 2002.

Толль 1863—1864 — *Ф. Г. Толль*. Настольный словарь для справок по всем отраслям знания: В 3 т. СПб., 1863–1864. Т. 1.

Успенский, Бабаева 1992 — *Ф. Успенский, Е. Бабаева*. Грамматика «абсурда» и «абсурд» грамматики // Wiener Slawistischer Almanach, 29. 1992. С. 127–158.

Федоров 1991 — *А. И. Федоров* (ред.). Фразеологический словарь русского литературного языка конца XVIII–XX в.: В 2 т. Т. 1. Новосибирск: Наука, 1991.

Флоренский 1996а — *П. Флоренский*. Избранные труды по искусству. М.: Изобразительное искусство: Центр изучения, охраны и реставрации наследия священника Павла Флоренского, 1996.

Флоровский 1998 — *Г. Флоровский*. Метафизические предпосылки утопизма // Из прошлого русской мысли. М.: АГРАФ, 1998. С. 265–292.

Халатов 1966 — *Халатов Н.* Даниил Хармс — кто же он такой? К 60-летию со дня рождения // Детская литература: Литературно-критический и библиографический ежемесячник Комитета по печати при Совете министров РСФСР и Союза писателей РСФСР. 1966. № 2. С. 23–24.

Ханзен-Лёве 2001 — *О. А. Ханзен-Лёве*. Русский формализм: Методологическая конструкция развития на основе принципа остранения. М.: Языки русской культуры, 2001.

Хармс 1993 — *Д. Хармс*. Меня называют капуцином: Некоторые произведения Даниила Ивановича Хармса. М.: МП «КАРАВЕНТО»: «ПИКМЕНТ», 1993.

Хлебников 1987 — *В. Хлебников*. Творения / Под ред. М. Я. Полякова. М.: Сов. писатель, 1987.

Чернорицкая 2001 — *О. Л. Чернорицкая*. Поэтика абсурда. Т. 1: Классика. Вологда, 2001.

Черных [1993] — *П. Я. Черных*. Историко-этимологический словарь современного русского языка: В 2 т. 3-е изд. Т. 1. М.: Рус. язык, [1993].

Чертков 1968 — *Л. Н. Чертков*. Обэриу // Краткая литературная энциклопедия. Т. 5. М., 1968. С. 375.

Чуковская 1960 — *Л. Чуковская*. В лаборатории редактора. М., 1960.

Шапир 1994 — *М. Шапир*. Между грамматикой и поэтикой: (О новом подходе к изданию Даниила Хармса) // *Вопр. литературы*. 1994. № 3. С. 328–332.

Шестов 1909 — *Л. Шестов*. Творчество из ничего. СПб., 1909.

Шестов 1998 — *Л. Шестов*. Киркегард — религиозный философ // Сёрен Кьеркегор: Наслаждение и долг / Пер. с дат. П. Ганзена. Ростов н/Д: Феникс, 1998. С. 384–411.

Шмид 1998 — *В. Шмид*. Проза как поэзия: Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард. СПб.: INAPRESS, 1998.

Щепилова 1963 — *Л. Щепилова*. Чему служит театр абсурда // *Лит. газета*. № 40. 2 апреля 1963. С. 4.

Эйхенбаум 1986 — *Б. Эйхенбаум*. Как сделана «Шинель» Гоголя // О прозе. О поэзии: Сб. ст. Л.: Худож. лит. Ленингр. отд., 1986. С. 45–63.

Янгиров 1997 — *Р. М. Янгиров*. Даниил Хармс: «лицом к национальности»: (О неосуществленном издании стихотворения «Миллион») // *Новое литературное обозрение*. 1997. № 27. С. 279–283.

Ямпольский 1996 — *М. Ямпольский*. Окно // *Новое литературное обозрение*. 1996. № 21. С. 34–58.

Ямпольский 1998 — *М. Ямпольский*. Беспмятство как исток: Читая Хармса. М.: Новое литературное обозрение, 1998.

Adorno 1966 — *T. W. Adorno*. Negative Dialektik. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1966.

Adorno 1980 — *T. W. Adorno*. Ästhetische Theorie. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1980.

Amor 1973 — *G. B. Amor*. Das Absurde und die Autonomie des Ästhetischen bei Albert Camus. Berlin: Zentrale Universitätsdruckerei, 1973.

Azarmi 1970 — *A. A. Azarmi*. The Theatre of the Absurd: A Study of Communication. United States Univ., 1970.

Bosquet 1990 — *A. Bosquet*. Capitaine de l'absurde. Paris: Le cherche midi éditeur, 1990.

Brater, Cohn 1990 — *E. Brater, R. Cohn* (eds). Around the Absurd: Essays on Modern and Postmodern Drama. Michigan: Univ. of Michigan, 1990.

Burkhardt 1998 — *D. Burkhardt*. Absurde Argumentation // *Markus Giger, Björn Wiemer*. Beiträge der Europäischen Slavistischen Linguistik (POLYSLAV). Bd. 1. München, 1998. S. 67–76. (Die Welt der Slaven. Sammelbände / Сборники 2.)

Caillois 1982 — *R. Caillois*. Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch / Aus dem Franz. von S. von Massenbach. Frankfurt a. Main; Berlin; Wien: Ullstein, 1982.

Cardullo 2002 — *B. Cardullo*. The Avant-Garde, the Absurd and the Postmodern: Experimental Theatre in the Twentieth Century // Forum Modernes Theater. Bd. 17. Heft 1. Tübingen: Günter Narr Verlag, 2002. S. 3–18.

Cartledge 1990 — *P. Cartledge*. Aristophanes and his Theatre of the Absurd. Bristol: Bristol Classical Press, 1990.

Cassedy 1984 — *S. Cassedy*. Daniil Kharm's parody of Dostoevskii: anti-tragedy as political comment // Canadian-American Slavic Studies. Vol. 18. 1984. P. 268–284.

Chances 1982 — *E. B. Chances*. Cexov and Xarms: Story / Anty-story // Russian Journal of Languages. Vol. 36, № 123–124. 1982. P. 181–192.

Chances 1985 — *E. B. Chances*. Daniil Charms «Old Woman» climbs her Family tree: «Starucha» and the Russian Literary Past // Russian Literature, XVII. 1985. P. 353–366.

Cheron 1983 — *G. Cheron*. Michail Kuzmin and the Oberiuty: an Overview // Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 12. 1983. S. 87–101.

Cornwell 1991 — *N. Cornwell* (ed.). Daniil Kharm's and the Poetics of the Absurd: Essays and Materials. London: Univ. of London, 1991.

Daumal 1993 — *R. Daumal*. L'évidence absurde: (1926–1934). Paris: Gallimard, 1993.

Deleuze 1969 — *G. Deleuze*. Logique du sens. Paris: Les Editions de Minuit, 1969.

Deleuze, Guattari 1972 — *G. Deleuze, F. Guattari*. Capitalisme et schizophrénie: L'Anti-Oedipe. Vol. 1. Paris, 1972.

Diels, Kranz 1951 — *H. Diels, W. Kranz*. Die Fragmente der Vorsokratiker. Bd. 1. Berlin: Weidmann, 1951.

Dier 1998 — *O. Dier*. Die Lehre des Absurden. Eine Untersuchung der Philosophie Nietzsches am Leitfaden des Absurden. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1998.

Dlugosch 1977 — *I. Dlugosch*. Anton Pavloviè Èechov und das Theater des Absurden. München: Wilhelm Fink Verlag, 1977.

Douchin 1970 — *J.-L. Douchin*. Le Sentiment de l'absurde chez Gustave Flaubert. Paris: Minard, 1970.

Drawicz 1964 — *A. Drawicz*. «U» dla zabawy // Wsyp³czesnoœ. 21. 1964. S. 5.

Drechsler 1988 — *U. Drechsler*. Die «absurde Farce» bei Beckett, Pinter und Ionesco. Vor- und Überleben einer Gattung. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1988.

Drosdowski, Grebe, Köster, Müller 1963 — *G. Drosdowski, P. Grebe, R. Köster, W. Müller*. Duden: Das Herkunfts-Wörterbuch: Die Etymologie der deutschen Sprache: Duden Band 7. Mannheim; Wien; Zürich: Dudenverlag, 1963.

Drücker 1976 — *B. Drücker*. Wolfgang Hildesheimer und die deutsche Literatur des Absurden. (Deutsche und vergleichende Literaturwissenschaft, 1.) Schaeuble, 1976.

Douchin 1970 — *J.-L. Douchin*. Le Sentiment de l'absurde chez Gustave Flaubert. Paris: Minard, 1970.

Ehrig 1973 — *H. Ehrig*. Paradoxe und absurde Dichtung. München: Wilhelm Fink Verlag, 1973.

Eliot 1963 — *Th. S. Eliot. Metaphysical poets // Selected Essays 1917–1932.* London; N. Y., 1963.

Esslin 1961 — *M. Esslin. The Theatre of the Absurd.* Woodstock, N. Y.: The Overlook Press, [1961].

Flaker 1969 — *A. Flaker. O minijaturama Danila Harmsa: (Poetika apsurna u sovjetskoj knjigevnosti) // Forum: mjesecnik Razreda za Knjigevnost Hrvatske Akademije Znanosti i Umjetnosti, januar-juni, VIII. Godište, XVII. Knjga. Zagreb, 1969. S. 683–688.*

Flaker 1979 — *A. Flaker. Symbolism or Modernism in Slavic Literatures? // Russian Literature. Vol. VII (4), 1979. P. 329–348.*

Flusser 1992 — *V. Flusser. Bodenlos: eine philosophische Autobiographie.* Bensheim: Bollmann, 1992.

Foakes 1993 — *A. Foakes. Hamlet versus Lear: Cultural Politics and Shakespeare's Art.* Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1993.

Fokkema 1984 — *D. W. Fokkema. Literary History, Modernism and Postmodernism.* Amsterdam: Benjamin, 1984.

François 1973 — *C. François. La notion de l'absurde dans la littérature française du XVII^e siècle.* Paris: Klincksieck, 1973.

Franke 1978 — *J. Franke. Elemente des Theaters der Grausamkeit und des Absurden im Werk des englischen Dramatikers Edward Bond (Dissertation).* Mainz: Hochschulschrift, 1978.

Fried 1988 — *E. Fried. Quia absurdum // H. Bender (Hrsg.). Was sind das für Zeiten: Deutschsprachige Gedichte der achtziger Jahre.* München, 1988.

Fuegi 1982 — *J. Fuegi. The Alogical in the Plays of Brecht // K. S. White (ed.). Alogical Modern Drama.* Amsterdam: Editions Rodopi B. V., 1982. P. 13–24.

Galloway 1966 — *D. D. Galloway. The Absurd Hero in American Fiction: Updike, Styron, Bellow, Salinger.* Austin: Univ. of Texas Press, 1966.

Gelhard 1995 — *D. Gelhard. Absurdes in Jordan Radickovs Lazarica: Versuch einer tiefenpsychologischen Deutung.* Wiesbaden: Harrassowitz, 1995.

Giaquinta 1991 — *R. Giaquinta. Elements of the Fantastic in Daniil Kharms's «Starucha» // N. Cornwell (ed.). Daniil Kharms and the Poetics of the Absurd: Essays and Materials.* London: Univ. of London, 1991.

Gibian 1971 — *G. Gibian (ed. and transl.). Russia's Lost Literature of the Absurd: A Literary Discovery: Selected Works of Daniil Kharms and Alexander Vvedensky.* Ithaca; London, 1971.

Göbler 1995–1996 — *F. Göbler. Daniil Charms «Slučai» (Fälle) und die russischen Volksmärchen // Zeitschrift für slavische Philologie, Bd. LV. 1995–1996. S. 27–52.*

Görner 1996 — *R. Görner. Die Kunst des Absurden. Über ein literarisches Phänomen.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1996.

Grimm 1977 — *J. Grimm. Roger Vitrac: Erste Vorläufer des Theaters des Absurden.* München: Fink, 1977.

Grob 1994 — *Th. Grob*. Daniil Charms unkindliche Kindlichkeit: ein literarisches Paradigma der Spätavangarde im Kontext der russischen Moderne. Bern: Lang Verlag, 1994.

Hagen 1979 — *J. F. Hagen*. «Furcht und Zittern» // M. Theunissen, W. Greve (Hrsg.). Materialien zur Philosophie Søren Kierkegaards. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979.

Hansen-Löve 1994 — *A. A. Hansen-Löve*. Konzepte des Nichts im Kunstdenken der russischen Dichter des Absurden (Oberiu) // *Poetica*, 26, 3 / 4. 1994. S. 308–373.

Hardy 1983 — *Th. Hardy*. *Jude the Obscure* / Ed. with intro. and notes by C. H. Sisson. Harondsworth, 1983.

Hassan 1975 — *I. Hassan*. Joyce, Beckett und die post-moderne Imaginatio // H. Mayer, U. Johnson (Hrsg.). Das Werk von Samuel Beckett: Berliner Colloquium. Frankfurt: Suhrkamp, 1975. S. 1–25.

Haug 1966 — *W. F. Haug*. Jean-Paul Sartre und die Konstruktion des Absurden. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1966.

Haug 1976 — *W. F. Haug*. Kritik des Absurdismus. 2. überarb. Aufl. Köln: Pahl-Rugenstein, 1976.

Heidegger 1963 — *M. Heidegger*. Sein und Zeit. Tübingen: Niemeyer, 1963.

Heidsieck 1969 — *A. Heidsieck*. Das Groteske und das Absurde im modernen Drama. Stuttgart; Berlin; Köln; Mainz: Kohlhammer, 1969.

Hinchliffe 1969 — *A. P. Hinchliffe*. The Absurd. London: Methuen and Co Ltd, 1969.

Hirsch 1976 — *E. D. Hirsch*. The Aims of Interpretation. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1976.

Hubbert 1995 — *J. Hubbert*. Metaphysische Sehnsucht, Gottverlassenheit und die Freiheit des Absurden. Untersuchungen zum Werk von Franz Kafka. Bochum: Universitätsverlag Dr. N. Brockmeyer, 1995.

Ingarden 1968 — *R. Ingarden*. Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968.

Iser 1975 — *W. Iser*. Die Figur der Negativität in Beckett's Prosa // H. Mayer, U. Johnson (Hrsg.). Das Werk von Samuel Beckett: Berliner Colloquium. Frankfurt: Suhrkamp, 1975. S. 54–71.

Iser 1976 — *W. Iser*. Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung. München: Fink, 1976.

Jaccard 1991 — *J.-Ph. Jaccard*. Daniil Harms et la fin de l'avant-garde russe. Bern: Peter Lang SA, 1991.

Jolles 1982 — *A. Jolles*. Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, memorabile, Märchen, Witz (1930). Tübingen, 1982.

Kasak 1976 — *W. Kasak*. Daniil Charms: Absurde Kunst in der Sowjetunion // Die Welt der Slaven, XXI, Heft 2. 1976. S. 70–80.

Kluge 1989 — *F. Kluge*. Etymologisches Wörterbuch. 22. Aufl. Berlin; N. Y.: de Gruyter, 1989.

Kobow 1967 — *G. Kobow*. Absurdes Lebensgefühl und szenische Struktur im dramatischen Frühwerk (1833—1834) von Alfred de Musset. Berlin: Freie Universität, 1967.

Koller 1970 — *L. Kofler*. Abstrakte Kunst und absurde Literatur: ästhetische Marginalien. Wien; Frankfurt; Zürich: Europa-Verlag, 1970.

Koschmal 1986 — *W. Koschmal*. Vom «mythischen» zum absurden Dialog: Zur Poetik ostslavischer Volksschauspiele // *Poetica*, 18. 1986. S. 27–50.

Kott 1970 — *J. Kott*. The Absurd and Greek Tragedy // T. W. Zyla (ed.). Proceedings of the Comparative Symposium III. Lubbock, Texas, 1970. P. 77–93.

König 1978 — *G. König*. Die Kinderlyrik der Gruppe Oberiu // Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 1. 1978. S. 57–78.

Lennartz 1998 — *N. Lennartz*. Absurdität vor dem Theater des Absurden: (Absurde Tendenzen und Paradigmata untersucht an ausgewählten Beispielen von Lord Byron bis T. S. Eliot). Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1998.

Lerner 1988 — *L. Lerner*. The Frontiers of Literature. Oxford: Basil Blackwell, 1988.

Lodge 1981 — *D. Lodge*. Working with Structuralism: Essays and Reviews on nineteenth-and twentieth Century Literature. Boston; London; Henley: Routledge and Kegan Paul, 1981.

Luyster 1984 — *R. W. Luyster*. Hamlet and Man's Being: The Phenomenology of Nausea. Lanham, MD: Univ. Press of America, 1984.

Martin 1991 — *J. Martin*. L'absurde. Paris, 1991.

Martini 1981 — *A. Martini*. Retheatralisierung des Theaters: D. Charms' «Elizaveta Bam» // Zeitschrift für slavische Philologie. Bd. XLII. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1981. S. 146–166.

Marwald 1968 — *J. R. Marwald*. Zur Bedeutungsentwicklung von frz. absurde und absurdité. Bonn, 1968.

Megill 1985 — *A. Megill*. Prophets of Extremity: Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida. Berkeley: Univ. of California Press, 1985.

Michalski 1991 — *M. Michalski*. Slobodan Pešić's film «Sluèaj Harms» and Kharms's Sluchai // N. Cornwell (ed.). Daniil Kharms and the Poetics of the Absurd: Essays and Materials. London: Univ. of London, 1991. P. 123–131.

Müller 1978 — *B. Müller*. Absurde Literatur in Rußland: Entstehung und Entwicklung. München: Verlag Otto Sagner in Kommission, 1978. (Arbeiten und Texte zur Slavistik, 19.)

Müller-Scholle 1988 — *Ch. Müller-Scholle*. Das russische Theater des Absurden: Charms — Vvedenskij // Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Bd. 33 / 1. Bonn: Bouvier Verlag, 1988. S. 57–92.

Nietzsche 1997 — *F. Nietzsche*. Werke: In 3 Bd. 1. Bd. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997.

Nivat 1982 — *G. Nivat*. Le crayon vert de Kharms // Vers la fin du mythe russe: essais sur la culture russe de Gogol à nos jours. Lausanne: L'Age d'Homme, 1982. P. 233–236.

Onions 1966 — *Ch. T. Onions* (ed.). Oxford Dictionary of English Etymology. 5. Oxford: Clarendon Press, 1966.

Pavis 1980 — *P. Pavis*. Dictionaire du théâtre: termes et concepts de l'analyse théâtrale. Paris: Éditions Sociales, 1980; [рус. изд.: М.: Прорпеец, 1991].

Picard 1978 — *H. R. Picard*. Wie absurd ist das absurde Theater? Konstanz: Universitätsverlag Konstanz GMBH, 1978.

Roberts 1997 — *G. Roberts*. The Last Soviet Avant-Garde: Oberiu — fact, fiction, metafiction. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1997.

Rosenkranz 1979 — *K. Rosenkranz*. Ästhetik des Häßlichen (mit einem Vorwort zum Neudruck v. Wolfahrt Henckmann). Darmstadt, 1979.

Rosenthal 1977 — *B. Rosenthal*. Die Idee des Absurden: Friedrich Nietzsche und Albert Camus. Bonn: Bouvier, 1977.

Rosset 1967 — *C. Rosset*. Schopenhauer: Philosophe de l'absurde. Paris: Presses Universitaires de France, 1967.

Savelsberg 1966 — *H. E. Savelsberg*. Das Absurde als Spiel und Revolte in Albert Camus' «Le Mythe de Sisyphe». München: W. und I. M. Salzer, 1966.

Scotto 1986 — *S. D. Scotto*. Xarms und Hamsun: Staruxa solves a mystery // Comparative Literature Studies. Vol. 4, № 23. 1986. P. 282–296.

Stellman 1985 — *J. Stellman*. An analysis of «Elizaveta Bam» // Russian Literature, XVII. 1985. P. 319–352.

Stellman 1992 — *J. Stellman*. Aspects of Dramatic Communications: Action, Non-action, Interaction (A. P. Cechov, A. Blok, D. Charms). Amsterdam, 1992.

Stoimenoff 1984 — *L. Stoimenoff*. Grundlagen und Verfahren des sprachlichen Experiments im Frühwerk von Daniil I. Charms. Frankfurt am Main; Bern; N. Y.: Verlag Peter Lang, 1984.

Stone 1965 — *M. Stone*. Absurdes Theater — faschistisches Theater? Banalität im adelsstand der Philosophie. Anmerkungen zu einem Buch // Die Welt der Literatur, 1965. 18. Februar, 4.

Stone-Nakhimovsky 1978 — *A. Stone-Nakhimovsky*. The Ordinary, the Sacred, and the Grotesque in Daniil Kharms's «The Old Woman» // Slavonic Review. June, 1978. P. 216–223.

Stone-Nakhimovsky 1982 — *A. Stone-Nakhimovsky*. Laughter in the Void: An Introduction to the Writings of Daniil Kharms and Aleksander Vvedenskii // Wiener Slawistischer Almanach. SB. 5. Wien, 1982.

Styan 1981 — *J. L. Styan*. Modern Drama in Theory and Practice. Vol. 2: Symbolism, Surrealism and the Absurd. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1981.

Sus 1965 — *O. Sus*. Metamorfozy smíchu a vzteku. Brno: Blok, 1965. (Edice Hosta do domu, svazek 4.)

Tylor 1903 — *E. B. Tylor*. Primitive Culture: Researches into the development of Mythology, Philosophy, Religion Language, Art, and Custom: In 2 vols. Vol. I. London: John Murray, Albemarle street, 1903.

Taylor [1962] — *J. R. Taylor*. Anger and After: A Guide to the New British Drama. London: Methuen and CO LTD, [1962].

Thesaurus 1831 — Thesaurus Linguae Graecae. Paris, 1831.

Thesaurus 1900 — Linguae Latinae. Leipzig, 1900.

Tomoviè 1980 — *S. Tomović*. Junak Apsurda. Titograd: Pobjeda, 1980.

Ubersfeld [1977] — *A. Ubersfeld*. Lire le théâtre. Paris: Messidor, Éd. Sociales, [1977].

Urban 1990 — *P. Urban* (Hrsg.). Fehler des Todes: Russische Absurde aus zwei Jahrhunderten. Frankfurt am Main: Verlag d. Autoren, 1990.

Vlašič-Anič 1997 — *A. Vlašič-Anič*. Harms i dadaizam. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo, Biblioteka Književna smotra, 1997.

West 1966 — *P. West*. The Wine of Absurdity. Pennsylvania, 1966.

Wicki-Vogt 1983 — *M. Wicki-Vogt*. Simone Weil: Eine Logik des Absurden. Bern; Stuttgart: Verlag Paul Haupt, 1983.

Wostyn 1976 — *H. Wostyn*. Le nouveau théâtre ou l'invasion de l'absurde. T. 2. Antwerpen: De Nederlandsche Boekhandel, 1976.

Ziegler 1982 — *R. Ziegler*. Die Modellierung des dramatischen Raumes in Daniil Charms «Architekt» (1. Teil) // Wiener Slawistischer Almanach: Festschrift für Günther Wytrzens zum sechzigsten Geburtstag. Bd. 10. 1982. S. 351–364.

•i•ek 1993 — *Sl. •i•ek*. Grimassen des Realen: Jacques Lacan oder die Monstrosität des Aktes. Köln, 1993.

ГЛАВА 2

ЭПОХА СИМВОЛИЗМА И АБСУРДА

2.1. СИМВОЛИЗМ И ПОЭТИКА АБСУРДА: АНДРЕЙ БЕЛЫЙ и ДАНИИЛ ХАРМС

Явления, включаемые в понятие *абсурд*, весьма разнообразны и несводимы исключительно к западному театру абсурда или к творчеству обэриутов, то есть не ограничены эпохой XX в. Можно с полной уверенностью говорить об абсурде в средневековой культуре, в романтизме, символизме, художественной культуре авангарда. В более широком смысле абсурд представляет собой реакцию художественно-эстетического сознания на ситуацию культурно-исторического кризиса, происходящего, как правило, в переломные, главным образом синтетические, эпохи. Там, где в культуре происходит синтезирование, рождается абсурд.

В первой главе мы обратили внимание на типологическую параллель между квазироманами Хармса и трансформацией романной формы, проделанной Вяч. Ивановым, то есть автором-символистом, над романом «Петербург» другого автора-символиста — Андрея Белого. Тем самым была намечена глубинная проблематика, которой посвящена основная часть работы и, в частности, данная глава: символистский абсурд и его культурные традиции.

Ориентация обэриутского творчества на эпоху символизма не раз отмечалась в современном литературоведении¹. Часто, проводя ин-тертекстуальные параллели между творчеством отдельных авторов,

¹ См., например, Кобринский 1999.

исследователи тем не менее игнорируют или даже отрицают тот факт, что между абсурдным и символистским сознанием в целом существует много общего. Для наглядности можно указать на перекличку Манифеста ОБЭРИУ с программными статьями и декларациями символизма. Аббревиатура ОБЭРИУ, означающая «Обединение *Реального* Искусства» (курсив автора. — О. Б.), была придумана не без оглядки на символизм, который, как указывал Белый в работе «Символизм», «не противоречит подлинному реализму»², а, с точки зрения Эллиса, является формой реализма и даже более того, символизм, по Эллису, представляет собой «подразделение реализма вообще»³. Кроме того, в манифесте обэриутов речь идет не только о создании нового поэтического языка, а гораздо шире — о создании «нового мироощущения»⁴, что, в свою очередь, фактически прямо цитирует название программной (для символистов-теургов) статьи Белого «Символизм как миропонимание». Для символизма все полно соответствий. Идея универсальных мировых соответствий, универсального изоморфизма разных явлений бытия друг другу, а также частички мира — мировому целому характерна и для литературы абсурда. Первое же из сохранившихся стихотворений Введенского «И я в моем теплом теле...» насыщено типично блоковской символикой, блоковскими метафорами: любимым поэтом Введенского в юные годы был Блок⁵. Что касается Даниила Хармса, то он в одном из фрагментов написал целый пассаж об Андрее Белом:

Прием А. Белого, встречающийся в прозе — долгождан. Я говорю о том приеме, который не врывается как сквозняк, не треплет скрытый в душе волос милого читателя. О приеме говорю я таком же естественном, как. Достаточно. Уразумение наступит в тот именно момент, когда не ждет того читатель. До тех пор он правильно догадывается, но трусит. Он трусит. Об авторе думает он. Автор мог предвидеть все — как? За этим следует слово, одно (много два) — и читатель говорит, в пыль забившись скучных метафор, длинных периодов, тупых времен — пыль. Тут, говорит он себе, так же просто, как до начала чтения, — мысль его прояснилась. Ура скажет читатель. Потом наступает уразумение. То далеко залетает каждый звук, то отапливается прямо в упор — неожиданно. Можно вздрогнуть. Вышел А. Белый из-под тумана, прояснился и тут же ожил (9).

² Белый 1994: 256.

³ Эллис 1910: 5.

⁴ Манифест Обэриу. 1994: 280.

⁵ См. об этом: Мейлах 1980: XIII.

Данный фрагмент — имплицитная проекция на «Симфонию» Белого, «законы» которых, рецепируются Хармсом⁶. Эти «законы» проявляются в том, что художественная образность строится не на каузальной основе, а путем обнаружения связей и отношений между разнородными компонентами действительности. Не случайно Хармс определяет некоторые свои произведения как симфонии («Начало очень хорошего летнего дня. Симфония» или «Симфония № 2»). Действительно, тексты Белого и Хармса, которые приводятся далее, могли бы принадлежать перу исключительно Даниила Хармса. И если бы не указание на авторство, можно было бы еще поломать голову, где чей текст.

(1)

1. Проходя мимо бывшей квартиры философа, увидел Дормидонт Иванович наклеенные бумажки.
2. Сказал Дормидонт Иванович: «Аа! Переезжают! Вот бы интересно узнать, сколько платят за эту квартиру!»
3. Потом он гулял на бульваре, опираясь на палку, благодушный и толстый.
4. Звали его писаря в шутку Мастодонтом Ивановичем, но то были враки, потому что он не был Мастодонтом, но Дормидонтом (Белый 1989:125–126).

(2)

Антон Михайлович плюнул, сказал «эх», опять плюнул, опять сказал «эх», опять плюнул, опять сказал «эх» и ушел. И Бог с ним. Расскажу лучше про Илью Павловича.

Илья Павлович родился в 1893 году, в Константинополе. Еще маленьким мальчиком его перевезли в Петербург, и тут он окончил немецкую школу на Кирочной улице. Потом он служил в каком-то магазине, потом еще чего-то делал, а в начале революции эмигрировал за границу. Ну и Бог с ним. Я лучше расскажу про Анну Игнatieвну.

Но про Анну Игнatieвну рассказать не так-то просто. Во-первых, я о ней ничего не знаю, а во-вторых, я сейчас упал со стула и забыл, о чем собирался рассказывать. Я лучше расскажу о себе.

Я высокого роста, неглупый, одеваюсь изящно и со вкусом, не пью, на скачки не хожу, но к дамам тянусь. И дамы не избегают меня. Даже любят, когда я с ними гуляю. Серафима Измайловна неоднократно приглашала меня

⁶ Эта часть работы была впервые прочитана в 1998 г. на конференции в Санкт-Петербургском государственном университете и опубликована в: Буренина 1998. Переработанный и дополненный вариант статьи см.: Буренина 2000. Уже после публикации мы обнаружили, что некоторые наши наблюдения пересекаются с наблюдениями Александра Кобринского, которому и приносим свои благодарности за подтверждение того, что научная истина объективна. См.: Кобринский 1999.

к себе, и Зинаида Яковлевна говорила, что она всегда рада меня видеть. Но вот с Мариной Петровной у меня вышел забавный случай о котором я хочу рассказать. Случай вполне обыкновенный, но все же забавный ибо Марина Петровна, благодаря меня, совершенно облысела, как ладонь. Случилось это так: пришел я однажды к Марине Петровне, а она трах! и облысела. Вот и все (344)

Тексты (1) и (2) определены обоими авторами как симфонии (в первом случае — это завершённый фрагмент симфонии). В обоих текстах разворачиваются 4 автономных микросюжета. В тексте (1) каждый последующий микросюжет, опираясь (хотя и слабо) в коммуникативном плане на предыдущий, казалось бы, должен продвигать высказывание от известного к новому. И все же это только иллюзия продвижения, поскольку на самом деле информативность текста или равна нулю (читатель остается в неведении относительно содержания «бумажек», относительно стоимости аренды за квартиру, подробностей прогулки героя), или избыточна («Звали его писаря в шутку Мастодонтом Ивановичем, но то были враки, потому что он не был Мастодонтом, но Дормидонтом»). Совокупность практически автономных микросюжетов, построенных по принципу контрапункта, дает в итоге бессюжетность и антиинформативность всего текста-фрагмента.

В тексте Хармса (2) каждый последующий микросюжет уже совершенно не опирается на предыдущий и не продвигает повествование от данного к новому: в рамках каждой отдельной микротемы явно нарушается логическое единство. Это уже бессюжетность, возведенная в абсолют. При этом протест против традиционного синтагматизма текста, в котором доминирует связность, маркирован в ряде случаев нулевой пунктуацией. Нулевая пунктуация — имитация связей внутренней речи.

Если в обычном тексте зачин определяет динамику и структуру мысли, то в текстах (1) и (2), как видим, зачин автономен и не является точкой отсчета, продвигающей развитие мысли от данного к новому, а также к концовке. Зачин и концовка не просто дистанцированы — они абсолютно парадоксальны: (1) «Проходя мимо бывшей квартиры философа, увидел Дормидонт Иванович наклеенные бумажки» (зачин) / «Звали его писаря в шутку Мастодонтом Ивановичем, но то были враки, потому что он не был Мастодонтом, но Дормидонтом» (концовка). (2) «Я высокого роста, неглупый, одеваюсь изящно и со вкусом, не пью, на скачки не хожу, но к дамам тянусь» (зачин). / «Случилось это так: пришел я однажды к Марине Петровне, а она трах! и облысела. Вот и все» (концовка).

Распадение мира равно распадению текстовой ткани на составные части. Белый и Хармс моделируют мир из осколков, или миры-осколки. Тексты обоих авторов в отличие от традиционного типа текстов, построенных по принципу динамического описания, при внешней иллюзии мобильности совершенно адинамичны. Симфонические тексты строятся на основе «текучести слова» (термин А.Туфанова). «Текучесть», то есть чистое движение, возведенное в абсолют, мыслится Белым и Хармсом как антипроцессуальность, деформация коммуникативной целостности текста из-за отсутствия (или слабо выраженной) преемственности между его составляющими. Сумма избыточной информации дает читателю ноль информации, а сумма нулевой информации — избыточность информации. Перед нами — симфонизация художественного текста как эманация абсурда, нарастающего по мере сгущения (пост)апокалиптического хаоса. Отличие симфоний Белого и Хармса заключается в том, что у Белого они отражают вселенский хаос. В симфониях Хармса воплощен бытовой хаос, который, в свою очередь, эманрует хаос вселенский:

Начало очень хорошего летнего дня
(симфония)

Чуть только прокричал петух, Тимофей выскочил из окошка на крышу и напугал всех, кто проходил в это время по улице. Крестьянин Харитон остановился, поднял камень и пустил им в Тимофея. Тимофей куда-то исчез. «Вот ловкач!» — закричало человеческое стадо и некто Зубов разбежался и со всего маху двинулся головой об стену. «Эх!» — вскрикнула баба с флюсом. Но Комаров сделал этой бабе тепель-тапель, и баба с воем убежала в подворотню. Мимо шел Фетелюшин и посмеивался. К нему подошел Комаров и сказал: «Эй ты, сало!» — и ударил Фетелюшина по животу. Фетелюшин прислонился к стене и начал икать. Ромашкин плевался сверху из окна, стараясь попасть в Фетелюшина. Тут же невдалеке носатая баба била корытом своего ребенка. А молодая, толстенная мать терла хорошенькую девочку лицом о кирпичную стену. Маленькая собачка, сломав свою тоненькую ножку, валялась на панели. Маленький мальчик ел из плевательницы какую-то гадость. У бакалейного магазина стояла длинная очередь за сахаром. Бабы громко ругались и толкали друг друга кошелками. Крестьянин Харитон, напившись денатурату, стоял перед бабами с расстегнутыми штанами и произносил нехорошие слова.

Таким образом начинался хороший, летний день (284).

Каждая из симфоний Белого включает в себя ряд фрагментов, дающих сквозной принцип сюжетной трансформации. При этом наблюдается фрагментная рециклизация. У Хармса фрагмент в большинстве случаев совпадает с целым текстом. Текст равен фрагменту, поэтому часто лишен

заглавия. Фрагменты Симфоний Белого и тексты-фрагменты Хармса можно именовать «слепыми» текстами или текстами вслепую: сюжет разворачивается наугад, как в сюрреалистическом «потоке сознания»:

Ровно 56 лет тому назад родился Иван Андреевич Редькин. Теперь это такая знаменитость, что мне нет нужды говорить кто он такой. Ведь подумать только, за пятьдесят шесть лет чего только [не] успел сделать этот человек! Да, гений не шило — в мешке не утаишь.

Осознав день своего рождения, Иван Андреевич Редькин купил банку шпрот и спрятал ее в ящик письменного стола.

— Я слишком знаменит, чтобы рассчитывать, что никто не придет меня поздравить, — сказал сам себе Редькин. — А если кто-нибудь придет, тут-то я и угощу его шпротами.

Иван Андреевич сел на кушетку и стал ждать.

В восемь часов вечера раздался звонок и Редькин кинулся открыть наружную дверь. Но, добежав по коридору до ванной комнаты, Редькин понял, что он взял неправильное направление, и повернул к прихожей. Однако, прибежав в прихожую, Редькин не мог сообразить зачем он тут очутился и медленно, волоча ноги, поплелся обратно в свою комнату. (186)

Этот текст-фрагмент, напоминающий фрагмент-зачин, включает в себе в концентрированном виде программу дальнейшего сюжета. Но сюжет остановлен, оборван; он не развивается дальше: возникает абсолютная антидетерминированность, присутствующая и в Симфониях Белого. Такая антидетерминированность порождает эффект «обманутого ожидания», переходящий в прозе Хармса от фрагмента к фрагменту, совокупность которых, как и в литературе символизма, формирует единый свертхтекст. Примером символистских свертхтекстов являются стихотворные циклы. Так, лирический цикл В. Брюсова «*Me eum esse*», состоит из фрагментов, монтирующих гипотетический сюжет лирического свертхтекста: Новые заветы / Видения / Мгновения / Скитания / Ненужная любовь / Веяние смерти / В пути / Завершение. Названия каждого лирического стихотворения в цикле А. Белого «Прежде и теперь» выстраиваются в ряд фрагментов: Опала / Объяснение в любви / Менуэт / Прощание / Полунощницы / Променад / Ссора / Зброшенный дом / Сельская картина / Воспоминание / Отставной военный / Незнакомый друг / Весна / Из окна / Свидание / Кошмар среди бела дня / На окраине города.

Тексты-фрагменты строятся из фраз-фрагментов. У Хармса такие фразы составляют цисфинитное плетение бесконечных словес: «Вот вут

час. / Вот Час всегда только был, а теперь только полчаса. / Нет полчаса всегда только было, а теперь только четверть часа [...]» (Хармс: 1993, 30). Нечто совершенно идентичное находим у Белого в 4-й Симфонии: «Когда *было*, тогда *будет*, когда *будет*, тогда *есть*. Есть было и будет». Вечное возвращение у Белого трансформируется в цисфинитную логику бесконечного (не)бытия Хармса⁷.

2.2. О ПАРАДОКСАХ СИМВОЛИЗМА

Итак, между абсурдным и символистским сознанием, равно как и между абсурдной и символистской поэтикой, существует много общего. Близость символизма и абсурда обусловлена, с нашей точки зрения, следующими факторами. В эпоху символизма, вступившего в схватку с трансцендентализмом культуры, *нарушается кодифицированное понимание предела*. Предел для символизма перестает быть порождением смысла. Наоборот, его отсутствие воспринимается как возможность средствами искусства достичь качественно нового уровня. Валерий Брюсов в своей программной статье «Ключи тайн» писал:

Искусство только там, где дерзновение за грань, где порывание за пределы познаваемого в жажде зачерпнуть хоть каплю «стихии чуждой, запретельной»⁸.

Следовательно, символизм, выступивший импульсом к образованию иного мира, коррелировал, по мнению Брюсова, с пересечением границы, благодаря которому отдельный художник (недаром Брюсов цитирует «Художников» Шиллера) и культура в целом могли достичь принципиально иного уровня. Можно предположить, что Брюсов накладывает понятие абсурда на понятие символизма: и абсурдное и символистское миропонимания преодолевают каноническое видение мира и расширяют иррациональную основу мысли. Для символизма, как и для экзистенциальной философии, абсурд проявляется как в жизненных ситуациях, заставляющих человека пережить разлад с миром, так и в тщетности познать его. Выступавшее как антипод понятия разума символистс-

⁷ Для обоих в этом — еще и пародия на мотив «вечного возвращения» у Ницше: «... du bist der Lehrer der ewigen Wiederkunft, — das ist nun dein Schicksal! [...] Siehe, wir wissen, was du lehrst: daß alle Dinge ewig wiederkehren und wir selber mit und daß wir schon ewige Male dagewesen sind, und alle Dinge mit uns» См.: Nietzsche 1972: 170.

⁸ Брюсов 1987, т. 2: 86.

кое «миропонимание» соотносимо как с абсурдным сознанием экзистенциалистского толка, так и с постмодернистским мышлением, ставшим апогеем абсурда. И разум и наука с точки зрения символизма бессильны перед непостижимостью мира. Человеку доступна не истина, а лишь символ, скрывающий «тайну бытия». Наука и традиционная философия не способны постичь «тайну», и только литература и искусство в состоянии ее приоткрыть:

Романтизм, реализм и символизм — это три стадии в борьбе художников за свободу. Они свергли наконец цепи рабствования разным случайным целям. Ныне искусство наконец свободно. Теперь оно сознательно предается своему высшему и единственному назначению: быть познанием мира, вне рассудочных форм, вне мышления по причинности [...] все ломы науки, все топоры общественной жизни не в состоянии разломать дверей, замыкающих нас, — искусство таит в себе страшный динамит⁹.

Более подробно об искусстве символизма как особом способе художественного видения мира, особой системе художественного миропонимания, отрицающей бессмысленность завершенной формы и, таким образом, способствующей новому смыслопорождению, высказался Андрей Белый в ряде программных статей о символизме и, в особенности, в статье «Символизм как миропонимание»:

Познание формально-логическое, описав круг, в своем развитии дало свободу символизму¹⁰.

Рассуждая о границах «формально-логического познания», уже «описавшего свой круг», Белый отводит искусству символизма роль иррациональной формы познания «идей». Само бытие, как показывает Белый, лишено для символизма всякого смысла. Художественное произведение становится отказом от логики как переходу к логике трансцендентного, отказом от разума как переходом к разуму «запредельному».

Таким образом, точки соприкосновения между абсурдным и символистским сознанием прослеживаются, во-первых, в области смыслового «сдвига», который приводит к логическому абсурду в художественном тексте, а во-вторых, метафизического «сдвига», дающего художнику возможность проникновения в «миры иные». Важно, что идея абсурдности бытия как его алогичности и аномальности легла в основу эстетического видения русских символистов, в высказываниях которых домини-

⁹ Брюсов 1987, т. 2.

¹⁰ Белый 1994: 245.

нировал отказ от рационально-логического мышления, от разума как способа творения и творчества. Как известно, русские символисты различали два пути познания — логическое, каузальное, схватывающее внешние явления, и познание интуитивное, постигающее сущность мира¹¹. Выделение символистами двух типов познания сопоставимо с описанным выше разграничением формально-логического и абсурдного мышления. Чтобы в этом убедиться, кроме названных, можно просмотреть некоторые другие программные работы русских символистов — «Элементарные слова о символической поэзии» Константина Бальмонта, «Мысли о символизме» Вяч. Иванова, «О лирике» Александра Блока, сравнив их с манифестами и заявлениями резко продвинутых в сторону абсурда представителей авангарда.

О том, что с эпохи символизма начинается тенденция культуры русского модернизма к сдвигу, писал Алексей Крученых в работе «Сдвигология русского стиха»¹². Правда, его больше интересовала история сдвига исключительно как акустико-фонетического явления в стихотворной речи. Он рассматривает ряд примеров из поэтических произведений Брюсова, Кузмина, Городецкого, Блока, в которых конец и начало рядом стоящих слов зачастую образовывали новое слово, нарушающее или даже деформирующее смысл.

Одним из важных проявлений «сдвигологии» была критика логического восприятия мира. И символизм с его алогическим видением мира, с выведением слова из автоматизма восприятия трансформируется сначала в парадоксы авангарда¹³, а затем постмодернизма. Но в первую очередь символистский сдвиг предела переходит в авангардистскую идею «сдвига». Вспомним, что пасхальные пожелания футуристов 1915 г. Малевич открывает следующей фразой:

Разум — каторжная цепь для художника, а потому желаю всем художникам лишиться разума¹⁴.

Данное высказывание художник развернет годом позже в целую статью под названием «От кубизма к супрематизму», которую откроет весьма симптоматичным тезисом:

¹¹ Гофман 1937: 59–65.

¹² Крученых 1922: 6 и далее.

¹³ Проблема взаимоотношения символизма и авангарда подробно освещается в сборнике статей «Символизм в авангарде». См.: Коваленко 2003.

¹⁴ Малевич 1995: 26.

Вся бывшая и современная живопись до супрематизма, скульптура, слово, музыка были закрепованы формой природы и ждут своего освобождения, чтобы говорить на своем собственном языке и не зависеть от разума, смысла, логики, философии, психологии, разных законов причинности и технических изменений жизни¹⁵.

Как видим, отказ от обыденной логики трактуется в этом пассаже как переход к логике «истинного» искусства. Другую свою статью — «От кубизма и футуризма к супрематизму», в которой Малевич рассуждает о смысловом сдвиге, он увековечит весьма радикальным заявлением о том, что нужно «плюнуть в лицо здравому смыслу»¹⁶. Последнее некоторое время спустя будет переименовано Набоковым в статье «Искусство литературы и здравый смысл» в виде пассажа: «Нужно выстрелить здравому смыслу в самое сердце».

Важно, что, начиная с символизма, абсурд становится в XX в. в искусстве и литературе величиной постоянной. Ключ к пониманию абсурда символистской эпохи заключается в том, что для символистского сознания синтез, о котором столько писалось и говорилось, принципиально недостижим. Абсурд в символизме функционирует как кризис символистской «игры» в *Gesamtkunstwerk*'у и выход за рамки этой игры. Он порождает не только новые смыслы, но и самые неожиданные формы внутри самой системы. *Абсурд в символизме реализуется как стремление к гипотетическому Gesamtkunstwerk и одновременно как невозможность данное стремление реализовать.*

Единственной возможностью иллюзии «окончательного» синтеза были так называемые синестетические сцепления внутри поэтического произведения. Будучи одной из основных черт образности символистов, феномен синестезийности представлял собой отчасти новое качество, а отчасти качество, унаследованное от эпохи синкретизма — когда звук и жест выступали в тесном единстве. Символисты строили свои произведения на взаимодействии трех, четырех и даже пяти классов ощущений¹⁷. Синестетические сцепления были для них возможностью отражения универсального изоморфизма разных явлений бытия друг другу. Приведем пример комплексной синестезии из стихотворения Андрея Белого «Нелли»:

¹⁵ Малевич 1995: 27.

¹⁶ Ibid.: 46.

¹⁷ Ср. Степанян 1986.

О, этот долгий
Сон.
За окнами — закат.
Палата номер шесть, предметов серый ворох
Больных бессонный стон, больничный мой халат,
И ноющая боль, и мыши юркий шорох

Метание —
По дням,
По месяцам, годам...

Издруги холода... болезни, смерти, голод...
И — бьющий ужасом в тяжелой злости там,
Визжащий в воздухе, бродящий кости молот¹⁸.

Если по синестетическим классам расписать лишь отдельные словосочетания и предложения, то общая картина получится следующая: зрение («За окнами — закат»; «Палата номер шесть, предметов серый ворох»; «больничный мой халат»); слух («Больных бессонный стон»; «мыши юркий шорох»); осязание («И ноющая боль»; «Издруги холода, ... болезни, смерти»); вкус («голод»). Чередование разных классов ощущений порождает в этом стихотворении Белого иллюзию синтеза. Однако иллюзия оставалась иллюзией. Реализован синтез так и не был.

В эссеистическом диалоге 1914 г. под названием «Здравого смысла тартарары» Брюсов как раз и развивает мысль об абсурде символизма как эстетической системы, оказавшейся лишь импульсом для перехода к новому миропониманию эпохи авангарда. Брюсов показывает, что кризис символистской эстетической системы (т. е. абсурд в символизме) приводит не к повтору акта творения и не к воспроизведению ключевых культурных мифов, а выполняет ритуально-деканонизирующую функцию:

в него (символизм. — *О. Б.*), как в бездну, все проваливается¹⁹.

Бездна, если следовать Брюсову, — травмированный вариант синтеза. Бесконечность референциальных связей, свойственная эстетике символизма, оборачивается отказом от них в поэтике символистского²⁰ и авангардистского абсурда. Например, Александр Введенский в поэме «Ми-

¹⁸ Белый 1923: 475–476.

¹⁹ Брюсов 1987, т. 2: 393.

²⁰ О взаимодействии футуризма и символизма в поэтической системе Брюсова см.: Шемшурин 1913.

нин и Пожарский» под «образом сонной бездны» собирает и отождествляет несовместимые члены оппозиции таким образом, что получается некая дискредитация символистского Gesamtkunstwerk'a:

Лежу однажды бездыханный
и образ вижу сонной бездны
вдруг вижу стрелок наслажденные
иль ярких птичек колыханье
папаху добрые девиц
и Мономах в кулак свистит
могильный холм растет зеленый
быть может круглый нет зеленый
медаль чиновника на нем²¹.

Итак, абсурд в символизме, как и абсурд любой эпохи, возникает в состоянии завершенности как попытка ее преодоления. Состояние завершенности адекватно в эпохе символизма состоянию апокалиптического ожидания: символистский абсурд рождается на стыке апокалиптического ожидания и одновременно преодоления конца. Эта поправка важна для понимания специфики русского абсурда эпохи символизма, хронологически распятой между двумя столетиями. Ожидание конца в «Откровении» Иоанна Богослова, завершающее весь текст Нового Завета, не только сориентировало русскую культуру и русскую литературу эпохи символизма принципиально эсхатологически²², но, кроме того, как раз и сформировала ту самую почву, на которой абсурдное в русской литературе символизма оказалось желанным, возможным и даже весьма плодотворным.

Абсурдный человек символистской эпохи, словно постоянно репродуцирующий Иоанна Богослова, находится, подобно ему, в состоянии Откровения на пред- и постапокалиптическом пороге-пределе. Но в отличие от Иоанна Богослова человек абсурда постоянно мечется между обоими пространствами, боясь потерять первое и желая переместиться во второе. Такой раскол как невозможность достижения синтеза отражается на сознании абсурдного человека. Следовательно, подобно тому, как сам текст «Откровения» расколот на параллельные куски-фрагменты²³, тем

²¹ Введенский 1980, т. 1: 17.

²² О популярности этого новозаветного текста уже в древнерусской литературе свидетельствуют многочисленные списки апокрифических апокалипсисов («обавлений»). Об эсхатологизме в культуре символистской эпохи см.: Hansen-Löve 1993; Исаупов 1992: 144–154; Смирнов 1996: 123–156.

²³ О расколоте текста «Откровения» на фрагменты писал, например, протоиерей Николай Орлов в комментарии к «Откровению Иоанна»: Орлов 1987: 512–513.

самым иконически отображая апокалиптический распад мира, возникающий в «Откровении» Иоанна Богослова, расколот и абсурдный человек. «Откровение» Иоанна Богослова можно назвать претекстовым ориентиром абсурда в литературе русского символизма. Розанов в «Апокалипсисе нашего времени» писал, что текст «Откровения» вырывается за рамки всего новозаветного текста в целом, так как этот, принципиально противопоставленный предыдущему новозаветному нарративному целому, текст переводит бессобытийность в событие и нарушает кодифицированное понимание предела²⁴. Отсутствие порога-предела осознается символизмом как внекаузальный способ порождения смысла, секретом которого, согласно Блоку, русская литература неизменно обладала, ибо она «всегда [...] питала некоторую инстинктивную ненависть к сухому и строгому мышлению, стремясь переплеснуться через логику»²⁵. Отсутствие (или сдвиг) порога-предела между трансцендентным и имманентным, то есть тотальная недостижимость синтеза, — ключ к пониманию абсурда символистской эпохи.

Наращение эсхатологизма в эпоху символизма прямо пропорционально нарастанию абсурда. Нарастание абсурда расшатывает литературный дискурс, ведет к апокалипсису литературы в целом, что, не будучи равнозначным завершению литературного дискурса в символистскую эпоху, однако предвосхищает постмодернистское самоотрицание литературы. Не случайно Ходасевич определит эпоху символизма как «прощание с литературой»²⁶. Но «прощание» нельзя трактовать как окончательную смерть литературного дискурса. Апокалипсис не означает для символизма тотальную смерть, что, с точки зрения Деррида, реализуется в эпоху постмодернизма. Апокалипсис, являясь не только моделью постмодернистского сознания, но и моделью сознания символистской эпохи, означает для символизма отнюдь не пребывание «по ту сторону» бытия и не достижение предела. Апокалипсис, как это было сказано выше, представляет для символистского сознания межбытийный разрыв между трансцендентным и имманентным, требующий постоянного преодоления. В этом и заключается исток бесконечных символистских перекодировок, возможность «изменения облика».

Апокалипсис, писал Белый в статье «Апокалипсис в русской поэзии», — есть состояние, при котором «целостность должна раздробиться»,

²⁴ Розанов 1990: 475, 477, 489.

²⁵ Блок 1962, т. 5: 320.

²⁶ Ходасевич 1979: 156.

а ее «элементы [...] должны быть перегруппированы в новое единство»²⁷. Однако синтез, понимаемый как «новое единство», на практике был для символизма избыточным. Позже, полемизируя с символизмом и пародировав название указанной работы Белого, Крученых объединит ряд своих статей и деклараций в сборник под общим заглавием «Апокалипсис в русской литературе»²⁸. Понимание апокалипсиса литературы у Крученых при всем видимом противостоянии футуризма символизму в действительности оказывается адекватным пониманию такового у Белого: это состояние распада, которое должно быть преодолено, но уже воспроизведением распада мира в тексте. «Речетворцы» ломают грамматику и семантику для того, чтобы таким странным образом повторить апокалиптическую «реальность».

Абсурд в символизме — это отрефлексированный сдвиг, происходящий внутри самой системы символизма, разрушающий и обновляющий эту систему одновременно. Благодаря абсурду в эпоху символизма, во-первых, совершенно отрефлексированно формируется новый тип произведений искусства (т. е. произведений абсурда), строящийся на основе сдвига и разрыва семантических и логических связей, уклонения от референциальности. Такие произведения являют собой текстовую аномалию, то есть неправильность текста по отношению ко всем каноническим жанрам, претендующим на завершенность и цельность. Во-вторых, появляется целый ряд произведений, репрезентирующих разного рода аномалии: культурные, поведенческие, телесные и т. д. Важно, что именно символистский абсурд с его страхом перед синтезом, с его постоянным распадом целостности стоит у истоков абсурда XX в., становится моделью как для абсурда в авангарде, так и для поэтики абсурда обэриутов, а позже для постмодернистского абсурда.

2.3. СИМВОЛИСТСКИЙ ЛИТЕРАТУРОЦЕНТРИЗМ: ОТ СВЕРХТЕКСТА К ТЕКСТУ АБСУРДА

Областью реализации абсурда в символизме становится в первую очередь литературно-художественный текст, что обусловлено общей литературоцентрической ориентацией эпохи. Попытки символизма создать новый синтетический дискурс, эквивалентный гипотетическому Gesamt-

²⁷ Белый 1994: 412.

²⁸ Крученых 1923.

kunstwerk'у Вагнера, не увенчались успехом, потому что литература сама уже захватила власть над целым. Символизм был и оставался эпохой литературоцентризма.

О крахе символистских попыток создать синтетическое дискурсивное целое Павел Флоренский писал, что в действительности символизм был дискредитирован «чисто литературными приемами»:

Мы должны признать, что, кроме заманчивых теорий и очень хороших литературных образов [...] символисты нам ничего не оставили. Для них был вполне чужд исторически-сравнительный метод выяснения символических образов и законоположений, и отсутствие в этой области строго научной методологии привело их в действительности к псевдосимволическим, чисто литературным приемам, которыми в конечном счете и было скомпрометировано само понятие «символизм»²⁹.

Символисты трактовали литературу как некий синтетический сверх-дискурс, первичный по отношению ко всем иным дискурсам. Диалог решил в атаку: все, на что способен другой дискурс, литература должна быть в состоянии выполнить еще лучше. Таким образом, литература превратилась из конформирующего дискурса в дискурс бунтующий. Путь литературного дискурса к абсолютной свободе, переродившейся позже у постмодернистов в самоотрицание литературы или бунт против себя самой, начинается в эпоху символизма с крайнего индивидуализма литературы. Вся эпоха русского символизма проходила под знаком литературного универсализма, чему в немалой степени способствовали книга Николая Минского «При свете совести. Мысли и мечты о цели жизни» и знаменитые лекции Дмитрия Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы». Последние можно рассматривать в качестве официального начала ревизии литературного дискурса в эпоху символизма. Эта ревизия — своего рода теоретическое оправдание вытеснения литературой других дискурсов, воспринимаемых ею как конкурирующие и, следовательно, враждебные. Литература, по Мережковскому, должна стать «своего рода церковью»³⁰. Словом, Мережковский, определив литературу символизма как литературу-мессию (ведь именно ей уготовлена роль соединить распавшееся в апокалиптическую эру, темпорально совпадающую с эпохой символизма, а локально — с Россией), задал ей сверхлитературное направление. Ревизия литературы переросла в настоящий бунт литературного дискурса

²⁹ Флоренский 1996: 569.

³⁰ Мережковский 1914: 181.

против всех остальных дискурсов. Символистский свертхтекст стал попыткой компенсировать нереализованность гипотетического Gesamt-kunstwerk'a.

Какими бы ни были теоретические разногласия внутри символизма, все его представители неизменно ставили перед литературой именно свертхлитературные задачи. Об этом свидетельствуют содержание деклараций и манифестов сложившейся вокруг журнала «Северный вестник» группы, куда входили такие поэты и писатели «первого призыва», как К. Бальмонт, Э. Гиппиус, Дм. Мережковский, Н. Минский, Ф. Сологуб; теоретические заявления В. Брюсова для серии поэтических сборников «Русские символисты»; отдельные высказывания Вл. Гиппиуса, А. Добролюбова и В. Степанова; и наконец, работы Вяч. Иванова, А. Блока, А. Белого, Ю. Балтрушайтиса, М. Волошина, М. Кузмина, С. Соловьёва, Эллиса и других, так называемых символистов «второго призыва», объединившихся главным образом вокруг журналов «Весы» и «Золотое руно».

Литературоцентризм, о котором писал Мережковский и вслед за ним другие представители символизма, был вполне объясним. Символизм принадлежал к неомифологической эпохе, то есть к эпохе, когда культура понималась как символическое поведение, формой реализации которого (как и в архаическую мифологическую эпоху), условием его функционирования и сохранения признавался ритуал. Культура для символистского сознания структурально восстанавливается в ритуале и соответственно в художественном тексте как главной форме существования ритуала неомифологической эпохи. В символистском тексте (свертхнарративе или свертхлирическом тексте) должен был иконически отобразиться повтор акта творения, то есть собственно то, что и составляет содержание любого ритуала и служит упорядочиванию, космизированию бытия. Воспроизведению акта творения были изоморфны бесконечные смысловые перекодировки, бесконечные повторы как самих текстов, так и внутри них. Художественный текст, оказываясь в эпоху символизма главной формой символического поведения, тем самым представляет собой попытку быть тождественным культуре в целом. Он должен был стать своего рода свертхтекстом, преодолевающим живопись, музыку, архитектуру, родственную литературе философию и т. д.³¹

³¹ Понимание свертхтекста в некоторой степени перекликается с концепцией «свертхтекста», изложенной в статье Д. М. Магомедовой и Н. Д. Тамарченко. См.: Магомедова, Тамарченко 1998.

Но этого не произошло. Литература начала оборачиваться негативной формой синтетической и соответственно литературоцентрической референции. Действительно, многие произведения символистов следует рассматривать как конкретную возможность опыта «нетождественного» по отношению к общей идее синтетизма и к идее литературного универсализма. Являясь формой реализации нового жизненного поведения, оказывающегося за рамками устоявшихся норм, символистский свертхтекст наполняется ассоциативными связями, которые всегда обратно пропорциональны конструктивным. Ассоциация как сближение представлений, не укладывающихся в привычные кодифицированные рамки, вытесняет каузальность и раздвигает пределы смысла в символистской литературе, что, в свою очередь, взламывает привычные парадигматические и синтагматические связи. Внутри свертхтекста заложен переход к абсурдному тексту. Свертхтекст как попытка синтеза абсурден уже потому, что в нем нет ни начала, ни конца, потому что он претендует на беспредельность, атемпоральность и антипроцессуальность. Все сказанное дает основание говорить о том, что присутствующий в литературе символизма абсурд принимает в ней характер осознанного квазисинтетического художественного приема, выполняющего роль механизма перехода от синтетического символистского целого к иному другому этому целого, то есть к аналитизму эпохи авангарда³².

Ярким примером символистского текста абсурда, вышедшего из недр символистского свертхтекста, можно назвать знаменитый брюсовский моностих «О, закрой свои бледные ноги!» Обозначим его условно как «антисвертхтекст». В нем сочетаются приметы и свойства канонического символистского свертхтекста, стремившегося компенсировать нереализованность гипотетического дискурса о *Gesamtkunstwerk*'e, и одновременно их негативное подобие. Моностих стремится к синтезу, так как, будучи обращенным к Христу, эквивалентен целому тексту-молитве и, в более широком смысле, символистской культуре в целом. Он создается по всем законам символистского свертхтекста, иконически отображающего ритуальный повтор акта творения, и соответственно главными его категориями должны являться, как было уже отмечено, повтор и беспредельность. Моностих Брюсова как раз и строится в виде открыто-закрытого фрагмента, лишённого своих внешних границ и обращенного ко многим другим текстам. Кроме того, он как любой другой типичный символистский

³² О синтетизме и аналитизме в развитии художественных мегапериодов см. подробно: Дёринг-Смирнова, Смирнов 1980: 443–445.

сверхтекст претендует на сверхсемантизацию, на сверхинформативность и сверхкоммуникативность, подчеркивая избыточность дополнительного контекста и стремления избавиться от слова. Одновременно брюсовский моностих воплощает собой невозможность достижения синтеза, что сказывается на его незавершенности, фрагментарности, отсутствии информативности, распадении коммуникации. Таким образом, недостижимость синтеза парадоксальным образом продуцирует одновременно и вербальную избыточность, и вербальную недостаточность, которые не взаимоисключают друг друга, а осмысляются как одинаково правомерные. Не случайно брюсовский моностих был воспринят многими современниками как проявление логического абсурда. Появились разного рода пародийные продолжения. Так, опубликованная в «Крокодиле» за 1905 г. следующая пародия стала своего рода попыткой развернуть содержание моностиха, чтобы еще раз подчеркнуть его бессмысленность, довести оригинал до полной нелепости:

О, укрой свои бледные ноги,
Желторусые ноги твои!..
Я ведь бог, а ты знаешь, что боги
Любят только страдания свои.

Ноги — смертных одних достоянье,
не понятен вам их символизм...
Пятка Нимфы им даст обаянье
О плешивый, святой кретинизм.

Мы ведь боги! Нам чувства иные,
Непонятные миру, даны.
Как мечтанья гиены, больные,
Словно черви мучные, сильны.

Спрячь же прочь свои бледные ноги.
Непонятны мне чувства твои.
Я ведь бог, а ты знаешь, что боги
Любят только страдания свои³³.

В стихотворении пародируется обращение Брюсова к распятому Христу, виденному им в Италии³⁴. Брюсов молит христианского Бога отринуть смущающее его обличье человека-мученика; автор же указанной пародии

³³ Цит. по: Тяпков 1980: 52.

³⁴ См. об этом: Нива 1995: 88.

дии привносит в свое произведение эротический оттенок. Собственно, монотония Брюсова мог бы вполне конкурировать как с пародиями Брюсова на символизм, так и с его автопародиями. В эпоху символизма не всегда легко определить границу между текстом и автопародией. К примеру, брюсовская автопародия, где поэт имеет в виду свои стихи, посвященные древнему миру, вполне могла бы трактоваться как собственно символистское произведение:

Я фараон. Я жил на свете.
В Египте занимал я трон.
Тому уж двадцать пять столетий,
Как умер я. Я — фараон³⁵.

И наоборот, брюсовское стихотворение «Творчество» можно было бы смело причислить к ряду пародийных:

Тень несозданных созданий
Колыхается во сне,
Словно лопасти латаний
На эмалевой стене.

Фиолетовые руки
На эмалевой стене
Полусонно чертят звуки
В звонко-звучной тишине.

И прозрачные киоски,
В звонко-звучной тишине,
Вырастают, словно блески,
При лазоревой луне.

Всходит месяц обнаженный
При лазоревой луне...
Звуки реют полусонно,
Звуки ластятся ко мне.

Тайны созданных созданий
С лаской ластятся ко мне,
И трепещет тень латаний
На эмалевой стене³⁶.

³⁵ Русская стихотворная пародия 1960: 628.

³⁶ Брюсов 1987, т. 1: 30–31.

После появления в сборнике «Русские символисты» это стихотворение вызвало волну иронических комментариев и сделалось настоящим образцом бессмыслицы для многих оппонентов символизма. Апогеем же абсурда в этом произведении Брюсова критики единодушно признавали строку, в которой «месяц обнаженный» соседствует с «лазоревою луной». Владимир Соловьев в статье «Еще о символистах» язвил по этому поводу так:

Если я замечу, что обнаженному месяцу всходить при лазорево́й луне не только неприлично, но и вовсе невозможно, так как месяц и луна суть только два названия одного и того же предмета, то неужели и это будет «умышленным искажением смысла?»³⁷

Символистское стремление создать новый синтетический дискурс, эквивалентный гипотетическому Gesamtkunstwerk'у Вагнера, и одновременно несостоятельность попыток реализации этого стремления, невозможность выхода за рамки обычного литературоцентризма привели к тому, что оригинальные тексты символистов стали интерпретироваться как (авто)пародии. Примером тому может служить строфа из стихотворения Блока:

Я сегодня не помню, что было вчера,
По утрам забываю свои вечера,
В белый день забываю огни,
По ночам забываю дни³⁸.

Эти блоковские строки, отражающие проблему нетождественности личности самой себе, пластичности ее границ, не были задуманы в качестве пародии, однако явно находятся на стыке между собственно символистским произведением и автопародией.

2.4. «Мне музыкальный звукоряд ОТРАЖАЕТ МИРОЗДАНИЕ...» —

ОТ АБСУРДА В МУЗЫКЕ К АБСУРДУ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ

Возникает вопрос: если символистский сверхтекст стал попыткой компенсировать нереализованность гипотетического Gesamtkunstwerk-дискурса, то как быть с символистским стремлением «музыка прежде всего»? «Не будут ли все формы проявления прекрасного все более и более стремиться занять места обертонов по отношению к основному тону, т. е.

³⁷ Соловьев 1895: 850–851.

³⁸ Блок 1989: 246.

к музыке?» — вопрошал Андрей Белый³⁹. Однако и стремление к музыкальности стало для символистов не чем иным, как переносом музыкальных принципов в сферу художественного текста, то есть обернулось чисто литературным приемом⁴⁰. Более того, эксперименты по реализации музыкального строя в художественном тексте — это не просто та ритмика гармонии или дисгармонии, о которой пишут, в частности, Михаил Гаспаров или Лена Силард⁴¹. В действительности все эти эксперименты в конечном счете не столько сформировали особую «музыкальную организацию» текста, сколько взорвали кодифицированные нормы художественного текста. «Симфонии» Белого есть не только «вершина музыкального искусства»⁴², но и типичный образец того, как музыкальные приемы выполняют роль механизма перехода от синтетического символистского целого к иному другому этому целого, то есть к абсурду в художественном тексте. Приведу пример выбранного почти наугад «симфонического» фрагмента:

1. Но позвонили. И философ, закрыв крышку пианино, ушел в соседнюю комнату.
2. Комната осталась пуста: только *Критика чистого разума* лежала на столе.
3. Вошедшая женщина равнодушно глядела на *Критику чистого разума*, подперев рукой в перчатке свое худое, морщинистое лицо.
4. В руке она держала ридикюль... Уже солнце склонялось; из огненно-белого становилось золотистым...
5. В нижнем этаже кому-то выдернули зуб⁴³.

На первый взгляд этот «симфонический» фрагмент организован по законам музыки. В сферу художественного текста переносятся элементы симфонии как музыкального жанра, состоящего, как правило, из трех-четырёх частей с разным характером музыки и разным темпом с целью актуализации текста. Действительно, вследствие такого переноса возникает совершенно особая композиционная организация текста, единицами которой становятся прозаические строфы, а их сцепление происходит при подключении музыкальной техники контрапункта и лейтмотива.

³⁹ Белый 1994: 95.

⁴⁰ Ср. противоположные нашей точки зрения некоторых исследователей: Гервер 1994; Гервер 1995; Кац 1994; Кац 1997; Тилкес 1998.

⁴¹ Гаспаров 1988; Силард 1973.

⁴² Белый 1994: 102.

⁴³ Белый 1989: 109.

По мере более тщательного проникновения в содержание этого фрагмента становится очевидным, что в нем фокусируются элементы техники «музыкально-абсурдного» письма, которая гипертрофируется позже в поэтике абсурда. Логический абсурд проявляется в нарушении семантических связей вследствие паралогизма: [...] *подперев рукой* [...] *лицо / / в руке она держала ридикюль*, а также в автономной оформленности всех предложений, составляющих данный фрагмент (союзная связь присутствует лишь в первом предложении). Автономность же заключительной строфы, логически никак не связанной с предыдущими строфами, делает ее абсолютно инородной по отношению ко всему предыдущему ряду: *В нижнем этаже кому-то выдернули зуб*. Возникающая при этом полифоническая иллюзия являет собой не многоголосие — в смысле идей Бахтина, за которым скрывался бы голос самого автора, а своего рода стереоэффект, голос автора заглушающий. В приведенном фрагменте звучат пять полифонических сочетаний, смысловые разделы в которых происходит на стыке четвертого и пятого голосов.

Природа музыки, собственно, сама по себе наполнена абсурдом, поскольку строится на отражении мира в звуковых образах. Эта абсурдная сущность музыки — отсутствие четко выраженных форм и референциальных связей — была впервые осознана как художественно-литературный прием в эпоху символизма. Музыка как литературный прием дискредитирует отсутствием референциальности привычные каузальные связи. Она снимает строгое структурирование текстов и моделирует из текста набор автономных высказываний, внешне лишаящих содержание всякого смысла. Аналитизм симфонического текста предельно напряжен и — еще пока не разрушая основ грамматического строя языка — приводит к деструкции логики текста, то есть к абсурду в художественном тексте и абсурду художественного текста. В Симфониях Белого дискретность экплицируется графически как структуризация и математизация пространства за счет нумерированной демаркации прозаических строф (это наблюдается на протяжении всего текстового пространства I и II Симфоний). Прием контрапункта сцепляет прозаические строфы в тексте. Проникая в текст, музыка дискредитирует не только синтаксические, но и семантические связи; снимает жесткую организацию, строгое структурирование текстов. Музыкальность порождает дискретность, деструкцию, то есть, в конечном счете, «аномальность» литературного дискурса с нарушенной линейностью и каузальностью.

Расколотый мир становится качественным состоянием текстов: дискретность музыкального симфонического текста, порождаемая техникой

контрапункта, не просто механически переносится в художественный текст, а вскрывает его собственные резервы, способные иконически отобразить кризис эстетической системы и кризис литературы. Именно в таком смысле можно утверждать, что литература символизма осваивает «музыкальные» приемы. Иными словами, симфония, с ее принципом контрапункта и взаимодействия лейтмотивов, иконически отображает энтропическую аритмию мира, находящегося в кризисе⁴⁴. Именно так следует трактовать поэтическую фразу Белого: «Мне музыкальный звукоряд отображает мирозданье...» из его поэмы «Последнее свидание». Музыкальная логика, дискредитируя привычные логические связи, лежащие в основе традиционного художественного текста, оказывается в символистской литературе родственной логике абсурда. Транспонируясь в художественный текст, музыка принимает в нем характер осознанного квазисинтетического художественного приема. Несмотря на признание Белого в том, что его Симфонии — «детские перепевы прозы Ницше», они — прямая пародия не только на эту прозу, не только на другие явления современной литературной жизни, например, на «Стихи о Прекрасной Даме» Блока⁴⁵, но и в широком смысле на литературный универсализм символизма. Белый и сам писал о пародийности своих Симфоний: «Я изумлен: пародию называют художественным произведением»⁴⁶. В этом смысле Симфонии Белого маркируют завершающее перераспределение ролей между словом и музыкой — это пародия на музыку, конкурирующую с литературой. Таким образом, появление в 1907 г. статьи А. Белого «Против музыки» нельзя назвать совершенно неожиданным: «Мне хочется сказать, музыка свята только там, где прачка, выжимая синьку над корытом, распевает “Разлуку”. Иное от лукавого»⁴⁷, — после всяческих дифирамбов музыке написал Белый. В этой статье усматривают рефлексы личностной противоречивости Белого. А между тем нет ничего удивительного в появлении этого пассажа. Музыка оказывается вторичной по отношению к литературе: это всего лишь осмысленный символизмом квазисинтетический прием, отражающий в художественном тексте кризисное состояние мира, невозможность достижения синтеза, иными словами — абсурд в символизме.

⁴⁴ О мотиве энтропии как корреляте мотива апокалипсиса см.: Венцлова 1997: 50. О мотиве энтропии в музыке см.: Hammerstein 1974.

⁴⁵ «Тема стихов о “Прекрасной Даме” у Блока встретила с пародией на нее в “Симфонии”, — вспоминал Андрей Белый: Белый 1990: 140.

⁴⁶ Цит. по: Хмельницкая 1988: 116.

⁴⁷ Белый 1907: 58–59.

Итак, абсурд становится для символизма возможностью декаталогизации литературных vs. жизненных норм, то есть способом преодоления завершенности, которая ассоциировалась для представителей символизма с постороением *Gesamtkunstwerk*'а. Нарастание абсурда расшатывает литературный дискурс в эпоху символизма и, не будучи равнозначным завершению литературного дискурса, предвосхищает авангардистское (и далее постмодернистское) самоотрицание литературы. Не случайно Ходасевич охарактеризовал эпоху символизма как «прощание с литературой»⁴⁸. Блок же, написав, что русская литература всегда стремилась переплеснуться через логику»⁴⁹, тем самым определил в качестве абсурдного русский литературный дискурс как таковой.

2.5. TABULA RASA КАК АБСУРДА

Пробел — наиболее интенсивная форма экспликации абсурдного в художественном тексте эпохи символизма. Под текстовым пробелом в работе понимаются пустая страница и строки-многоочия, именуемые в дальнейшем текстами-без-текста. Они и признаются нами самыми яркими случаями текстов символистского абсурда. Началу изучения текстов-без-текста положили две работы 20-х гг.: статья Модеста Гофмана «Пропущенные строфы “Евгения Онегина”» и статья Юрия Тынянова «О композиции “Евгения Онегина”». Тынянов, полемизируя с Гофманом, отметившим, что пропуски строф в романе Пушкина были вызваны разного рода внетекстовыми причинами (цензура, чувство авторского неудовлетворения и т. д.), предложил собственную интерпретацию пушкинского приема. Он обратил внимание на то, что «*некоторые цифры*, которые должны обозначать *пропущенные* строфы, стоят как бы на пустом месте, ибо сторофы эти никогда не были написаны»⁵⁰. Каждая пропущенная строфа замещена в романе Пушкина цифровым знаком (или знаками). Такой знак, с точки зрения Тынянова, представляет собой «неопределенный, загадочный семантический иероглиф»⁵¹, существенным образом усложняющий смысл следующего далее вербализованного текста. Таким образом, он определяет пропуск строф в противовес

⁴⁸ См. сноску 26.

⁴⁹ См. сноску 25.

⁵⁰ Тынянов 1977: 59.

⁵¹ Ibid.: 60.

Гофману как важный текстовый прием, выполняющий, во-первых, композиционную функцию, а во-вторых, функцию усложнения и динамизации сюжета. Пропущенные Пушкиным строфы и строки Тынянов признает семантически более нагруженными, нежели собственно вербализованный текст, который значительно «слабее значка и точек». В другой статье, «Об иллюстрации», он, исследуя прием соединения вербального с иконическим, относит к последнему также и пушкинские пропуски строф, квалифицируя их в качестве «эквивалентов слова»⁵².

Будучи формалистом, Тынянов понимал пробел как технический прием, как конкретное проявление «установки на выражение». Поэтому его не интересовало соотношение пробела с миром реальности. Я же хочу показать, что пробел является не просто фигурой текста, а экспликацией экстремального состояния отдельного текста или целой эстетической системы, моментом их самоотрицания, самоотмены. Иными словами, пробел полностью изоморфен кризисной фазе эстетической системы или культуры как таковой и соответственно предельно воплощает собой бытийный абсурд. Ведь этот феномен, согласно нашему определению, есть реакция художественно-эстетического сознания на ситуацию культурно-исторического кризиса, происходящего в переломные, синтетические, эпохи.

Гофман, как представитель другого, семантического, направления в филологии, вплотную подошел к разрешению феноменологической загадки пропуска строф. Описав пробел в романе «Евгений Онегин», он обратил внимание на кризисный момент жизни Пушкина, оттолкнувшись от факта авторской неудовлетворенности собственным текстом. В этом смысле Гофман идет по стопам Вяч. Иванова, с которым его связывали годы личных и творческих симпатий. Вяч.Иванов не писал о пробеле прямо, но вплотную подошел к его определению, занимаясь описанием кризисной фазы в культуре. В статье «Кручи. О кризисе гуманизма» Вяч. Иванов обозначил состояние кризиса как «изменение тканей явления»:

Кризис явления состоял в том, что прежняя внутренняя форма вещей в нас обветшала и омертвела. На смену ей должна была возникнуть новая»⁵³.

Дальнейшие размышления Вяч. Иванова по этому поводу очень любопытны и вполне подтверждают наш тезис:

⁵² Ibid.: 316.

⁵³ Иванов 1979: 370.

Кризис искусства, это — действительный кризис, т. е. такая решительная минута, после которого данное искусство, быть может, вовсе перестанет существовать — тут поистине возможен смертельный исход болезни — или же выздоровеет и как бы возродится к иному бытию⁵⁴.

Исчезновение искусства наступает после того, как последнее достигает своей кризисной фазы. Рассматривая различные типы кризисов (в живописи, скульптуре, архитектуре), Вяч. Иванов обращает внимание на особенность кризиса литературного дискурса:

В результате же общего кризиса — крайние до хаотичности, болезненные до самоубийства уклоны: таково в поэзии желание вовсе освободиться от слова с его преданием и законами⁵⁵.

Кризис, согласно Иванову, возникает тогда, когда уже все сказано, поэтому слово становится избыточным, так как утрачивается вера в его божественную силу. В свою очередь, кризис всегда сопровождает распад любой, в том числе и эстетической, целостности. О кризисе как распаде целостности писалось в эпоху символизма довольно много. Достаточно упомянуть работу Бердяева «Кризис искусства», в которой русский философ пишет о том, что все глобальные культурные переходы от античности к Средневековью, от Средневековья к Возрождению сопровождались мощными кризисами. Под распадом целостности современного ему искусства Бердяев понимал сосуществование двух фаз, синтетической и аналитической, в пределах одной эстетической системы⁵⁶.

Описывая распад целостности средневекового мировосприятия, Томас Элиот указывает, что один из глобальных распадов пришелся на конец средневеково-христианского сознания, переход к Реформации и Ренессансу⁵⁷. Человек Средневековья ощущал себя непрехотливым звеном в четкой иерархии, находящейся вне его самого. Над ним — Бог, под ним — дьявол, над ним — небо, под ним — ад. Человек принадлежал объективному космическому порядку. Переход к Ренессансу избавляет человека, по мнению Элиота, от четкой иерархии, от всего, что существует под ним и над ним. Он вырывается из объективного космического порядка, а это как раз и влечет за собой раскол единства мысли и чувства. Существование его становится антиномичным и карнавальным. Распад целостности назван Элиотом «dissociation of sensibility». Мысли Элиота в определен-

⁵⁴ Иванов 1979: 371.

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ Бердяев 1994: 400 и далее; См. также еще раз: Дёринг-Смирнова, Смирнов 1980: 443–445.

⁵⁷ См. статью Элиота «Metaphysical poets»: Eliot 1963.

ном отношении близки размышлениям Стефана Гринблатта. Распад целостности, согласно Гринблатту, дает человеку возможность освободиться от средневековых канонов и обрести дар импровизатора⁵⁸.

Чтобы соотнести кризис с пробелом как наиболее яркой формой экспликации абсурда, обратимся к бахтинскому пониманию карнавального кризиса. Бахтин, еще один представитель семантического направления в филологии, как и Вяч. Иванов, хотя не писал о текстовом пробеле, однако близко подошел к пониманию его сущности. По Бахтину, кризисной моделью карнавала является маскарад, поскольку в нем утрачивается «возрождающий и обновляющий момент»⁵⁹. Именно в маскараде заложена потребность в компенсации утрачиваемого, утраченного или не обретенного.

Пробел совершенно очевидным образом связан с карнавалом и маскарадом, принципиально отличаясь от того и от другого. Если маскарад — это кризисная модель карнавала, в которой утрачен «возрождающий и обновляющий момент»⁶⁰, то пробел представляет собой уже вырожденную модель маскарада. Образно говоря, происходит сужение пространства: сначала народная площадь карнавальной культуры редуцируется до замкнутого маскарадного зала, а затем маскарадный зал сужается до пустого места, претендующего на абсолютное господство над пространством народной площади. Пробел как индикатор кризиса эстетической системы или кризиса определенных эстетических иллюзий подчеркивает завершенность этой системы и в то же самое время жаждет вывернуть ее наизнанку, продлив в таком виде ее существование. Иными словами, пробел возникает как изнаночный мир культуры (или просто отдельной эстетической системы) и становится своего рода антисимволическим поведением, квазиритуалом, реверсом акта творения. Так, в эпоху русской смуты появляется квазииконическое изображение Григория Отрепьева: на квазииконической миниатюре летописца XVII в. вместо святого изображен самозванец, а вместо привычного лика святого — дан пробел.

Итак, хотя Тынянов и положил начало научному дискурсу о пробеле в художественном тексте, хотя ему и принадлежит заслуга в описании пробела как «литературного факта», но соотнести это явление с миром реальной действительности ему не удалось. К феноменологии дискурса про-

⁵⁸ Greenblatt 1994.

⁵⁹ Бахтин 1965: 47.

⁶⁰ Ibid.

бела подошли именно семантики — Гофман, Вяч.Иванов и Бахтин⁶¹. Подытожив все сказанное, мы можем говорить о том, что одним из проявлений кризиса эстетической системы становится нехватка знака, графической формой экспликации которой, собственно, и является пробел⁶². Рассуждения Тынянова о «напряженности недостающих элементов в моменты “частичной неизвестности”»⁶³ только плодотворно дополняют этот тезис. Следует добавить, что экстремальным выражением пробела являются попытки избавления от текста как такового. Сожженная Гоголем рукопись второго тома «Мертвых душ» или сожженная русским философом Константином Леонтьевым рукопись собственного романа «Река времени» — это конкретные проявления дематериализации конкретного текста в момент личного vs. эстетического кризиса. Уничтожение собственного текста, своего рода акт разрыва с литературой, сопровождается либо скорой смертью (Гоголь умирает десять дней спустя после сожжения рукописи), либо резкими жизненными переменами (Леонтьев уничтожает рукопись романа перед самым отъездом на Афон, после чего следует посещение Оптиной пустыни и пострижение там в монахи).

Если Тынянов положил начало научному дискурсу о пробеле в художественном тексте, то рассуждения о пробеле как факте реальной действительности, о «пробеле в плане мироздания» (термин Чаадаева) известны в русской литературе, как минимум, со «Слова о Законе и Благодати» митрополита Илариона. Говоря о позднем вхождении русских в общеевропейскую культуру как знаке уникальности русского народа, Иларион назвал русских «работниками одиннадцатого часа». Они, по мысли Илариона, призваны освоить топос-пробел, сделаться из последних первыми. Идея позднего начинания русских несколько позже повторится Нестором в «Житии Феодосия Печерского»⁶⁴, а затем станет центральным пунктом полемики между славянофилами и западниками. В рамках этой полемики и сформировался русский дискурс текстов о «пробеле в плане мироздания»⁶⁵. Этот дискурс параллельно был осмыслен в «Философиче-

⁶¹ Термин «пробелы» (gaps) станет затем ключевым в рецептивной эстетике. Он обозначает пробелы смысла, намеренно оставляемые автором своему реципиенту, во-первых, для активизации читательской оценки произведения, а, во-вторых, в целях контроля над читательской реакцией. См, например: Iser 1978: 38.

⁶² Ср. замечания Д. С. Лихачева в связи с разграничением раннего и позднего периода в развитии средневековой культуры. Лихачев 1973: 109, 176.

⁶³ Тынянов 1993: 35–39.

⁶⁴ См. об этом: Топоров 1995: 264–265; 614–615.

⁶⁵ Об исчезновении объекта в литературе русского романтизма см.: Смирнов 1994.

ских письмах» Чаадаева, написанных в 1828–1830 гг., и в сочинении В. Одоевского «Русские ночи», которое Одоевский начал писать еще в 20-е гг., а завершил только в 1843 г.. И для Чаадаева, и для Одоевского в роли пробела выступает целый топос — Россия. Но для Чаадаева как для западника «пробел в плане мироздания» или дискурс «пустоты»⁶⁶ негативны. «Мы живем, — пишет он, — лишь в самом ограниченном настоящем без прошедшего и без будущего, среди плоского застоя»⁶⁷. Причем, первоначально Чаадаев осмысливает дискурс пробела на французском языке. Несколько позже, в 1836 г. первое «Философическое письмо» было опубликовано в журнале «Телескоп» уже в переводе на русский язык. Уход из родного языка подчеркивал принципиальную лишенность России важной способности к самовербализации⁶⁸. Чаадаев утверждает неполноценность пробела.

Для Одоевского текстом-без-текста также является Россия, но, находясь у истоков славянофильства, соответственно он дает совершенно иную интерпретацию России как текста-без-текста. Пробел для Одоевского — отнюдь не нулевое место в смысле отсутствия места, десемантизации места. Пробел — это неизвестная часть целого. Сравнивая Шеллинга, открывшего человечеству неизвестную часть души, с Христофором Колумбом, открывшим человечеству неизвестную часть мира, Одоевский тем самым имплицитно проецирует обоих на себя лично. Он, Одоевский, открывает человечеству неизвестную часть мира и в то же самое время неизвестную часть мировой души. Имя всему этому — Россия. Идея России-пробела как неизвестной части целого идентифицируется Одоевским с идеей избранничества России в том смысле, что она — во всем опоздавшая, поздняя, последняя. О том, что Россия позже Запада ступила на поприще литературы, Одоевский писал еще в более раннем своем сочинении «Парадоксы»: «Мы, русские, *последние* (курсив автора. — О. Б.) пришли на поприще словесности. Не нам ли определено заменить эпопею, теперь невозможную, драмой, соединяющую в себе все роды словесности и все искусства»⁶⁹. Позднее начинание, как это совершенно очевидно, — знак позитивного для Одоевского. В «Русских ночах», развивая эту мысль, он уже имеет в виду не только позднюю литературу, позднюю пись-

⁶⁶ Чаадаев 1991: 330–331.

⁶⁷ Ibid: 325.

⁶⁸ О специфике ухода из русского языка в английский в творчестве Набокова пишет Мария Виролайнен. С точки зрения автора, подобный уход эквивалентен для Набокова переходу из имманентной сферы в трансцендентную. См.: Виролайнен 2003.

⁶⁹ Одоевский 1982: 31.

менность, но и в целом позднее принятие христианства. Иными словами, позднее вступление на путь культуры. Недаром для Одоевского так важна личность Ломоносова, который поздно пришел к науке и к искусству. Ломоносовский энциклопедизм в определенной степени послужит для Одоевского основой идеи «всеобъединяющего синтеза».

Итак, для Одоевского важна позитивность пробела. Пробел полноценен и осознается (подобно исихастской практике) как задержка дыхания в момент приближения к божественной энергии. Кроме очевидной опоры на традицию исихазма, Одоевский в понимании пробела отталкивается от взглядов Окена, переводами «Натурфилософии» которого он некоторое время всерьез занимался. Положительные и отрицательные начала мира, находящие примирение в Мировом нуле, то есть в Боге (по Окену), воспринимаются Одоевским как Восток (положительное) — Запад (отрицательное). Россия, согласно Одоевскому, разместившись на пограничной (нулевой) полосе между Востоком и Западом, кроме этого местонахождения занимает еще и место «на рубеже двух миров: протекшего и будущего»⁷⁰. Своим появлением дискурс пробела обязан кризису эстетической системы романтизма. Историзованность романтической картины мира заходит в тупик. И с этого момента начинается рассуждение о нуле истории. Не случайно Россия, согласно Одоевскому, должна положить начало новому, историко-поэтическому времени⁷¹.

Кризис русского романтизма не только сформировал дискурс о «пробеле в плане мироздания», но и оставил после себя первый крупный в русской литературной традиции текст, включающий в себя текст-без-текста, то есть текст, состоящий из тотального пропуска строк. В романе Пушкина «Евгений Онегин» целиком опущены IX, XII, XIV, XXXIX, XL и XLI строфы из первой главы; подряд I–VI строфы, а также XXXVI и XXXVII строфы из четвертой главы; XXXVII, XXXVIII и XLIII строфы из пятой главы; XV, XVI и XXXVIII строфы из шестой главы; VIII, IX и XXXIX строфы из седьмой главы; частично опущена III строфа из третьей главы, частично II и XXV строфы из восьмой главы и частично опущены практически все строфы из десятой главы. Этот факт, понятий Тыняновым как прием, будет позже подхвачен Ахматовой в «Поэме без героя»: пропуск 9–10 строк в «Решке» станет отчасти подражательной данью любимому поэту, а отчасти моментом экспликации кризиса собственной поэтической системы. Разумеется, и до «Евгения Онегина» в русской литературе имелись

⁷⁰ Одоевский 1967: 344.

⁷¹ Ibid.: 25.

отдельные эксперименты по включению в целые тексты текстов-без-текста. Но это были всего-навсего редкие строфы-многоочия, выполнявшие главным образом риторическую функцию фигуры умолчания. Примеры подобных включений можно найти в «Водопаде» Державина (1791–1794), в «Послании к Н. И. Гнедичу» Батюшкова (1805) и т. д. Следует добавить, что в эпоху романтизма строфы-многоочия выступали в роли нулевой развязки, в каковой нуждался романтический текст-фрагмент. Принципиальная незавершенность текста была изоморфна поступательной историзованности романтической картины мира. Позже этот прием станет неоднократно пародироваться. Поэма Лермонтова «Сашка» иронически отсылает читателя не только к «Евгению Онегину» (поэма насыщена соответствующими интертекстуальными аллюзиями), но и пародирует своей незавершенностью романтическое стремление к бесконечности, в том числе и к текстуальной. Но тотальный пробел строф у Пушкина является не просто фигурой текста, как писал об этом Тынянов, а представляет собой выражение кризисной фазы эстетической, в данном случае романтической, системы. С «Евгения Онегина» и начинается целый дискурс литературных текстов-пробелов.

Дальнейшая концептуализация дискурса о пустом месте и появление чистой страницы как типа особого текста есть следствие литературной практики символизма⁷². Книга Николая Минского «При свете совести» как раз и представляет собой размышления над кризисной хаотизацией сложившегося символического «порядка». Рассуждая о неделимом синтетическо-гипотетическом «едином теле» вселенной, Минский утверждает, что метафорическое представление о таком утопическом «едином теле», возникающее в сознании субъекта, перманентно вытесняется представлением о конечности-бесконечности мира, то есть его метонимической дробности:

И когда, достигнув до рубежа отдаленнейших созвездий и заглядывая вперед, в еще не измеренные глубины, мы говорим себе, что всякое количество материи измеримо и ограничено другим, большим количеством, — тогда в душе уже возникло и установилось понятие о какой-то неизмеримой и ничем не ограниченной вселенной.

Понятие это является абсолютностью противоположностью всему, чему нас научил опыт, чистейшим отрицанием всех его стяжаний. Не трудно доказать, что вселенная есть нечто не только несуществующее, но и немислимое, невозможное, непостижимое ни разумом, ни чувствами, ни фантазией. На самом деле, в качестве неизмеримой, вселенная бесконечна, но как не ограни-

⁷² О поэтике пустого дискурса символизма см. подробно: Hansen-Löve 1989: 87 и далее.

ченная большим количеством материи, она сама уже есть последний предел материи, т. е. конечна⁷³.

Момент ощущения невозможности существования «единого тела» небытия или бытия определяется Минским как кризисный момент сознания, именуемый им «экстазом», то есть

когда душа на рубеже небес с тоскою сознает, что цель, манившая ее, абсолютно не существует, тогда она проникается радостным сознанием, что цель ее жизни достигнута⁷⁴.

Автономного, единого бытия, как и автономного единого небытия для Минского не существует: есть только их метаморфозы, проявляющиеся в непрерывном, но и дробном процессе смерти-возрождения. Эти метаморфозы именуются Минским мэонами, то есть понятиями о «едином теле, которого абсолютно нет и которое, если бы существовало, повергло бы в небытие все существующее»⁷⁵.

Читая Минского, хорошо видишь, что его теория мэонизма, по сути, опережает теорию восприятия изменчивости Бергсона. Причем для Минского не только мир бытия перестает рассматриваться как нечто статичное, но и мир инобытия осознается как величина переменная. Его высказывания о подвижности бытия и небытия, о том, что они находятся в состоянии бесконечных перекодировок и взаимопровокаций, вполне соответствует тому, что мы писали о сущности бытийного абсурда.

Реализация гипотетического представления о «едином теле» мира вытеснила бы, согласно Минскому, возможность непрерывного знакового обмена, тем самым прервав процесс «мироздания и миропреставления»⁷⁶, то есть возрождения-смерти, опять привела бы к «ничто»:

Каждую минуту мы в сущности видим новый организм, отличный от того, который видели в предшествовавшую минуту. Останавливаемся на минуте, на секунде, но в течение секунды тело претерпевает миллиарды движений и, следовательно, изменений под влиянием звуков, лучей, теплоты, нервного возбуждения, так что мы убеждаемся, что то, что мы называем состоянием организма, есть целый ряд состояний. И вместе с этим убеждением в душе вырастает понятие о каком-то спокойном состоянии, о неподвижном мгновении. Это понятие есть мэон⁷⁷.

⁷³ Минский 1890: 178–179.

⁷⁴ Ibid.: 182.

⁷⁵ Ibid.: 186.

⁷⁶ Ibid.

⁷⁷ Ibid.: 188–189.

Синтез, как видим, оказывается для Минского явлением невозможным, а гипотетическое «единое тело» оборачивается все тем же самым мэоном. Мир находится на постоянном пределе между единым гипотетическим синтетическим мэоном и целым рядом его дробящихся вариантов, определяемых Минским то как «пространственный мэон», то как «мэон времени», то как «мэон бытия и небытия» и т. д. Иными словами, мир находится на постоянном рубеже, пороге-пределе между «ничто» и «ничто», взаимоотношающимися друг друга. Гипотетический рубеж между «единым телом» и телом дробным приравняется Минским к гибельному состоянию покоя или пустоты, преодоление которого тождественно постоянному перескакиванию через бездну⁷⁸. Порог-предел — своего рода третий глобальный мэон — является в отличие от первых двух сверх-абсолютным «ничто». Любая, хотя бы всего-навсего и помысленная остановка на таком пороге-пределе, поглощая бытие и небытие вместе с их гипотетическим синтезом, образует «пробел в плане мироздания». Рассуждения о мэонах (глава третья) Минский предваряет попыткой экспликации в тексте остановки на пороге-пределе. Такая остановка ведет к вербальной недостаточности, которая, в свою очередь, иконически отображается перебивом из строк-многоточий, практически завершающим вторую главу:

Нескончаемые ведутся споры, что нравственнее: защищать обиженного или прощать обидчику, что предпочтительнее: наука или добродетель? Россия кишит пророками. Как мертворожденная зелень поздней осени, они, бессильные и дряхлые, высказывают повсюду. Тут все: жажда святыни, и мания величия, и психоз, и невежество.

Итак, нам остается одно: примириться с сумерками противоречий, для которых, очевидно, нет рассвета. Ничего не признавать и ничего не отрицать — таков последний удел нелицемерной совести. Изберем же этот удел и, прежде чем вкусим покой смерти и бессилия, оцепенеем душою в напряженном покое двух великих сил, равных и противоположных одна другой⁷⁹.

Строки-многоточия, как видим, указывают на расподобление текстовой ткани у Минского.

Учение о мэонах Минского эксплицирует кризис символизма, который проявился буквально при самом зарождении этого направления. Не случайно многие ранние тексты символистов, как, например, стихотворение 1893 г. «Дети ночи» Дм. Мережковского, — о собственной несвоевременности.

⁷⁸ Ibid.: 190.

⁷⁹ Ibid.: 170.

Теория мэонизма в определенной степени отразилась на первом сборнике произведений поэта-символиста Александра Добролюбова. Этот сборник назывался «*Natura naturans. Natura naturata*» и был построен как совокупность стихотворных и прозаических текстов-фрагментов, посвященных, озаглавленных или неозаглавленных вовсе. Но главной его особенностью стало появление чистой страницы, то есть текста-без-текста. Небольшое число стихотворений из нескольких строк и несколько прозаических фрагментов переплетаются у Добролюбова с множеством строк-многоточий и множеством чистых страниц.

Весь сборник Добролюбова стремится к синтезу и параллельно представляет собой картину невозможности его достижения. Находящиеся в отношении дополнительной дистрибуции и формирующие единый гипотетический свертхтекст микротексты — на деле не что иное, как текстовые фрагменты, на которые расколот весь сборник. Синтез оказывается невозможным. Сборник одновременно является и образцом символистского свертхтекста и его самоотменой. На примере брюсовского моностиха «О, закрой свои бледные ноги!», минимализм которого практически конкурирует с пробелом, мы уже убедились в том, что символистский свертхтекст задает рамки абсурдного текста (анитисвертхтекста), иконически отображающего кризис привычного символического порядка, недостижимость синтеза. Подобное наблюдается и в сборнике Добролюбова. Вследствие этого, как было сказано выше, текстовое пространство наполняет вербальная избыточность, оборачивающаяся в то же самое время вербальной недостаточностью. Избыточность проявляется в сборнике, во-первых, в качестве варьирования одних и тех же тем. Во-вторых, отсутствующая референциальность моделирует внутри каждого текста большое количество автономных высказываний, внешне совершенно избыточных по отношению к смысловому целому текста. Недостаточность проявляется радикально: как набор текстов-без-текста, то есть строк-многоточий, пустых страниц и невероятного числа пробелов между прозаическими или лирическими фрагментами

Два текста цикла «Из концерта «*Divus et miserrimus*»», один из которых озаглавлен эпиграфом «*Allegro con moto*», а другой — «*Moderato*», состоят всего лишь из одной-единственной строчки-многоточия⁸⁰. 20 страниц сборника, объем которого и без того не слишком велик (99 страниц) — это абсолютно пустые листы бумаги. 23 страницы состоят либо из эпиграфа, либо из посвящения, либо из заглавия, как правило, расположенных прямо в центре пустой страницы. В этом смысле весьма симптоматично выглядят названия цик-

⁸⁰ Добролюбов 1895: 68, 71.

лов «Я» или «Пр.....?»), а также эпиграф, взятый из Фета: «Хоть нельзя хоть и взор мой поник.»: одно слово или одна строчка в окружении пустого пространства чистой страницы! Сами же тексты состоят из фрагментов. Абзацами, прозаическими или лирическими строфами эти фрагменты не назовешь не только в силу их предельной смысловой автономности, но и за счет больших пробелов между ними. Приведу пример одного из лирических текстов-фрагментов:

Будь ревнив, суров, свободы враг угрюмый!
 Угаси порывы, чувство: пусть молчат!
 Пусть шипят на них всезлобно змеи-думы!
 Пусть царит безумство, гордость и разврат!

Отними, дитя, трепещущие руки!
 Ночь была безумна. Слышишь? вот рассвет!
 Утром все бледнеет: меркнет грезы цвет.
 Пусто и светло — ни радости, ни муки.

Чу! в твоё окно ворвался луч стыдливый...
 Вот, взгляни! по крышам, окнам и в цветах
 Бродит мутно влага... И в дневных лучах
 Кто-то гаснет... день ползет, ползет лениво...⁸¹

Каждый пробел визуально равен целой строфе, прозаической или лирической, в зависимости от жанра конкретного текста. Вот пример прозаического текста-фрагмента:

(Ирочке Добролюбовой)

Войди же, Ирочка!

Войди! садись сюда, поближе — к окну, ко мне на колени. Какое тихое, светлое утро! Не первое утро проводим мы с тобою так печально. Да, умерли голубые зори, когда над нами возвышались куши тополей, выше небо, в небе, как мечты, звезды. Твои детские очи смеялись. Как целовал их отец!

Не грусти!

Не грусти...Посмотри! Небо выше, стройнее, синее. Словно залив, раскинулся простор. Вдали белеют паруса убегающих тучек. Завтра расцветет и черемуха. С юга воротятся птицы, и зачаруют тебя их вешние песни. Ты будешь снова бегать по полям и внимательно следить за полетом мохнатых шмелей. О чем же ты плачешь? (Не смейтесь, не смейтесь, злые стены!)

Войди же, Ирочка! Не грусти...⁸²

⁸¹ Ibid.: 31.

⁸² Ibid.: 52–53.

Строки-многоточия, чистый лист бумаги, пробелы между строфами эксплицируют у Добролюбова кризисное состояния символистского сверткста. Сборник ярко иллюстрирует самоотрицание такового сверткста, его расподобление и превращение в свое негативное подобие. Не случайно он сыграл своего рода парадигмообразующую роль в эпохе символизма. Вяч. Иванов, к примеру, пишет два стихотворных произведения, завершающихся строфами-многоточиями: сонет «Exit Cor Ardens» и последний сонет из цикла «De profundis amavi». Первый сонет написан на смерть Лидии Дмитриевны Зиновьевой-Аннибал, второй — на смерть Веры Константиновны Шварсалон. Приведем пример полного текста первого из названных сонетов:

Моя любовь — осенний небосвод
 Над радостью отпразднованной пира.
 Гляди: в краях глубокого потира
 Закатных зорь смешился желтый мед.

И тусклый мак, что в пажитях эфира
 Расцвел луной. И благодсть темных вод
 Творит вино божественных свобод
 Причастием на повечерье мира...

.....

В пропуске заключительной строфы сказывается момент личного кризиса, связанного с утратой любимого человека, момент утраты возрождения-обновления. В жизни поэта нарушается, хаотизируется установившийся личный, частный символический «порядок». Сам автор на пороге-пределе между бытием и небытием. Желание слиться с небытием отразится на том, что Вяч. Иванов в 1910 г., три года спустя после смерти супруги, начнет вести адресованные ей дневники-письма.

Заключительные строки-многоточия стихотворения графически эксплицируют завершенность личной жизненной утопии и попытку обратить ее вспять. В бракосочетании с Шварсалон, дочерью Зиновьевой-Аннибал и собственной падчерицей, Вяч. Иванов как раз и увидел одну из возможностей реанимации своей жизнетворческой утопии.

В визуальном искусстве символистской эпохи пустота репрезентируется по-разному. Так, на офорте Якунчиковой начала 1900-х гг.

«L'Insaissable» («Недостижимое») молодая женщина простирает руки к пустому (трансцендентному) небу. Перед нами — момент ощущения субъектом невозможности достижения синтеза⁸³. В пустом пространстве художница задает новые координаты творческой деятельности: нет инвентаря готовых форм, но есть непрерывное поле, в котором могут возникать любые смыслы и формы, в любых группировках и любых последовательностях. Мир мыслится в его энергетической подвижности. Пустота визуализует недостижимый для субъекта мэон, свойство которого в постоянной изменчивости, мутабельности. «Недостижимое» у Якунчиковой — это то, что Минский характеризовал как

понятие о теле или пространстве абсолютно несуществующем, невозможном, противоположном всему существующему, но единственно заветном, желанном и священном⁸⁴.

Пустота неба — изнаночная сторона наполненности — содержит энергию нескончаемых взаимоподмен, эквивалентов. Путое небо ассоциируется с потенциальной способностью органического и неорганического мира к мутациям и метаморфозам. Пустое небо визуализует у Якунчиковой момент отказа от языка знаков, от обозначений, стремление к самостоятельно значимой, конечной реальной структуре. Это и есть воплощение абсурдного модуса мышления, основанного на цепочке нескончаемых взаимоподмен, эквивалентов, то есть на мутациях и метаморфозах.

Итак, идея пустоты для Якунчиковой включает в себе пустоту абсолюта, способность вмещать противоположные смыслы и неприемлемость любой законченной формы. Показательной в связи с этим представляется картина Уткина «Торжество в небе» (1907), где художник обратился к изображению абсолютно пустого трансцендентного неба. Как видим, дальний план своею незаконченностью усиливает чувство бездонности, отчего ближний план ужимается в значении. Подобного эффекта достигал на своих полотнах Перуджино. Но самое важное то, что небо визуализуется им не просто как пустое пространство, а как пустое сценическое пространство. Уткин очень тонко передает ощущение пространственной незаполненности, главным элементом которой становится у него некий беспредметный на первый взгляд неопознанный объект, занимающий место на стыке неба и земли. Однако если присмотреться

⁸³ Офорт был воспроизведен в 1905 г. в № 1 журнала «Весы» (С. 39).

⁸⁴ Минский 1890: 184.

внимательнее, то окажется, что этот предмет — треножник. Как известно, на треножнике (правда, на деревянном, резном и украшенном золотом) восседала Пифия, передающая ответы Оракула. Этот треножник был установлен над отверстием одного из склонов Парнаса. Из отверстия исходили особые пары, вдохнув которые люди обретали способность к прорицаниям. Прорицания Пифии, пророчествовавшей на этом треножнике, отличались загадочностью и символичностью, иными словами — абсурдностью с точки зрения здравого смысла.

Выбор Уткиным сюжета пустого неба-сцены позволяет художнику по-новому взглянуть на семантику пустоты, так как сценическое пространство устанавливает эквивалентность «ничто» — ожиданию. Таким образом, в пустом небе заложена поэтика вечного ожидания, столь свойственная всей поэтике абсурда и, следовательно, поэтика метаморфоз, то есть бесконечных эквивалентностей и бесконечной пластичности, «текучести» (Туфанов) тела. Любая форма расценивается как промежуточная стадия. В этом сказывается и влияние восточной концепции пустоты. К примеру, в японской живописи именно не заполненное изображением пространство часто признавалось как наиболее значимое.

Так или иначе отказ от языка знаков и стремление к автономной, конечной, законченной структуре порождает в результате возможность для сценических экспериментов. Можно предположить, что пустое небо-сцена у Уткина, воплощая утопический модус мышления, реализует модель абсурдистского театра без текста или декоммуникативного театра. Не случайно на картине Уткина субъект исчезает: остается плохо опознаваемый предмет, напоминающий треножник. Стирание оппозиции небо / сцена станет характерным в поэтике абсурда. Небо и сцена вступают в ней в отношения эквивалентности и перекодировок. Небо становится сценой, а сцена делокализуется, сдвигаясь в область небесного. И эта сценическая модель намечается уже в поэтике символизма. На картине Уткина явно видна установка на создание некоего абсолютного театра без текста, без сюжета, без действия, без подготовки, иными словами — некоего недостижимого действия. Сцена разделена в центре пустым пространством. Пустота неба — изнаночная сторона наполненности, содержит энергию нескончаемых взаимоподмен, эквивалентов. Пустое небо ассоциируется с потенциальной способностью органического и неорганического мира к мутациям и метаморфозам. Пустое небо-сцена и исчезновение субъекта визуализуют у Якунчиковой момент отказа от языка знаков, от обозначений, стремление к самостоятельно значимой, конечной реальной структуре.

Впрочем, пробел станет невероятно продуктивной моделью абсурдного текстопорождения и в эпоху авангарда. Вспомним, например, «Поэму конца» из цикла Василиска Гнедова «Смерть искусству», состоящую из названия и пустой страницы под ним. В качестве одного из примеров можно назвать и некоторые опыты Малевича. Добываясь полной геометрической беспредметности, в 1919 г. он пишет свои полотна «Белое на белом», а на первой персональной выставке (декабрь 1919 г. — январь 1920 г.) представляет пустые холсты.

Несколько позже появятся поэтические опыты Вс. Некрасова, в которых на чистом листе бумаги размещается одна-единственная точка или одно-единственное слово⁸⁵. Энергией пустой страницы насыщена литература постмодернизма. Достаточно вспомнить опыты Генриха Сапгира («Война будущего»), Льва Рубинштейна («Меланхолический альбом»)⁸⁶, Владимира Сорокина («Норма», «Очередь», «Любовь», «Ночные гости») или роман Пятигорского «Вспомнишь странного человека», который, осознанно или бессознательно, строится по модели сборника «*Natura naturans. Natura naturata*» Добролюбова. Пустые страницы или строки-многоточия служат и здесь не просто сигналом умолчания: они разрушают основные культурные символы, представляя их в трагестированном, изначном варианте, максимально экспликацируют абсурдное в художественном тексте.

2.6. АПОФЕОЗ АБСУРДА: НА ГРАНИЦЕ ФИЛОСОФИИ И ФАНТАСТИКИ

В предыдущих подразделах, размышляя над тем, почему областью реализации абсурда в символизме стал главным образом литературно-художественный текст, мы показали, что этот факт был обусловлен общей литературоцентрической ориентацией эпохи. Далее нам предстоит убедиться в том, что не только художественный текст, но и философский, будучи родственным по своей природе тексту художественному, оказывается в эпоху символизма местом создания художественного абсурда. Для этого необходимо прояснить некоторые вопросы, связанные с проблемой соотношения литературы и философии⁸⁷.

⁸⁵ См. об этом подробнее: Janecsek 1992.

⁸⁶ См.: Маркштайн 1995.

⁸⁷ Вопрос о соотношении философии и литературы, каталогизированный Лиотаром и Деррида, подробно обсуждается в исследованиях: Marshall 1987; Marquet 1996; Nussbaum 1990; Quinton 1985; Nagl, Silverman 1994 и др.

В одном из фрагментов работы «Апофеоз беспочвенности» Шестов высказался о философии следующим образом:

Философия с логикой не должна иметь ничего общего; философия есть искусство, стремящееся прорваться сквозь логическую цепь умозаключений и выносящее человека в безбрежное море фантазии, фантастического, где все одинаково возможно и невозможно⁸⁸.

Совершенно очевидно, что Шестов трактует философию как искусство фантастических иллюзий, рассматривает ее в качестве особой формы воображаемого, уравнивает философское и фантастическое, то есть науку и литературный жанр.

В случае, если границы философии и литературы не совпадают, высказывание Шестова само по себе оказывается фантастичным. Если же их границы пересекаются, в том смысле, что философия является эквивалентной литературе, мы имеем возможность говорить о том, что философия, подобно литературе, обладая разнообразием литературных форм, включает в себя и фантастическое.

Суть полемического вопроса о соотношении философии и литературы сводится в современном научном дискурсе к нескольким весьма неоднородным и даже противоречивым позициям⁸⁹. Перечислим основные из них. Философия может признаваться эквивалентной литературе в том смысле, что для нее, как и для литературы, акт письма имеет первостепенное значение (Деррида). При таком подходе она трактуется как разновидность литературы и искусства в целом (Данто, Габриель, Шильдкнехт)⁹⁰, и как всякий другой вид искусства соответственно должна обладать способностью к мимезису (Лякю-Лабарт)⁹¹. Кроме того, читая философский текст, мы получаем эстетическое наслаждение, что также характерно при чтении текста литературного (Вестон)⁹².

Другой подход заключается в противопоставлении литературы и философии, например, по принципу возможности / невозможности инсценирования слова (Кунс)⁹³. Разновидность этой точки зрения выражается в утверждении того, что философия и литература, находясь в отношении

⁸⁸ Шестов 1995: 201.

⁸⁹ Обзор современных точек зрения по этой проблеме см.: Nagl, Silverman 1994, а также: Edmundson 1995.

⁹⁰ Danto 1986: 1–21. О жанровом принципе в философии см.: Danto 1986: 135–161, а также Gabriel, Schildknecht 1990.

⁹¹ Lacoue-Labarthe 1989. См. там же предисловие Жака Деррида.

⁹² Weston 2001.

⁹³ Kuhns 1971: 7–8.

ях дополнительной дистрибуции, подпитывают друг друга, сохраняя при этом свою дискурсивную независимость (Нуссбаум, Маршалл)⁹⁴.

Третий подход представляют собой попытки систематизировать разнообразие форм взаимодействия философии и литературы (Квинтон)⁹⁵.

Все существующие подходы не могут быть признаны в полной мере удовлетворительными, поскольку характеризуют литературу и философию ахронотопически, вне взаимосвязи с конкретной исторической эпохой или с особенностями культурного контекста. Нам представляется, что следует исходить из того, что взаимодействие философского и литературного дискурсов проявляется в каждую конкретную эпоху и в каждом культурном пространстве по-разному и порождает соответственно весьма неоднородные результаты. В сущности, из всех точек зрения нашим рассуждениям относительно соотношения литературы и философии в эпоху символизма ближе всего идея Артура Данто о симметричности философского и литературного дискурсов.

Как бы мы ни определяли литературу, с позиций формальной школы — как высказывание с установкой на выражение (Якобсон)⁹⁶ или с позиций, тяготеющих к взглядам семантической школы, как высказывание с установкой на диалектическое построение, например, как «повтор прекращенного повтора» (Смирнов)⁹⁷, — литература была и остается плодом воображения, она постоянно имеет дело с иллюзорным⁹⁸. При этом литература не только миметична как вид искусства, в аристотелевском смысле, но и креативна. Она не только воспринимает и подражает, но и конструирует игрой воображения новые формы бытия. Литература символизма стремилась к последнему в особенности⁹⁹.

Литература — это постоянное продвижение от *geseptio* к *conceptio*, постоянное восполнение иллюзорного до реального. Следовательно, определение, которое нам представляется наиболее полноценным, можно сформулировать так: литература есть искусство иллюзий, в первую очередь эстетических, как само по себе творимое воображением, так и творящее силой воображения новые формы бытия. Соглашаясь с высказыванием Сартра о том, что литература существует как церемония даро-

⁹⁴ Nussbaum 1991; Marshall 1987.

⁹⁵ Quinton 1985.

⁹⁶ Якобсон 1921: 10. Этой точки зрения сегодня придерживается Цветан Тодоров. См., например: Todorov 1987.

⁹⁷ Смирнов 1995: 124–126.

⁹⁸ Ср.: Смирнов 1996: 20–21.

⁹⁹ Ср.: Schahadat 2003.

приношения, добавим: в котором дар — само иллюзорное¹⁰⁰. Она игрой воображения и с помощью своих частных составляющих — литературных жанров — ставит перед собой задачу *охватить* мир как целое, быть тождественной всей культуре в целом.

Задача философии заключается в постижении абсолютного, что по сути тождественно задаче литературы. Будучи формой постижения абсолютного, философия наряду с бытовым и бытийным претендует на охват «сверхкосмического начала» (Лосский)¹⁰¹, но стремясь, подобно литературе, к синтетическому всеединству, философия не менее литературы нуждается в игре воображения¹⁰².

Еще одно отличие проявляется при подстановке формалистского определения литературы к философскому дискурсу. И литература и философия представляют собой определенное высказывание: литература — с установкой на выражение, философия — с установкой на содержание, на идею. Однако при этом совершенно очевидно, что любая идея должна обрести в философском тексте с помощью воображения видимую, осязаемую форму. Недаром платоновское «*idea*» происходит от слова «видение».

Размывание границ между философией и литературой стало характерным признаком эпохи символизма, которая, как уже было сказано, была по своей сути литературоцентрична. Смешение в символизме философии и литературы обусловлено не столько общим для обоих дискурсов «актом письма» (термин Деррида), сколько степенью интенсивности проявления в «акте письма» эстетического и игры воображения. Чем сильнее в философии эстетическое начало, тем ближе она к искусству вообще и тем легче обретает способность принимать форму литературного жанра.

В истории русской философии эстетическое и иллюзорное постоянно конкурировали с научно-философским, а философия вплоть до XX в. воспринималась как искусство или как философская эстетика¹⁰³. Поэтому и философский текст воспринимался русским читателем как художественное произведение. Не случайно Белый, рассуждая в «Философии культуры» о генезисе философского дискурса, отмечал следующее:

Самые первейшие системы философские, они развиваются из мифологии, из образного мышления. Когда вот так картинен мир, который стоит пе-

¹⁰⁰ Сартр 1997: 53.

¹⁰¹ Лосский 1991: 42.

¹⁰² Ср. Levi 1962.

¹⁰³ В большей мере как философская эстетика развивалась под влиянием шеллингианства русская романтическая философия. См. об этом подробно.: Каменский 1980.

редо мною, когда я моим внутренним существом пытаюсь войти в эту картину и все то, что рассказываю о мире, я черпаю из себя, то лишь постольку, поскольку я сам в этом процессе усваивания вполне стою с открытой душой, без всякой предвзятости перед явлениями мира, и эти явления мира в моей душе отражаются, как в зеркале, — так что философия в этом смысле была художественно-творческим процессом.¹⁰⁴

С точки зрения Белого, нужно снять напряженность между образом и понятием, возникшую с тех пор, как Платон разъединил философию (как мир идей) и искусство (как мир образов). Фактически Белый постулирует литературоцентризм философского дискурса. Традиционная философия уравнивается им с наукой, которая бессильна перед алогизмом мира.

Русская философия эпохи символизма на самом деле являлась разновидностью художественной литературы. Это подтверждается тем, что она обладала жанровым принципом построения, свойственным литературе, включая эссе, дневники, письма, диалоги и т. д. Кроме того, философы постоянно обращались к литературным источникам: Шекспиру и Данте, Гете и Пушкину, Лермонтову, Толстому и Достоевскому. Философские претексты охотно пародировались в символистской литературе, а философы выступали в качестве действующих лиц художественного повествования (Ницше и Нордау — одни из героев II Симфонии Белого). Отрицание философии ради литературы стало признаком эпохи символизма. «Отныне поэзия и философия нераздельны», — постулировал Белый в эссе «Апокалипсис в русской поэзии»¹⁰⁵, тем самым смешав научно-философскую мысль с художественным мышлением.

Будучи разновидностью литературы, философский текст символистской эпохи, подобно художественному, стремится стать сверхтекстом, преодолевающим живопись, музыку, архитектуру, традиционную философию, а также литературу, которая именно в силу сходства с философским дискурсом на скрытом уровне оставалась ему враждебной. Исподволь философы стремились вырваться из-под власти литературоцентризма, противопоставить литературе ее негативное подобие. Именно поэтому философско-литературный сверхтекст, как это ни странно, оказался в эпоху символизма подобным литературному жанру фантастики, «где все одинаково возможно и невозможно», если еще раз процитировать уже приведенное высказывание Шестова.

¹⁰⁴ Белый 1994: 314.

¹⁰⁵ Ibid.: 418.

В чем сходство и отличие жанра фантастического от нефантастического? И фантастическая и нефантастическая литература имеют дело с иллюзорным, воображаемым¹⁰⁶. В символистскую эпоху с помощью силы воображаемого литература как таковая конструирует особый мир, в котором предстает гипотетический синтез-охват времени и пространства, реального и ирреального, прошлого и будущего, человеческого и Божественного, то есть компенсация *Gesamtkunstwerk*'а. Фантастическая же литература — сфера максимальной свободы творческого воображения. Она ставит перед собой задачу игрой воображения не столько *охватить*, сколько *захватить* мир как целое, включая и собственно литературу. Образно говоря, фантастика являет собой своего рода «агрессивную» разновидность художественной литературы. Конструируя из иллюзорного реальное, а из реального иллюзорное, нарушая в восприятии границу между объективным и субъективным, она репрезентирует своего рода «произвол» воображения.

Таким образом, можно говорить о том, что фантастический текст — это опыт «нетождественного» по отношению к идее синтетизма и идее литературного универсализма. Типологически фантастический текст близок абсурдному («антисверхтексту»), так как подобно ему представляет собой некое совмещенное пространство, в котором «алогизм чудесного» конструирует из иллюзорного реальное, а из реального иллюзорное, нарушая в восприятии границу между объективным и субъективным.

Границы философского текста эпохи символизма совпадают с границами фантастического¹⁰⁷. В работах Владимира Соловьева, Николая Бердяева, Василия Розанова, Николая Федорова, Льва Шестова мы наблюдаем, как высвобождаемая сила воображения трансформирует синтез в захват. Так, в трактате «Смысл любви» Владимир Соловьев, размышляя над проблемой преодоления смерти, полагает, что таковое возможно, если победить распад индивидуальности восстановлением в себе силой воображения образа Божьего:

Если неизбежно и невольно присущая любви идеализация показывает нам сквозь империческую видимость далекий идеальный образ любимого предмета, то, конечно, не затем, чтобы мы им только любовались, а затем, чтобы мы силой истинной веры, действующего воображения и реального творчества преобразовали по этому истинному образцу не соответствующую ему действительность, воплотили его в реальном явлении¹⁰⁸.

¹⁰⁶ Ср.: Lachmann 1998: 179–201; Pigin 1998: 105.

¹⁰⁷ Ср.: Montefiore 1982.

¹⁰⁸ Соловьев 1999: 769.

Восстановление образа Божьего означало для Соловьева мистическое с ним слияние, то есть фактически захват Божественного начала. Отказ от антропологизма, разграничение полового и родового и мистическое насильственное слияние с Богом вслед за Соловьевым проповедовал в «Метафизике пола и любви» Бердяев:

Нужно победить род, безличную семью индивидуальной мистической любовью, преодолеть пол, разрыв мистическим плотским и духовным слиянием и проникновением в индивидуальный образ, утвердить индивидуальность бессмертной любовью — основой соединения мира в Боге¹⁰⁹.

Победа над реальным и ирреальным, захват мира как целого распространяется и на половую дифференциацию. Мужское и женское в их философии любви не находятся в отношениях взаимодополнения, не подчиняются одно другому, а синтезируются.

Другой философ, Василий Розанов, в противовес Соловьеву и Бердяеву, исходит в своих построениях из единства полового и родового. Так, в работе «В мире неясного и нерешенного» философ, комментируя фрагмент из «Братьев Карамазовых», выдвигает идею захвата космоса путем рассеивания человеческого семени по всей земле. «Мистические сосредоточения фигуры человеческой в шесть лиц», изображенные Розановым¹¹⁰, — не что иное, как иллюстрация художественного захвата и преображения космоса воображаемым оплодотворением космического.

Захват космоса станет одним из смысловых центров философских построений Николая Федорова, Константина Циолковского и Владимира Вернадского. В «Философии общего дела» Федоров, например, утверждал, что игрой воображения можно синтезировать тела усопших «отцов» из рассеянных в космосе частиц, тем самым повернув историю вспять. Идея захвата космоса сопровождается у Федорова мыслью о захвате истории. Смысл истории, по Федорову, не в рождении и воспроизведении, а в реанимации. Таким образом, в федоровской философии «воскрешения отцов» с помощью силы воображаемого происходит посягательство на «историю как факт». Фантастическое творит альтернативную воображаемую историю. В связи с этим возникает параллель между взглядами Федорова и более раннего представителя русского космизма Владимира Одоевского. В предисловии к изданию «Русских ночей» 1844 г. Одоевский, характеризуя историю как «кладбище фактов», противопоставлял ее поэзии и мечтал о начале новой, поэтической истории¹¹¹.

¹⁰⁹ Бердяев 1991: 264.

¹¹⁰ Розанов 1995: 37.

¹¹¹ Одоевский 1967: 25.

Шестов в работе «Достоевский и Нитше (философия трагедии)» утверждает, что с помощью воображения человек способен вернуться к детству и таким образом избежать смерти. Именно ребенок, обладающий «изначальной склонностью к чудесному», полагает он, воспринимает реальное как фантастическое и фантастическое как реальное, не верит в «вертящуюся землю», «неподвижное солнце», «фиктивное небо»¹¹². Мысль о воскрешении во взрослом человеке неизуродованного рациональным мышлением ребенка представляет собой перверсию федоровской идеи «воскрешения отцов».

Русская философия эпохи символизма стала своеобразной альтернативой фантастической литературе, обращенной в прошлое (воскрешение отцов как обратимость времени) или будущее (покорение космоса). Недаром Циолковский был автором ряда научно-фантастических произведений «Вне Земли», «На Луне», «Грезы о земле и небе». Фантастические рассказы и повести писал упомянутый выше предствитель романтического космизма Владимир Одоевский: «Пестрые сказки с красным словцом, собранные Иринеем Модестовичем Гомозейкою», «Живой мертвец», «Косморама» и др.

Философский текст становится одним из образцов текста абсурда, вышедшего из недр символистского сверттекста. Он создается по всем законам символистского сверттекста, иконически отображающего ритуальный повтор акта творения и соответственно строится в виде открыто-закрытого фрагмента, обращенного ко многим другим текстам и обладающее особым метаязыком, специфическим стилем, полным парадоксов, афоризмов, гротеска. Как и литературный сверттекст, сверттекст философский претендует на сверхсемантизацию, на сверхинформативность и сверхкоммуникативность, что, в свою очередь, сказывается на бессвязности и непоследовательности рассуждений. Недаром мысли Шестова постоянно перескакивают от одной темы к другой. «Привычка к логическому мышлению, — писал Шестов в “Апофеозе беспочвенности”, — убивает фантазию»¹¹³. Воображение философа освобождается от скованности логического мышления, от инерционных норм-пределов поведения, делает мышление и восприятие особенно подвижными.

Размывание границ между философией и литературой объединяет в эпоху символизма философию и фантастику и далее — философию и абсурд. Философия превращается в эпоху символизма в философию абсурда, абсурд философии и литературу абсурда.

¹¹² Шестов 1995: 146.

¹¹³ Ibid.: 200.

ЛИТЕРАТУРА

Бахтин 1965— *М. Бахтин*. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса. М.: Художественная литература, 1965.

Белый 1907—*А. Белый*. На перевале, IV. Против музыки. // Веси. 1907. № 36. С. 58–59.

Белый 1923—*А. Белый*. Стихотворения. М.: Издательство Гржебина, 1923.

Белый 1989—*А. Белый*. Старый Арбат. Повести. М.: Московский рабочий, 1989.

Белый 1990—*А. Белый*. Начало века. М.: Художественная литература, 1990.

Бердяев 1991— *Н. Бердяев*. Метафизика пола и любви // В. П. Шестаков (ред.). Русский эрос, или Философия любви в России. М., 1991.

Бердяев 1994 — *Н. Бердяев*. Философия творчества, культуры и искусства: В 2-х т. Т. 2. М.: Искусство, ИЧП «Лига», 1994.

Блок 1962 — *А. Блок*. Собрание сочинений: В 8 т., /Под ред. В. Н. Орлова, А. А. Суркова, К. И. Чуковского, Т. 5. М.; Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1962.

Блок 1946 — *А. Блок*. Полное собрание стихотворений в двух томах. Вступление, статья. редакция и примечания Вл. Орлова. Т. 1. Л.: Советский писатель, 1946.

Брюсов 1987— *В. Брюсов*. Собрание сочинений: В 2 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1987.

Брюсов 1987— *В. Брюсов*. Собрание сочинений: В 2 т. Т. 2. М.: Художественная литература, 1987.

Булгаков —1993а — *С. Булгаков*. Некоторые черты религиозного мировоззрения Л. И. Шестова // Сочинения: В 2 т. Т. 1. М., 1993. С. 517–537.

Буренин 1916 — *В. Буренин*. Сочинения. Т. 4. СПб., 1916.

Буренина 1998 — *О. Буренина*. Андрей Белый и Даниил Хармс: симфонизация прозы как деструкция логики текста. // Материалы XXVII межвузовской научно-методической конференции преподавателей и аспирантов СПбГУ (выпуск 2, секция грамматики). СПб., 1998. С. 3–11.

Буренина 2000 — *О. Буренина*. Quia absurdum... // Die Welt der Slaven XLIV. 2000. С. 173–198.

Введенский 1980 — *А. Введенский*. Полное собрание сочинений: В 2 т. Т. 1–2. Michigan: An Arbog, 1980.

Вентцель 1976 — *Н. Вентцель*. Лицедейство о господине Иванове // М. Я. Поляков (ред.): Театральная пародия 2-й половины XIX–XX начала в. М.: Искусство, 1976. С. 588–597.

Венцлова 1997 — *Т. Венцлова*. Демонологии русского символизма // Собреседники на пиру: Статьи о русской литературе. Вильнюс: Baltos lankos, 1997. С. 48–81.

Виролайнен 2003 — *М. Виролайнен*. Англиязычие Набокова как инобытие русской словесности // Мария Виролайнен. Речь и молчание. Сюжеты и мифы русской словесности. СПб.: Амфора, 2003. С. 456–464.

- Гаспаров 1988 — *Михаил Гаспаров*. Белый стиховед и Белый — стихотворец // А. Белый. Проблемы творчества. М.: Советский писатель, 1988. С. 444–460.
- Гервер 1994 — *Л. Гервер*. Андрей Белый — «Композитор языка» // Музыкальная академия, 1994, № 3. С. 102–112.
- Гервер 1995 — *Л. Гервер*. Контрапунктическая техника Андрея Белого // Литературное обозрение, 1995, № 4–5. С. 192–196.
- Гофман 1937 — *В. Гофман*. Язык символистов // Литературное наследство. № 27–28. 1937. С. 54–105.
- Добролюбов 1895 — *А. Добролюбов*. *Natura naturans. Natura naturata*. СПб., 1895.
- Дёринг-Смирнова, Смирнов 1980 — *И. Р. Дёринг-Смирнова, И. П. Смирнов*. «Исторический авангард» с точки зрения эволюции художественных систем // *Russian Literature*, 1980, VIII–V. С. 443–445.
- Евреинов 1976 — *Н. Евреинов*. Ревизор // М. Я. Поляков (ред.): Театральная пародия 2-й половины XIX — XX начала века М.: Искусство 1976. С. 613–632.
- Жирмунский 1996 — *В. М. Жирмунский*. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб.: Аxioma, 1996.
- Иванов 1979 — *Вяч. Иванов*. Собрание сочинений / Под ред. Д. В. Иванова и О. Дешарт. Т. 3. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien 1979.
- Исупов 1992 — *К. Г. Исупов*. Русская эстетика истории. СПб., 1992.
- Каменский 1980 — *З. А. Каменский*. Русская философия начала XIX в. и Шеллинг. М., 1980.
- Кац 1994 — *Б. Кац*. Отзвуки Вагнера в русской поэзии // Музыкальная академия 1994, № 3. С. 134–149.
- Кац 1997 — *Б. Кац*. Музыкальные ключи к русской поэзии. СПб., 1997.
- Кобринский 1999 — *А. Кобринский*. Поэтика «Обэриу» в контексте русского литературного авангарда // Учен. зап. / Московский культурологический лицей № 1310. М., 1999.
- Коваленко 2003 — *Г. Ф. Коваленко (отв. ред.)* Символизм в авангарде. М.: Наука, 2003.
- Крученых 1922 — *А. Крученых*. Сдвигология русского стиха. Трактат обижальный. (Трактат обижальный и поучальный.) Книга 121-я. М., 1922.
- Крученых 1923 — *А. Крученых*. Апокалипсис в русской литературе. Книга 122-я. Москва, 1923.
- Лихачев 1973 — *Д. С. Лихачев*. Развитие русской литературы X–XVII вв. Эпохи и стили. Л.: Наука, 1973.
- Лосский 1991 — *Н. О. Лосский*. История русской философии. Москва: Высшая школа, 1991.
- Магомедова, Тamarченко 1998 — *Д. М. Магомедова и Н. Д. Тamarченко*. «Сверхтекст» и «сверхдеталь» в русской и западной культуре // Дискурс (Коммуникативные стратегии культуры и образования). 1998, № 7. С. 24–28.
- Малевич 1995 — *К. Малевич*. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1. М.: Гилея, 1995.

Манифест ОБЭРИУ 1994 // Даниил Хармс. Собрание сочинений Т. 2. М., 1994, С. 280.

Маркштайн 1995 — Э. Маркштайн. Стилистический потенциал знаков препинания и/или непостановки их // Wiener Slawistischer Almanach 35. Wien, 1995. С. 148–149.

Мейлах 1980 — М. Мейлах. Предисловие // А. Введенский. Полное собрание сочинений: В 2 т., Т. 1. Michigan: An Arbor, IX–XXXIII.

Мережковский 1914 — Д. Мережковский. Полное собрание сочинений Т. 8 М., 1914.

Минский 1890 — Н. Минский. При свете совести. Мысли и мечты о цели жизни. СПб., 1890.

Нива 1995 — Ж. Нива. Русский символизм // История русской литературы. XX в. Серебряный век. М.: Издательская группа «Прогресс», «Литера», 1995. С. 73–179.

Одоевский 1967 — В. Ф. Одоевский. Русские ночи (Slavische Propyläen, Bd. 24). München: Fink 1967.

Одоевский 1982 — В. Ф. Одоевский. О литературе и искусстве. М.: Современник, 1982.

Орлов 1987 — Н. Орлов. Апокалипсис Святого Апостола Иоанна Богослова // Толковая библия, или Комментарий на все книги Св. Писания Ветхого и Нового Завета. Т. 3 (Новый Завет). Стокгольм: Институт перевода Библии, 1987 [Санкт-Петербург, 1911–1913]. С. 495–516.

Розанов 1990 — В. Розанов. Сочинения. Л.: Васильевский остров, 1990.

Розанов 1995 — В. Розанов. В мире неясного и нерешенного. М.: Республика, 1995.

Русская стихотворная пародия (XVIII — начало XX в.). Л.: Советский писатель. 1960.

Сартр 1997 — Ж.-П. Сартр. Что такое литература? / Пер. с фр. М.-С. Р. Брахман // Ситуации / Под ред. С. Великовского; Пер. с фр. М.-С. Р. Брахман, С. - Великовского, С. Н. Зенкина, М. Зониной, И. Стаф. М.: Научно-издательский центр «Ладомир», 1997. С. 15–264.

Силард 1973 — Л. Силард. О влиянии ритмики прозы Ф. Ницше на ритмику прозы А. Белого // Studia slavica hungarica XIX, 1973. С. 289–313.

Смирнов 1994 — И. П. Смирнов. Психодиахронология. Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. М., 1994.

Смирнов 1995 — И. П. Смирнов. Порождение интертекста (Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака). СПб., 1995.

Смирнов 1996 — И. П. Смирнов. Роман тайн «Доктор Живаго». М.: Новое литературное обозрение, 1996.

Соловьев 1895 — Вл. Соловьев. Еще о символистах // Вестник Европы □ 10. С. 850–851.

Соловьев 1999 — Вл. Соловьев. Смысл любви // Владимир Соловьев. Спор о справедливости. М./ Харьков: Эксмо-Пресс/ Фолио, 1999. С. 744–801.

Степанян 1986 — *Т. Р. Степанян*. Воздушной арфы легкий звон // Русская речь. 1986, № 1. С. 56–61.

Тиллес 1998 — *О. Тиллес*. Литература и музыка. Четвертая симфония Андрея Белого. Амстердам, 1998.

Топоров 1995 — *В. Н. Топоров*. Святость и святые в русской духовной культуре. Т. 1. М.: Языки русской культуры, 1995.

Тынянов 1977 — *Ю. Тынянов* // Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977.

Тынянов 1993 — *Ю. Тынянов*. Литературный факт. М.: Высшая школа, 1993.

Тяпков 1980 — *С. Тяпков*. Русские символисты в литературных пародиях современников. Иваново: Ивановский государственный университет, 1980.

Флоренский 1996 — *П. Флоренский*. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 2. М., 1996.

Хармс 1993 — *Д. Хармс*. Меня называют капуцином. Некоторые произведения Даниила Ивановича Хармса. М: МП «КАРАВЕНТО»: «ПИКМЕНТ», 1993.

Хмельницкая 1988 — *Т. Хмельницкая*. Литературное рождение Андрея Белого. Вторая Драматическая симфония // Ст. Лесневский, А. Михайлов (ред.): Андрей Белый. Проблемы творчества. Статьи. Воспоминания. Публикации. М.: Советский писатель, 1988. С. 103–130.

Ходасевич 1979 — *Вл. Ходасевич*. О символизме. Литературные статьи и воспоминания. Нью-Йорк, 1979.

Шемшурин 1913 — *А. Шемшурин*. Футуризм в стихах В. Брюсова. М., 1913.

Шестов 1995 — *Л. Шестов*. Сочинения. М.: Раритет, 1995.

Чаадаев 1991 — *П. Я. Чаадаев*. Философические письма. Письмо первое // Полное собрание сочинений и избранные письма: В 2 т. Т. 1. М.: Наука, 1991. С. 330–331.

Чуковский 1990 — *К. Чуковский*. Александр Блок как человек и поэт. // Корней Чуковский: Сочинения: В 2 т. Т. 2 (Критические рассказы). М.: Правда. С. 390–498.

Эллис 1910 — *Эллис*. Русские символисты. М., 1910

Якобсон 1921 — *Р. Якобсон*. Новейшая русская поэзия. Прага: Политика, 1921.

Danto 1986 — *A. C. Danto*. The Philosophical Disenfranchisement of Art. New York: Columbia Univ. Press, 1986.

Derrida 1967 — *J. Derrida*. L'écriture et la différence. Paris: Ed. Du Seuil, 1967.

Gabriel, Schildknecht 1990 — *G. Gabriel, Ch. Schildknecht* (Hrsg.): Literarische Formen der Philosophie. Stuttgart: Metzler, 1990.

Edmundson 1995 — *M. Edmundson*. Literature against philosophy, Plato to Derrida. A Defence of Poetry. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1995.

Eliot 1963 — *T. S. Eliot*. Selected essays 1917–1932. London/ New York: Faber&Faber, 1963.

Greenblatt 1994 — *St. Greenblatt*. The Improvisation of Power // H. A. Veeger (Hrsg). The New Historicism Reader. New York, London: Routledge 1994, P. 46–87.

Hansen-Löve 1989 — *A. Hansen-Löve*. Der russische Symbolismus: System und Entfaltung der poetischen Motive. Wien: Verlag d. Österr. Akad. d. Wiss.

Hansen-Löve 1993 — *A. Hansen-Löve*. Apokalyptik und Adventismus im russischen Symbolismus. // Rainer Grübel (Hrsg): Russische Literatur an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert: Oldenburger Symposium. Amsterdam/Atlanta: Rodopi, 1993. S. 231–325.

Hammerstein 1974 — *R. Hammerstein*. Diabolus in musica: Studien zur Ikonographie der Musik im Mittelalter. Bern/München: Francke, 1974.

Iser 1978 — *W. Iser*. The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett. Baltimore/London: Johns Hopkins Univ. Press, 1978.

Janecek 1992 — *G. Janecek*. Minimalism in Contemporary Russian Poetry: Vsevolod Nekrasov and Others. // The Slavonic and East European Review 70: 3. 1992. S. 401–419.

Kuhns 1971 — *R. Kuhns*. Literature and Philosophy. Structures of Experience. London: Routledge & Kegan Paul, 1971.

Lachmann 1998 — *R. Lachmann*. Trugbilder. Poetologische Konzepte des Phantastischen // B. Greiner, / M. Moog-Grünewald (Hrsg.): Etho-Poietik. Ethik und Ästhetik im Dialog: Erwartungen, Forderungen, Abgrenzungen. Bonn: Bouvier. 1998. S. 179–201.

Lacoue-Labarthe 1989 — *Ph. Lacoue-Labarthe*. Typography: Mimesis, Philosophy, Politics. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 1989.

Levi 1962 — *A. W. Levi*. Literature Philosophy and the Imagination. Bloomington: Indiana Univ. Press, 1962.

Marshall 1987 — *D. G. Marshall* (Hrsg). Literature as Philosophy. Philosophy as Literature. Iowa City: Univ. of Iowa Press, 1987.

Marquet 1996 — *J.-F. Marquet*. Miroirs de L'identité. La littérature hantée par la philosophie. Paris: Hermann, 1996.

Nietzsche 1972 — *F. Nietzsche*. Also sprach Zarathustra. München, 1972.

Nussbaum 1990 — *M. Nussbaum*. Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature. New York: Oxford Univ. Press/ 1990.

Montefiore 1982 — *A. Montefiore*. Philosophy as Fiction. // P. Horden (Ed.): The Novelist as Philosopher: Modern Fiction and the History of Ideas. Oxford: All Souls College, P. 1–19.

Nagl, Silverman 1994 — *L. Nagl, und H. J. Silverman* (Hrsg). Textualität der Philosophie. Philosophie und Literatur. Wien, München: Oldenbourg, 1994.

Pigin 1998 — *A. Pigin*. Aus der Geschichte der russischen Dämonologie des 17. Jahrhunderts. Erzählung von der besessenen Frau Solomonija: Untersuchung und Texte. Köln/ Weimar/ Wien: Böhlau, 1998.

Quinton 1985 — *A. Quinton* (Hrsg). The Divergence of the Twain: Poet's Philosophy and Philosopher's Philosophy. Warwick, 1985.

Schahadat 2003 — *Sch. Schahadat*. Das Leben zur Kunst machen: Lebenskunst in Rußland vom 16. Jahrhundert bis zum 20. Jahrhundert. Paderborn: Fink, 2003.

Todorov 1987 — *T. Todorov*. La notion de littérature et autres essais. Paris: Ed. Du Seuil, 1987.

Weston 2001 — *M. Weston*. Philosophy, Literature and the human Good. London: Routledge, 2001.

ГЛАВА 3

О НЕКОТОРЫХ ЖАНРОВЫХ ФОРМАХ ЭКСПЛИКАЦИИ АБСУРДА В СИМВОЛИЗМЕ

3.1. Символистская пародия и абсурд

Пародия, карикатура и пробел — жанры, в художественном смысле значительно повышающие абсурдность символистских текстов путем нарушения законов логики и эксплицирующие в метафизическом смысле абсурд как особый модус бытия — негативную реакцию на синтетическую завершенность бытия.

Можно смело говорить о том, что именно символизм, пожалуй, впервые в истории литературы оказался направлением, спровоцировавшим столь активный интерес к (авто)пародии со стороны самих его участников. Одним из излюбленных объектов пародирования со стороны символистов, к примеру, стал Бальмонт. Брюсов посвящает ему ряд пародий, в частности, пародию на стихотворение «Как испанец ослепленный»:

Я испанец, я в болеро, шпагой мой украшен бок,
Если б я вонзять кинжалы в севильянок вечно мог!
Мой отец был инквизитор, жаждой крови я в отца.
Вижу Солнце, Солнце, Солнце, Солнце...

Нет конца¹.

Пристрастие Бальмонта к экзотизмам в литературе и в жизни пародируют Блок в «Корреспонденции Бальмонта из Мексики» и Минский в стихотворении «Чет и нечет».

Литературная пародия не случайно активизируется в символистскую эпоху². Поскольку пародия — жанр, строящийся на несоответствии сти-

¹ Цит. по: Русская стихотворная пародия. 1960: 622–623.

² См. подробно: Тяпков 1980.

листических и тематических планов художественной формы, то в ее основе почти всегда заложен алогизм. Вместе с тем пародия в силу другой своей специфики быть одновременно и художественным и критическим текстом во все литературные эпохи идеально эксплицировала не только художественный, но и бытийный абсурд. Эпоха символизма не была тому исключением. Напротив, в эту эпоху литературная пародия становится одним из ведущих средств литературной и философской полемики. Будучи воплощением в художественных образах критики символистской литературы и самой символистской эпохи, пародия в эту эпоху усиливает свою абсурдную сущность за счет того, что как жанр, основанный на логическом абсурде, она была направлена на произведения символистского абсурда. Характерной особенностью символистской пародии можно считать нарочитое смешение бурлеска с трагестией.

Образцом пародии на выбор символистами формы можно назвать стихотворение из журнала «Сатирикон» (1910 г., 5):

Полы. Прилавок. Покупатель.
Чулки. Сорочек ряд. Духи.
Перчатки. Палки. О. Создатель.
О. Как. Легко. Писать. Стихи³.

Это стихотворение было в свое время приведено языковедом Перльмуттером в качестве иллюстрации стилистической манеры символистов использовать номинативные предложения.

Существенную роль в истории поэтики абсурда сыграл Владимир Соловьев. Охарактеризовав в статье «Еще о символистах» символизм как направление, лишенное смысла, он сформулировал и, главным образом, проиллюстрировал на примере стихотворения поэта В. Хрисонопуло («Над темной равниной, / /Равниною темной...»), а также трех своих пародий («Горизонты вертикальные...», «Над зеленым холмом...» и «На небесах горят паникадила...») несколько типично абсурдистских приемов, одним из которых был нарушающий коммуникативные постулаты метод антиномий, порождающий логические противоречия (ср., например, «Светит в полдень звезда»). Основной порождающей матрицей бессмыслицы в большинстве случаев для Соловьева оказываются аллитерация и рифма.

К абсурдной аллитерации можно отнести повторение однородных звуковых элементов, создающих иллюзию симметрической звуковой орга-

³ Перльмуттер 1938: 62.

низации речи. Такое дублирование однородных звуков, входящих в состав бессмысленных слов, делает эти слова еще более бессмысленными. Что касается рифмы, то ее функция во всех трех стихотворениях заключается в том, что она выделяя слова, связанные бессмысленным звуковым повтором, разрывает семантические связи и таким образом еще более усиливает абсурдную тематику этих произведений. Приведем пример одного из них:

На небесах горят паникадила,
А снизу — тьма.
Ходила ты к нему иль не ходила?
Скажи сама!
Но не дразни гиену подозренья,
Мышей тоски!
Не то, смотри, как леопарды мщенья
Острых клыки!
И не зови сову благоразумья
Ты в эту ночь!
Ослы терпенья и слоны раздумья
Бежали прочь.
Своей судьбы родила крокодила
Ты здесь сама.
Пусть в небесах горят паникадила,
В могиле — тьма⁴.

Подобно Соловьеву, к аллитерации и рифме как порождающим механизмам бессмыслицы прибежал известный критик символизма Александр Измайлов:

Я с рассветом привскочу
На иглу адмиралтейства,
Я мандрилла захвачу
Для блаженства чародейства.
Слаще был бы страстный грех
Только с нильским крокодилом!..
О, блаженный миг утех
С поэтическим мандриллом!⁵

Пародии Измайлова в совокупности с его же серьезными критическими произведениями были своеобразными «текстами-двойчатками».

⁴ Соловьев 1895: 851.

⁵ Измайлов 1910: 96.

Тексты из сборников «Кривое зеркало» или «Осиновый кол», идеально дополнявшие книги «На переломе. Литературные размышления», «Помрачение божков и новые кумиры. Книга о новых веяниях в литературе», были знакомы широкому кругу читателей того времени. Аллитерация и рифма как источники бессмыслицы обыгрывались еще одним непримиримым оппонентом символизма — Виктором Бурениным:

Сапоги всмятку — душа моя.
Идиотом-поэтом сделался я.
Сидит лягушка на берегу
Рот открыт, а сама ни гу-гу.
Что ни настрочу — нельзя читать,
На всем чепухи лежит печать.
В стихах сумбур и пустота.
Над тихим морем ищу креста.
На колокольне вижу корабли,
Солнце проникло до пупа земли⁶.

В процитированной выше пародии на Брюсова с симптоматичным названием «Песнь о чепухе» Буренин не только репрезентирует абсурдную природу символизма в стихотворной форме, но и вскрывает интертекстуальные источники символистского абсурда. Первая строка стихотворения «Сапоги всмятку — душа моя» отсылает читателя к рассказу Чехова «Сапоги всмятку». Как показал Томас Венцлова, этот чеховский рассказ является образцом поэтики абсурда⁷. Абсурд выступает в рассказе на многих уровнях: 1) ономастическом (ср. «говорящие» имена героев — Пантелей Тараканович, Дормидонт Дифтеритович Дырочкин, Семен Крокодилович, Мордемондия Васильевна и др.); 2) избыточная и нулевая информации, нарушающие постулаты о неполноте описания и постулат об информативности (например: «Это был человек с глазами, носом и ушами»); 3) нарушение смысловой связности, перпутывание семантических рядов («Было у них много мебели: стол, самоварная труба, утюг, намордник, клещи и прочие вещества, необходимые для хозяйства»); 4) нарушения синтаксиса («Брючкины были богаты: у них в конюшне была лошадь, которая быстробегающая»); 5) соединение вербального с иконическим; 6) бессюжетность; 7) отсутствие концовки; 8) нулевые персонажи и др. Открывая свою пародию словосочетанием «Сапоги всмятку», Буренин как раз и добивался того, чтобы у читателя возникли ассоциа-

⁶ Буренин 1916: 163.

⁷ См.: Венцлова:1997а.

ции с одноименным чеховским рассказом и с абсурдом, его наполняющим, который, в свою очередь, проецируется на символистские тексты. Томас Венцлова считает, что Чехов дискредитирует в этом рассказе навязанные смыслы, устойчивые схемы бытия: реализм доводится им до того предела, когда сам себя начинает отрицать. Иными словами, отрицание происходит в момент, когда автоматизированный мир оказывается в состоянии кризиса. Буренин, подобно Чехову, доводит в «Песни о чепухе» до отрицающего предела символизм, дискредитирует его знаковый мир. Символизм в его пародии разрушает себя сам.

Заметим, что выделенные Венцловой в рассказе Чехова уровни организации абсурда целиком входили и в ткань пародийных произведений символистской эпохи. Разумеется, к ним добавлялись и многие другие порождающие механизмы бессмыслицы, к примеру, уже упомянутые выше антиномии, аллитерация и рифма.

Не только пародии Владимира Соловьева, ставшие своеобразным символом абсурда символистской эпохи, но и пародии Виктора Буренина, Александра Измайлова, а также самих символистов, безусловно, были хорошо знакомы обэриутам, столь часто прибегавшим к приему лишённого смысла рифмического плетения словес. Приведем лишь один пример бессмысленного стихотворного ряда из пьесы Введенского «Елка у Ивановых», напоминающего бессмысленные рифмы из пародий Владимира Соловьева, Буренина, Измайлова, Блока, Брюсова, Минского и др.:

Вдруг музыка гремит
Как сабля о гранит.
Все открывают дверь
И мы въезжаем в Тверь.
Не в Тверь, а просто в зало,
Наполненное елкой.
Все прячут злобы жало,
Один летает пчелкой,
Другая мотыльком
Над елки стебельком,
А третий камельком,
Четвертая мелком,
А пятый лезет на свечу,
Кричит, и я, и я рычу⁸.

⁸ Введенский 1980, т. 1: 172.

Можно предположить, что некоторые так называемые фрагменты утерянных сочинений Введенского («из-за леса выходит — ская» или «Ода отвращения» («все люди лягут вяло // на правый бок»⁹)) были скорее своего рода моностихами, подобными брюсовскому «О, закрой свои бледные ноги!», а отнюдь не частями недошедших до нас произведений. Для Введенского, как и для символистов, моностих являет собой сверхнарратив, стремящийся компенсировать нереализованность гипотетического дискурса о *Gesamtkunstwerk*'е, и одновременно его негативное подобие. Этот ряд можно дополнить рядом других обэриутских текстов, к примеру, моностихом Хармса «Плачь мясорубка вскач»¹⁰.) Фрагменты Введенского и Хармса можно рассматривать в качестве пародий, то есть в качестве негативного подобия синтеза или негативного подобия законченности как таковой.

Следует подчеркнуть, что у обэриутов, как и в творчестве авторов символистской эпохи, трудно определить границу между текстом и автопародией. Так, произведения Введенского в определенной степени можно трактовать, с одной стороны, как непрерывную цепь автопародий. С другой стороны, он создает тексты, во многом сходные с пародиями на символистский бесконечно самопародирующий себя сверхнарратив. «Куприянова и Наташу» он строит на стремлении к синтезу, понимаемому как эротический акт, и одновременно на невозможности достижения телесного слияния. Одним из источников этой пьесы могла послужить приведенная выше пародия на брюсовский моностих Щеголенка, в которой «ноги» — эротический знак, отрицаемый героем. В этой пародии наблюдается еще и своего рода обыгрывание соловьевской идеи слияния с Христом, иллюстрируется одновременно происходящие стремление к Христу и отрицание его. И в поэме Введенского полное слияние может осуществиться только с божеством, но никак не с простым смертным. Поняв, что перед ним находится создание из плоти, Куприянов, подобно герою пародии на Брюсова, отказывается от Наташи и исчезает. Религиозная страсть побеждает эротическое желание. Ноги героини, создают, как и в брюсовском моностихе и пародии на него, препятствие между Куприяновым и Наташей:

Меж тем они вдвоем обнялись,
К постели тихой подошли.

⁹ Введенский 1980, т. 2: 206, 210.

¹⁰ Хармс 1999: 96.

— Ты окончательно мне дорога Наташа, —
ей Куприянов говорит.
Она ложится и взывает ноги,
и бессловесная свеча горит.

НАТАША. Ну что же, Куприянов, я легла,
Устрой чтоб наступила мгла,
последнее колечко мира,
которое еще не распаялось, есть ты на мне.

А черная квартира
Над ними издали мгновенно улыбалась.

Ложись скорее Куприянов,
умрем мы скоро.

КУПРИЯНОВ. Нет, не хочу. (Уходит.)¹¹

Вообще целый ряд символистских пародий можно рассматривать в качестве интертекстуальных источников произведений Введенского. Одним из таких источников была пародия Буренина «Шаги командора»:

В спальне свет. Готова ванна,
Ночь, как тетерев глуха.
Спит, раскинув руки, донна Анна,
И под нею прыгает блоха.

Дон-Жуан летит в автомобиле,
На моторе мчится командор,
Трех старух дорогой задавили...
Черный, как сова, отстал мотор...

Настежь дверь — и Дон-Жуан сел в ванну,
Фыркать начал, будто рыжий кот.
Вдруг шаги. — «Поддай мне донну Анну» —
Командор неистово орет.

Но, дурацким криком не сконфужен,
Дон-Жуан все фыркает в воде.
«Я ведь к Анне зван тобой на ужин:
Где же донна Анна, где?»

¹¹ Введенский 1980, т. 1: 104.

На вопрос жестокий нет ответа.
Фыркает средь ванны Дон-Жуан.
Донна Анна дремлет до рассвета.
Командор стоит как истукан¹².

В том, что Введенский с этой пародией был знаком, сомневаться не приходится. Поскольку любимым его поэтом в юные годы был Блок, Введенский не мог не знать и некоторые пародии на его произведения, в особенности те, которые высоко ценил сам поэт-символист. Блоковская реакция на эту пародию хорошо описана Корнеем Чуковским:

Ему действительно нравилась пародия В. П. Буренина, в которой тот втапывал в грязь его высокое стихотворение «Шаги командора». Показывая «Новое время», где была напечатана эта пародия, он сказал: — Посмотрите, не правда ли очень смешно [...] Мне показалось, что такое откровенное хрюканье было ему милее, чем похвалы и приветы многих презираемых им тонких эстетов¹³.

Отголоски блоковских произведений, в том числе «Шагов командора», чувствуются в одном из ранних стихотворений Введенского:

На набережной болтаются
дома у самой реки.
Безкосые китайцы
Ждут звездной руки.
А каменные солдаты,
мечтающие о хлебе,
проваливаются в квадраты,
просверленные в небе.
Внимания не обращая
ни на Великого, ни на Петра,
дряхлым шагам внимая,
заря поет до утра.
Земля еще дышит
Красными шестами мятежей.
Шаги прозвучат все тише
по дорогам соседних аллей¹⁴.

Арлекин, прыгающий в «Балаганчике» в окно, «летит вверх ногами в пустоту», так как даль, видимая в окне, оказывается нарисованной на бумаге. Каменные солдаты «проваливаются в квадраты, просверленные в

¹² Цит. по: Чуковский 1990: 424.

¹³ Ibid.: 424.

¹⁴ Введенский 1980, т. 2: 191.

небе» в стихотворении Введенского. Каменные солдаты и мотив шагов (ср. «каменный гость») отсылают к образу командора.

Некоторые аллюзии на пародию Буренина «Шаги командора» обнаруживаются в пьесе Введенского «Елка у Ивановых», которая открывается следующей ремаркой:

На первой картине нарисована ванна. Под сочельник дети купаются. Стоит и комод. Справа от двери повара режут кур и режут поросят. Няньки, няньки, няньки моют детей. Все дети сидят в одной большой ванне, а Петя Петров годовалый мальчик купается в тазу, стоящем прямо против двери. На стене слева от двери висят часы. На них 9 часов вечера¹⁵.

Ванна, приготовленная для Дон-Жуана, связывается в пародии Буренина наряду с эсхатологическим смыслом с архетипическим образом морской стихии как первоначального хаоса, к которому все в конечном итоге должно вернуться. Донна Анна спит беспробудным сном, Дон-Жуан плещется, командор остается неподвижным. Герои не взаимодействуют друг с другом. В пародии Буренина кровавая развязка лишь подразумевается. И ванна у Введенского суть свернутое море: она также подобна образу морской стихии (ср. стихотворения поэта «Значенье моря», «Кончина моря»). Именно во время купания в ванне происходит убийство: нянька отрубает голову Соне Островой¹⁶.

В пьесе Введенского «Елка у Ивановых» можно обнаружить аллюзии и на ряд других символистских пародий, к примеру, на пьесу Николая Вентцеля «Лицедейство о господине Иванове», которая выдержала в театре «Кривое зеркало» более пятидесяти успешных постановок и долгое время была на слуху. В пьесе Вентцеля, подобно тому, как это будет происходить позже в драматургии искусства абсурда, дробятся цельные элементы театрального представления и нарушается их реальная взаимосвязь. Автор ломает логику драматургического материала, в первую очередь стирая локальную и историческую конкретность. С определенностью ясно только то, что действие пьесы разыгрывается в XX в. Об этом свидетельствует подзаголовок «Моралите XX в.». Место дей-

¹⁵ Введенский 1980, т. 1: 157.

¹⁶ Об интересе к образу ванны со стороны обэриутов свидетельствует целый ряд фактов. Хармс посвящает Введенскому стихотворение «В смешную ванну падал друг». «Ванной Архимеда» именовался неизданный сборник, в котором должны были печататься представители формального метода в литературоведении. Хармс в одноименном стихотворении 1929 г. обыгрывает предполагаемый состав участников формалистского сборника. Такое же название он дает и другому сборнику, участниками которого стали уже исключительно обэриуты.

ствия вовсе не уточняется. Сюжет пьесы строится на том, что семья Ивановых решает перестроить зашедшие в тупик внутрисемейные отношения, разрушить устойчивый механизм семейного сознания. В результате этого отец Иванов вступает в связь с дочерью, девицей Ивановой, а мать Иванова — с Ивановым-сыном. Нет сомнения, что основным объектом пародирования для Вентцеля был Вячеслав Иванов (после смерти супруги Лидии Зиновьевой-Аннибал он бракосочетался с ее дочерью В. К. Шварсалон, т. е. с собственной падчерицей), а также драматургия символизма и сам символизм в целом. Совершенно в духе символизма от эпохи остаются лишь намеки на нее, ее «колеблющиеся признаки». Сама эпоха намеренно вытеснена автором за сценические рамки. Герои носят одну и ту же фамилию, что способствует их деиндивидуализации. Автор подчеркивает сущностное тождество героев, у которых отсутствуют даже имена. Они заменены субстантивами «мать», «отец», «девица», «сын». Одним из повторяющихся образов символистской эпохи в пьесе Вентцеля становится диван. («Я — господин Иванов. // Я пролежал уже десятки диванов»¹⁷; «[...] господин Иванов [...] потихоньку подкрадывается сзади к Мысли Хорошей и дает ей подножку, затем с невинным видом опять садится на диван, скрестивши руки»¹⁸). Образ дивана маркирует приближение хаоса и гибели. И для Введенского диван оказывается частотным образом и связывается с хаосом и смертью. (Ср. в «Зеркале и музыканте»: «Ответит: звали Ивановом // а умер я под диваном»¹⁹; в «Кончине моря»: «Слуги вносят большой диван. // На диване люди птицы // мысли мыши и кусты»²⁰; в «Очевидце и крысе»: «Быть может страна иль диваны»²¹.)

Подобно вышеупомянутой пьесе «Лицедейство о господине Иванове» признаками символистской эпохи насыщена и пьеса Введенского: в ней также пародируется и символизм в целом, и один из его лидеров — Вяч. Иванов, хотя ни один из героев не носит его фамилию. Введенский иллюстрирует нивелировку личности концепцией соборности, вслед за которой следует гибель героев. Но самое главное, свершение ожидаемого события останавливает время и приводит героев к гибели. Гибель оказывается вполне закономерным фактом неотвратимой развязки и в пьесе Вентцеля:

¹⁷ Вентцель 1976: 589.

¹⁸ Ibid.: 591.

¹⁹ Введенский 1980, т. 1: 48.

²⁰ Ibid.: 71.

²¹ Ibid.: 123.

Г-н Иванов

О, нет границ и пределов моей лютой скорби...
Ее не выразить самыми жалкими словами...

В это время стены комнаты и потолок пошатнулись.

Что это? Все рушится над нашими головами...
(Обращаясь к окружающим.)

Нам остается живописными группами
Пасть на землю бездыханными трупами.

Все ложатся на пол в живописных позах, декорации падают и покрывают их²².

Развязка драматургического действия эквивалентна гибели живых героев. Синтез, как уже было сформулировано нами выше, может быть лишь явлением потенциальным. В пьесе Введенского свершение события — появление долгожданной Елки — также приравнивается к гибели. Один за другим гибнут герои, начиная с Володи Комарова и заканчивая Пузыревой-матерью. Предшествующая гибели неожиданная сцена суда в «Елке у Ивановых» перекликается с внезапным появлением в пьесе Вентцеля одетого в черное Уголовного Кодекса, монолог которого, как и монологи судей у Введенского перекликается с монологами судей в русском балаганном театре:

УГОЛОВНЫЙ КОДЕКС

Господин Иванов... Я — Уголовный Кодекс ...
Из-за ваших гнусных затей
Нарушено несколько моих статей,
Трактующих о дочерях и женах;
Вы ответственны за нарушение оных —
Да будет это известно всем «урбі эт орбі»²³.

Таким образом, в связи с тем что символистская литература, как было уже показано, явилась началом литературы абсурда XX в., в ней и активизируется жанр литературной (авто)пародии, на который в дальнейшем во многом ориентировались представители русской поэтики абсурда. Ряд произведений обэриутов («Минин и Пожарский» Введенского, «Бал»

²² Вентцель 1976: 597.

²³ Ibid.: 597.

Хармса и др.) можно считать местом аллюзивного пересечения (авто)пародий на символизм.

И театр русского абсурда развивается в XX в. на основе постановок-пародий на русский символизм и на символистские пьесы. Сюда, кроме пьесы Вентцеля «Лицедейство о господине Иванове», можно отнести также и ряд постановок Бориса Гейера, к примеру, его пьесу «Морда и любовь», которая была написана как пародия на постановки пьес Леонида Андреева в МХТ, или пьесу «Эволюция театра», в последней части которой «Личины крика» пародируются пьесы Леонида Андреева «Анатэма» и «Жизнь человека». Разумеется, развитие театра абсурда было связано не только с пародиями. Яркий образец раннего театра абсурда — монодрама Николая Евреинова «В кулисах души», поставленная в 1912 г. в театре «Кривое зеркало». Она оказала существенное влияние на драматургические опыты русских футуристов (например, на пьесу Велимира Хлебникова «Госпожа Ленин»), а также на творчество обэриутов.

3.2. СИМВОЛИСТСКАЯ КАРИКАТУРА И АБСУРДА

Подобно пародии, карикатура также способна эксплицировать метафизический абсурд. Кроме того, сопровождая пародию, карикатура может становиться приемом, усиливающим нарушение законов логики, уже имеющее место в вербальном тексте. В качестве примера для анализа мы выбрали карикатуру на русскую литературу эпохи символизма, созданную неизвестным автором, предположительно Городецким, для программы литературного вечера, который состоялся в Петербурге 24 октября 1909 г.²⁴

Напомню, что 1909 г. — начало кризиса русского символизма. Карикатура эта представляет собой, во-первых, пародию на авторов-символистов: Сологуба, Брюсова, Вяч. Иванова, Бальмонта, Блока²⁵ (рис. 1).

²⁴ Указанная иллюстрация была впервые опубликована в: Литературное наследство 1937: 16.

²⁵ Бросается в глаза, что на карикатуре отсутствует Андрей Белый. Возможно, данное обстоятельство обусловлено временным осложнением взаимоотношений поэта с представителями литературных кругов того времени. Вот что Белый вспоминал по этому поводу: «И — Тэффи, Ардовы, Абрамовичи, Ляцкие, Измайловы, Яблоновские, “нововременцы” (и Буренины и Бурнакины), и октябристы “Голоса Москвы”, и Бескин из “Раннего утра”, к явному удовольствию тогдашних Иванова, Блока, Городецкого, Бунина, Стражева, Зайцева, Айхенвальда и прочих, превратив меня в скандалиста, убрали со сцены; пересмотрите журналы и альманахи 1908–1910 гг., и вы встретите все имена от Блока до... Андрусона и Рославлева: за исключением Белого». См.: Белый 1990а: 179.

Во-вторых, карикатура пародирует авторов, весьма близких в то время символизму: Кузмина, Леонида Андреева, Арцыбашева, Городецкого, Ремизова, Куприна. Большинство литераторов, изображенных на картинке (кроме Бальмонта, Кузмина, Куприна и Арцыбашева), было членами петербургской так называемой «мистико-анархической» группы, во главе которой в 1905–1907 гг. стояли Чулков и Вяч. Иванов. Эпоха символизма оставила после себя немало карикатур на перечисленных писателей. Другие карикатуры на них же можно было встретить в сатирических журналах «Овод», «Стрекоза», «Сатирикон», в газетах и даже на почтовых открытках того времени (так, в 1902–1903 гг. можно было купить и отправить открытку, выпущенную по поводу откликов на рассказ Леонида Андреева «Бездна»). На карикатурах изображались: 1) целая группа писателей (см., например, шарж Ре-Ми «Балаганчик» на Блока, Кузмина, Брюсова и др., опубликованный в «Петербургской газете» 25 февраля 1908 г. в № 54, или анонимную карикатуру под названием «Пляска безумства» на Арцыбашева, Сологуба, Блока, Городецкого, Бальмонта, Брюсова и др., опубликованную в № 2 газеты «Искра» за 11 января 1909 г.; 2) отдельные писатели (см., например, шарж В. В. Каррика на Леонида Андреева, помещенный в № 1 журнала «Леший» за 1906 г., и т. д.).



Рис. 1

Вышеупомянутая картинка любопытна во многих отношениях. В целом она изображает кризис символистской литературы и самой символистской эпохи. Русская литература показана спящей, а мир эпохи символизма — расколотым. Как хорошо видно, почти все писатели-персонажи изолированы друг от друга и тем, что размещены в семи ячейках-пространствах и на трех уровнях, и тем, что некоторые повернуты друг к другу спинами. В центральном образе статуи Вяч. Иванов воплощен отнюдь не случайно. И пробелы вместо глаз на его лице, напоминающие пустые глазницы на античных статуях, по-видимому, также нарисованы впол-

не отрефлексиованно. Подобно тому как статуя является посредником между миром мертвых и миром живых²⁶, статуя Вяч. Иванов также предстает на этой картинке пародийным посредником или проводником между реальным и inferнальным. Пустые глазницы писателя лишней раз подчеркивают это: ведь мотив отсутствия зрения (например, в пьесе Мориса Метерлинка 1890 г. «Les aveugles»), а также мотив монструозности глаз (таковы в «Мелком бесе» Сологуба образ «Глаз-птица» и сцена ослепления карточных фигур Передоновым) нередко сопутствуют изображению в литературе эпохи символизма inferнального мира. Будучи «местом встречи» мира внешнего и сокровенного, принадлежа одновременно к миру реальному и миру преходящих явлений, изображение Вяч. Иванова представляет собой «полувоплощенное слово», то есть символ, посредством которого символисты пытались приблизиться к постижению «трансцендентной тайны бытия». Все эти персонажи, объединенные вокруг статуи Вяч. Иванова, существуют на уровне фактической действительности, являясь реальными лицами. С другой стороны, фактическая действительность совмещена либо с миром inferнальным, либо с миром фантастическим (Ремизов и чертик, Блок и Незнакомка). Кроме того, Вяч. Иванов-статуя является еще и посредником между миром иконическим и миром вербальным. Последнее подчеркивается тем, что Вяч. Иванов оказывается единственным персонажем, совмещающим в себе и на себе иконическое и вербальное (изображение Вяч. Иванова с табличкой на груди и сам текст на табличке).

Возникает вопрос, каковы же на этой картинке формы взаимодействия между вербальным и иконическим и каким образом данное взаимодействие способствует абсурдизации собственно вербального, стихотворного текста, расположенного под рисунком? Приведем этот текст целиком:

Все тут облики знакомы:
Федор Навьич Сологуб,
ныне словою пасомый,
рядом Брюсов веселюб,
Вячеслав за ним писатель
на пифийском языке,
и Бальмонт, планет приятель
с солнцем пламенным в руке;
и Кузмин, уединенный
в муку грешную свою;

²⁶ В русле идей Якобсона эта мысль интересно развивается Томасом Венцловой: Венцлова 1997б: 86 и далее.

милый Ремизов, польщенный
 чертнячьим интервью;
 в центре бешено диктует
 пресловутый Леонид;
 рядом Блока все чарует
 незнакомки страстный вид.
 Сел Куприн в родную яму;
 Арцыбашев под венком;
 мало русского ведь сраму,
 так немецкого прильем!
 За Сосновкой по Болотам
 Городецкий, знай, блудит...
 Но поймите сами, кто там
 видя все это, грустит!

Формы взаимодействия вербального и иконического выступают на нескольких уровнях. Одним из приемов, создающих абсурдность стихотворного текста, является прием негативной корреляции вербального и иконического уровней. Так, фраза «Федор Навьич Сологуб, // ныне славою пасомый» иллюстрируется изображением стоящего весьма скромно, и даже несколько обиженно, в стороне от всех писателя. По воспоминаниям современников, Сологуб действительно старался вести себя в жизни очень неприметно, а также отличался обостренной обидчивостью²⁷. Фраза «ныне славою пасомый» никак не проиллюстрирована, хотя отражает реальную ситуацию Сологуба 1909 г. Дело в том, что литературная критика включила его в четверку лучших писателей за 1908–1910 гг. Кроме Сологуба в эту четверку попали Андреев, Горький и Куприн. Отчество *Навьич* вместо *Кузьмич* может прояснить пространственную дистанцированность Сологуба-персонажа на картинке. Такая дистанцированность воспринимается как результат выхода из мира бытия в мир небытия. *Навь* — мертвец, вставший из могилы, призрак. Художественный мир Сологуба постоянно входит в зону контакта с мертвым. Поэтому, как будет показано в главе седьмой, сологубовские герои оказываются одновременно и живыми людьми, и усопшими. Конечно, не только этот подтекст имеется здесь в виду. Начиная с 1907 г. в издательстве «Шиповник» (№ 3, 1907; № 7, 1908; № 10, 1909) выходит трилогия Сологуба «Навь чары» (в позднем названии «Творимая легенда»). Замечу, что появление этого романа на страницах литературно-художественных альманахов «Шиповника» послужила для Леонида Андреева, еще одного персонажа карика-

²⁷ См., например: Чулков 1999: 160–177; а также: Белый 1990б: 483–491.

туры, причиной отказа от должности редактора этого издательства. В 1909 г. он выступил с протестом против публикаций В. Ропшина (Б. Савинкова) «Конь бледный» и Сологуба «Навыи чары».

Негативная корреляция вербального и иконического уровней присутствует и в изображении Вяч. Иванова. «Писатель на пифийском языке» снабжен табличкой с текстом на русском языке. Кроме того, пифийский язык — это вовсе не диалект древнегреческого языка, а предсказания древнегреческой жрицы-прорицательницы Пифии. В 501 г. до н.э. древнегреческий поэт-лирик Пиндар составил Пифийский эпикиний. Вяч. Иванов, занимаясь переводами древнегреческой литературы, сделал перевод Первой пифийской оды из этого эпикиния²⁸. «Писать на пифийском языке» означает буквально — переводить предсказания Аполлона в стихотворную речь. Таким образом, ожидается, что текст таблички будет исполнен стихами. Однако он написан прозой. Примечателен скрытый подтекст этой фразы, связанный с тем, что предсказания Пифии сообщались жрецу в храме Аполлона в Дельфах. В 1909 г. прекращают свое существование два центральных органа символистской печати — журналы «Весы» и «Золотое руно», передав эстафету журналу «Аполлон». Одним из таких скрытых «предсказаний Аполлона» для участников этой карикатуры оказывается предсказание о том, что с появлением нового журнала завершается целая эпоха — символистская.

Рисунок с Бальмонтом также не соответствует тексту. «И Бальмонт, планет приятель // с солнцем пламенным в руке» показан опирающимся рукой на солнце, а вовсе не держащим солнце в руке. Солнце — отсылка к циклу поэта 1903 г. «Будем как Солнце». Расположение солнца у ног Бальмонта карикатурно инсценирует строчку из стихотворения этого цикла «Я в этот мир пришел, чтоб видеть Солнце...»:

Я заключил миры в едином взоре,
Я властелин²⁹.

Поэтому Бальмонт, изображенный как властелин солнца, солнца и не замечает. Более того, он показан стоящим на цыпочках, что усиливает расположение его «выше солнца». Тем самым название цикла «Будем как Солнце» карикатурно прочитывается на этой картинке как — «Будем выше Солнца». Другим источником, с которым связано изображение Бальмонта, вероятно, является эссе поэта «Поэзия стихий».

²⁸ См.: Иванов 1899.

²⁹ Бальмонт 1985: 1.

Рассуждая о четверогласии земли, воды, огня и воздуха, поэт пишет о силе огня не только освобождающей душу, но и трансформирующей реальность в фантазию:

Огонь освобождает нашу душу от угрюмых мыслей, сдвигает с места цепкие тени, отдаляет их, делает их живыми и, если не властен прогнать их совсем, заставляет их колыхаться, бросает от нас под Луной безмерные длинные призраки, которые бегут по снегу и превращают плоскую равнину в фантазию, где наша мысль овеена голосами воспоминаний. В наших душах, несознаваемо для нас самих, загораются звездоносные волны, светит звездная печать³⁰.

Любопытно, что изображение «пламенного» светила напоминает одновременно и чашечку цветка, и неопознанное мохнатое животное. Именно таким предстает солнце в другом стихотворении Бальмонта из выше-названного цикла «Будем как Солнце» — «Гимн огню»:

Ты — как страшный цветок с лепестками из пламени,
Ты — как вставшие дыбом блестящие волосы³¹.

Наряду с этими деталями изображения Бальмонта и солнца представляют собой явную карикатуру на обложку первой книги стихов «Будем как Солнце», опубликованной в книгоиздательстве «Скорпион» в 1903 г. На этой обложке совершенно нагой первобытный человек, имеющий к тому же явное и отнюдь не случайное (это станет ясно далее) сходство с известным эскизом пропорций человеческого тела Леонардо да Винчи, возносит руки сразу ко всем природным стихиям — звездам, Луне, Огню. Змеевидные, вьющиеся волосы, обрамляющие голову первобытного человека, коррелируют с «лепестками-волосами» на карикатурном изображении солнца в нашем примере. Та-



Рис. 2

ким образом перестраивается космогоническая картина мира, которую воспевал Бальмонт в своем «солнечном» цикле и которую воплощает изображение на обложке первого издания сборника. Бальмонт запечатлен на карикатуре закрывающим собой солнце (рис. 2). Соответственно он за-

³⁰ Бальмонт 1908: 28–29.

³¹ Бальмонт 1985: 8.

нимает центральное место верховного Божества — самого Солнца. С обликом первобытного человека с обложки сборника, скорее, коррелирует Вяч. Иванов-персонаж.

На карикатуре, изображающей Бальмонта, присутствует еще одна характерная деталь: бровь поэта изображена в виде перевернутой чайки. В перевернутом изображении чайки зашифрована отсылка к одноименному стихотворению поэта из цикла «Под северным небом»:

Чайка, серая чайка с печальными криками носится
 Над холодной пучиной морской.
 И откуда примчалась? Зачем? Почему ее жалобы
 так полны безграничной тоской?

Бесконечная даль. Неприветное небо нахмурилось.
 Закурчавилась пена седая на гребне волны.
 Плачет северный ветер, и чайка рыдает, безумная,
 Бесприютная чайка из дальней страны³².

Наряду с этой аллюзией присутствует еще одна, легко опознаваемая. Чайка — имплицитная карикатура на эмблему Московского художественного театра. Постановки Станиславского и Немировича-Данченко на сцене этого театра (например, чеховской «Чайки», пьесы Метерлинка «Синяя птица», пьесы Леонида Андреева «Жизнь человека» и др.) имели большое значение в культурной жизни символистской эпохи. Почти накануне литературного вечера, для которого была нарисована наша карикатура, 2 октября 1909 г. в Художественном театре состоялась премьера пьесы Андреева «Анатэма» в постановке Немировича-Данченко и Лужского, где в главной роли выступил Качалов. Тем самым *чайка* дешифрует метафорический образ театрализации жизни участниками-персонажами эпохи и карикатуры, эту эпоху отражающей. И кроме того, чайка на лице Бальмонта — еще и зашифрованное указание на соотношение Бальмонта и Треплева³³.

Негативная корреляция делает абсурдным и предложение «рядом Блока все чарует / / Незнакомки страстный вид». Оно сопровождается иллюстрацией, на которой вид Незнакомки вряд ли способен вообще кого-либо очаровать. Изображение на картинке коленопреклоненного Блока намекает, прежде всего, на интерес Блока к театру. Картинка может представлять собой возможную карикатуру на личное участие Блока в любительских спектаклях, проходивших в доме его будущей жены, в частности, на испол-

³² Бальмонт 1980: 35.

³³ См. об этом соотношении: Толстая 1994: 280. А также более подробно: Романов 2001.

нение им в 1899 г. роли пушкинского Дон Гуана. Таким, к примеру, предстает он на фотографии 1899 г.³⁴ Подобное изображение поэта указывает и на более общую взаимосвязь: «эпоха — театр»,

Гипертрофированные глаза Прекрасной Дамы напоминают, скорее, маску, чем пленительные очи. Эта деталь могла быть заимствована автором карикатуры с фронтисписа книги стихов Блока «Снежная маска», созданного Бакстом.

Следует заметить, что Блок, будучи прекрасным рисовальщиком, сам с удовольствием прибегал к приему негативной корелляции вербального и иконического уровней. Таков рисунок Блока, сопровождаемый подписью: «Люба и Саша делают великосветский визит». Персонажи Люба и Саша, словно зависли в воздухе автобиографического пространства. Их «иератические» жесты не соответствуют тому, что о них написано. От образа Прекрасной Дамы нет и тени. Представлена сцена обыденной семейной жизни (рис. 3).

Кузмин, «уединенный // в муку грешную свою», более похож на врубелевского «Демона стоящего», то есть показан гордым, без видимых признаков мучений.

На «муку» Кузмина намекают лишь крылья за спиной поэта — своеобразная иконическая отсылка к его же повести 1906 г. «Крылья». «Грешная мука» — это конкретная аллюзия на финал повести, в котором происходит ведущее к любовной развязке объяснение Штруппа с Ваней Смуровым:

— Еще одно усилие, и у вас вырастут крылья, я их уже вижу.

— Может быть, только это очень тяжело, когда они растут, — молвил Ваня, усмехаясь³⁵.

Одновременно изображение черт лица Кузмина окарикатуривает портрет Кузмина, выполненный Сомовым (рис. 4). Однако не только в изобра-



Люба и Саша
Элемент великосветского
визита.

Рис. 3

³⁴ Фотография «Блок в роли Дон Гуана в сцене из маленькой трагедии Пушкина “Каменный гость”» опубликована в: Литературное наследство. Александр Блок. Новые материалы и исследования. 1980: 431.

³⁵ Кузмин 1994: 68.



Рис. 4

жени Кузмина, но и на картинках с другими персонажами можно заметить явное сходство с портретами, выполненными художниками круга «Мир искусства». Во второй половине 1900-х гг. издатель «Золотого руна» Рябушинский заказал мирискусникам, а также Кустодиеву серию портретов литераторов и художников. Врубель трудился над портретом Брюсова, Бакст рисовал Зинаиду Гиппиус и Белого, Сомов — Вяч. Иванова, Блока, Сологуба и Кузмина, а Серов — Леонида Андреева. Кустодиеву были заказаны все тем же Рябушинским портреты Ремизова и Сологуба. Без труда можно определить, что практически все персонажи на картинке окарикатуривают тех литераторов, которые сделались моделями для художников и чьи портреты стали воспроизводиться на страницах «Золотого руна». Некоторые из этих портретов затем украсили авторские сборники. Так, портрет Сологуба, созданный Кустодиевым, первоначально был представлен в «Золотом руне» за 1907 г. (№ 11–12, между с. 67–68), а год спустя воспроизведен на фронтисписе сборника стихов Сологуба «Пламенный круг». Однако следует помнить и о том, что некоторые из перечисленных художников параллельно создавали и карикатурные зарисовки со своих и не со своих моделей (Серов, например, в 1909 г. создал весьма удачный шарж на Кузмина).

Одним из предтекстов рассматриваемой нами карикатуры можно считать и появившуюся в журнале «Сатирикон» за 1908 г. серию карикатурных портретов, выполненную Ре-Ми, под названием «История современной русской литературы» (ощутима переключка с названием нашей карикатуры!). В эту серию вошел практически все тот же круг писателей: Андреев, № 1, с. 1; Городецкий, № 2, с. 12; Кузмин, № 5, с. 12; Сологуб, № 6, с. 6; Ремизов, № 7, с. 12; Блок, № 8, с. 6; Арцыбашев, № 14, с. 16. Каждая карикатура сопровождалась броским пародийным комментарием.

Ракурсы и позы некоторых литераторов, изображенных Ре-Ми, переключаются с ракурсами и позами на рисунке программы. Но самое существенное заключается в том, что на всех этих портретах, как и на коллективном портрете, окарикатуривается собственно сам жанр символистского портрета, для которого была характерна острота в передаче внешних черт

и одновременно проникновение в духовную суть писателя или поэта. Карикатура, создавая квазипортреты литераторов, исподволь перетягивала на себя задачи символистского портрета. Число карикатур на этих литераторов было грандиозно. Эпоха символизма, ощутившая свой кризис уже при зарождении, стала, пожалуй, единственной эпохой, совместившей бесконечный ряд пародий с автопародиями, карикатур с автокарикатурами.

И наконец, последняя строка стихотворения «Но поймите сами, кто там, // Видя все это, грустит!» сопровождается изображением спящей (возможно, даже и мертвой) русской литературы. На ее бесстрастном лице не отображено ни тени эмоции. Вновь вербальное не соответствует иконическому. В эстетическом плане подобные стихотворные описания, не соответствующие содержаниям рисунков, можно интерпретировать как *отступление от мимезиса, то есть как квазиэкфразис*. Квазиэкфразис — это один из возможных способов проявления абсурдного в художественном тексте. Он создается благодаря приему негативной корреляции вербального и иконического уровней и представляет собой негативный вариант принципа символистских соответствий.

Другим приемом, создающим абсурдность стихотворного текста, является, казалось бы, обычный прием корреляции вербального и иконического уровней. Это приводит к тому, что комментарий к ясно изображенному фактически дает нулевую информацию: на рисунках иконически точно повторяется то, что уже было четко сказано в стихотворении. Так, стихотворный текст начинается с фразы «Все тут облики знакомы». И на самом деле, все писатели настолько удачно шаржированы (кроме Куприна), что с первого взгляда можно догадаться, кто есть кто. Далее на рисунках иконически повторяется то, что уже сказано в стихотворении. Тем самым создается эффект «семиотического изобилия», в основе которого находится кажущееся подобие, *correspondance*, гипертрофированное «узнавание» принципа символистских соответствий. Фраза «сел Куприн в родную яму» лишний раз сопровождается изображением ямы и сидящего в ней писателя. Но слово *яма* является еще и аллюзией на повесть Куприна «Яма», в которой описывается жизнь публичного дома. Поэтому указанная фраза может быть понята только сквозь призму полемики относительно этой повести Куприна. «Яма», начавшая публиковаться в сборнике «Земля» как раз в том же самом 1909 г. вызвала большой интерес со стороны критики³⁶. Наряду с очень высокими оценками повести в печати

³⁶ См. об этом подробно в примечаниях Э. Ропштейна к повести «Яма» в: Куприн 1964: 455–456.

появились и весьма негативные отзывы о ней. Особенно непримирим был Борис Садовской, обвинивший на страницах журнала «Весы» (1909, № 6) Куприна в том, что тот исписался и повторяет все приемы своей же повести 1905 г. «Поединок». «Сесть в родную яму» и означает в этом контексте «повторяться, исписаться». Рыхлость изображения Куприна — иконическое согласие с такой оценкой повести, иконическая передача «рыхлости» ее композиции. Что касается неузнаваемости Куприна на фоне узнаваемости всех остальных писателей, то она представляет собой карикатуру на явную «узнаваемость» (= авторский повтор) всех собственных прежних приемов автора. Таким образом, на карикатуре метафорически запечатлено явление автоплагиата. Яма поглощает пол-Куприна, сковывает его руки, его тело, тем самым делая невозможными дальнейшие творческие поиски и находки.

Остановлюсь на одной примечательной детали этой картинки. Как видно, в яму погружена именно нижняя половина тела писателя. Верхняя же половина выглядит просто безжизненной. Такое изображение связано с мотивом ямы, который задается с первых же строк повести Куприна. *Яма* — это название части города, в которой находились публичные дома, то есть место, за которым «осталась темная слава как о месте развеса, драчливом и в ночную пору небезопасном»³⁷. Яма — метафора домов терпимости, которые в натуралистическом изображении Куприна должны были представлять собой самое дно человеческой жизни:

До самого утра сотни и тысячи мужчин поднимаются и спускаются по этим лестницам. Здесь бывают все: полуразрушенные слюнявые старцы, ищущие искусственных наслаждений, и мальчики — кадеты и гимназисты — почти дети; бородатые отцы семейств, почтенные столпы общества в золотых очках, и молодожены, и влюбленные женихи, и почтенные профессоры с громкими именами, и воры, и убийцы, и либеральные адвокаты, и строгие блюстители нравственности — педагоги, и передовые писатели — авторы горячих страстных статей о женском равноправии, и сыщики, и шпионы, и беглые каторжники, и офицеры, и студенты, и социал-демократы, и анархисты, и наемные патриоты; застенчивые и наглые, больные и здоровые, познающие впервые женщину и старые развратники, истрепанные всеми видами порока; ясноглазые красавцы и уроды, злобно исковерканные природой, глухонемые, слепые, безносые, с дряблыми, отвислыми телами, с зловонным дыханием, плешивые, трясущиеся, покрытые паразитами — брюхатые, геморроидальные обезьяны. Приходят свободно и просто, как в ресторан или на вокзал, сидят, курят, пьют, судорожно притворяются веселыми, танцуют, выделявая гнус-

³⁷ Куприн 1964: 5.

ные телодвижения, имитирующие акт половой любви. Иногда внимательно и долго, иногда с грубой поспешностью выбирают любую женщину и знают наперед, что никогда не встретят отказа. Нетерпеливо платят вперед деньги и на публичной кровати, еще не остывшей от тела предшественника, совершают бесцельно самое великое и прекрасное из мировых таинств — таинство зарождения новой жизни. И женщины с равнодушной готовностью, с однообразными словами, с заученными профессиональными движениями удовлетворяют, как машины, их желаниям, чтобы тотчас же после них, в ту же ночь, с теми же словами, улыбками и жестами принять третьего, четвертого, десятого мужчину, нередко уже ждущего своей очереди в общем зале³⁸.

Описание посетителей публичных домов подкрепляется в этом ключевом для повести фрагменте разного рода языковыми приемами. К таким приемам относятся, например, глаголы движения, обозначающие передвижение посетителей внутри и вне публичных домов («подъезжают и уезжают», «подымаются и спускаются»); глаголы со значением физического процесса посетителей публичных домов («курят», «пьют», «танцуют, выделявая гнусные телодвижения, имитирующие акт половой любви», «совершают [...] таинство зарождения новой жизни»); эпитеты, передающие эмоциональные состояния этих же посетителей («влюбленные», «застенчивые и наглые»). Неподвижная фигура Куприна воспринимается на таком фоне как карикатура на рассказчика, осуждающего проституцию: рассказчик из повести «Яма» превращается на картинке в аморфного посетителя публичного дома-ямы, он становится пассивным наблюдателем, а отнюдь не активным участником бурных любовных ночей. Изображение ямы на рисунке удваивается благодаря еще одному весьма тонкому символическому приему. Обращает на себя внимание атрибут на голове писателя-персонажа, по форме напоминающий ведро. Ведро — имплицитная отсылка к слову *яма*: ср. в греческом языке *αἶς* — «заступ», «лопата», «ведро», а в латинском языке слово *hama*, восходящее к этому греческому корню, также означает «ведро»³⁹. Такой художественный ход удваивает избыточность иконического уровня по отношению к вербальному. Писатель оказывается дважды погруженным в яму.

Избыточность иконического уровня по отношению к вербальному усиливает абсурдность стихотворной строки об Арцыбашеве, слудующей сразу же после фразы о Куприне. «Арцыбашев под венком» на самом деле изображен стоящим под большим венком, ленточки которого украшает

³⁸ Ibid.: 7–8.

³⁹ Черных [1993]: 470.

надпись «Dankbar Deutschland». Эта надпись напоминает о высокой оценке романа Арцыбашева «Санин» немецким писателем Людвигом Гангхофером. Гангхофер написал положительный отзыв на роман Арцыбашева после того, как против издателя немецкого перевода этого романа было возбуждено судебное дело за пропаганду порнографии и аморализм⁴⁰. Этим, возможно, объясняется фраза «Мало русского ведь сраму, / / Так немецкого прильем!»

Эффект «семиотического изобилия» проявляется и на картинке с изображением Брюсова. «Брюсов весолюб» нарисован с *весами*, так как он руководил в то время ежемесячным символистским журналом «Весы», который в этом же 1909 г., как было уже отмечено выше, прекратил свое существование, сменившись журналом «Аполлон». Но в слове «в• солюбь», словно нарочно, замазана начальная буква, поэтому возникает двойственность прочтения этого слова: «в• солюбь» и «б• солюбь». Ошибка в прочтении имплицитно лишь усиливает эффект «семиотического изобилия». Брюсов с весами в руках повторяет карикатурные изображения Дьявола, которого еще в Средние века изображали, к примеру, в сценах взвешивания душ (пороков и добродетелей) стоящим рядом с ангелом и наклоняющим весы в свою сторону.

Примечательно, что в непосредственном соседстве с Брюсовым нарисованы почти все сотрудники журнала «Весы»: Бальмонт, Белый, Блок, Вяч. Иванов, Кузмин, Сологуб, а также литераторы, в той или иной степени сопричастные деятельности этого печатного органа. *Весы* порождают цепь ассоциаций. Напомню, что повесть Кузмина «Крылья» впервые увидела свет именно на страницах «Весов». Поэтому *крылья* и *весы* находятся на картинке в отношениях дополнительной дистрибуции. Первым же заметил и оценил Кузмина Брюсов, поместив на страницах «Весов» его «Александрийские песни». Блок, также сотрудничавший в этом периодическом органе символистов, изображен уровнем ниже. «Весы» (1906 г., № 6) открыли благодаря Брюсову поэтическую дорогу и Городецкому, изображенному еще одним уровнем ниже, чуть левее Блока. Такое расположение подчеркивает близость обоих поэтов. Блок был одним из самых ранних друзей Городецкого, первые поэтические опыты которого окрашены блоковским влиянием. Однако в 1909 г. Городецкий уже не являлся сотрудником «Весов». В 1908 г., будучи сторонником «мистического анархизма» Чулкова, он опубликовал в № 6 журнала «Золотое руно» статью «Глухое время», направленную против «Весов» и его сотрудников — Брю-

⁴⁰ См. об этом: Никоненко 1990: 12.

сова, Белого и Сергея Соловьева. За это его и исключили из числа сотрудников. Именно «Весы» поддержали книгу Арцыбашева «Рассказы»: Брюсов в № 9–10 за 1905 г.; Балтрушайтис в № 9 за 1906 г. Но кроме того, как уже было сказано, как раз на страницах «Весов» подверглась жесткой критике повесть Куприна «Яма». Весы, соотносясь с органом печати, маркируют тот факт, что каждая картинка с изображением писателя составлена из мотивов, взятых из прессы того времени. Каждая картинка, как это уже было показано, может быть интерпретирована как карикатура на отдельные характерные критические замечания в адрес того или иного произведения каждого из писателей.

Текст о Ремизове «Милый Ремизов, польщенный // чертиным интервью», также сопровождается соответствующей картинкой: Ремизов доброжелательно прислушивается к тому, что говорит ему чертик. Собственно, сама сцена интервью с чертиком представляется карикатурой на один из стилизаторских приемов писателя — обращение к устно-разговорным конструкциям, интерес к звучащей речи, то есть на сказ. При первом же взгляде на картинку опознается рассказ Ремизова «Чертик», который в 1906 г. получил от журнала «Золотое руно» главную премию за лучшее произведение по теме «Дьявол». Чертик на карикатуре наделен чертами ребенка, которые роднят его с ремизовским мальчиком Дениской. В восприятии «тараканомора» Павла Федорова все дети — исчадия ада:

Тараканомор считал свое дело большим и важным. Слово бы в тараканьем шуршанье мерещился ему сам Дьявол, а побороть Дьявола, стереть Дьявола с лица земли было главным и первым заветом тараканомора.

И, отрываясь от работы, он только и говорил о главном.

— Вся земля в плену у нечистого, все проникнуто его сетями, всюду его сатанинские лапы. Дети рождаются не для славословия — поганое семя! — они рождаются, чтобы творить козни Дьявола⁴¹.

Вместе с тем, изображение этого чертика целиком воспроизводит описание «дьявольской фигурки», слепленной Дениской и посаженной им на икону Трех радостей:

На иконе Трех радостей, там, где сливается жемчужная одежда Божьей Матери с жемчужной рубашечкой младенца, у благословляющих рук младенца торчал на белом *черненький чертик*, растопыривая тощие ножки и егозя мышинным вертлявым хвостиком⁴².

⁴¹ Ремизов 1978: 99.

⁴² Ibid.: 113.

В изображении и в комментарии дан намек на увлечение Ремизовым в этот период древнерусской книжностью и иконописью. Начиная с 1906 г. Ремизов проявлял особый интерес к обработке апокрифических сказаний («Лимонарь», 1907), патериковых рассказов и мистерий («Бесовское действо», 1907). Кстати сказать, текст под сатириконовской карикатурой Ре-Ми также пародирует ремизовский творческий «уклон» этого периода:

Специалист по чертям. Среди нежити чувствует себя как дома. Шишигу от чиганашки различает с первого взгляда. Занят составлением монографии о кикиморах. Если на том свете попадет в рай — будет чувствовать себя прескверно. Любимый герой его — Бес Аратыр.

Расположение Ремизова непосредственно под фигурой Сологуба указывает на интертекстуальную проекцию ремизовского *чертика* на сологубовского *мелкого беса*. Любопытно, что изображение чертика (или, скорее, чертиков), сходное с карикатурным, нарисовал в 1907 г. Добужинский на эскизе обложки к роману Сологуба «Мелкий бес». Если рассказ «Чертик» можно считать карикатурой на русское сектантство⁴³, то соответственно *чертик* воплощает собой карикатуру на карикатуру, то есть карикатуру в квадрате. Впрочем, почти каждая картинка становится карикатурой в квадрате. К примеру, образцом «сентиментальной карикатуры» называл Иннокентий Анненский в статье «Речь о Достоевском» роман Арцыбашева «Санин». Он указывал на то, что «карикатура вышла властною»:

Любопытен и арцыбашевский «Санин». Избави вас бог только искать базаровщины. Базаров — это был разночинный вольтерианец, и он так же глубоко, как все тургеневское, сидел на своем корню. А Санин, наоборот, чисто по-гоголевски карикатурен и метафизичен. Любить ее или нет, это ваше дело, но одно несомненно — карикатура вышла *властною*⁴⁴.

Точно таким же властным, как его роман-карикатура, показан на картинке персонаж Арцыбашев. Данное наблюдение можно развернуть в ряд размышлений относительно карикатуры и власти, например, власти карикатуры над эротическим телом.

Фраза «В центре бешено диктует пресловутый Леонид» становится избыточной на фоне картинки с изображением диктующего писателя. Эпитет *бешено* можно понимать как скрытую метафору экспрессиониз-

⁴³ Эткинд 1998: 619.

⁴⁴ Анненский 1979: 232–233.

ма творческой манеры Андреева. Кроме того, Андреев действительно был известен как натура импульсивная. Таким Андреев, будучи прекрасным рисовальщиком, изобразил себя сам в одном из автошаржей (рис. 5). Наша карикатура может быть и карикатурным воспроизведением автошаржей Андреева, хорошо известных в кругу его современников. Примечательно, что некоторые из изображенных писателей-персонажей, в свою очередь, сами были хорошими живописцами, рисовальщиками и карикатуристами. Попыты Леонида Андреева, к примеру, поощряли Репин и Н. К. Рерих. В 1913 г. Андреев даже представил свои работы на «Выставке независимых». Как прекрасные рисовальщики славились Ремизов⁴⁵, Блок, Городецкий. Дама, которой Андреев «диктует», — Анна Ильинична Денисевич, вторая супруга Андреева, на которой он женился в 1908 г. Известно, что вскоре после свадьбы супруги поселились в доме на Черной Речке в Финляндии. Устроенный быт внес определенную размерность в жизнь и в работу Андреева. Он даже перестал писать от руки — все печатала на машинке, едва поспевая за диктовкой супруга, Анна Ильинича.



Рис. 5

Эффект «семиотического избытия» мультиплицирует вербальное за счет иконического и тем самым одновременно окарикатуривает прием бесконечных перекодировок символизма, само понятие символа. Подобное умножение доводится до крайности при изображении Вяч. Иванова. С одной стороны, Вяч. Иванов-персонаж действует в тексте стихотворения, а с другой стороны, на уровне иконическом, в который, в свою очередь, вновь вкраплено вербальное. Бесконечное мультиплицирование вербального за счет иконического создает эффект знаковой недостаточности вербального текста. Эффект «семиотического избытия», порождающий эффект семиотической пустоты, можно также отнести к *квази-экфразису*. В отличие от первого типа квазиэкфразиса, который создает

⁴⁵ См., например: Грачева 2000.

ся полным несоответствием вербального уровня иконическому, этот тип достигается избыточностью иконического уровня по отношению к вербальному. Причем сам вербальный текст оказывается лишенным информативности. В этом его отличие от обычного экфразиса. Стихотворение строится по принципу цепочки перечислений писателей-персонажей. Информация о них, их характеристики ожидаются, но так и не даются. Явно ощутима смысловая незавершенность текста и в этом смысле — его фрагментарность.

Обе формы взаимодействия и распределения иконического и вербального или, иными словами, обе формы *квазиэкфразиса* концептуализируются литературой русского абсурда как важные приемы ее поэтики и эстетики.

Заключительную картинку с изображением увенчанного Арцыбашева можно интерпретировать как «ключи тайн» ко всей картинке в целом. Венок над головой писателя напоминает не только о той невероятной полускандалной славе, которую принес ему роман «Санин». Изображение венка, отсылая к изображением венков и венчиков на обложках символистских изданий этого периода, намекает на то, что карикатура в целом окарикатуривает не только символистский портрет, как о том было сказано выше, но и одновременно представляет собой карикатуру как на оформление обложек полемизировавших друг с другом журналов «Весы» и «Золотое руно», так и на оформление изданий организационных печатных центров — «Скорпион», «Гриф» и «Мусагет». Последние также нередко прибегали к изображению на титульных листах различных украшений из цветов или ветвей, сплетенных в виде круга. К примеру, рисунок Феофилактова, выполненный для обложки журнала «Весы» (1906, № 3–4), может представляться одним из источников карикатуры на увенчанного Арцыбашева.

Кроме того, в изображении венка содержится завуалированный смысл, показывающий переход от символистского типа мышления к авангардному и, в более глобальном смысле, момент перехода от метафорического типа мышления к метонимическому. Этот момент я определяю как квазисинтез, то есть *modus absurdus*. Рассмотрим сначала имплицитные отсылки к символизму. «Венок» (ՕՅ Կճալի) — так назывался один из поэтических сборников Брюсова 1906 г., посвященный Вяч. Иванову. Оба поэта, адресат и адресат этого сборника, изображены на картинке стоящими рядом. Кроме того, оба охотно пользовались в своем поэтическом творчестве особой формой венка сонетов. Причем 14 персонажей, включая чертика, Прекрасную Даму и даму-машинистку, составляя в определенном смысле цикличное пространство, на иконическом уровне могут воспри-

ниматься как имплицитная пародия на форму венка сонетов. Эта форма состоит именно из 14 сонетов, которые складываются затем в магистральный 15-й сонет. Тогда 15-й рисунок, на котором показана голова спящей русской литературы и оказывается воплощением 15-го сонета-магистрала. В традиционном стихотворном венке сонетов первый стих повторяет последний стих предыдущего, образуя гирлянду. На этом иконическом венке сонетов сплетенные в виде цепи стволы, переходящие в подобия ветвей-облаков, также образуют гирлянду. Но если в обычном венке сонетов первый стих каждого повторяет последний стих предыдущего, то здесь, напротив, каждый последующий персонаж является негативным повторением персонажа предыдущего — конкретной возможностью опыта «нетождественного», если вновь прибегнуть к понятию из «Негативной диалектики» Адорно. Это особенно заметно в изображениях рук персонажей: руке в кармане у Сологуба противопоставлены руки Брюсова, скрещенные на груди. Такое положение рук окарикатуривает врубелевский портрет Брюсова 1906 г., разворачивая его при этом слева направо, но оставляя положение рук прежним.

У Вяч. Иванова руки подняты к небу. Бальмонт одной рукой касается солнца, а другую держит на поясе. Кузмин стоит подбоченившись. Руки чертика протянуты к Ремизову. Сам Ремизов, слегка присев, опирается рукой на собственные колени. Руки у дамы-машинистки опущены на клавиатуру печатной машинки (видна одна рука и плечо, относящееся ко второй руке), в то время как писатель Андреев засунул руку в карман. Блок, стоящий на коленях, сложил руки в молении. А Дама — предмет его обожания — стоит, выпрямившись, подперев бока руками. Руки Куприна до середины обрезаны изображением ямы, в которой он находится. Рука Городецкого, напротив, снабжена палкой, неким иконическим протезом второй, не нарисованной руки. Руки Арцыбашева сложены на животе. Руки представляют весьма существенной деталью на всей карикатуре в целом. В особенности важно их расположение на двух картинках: с изображением Сологуба и изображением Вяч. Иванова. Размещение у Сологуба (одной-единственной!) руки в кармане, а у Вяч. Иванова устремленность рук (двух рук, а не одной!) вверх и ко всем одновременно могут быть в полной мере дешифрованы только сквозь призму эстетической полемики старшего и младшего символизма, «эстетов» и «теургов». Эта полемика вращалась главным образом вокруг идей автономности и соборности, то есть двух противоположных способов самоидентификации старших и младших символистов. Она же явилась, как известно, причиной кризиса русского символизма. Художник предпринимает попытку

проинсценировать обе концепции. Индивидуализм, характерный для сознания «эстетов», показан на примере Сологуба, который не только держит руку в кармане (одна рука символизирует «автономность»), но вдобавок ко всему еще и повернут к своему окружению спиной.

Диалогизм, концепция соборности, должны преобразить культуру и знаковость, воплощаются в фигуре Вяч. Иванова. Он — центральная фигура на этой картинке. Индивидуализм, согласно ивановской концепции, должен быть преодолен во встрече со своим другим, где различное оказывается тождественным. Об этом Иванов много писал. В эссе 1907 г. «Ты еси» он не случайно определяет автономность как раскол⁴⁶. По Вяч. Иванову, индивидуализм («отъединение»), то есть оппозитив соборности, характеризуется как раскол сознания: «...такой раскол сознания не может не проявиться в том или ином виде душевной болезни, в безумии или отчаянии». Истинное искусство диалогично. Но Вяч. Иванов нарисован как демиург, слово которого бессильно. Поэтому его грудь украшает табличка: «Требуется переводчик». Табличка на этой картинке воспринимается и как карикатурное изображение вывесок того времени⁴⁷.

Хорошо видно, как Вяч. Иванов руководит ритуалом, должным привести к искомому соборному эффекту: воссоединению хора с публикой. Кроме того, И. П. Смирнов подсказал мне еще одну остроумную идею относительно интерпретации центрального образа Вяч. Иванова и его окружения. С его точки зрения, вся картинка представляет собой карикатуру на «Преображение» Рафаэля. Иванов — Христос на горе Фавор: расположение рук Вяч. Иванова полностью повторяет расположение рук Христа. Писатели-персонажи — спутники Христа. В таком прочтении становится более понятным трехуровневое членение карикатуры⁴⁸. Возможны отсылки и к сходным сюжетам, например, из живописи художников — предтеч символизма. Таковой можно считать картину Иоганна Фридриха Овербека «Христос на Масличной горе», созданную им в 1833 г. Заимствованный из Нового Завета сюжет, размещение на карикатуре множества персонажей — все эти черты вполне могли быть переняты автором картинке как у мастеров кватраченто (в частности, Рафаэля), так и у непосредственных предшественников символизма, на зарейцев.

⁴⁶ Иванов 1979: 266.

⁴⁷ Флакер 1999.

⁴⁸ О транспонировании семантической композиции этой картины Рафаэля в русскую литературу см.: Смирнов 1996: 68–85.

Ритуал, которым руководит Вяч. Иванов, воссоздает на картинке не акт творения, а являет собой некий реверс хаоса, то есть квазиритуал. Персонажи находятся в состоянии отпадения от целого. Каждый занят своим делом и далек от дионисийского экстаза. Карикатура также прочитывается и как иконическая инверсия ивановского мифа о триединой композиции человеческой души, изложенного им в том же эссе «Ты еси». Три уровня, на которых размещаются писатели-персонажи, иконически пародируют триединую композицию человеческой души: *Anima*, *Animus* и *transcensus sui*. Сосуществующие в человеческом «Я» два начала, женское (*Anima*) и мужское (*Animus*), должны соединиться в божественном целом. Такого соединения на картинке не происходит. На последнем уровне герои изображены таким образом, что каждый расположен в своей изолированной ячейке. Причем Куприн в отличие от других персонажей на картинке лишен индивидуальных черт. Если бы схематичное изображение писателя не сопровождалось стихотворным текстом, Куприна вообще вряд ли можно было узнать. Изображение изолированности героев удваивается за счет изображения вторичного ограничения их жизненных пространств: у Куприна — ямой, у Городецкого — лесом, у Арцыбашева — венком. Показана не комплементарность, а полное исключение, отрыв героев от творческого сообщества.

Фигура Городецкого весьма примечательна. Городецкий описан так: «За сосновкой по болотам // Городецкий, знай, блудит». Однако показан он блуждающим, а отнюдь не блудящим. При этом он, блуждающий, занимает на рисунке довольно привилегированное место, то есть практически в самом центре всего вербально-иконического текста программы в целом. Паронимическая оговорка в стихотворном тексте (еще один элемент квазиэкфразиса) не является случайной. Глагол *блудить*, этимологически связанный с глаголом *блуждать*, кроме значения «прелюбодействовать», имеет еще одно значение «отпадать от истинной веры, впадать в раскол или в ересь»⁴⁹. «Блудным сыном» называет Вяч. Иванов всякого человека, отпавшего, впавшего в индивидуализм («отъединение») ⁵⁰. Городецкий, покинув «мистический анархизм» Чулкова, был в 1909 г. ярым апологетом ивановского мифотворчества. Впрочем, сборник «Русь», который вышел в свет в сентябре 1909 г., вызвал резкое осуждение Вяч. Иванова. Тот усмотрел в сборнике кощунственную пародию на свою идею соборности. Городецкий объявил носителями объединяющего начала хри-

⁴⁹ Даль 1956: 99.

⁵⁰ Иванов 1979: 266.

стианской религии нищих и калик перехожих. В облике одного из них он сам и представлен на картинке. По всей вероятности, это и автопародия. Предположительно именно Городецкому принадлежит авторство данной карикатуры⁵¹. Он был постоянным сотрудником еженедельного журнала «Сатирикон» и славился как прекрасный карикатурист.

Но еще более любопытно то, что эта карикатура практически дословно иллюстрирует опубликованную в четвертом номере «Золотого руна» за 1909 г. статью Городецкого «Ближайшая задача русской литературы». В этой статье он попытался дать карикатурную панораму русской литературы. Если моя догадка верна, то Городецкий транспонировал свой собственный научный текст, во-первых, в текст стихотворный, а во-вторых, несколько позже, в текст иконический. В крайнем случае, это мог сделать и кто-то из хорошо знакомых с самим Городецким и с его статьей литераторов. Сразу же обращает на себя внимание сходство заголовков: «Ближайшая задача русской литературы», «Русская литература». Начало статьи иконически и вербально повторяется, во-первых, в изображении Городецкого, а во-вторых, в финале рассмотренного мною выше квазиэкфразиса: «Смутно и странно начинаю свой литературный доклад. У меня траур... У меня в глазах одна согнутая спина [...] Смотрите все: это печальная картина — первое, что я должен показать теперь»⁵². Сравните изображение присогнутого Городецкого и заключительную фразу квазиэкфразиса: «Но поймите сами кто там, // видя все это, грустит». Главная мысль Городецкого заключается в том, что эпоха символизма находится в состоянии кризиса, в состоянии завершенности и начинает сама себя отрицать, углубляя «опыт канонизации поэтических вольностей»⁵³. В последней он усматривал «ближайшую задачу русской литературы».

Этот основной сюжетный ход подкреплен многочисленными, можно сказать, даже утонченными, символическими приемами, которые совершенно неожиданным образом повторяются в тексте карикатуры. Сплетенные на картинке в виде цепи стволы, переходящие в подобия ветвей-облаков, метафорически отсылают к характеристике русской литературы, приведенной Городецким в статье: «Это был сук литературного дерева, но самый крепкий» (Гор: БЗРЛ, 93). На ветвях, в гнездах-ячейках, как

⁵¹ За данную гипотезу мы признательны Н. Котрелеву; он же обратил наше внимание на тот факт, что место у Городецкого на картинке привилегированное, а его нос удачно шаржирован.

⁵² Городецкий 1984: 97.

⁵³ Ibid.: 95.

видим, и разместились литераторы на картинке. Причем, кроме Белого и Ауслендера, о которых Городецкий пишет подробно, все авторы-персонажи статьи воспроизведены на картинке. Наиболее примечательные черты каждого персонажа статьи либо вербально, либо иконически, или же вербально-иконически, созданы в тексте карикатуры. И если Куприн назван в статье «зеленым, крепким дубом русского эпоса», то такая характеристика удачно отражена на обоих уровнях. Куприн неподвижно сидит в яме, символизируя своими объемными формами плод дуба — желудь. Можно предположить, что аллюзии на статью Городецкого просматриваются в стихотворении Хармса «Столкновение дуба с мудрецом»:

Ну-ка
вот что я вам расскажу:
один человек хотел стать дубом
ногами в землю погрузиться
руками по воздуху размахивать
и в общем быть растением⁵⁴.

Повесть «Яма» была впервые опубликована в сборнике «Земля», что еще раз намекает на соотнесенность Куприна с деревом. Статью Городецкого, развертывающую различные мифы символизма в карикатурной форме, можно рассматривать как статью об абсурде в символизме. На картинке символистские карикатуры-мифологемы подвергаются дальнейшему окарикатуриванию. К примеру, миф-дуб из философско-эстетических работ Вяч. Иванова, означающий символ («К символу [...] миф относится, как дуб к желудю»⁵⁵), обретает совершенно неожиданные коннотации («зеленый, крепкий дуб русского эпоса») в тексте статьи, а затем в тексте карикатуры желудь-Куприн и подобие генеалогического древа-дуба на картинке, которая, кроме всего прочего, окарикатуривает разного рода деревья в барочной эмблематике. Последняя основывалась на предметной реализации вторичных значений⁵⁶. Ничуть не менее характерен и другой пример карикатурного транспонирования:

Можно было бы указать целый ряд примеров более мелких и не менее отвратительных (речь идет о романе Арцыбашева «Санин». — *О. Б.*), но зачем лишний раз входить в болото? Оно осталось сзади, а впереди прямая дорога в молодом лесу. Уж слышится здоровый хвойный запах, уж видна вечная зелень⁵⁷.

⁵⁴ Хармс 1999: 118.

⁵⁵ Иванов 1916: 42.

⁵⁶ О барочной эмблематике см.: Морозов 1968: 118.

⁵⁷ Городецкий 1984: 97.

В этом примере намек на порносодержание романа Арцыбашева «Санин» сцеплен с *болотом, молодым лесом и хвойным запахом*. На карикатуре такое сцепление распадается на два самостоятельных образа — Арцыбашева и Городецкого. Все эти наблюдения можно продолжить. Так или иначе автор этой карикатуры вскрывает общесимволистский парадокс: и автономность и соборность на самом деле в равной мере приводят к расколу — к эстетическому расколу.

В связи с данным замечанием раскрывается другой, более скрытый смысл венка над головой Арцыбашева. Он заключается в намеке на переход от символизма к авангардному видению мира. *Об'Ўбаіі* — так называлась открывшаяся в 1907 г. в Москве первая выставка русского авангарда. В этой выставке приняли участие Михаил Ларионов, Наталья Гончарова, Давид и Владимир Бурлюки, Сюрваж, Георгий Якулов, Леонид Баранов и Аристарх Лентулов. Картины, представленные на их экспозиции, стали началом перехода от символизма к авангарду. Название выставки хотя и содержало в себе память о символизме, однако являло собой чисто полемическое повторение одноименного названия брюсовского сборника. Почти все художники, принявшие участие в *Об'Ўбаіі*, были представлены в Петербурге в 1909 г. на выставке «Венок — Стефанос». В основе искусства всех этих художников лежала свобода и примитивизм формы. Такой же степенью свободы и примитивизмом формы обладает, замечу, любая карикатура, в том числе и та, которая в техническом смысле безупречно выполнена⁵⁸.

Итак, венок еще раз маркирует скрытое «предсказание Аполлона» на «пифийском языке», о котором в связи с прекращением деятельности «Весов» и «Золотого руна» было сказано в самом начале статьи. Журнал «Аполлон» становится на время победителем «пифийских игр» среди участников «символистской игры». Он отказывается принимать устоявшиеся правила «символистской игры» (в смысле Кайюа) и завершает собой целую эпоху. Поскольку призом на пифийских играх в честь Аполлона был лавровый венок, заключительную картинку с изображением увенчанного Арцыбашева можно интерпретировать как момент увенчания новой эпохи.

Руки персонажей приоткрывают еще один смысловой момент этой карикатуры. Герои-персонажи также явно выходят за рамки своих привычных функций: отсутствуют изображения пишущих писателей, но есть изображение диктующего писателя. Руки персонажей находятся в разных позах, но только не тех, что пригодны для творческого процесса пи-

⁵⁸ К примеру, карикатуры Гойи, Домье, Роландсона и др.

сания⁵⁹. Изображение рук — карикатура на руки Творца. Как видно, персонажи также выходят из состояния самотождественности и отказываются принимать устоявшиеся привила «символистской игры», *попадая в ситуацию импровизирования или ереси*, что, согласно Гринблатту, одно и то же⁶⁰. Уже в первом номере «Весов» Брюсов определил искусство как игру (он именует ее «дерзновением»), которая служит познанию мира. Для всей эпохи символизма с ее литературоцентризмом основную ситуацию игры создавала литература. Кризис литературы рождает ситуацию импровизации, то есть ситуацию выхода из игры. В теории импровизации Гринблатта такая ситуация выступает при переходе от Средневековья к Ренессансу, когда человек, почувствовав свою свободу, отпал от Бога.

Карикатура — это, если следовать концепции средневекового смеха Лихачева, «идеальный мир, вывернутый наизнанку» или «вывернутая наизнанку церковь»⁶¹. Это означает, что, с одной стороны, она возрастает на руинах прежних культурных символов, а с другой стороны, разрушает основные культурные символы, представляя их в трагестированном, изнаночном варианте. Вырождение наделяется в карикатурной практике пафосом возрождения-реанимации, предполагающим искусственное преодоление кризиса эпохи всякого рода поправками культурных символов. Возникает атмосфера квазиренессанса (не случайна отмеченная выше проекция на «Преображение» Рафаэля, а также на сходство первобытного человека с обложки книги Бальмонта «Будем как Солнце» с рисунком Леонардо да Винчи), рождается атмосфера абсурда. Карикатура как «изнаночный мир», разоблачающий картину мира несбыточного, воплощает собой своего рода ересь по отношению к эстетическому идеалу. Поведение героев-персонажей на этой карикатуре сопоставимо с поведением религиозного раскольника с тем отличием, что деятельность изображенных персонажей ограничена сферой эстетического раскола. Эта конкретная карикатура, будучи нацелена на эпоху символизма, является также карикатурой на символистский литературоцентризм: она симулирует свойства, структурно присущие литературному дискурсу⁶². Литература, изображенная в левом верхнем углу картинки, как видим, вообще отказывается от участия в квазиритуале, руководимом Вяч. Ивановым, что выражено, во-первых, в виде «дистанцированной позиции» русской литерату-

⁵⁹ См. также: Ямпольский 1994.

⁶⁰ Greenblatt 1994.

⁶¹ Лихачев 1997: 355–356.

⁶² Ханзен-Лёве 2001: 53.

ры по отношению к литераторам и, во-вторых, в отчуждении литературы от иконического и вербального текстов. Причем иконическое располагается над вербальным. Таково образное воплощение кризиса символистского литературоцентризма и перехода к авангарду. Литературный дискурс эпохи символизма, претендовавший на сверхинформативность и сверхкоммуникативность, то есть на сверхдискурсивность в целом, подвергается критике. Иконическое, подавляя вербальное, конкурирует и с литературным текстом, и с литературным дискурсом.

В связи с этим примечателен текст, диктуемый Леонидом Андреевым: «Готово: Анатема. Анфиса. Абракадабра. Белиберда». Текст состоит из отдельных номинативов, которые, будучи одним из средств экспликации символа, одновременно подчеркивают распадение текстовой ткани на изолированные лексемы. Слова *Анатема* и *Анфиса* легко распознаются как названия двух одноименных пьес Андреева, написанных в одном и том же 1909 г. Диктующий Андреев представляет собой карикатурно-аллегорическое воплощение главного героя этой пьесы — сатаны-богоборца. Андреев манипулирует действиями дамы-машинистки (по всей вероятности, своей супруги, как об этом было сказано выше), подобно тому, как его герой, Анатэма, манипулирует душами и поступками отдельных людей: старика Давида Лейзера, его жены, детей и соседей. Описание Анатэмы, данное в первой картине пьесы, во многих деталях соответствует иконическому изображению Андреева-персонажа. В приведенном фрагменте я выделю все совпадения курсивом:

При слабом свете, сером и бесцветном, *голова* преданного закланию *кажется огромной: особенно велик его высокий куполообразный лоб*, изрезанный морщинами бесплодных дум и неразрешимых, извека поставленных вопросов. *Реденькая борода* Анатэмы совершенно седа; подбелены седую и *его волосы, некогда черные как смоль, теперь же серыми, дикими лохмами вздымающиеся на голове его. Беспокойный в движениях*, он тщетно пытается скрыть *вечно пожирающую его тревогу и торопливость, лишенную цели*. И, соревнуя бессильно-гордой неподвижности Некого, ограждающего входы, он затихает на мгновение в позе гордого величия, но уже в следующую минуту, *в мучительной погоне за вечно ускользающим, он мчится в безмолвных корчах, как червь под пятою*⁶³.

Изображение машинистки соотносится не только с реальным прототипом — супругой писателя, но отсылает еще и сразу к трем женским персонажам другой андреевской пьесы — «Анфиса». Движение Андреева-

⁶³ Андреев 1991: 286.

персонажа трагически распознается как метание героя пьесы Федора Ивановича между тремя сестрами — Анфисой, Александрой Павловной и Ниночкой. Замечу, что Федор Иванович показан в пьесе в постоянном движении по комнатному пространству. Ср.: «Федор Иванович несколько раз проходит по комнате, останавливается», «Сам Федор Иванович медленно прохаживается по комнате»⁶⁴.

Следующие далее за словами *Анатема* и *Анфиса* слова *абракадабра* и *белиберда* уже не составляют названий произведений Андреева. Но они являются в русском языке, как было отмечено в главе 1, синонимами бессмыслицы и абсурда. Соединение всех четырех слов в номинативную цепочку монтирует своего рода квазитекст-микротекст с единым заглавием «Готово». Он создан из сборки фрагментарно расчлененных предложений, каждое из которых делит его на микротемы. Чтобы уловить имплицитный план заглавия-квазисимвола, необходимы особого рода «переключатели», или «сигналы». Такими «сигналами» в нашем случае становятся дальнейшие текстовые звенья, которые в силу своей разнородности окарικатурируют амбивалентность символистских текстов, суггестивность символа. Весь этот квазитекст представляет собой иконическую карикатуру, полемическую по своей сути (карикатуру в карикатуре — sic!), на тексты эпохи символизма, на литературоцентризм этой эпохи. Художественный текст был в эпоху символизма не просто главной формой символического поведения, но сверх того представлял собой дерзкую попытку быть тождественным всей культуре в целом.

Итак, эта карикатура является, во-первых, фигурой, повышающей абсурдность текста. Во-вторых, она представляет собой экспликацию экстраемального или кризисного состояния эстетической системы символизма, момент ее самоотрицания, самоотмены и тем самым воплощает абсурдное vs. еретическое в эпоху символизма. Слово «ересь», между прочим, кроме основного значения, обладает еще значением «вздор, чепуха». Эти значения синонимичны в русском языке значению «абсурд». Эта карикатура еретична в обоих смыслах и сама по себе изображает ересь. Недаром истоки карикатуры восходят в России к XVII в. — к приемам народных лубочных картинок, которые также по сути своей были еретичны. Отнюдь не случайно появление русского лубка совпадает по времени с русским расколом. На соборе 1666 г. были осуждены противники Никона, а на соборе 1667 г. — прокляты. Ясность и простоту композиции, обобщенность образа лубка с известной степенью осторожности можно на уровне формы соотносить с художественными приемами этой картинки.

⁶⁴ Андреев 1913: 265, 302.

В карикатурном пространстве слова и графические изображения тесно связаны, как связаны на лубке письменность и рисунок. На уровне смысла ересь в том, что литературоцентризм, ставший догмой символистской эпохи, сменяется центризмом иконического знака. На картинке видны черты типично авангардистского метонимического мышления: не только примитивизм формы, отход от подражания натуре в пользу экспрессивности, но главное — победа внутреннего (имманентного) над внешним (трансцендентным). Иконическое и вербальное становятся инверсией друг друга по семантической оси имманентное/трансцендентное. Смерть трансцендентного, провозглашенная некоторое время спустя футуристами, подобна смерти неба. «Небо — труп!!», — несколько позже, в 1913 г., констатировал Давид Бурлюк в стихотворении «Мертвое небо»:

Затворяйте же часы предверий
Зовы рук⁶⁵.

«Зовы рук» в стихотворении Бурлюка сходны с изображением рук персонажей на карикатуре. Жест перенимает на себя всю смысловую нагрузку: трансцендентное эквивалентно в футуристической эстетике вербальному, имманентное — иконическому, уравненному с жестом. На карикатуре ясно показана авангардистская смерть трансцендентного неба: литература спит или мертва. Условное небо на картинке занимает совсем крошечное место. Оно вытеснено буквами, которые в большей степени воспринимаются не как словесный текст, а скорее, как текст иконический. Буквы становятся такими же иконическими героями-персонажами картинки, как и все другие ее персонажи. Итак, небо-сцена воплощает собой модель будущего абсурдистского театра без текста (или декоммуникативного театра). С начала 1900-х гг. небо и сцена вступают в отношения эквивалентности и создают перспективную почву (по крайней мере, в России) для сценических экспериментов театра абсурда.

Собственно, не только сам заголовок «Русская литература», но и стихотворный текст, написанный или, скорее даже, нарисованный от руки, — это равноправные персонажи картинки. Нарисованные в тексте буквы также можно рассматривать в качестве рисованных мини-персонажей, вступивших в борьбу с «галактикой Гутенберга»⁶⁶. Причем обрамление букв представляет собой карикатуру на разного рода винь-

⁶⁵ Бурлюк 1999: 114.

⁶⁶ О печатном тексте как образе повторяемой точности см.: McLuhan 1962.

етки в символистских журналах. Образцом для подобной карикатуры могла оказаться, к примеру, одна из виньеток Уткина, выполненная для журнала «Золотое руно» (1907, № 3). И если словесное воспринимается на этой картинке как вербальное, то прямые и изогнутые линии рисунков делят изобразительное пространство на части, подобно частям и главам пространства вербального.

В целом изолированность, распадение писателей-персонажей на отдельные «атомы», или «эстетический раскол», эквивалентны графической изолированности букв, из которых komponуется вербальный текст. Таким образом воплощен переход от метафорического мышления к метонимическому, то есть от символистского видения мира к авангардному, для которого стала важна эстетика части, переноса по смежности⁶⁷. На карикатуре отражается страх перед метафорическим мышлением. Блум, определив историю поэтического влияния как историю постоянного страха перед влиянием, писал что «the Anxiety of Influence» как раз и порождает явление карикатуры:

The history of fruitful poetic influence, which is to say the main tradition of Western poetry since the Renaissance, is a history of anxiety and self-saving caricature, of distortion, of perverse, wilful revisionism without which modern poetry as such could not exist⁶⁸.

Не всякая карикатура, однако, может становиться модусом абсурда, работать на экспликацию абсурдной модели мира, а лишь такая, которая представляет кризисную (квазисинтетическую) фазу в развитии культуры, как в рассмотренном нами случае. Литографированная программа, демонстрирующая абсурдное в эпохе символизма, предвосхищает события официального эстетического раскола 1910 г. внутри собственно символистского направления, начало которым положили выступления Вяч. Иванова, Блока и Брюсова.

Любопытно, что именно с шаржей и карикатур на явления искусства и известных его деятелей началось совместное творчество Кукрыниксов как единого коллектива. К открытию Клуба литераторов было решено выпустить шуточную световую газету «Литературный планетарий». На экране через особый фонарь демонстрировались шаржи на писателей, представленных в виде различных созвездий. Показ на экране сопровождался стихами В. Инбер по названию «Комментарии к планета-

⁶⁷ О карикатурах на русский футуризм см. подробно: Крусанов, Шифрин 1999.

⁶⁸ Bloom 1973: 30.

рию». Для световой газеты Кукрыниксы создали графические портреты целой серии писателей⁶⁹. В поле зрения попали В. Луговской, Л. Леонов, И. Сельвинский, С. Кирсанов, Вс. Иванов, К. Зелинский. В центре звездно-поэтического небосклона был изображен нарком А. В. Луначарский. Звучал поэтический текст следующего содержания:

Светило, посвященное
вопросам Наркомпроса,
С которым тем не менее
произошло затмение.

Далее следовало появление на экране изображения Маяковского в виде Большой Медведицы, которое также сопровождалось стихотворным текстом:

Выходя из орбит,
Сотрясая медь,
Маяковский рычит,
как большой медведь.
Асеев к нему соседится,
Как Малая Медведица.

Впрочем, сам поэт в то же самое время лично присутствовал в зрительном зале и с удовольствием наблюдал за всем происходящим. Практически все карикатуры Кукрыниксов на писательские коллективы во многом коррелируют с карикатурой на русскую литературу эпохи символизма. Так, на карикатуре Кукрыниксов (рис. 6), с одной стороны, обыгрывается мотив «Тайной вечери», а с другой стороны, повторяются некоторые образы символистской карикатуры на русскую литературу.

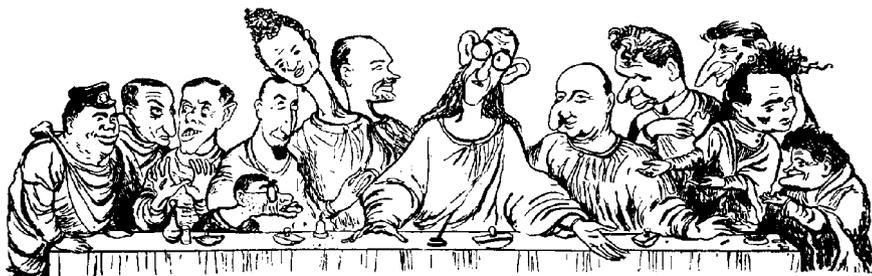


Рис. 6

⁶⁹ Рисунки опубликованы в «Литературной газете» за 1930 г.: № 6, 7, 8.

Трудно сказать со всей определенностью, задала ли символистская карикатура дальнейшую парадигму для советской карикатуры на писателей и поэтов или перед нами — факт типологического сходства. Тем не менее именно в карикатуре на авторский коллектив, на литературное направление заключается целая гамма разнообразных способов репрезентации абсурда как особого модуса бытия. Негативная реакция на синтетическую завершенность — будь то завершенность эпохи, текста или конкретного события — отличается, как мы вновь убедились, предельной парадоксальностью, а также усилением амбивалентности и метаморфизма.

Итак, литературная карикатура активизируется в символистскую эпоху одновременно с пародией, первоначально в качестве иллюстрации к пародийным текстам, ибо, подобно пародии, она идеально эксплицировала художественный абсурд. В ее основе, как и в основе пародии, тоже заложен алогизм, но в отличие от алогизма в пародии, строящегося на несоответствии стилистических и тематических планов художественной формы, алогизм в карикатуре создается либо за счет несоответствия иконического и вербального, либо за счет избыточности одного из них. Карикатура, подобно пародийному жанру, способна в художественных образах воплощать критику символистской литературы и самой символистской эпохи, т. е. эксплицировать бытийный абсурд.

ЛИТЕРАТУРА

- Анненский 1979 — *И. Анненский*. Книги отражений. М.: Наука, 1979.
- Андреев 1913 — *Л. Андреев*. Полное собрание сочинений: В 8 т., Т. 7. СПб.: Издание тов-ва А. Ф. Маркс.
- Андреев 1991 — *Л. Андреев*. Пьесы. М.: Советский писатель, 1991.
- Бальмонт 1908 — *К. Бальмонт*. Поэзия стихий (Земля, Вода, Огонь и Воздух) // *Белые зарницы. Мысли и впечатления*. СПб.: издание М. В. Пирожкова, 1908. С. 15–57.
- Бальмонт 1980 — *К. Бальмонт*. Стихотворения. Переводы. Статьи. М.: Художественная литература, 1980.
- Бальмонт 1985 — *К. Бальмонт*. Стихотворения. М.: Книга, 1985.
- Белый 1990а — *А. Белый*. Между двух революций. М.: Художественная литература, 1990.
- Белый 1990б — *А. Белый*. Начало века. М.: Художественная литература, 1990.
- Белый 1994 — *А. Белый*. Символизм как миропонимание // Андрей Белый: Символизм как миропонимание. М.: Республика. С. 244–255.
- Брюсов 1987 — *В. Брюсов*. Ключи тайн // Валерий Брюсов. Собрание сочинений: В 2 т. Т. 2. М.: Художественная литература, 1987.
- Буренин 1916 — *В. Буренин*. Сочинения: Т. 4. СПб., 1916.
- Бурлюк 1999 — *Д. Бурлюк*. Мертвое небо // А. С. Кушнер (ред.): Поэзия русского футуризма. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1999. С. 114.
- Введенский 1980 — *А. Введенский*. Полное собрание сочинений: В 2 т. Т. 1–2. Michigan: An Arbor, 1980.
- Вентцель 1976 — *Н. Вентцель*. Лицедейство о господине Иванове // М. Я. Поляков (ред.): Театральная пародия 2-й половины XIX–XX начала в. М.: Искусство, 1976. С. 588–597.
- Венцлова 1997а — *Т. Венцлова*. О Чехове как представителе «реального искусства» // Собеседники на пиру: Статьи по русской литературе. Vilnius: Baltos lankos, 1997. С. 33–47.
- Венцлова 1997б — *Т. Венцлова*. Тень и статуя // Собеседники на пиру. Статьи о русской литературе. Вильнюс: Baltos lankos, 1997. С. 82–102.
- Городецкий 1984 — *С. Городецкий*. Ближайшая задача русской литературы // Жизнь неукротимая. Статьи. Очерки. Воспоминания. М.: Современник, 1984. С. 92–110.
- Грачева 2000 — *А. Грачева*. «Круг счастья» — лицевой кодекс Алексея Ремизова // С. В. Денисенко (ред.): Рисунки писателей. Сборник научных статей по материалам конференции «Рисунки петербургских писателей». СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 2000.
- Даль 1956 — *В. Даль*. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т, Т. 1. М.: Гос. издательство иностранных и национальных словарей, 1956.

Иванов 1899 — *Вяч. Иванов*. Первая пифийская ода Пиндара. Перевод размером подлинника. СПб.: Извлечение из Министерства Народного Просвещения, 1899.

Иванов 1916 — *Вяч. Иванов*. Борозды и межи. М., 1916.

Иванов 1979 — *Вяч. Иванов*. Собрание сочинений / Под ред. Д. В. Иванова и О. Дешарт. Т. 3. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien.

Измайлов 1910 — *А. Измайлов*. Кривое зеркало. СПб., 1910.

Кобринский 1999 — *А. Кобринский*. Поэтика «Обэриу» в контексте русского литературного авангарда // Учен. зап. / Московский культурологический лист № 1310. М., 1999.

Крусанов, Шифрин 1999 — *А. В. Крусанов, Б. Ф. Шифрин*. Футурист как объект осмеяния (по материалам карикатур и фельетонов 1910–1914 гг.) // К. А. Богданов, А. А. Панченко. Мифология и повседневность, выпуск второй. Материалы научной конференции 24–26 февраля 1999 г. СПб.: Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН. Отдел фольклора, 1999. С. 452–472.

Кузмин 1994 — *М. Кузмин*. Подземные ручьи. Избранная проза (ред. А. Пурин). СПб., Северо-Запад, 1994.

Куприн 1964 — *А. И. Куприн*. Собрание сочинений: В 9 т. (под ред. Э. Ропштейна и П. Вячеславова), Т. 6. М.: Библиотека журнала «Огонек», издательство «Правда», 1964.

Литературное наследство 1937. № 27–28. М.: Наука, 1937.

Литературное наследство. Александр Блок. Новые материалы и исследования: В 4 книгах. Книга 1. М.: Наука, 1980.

Лихачев 1997 — *Д. С. Лихачев*. Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение. СПб.: Наука, 1997.

Манифест ОБЭРИУ 1994 // Даниил Хармс. Собрание сочинений: Т. 2. М., 1994. С. 280.

Мелах 1980 — *М. Мелах*. Предисловие // А. Введенский. Полное собрание сочинений: В 2 т. Т. 1. Michigan: An Arbor, IX–XXXIII, 1980.

Морозов 1968 — *А. Морозов*. Проблемы европейского барокко // Вопросы литературы. 1968, № 12. С. 111–126.

Нива 1995 — *Ж. Нива*. Русский символизм // История русской литературы. XX век. Серебряный век. М.: Издательская группа «Прогресс», «Литера», 1995. С. 73–179.

Никоненко 1990 — *С. Никоненко*. Михаил Арцыбашев // М. Арцыбашев: Тени утра. Роман, повести, рассказы. М.: Современник. С. 3–18, 1990.

Перльмуттер 1938 — *Л. Б. Перльмуттер*. Назывные предложения и их стилистическая роль (Исторический ракурс) // Русский язык в школе. 1938. № 2. С. 60–68.

Ремизов 1978 — *А. М. Ремизов*. Избранное. М.: Художественная литература, 1978.

Романов 2001 — *А. Ю. Романов*. «Бесприютная чайка из дальней страны...» (К вопросу об истоках замысла и прототипах образа Треплева) // В. В. Гульченко. Чеховиана. Полет «Чайки». М.: Наука, 2001. С. 154–170.

Русская стихотворная пародия (XVIII — начало XX в). Л.: Советский писатель. 1960.

Смирнов 1996 — *И. П. Смирнов*. Роман тайн «Доктор Живаго». М.: Новое литературное обозрение, 1996.

Соловьев 1895 — *Вл. Соловьев*. Еще о символистах // Вестник Европы, № 10. С. 850–851, 1895.

Толстая 1994 — *Е. Толстая*. Поэтика раздражения. М.: Родина, 1994.

Тяпков 1980 — *С. Тяпков*. Русские символисты в литературных пародиях современников. Иваново: Ивановский государственный университет, 1980.

Флакер 1999 — *А. Флакер*. Вывески в литературе // Russian Literature. 1999, XLV. С. 35–46.

Ханзен-Лёве 2001 — *Оге Ханзен-Лёве*. Русский формализм. Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. М.: Языки русской культуры, 2001.

Хармс 1999 — *Д. Хармс*. Дней катыбр: Избранные стихотворения, поэмы, драматические произведения. М.: Гилея, 1999.

Черных [1993] — *П. Я. Черных*. Историко-этимологический словарь современного русского языка: В 2 т. (изд. 3-е), Т. 2. М.: Русский язык, [1993].

Чуковский 1990 — *К. Чуковский*. Александр Блок как человек и поэт // Корней Чуковский: Сочинения: В 2 т. Т. 2 (Критические рассказы). М.: Правда, 1990. С. 390–498.

Чулков 1999 — *Г. Чулков*. Годы странствий. М.: Эллис Лак, 1999.

Эткинд 1998 — *А. Эткинд*. Хлыст. Секты, литература и революция. М.: Новое литературное обозрение, 1998.

Ямпольский 1994 — *М. Ямпольский*. Жест палача, оратора, актера // Ad Marginem 93. Ежегодник лаборатории постклассических исследований. М.: Ad Marginem, 1994. С. 21–70.

Adorno 1966 — *T. W. Adorno*. Negative Dialektik. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1966.

Caillois 1982 — *R. Caillois*. Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch (aus dem Franz. von S. von Massenbach). Frankfurt a. Main, Berlin, Wien: Ullstein, 1982.

Bloom 1973 — *H. Bloom*. The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry. New York: Oxford University Press, 1973.

Greenblatt 1994 — *St. Greenblatt*. The Improvisation of Power // H. A. Veesser (Hrsg). The New Historicism Reader. New York; London: Routledge 1994. P. 46–87.

McLuhan 1962 — *M. McLuhan*. The Gutenberg Galaxy. Toronto, 1962.

ГЛАВА 4

БАЛАГАН, СИМВОЛИСТСКИЙ ТЕАТР И ТЕАТР АБСУРДА

4.1. «ГАЛАКТИКА» АЛЕКСАНДРА БЕНУА: БУКВА — СЛОВО — ИЗОБРАЖЕНИЕ

В этой главе мы выдвигаем тезис о том, что театр абсурда формируется в России уже в самом начале XX в. как в недрах народно-кукольного театра, так и в символистском театре.

Художник Александр Бенуа, отдыхая в Финляндии летом 1904 г., заканчивает одну из самых своих вдохновенных работ — «Азбуку в картинках». В 1905 г. «Азбука» выходит в свет и становится излюбленной книгой для многих маленьких читателей и их родителей. Идея иллюстрированной азбуки в России не была нова. Начиная с «Букваря в лицах», выпущенного Карионом Истоминым в 1691–1692 гг., в России появляются иллюстрированные оригинальные русские азбуки и буквари. В форме такой азбуки русский карикатурист М. Терехнев создал в 1814 г. свой альбом «Подарок детям в память 1812 г.». Среди наиболее самобытных азбук и букварей следует упомянуть «Великолепную русскую азбуку. Подарок для добрых детей» В. Тимма (1844), «Русские люди. Азбука в лицах. На камне рисовал В. Рыбинский» (1858), азбуки Поленовой, Малютина, Билибина. Все эти азбуки и буквари выполняли для маленького читателя не только необходимую когнитивную, но и не менее важную эстетическую функцию.

Подобно предыдущим азбукам в картинках, «Азбука» Бенуа также состояла из произвольно сменяющих друг друга иллюстраций на самые разнообразные сюжеты. Необходимо подчеркнуть, что время работы над «Азбукой» приходится у Бенуа на первый период деятельности объеди-

нения «Мир искусства», то есть на тот период, когда художник, являлся центральной фигурой этого объединения и был особенно близок символизму, посвятив этому направлению целый ряд художественно-критических статей. Принципиальное отличие «Азбуки» Бенуа от предыдущих иллюстрированных буквников¹ заключалось в том, что художник наполнил ее содержание дополнительным смыслом, сопряженным с общесимволистскими поисками органического, адекватного миру синтеза. Традиционная функция азбуки — быть книгой для начального обучения грамоте — смещается у Бенуа на периферию. Азбука мыслилась им в символистском духе — как экспериментальная сценическая площадка, на которой можно приблизиться к осуществлению всеобщего синтеза искусств, к превращению искусства в некое вселенское соборное действие, в житнетворчество, призванное преобразить мир.

Рассматривая азбуку как место встречи буквы, слова и изображения, Бенуа, подобно другим символистам, попытался создать в ее пределах аналог *Gesamtkunstwerk*'а. Его концепция построения азбучного текста обнаруживает черты преемственности с идеей Стефана Малларме о книге — «*le Livre*» — как универсальной транспозиции-структуре. Книга, по Малларме, не повествование о фрагментах бытия, а претворение мировой текстуры средствами языка. «Все в мире существует для того, чтобы завершиться в книге», — писал Малларме². Бенуа, подобно Малларме, высоко ценил искусство книги, однако в его отношении к книге сказывается не столько влияние французского поэта, сколько общая литературоцентрическая ориентация русского символизма. Бенуа тщательнейшим образом изучал приемы книжного украшения и орнаментации. Благодаря его стараниям, в среде «Мира искусства» возрождается культ изящно оформленного издания, отношение к книге как важнейшему виду художественной культуры эпохи символизма и даже готовится реформа русской книги³. Для Бенуа было важно, чтобы художник одновременно выступал и как автор текста, и как автор иллюстраций, и как автор общего замысла. Поэтому художественное пространство, созданное им на страницах «Азбуки», выстраивается как книга, «*le Livre*» (в смысле идеи Малларме). Сверхзадача «Азбуки» состояла в том, чтобы воплотить на ее страницах идею художественного синтеза, столь важную для Бенуа-теоретика мирискусников.

¹ Об истории русской азбуки, в том числе иллюстрированной, см., к примеру: Witte 1994.

² Mallarmé 1897: 173.

³ См. об этом подробнее: Эткинд 1989: 97 и далее.

Решению этой сверхзадачи способствует одна яркая особенность «Азбуки»: каждая из ее картинок не только воспринималась как эскиз самостоятельной обложки, что усиливало замысел художника о создании азбуки-книжки, но была, кроме того, тщательно разработана в виде мизансцены кукольного театра. Большинство персонажей на красочных иллюстрациях, сопровождающих буквы алфавита, — Арап, Баба-яга, Волшебник, Великан, Игрушки, Карлик — явно сориентированы на кукольных прототипов; явления же и предметы реального или фантастического миров⁴ можно трактовать как эскизы декораций к кукольному представлению.

Бенуа театрализует мимику, костюмы и позы своих героев. На многих картинках видны изображения занавеса и сцены. «Азбука» становится для художника внутренним театром со своей внутренней сценой, на которой живут и действуют азбучные персонажи и предметы, разыгрываются сменяющие друг друга увлекательные азбучные сценки. Вырисованные на отдельных листах буквы и слова к ним складываются в его азбуке в единый драматургический текст: от «А» до «Я».

Напомним, что театр кукол занимал важное место в символистской модели мира, идеально вписываясь в символистскую эстетику всеединства. Он понимался теоретиками символизма в качестве экспериментальной площадки, где можно передать бесконечную вибрацию и перемену альтернатив, рекомбинацию элементов действительности и в конечном счете воплотить идею художественного синтеза.

Истоки символистского интереса к кукольному театру следует искать, во-первых, в античной философии, например, в рассуждениях Платона об «истинном бытии» о мире вещей как тени мира идей. В «Законах» философ писал о том, что очень важно найти «золотую, священную нить Разума». Именно «золотой нитью» называлась поначалу нить, которой актер управлял головой марионетки. Во-вторых, интерес символистов к куклам восходит к опыту романтиков. Первые же практические попытки представителей символистской эпохи создать кукольный театр связаны с творчеством Мориса Метерлинка. В 1894 г. Метерлинк издает сборник «Три пьесы для марионеток», куда вошли «Алладина и Паламид», «Там, внутри» и «Смерть Тентажиля». В России одна из этих пьес, «Смерть Тентажиля», была по-

⁴ О своем понимании фантастического Бенуа писал следующее: «Возвращаясь еще к характеру моего творчества, я должен отметить определенное влечение к тому, что принято называть реализмом. Мои любимые художники в прошлом и в настоящем — фантасты, — но только те фантасты среди них действительно мои любимцы, которым удается быть убедительными, а убедительность достигается посредством какого-то “стояния на земле и глубокого усвоения действительности”». (Бенуа 1968: 52).

ставлена Всеволодом Мейерхольдом в студии МХТ в приемах условного театра. Особенность постановки заключалась в том, что не кукла играла живого актера, а актер изображал марионетку, тем самым вписывая ее в жизненное пространство зрительного зала и зрителей. Постановка «Смерти Тентажиля», как и теория «сверхмарионеток», разработанная Гордоном Крэггом в книге «Искусство театра», повлияли на теоретические изыскания символистов в области кукольного театра. Театр кукол, по словам Валерия Брюсова, должен был стать вершиной символистского театра:

Живое, подлинное тело артистов никогда не будет согласовываться с условностями декораций, с условностями обстановки и с условностям игры. Для окончательной победы «условному» театру остается только одно средство: заменить артистов куклами на пружинке, со вставленным внутрь граммофоном [...] Нет никакого сомнения, что современный «условный» театр по самому пути ведет к театру марионеток⁵.

Если для Метерлинка марионетка — метафора человека, управляемого невидимой рукой судьбы, то для теоретиков русского символизма — это идеальный герой гипотетического *Gesamtkunstwerk*'а или экспериментальной площадки, где можно воплощать бесконечные перекодировки элементов действительности. Не случайно свое восхищение личностью Эллиса Андрей Белый смог выразить, сравнив поэта с Чарли Чаплином:

Мне — жутко: в великолепных, припадочных пародиях, подвинчивая себя музыкой, изображал он что угодно; мать, бывало, садилась играть ему кинематографический вальс; он изображал, как бы протанцевали вальс — меньшевик, эсер, юнкер, еврей, армянин, правовед, Брюсов, Батюшков, князь Трубецкой, передавая движением дрожанье экрана кино; и до Чаплина, Чарли, явил собою — Чаплина, Чарли; импровизации переходили в дичайшую пляску: вертелся, как дервиш. Раз собрались у меня: Шпет, Балтрушайтис, художник Феофилакт, Ликиардопуло; отодвинули стол, усадили мать за рояль; Эллис ринулся в верч; не прошло и трех минут, — как уже завертелась [...]. Отправились с Эллисом раз в Летний сад; сели около сцены; грянула музыка: явился негр; увидев его, Эллис прыгнул на сцену (не успели схватить за фалды); отстранив негра, пустился за негра по сцене выплясывать⁶.

Чарли Чаплин создал из своего тела иллюзию кукольного. Движения его героя — чистая кинематика, отвлеченная от физических свойств. Сравнение с Чарли превращает Эллиса в кукольного героя, имеющего сходство с героем балаганного представления.

⁵ Цит. по: Смирнова 1963: 54.

⁶ Белый 1990: 60.

В 1907–1908 гг. Белый, Судейкин и Дриттенпрейс вплотную подошли к созданию кукольного театра. Его открытие намечалось на декабрь 1907 г. В интервью с журналом «Театр» Белый определил задачу нового театра так:

Полное уничтожение актера как величины индивидуальной; актера заменяет марионетка, кукла; или бесформенная арабеска. Построение фигур исполнителей на сцене превращается в иератические знаки; эти знаки двигаются в определенном направлении, не мешая самому ходу действия. За марионеток — действующих лиц говорят за сценой⁷.

Попытки превратить символистский театр в театр марионеток не увенчались успехом. Проект символистского кукольного театра как идеальной возможности существования художественного синтеза так и не был реализован на сцене. Бенуа в текстовом пространстве своей «Азбуки» разработал своеобразную иллюстрацию этой идеи, совместив концепцию азбуки как воплощение гипотетического синтеза с символистской концепцией кукольного театра. Книга-азбука как эквивалент *Gesamtkunstwerk*'а приравнивается Бенуа к кукольному театру, на сцене которого разыгрывают бесконечное действие кукольные герои.

Примечательно, что время издания «Азбуки» Бенуа (1905) совпадает с годом постановки Мейерхольдом пьесы «Смерть Тентажиля». Интерес к куклам, таким образом, — общая тенденция, характерная для представителей разных областей художественной культуры символистской эпохи.

Тот факт, что художник транспонировал в текст азбуки кукольный театр, подтверждается на разных уровнях довольно очевидно. Во-первых, большинство иллюстраций азбуки сопоставимы с эскизами декораций, выполненными Бенуа в 1911 г. к балету Игоря Стравинского «Петрушка», сориентированного на представления ярмарочно-кукольного театра «Петрушки». На одном из таких эскизов («Масленица в Петербурге») Бенуа сосредоточивает внимание на изображении народного кукольного балагана и показывает, что он живет и говорит благодаря кукле. Балаганной кукле не интересен реальный человек. Ей нужен герой игры-импровизации, герой, выдуманный самой куклой. Поэтому внимание зрителей сосредоточено в левой части картины. Кукла здесь не копирует, а творит, обладая театральной самодостаточностью. При этом она не желает удаляться от чело- века: ее визуальные объемы практически совпадают с объемами стоящих

⁷ Цит. по: Смирнова 1963: 54.



Рис. 7

перед балаганом зрителей (рис. 7). Хотя в изображении Бенуа живые люди-зрители, скорее, копируют кукол, так или иначе живой человек и кукла существуют у него в едином пространстве общей сцены. Не только на этом эскизе к «Петрушке», но и на целом ряде других эскизов оформление художником сценического пространства обладает безусловным сходством с оформлением им азбучных картинок, наполненных узорно-орнаментальными рисунками. В ряде случаев эскизы к балету Стравинского являются органическим продолжением иллюстраций «Азбуки». Так, к примеру, эскиз «Комната Арапа», изображающий обрамленное занавесом пространство сцены, дополняют изображения самого Арапа, приведенные в «Азбуке» дважды. Как известно, арап был неотъемлемым участником уличных балаганов. Поэтому для Бенуа он представляет одну из аллюзий на народный театр «Петрушки». Этим как раз и объясняется тот факт, что в ходе работы над «Азбукой» художник из ряда слов на букву «А» (Аполлон, ангел, аист, Африка) выбрал именно слово «Арап». Ассоциация с кукольным представлением была усилена и тем, что на композиции к этому слову, изображающей арапа во весь лист, художник отказался от первоначально созданного им африканского пейзажа, заменив его на сцену и занавес.

Арап — яркая изобразительная метафора человека-куклы в художественном мышлении начала XX в.⁸ В «Азбуке» Бенуа картинка с арапом не только начинается, но и завершает изобразительное пространство (рис. 8). Веселый арапчонок, изображенный на заключительной странице «ѐ, Ё — ѐиміамъ, Ё акинфъ» и несколько неуверенной рукой пишущий о том, что он «выучился читать и писать по-русски»⁹, предстает на последней странице обрамленным виньеткой. Виньетки составляют в «Азбуке» неотъемлемую часть ее архитектоники. На каждой странице каждая буква алфавита обрамлена виньеткой. Арапчонок, вытеснивший на последнем рисунке из виньетки буквы ѐ, Ё, воспри-



Рис. 8

нимается не только как кукольный герой, но и как иероглиф, графема, имеющая вид рисунка. Изображение оказывается ключом к скрытому в азбуке смыслу, а именно: референтом каждой буквы алфавита является для Бенуа кукла или совокупность кукольных героев. Таким образом, каждая буква алфавита связывается художником не только с пространством рисунка, но и со сценическим пространством. Буквы ассоциируются с кукольно-театральными героями.

Интерес Бенуа к куклам пересекается с его интересом к русской народной игрушке. Художник был одним из ее первых знатоков и коллекционеров. Сюжетно-образная система «Азбуки в картинках» перекликается с содержанием его серии акварелей «Игрушки», вышедшей в свет в 1904 г. в виде комплекта из двенадцати красочных открыток, к которо-

⁸ Ср. декоративное панно «Негр» Георгия Якулова, картину Роберта Фалька «Негр. Артист цирка», «Три толстяка» Ю. Олеши и т. д.

⁹ Строки из стихотворения Владимира Маяковского «Нашему юношеству»: «Да будь я и негром преклонных годов, // и то, без унынья и лени, // я русский бы выучил только за то, что им разговаривал Ленин», по всей вероятности, отсылают к этой заключительной иллюстрации «Азбуки» Бенуа. Цит. по: Маяковский 1968: 172.



Рис. 9

му также прилагалась авторская исследовательская брошюра «Русские народные игрушки». Декоративные деревянные и глиняные народные игрушки, воспроизведенные Бенуа на художественных открытках, обладают сходством с театральными куклами. Не случайно азбучная страница к букве «И» представлена словом «Игрушки» (рис. 9). Изображения кукол, сопровождающие это слово, ассоциируются одновременно как с игрушками народных мастеров, так и с куклами народного театра.

И наконец, страница к букве «Т» представлена в «Азбуке» словом «Театр», которое, в свою очередь, проиллюстрировано

мизансценой балаганно-кукольного представления. В героях легко опознать Пьеро, Арлекино и Коломбину. Голова с рогами на картинке — аллюзия на один из сюжетов народного театра «Петрушки», в котором герой поочередно убивает солдата, лекаря, а затем черта (рис. 10). Как видим, художественное пространство этой страницы обладает внутренним единством и художественной спаянностью, то есть стермлением к синтезу. Театральная сцена на картинке выступает как место встречи разных искусств: музыки (музыканты, сидящие в оркестровой яме, и дирижер с палочкой в руке), балета (балерина на заднем плане) и драмы. Коломбина в виде балерины одновременно эмблематична и метафорична. По Малларме, балерина способна постоянно перевоплощаться в столь желанные для символизма условные образы-шифры; благодаря ей на сцене возможно претворение ситуации «все во всем», столь желанной для символизма. Вращаясь и раскручиваясь, балерина теряет устойчивость формы. Ее контуры, растворяясь в раскручивающемся движении, словно синтезируют в себе окружающий мир. Световой поток над балериной коррелирует с метафорой театральной люстры, через которую Малларме определял сущность театраль-



Рис. 10

ной формы. В сценическом пространстве, как в люстре, должны не сливаться, а пересекаться и множиться лучи разных выразительных средств. Изображение театральной сцены представляет собой подобие грота, на стены которого проецируются видения и фантазии¹⁰.

Следует добавить, что новаторская идея Бенуа «Азбука — кукольный театр» будет иронически обыграна в сказке «Золотой ключик» Алексея Толстого, где, как известно, пародируется символистская модель мира. Буратино продает азбуку, подаренную ему папой Карло, и покупает на эти деньги билет на представление кукольного балагана. Азбука, которую Буратино за че-

тыре сольдо обменивает на возможность попасть на кукольную комедию, сочетает в себе «чудесные картинки» с «большими буквами» как в «Азбуке» Бенуа. Алексей Толстой показывает, что азбука эквивалентна театру кукол, поскольку денежное выражение ее стоимости равно цене билета на кукольное представление.

4.2. Игра в куклы:

О ПЕРЕХОДЕ СИМВОЛИСТСКОГО ТЕАТРА В ТЕАТР АБСУРДА

Итак, Бенуа не только вписал в свою азбуку символистскую идею всеединства и кукольный театр как конкретную репрезентацию этой идеи, но и показал переход от символистского театра к театру абсурда как изнанке символистской концепции художественного синтеза. Следом за композицией к букве «Т—Театр» нарисована сопровождающая букву «У» композиция «Улица — Ураган», которую можно трактовать

¹⁰ Ср. идею пещеры у Платона или идею грота у Малларме.



Рис. 11

как эскиз к представлению театра абсурда, стремившегося, подобно театру символистскому, превратиться и в театр кукол (рис. 11). Позже театр кукол органически впишется в философскую эстетику и творчество основателей западного театра абсурда — Эжена Ионеско и Самюэля Беккета, а также в творчество их соратников Артура Адмаова, Жана Жене, Харольда Пинтера, Нормана Симпсона и др.

Рассуждая об актере на сцене, Эжен Ионеско в одной из своих программных статей «О театре» писал о неприязни театром абсурда живого актера:

Были ли повинны в этом актеры? Или текст? Или я сам? Теперь я, кажется, понимаю, что в театре меня смущала жизнь на сцене персонажей во плоти и крови. Их материальное присутствие разрушало вымысел¹¹.

Желание Ионеско по отношению к абсурдистскому театру заключается в том, чтобы создать сценический эксперимент-ситуацию выхода на сцену вместо живого актера — актера-марионетки, обладающей бесконечным набором валентностей. Об этом Ионеско писал и в другой своей программной статье «Театр абсурда будет всегда»:

В нашем театре кажется, что персонажи ни к чему не привязаны, и если мне позволено процитировать самого себя, то старики в моей пьесе «Стулья» потеряны в мире без законов норм, без правил и тенденций [...] Да, персонажи без метафизических корней, хотя, возможно, и в поисках забытого центра, точки опоры, лежащей где-то вовне¹².

¹¹ См.: Ионеско 1999: 535.

¹² Ibid.: 586.

Точку опоры, о которой говорит Ионеско, следует понимать как метафору нитей, управляющих марионеткой, а под отсутствием метафизических корней — отказ от референциальных связей, от мимезиса.

Если в основе символистского театра, стремившегося стать театром кукольных героев, заложен принцип синтеза, то театр абсурда, также обладавший кукольной природой, строится на принципе произвольного комбинирования, отсутствия логических связей, то есть на принципах расщепления синтеза, атомизации символистского всеединства.

Иллюстрации «Т — Театр» и «У — Улица, Ураган» намеренно помещены художником на одном развороте азбуки так, чтобы первая композиция прочитывалась как иллюстративный претекст второй композиции. Не возникает сомнений в том, что и композиция «У — Улица, Ураган» выполнена в виде мизансцены кукольно-балаганного действия. На поверхностном уровне отличие проявляется в том, что роль занавеса выполняют здания, расположенные по обе стороны улицы-театра, а действие разворачивается в воздухе. Как видим, сила урагана подняла в небо на странице «У — Улица, Ураган» людей, лошадей, кошек, собак, вывески и даже целый экипаж. На более глубинном уровне Бенуа показывает, как рушатся основные культурные символы эпохи. Рассматривая эту иллюстрацию, можно отыскать в ней достаточно много примеров негативного подобию символистской модели мира. Падающая башня обнаруживает определенное сходство с петербургской квартирой Вяч. Иванова, известной как «башня», которая находилась на последнем этаже дома на улице Таврической в угловой башне. Ивановские «среды» посещал весь модернистски настроенный круг артистической интеллигенции, в том числе и «миriskусники», включая Бенуа. Кроме того, Бенуа иллюстрирует художественные «последствия» стихотворения Константина Бальмонта «Я мечтою ловил уходящие тени», которое мыслилось как программное. Лирический герой во время захода солнца поднимается на башню, чтобы задержать исчезающий солнечный свет. Композиционная завершенность стихотворного целого снимается последними строками стихотворения: «я узнал, как ловить уходящие тени». Ступени закончились, но герой продолжает восхождение. Бенуа на картинке демантирует весь пафос стихотворения и ее главную зрительную тему — борьбу света и тьмы. Дрожание ступеней — это всего лишь результат архитектурных изъянов башни. В конечном счете она оказывается на иллюстрации Бенуа самым неустойчивым архитектурным сооружением. Поэтому мы наблюдаем ее падение. Итак, символистская сверхреальность на странице «Т — Театр» явно пародируется на странице «У — Улица, Ура-

ган». Бесконечная пластичность кукольной природы приравнивается им на этой странице к бесконечной пластичности буквы. Каждый летящий персонаж может быть прочитан одновременно как две или три буквы сразу или даже как искаженные буквы алфавита, отрекшиеся от образа повторяемой точности и, таким образом, вступившие в борьбу не только с галактикой Гутенберга, но и с галактикой символизма.

Ураган на этой иллюстрации — метафора нарушения кодифицированного понимания предела. Мир выходит за рамки обыденного представления о нем. Так не бывает. Так не было никогда. Но именно так и будет. Персонажи на этой картинке, преодолевая обыденную реальность и отказываясь от привычных жизненных штампов, становятся актерами принципиально нового воздушного театра, на сцене которого разыгрывается отрыв от миметических связей. Небо и сцена вступают на этой картинке в отношения эквивалентности и создают перспективную почву для сценических экспериментов театра абсурда.

Переход символистского театра в театр абсурда как принципиальная смена сценического пространства наметился уже в символистской драме Александра Блока «Балаганчик». Блок хотел, чтобы в финале драмы зрительское внимание переключилось от сцены на небесное пространство, которое открывалось, согласно ремарке, сквозь лопнувшую бумагу:

Даль, видимая в окне, оказывается нарисованной на бумаге. Бумага лопнула. Арлекин полетел вверх ногами в пустоту. В бумажном разрыве видно одно светящееся небо¹³.

Небесное пространство задает в «Балаганчике» новые координаты творческой деятельности. Именно в воздухе нет инвентаря готовых форм, но есть непрерывное поле, в котором могут возникать любые формы, в любых группировках и любых последовательностях. В небесном пространстве мир обретает энергетичекую подвижность. Герой способен лететь «вверх ногами в пустоту». Тот факт, что блоковский Арлекин обретает способность лететь в «светящееся небо», восходит к магическим ритуалам античности. Кукла, как о том пишет Ольга Фрейденберг, еще в древности определила для себя промежуточное пространство, связывающее небо и землю, мир бытия и мир инобытия, мир живого и мертвого¹⁴. Не случайно в Средневековье в виде куклы изобража-

¹³ Блок, т. 4: 20.

¹⁴ Фрейденберг 1988.

лась отлетающая душа. При всей своей изначальной статике кукла в художественном пространстве XX в. коррелирует с «реющими» объектами, поскольку обнаруживает в себе удивительные способности как к внешнему, так и к внутреннему движению, к бесконечным перекодировкам и метаморфозам. Говоря о ритуальном происхождении кукольного театра, Фрейденберг напоминает о свидетельствах Геродота. В одном из них сообщалось о том, что в древности в фаллической процессии участвовали марионетки, которых перевозили или переносили из одной деревни в другую, то есть иными словами, поднимали в воздух и переносили по воздуху. Таким образом, сценическое пространство кукольного театра было изначально поднято над землей; вместе с ним зависали в воздухе и действующие лица кукольного театра. Кстати, и в традиционном театре «Петрушки» ни у кого, кроме самого Петрушки, нет ног. Перчаточные куклы в этом смысле также оказываются оторванными от земли и словно летают по сцене или парят над ней. Таким образом, отрыв героев от земли на красочной картинке из «Азбуки» Бенуа иллюстрирует утрату человеком онтологических корней и превращение его в кукольного героя.

Кукольный театр «Петрушки», пользовавшийся во второй половине XIX — начале XX в. большой популярностью в России, был важным ориентиром как для символистского театра, так и для театра абсурда. Ими рецепировалась одна из существенных сторон поэтики спектаклей «Петрушки» — стремление к контрастному и неожиданному со- и противопоставлению¹⁵. Кроме того, для символистского театра и театра абсурда было характерно создание неустойчивых, переходных образов, свойственных для народного кукольного театра. Когда Петрушка знакомит Музыканта со своей невестой, она обнаруживает способность танцевать:

Музыкант. Так ты покажи невесту.

Петрушка. Это можно!.. Дело несложно. Сейчас приведу и тебе покажу. (*Скрывается и выводит куклу.*) Смотри, музыкант, хороша невеста?

Музыкант. Хороша-то хороша... да курноса.

Петрушка. Ай врешь, музыкант! Да ты посмотри, что за глазки, что за ротик!.. Ручки!! Губки!! Шейка!! Добыть такую сам сумея-ка!.. А пляшет-то!.. Ну-ка сыграй кусочек чего-нибудь!

Музыка играет камаринского. Петрушка с невестой пляшет¹⁶.

¹⁵ О законе контраста в поэтике кукольного театра «Петрушки» см.: Некрылова, 1974.

¹⁶ Берков 1953: 115–116.

Но следом за тем невеста, только что лихо танцевавшая, как выясняется со слов Музыканта, «ходить пешком ленива». Поэтому Петрушке необходимо купить лошадь, которая, в свою очередь, тоже подвергается веселым метаморфозам, даже не будучи показанной:

Цыган (*кланяясь*). Здравствуй, Петрушка мусье!

Петрушка. Здравствуй, здравствуй, фараоново отродье! Что тебе надобно, говори скорее, а то, у меня недолго, погоню и по шее.

Цыган. Петрушка мусье, мне сказали на шоссе, что тебе лошадь нужна.

Петрушка. А лошадь?! Нужна, нужна, нужна... А хороша ли лошадь?

Цыган. Лошадь хоть куда! Без гривы, без хвоста...

Петрушка (*перебивая*). Что за хвост и грива?.. одно украшение... А голова есть?

Цыган. Только и есть, что голова одна... Да и ее еще нет.. коновалу в починку отдана.

Петрушка. А масти какой?

Цыган. Серая.

Петрушка. А добра-то она?

Цыган. Очень добрая: под гору — бежит-скачет, а на гору ползет-плачет. А если в грязь упадет — сам тащи, как знаешь, зато божиться готов, что не трясет: рысью не бегает, а шагом еле-еле идет.

Петрушка. Ха-ха-ха! Вот так лошадь! как раз по мне и по будущей жене. Дамы трусливы, а лошадь без головы, значит смиренная будет¹⁷.

Когда же Петрушка падает с лошади, к нему приходит доктор. Он одновременно оказывается «пекарем, лекарем и аптекарем». В другой сцене ружье, которое Петрушке приказывает взять капрал, оборачивается дубиной.

Куклы обладают в балаганном театре тем бесконечным набором валентностей, который будет взят за основу — в каждом случае по-разному — символизмом и поэтикой абсурда. Примечательно, что на рисунке, сделанном Адамом Олеарием в разделе «Кукольный театр» из книги «Описание путешествия в Московию и перед Московию в Персию и обратно», кроме Петрушки и человека, держащего за хвост лошадь, присутствуют еще два персонажа, которых обычно принимают за действующих фигур. Предположение В. Всеволодского-Гернгросса о том, что это — лишь набалдашники ширмы, отвечает природе балагана¹⁸. Пространство балаганной сцены, уравнивающее француза и немца, красавицу и уродку, черта и собаку, куклу и живого человека, способно приравнять и набалдашник к кукле.

¹⁷ Ibid.: 116.

¹⁸ Эту версию см.: Смирнова 1963: 16.

Таким образом, и в балаганном театре, и за открытиями символизма Бенуа увидел возможности дальнейших трансформаций восприятия искусства и жизни как единого целого, одновременно воплотив в кукольном мире своей «Азбуки» символистскую концепцию всеединства и ее ее негативное подобие — переход к новому театральнo-художественному мышлению. Важно, что русский театр абсурда формируется уже в самом начале XX в. как в недрах народно-кукольного театра, так и в символистском театре, стремившемся избавиться от живого актера.

ЛИТЕРАТУРА

Белый 1990 — *А. Белый*. Начало века. М.: Художественная литература, 1990.

Бенуа 1968 — *А. Бенуа*. Моя собственная особа // Александр Бенуа размышляет... (Подготовка издания, вытупительная статья и комментарии И. С. Зильберштейна, А. Н. Савинова). М.: Советский художник, 1968. С. 47–52.

Берков 1953 — Петрушка, он же Ванька-Рататуй // П. Н. Берков (ред.): Русская народная драма XVII–XX вв. Тексты пьес и описания представлений. М.: Государственное издательство «Искусство», 1953. С. 115–123.

Блок 1961 — *А. Блок*. Собрание сочинений: В 8 т. (под ред. В. Н. Орлова, А. А. Суркова, К. И. Чуковского). Т. 4. М., Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1961.

Ионеско 1999 — *Э. Ионеско*. Носорог / Пер. с франц. Т. Ивановой. СПб.: Симпозиум, 1999.

Маяковский 1968 — *В. Маяковский*. Собрание сочинений: В 8 т. (под ред. Л. В. Маяковской, В. В. Воронцова, А. И. Колоскова). Т. 5. М.: Библиотека «Огонек». Издательство «Правда», 1968.

Некрылова 1974 — *А. Ф. Некрылова*. Закон контраста в поэтике русского народного кукольного театра «Петрушка» // Русский фольклор, XIV. Проблемы художественной формы. Л.: Наука, Ленинградское отделение. С. 210–218.

Смирнова 1963 — *Н. И. Смирнова*. Советский театр кукол (1918–1932). М.: Издательство Академии наук СССР, 1963. С. 13–41.

Фрейденберг 1998 — *О. Фрейденберг*. Семантика постройки кукольного театра // Ольга Фрейденберг: Миф и театр. Лекции по курсу «Теория драмы» для студентов театральных вузов. М.: Институт театрального искусства им. А. В. Луначарского, 1998. С. 13–32.

Эткинд 1989 — *М. Эткинд*. А. Н. Бенуа и русская художественная культура конца XIX–начала XX в. Л.: Художник РСФСР, 1989.

Mallarmé, St. 1897 — *Mallarmé*. Divagations. Paris, 1897.

Witte, Georg 1994 — *Witte G.* Katalogkatastrophen. Das Alphabet in der russischen Literatur // S. Kotzinger, G. Rippl. (Hrsg): Zeichen zwischen Klartext und Arabeske. Amsterdam: Rodopi. 1994. S. 35–55.

ГЛАВА 5

СИМУЛЯЦИЯ СИМВОЛИСТСКОЙ МОДЕЛИ МИРА И АБСУРДА (ПРОЗА НАДЕЖДЫ САНЖАРЬ)

5.1. АБСУРД КАК MODUS VIVENDI

В этой главе абсурд будет рассмотрен, во-первых, как феномен поведения, как особый *modus vivendi*; а во-вторых, как феномен, сопутствующий эпигонской литературе эпохи символизма.

В 1908 г. Блок пишет письмо матери, в котором сообщает следующее:

7 декабря был я у Жени на рождении его. Тогда же связался опять с Либерсон (основательница кружка одиноких) и госпожой Санжарь (казачка, сегодня буду слушать ее пьесу; она — типа людей случайно не самоубившихся, вроде Свенцицкого или Брюсова)¹.

Кто же она, эта «госпожа Санжарь», с которой долгое время довольно тесно общался и переписывался не только Блок, но и целый ряд других писателей? Биография ее необычайно любопытна². Надежда Санжарь (1875–1933) была дочерью уголовника и проститутки. С одиннадцати лет она стала сама зарабатывать себе на жизнь, работая то прислугой в булочной, то горничной в разных домах, то в канцелярии тюремной инспекции. Никакого систематического образования получить ей не удалось и пришлось навсегда так и остаться «одаренной» самоучкой. Она родилась в Новочеркасске, затем переехала в Харьков, а потом в Киев. Покинув в начале 1900-х гг. Киев ради Петербурга и сразу же потерпев там неудачу

¹ Блок 1963, т. 7: 268.

² Привожу те немногие известные мне на сегодняшний момент публикации о Надежде Санжарь: Ledkovsky, Rosenthal, Zirin 1994: 560–561; Никольская 1991; Аксенова 1996; Литературное наследство 1982, 3: 122–123; Житомирская. 1976: 329. За помощь в поисках некоторых из перечисленных материалов сердечно благодарю Габриэля Суперфина.

на театральном поприще, Санжарь задалась целью перезнакомиться со всеми литературными светилами и во что бы то ни стало внедриться в литературную среду. И надо сказать, что эта затея имела успех. В 1909 г. в либерально-педагогическом журнале «Образование»³ появилось первое ее крупное произведение — автобиографическая повесть «Записки Анны». Содержание повести взбудоражило литературные круги точно так же, как двумя годами раньше, в 1907 г., опубликованный в журнале «Современный мир» литературную жизнь взбудоражил арцыбашевский «Санин». Повесть Санжарь бранили, хвалили, но никто из критиков не оставался молчаливо-равнодушным. Если Гиппиус «Записки Анны» не понравились, то Блок, напротив, повесть оценил довольно высоко, указав в одной из рецензий: «Это, собственно, не литература, а “человеческие документы”»⁴. Высказывание Блока для нас интересно, поскольку в нем подчеркивается, что содержание повести составляют «человеческие», то есть биографические факты. Самым ярким из биографических фактов, легших в основу «Записок», следует назвать попытки Санжарь зачать *сверхчеловека*⁵ от выдающейся личности. Вот как описывает В. Е. Беклемишева во «Встречах» этот примечательнейший факт из жизни писательницы:

В эти годы в литературных кругах Петербурга можно было встретить молодую писательницу N [...] Мысль, что от талантливого человека у нее родится гениальный ребенок, не давала ей покоя. Почти одновременно она написала по этому поводу Леониду Андрееву, Вячеславу Иванову и Александру Блоку⁶.

Предложение «зачать от них сверхчеловека» выслушали из уст Санжарь не только Андреев, Иванов и Блок, но и многие другие известные литераторы. Сохранилась одна из телеграмм Блока Вяч. Иванову, в которой поэт со свойственным ему сарказмом интересуется результатом: «Дан ли зародыш? Не скупитесь»⁷. Творческая и биографическая жизнь Санжарь сделалась настолько известной, что писательница, по всей вероятности, послужила прототипом одной из героинь романа Белого «Петербург» — Соловьевой:

³ Санжарь 1909.

⁴ Блок 1962, т. 5: 439. Впрочем, подобное определение Блок давал, по всей вероятности, не раз и не одному автору. «Человеческими документами» он назвал дневник О. К. Соколовой, с содержанием которогознакомился в 1911–1912 гг. См. об этом: Гольдштейн 1998: 419–420.

⁵ Некоторые биографические сведения о Санжарь содержатся в предисловиях к «Запискам Анны» (Санжарь 1910: I–X) и к «Заколдованной принцессе» (Санжарь 1911: I–XI). Подробная автобиография Санжарь находится в отделе рукописей РГБ им. В. И. Ленина.

⁶ Цит. по: Аксенова 1996: 354.

⁷ Цит. по: Ibid.

Николай Аполлонович, надушенный и начисто выбритый, пробрался по мерзлой дорожке, запахнувшись в шинель: голова у него упала в меха, а глаза его как-то странно светились; только что он сегодня решил углубиться в работу, как ему принес посыльный записочку; неизвестный почерк ему назначал свидание в Летнем саду. А подписано было «С». Кто же мог быть таинственным «С»? Ну, конечно, «С» это Софья (видно она изменила свой почерк)⁸.

Дешифровка инициала «С» как Софьи явно отсылает к Владимиру Соловьеву. Тем более что сама героиня романа Белого, скрывающаяся под этим инициалом, — однофамилица философа. Софья (=София), назначающая свидание, в свою очередь, отсылает к прецеденту Анны Шмидт, которая, как известно, предприняла попытку «оживить» в своей философии и в жизненной практике гностический и соловьевский миф о Софии Премудрости Божьей. Анна Шмидт предстала в последний год жизни Вл. Соловьева на его пути как «воплощение Вечной Женственности»⁹. В то же время инициал «С» может быть прочитан и как Санжарь. Она, подобно Анне Шмидт, обратилась к эксплуатации одного из центральных мифов символизма — мифа о Софии, объединив его с идеей сверхчеловека Ницше. Во фрагменте содержится еще одно указание на личность Санжарь — игривое слово «записочка», представляющее собой аллюзию на название и содержание повести «Записки Анны». Имя главной героини повести, Анны, совпадает с именем двойника соловьевской Софии и вписывается в длинную ономастическую традицию, идущую от Мольера и Моцарта к «Каменному гостю» Пушкина¹⁰. Героиня повести «Записки Анны» «творчески» развивает мистификацию Анны Шмидт, инсценируя себя, подобно своей предшественнице, как Вечную Женственность, стремящуюся к зачатию *сверхчеловека*. Этот литературный факт пересекается с биографическим фактом из жизни Санжарь. Будучи дважды замужем (один из ее мужей, Ханенко, был известным сахарозаводчиком-миллионером), она тем не менее постоянно тематизировала свою девственность. Мотив девственности станет лейтмотивом основной части ее прозаических произведений:

Я тоже царь. И мне подвластны силы, которых ни за какие сокровища мира нельзя купить. С такой царственностью только рождаются. Я, наверно, умру девушкой, что-то я не вижу среди вас моего мужчины¹¹.

⁸ Белый 1994: 145.

⁹ Об этом факте из биографии Вл. Соловьева см. подробно: С. М. Соловьев 1997: 372–374.

¹⁰ Флакер 1997: 539.

¹¹ Санжарь 1916: 155.

В мотиве девственности и непорочного зачатия сверхчеловека пародийно отражается ситуация русской мысли эпохи символизма. Создавая в своем творчестве гибрид из философских построений Вл. Соловьева и Ницше, Санжарь парадоксальным образом устанавливает семантическое равенство между совершенно разнородными явлениями:

Христа теперь нам надо. Он образумит, пристыдит, излечит, страданием поднимет людей к Богу.

Мне чудится, что все страдания Христа, все муки, всю Голгофу должна снести и миру показать теперь женщина¹².

Окончательно пролить свет на прототипа героини из повести Белого и связать его с именем Санжарь помогает заключительная фраза приведенного выше фрагмента: «видно она изменила свой почерк». Дело в том, что выходу в свет повести «Записки Анны» предшествовал весьма любопытный опыт личной переписки писательницы с современниками — Брюсовым, Вяч. Ивановым, Блоком, Сувориным и др. В каждом письме, в зависимости от установки на конкретного адресата, Санжарь перестраивала стиль, включая в свою речь элементы речи эпистолярного собеседника, топику, собственную биографию и даже почерк. Брюсову, Блоку, Вяч. Иванову она старалась писать каллиграфическим почерком. Горький и Пимен Карпов получали от нее послания, написанные большим, размашистым почерком. Личная переписка, с одной стороны, стала жанром-медиатором, с помощью которого писательница пыталась проникнуть в символический мир конкретного адресата. С другой стороны, ее эпистолярная практика, оказалась негативным подобием культурных и поведенческих кодов символистской эпохи, инверсией символистской модели мира, которая к тому времени подошла к своей кризисной фазе. При этом односторонний характер переписки никоим образом не отражался на снижении писательницей эпистолярной динамики. В комментарии к Дарственным надписям Блока на книгах и фотографиях указывается, что «известно одно письмо Блока к Санжарь и десять ее писем к поэту»¹³. Она в буквальном смысле навязывала в письмах свидания и заставляла прослушивать свои тексты, причем зачастую шантажировала своих адресатов угрозой самоубийства. «Озабоченный Мережковскими, изнуренный приставаниями Санжарь, — писал Блок, — [...] я жду мужика, мастеровщину»¹⁴.

¹² Санжарь 1910: 111.

¹³ Литературное наследство 1982, 3: 122.

¹⁴ Блок 1963, 7: 70.

Модель поведения писательницы совпадает с поведенческой манерой Мурашкиной, героини рассказа Чехова «Драма». Если бы рассказ не был датирован 1887 г., можно было бы смело назвать Санжарь прототипом чеховской героини. Напомним, что речь в чеховском рассказе идет о некой неизвестной писательнице Мурашкиной, явившейся без приглашения в дом маститого писателя Павла Васильевича, чтобы ознакомить его со своим произведением. Несколько часов подряд читает Мурашкина свою пьесу, героиня которой, в свою очередь, носит имя Анна Сергеевна:

— «Действие второе. Сцена представляет сельскую улицу. Направо школа, налево больница. На ступенях последней сидят поселяне и поселянки».

— Виноват... — перебил Павел Васильевич. — Сколько всего действий?

— Пять, — ответила Мурашкина и тот час же, словно боясь, чтобы слушатель не ушел, быстро продолжала: «Из окна школы глядит Валентин. Видно, как в глубине сцены поселяне носят свои пожитки в кабак»¹⁵.

Таким образом, на примере биографии Санжарь мы убеждаемся в том, что символизм спровоцировал не только появление абсурдного художественного текста, но и создал предпосылки для абсурдной поведенческой практики. И биография, и эпистолярная практика писательницы воспринимаются как негативное подобие культурных и поведенческих кодов символистской эпохи.

5.2. ОТ ЭПИГОНСТВА К АБСУРДУ

Инверсия символистской модели мира четко видна в частной переписке Санжарь. На жанр частного письма были сориентированы и художественные произведения писательницы, созданные ею за 1909–1916 гг. «Записки Анны», а также последовавшие за этой повестью другие ее произведения — «Заколдованная принцесса», «Книга о человеке», «По-своему», «Нелепость», «Слезы радости», «Одуванчик» — все они относятся к жанру записок и дневников. Далее предстоит разобраться в том, почему эпистолярный жанр оказался для Санжарь благодатной почвой для конструирования негативного подобия символистского синтеза.

В женском искусстве эпохи символизма эпистолярная практика, во многом разбуженная дневником Марии Константиновны Башкирцевой, играла довольно значительную роль. Эпистолярная творческая манера Санжарь явно перекликается с манерой Башкирцевой: «Я могу достигнуть сча-

¹⁵ Чехов 1976: 228.

стью, быть знаменитой, известной, обожаемой, и этим путем я могу приобрести того, кого люблю. Когда он увидит меня окруженною славою». Или: «Если живопись не принесет мне довольно скоро славы, я убью себя и все тут»¹⁶. Кроме того, следует отметить разительное стилистическое сходство повестей и рассказов Санжарь с «дневниковыми» произведениями Зиновьевой-Аннибал «Помогите Вы!», «За решетку!», «Тридцать три урода», «Электричество», «Кошка» и др. Чтобы в этом убедиться, достаточно сравнить некоторые высказывания Зиновьевой-Аннибал (например: «Кричала все: — я должна давать тебя людям. Великодушие! Великодушие! Вот что делает из зверя человека!»¹⁷) с пассажами из произведений Санжарь: «Человека! Человека! Мне надо человека! Я не могу, никогда не возьму ребенка от зверей» или: «Мне кажется, я преодолела самое страшное: убила в себе зверя; я сделала все, чтобы быть человеком»¹⁸. Кроме того, в ряде текстов Санжарь ощутима проекция на эпистолярное творчество Анни Безант, преемницы Елены Блаватской. «Исповедь» Безант, опубликованная в 1885 г. в журнале «Северный вестник» (№ 1–4, 11), сразу завоевала интерес русских читателей, и в особенности читательниц.

Популярность эпистолярной формы в эпоху символизма представляется вполне объяснимой по следующей причине: жанр письма, с его открытостью и реверсивностью структуры, был осмыслен символизмом как реальная возможность свободы знакового обмена и бесконечности символистских перекодировок и метаморфоз. Не случайно Вяч. Иванов продолжал «переписку» со своей супругой, Зиновьевой-Аннибал, даже после ее внезапной смерти. В то же время открытость структуры эпистолярного жанра, позволяющего принимать в себя другие голоса, в творчестве маргинальных писателей способствовала усилению механического соединения и автоматизации претекстов, то есть неотрефлексированной рецепции чужого как своего. Можно предположить, что форма эпистолярного жанра в определенном смысле спровоцировала эпигонство в творческой деятельности Санжарь. В свою очередь, и «автоматизация предшествующих традиций», составляющая сущность эпигонской практики¹⁹, обладает трансформационной динамикой метаморфозы, тем самым реализует возможность открытого перехода одного текста в другой. Действительно, «Записки Анны» и другие произведения Санжарь оказываются эпигональными текстами по отно-

¹⁶ Башкирцева 1894: 111, 287.

¹⁷ Зиновьева-Аннибал 1999: 29.

¹⁸ Санжарь 1910: 120, 159.

¹⁹ Об эпигонстве как «автоматизации предшествующих традиций» см.: Тынянов 1977: 271, 258, 270.

шению к текстам и идеям, определившим ситуацию символистской эпохи. Стереотипы, которые к 1909 г. сложились в философской и художественной практиках символизма, ассимилируются и «автоматизируются» Санжарь.

Сюжет «Записок Анны», становясь апофеозом свободного текстового обмена, строится главным образом на эксплуатации соловьевской философии любви, а также некоторых фактов из биографии философа. Не случайно имя и биография главной героини повести сориентированы на прецедент Анны Шмидт. Героиня Анна пытается победить пол, преодолеть его личностью, в которой не будет разрыва между плотским и духовным. С этой целью она продельывает разного рода «педагогические» эксперименты над мужчинами. Она соблазняет партнера только для того, чтобы преподать ему урок. Одна из сюжетных линий «Записок» строится на рассказе героини о том, как она служила в доме генерала Ш., который «раздевал ее взглядом». Однажды Анна решила положить этому конец и обратилась к генералу со следующей тирадой:

— Генерал, вы мне, наконец, надоели. Мне опротивели ваши постоянные раздеванья меня глазами. Вам нравится мое тело? Вы хотите его знать? Извольте, я могу удовлетворить ваше любопытство.

Самым решительным образом я стала расстегивать блузку²⁰.

Расстерявшийся от неожиданности генерал хотел бежать. Она всем телом пыталась задержать его, пока он наконец не вырвался. Однажды ею был предпринят эксперимент по массовому соблазнению. Анна покупает маску и отправляется на концерт в Благородное собрание, где еще до начала концерта начинает предлагать себя всей мужской половине в наложницы за 100 рублей в месяц:

Я хотела в лицо толпе.

— Ха, ха, ха, сколько желающих — успех необычайный. Пойдите, не топчитесь, я выберу из вас, покамест четырех. Пожалуйте-ка, благородный Марс, сюда, — ха, ха, ха, мундир с иголки, усы закручены, щеки блестят от чистоты — будем надеяться, что внутренне вы также чисты... Идите, господин студент, вторым, право, вы, кажется, еще не потеряли облика человека... Кто третий? Вы с осанкой адвоката — угадала? Ну, что ж, коли охота. А вы, любезнейший, пожалуйста для счета, — ха, ха, ха, вот вам и рифма.

Мне надо четырех. Теперь платок, завяжем узелок, вот так — кому достанется, тот получай меня.

Все очень просто²¹.

²⁰ Санжарь 1910: 50

²¹ Ibid.: 97–98.

Избранник приглашает Анну в ресторан, но как только он начинает проявлять к ней повышенное внимание, она от него бежит. Проведение героиней подобных экспериментов сочетается ею с поисками человека, от которого она могла бы родить дитя. Выбор Анны падает на «молодого талантливого, только что получившего кафедру профессора Л.», на квартиру которого она является и произносит перед ним исповедальный монолог, по всей вероятности, представляющий собой реферат фактических монологов, предназначенных для Блока или Вяч. Иванова:

Господи, сколько калек, жалких человеческих вырожденков размножается в нашем обществе! Мне захотелось дать нашему обществу моего человека. Мне казалось, что я даже обязана [...]

Я стала искать мужчину, от которого мне не противно было бы взять дитя. О, мои поиски мужчины-человека были не менее поучительны и красноречивы, как и поиски человека вообще.

Я только удивляюсь женщинам, как они могут удовлетворяться такими мужчинами, как у них не хватает смелости или брезгливости их забраковать²².

Монолог этот, занимающий в повести несколько страниц, заканчивается предложением создать любовный треугольник:

Вы можете сказать, что вы честный человек, вы женаты и на законном основании рождение ваших детей принадлежит исключительно вашей супруге. Вы ее любите, уважаете и совершать прелюбодеяние, изменять ей вы не можете. Тогда я попрошу вас рассказать вашей жене все, что я вам сказала, и попросить ее разрешить вам, если я, конечно, вам симпатична, поделиться со мной тем, что вы имеете²³.

Любовный треугольник — опыт непрерывных перекодировок, происходивших в реальной жизни русских символистов. Введенный в ситуацию треугольника герой становится потенциальной принадлежностью каждого из участников. Таким образом, субъекты треугольника начинают обнаруживать способности к метаморфозам. Героиня другой повести Санжарь, «Книга о человеке», Надежда, способна спровоцировать обратные метаморфозы в людях, с которыми она знакомится. Например, она соблазняет на улице молодого человека по имени Прокофий (героиня именуется его на свой лад, Копчиком) и заманивает его в свой дом. Копчик, уверенный в том, что перед ним обыкновенная проститутка, настроен приятно провести вечер. Но в голове героини давно уже созрел план «дать ему то, чего мужчины никогда не дают проституткам, научить тому, чему

²² Санжарь 1910: 130–133.

²³ Ibid.: 141–142.

они никогда их не учат»²⁴. Поэтому Надежда, во-первых, показывает Копчику свою библиотеку, а во-вторых, произносит огромный монолог о половой жизни как форме «людского помешательства». Итогом проделанного эксперимента становится сцена обратной метаморфозы: «исправление» Копчика, «излечение» его от полового чувства возвращает героя к непосредственности безгрешного дитяти:

Копчик робко расстегивал мне блузку. Я чувствовала, так пробирается ко мне не зверь, не насильник, не грубый властелин, а дитя, дитя, мной рожденное.

Открыв мне грудь, Копчик склонился и благоговейно поцеловал, приложился, как верующие прикладываются к иконе.

— Мамоchка, прости меня, дурака, Христа ради!

Да, этот человек воистину воскрес. Тело женщины стало для него иконой. Приложившись ко мне, он «заговел», он никогда не подойдет больше к женщине, как подходил до меня. Я мое доброе сделала. Копчик вступил на путь человека, «флейта» поставлена туда, где она должна быть, симфония жизни будет разыгрываться уже иначе. Воистину! Воистину воскрес!

И так добытых, так переделанных сыновей у меня уже есть немало²⁵.

Эпистолярный жанр vs. жанр записок в силу разомкнутости его структуры становится для Санжарь удобной формой для симуляции символистского приема ремифологизации и обретает для нее статус творческой доминанты. Основными текстопорождающими приемами оказываются для нее конспект-реферат и монтаж. Что означают эти приемы? Во-первых, Санжарь реферировал и далее склеивает по принципу монтажа монологи и ситуации из собственных писем, а также из писем своих корреспондентов. Так, диалог героини с Толстым, которого она посещает в Ясной Поляне, реферировал один из пассажей письма Санжарь от 6 июля 1914 г., адресованного Пимену Карпову²⁶:

Я делаю для Вас что могу, делаю даже не зная Вас по настоящему, т. е. чем вы живете, куда идете, чего хотите.

Прочитаю в книге, которую постараюсь помочь издать.

А если у Вас что раньше устроиться — помогай Бог.

Не вздумайте присылать мне своей работы в рукописи — читать не буду все равно. Только будут лишние расходы на марки.

²⁴ Санжарь 1916:125.

²⁵ Ibid.: 156.

²⁶ Литературная биография Пимена Карпова во многом сходна с литературной биографией Санжарь: Карпов также, в зависимости от установки на адресатов (Блока, Брюсова, Вяч. Иванова, Мережковского и др.), создавал разные редакции своих биографий. Общую характеристику биографии и творчества Пимена Карпова см.: Поливанов 1995: 259–265.

Ваше недоверие меня очень покорило. Но ведь Вы имеете причины бояться даже друзей. А потому я и не обижаюсь.

Не поверите — ну и бог с Вами. А я Вам верю и буду очень огорчена, если окажетесь свиньей, как все. Пишите мне кратко и без эпитетов и воплей, что у Вас. Я очень хочу вам помочь.

Надежда²⁷.

Ср.:

Лев Толстой не слушает меня и говорит много, возмущенно о теперешних писателях, о их ничтожестве, сомнении, гордости и т. д.

— Не буду читать, не читаю рукописей! Говорите, зачем пришли?

Я подавлена, думаю, что если бы рукопись прислал ему Эртель или кто любимый, он с ним так не обращался бы и прочел наверно. За что он меня так не взлюбил, — не взлюбил совершенно не зная меня и даже не желая знать? Как странно. Чудный мы народ!

— Говорите, чего пришли? Чего вам от меня надо?²⁸

Манера Толстого говорить и вести себя явно воспроизводит в этом пассаже речевые и поведенческие особенности самой писательницы: «Не вздумайте присылать мне своей работы в рукописи — читать не буду все равно» и «Не буду читать, не читаю рукописей! Говорите, зачем пришли? Только будут лишние расходы на марки».

Во-вторых, в произведениях Санжарь подвергаются реферированию и монтажу наиболее модные к этому времени теоретические построения, определившие ситуацию эпохи. Один из монологов героини «Книги о человеке» не случайно назван в тексте «рефератом»:

Закончила я мой реферат так:

Писатель Мережковский крикнул, а за ним вопят и другие, что хам идет, что хам везде проникает, на все свои хамские руки накладывает, везде свои хамские вкусы утверждает. Вопят перепуганные рыцари и в рыцарском ослеплении и страхе за своих идолов не видят, не чувят, не догадываются, что и еще кто-то идет (всегда шел, всегда будет идти, пока живы люди), идет по трудной, заваленной страшными глыбами дороге, идет сквозь хамство, интеллигентство, зверство, идет и снизу и сверху, и с самого дна земли — имя ему человек²⁹.

²⁷ Н. Санжарь — П. Карпову: РНБ, Собрание Вакселя, Ф. 124, Ед. хр. № 3864, л. 3–4 об. В работе с архивными материалами Санжарь автору помогал сотрудник отдела рукописей Российской национальной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина Сергей Георгиевич Жемайтис.

²⁸ Санжарь 1916:180–181.

²⁹ Ibid.: 130.

Фрагментарная форма записок — своеобразная поведенческая идеограмма в свою очередь также дробится на более мелкие фрагменты разорванностью стиля и рубленностью синтаксиса. Фрагменты в повестях Санжарь представляют собой форму эксплуатации символистского фрагмента (сверхтекста), лишенного своих внешних границ и обращенного ко многим другим текстам. Вспомним, что форма фрагмента стала чревата для авторов-символистов не только «автоматизацией» чужих приемов, но и собственных. Так, для позднего творчества Белого были характерны возвращения к уже написанным текстам и новые редакции этих текстов.

Фрагмент в повестях Санжарь эксплуатирует символистский фрагмент как возможность подыскивания аналогии между чужими (литературными) и собственными (эпистолярными) текстами. У читателя прямо на глазах рождается вторичный текст-гибрид, унифицированный текст-фрагмент, претендующий на статус претекста:

Иногда у меня с моим Творцом происходят беседы.

— Ну, что, Надежда, вскарабкалась в гору?

— Вискарабкалась, мой изумительный творец. Трудненько было — это верно. А все же вскарабкалась, по твоей милости.

— И видно, Надежда?

— Очень хорошо видно! Куда ни взгляну, все как на ладони.

— Что же ты, дитя мое, видишь?

— Да все, что твоей милости угодно, все.

— Как у людей по-твоему?

— Скверно, очень не хорошо! [...]

— А человек как?

— Да никак! Говорят, «звучит гордо» — и больше ничего.

— Плохо! Что же тут делать, Надежда?

— Все то же, — чистить, и подталкивать, подталкивать и чистить! Результаты — налицо. Уж я постараюсь тебе парочку-другую еще ребят очеловечить. Сколько смогу — постараюсь.

— Старайся, Надежда, старайся. А потом еще поговорим.

И спускаюсь я с моей горы к вам, люди, и начинаю творить порученное³⁰.

В этом фрагменте на глазах у читателя прозрачно склеиваются по меньшей мере три претекста — «Хождение Богородицы по мукам», «На дне» Горького и «Also sprach Zarathustra» Ницше. При этом любопытно, что в первых переводах сочинения Ницше «Also sprach Zarathustra» на русский язык слово *Заратустра* воспринималось по флективному признаку как слово женского рода. Замечание об этом находим, например, у Владими-

³⁰ Ibid.: 163–164.

ра Соловьева в статье «Словесность или истина?». Автор отмечает, что Заратустра даже мог «быть принят за женщину иным русским переводчиком»³¹. Именно так трактует Заратустру Санжарь, наделяя его женским именем со значением «ожидание желаемого, соединенное с уверенностью осуществления».

К моменту, когда появляются первые произведения писательницы, символистская модель мира уже пребывала в своей кризисной фазе, в литературе происходили процессы ассимиляции символистской поэтики массовой культурой. Санжарь ассимилирует и симулирует символистскую модель мира, находящуюся в кризисной фазе. В ее эпигонских (по-настоящему абсурдных) текстах сочетаются приметы и свойства канонического символистского сверткста, стремившегося компенсировать нереализованность дискурса о *Gesamtkunstwerk*'e, и одновременно их негативное подобие.

Критикуя элитарность символизма, Санжарь пытается противопоставить ей не только свой биографический, но и литературный опыт, сочетающий в себе элитарное и массовое. В сущности, она тем самым опережает ситуацию постмодернизма. Бульварная писательница-самоучка сочиняет «интеллектуальную» прозу для миллионного читателя:

Я знала одну малограмотную девушку-прислугу, которая с огромным пылом и жаром высказывала идеи и мысли, легшие в основу философий таких различных людей, как Толстой и Ницше, намекала на то, о чем теперь проповедует Анри Бергсон. А когда ей говорили: это у вас толстовское, а это сказал Ницше, — то моя простушка с негодованием до слез кричала: — убийтесь к черту, никакого Толстого и Ницше я не знаю!

И она тогда их действительно не знала. Эти мысли, так похожие на мысли Толстого и Ницше, родились в ее собственной голове. Она их выносила в очень убогой среде и обстановке, горела над ними ночами, не знала, что с ними делать. Она любила их, имела право считать своими. Эта маленькая девушка, с самым простым, непривлекательным паспортом и большими кипучими мыслями в голове, была... я сама³².

Основная идея, которую, проповедует Санжарь, связана с идеей размытости пола и возникновения новой мутабельной, или андрогинной, телесности³³. В повести «Заколдованная принцесса» новое тело-«существо» возни-

³¹ Соловьев 1996: 18.

³² Санжарь 1916: 6–7.

³³ Мотив андрогинности в литературе эпохи символизма был весьма продуктивен. Так, для Вяч. Иванова андрогинность связывалась с интерпретацией Диониса. Блок же определял как «не мужчину и не женщину» самого Христа.

кает в поле напряжения между зеркальным «Я» и страдающим от психического бессилия «Я», которое постоянно пребывает под угрозой упразднения:

У меня от мытья полов очень болела спина. Я остановилась, распрямляя утомленную спину, и совершенно неожиданно очутилась лицом к лицу со своим отражением в зеркале. Меня удивило и испугало это; в первую минуту я не узнала себя! Раскрасневшееся от работы лицо, большие утомленные и как-то особенно горящие глаза, раскрытые губы, с полоской ослепительно белых зубов, и беспорядочно взбитые густые каштановые волосы. Как будто я и не я. Из моего лица смотрело на меня какое-то новое, никогда не виданное мной существо. Я вся была другая и красивая, красивая.

Замешательство мое продолжалось недолго, я догадалась, кто на меня смотрит. Мокрая тряпка выскользнула из рук, я радостно приблизилась к зеркалу и сказала:

— Здравствуй, принцесса.

Лицо принцессы осветилось улыбкой. И мне казалось, что вокруг головы смотревшей на меня принцессы вспыхнуло яркое сияние.

Я принцесса, да, да, принцесса — только заколдованная³⁴.

Идеальное, «заколдованное» тело изображается Санжарь как лишенное половой дифференциации тело куклы. Известно, что Санжарь некоторое время проработала в кукольной мастерской и даже предприняла неудачную попытку поступить в театр. Идея человека-куклы постоянно тематизируется Санжарь. Нет сомнений, что ее понимание человеческой плоти как кукольного тела ориентируется на символистские идеи замены живого актера марионетками. В предыдущей главе уже говорилось о том, что природа куклы, используемой еще в магических ритуалах античности, определила промежуточное пространство, сопрягающее небо и землю, мир бытия и инобытия, мир живого и неживого. Кукла заключает в себе потенциальную способность к бесконечным перекодировкам и метаморфозам. В Средние века в виде куклы часто изображалась отлетающая душа. Героини Санжарь создают кукол из себя самих. При этом героини-куклы — это отнюдь не двойники живых героинь: они не копируют человека, а обладают собственным миром, собственной самодостаточностью и новой телесностью. Тело куклы избавляется от своего биологического значения. Вот как описывается сцена трансформации в кукольное тело главной героини «Книги о человеке»:

Как-то, замученная, затравленная донельзя, я свалилась. И не то приснилось мне, не то наяву прошло сквозь меня такое видение.

³⁴ Санжарь 1911: 50–51.

Будто иду я в гору, страшно неудобной дорогой.

Ночь надвигается, всходит луна. И странная я, будто и не женщина вовсе. Очень высокая, в длинной одежде и на голове что-то наброшенное закрывает мне лоб, спадает к ногам тяжелыми складками, Нет, не женщина я, я — человек! И что-то звучит, поет во мне, шепчет: ты теперь человек!

Ну, слава Богу, наконец-то! И я иду, и мне ничего не страшно³⁵.

Внутри героини «Книги о человеке» «звучит» и «поет» «вставленный внутрь граммофон». Одежда героини явно напоминает кукольную. Ее высокий рост, возможно, мультиплицирован нитями, которые устремляют куклу-марионетку вверх. В описании героини словно передана механика кукольного движения.

Идея создания новой телесности, близкой к кукольной, позже воплотится и в ряде других, не опубликованных до сих пор произведений писательницы, озаглавленных ею весьма симптоматично: «Человечья ремонтная», «Самодельный человек», «Челвед», «Монтер человеческих машин» и т. д. Живой герой во всех этих произведениях отчуждается, прежде всего тем, что заменяется на куклу-марионетку, и тем, что становится своим собственным кукловодом. Вполне закономерным оказывается и то, что произведения Санжарь, включающие в себя бесконечное переплетение диалогов и монологов «кукольных» героев, содержат в себе также элементы театра абсурда. Как было отмечено в предыдущей главе, истоки русского театра абсурда следует искать в символистской трактовке кукольного театра. Герои-марионетки в произведениях Санжарь, как и герои абсурдистской пьесы, способны подвергаться бесконечным трансформациям, а также переходить из одного произведения в другое. Санжарь пытается противопоставить критикуемой ею символистской сверхреальности искусственную альтернативную реальность, в которой в качестве героев выступают под разными именами одни и те же персонажи.

Итак, подводя некоторые итоги, следует заметить, что на более глубинном уровне литературная позиция Санжарь (сочетание массового и элитарного, опыт многоуровневого письма, размышления о новой телесности и новой литературе) сопоставима с экспериментами постмодернизма. Практически Санжарь впервые ставит опыт текстовых взаимпровокаций и перекодировок, сделавшийся нормой в эпоху постмодернизма и совершенно непонятный и пугающий для символистской эпохи. Блок хорошо почувствовал, что творчество Санжарь дискредитирует не только символизм, но и литературу как таковую, когда в ответ на одно из ее пи-

³⁵ Санжарь 1916:171.

сем, набросал несколько строк: «Что же мне ответить Вам? Мы такие разные [...] Я уверен, что ничего не скажу Вам полезного: ведь мы действуем в совершенно разных областях: моя сила — в форме, Ваша — в бесформенности»³⁶. «Бесформенность», о которой пишет Блок и под которой мы понимаем определенное сходство с эстетическими ценностями современной нам эпохи постмодерна, есть не что иное, как проявление абсурда в символизме. Конкретной реперзентацией такой «бесформенности» стало в произведениях Санжарь не только стирание различий между «своим» и «чужим» словом, но и между «своим» и «чужим» телом. Не случайно Санжарь после революции вступила в ВКП(б) и затем в начале 20-х гг. руководила ЛИТО, соруководителем которого в это же самое время был Валерий Брюсов. В приведенном в начале данной главы письме Блока Санжарь недаром сравнивается с Брюсовым — великим мастером не только художественных, но и поведенческих метаморфоз. Надо ли удивляться тому, что подобно брюсовской, биография Санжарь в послереволюционное время претерпевает такие значительные метаморфозы.

ЛИТЕРАТУРА

Аксенова 1996 — А. А. Аксенова. «Задирать нос выше мозга», или «Почему люди такие дряни?» (Письма Н. Д. Санжарь к А. С. Суворину, Вяч. И. Иванову, А. А. Блоку и А. С. Серафимовичу) // *Philologica*, vol. 3, № 5/7. С. 313–360.

Башкирцева 1894 — М. Башкирцева. Дневник (пер. Елены Гуревич). [Изд. 2-е.] СПб., 1894.

Белый 1994 — А. Белый. Собрание сочинений / Под ред. В. М. Пискунова. М.: Республика, 1994.

Блок 1962 — А. Блок. Собрание сочинений: В 8 т. / Под ред. В. Н. Орлова, А. А. Суркова, К. И. Чуковского Т. 5. М. Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1962.

Блок 1963 — А. Блок. Собрание сочинений: В 8 т. / Под ред. В. Н. Орлова, А. А. Суркова, К. И. Чуковского Т. 7. М. Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1963.

Блок 1963 — А. Блок. Собрание сочинений: В 8 т. / Под ред. В. Н. Орлова, А. А. Суркова, К. И. Чуковского Т. 8. М., Л. Государственное издательство художественной литературы, 1963.

Бриллиант 1929 — Н. Бриллиант. Зеленые братья. М.: ЦК МОПР СССР, 1929.

Гинзбург 1974 — Л. Гинзбург. О лирике. М., 1974.

Гольдштейн 1998 — А. Гольдштейн. Расставание с нарциссом. Опыты поминальной риторики. М.: Новое литературное обозрение, 1998.

³⁶ Блок 1963, 8: 432–433.

Житомирская 1976 — С. В. *Житомирская*. Воспоминания и дневники XVIII–XX вв. Указатель рукописей. М., 1976.

Зиновьева-Аннибал 1999 — Л. *Зиновьева-Аннибал*. Тридцать три урода. М.: Аграф, 1999.

Литературное наследство. Александр Блок. Новые материалы и исследования в четырех книгах. Книга 3. М.: Наука, 1980.

Никольская 1991 — Т. Н. *Никольская*. А. Блок о женском творчестве // Уч. зап. Тартуского университета (Блоковский сборник 881). Тарту, 1991. С. 35–36

Поливанов 1995 — К. М. *Поливанов*. Автобиография в прозе Пимена Карпова // В. Вестстейн, Д. Рицци, Т. В. Цивьян (ред.). «Вторая проза». Русская проза 20–30 гг. XX в. (Labirinti 18) Trento: Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche). С. 259–265.

Санжарь 1909 — Н. *Санжарь*. Записки Анны // Образование, □ 1. 37–86.

Санжарь 1910 — Н. *Санжарь*. Записки Анны. СПб.: Антей, 1910.

Санжарь 1911 — Н. *Санжарь*. Заколдованная принцесса. СПб.: Антей, 1911.

Санжарь 1916 — Н. *Санжарь*. Книга о человеке. Первая. М., 1916.

Соловьев 1996 — В. *Соловьев*. Словесность или истина? // И. Т. Войцкая (ред.): Фридрих Ницше и русская религиозная философия. Переводы, исследования, эссе философов «серебряного века»: В 2 т., Т. 1., Минск: Алкиона, 1996. С. 17–23.

Соловьев 1997 — С. М. *Соловьев*. Владимир Соловьев. Жизнь и творческая эволюция. М.: Республика, 1997.

Тынянов 1977 — Ю. *Тынянов*. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977.

Флаккер 1997 — А. *Флаккер*. Дама с собачкой» — смертельный удар по русскому реализму // Die Welt der Slaven. Anton Èechov. Philosophie und Religion in Leben und Werk, Band 1. München. S. 537–542.

Чехов 1976 — А. П. *Чехов*. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Т. 6. М.: Наука, 1976.

Ledkovsky, Rosenthal, Zirin 1994 — М. *Ledkovsky*, Ch. *Rosenthal*, М. *Zirin* (Ed.) Dictionary of Russian Woman Writers. London, 1994. С. 560–561.

ГЛАВА 6
ТРАДИЦИИ СИМВОЛИСТСКОГО АБСУРДА
В РУССКОЙ ПРОЗЕ 30-х гг.
(ВЛАДИМИР НАБОКОВ, КОНСТАНТИН ВАГИНОВ)

6.1. СИМВОЛИСТСКИЙ АБСУРД В РОМАНЕ
ВЛАДИМИРА НАБОКОВА «ОТЧАЯНИЕ»

Нам предстоит рассмотреть полемику с символизмом Владимира Набокова¹, сопоставив его роман «Отчаяние» с романами Федора Сологуба «Мелкий бес», «Тяжелые сны», а также некоторым рядом сологубовских рассказов. Внимание к Набокову обусловлено его четко отрефлексированным стремлением довести до абсурда символистскую идею возведения литературы в сверхдискурс, а писателя — в демиурги этого сверхдискурса. В романе «Отчаяние» писатель иллюстрирует негативное подобие символистского литературоцентризма.

¹ Об интересе Набокова к эпохе символизма см., например: Aleksandrov 1995a; Aleksandrov 1995b; Bethea 1995. Данный раздел первоначально был опубликован в виде статьи. См.: Буренина 2000. Следует оговориться, что только после завершения работы над указанной статьей мы ознакомились с работой Ольги Сконечной, посвященной той же теме «Набоков и Сологуб» (Сконечная 1999).

Список принятых сокращений

О — *Владимир Набоков. Отчаяние* // В. Набоков: Собрание сочинений: В 4 т. Т. 3. М., 1990.

Д — *Владимир Набоков. Избранное*. М., 1990.

МБ — *Федор Сологуб. Мелкий бес (Shabby Demon)*. Lettchworth, Hertfordshire, 1966.
С1 — *Федор Сологуб. Собрание сочинений: рассказы 1894–1908 гг. (Slavistische Beiträge, Band 291)*. München, 1992.

С2 — *Федор Сологуб. Собрание сочинений: рассказы 1909–1921 гг. (Slavistische Beiträge, Band 343)* München, 1997.

ТС — *Федор Сологуб. Тяжелые сны*. Л., 1990.

Разумеется, прав Жан-Филипп Жаккар, утверждая, что тематическая близость Набокова к поэтике абсурда не может служить основанием для причисления Набокова, например, к обэриутам². И все-таки проблема абсурда и абсурдного как жизненной или литературной формы постоянно затрагивается Набоковым, будь то статьи («Искусство литературы и здравый смысл» и др.) или литературные произведения³. Набокова интересовал как собственно символизм, так и вызревший в его недрах символистский абсурд.

Параллель Сологуб — Набоков уже имплицитно прослеживается в псевдониме Владимира Набокова — *Сирин*: именно петербургское символистское издательство «Сирин» (1913–1914), основанное М. И. Терещенко и его сестрами, выпускало двадцатитомное собрание сочинений Федора Сологуба⁴. Не исключено, что в романе «Отчаяние» скрыто присутствует отражение биографического момента из жизни Сологуба, дружившего со своим бывшим учителем математики Василием Алексеевичем Латышевым. В письмах Сологуба к Латышеву — рассуждения о бессмысленности бытия и желании смерти. В романе Набокова имя собственное *Латышев* скрыто под именем нарицательным: «Один умный латыш, которого я знал в девятнадцатом году в Москве, сказал мне однажды, что беспричинная задумчивость, иногда обволакивающая меня, признак того, что я кончу в сумасшедшем доме» (О 336). Возможно, что в романе присутствуют и другие, не проясненные пока, биографические сологубовские подтексты.

Самым заметным сологубовским источником «Отчаяния», безусловно, является роман Сологуба «Мелкий бес». Фабула романа «Отчаяние», как и романа «Мелкий бес», строится на идее эквивалентности гетерогенных элементов, выступающих в роли лжедвойников. В обоих романах эта идея оборачивается сходным преступлением: убийством мнимого двойника. Различной в романах оказывается сама подоплека преступления. В «Мелком бесе» Передонов одержим страхом перед тем, что Володин собирается его убить и присвоить себе его имя, чтобы затем жениться на Варваре. Передонов боится подмены. Он даже ставит по всему своему телу сигнатуру «П» для того, чтобы Володин не смог отнять у него идентичность: «Ведь бывали же случаи, что люди присваивали себе чужое имя

² Жаккар 1995: 439.

³ Об элементах абсурда у Набокова см.: Kecht 1983: 54–56. Наблюдения над приемами театра абсурда в «Приглашении на казнь» см.: Букс 1998: 131.

⁴ Прямое свидетельство о набоковском интересе к творчеству Сологуба находим: Nabokov 1990: 487–488.

и жили себе в свое удовольствие» (МБ 103–104), — фраза, мотивирующая и конструирующая всю фабулу романа «Отчаяние». Герман в противовес Передонову стремится во что бы то ни стало преодолеть свою идентичность, свою телесность, свое имя. И Передонов и Герман озабочены поисками места: «Как же я могу жить, если мне не дают места?» — думает Передонов (МБ 346). Герман также рассуждает о гипотетическом месте, «до которого в силу особой топографии кошмаров никак нельзя добраться». И все-таки Герман в отличие от Передонова ищет свое место не в объекте, а в субъекте. Его задача — преодолеть свою дейктическую функцию, воплотившись в другом субъекте.

Генетическое родство романов четко прослеживается на уровне ономастики: имя главного героя «Мелкого беса» — Ардальон Борисович Передонов — повторяется как имя Ардалион в набоковском романе⁵. По всей вероятности, Набоков имел в виду и героя романа Достоевского «Идиот» — генерала Ардалиона Александровича. Генерал рассказывает князю Мышкину не то истинную, не то вымышленную историю о том, что отец князя умер в госпитале, находясь под следствием. Следствие проходило по делу о рядовом Колпакове, который попался на краже сапог у своего же товарища. Князь публично пригрозил Колпакову, что высечет его за это розгами. После такой угрозы Колпаков скончался от разрыва сердца. В связи с этим против князя было возбуждено уголовное дело, окончания которого он так и не дождался — заболел и умер в следственном госпитале. Однако история с Колпаковым имела неожиданное продолжение. Через полгода после кончины рядовой Колпаков вновь внезапно появляется в своей роте. Смерть Колпакова оказывается мнимой. Мнимая гибель Германа инсценируется по этой же модели. Для набоковского романа, кроме того, оказывается важным еще один Ардальон из повести Михаила Козакова «Мещанин Адамейко» (1927). На это соответствие впервые обратил внимание Александр Долинин.

Главный герой повести Козакова — Ардальон Порфирьевич Адамейко — становится организатором и соучастником убийства старухи, Варвары Семеновны Пострунковой. Само преступление совершает безработный типографский наборщик Федор Сухов — муж Ольги Самсоновны, в которую влюблен Адамейко. Такова фабула. Герман, по предположению Долинина, и есть Ардальон из «Мещанина Адамейко». И все-таки, несмотря на ряд интересных параллелей между «Мещанином Адамейко» и «Отчаянием», Ардальон Порфирьевич в большей степени черпает свои ин-

⁵ См.: Dolinin 2000.

тертекстуальные черты в сологубовском Ардальоне Борисовиче, нежели является интертекстуальным предтечей Германа. Параллель Герман — Ардальон Борисович представляется также намного ярче и убедительнее, тем более, что в ней во многом сказывается принципиальное набоковское прочтение эпохи русского символизма.

Ардалион у Набокова оказывается художником. Ардалион-художник объединяет в себе черты символистского и авангардного (футуристического) видения мира. Если авангардность Ардалиона эксплицирована прямо (геометризм предметов и фигур на полотнах), то причастность Ардалиона к символизму определяема скрыто. На символизм Ардалиона, во-первых, намекает копия картины художника-символиста Арнольда Бёклина «Остров мертвых», которая висит рядом с произведениями самого Ардалиона. Имя швейцарского живописца, Арнольд, кстати сказать, есть не что иное, как анаграмма имени *Ардальон*. Уже с 90-х г. XIX в. эта картина стала невероятно популярна в России⁶. Во-вторых, в картинах Ардалиона просматривается преломление «межпредметных отношений» живописи художника-символиста Петрова-Водкина. «Квадратные яблоки» на натюрмортах Ардалиона, к примеру, сопоставимы с «Розовым натюрмортом» Петрова-Водкина, всю композицию которого пересекает ветка с яблоками. Стол покрыт розовой скатертью (ср. описание портрета Германа: «розовый ужас моего лица», «фруктовый оттенок» щек (О 366), «пухлый розовый мужчина»-жандарм (О 460)).

С точки зрения Германа, живопись Ардалиона — неправильная, в силу того, что в ней отсутствует сходство с оригиналом («Вообще сходства не было никакого» (О 366)). Заметим, что Передонов также проявляет негативное отношение к картинам в доме Грушиной («... гости любовались голыми бабами, написанными плохо»), потому что на картинах нет сходства:

— Что же это, баба кривая? — угрюмо сказал Передонов.

— Ничего не кривая, — горячо заступилась Грушина за картинку, — это она изогнулась так (МБ 304).

Герман требует живописи, нивелирующей дифференциацию между гетерогенными элементами. Как раз в этом смысле он становится преемником Передонова. Причем фамилия *Передонов* созвучна в романе «Отчаяние» фамилии и другого художника — эпизодического героя — Переводова. Тем самым еще раз подчеркивается, что Передонов переосмыс-

⁶ О популярности этой картины Бёклина в России см.: Щеглов 1991: 179–180.

лен Набоковым как художник, воплощенный и в Ардалионе, и в Германе. В Германе такое воплощение просматривается имплицитно, что вполне интерпретируемо. Вспомним, с каким эстетическим наслаждением пачкает Передонов обои в доме Преполовенской:

Вдруг Передонов плеснул остаток кофе из стакана на обои. Володин вытарашил свои бараньи глазки и огляделся с удивлением. Обои были испачканы, изодраны. Володин спросил: Что это у вас обои? [...] — Мы всегда, когда едим, пакостим стены, — пусть помнит. — Каких лепех насажал! — с восторгом восклицал Володин [...] И все трое, стоя перед стеною, плевали на нее, рвали обои и колотили их сапогами. Потом усталые и довольные отошли (МБ 47).

Для Передонова пачкание обоев — акт почти живописного творчества. Кофе для Передонова идентифицируется с красками (кофе — постоянный мотив в «Отчаянии»), а обои — с холстом. В романе Набокова Герман видит «узор коричневых цветов на обоях» (О 386). Коричневый цвет, совпадающий с цветом кофе, указывает на солугубовский претекст. «Желтовато-коричневым» оказывается и цвет дегтя, которым дети по научению Черепнина расписали калитку и забор дома Вершиной (МБ 188). В романе Герман дважды называет себя Ардалионом отнюдь не случайно. Он хочет идентифицировать себя как писателя с Ардалионом как художником и поправить его как художника, но по-передоновски: в финале романа Герман назовет себя «бескорыстным художником» (О 441). Передонов, воспринимающий свое собственное тело как «холст», метит себя буквой, подкрашивается румянами (подкрашивают покойников: «П» в старославянском алфавите и означает «покой»). Для Германа «холст» — тело Феликса: он стрижет, бреет и переодевает свою будущую жертву. Жертва для него — объект творчества⁷. Подобные метаморфозы имеют глубокое основание. Текст, с точки зрения нарратора, теряет свою силу: «... слово не может полностью изобразить сходство двух человеческих лиц, — следовало бы написать их рядом не словами, а красками». Или: «Но сейчас мне нужна не литература, а простая, грубая наглядность живописи» (О 342). «Грубая наглядность живописи» означает, что живопись должна быть соединена с действительностью, то есть представлять гетерогенное как гомогенное, напри-

⁷ Об убийстве как искусстве в «Отчаянии» см.: Давыдов 1982: 93–99. И все же применительно к роману Набокова следует, скорее, говорить не об убийстве как искусстве, а об искусстве как убийстве: именно искусство воспринимается Германом как инструмент убийства живого оригинала.

мер, обои и кофе должны вытеснить холст и краски. Нарратор постоянно конкурирует с художником. Он создает с помощью словесного искусства картины, которые, по его мнению, должны вытеснить словесное творчество. Такова, например, картина празднования Нового года — барочно-геральдическая по своему происхождению⁸:

За столом сидят Лида, Ардалион, Орловиус и я, неподвижные и стилизованные, как зверье на гербах: — Лида, положившая локоть на стол и настороженно поднявшая палец, голоплечая, в пестром, как рубашка игральной карты, платье; Ардалион, завернувшийся в плед (дверь на балкон открыта), с красным отблеском на *толстом львином* лице (курсив мой. — О. Б.)⁹; Орловиус — в черном сюртуке, очки блестят, отложной воротничок поглотил края крохотного черного галстука; — и я, человек-молния, озаривший эту картину (О 398–399).

С одной стороны, эта картина, словно написанная Германом, представляет собой изображение изображения, а с другой стороны, картина превращается в часть реальности. Об этом свидетельствует последующая фраза: «Ардалион разлил по бокалам шампанское и все замерли опять». Герои покидают изображение, переходя в реальность. Герман явно кон-

⁸ О барочной традиции в романе «Отчаяние» см. подробно: Lachmann 2000.

⁹ В романе Набокова присутствует немало аллюзий на произведения Льва Толстого, который, как известно, горячо полемизировал с символизмом (см.: Толстой 1983: 27–195). Имя Ардалион, семантически поливалентное, как, впрочем, и имена других героев «Отчаяния», содержит опосредованный намек на имя Толстого: «лион» = «Лев». Пародия на Толстого дважды имплицитно в описании внешности Ардалиона: у этого героя «толстое львиное лицо»; и в другом контексте — «толстое лицо с львиной переносицей» (О 410). Набоков прибегает и к откровенно-задиристым намекам на Толстого: «Мне приходилось не раз видеть носы а-ля Лев Толстой» (О 357). Тема Набоков — Толстой могла бы стать предметом отдельной разработки. Так, к одному из источников «Отчаяния» можно причислить пьесу Толстого «Живой труп». При этом литературный треугольник *Лида — Протасов — Каренин* обладал реальным биографическим прототипом: *Екатерина Гимер — Николай Гимер — Чистов*. Известное скандальное разбирательство конца XIX в. вращалось вокруг Николая Гимера (ср. звуковое сходство имен: Гимер — Герман), который инсценировал самоубийство, сообщив об этом в письме к своей супруге Екатерине Гимер. В этом судебном процессе принимал участие известный юрист А. Ф. Кони, образ которого отнюдь не случайно мелькает на страницах «Других берегов» Набокова (см.: Набоков 1989: 60). (Подробнее о судебном процессе над Гимерами см.: Кони 1968: 502–518). В отличие от Германа, претендующего во второй раз на руку собственной супруги, Николай Гимер инсценирует самоубийство в пользу счастливого соперника, крестьянина Чистова. Самопожертвование Гимера представлено у Набокова своим жертвоприносительным инвариантом. Впрочем, реальные и литературные прототипы так тесно переплетаются в «Отчаянии», что определить, какой из них в действительности положен в основу романа практически невозможно. В этом — один из литературных трюков Владимира Набокова.

курует с художником Ардалионом, а повествователь, ощущая вербальное бессилие текста, признает, что такой текст по-футуристически вытесняется живописью. Так отражена в «Отчаянии» борьба двух эпох: символизма и авангарда. Ардалион борется с Германом за главную роль внутри текста. В конце концов Ардалион берет над Германом верх: он и остается единственным обладателем Лидии. Художник одерживает верх. Писатель терпит поражение.

Абсолютизируя символистское стремление возвести литературу в сверхдискурс, Набоков главным героем романа делает все же не художника, а писателя¹⁰. Писатель терпит в романе поражение дважды. Один раз, когда он проигрывает художнику. И второй раз, когда он проигрывает самому себе как писателю, создав не текст, в конце концов, а иллюзию текста. Прототип Германа-писателя имеет некоторую предысторию, относящуюся к роману Сологуба «Мелкий бес». В предисловии к пятому изданию этого романа Сологуб написал о дальнейшей судьбе своего главного героя:

Мне казалось когда-то, что карьера Передонова закончена и что уж не выйти ему из психиатрической лечебницы, куда его поместили после того, как он зарезал Володина. Но в последнее время до меня стали доходить слухи о том, что умоповреждение Передонова оказалось временным и не помешало ему через некоторое время очутиться на свободе [...] Я даже прочитал в одной газете, что я собираюсь написать вторую часть «Мелкого беса» [...] Что было с Передоновым по выходе его из лечебницы, об этом мои сведения неясны и противоречивы. Одни мне говорили, что Передонов поступил на службу в полицию [...] От других же я слышал, что в полиции служил не Ардалион Борисович, а другой Передонов, родственник нашего. Самому же Ардалиону Борисовичу на службу поступить не удалось, или не захотелось; он занялся литературною критикою. В статьях его сказываются те черты, которые отличали его и раньше (МБ 33–34).

Герой гипотетического посттекста у Сологуба — это предположительно литературный критик или человек, связанный с литературой, в статьях которого «сказываются те черты, которые отличали его и раньше»: то есть готовность к преступлению.

Существенным добавлением оказывается свидетельство о первоначальном замысле романа: роман включал в себя еще одну сюжетную линию двух столичных писателей, Степанова и Скворцова, приехавших на

¹⁰ Антропоним *Герман* почерпнут Набоковым, по всей вероятности, не только из литературных источников. Под псевдонимом *товарищ Герман* нападала на Блока за его статью о Бакунине Зинаида Гиппиус. См. подробнее: Блок 1962, т. 5: 714.

время в провинцию под псевдонимами Сергей Тургенев и Шарик¹¹. Первично передоновский и писательский сюжеты выступают как сюжеты-двойники, а затем уже продолжают гибридно существовать в Передонове из предисловия. Таким образом, в романе Сологуба зашифрованный писатель-Передонов становится убийцей, а убийца позже трансформируется в литератора. У Набокова это парадоксально перевернется в Германе — писатель трансформируется в убийцу. При этом писатель начинает конкурировать с художником, захватывая и его имя (Герман дважды пользуется именем Ардалиона), и его приемы (транспонирование живописной техники в художественный текст). Недаром именно завершение портрета Герман считает сигналом к преступлению. Таким образом, интертекстуальную взаимосвязь между романом Сологуба и романом Набокова можно определить как взаимосвязь тема-рематическую.

О генетической близости романов свидетельствует не только жанровая и в некотором смысле фабульная общность, но и целый ряд других интертекстуальных пересечений уже на внутрисюжетном уровне. К одним из таких пересечений относится кульминационный (и структурно-центральный) момент «Отчаяния» — трехсерийный сон-кошмар Германа о белой собачке:

Мне приснился отвратительный сон. Мне приснилась собачка, но не просто собачка, а лже-собачка, маленькая, с черными глазками жучьей личинки, и вся беленькая, холодненькая, — мясо не мясо, а скорее сальце или бланманже, а вернее всего, мяско белого червя, да притом с волной и резьбой, как бывает на пасхальном баране из масла... (О 391)

Сон о белой собачке прямо сопоставим с образом недотыкомки из «Мелкого беса»:

Откуда-то прибежала маленькая тварь неопределенных очертаний — маленькая, серая, юркая недотыкомка. Она посмеивалась и дрожала и вертелась вокруг Передонова. Когда же он протягивал к ней руку, она быстро ускользала, убегала за дверь или под шкаф, а через минуту появлялась снова и дрожала, и дразнилась — серая, безликая, юркая (МБ 185–186).

Появление недотыкомки, как и сон о белой собачке, приходится на структурный центр «Мелкого беса», безусловно являясь очевидным пе-

¹¹ Об этом сюжете подробнее см.: Павлова 1997. Принципиальным для интерпретации набоковского романа оказывается скорее даже не подспудное наличие изъяттого писательского сюжета, а концепция убийства, которую в одном из эпизодов «отвергнутого» сюжета высказывает писатель Тургенев: «О, все равно! — сказал Сергей Тургенев, — ведь и убийство может быть красивым жестом» (С2 195).

реломом для Передонова. С этого момента Передонов и начинает медленно сходить с ума. Цитируемый контекст показывает, что белая собачка родственна сологубовской недотыкомке. Кроме того, в одном из контекстов недотыкомка выступает именно как собачка: «[...] то прикинется тряпкою, лентою, веткою, флагом, тучкою, собачкою, столбом пыли на улице [...]» (МБ 341). Будущее убийство, интерпретируемое как жертвоприношение, маркируется в романе Набокова мотивом желтого столба: «он мне был знаком по будущему» (О 353), «...и этот желтый столб... он многозначительно на меня посмотрел, когда я оглянулся, — и как будто сказал мне: я тут, я к твоим услугам...» (О 353). Мотив столба — сигнал искупительной жертвы — дважды подряд появляется и в «Мелком бесе» накануне свидания с Авиновицким, который фактически прогнозирует будущее убийство, обращаясь к Передонову со словами: «С повинной? чело века убили?» (МБ 143). Мотив столба у Сологуба (МБ 44, 72, 141) перестраивается в монотонный лейтмотив у Набокова (О 352, 364, 431).

Белая собачка, как и недотыкомка, связывается с миром inferнальным, а кроме того, маркирует мотив грядущего жертвоприношения¹². Собачий лай доминирует в финале «Отчаяния», совпадая с нарративной агонией автора. «Лающие люди» и «хохочущие собаки» у Сологуба (МБ 326) предшествуют полной декоммуникации в финале романа: Передонов способен извлекать из себя только «несвязное и бессмысленное» (МБ 416).

Сон о собачке-личинке, собачке-черве находит свои параллели в целом ряде других сологубовских источников, например в романе «Тяжелые сны». Так, Логин в своем очередном сне видит себя идущим по берегу моря: «Он идет по открывшимся камням дна, влажным камням, в промежутках между которыми копошатся безобразные слизняки» (ТС 48).

Мотив отчаяния становится в «Тяжелых снах» Сологуба практически сквозным: «Много видел Логин отвратительных и презренных дел, видел гибель многих и каменное равнодушие остающихся, — негодование, отчаяние, злоба мучили его» (ТС 28). В другом контексте Логин исповедуется Анне: «Мы в пустоту тратили пыл сердца... сеяли жизнь в бездну, и жатва наша — отчаяние» (ТС 33). «Меня душит злоба, отчаяние. Мне страшно оставаться», — говорит Клавдия Палтусову (ТС 59); из сна Анны: «Ее ноги тяжелы, как свинцовые, она движется медленно, а погоня приближается. Отчаяние!» (ТС 120). Одним из источников этого

¹² Об этих и других интерпретациях *собаки* в связи с интертекстуальным анализом стихотворений Сологуба и Маяковского см. подробнее в кн.: Смирнов 1981: 118–132.

мотива была для Сологуба работа Шопенгауэра «Die Welt als Wille und Vorstellung». В русском переводе 1898 года находим следующее рассуждение: «Человек, после того как он, пройдя по всем ступеням возрастающего удручения, [...] доведен до края *отчаяния* (курсив наш, — О. Б.), вдруг входит в самого себя, познает себя и мир, изменяет все свое существо, возносится над самим собою и всем своим страданием и... радостно приемлет смерть»¹³.

Символизм породил целый ряд стихотворных и прозаических текстов с одноименным названием: стихотворение «Отчаяние» А. Герцык (1919), два стихотворения А. Белого «Отчаянье» (1904, 1908) (на эти стихи Белого в набоковском контексте впервые обратила внимание Наталья Зандер), статья Л. Д. Зиновьевой-Аннибал «В раю отчаяния. Андре Жид. Литературный портрет» (1904) и др. Алексей Крученых едко пародировал мотив отчаяния у символистов в своем сочинении «Апокалипсис в русской литературе» (глава «Сонные свистуны»). Эта статья не могла пройти мимо Набокова, интересовавшегося авангардной критикой литературы символизма. Тем более что Крученых совершает в ней несколько выпадов против Сологуба¹⁴.

Рассказ «Червяк» (1896) также может быть отнесен к источникам сна Германа. Девочке Ванде представляется, что в нее вселился червяк, день и ночь грызущий ее сердце: «Почему червяк? Она расчленила слово на слоги и звуки: гнусное шипение вначале, потом рокот угрозы, потом скользкое, противное окончание» (С. 32). Сон о белой собачке сопоставим и с сологубовским рассказом «Баранчик» (1898). Рассказ начинается с того, что крестьянин Власт режет к празднику Ильи пророка барана, а дети крестьянина за этим наблюдают: «Баран был весь белый, — и волосенки у ребят были белые» (С. 103). Сон о белой собачке, пожалуй, предельно интенсивно насыщен ассоциациями с различными литературными претекстами. По всей вероятности, он исподволь переключается с некоторыми эпизодами из повести Горького «Жизнь Клима Самгина». Варавка, объясняя Климу, что такое *гипотеза*, дает следующее определение: «Это — собачка, с которой охотятся за истиной»¹⁵. Лжесобачка в «Отчаянии» — суть ложное, несмотря на скрупулезность разработки предположение Германа, приводящее к фиктивности конечного результата: опоз-

¹³ См. : Шопенгауэр 1898: 411. О мотиве отчаяния у русских символистов см. подробно: Hellman 1995.

¹⁴ Крученых 1923: 20.

¹⁵ Горький 1988: 58.

нан не только убитый, но и убийца. Хорошо узнаваем у Набокова и другой эпизод из повести Горького: «чевряк», «чревак» как метатезы червяка, о котором Климу Самгину доверительно рассказывает Иван Дронов, предопределяют демоническую многоликость белой собачки из сновидения Германа. Кроме упомянутого сологубовского рассказа «Червяк», в контексте «Отчаяния» обыгрывается миф о грехопадении (искушение змией). Этот миф предопределяет внутреннее сцепление сна о белой собачке с предшествующим ему эпизодом на участке Ардалиона — будущем месте преступления: Герман отчетливо видит сосны, «обтянутые красноватой змеиной кожей» (О. 353). Интертекстуальные разыскания отсылают и к уже упомянутой повести М. Козакова «Мещанин Адамейко». В повести есть два белых шпица, которых можно интерпретировать как своего рода двойников. Один белый шпиц принадлежит будущей жертве Пострунковой, а другой — семье Сухова, то есть семье будущего убийцы. При этом появление второго шпица связано со сценой появления Ольги Самсоновны, что, в свою очередь, напоминает о первой сцене появления чеховской Анны Сергеевны («Дама с собачкой»), следом за которой «бежал белый шпиц». (О набоковском интересе к «Даме с собачкой» может дать представление его статья «Дама с собачкой».) Что касается соотношения последних указанных деталей с романом «Отчаяние», то внимание на себя обращает еще и совпадение слова *шпиц* со звуковым обликом имени набоковского героя Карла *Шписа*. Очевидно и сближение сна о белой собачке с рассказом Ю. Олеши «Лиомпа», написанном, кстати сказать, в тот же самый год, что и повесть М. Козакова. В рассказе Олеши психическое состояние умирающего Пономарева замещается звуковым комплексом: «Лиомпа!». Человек, умирая, видит мир, но уже не воспринимает его. Для него утрачиваются значения предметов: яблоко становится пустой абстракцией. У Набокова звуковой комплекс *белая собачка* substituiрует страх Германа перед тем, что он, живой Герман, уже не воспринимается миром, становится для него пустой абстракцией. Любопытно, что к образу «белой собачки» Набоков, учившийся рисованию у Добужинского, будет бессознательно возвращаться в своих рисунках. Он изобразит ее на первой странице своего авторского экземпляра романа «Мэнсфилд-парк».

Белая собачка, «с волной и резьбой, как бывает на пасхальном баране из масла» пародирует и сологубовский претекст, и евангельский (в определенном смысле повествование набоковского нарратора является собой Евангелие от Антихриста). И наконец, сон о белой собачке непосредственно обязан своим происхождением рассказу Сологуба «Белая

собака»: как собственно заглавию, так и сюжету в целом. Ниже об этом будет сказано несколько подробнее.

Сон о белой собачке включен в целую парадигму снов Германа (куда входят и сны наяву), что, в свою очередь, сопоставимо со сновидениями героев «Мелкого беса». Передонов, Людмила, Володин видят разного рода сны: кошмары (Передонов), сны-предчувствия (Володин), сны-желания (Людмила). И все же более тесную связь в этом смысле можно обнаружить между «Отчаянием» и романом Сологуба «Тяжелые сны». Весь сюжет романа пронизан сновидениями-кошмарами, которые мучают главных героев Логина, Клавдию и Анну. В набоковском романе присутствует явное цитирование заглавия этого сологубовского романа: «...начинается новая простая жизнь, тяжелые творческие сны миновали...» (О 453). Но у Набокова сны становятся достоянием исключительно одного Германа (сны Лидии подаются со слов Германа, а другие герои романа снов не видят):

[...] и вот возникал перед самым моим лицом, как будто из меня выйдя, затылок человека, с заплечным мешком-грушей, он медленно уменьшался, и лицо его становилось все яснее, и это было мое лицо [...] и вдруг я замечал, что глаз на нем нет (О 363).

Процитированный фрагмент сна Германа о Феликсе сопоставим с эпизодом одного из сновидений Логина:

Лицо мертвеца мерещится Логину; это — его собственное лицо, страшно бледное, с тускло-свинцовыми тенями на впалых щеках, еще не тронутых тлением [...] Лежал холодный и спокойный, и глядел мертвыми, закрытыми глазами сквозь тяжелую ткань (ТС 92–94).

Примечательно, что в обоих фрагментах отсутствуют глаза. Незречность для Набокова, как и для Сологуба, — своего рода атрибут загробного мира. В романе «Мелкий бес», когда Передонов едет венчаться с Варварой, перед его взором предстает фантастическая глаз-птица: «Глаз-птица пролетела, — угромо сказал Передонов, всматриваясь в белесовато-туманную даль небес. — Один глаз и два крыла, а больше ничего нету» (МБ 317–318). «Глаз-птица» трансформируется у Набокова в старуху огромной величины, которая глядит на всех круглым глазом. Редуцированной парностью в еще большей степени подчеркивается монструозность ее глаз. Превращаясь затем в умирающую от водянки женщину, старуха осознается и как рефлекс старой графини из «Пиковой дамы». Для сравнения укажем, что в «Мелком бес» на старую графиню намекает, с одной стороны, княгиня Волчанская, с другой стороны, ряд

цитат, обыгрывающих название пушкинской повести, например: «Пиковая дама все ко мне лезет, в тиковом капоте [...]» (МБ 287) и др.

При встрече с Феликсом в Тарнице Герман, рассматривая палку Феликса, замечает, что она «с глазком». Мотив глаз в литературе нередко сопутствует изображению inferнального мира (достаточно вспомнить глаза на портрете, приобретенном Чартковым). Глаза ненавидит Передонов: он казнит карты, ослепляя карточные фигуры, называя их «соглядатаями». В «Соглядатае» Набокова одному из героев — Вайнштоку, а следом за ним и главному герою, тоже кажется, что за ними следят некие «Агенты». Пьеса Метерлинка «Слепые» могла также быть принята во внимание как Сологубом, так и Набоковым. Некоторое время спустя «слепота» и «немота» символизма трансформируются в тотальную «глухоту» поэтикой русского абсурда, когда между героями происходят «глухие» диалоги.

Мотив соглядатаев в «Мелком бесе» довольно устойчив (МБ 294, 298, 335, 341, 343, 344, 345). И тем не менее название одноименной набоковской повести сводится не только к сологубовскому претексту, но и к брюсовскому «Природы соглядатай», восходящему, в свою очередь, к мотиву из Фета. Более того, создание повести опережается переводом стихотворения Альфреда де Мюссе «Декабрьская ночь», осуществленным Набоковым в 1928 г. В нем двойник лирического героя («как брат, похожий») именуется «соглядатаем»: «О, соглядатай скорби и заботы!» и далее: «...О, кто ты, брат мой, кто ты, / / являющийся в черный день?»¹⁶ Общим первоисточником указанного мотива является библейский миф о соглядатаях, посланных Моисеем в землю Ханаанскую в то время, когда израильское войско намеревалось эту землю завоевать.

Для романа Набокова зрение негативно не в силу его приобщенности к inferнальному. Зрение дифференцирует гетерогенное. Согласно нарратору, дифференциация как оппозитив неразличения и есть то негативное, которое следует устранить. Герману важно верить в свое мнимое сходство с Феликсом. Недаром герои набоковского романа, за исключением Ардалиона, отличаются плохим зрением и носят очки: Орловиус, толстяки на дачных участках, женщина-продавец из табачной лавки, лакей — все в пенсне. Именно в таком понимании зрению противопоставлена в «Отчаянии» близорукость: «Постоянное воспоминание о его (Ардалиона. — О. Б.) опасных глазах толкнуло меня на изображение близорукости» (О 408).

¹⁶ Набоков 1990: 203–208.

Возвращаясь к белой собачке, следует отметить, что указанные интертекстуальные пересечения между рядом сологубовских текстов и сном о белой собачке маркируют в романе Набокова будущее убийство, интерпретируемое как жертвоприношение. Белая собачка, как и недотыкомка, баранчик или червяк = слизняк = личинка, — сигнал грядущей жертвы. Этому сну предшествует в романе описание самой жертвы, Феликса. Вид Феликса антиципирует будущее убийство: «беспомощная шея», «грустное выражение шейных позвонков», «черта на шее, где приставили голову». Жертва провоцирует убийцу. Нечто подобное находим и у Сологуба. В финале Володин становится жертвой Передонова. Метафоризация Володина как барашка в сознании Передонова наталкивает его на выбор способа убийства: Передонов режет Володину горло (в свою очередь, это сопоставимо с убиением барашка и Сеньки из рассказа Сологуба «Баранчик»). Черта на шее у Феликса — знак еще не нанесенной раны. В цепочку периферийных сигнальных элементов будущей жертвы включен эпизод проводов Ардалиона. На вокзале появляются знакомые Ардалиона и Лидии, один из которых одет в «пальто с облезлым барашковым воротником» (О 414). Он же, именуемый далее «барашковый», произносит: «Не-сцимум», оказываясь пародийным двойником (*Ne scimus!*) священной жертвы. И наконец, «холодные послушные лапы» Феликса (О 434), окрашенная кровью пена после его бритья и его агония («...шурша на снегу он стал кобениться, как если б ему было тесно в новых одеждах; вскоре он замер» (О 437)) прямо сопоставимы с деталями из финала романа «Мелкий бес»:

Передонов быстро выхватил нож, бросился на Володина и резанул его по горлу. Кровь хлынула ручьем [...] Володин грузно свалился на пол. Он хрипел, двигался ногами и скоро умер (МБ 415–416).

Накануне казни Герман стрижет и бреет свою будущую жертву. Передонов, постоянным объектом преследования которого становится кот, привязывает однажды этого кота на веревку и отводит к парикмахеру, чтобы кота обрить. Парикмахер отказывается брить кота. В «Отчаянии» Герман сам выполняет роль парикмахера по отношению к Феликсу. Но у него появляется еще один опасный двойник — реальный парикмахер, обнаруживающий тело мертвого Феликса. Подробное описание у Набокова предметов для бритья любопытно само по себе. Так, пользуясь кисточкой для бритья, Герман делает ее эрзацем орудия творчества своего второго двойника Ардалиона (прежде, как уже было сказано, он пользовался именем Ардалиона). Кисточка в совокупности с другими элементами, под-

готовавливающими преступление, представляет также своего рода коррелят орудия убийства. Кисточка есть субститут кисти Ардалиона (выше отмечалось стремление Германа поправить художника). При этом важным оказывается и то, сколько она стоит: *семнадцать пятьдесят*. Цифра 17, переведенная в римское XVII (а именно в Италию выпроваживает Герман опротивевшего ему Ардалиона) и далее деанagramмированная, означает: *vixi*, то есть *я умер*. Герман ощущает смерть Феликса как свою собственную и желает, чтобы и окружающие думали то же самое. Число *пятьдесят* становится своеобразной подсказкой к тому, что герой умер только наполовину и что это мнимая смерть.

Мнимая смерть и мнимая жизнь — или эквивалентность между живым и мертвым — еще один (мотивный) момент соприкосновений сологубовского и набоковского романов. Мир у Сологуба — мир в состоянии апокалиптической катастрофы, когда жизнь еще теплится, но уже входит в зону контакта с мертвым. Поэтому все сологубовские герои одновременно и живые, и усопшие. Сознание Передонова — это «растлевающий и умертвляющий аппарат» (МБ 141). Передонов смотрит на мир «мертвенными глазами» (МБ 141), у него «мертвенно-грубые чувства» (МБ 84), и он одержим некрофильным синдромом. Княгиня Волчанская, становясь в воображении Передонова его возлюбленной, представляется ему «чуть тепленькая, трупцом попахивает» (МБ 347). Один из героев «Мелкого беса» — Тишков — «ничего не видит в живом мире и не слышит ничего, кроме звенящих мертво слов» (МБ 140). Набоков в противовес Сологубу представляет мир постапокалиптическим, когда нет уже ничего живого, но начинается вечное парадоксальное символистское возвращение неживого в контактную зону с живым. Феликс, которого Герман находит в начале романа, описывается как покойник. Лидия иногда упоминается либо в прошедшем времени (темпоральный перебив), либо как «покойница». Несколько раз называются мертвые предметы, например, «графин с мертвой водой» (О 372) или «мертвое место» (О 443), или картина Бёклина «Остров мертвых». Мертвое выступает как живое. «О нет, мертвецов я не боюсь, как не боюсь сломанных, разбитых вещей, чего их бояться!», — заявляет Герман (О 444). У Сологуба Передонов, напротив, охвачен ужасом перед мертвым и размышляет, как было бы хорошо сжечь все те дома, в которых когда-либо были покойники. Герман просит Лидию устроить для него после мнимой смерти не погребение в земле, а кремацию, словно ориентируясь в этом смысле на Передонова. И у Набокова, и у Сологуба мертвецы оказываются живыми субъектами, а живые — мертвыми. В этом одно из проявлений внутрисюжетной парности обоих романов.

Относительно другого атрибута бритья — пены, метафоризируемой как «вьющийся червяк мыла», можно сказать, что этой деталью явно подчеркивается набоковская установка на следование Сологубу. Червяк, грызущий, как кажется Ванде, ее сердце (рассказ «Червяк»), подготавливает драматическую развязку рассказа: девочка умирает. Пена-червяк подготавливает трагическую развязку взаимоотношений Германа и Феликса.

Микрорассказ Сологуба «Баранчик», весь сюжет которого построен как инсценирование детьми, Аниской и Сенькой, убийства живого баранчика, трансформируется в романе Набокова не только в «сне о белой собачке», но еще раз — неожиданным образом. Это происходит в эпизоде, когда Герман бросает письмо в почтовый ящик, но делает это руками незнакомой девочки. Обращением к финалу сологубовского рассказа снимается ответственность за преступление-*futureum*, опосредованно совершаемое ребенком и непосредственно самим Германом:

Предстал перед господом Анискин Ангел и с великим сокрушением воззвал:

— Господи, врагу ли отдадим младенца с окровавленными руками?

Искушая ангела, спросил Господь:

— На ком же та невинная кровь?

Отвечал ангел:

— Да будет на мне, Господи.

И сказал ему Господь:

— Проливающие кровь искуплены Моею кровью, и научающие пролитию крови искуплены Мною, и тяжкою скорбью приобщаю людей к искуплению Моему (С1 104).

Для романа Набокова оказываются существенными и некоторые другие сологубовские претексты: например, рассказ «Два Готика». Герой рассказа — мальчик Готик каждую ночь видит в своей собственной одежде двойника, посещающего обитель царевны Селениты:

Сердце его вдруг замерло, остановилось, на краткий, неощутимо-краткий миг, и забилось быстро, быстро. И увидел он в саду себя самого, тут же, под окном. Белая блуза, ременный пояс, гимназическая фуражка в белом чехле, его сапоги с заплаткой на левом, черные брюки, — еще не зачиненная прореха слева внизу, — все это вмиг приметили и признали зоркие Готины глаза. Другой Готик тихонько крался из сада (С1 233).

В рассказе Сологуба двойник оказывается мнимым: это не двойник, а служанка Настя бегаёт по ночам на танцы в одежде Готика. В другом важном для «Отчаяния» романе Сологуба «Тяжелые сны» Логин рассуждает о своем желании поменяться с кем-нибудь своим телом:

Какое блаженство было бы по воле покинуть постылую оболочку и переселиться — ну, хоть вот в этого оборванного и чумазого мальчишку, или вот в этого толстого купца, угрюмо-задумчивого. Зачем эта скупость одиночной жизни? (ТС 77)

Мотив перевоплощения в чужое тело варьируется в другом сологубовском рассказе «Тело и душа» как мотив эксплуатации чужого тела. Герман, подобно Логину, мечтает поменяться с Феликсом местами, и подобно двойнику Готика двойник Германа, Феликс, также оказывается мнимым. Но Герман так до конца не раскрывает для себя этой, становящейся драматической, мнимости. Мнимое, эквивалентное действительному, обретает в «Отчаянии» острую полемическую направленность. Это не только полемика с Сологубом, но и с миром символистских перекодировок или миром символистских двойников в целом. Отношение к символизму пробивается в романе Набокова на эксплицитный уровень:

На столе — очередные неприятности в виде писем от кредиторов и *символически пустая* шоколадная коробка с лиловой дамой, изменившей мне (курсив мой, — О. Б.) (О 366).

Смысл этого фрагмента приоткрывается из символистского теоретического контекста, в особенности из программной статьи А. Блока «О современном состоянии русского символизма»:

[...] в лиловом сумраке необъятного мира качается огромный белый катафалк, а на нем лежит белая кукла с лицом, смутно напоминающим то, которое сквозило среди небесных роз¹⁷.

«Лиловая дама» из романа Набокова, как ни странно, сопоставима с блоковской куклой в «лиловом сумраке». Это подтверждается рядом однородных мест из романа «Отчаяние», приводимых здесь в хронологическом порядке: «Да, в жаркие летние дни она (мать Германа. — О. Б.), бывало, в сиреневых шелках, томная, с веером в руке, полулежала в качалке, обмахиваясь, кушала шоколад, и наливались сенокосным ветром лиловые паруса спущенных штор» (О 333) // «На обертке нашего товара изображена дама в лиловом, с веером» (О 334) и, наконец, // «шоколадная коробка с лиловой дамой, изменившей мне» (О 366). Переплетение в набоковском контексте мотивов измены и шоколада можно рассматривать в качестве аллюзии на блоковские строки из поэмы «Двенадцать»: «Гетры серые носила, // Шоколад Миньон жрала, // С юнкерьем гулять ходила — с солдатьем теперь пошла?»¹⁸

¹⁷ Блок 1962, т. 5: 429.

¹⁸ Блок 1960, т. 3: 352.

«Дама в лиловом» — прямое цитирование Врубеля. Один из портретов жены художника, Н. И. Забелы-Врубель, так и называется: «Дама в лиловом». Примечательно, что появлению статьи Блока, пронизанной мотивом демонических лиловых миров, предшествует его же речь на смерть Врубеля, в которой поэт отмечает насыщенность врубелевской живописи лилово-фиолетовыми тонами¹⁹.

«Лиловые миры» Врубеля вторично переосмыслены в статье Блока «О современном состоянии...» как знак символистского деструктивного демонизма²⁰. «Лиловые миры» маркируют «неопределенность символического субъекта»²¹. Об этом свидетельствует следующая цитата из приведенной выше статьи Блока:

Переживающий все это — уже не один; он полон многих демонов (иначе называемых «двойниками» (курсив Блока. — О. Б.)), из которых его злая творческая воля создает по произволу постоянно меняющиеся группы заговорщиков. В каждый момент он скрывает, при помощи таких заговорщиков, какую-нибудь часть души от самого себя. Благодаря этой сети обманов — тем более ловких, чем волшебнее окружающий лиловый сумрак, — он умеет сделать своим орудием каждого из демонов, связать контрактом каждого из двойников; все они рыщут в лиловых мирах [...]²²

Двойники-демоны как возможность символистского самопознания могут существовать только в виде эквивалентности гетерогенного, оборачивающегося в то же самое время и гомогенным как для «эстетов», так и для «теургов». Это пародийно переиначивается Германом, когда он рассуждает о мире-утопии, «где все люди будут друг на друга похожи, как Герман и Феликс, — мир Геликсов и Ферманов, — мир, где рабочего, павшего у станка, заменит тотчас, с невозмутимой социальной улыбкой, его совершенный двойник» (О 429). Пассаж, адресованный тоталитарному режиму в СССР, уравнивает этот режим в сознании автора с символистским демонизмом: всё во всём и все во всех. Любая голова может быть приставлена к любому телу. Передонову мерещится, что у Варвары тело «как у нежной нимфы, с приставленною к нему, силою каких-то презренных чар, головою увядающей блудницы» (МБ 102), а Герман замечает, раз-

¹⁹ О лиловом цвете в творчестве Врубеля см. подробнее: Суздалев 1991: 99.

²⁰ О символике лилового цвета у Блока ср.: Peters 1981: 197. О лиловом / фиолетовом цвете в стихах символистов см.: Hansen-Löve 1998: 440–441.

²¹ Подробнее о неопределенности субъекта в литературе русского символизма, приводящей к обратной метаморфозе в виде повтора повтора, а не повтора акта творения см.: Смирнов 1994: 133–178.

²² Блок 1962, т. 5: 429.

глядывая Феликса, что его, Германа, «сохранившее летний загар лицо казалось приставленным к его бледному телу» (О 389). Перестановка как тоталитаристский прием стремится компенсировать «диспропорцию» между субъектами тоталитарного общества. В этом обществе гетерогенное также сводится к гомогенному. Тоталитаризм, как и символизм, был эпохой нарастания абсурда.

В романе Набокова репродуцируется солугубовская (в широком смысле, символистская) парадигма эквивалентностей между живым и мертвым, между действительным и мнимым, между земным и inferнальным, между инцестом и нормой, между гомогенным и гетерогенным: живое, как и у Сологуба, становится коррелятом мертвого, действительное — мнимое, гетерогенное — гомогенного.

Мнимый инцест мать — сын, подразумеваемый за фразой «лиловой дамой, изменившей мне», — ключ к реальному инцесту *Лидия — Ардалион*. В романе Сологуба также присутствуют реальные (Передонов — Варвара) и подразумеваемые инцесты (Рутилов — сестры; Адаменко²³ — Миша и т. д.). Реальный инцест эквивалентен для Германа инцесту мнимо-неразгаданному и соответственно им не замечаем. Эквивалентность между действительным и мнимым представлена в обоих романах наиболее полно мотивом поддельных и реальных писем и почерков. Орловиус предполагает, что Герман сам себе писал письма; Вершина также убеждена, что письмо, изъятое из конверта, можно написать себе самому.

Следующей непосредственной отсылкой к «Мелкому бесу» служит вставная новелла об Игреке Иксовиче, представляющая собой фрагментарный текст с открытым финалом, что еще раз графически подчеркнуто многоточием. Прием пробела, как уже было показано, иконически отображал в символизме кризис привычного символического порядка, недостижимость синтеза. Он становится объектом обыгрывания для Набокова.

Один из дескриптивных фрагментов новеллы: «Он стоял внизу на песке, веселый, загорелый, в полосатой фуфайке, с голыми могучими руками (но это был Дик)» (О 397) — соотносится с несколькими эпизодами из романа Сологуба. Так, имя *Дик* можно вычленивать из описания очередного сновидения Людмилы, в котором ей грезится Саша: «Почти каждую ночь видела она его во сне, иногда скромного и обыкновенного, но чаще в *дикой* или волшебной обстановке» (курсив наш. — О. Б.). Рыбак Дик — это Саша Пыльников. Людмила наряжает его рыбаком: «Людмила наря-

²³ *Адаменко* — еще одна, антропонимическая, связь с повестью М. Козакова «Мещанин Адамейко».

дила его голоногим рыбаком, — синяя одежда из тонкого полотна, — уложила на низком ложе и села на пол у его голых ног, босая, в одной рубашке» (МБ 361). «Босые ноги» — устойчивый сологубовский образ — весьма существен для набоковского романа. Феликс стоит босой на земле: «Простой человек любит ходить босиком: летом, на травке, он первым делом разувается, но даже и зимой приятно, — напоминает, может быть, детство или что-нибудь такое» (О 435). Этот мотив явно перекликается с сологубовским: Людмила с сожалением рассуждает о том, что Саша не ходит обнаженным или босым «как летние уличные мальчишки...» (МБ 213). Босым был Христос. Имя Феликса при разложении на сегментные элементы дает: Фел-Икс = фел + икс. Сегмент «фел» дешифруется палиндромно как «леф», что, в свою очередь, представляет собой омофон слова *лев*. Лев — это одна из ипостасей Христа-Агнца в «Откровении» Иоанна Богослова (глава V, 5). Палиндромная дешифровка сегмента «фел» приводит к любопытной полисемии. «Фел» дешифруется еще и как *Леф*, что подтверждается последующей фразой: «Писал он левой рукой» (О 340). С одной стороны, в этом проявляется набоковская игра с футуристическими перевертнями. Но если у футуристов такой перевертень, как правило, считывается в обе стороны без утраты семантики, то у Набокова чтение слева направо лишено всякого смысла. Смысл становится понятным только при чтении справа налево, подобно тому, как это проделывается со словом *олакрез*. *Левое* как звено аббревиатуры *Леф* таким образом акцентируется еще раз. На протяжении всего романного действия читатель прямо или исподволь регулярно сталкивается с палиндромными играми автора: «Как из зубра сделать арбуз» (О 360), *ад*, прочитываемый как *да* (О 403) и т. д. Указанная дешифровка находится в отношении дополнительной дистрибуции к расшифрованному ранее И. П. Смирновым имени *Ардалион*: «лион» = «лев» = «Леф». С другой стороны, для Набокова перевертень — еще одна возможность абсурдизации символистского приема бесконечных взаимоперекодировок.

Сегмент «икс» также весьма симптоматичен. Х можно интерпретировать как монограмму имени Христа²⁴. Итак, в одном антропониме имя Христа маркируется дважды. Вспомним, что при встрече в Тарнице Феликс держит в руке сухой хлебец, что еще раз указывает на евангельский миф. Сегмент «икс» в «Отчаянии» полисемантичен. Вычленение этого

²⁴ В истории христианства имя Феликс связывается с именем святого мученика, которого забили в Риме палками за распространение христианской веры предположительно в 164 г. В романе Набокова палка становится косвенным атрибутом возмездия самой жертвы — Феликса (см. об этом ниже).

сегмента подтверждается появлением в романе не только вышеназванной вставной новеллы об Игреке Иксовиче, но и всякого рода отступлениями, например об Иксе, Игреке и Зете (О 367), а также включением в романное пространство целого ряда городов Икс. Герман называет Лидии свой адрес: «Адрес очень прост. Пострестант. Икс» (О 422). Погоня Германа за чужой идентичностью, чужой телесностью, чужим именем оборачивается погоней за X-идентичностью. Когда Герман наконец присваивает себе имя Феликса, он говорит: «Ведь я же похож на мое имя, господа...» (О 451). Это означает, что он похож на X и, как было отмечено выше, — «не определим», подобно «кажимостям символистского мира: бытие есть [...] вечная привычка наша к окружности, в которой мы все заключены» (О 370), — сообщает нарратор. Эта символистская посылка есть своего рода цитирование Ницше, для которого мироздание — круг, где различное оказывается тождественным. Все сказанное подтверждает правомерность вычленения сегмента «икс». Более того, сегмент «икс» появится позже и в другом набоковском романе, а именно в «Даре»:

Лоренц угрюмо привязался к нему (Романову. — О. Б.), но с первой же его выставки (это было время его портрета графини д'Икс: абсолютно голая графиня, с отпечатками корсета на животе, стояла, держа на руках себя же самое, уменьшенную втрое) считал и сумасшедшим и мошенником. (Д 87).

Обнаженная графиня д'Икс, держащая на руках своего асимметричного двойника, соотносима с раздетым Фел-Иксом, который ощущает свою субъектную первичность по отношению к Герману. При этом ноги Феликса также асимметричны относительно ног Германа по той элементарной причине, что они больше, чем у Германа. Упоминание о «Пиковой даме» и об ослеплении карт направляет нас к мотиву карточной игры, принципиально важному и для романа Сологуба, и для романа Набокова. Так, Передонов не только играет в карты и посещает карточный клуб, но и мир воспринимает как карточную игру:

Везде перед глазами у Передонова ходили карточные фигуры, как живые — короли, кralи, хлапы. Ходили даже мелкие карты. Это — люди со светлыми пуговицами: гимназисты, городовые. Туз — толстый, с выпяченным пузом, почти одно только пузо. Иногда карты обращались в людей знакомых. Смешивались живые люди и эти странные оборотни (МБ 342).

В романе «Отчаяние» мир в еще большей степени подчинен законам карточной игры. Не только герои играют в карты (Ардалион, Лидия или соседи Германа по вагону), но и сами карты манипулируют героями, вытесняя их и становясь на их место. Карты обнаруживаются в тропях: Ли-

дия ходит «в пестром, как рубашка игральной карты, платье» (О 398). В ругательном обращении к Лидии («...что ты за колода такая...» (О 419)), ощутим омонимический фокус: ведь *колода* означает не только бревно, но и полный комплект игральные карт. Карты отыскиваются при этимологическом анализе: отчество Германа *Карлович* восходит к слову *король*. Герман и есть шоколадный король²⁵. Отец Германа, следовательно, был Карлом. Кроме того, в романе присутствует еще один Карл — булочник Карл Шпис. И наконец, настойчивый повтор мотива бронзового всадника и его двойника, медного всадника, пробуждает у читателей воспоминание о двух петербургских конных памятниках Петру I: «медном» всаднике Фальконе (со змеей) и бронзовом всаднике Растрелли (без змеи). Какой из этих памятников видит Герман, сказать трудно. Важно, что скульптором всадника без змеи был итальянец Растрелли, носивший имя *Карло* Бартоломео (антропоним Растрелли созвучно русскому — расстрелять: а Феликс и был расстрелян Германом!). Дополнительно к этимологии указанных антропонимов и патронимов можно интерпретировать как этимологический каламбур ответ Феликса на замечание Германа по поводу украденного карандаша: «Не крал» (ср. чешское *král*). Неполногласной (исторически исконной) формой Феликс словно предупреждает Германа о своем несходстве с ним. Но Герман не понимает этого сигнала. В его представлении колода состоит только из одинаковых карт; и все эти карты — короли, подобно самому Герману: «Вывеска трактира. В окне бочонок, а по сторонам два бородатых карла» (О 379). Гетерогенность снова воспринимается как гомогенность. Совсем иначе ведет себя Передонов. Для него карты дифференцированы. Когда Передонов режет перочинным ножиком головы карточным фигурам, то особое удовольствие получает, казня, например, дам. А при казни королей он «озирался, чтобы не увидели и не обвинили в политическом преступлении» (МБ 343).

Поскольку романы Сологуба и Набокова, как об этом было сказано выше, расположены по отношению друг к другу как тема и рема, можно и близорукость Германа выводить из ослепления карт Передоновым: «Ах, батюшки! — воскликнула Грушина, — что это, король-то у меня слепой!» (МБ 283). Для Германа все карты — короли. И все же — сверхкороль он сам.

²⁵ Примечательно, что в Петербурге до революции главенствовали две фабрики, выпускавшие плиточный шоколад — «Жорж Борман» и «И. Крафт» (см.: Ривош 1990: 23). Этот факт не мог не привлечь внимания Набокова. Рефлексы названий этих шоколадных фирм отыскиваются, во-первых, в аналогии звукового облика Гер — ман и Бор — ман (напомним, что в «Пиковой даме» *Германн* — не имя, а фамилия). Во-вторых, в звуковом облике фамилии Христины Форс — ман: *force* синонимично *Kraft*.

Герман говорит Феликсу, о том, что он исполняет в кино главную роль. Герман и участник и в то же самое время сторонний наблюдатель игры. Он рассчитывает на выигрыш, но получить его пытается путем подмены: фальшивая карта должна заменить карту настоящую. Роман превращается в карточную игру. Это тем более важно, что в основе любой азартной игры заключена идея преодоления своей идентичности во имя страсти.

В романе Набокова именно неразличение гетерогенного предопределяет целый ряд микроошибок. Таков эпизод, в котором Герман видит на картине Ардалиона совсем не то изображение, которое он держит в памяти: это совсем не две розы и совсем не трубка, а два больших персика и стеклянная пепельница. Подобная микроошибка и целый ряд сопутствующих ей других микроошибок подготавливают неизбежность будущей макроошибки Германа, когда он забывает о палке Феликса. Феликс своего рода коррелят туза из «Пиковой дамы»: ошибка пушкинского Германа в том, что для него туз оказывается внешне эквивалентным другой карте, пиковой даме.

Микро- и макроошибки — неизбежное условие и неизбежное следствие эквивалентности между действительным и мнимым, то есть между реальными героями и игральными картами. Ошибкой взламывается ожидаемая логика развязки. Так, когда Герману уже чудится, что он живет счастливо во втором браке со своей первой супругой, желаемое рассыпается из-за макроошибки как карточный домик. Видение Германа находит свои истоки в финале романа Сологуба «Тяжелые сны». Но если в этом романе остается неясным, утонул ли Палтусов в Женевском озере или, поменяв имя, женился на Клавдии и оба они уехали за границу, то в у Набокова развязка совершенно очевидна — Герман опознан как убийца.

Еще одно связующее звено между творчеством Сологуба и «Отчаянием» — присутствие антропоморфизированных птиц. Птицы не только маркируют столкновение между земным и inferнальным, но и становятся своего рода посредниками в жертвоприношениях (ср. древлян, гибнущих по вине птиц, или убийство Дарьяльского сектой голубей. Совсем иное дело — голубь в пушкинской «Гаврилиаде»!). Старуха Степанида из рассказа Сологуба «Белая собака», оборачиваясь вороной, пророчит Александру Ивановне беду:

Вышла на крыльцо. Бабушка Степанова сидела, черная, в черном платке, сухая и сморщенная. Нагнулась, старая, и казалось, что греется в лунных, холодных лучах. Александра Ивановна села рядом с ней, на ступеньки крыльца. Смотрела на старуху сбоку. Большой загнутый старухин нос казался ей клювом старой птицы (БС 319).

Степанида-ворона приобщает вторую героиню рассказа к inferнальному миру и пророчески предсказывает смерть: Александра Ивановна оборачивается белой собакой и ее убивают. Сологубовская старуха-ворона напоминает о мальчиках из романа Набокова, которые попадают Герману на пути к месту преступления: «...у них были неприятные птичьи физиономии, вроде как у воронят, и они как будто побаивались меня и, когда я отъехал, долгое время глядели мне вслед, разинув черные рты...» (О 431). Воронята-мальчики, ориентирующие читателей на старуху-ворону из «Белой собаки», — прямой намек на последующий трагический ход романских событий. Старухе-вороне соответствует у Набокова и старуха-сова:

Я вышел из комнаты и направился к хозяйке в столовую. Хозяйка, старуха, похожая на сову, сидела у окна, на ступень выше пола, в готическом кресле и штопала чулок на грибе (О 396).

Возникает вопрос, правомерно ли рефлексии пистолета как орудия преступления в романе «Отчаяние» искать каким-то образом в романе Сологуба? Володин был зарезан ножом! И тем не менее ответ на этот вопрос будет утвердительным. Достаточно вспомнить о том, что пистолет Герману перепал от некоего «любезного поручика» (О 426). И в романе Сологуба фигурирует поручик в отставке — это учитель гимнастики (МБ 198). Но это может быть и случайным омонимическим совпадением. Важно помнить другое. Пистолет Германа соотносится с палкой-пистолетом, которая появляется в романе Сологуба во время игры Передонова, Фаластова, Володина и Мурина на бильярде. Мурин с криком «пли» целится в перепуганного Передонова кием (этимологически *кий* — означает *палка, посох*; ср. игру на сегментном уровне: *мел — кий бес*). В романе Набокова палка-пистолет распадается на две самостоятельные сущности, одна из которых продолжает или замещает другую. Прямое орудие преступления — пистолет — обладает своим двойником — палкой Феликса. Феликс мертв, а его палка мстит Герману. Именно она становится главной уликой, устанавливающей, кто является действительной жертвой. Палка Феликса — своеобразное напоминание о трости «с кукишем» Передонова. Семантически палка Феликса также оказывается «с кукишем», коррелятом орудия наказания самого Германа. В качестве коррелята орудия казни палка (=кол) присутствует в отгадке слова *шо-КОЛ-ад*. А в качестве коррелята орудия наказания — в ученической отметке: «В школе мне ставили за русское сочинение неизменный кол», — сообщает Герман читателю (О 359). Кол Передонов незаслуженно ставит Мише Адаменко. Моральное наказание переплетается у

Сологуба с целой серией наказаний физических. Вспомним, что и Германа нещадно секли в детстве за фантастические изгибы ума. При этом у Набокова, подобно Сологубу, присутствуют сцены насилия над неживыми предметами:

Все же заново закурив и оглушив ударом кулака строптивую подушку, я обратился к рукописи (О 456).

Этот мотив безусловно родственен сологубовскому:

Подушку положили на пол за хозяйку и стали ее отпевать дикими визгливыми голосами (МБ 71).

Подобные сцены дополняют серийные сцены наказаний розгами героев Сологуба. Многие из этих эпизодов по цензурным соображениям не вошли в основной текст, а попали позже в варианты и приложения. У Набокова сцены наказаний присутствуют, но в свернутом виде.

Итак, роман Набокова, полемизируя с сологубовской эстетикой, претендует на полемику с символизмом в целом. Не случайно в нем так много аллюзий на символистские источники. Прежде всего, отношение к символизму зашифровано в одной из первых фраз «Отчаяния»: «...философия — выдумка богачей. Долой» (О 333). Слово *философия* обретает в набоковском контексте неожиданные коннотации. Любовь к мудрости есть любовь к Софии. Реинтерпретация, вскрывающая двойное дно семантики, указывает на основной миф символизма — миф о мировой душе, миф о Софии, который негируется: «Долой». В дальнейшем имплицитная полемика с символизмом отслеживается весьма регулярно в других контекстах. Так, в описании Феликса («В петлице пиджака увядал пучок бледных фиалок, одна выбилась и висела головкой вниз» (О 337)) ощутима пародийная проекция на некоторые стихотворные символистские претексты: на «Ночную Фиалку» Блока: «Но ночная Фиалка цветет, // И лиловый цветок ее светел», на «Лиловые лучи» Волошина: «И храма древние колонны // Горят фиалковым огнем. // Как аметист, глаза бессонны // И сожжены лиловым днем» и на стихотворение «Майе» того же Волошина: «Темно-лиловая душа // Февральской маленькой фиалки»²⁶. Фиалкой, впрочем, благоухает и Варвара Хрипач из «Мелкого беса»: она, кстати, является антагонистом передоновской Варвары. Имея в виду указанные претексты, Набоков еще раз иронически (фиалка цветущая у символистов — фиалка увядающая у Набокова!) подчеркивает причастность

²⁶ Блок 1960, т. 2: 34. Волошин 1982: 110, 198.

героев к (де)семантизированному ряду демонических лиловых миров символизма (см. об этом выше). Другая фраза из «Отчаяния» — «одна ложь имеет право творить гармонию» (О 359) представляет собой пародийное выворачивание брюсовского: «Бери меня! Я твой по праву! / / Пусть снова торжествует ложь!..»²⁷

Кроме того, сама эквивалентность живого мертвому и мертвого живому пародирует ряд символистских текстов с подобным мотивом. Например, стихотворение Минского «Метемпсихоз» с его ключевой фразой: «Мне сладко смерть при жизни обрести»²⁸.

Имя Орловиус не просто созвучно настоящей фамилии Ивана Коневского — *Ореус*: один из критиков Коневского сравнивал резкий голос этого поэта с клетотом орла²⁹.

Имя Ореуса, *Иван Иванович*, помимо отсылки к «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» Гоголя, обыгрывается в романе так: «Торопиться, торопиться, — кричал Иван Иванович, надевая штаны в рукава» (О 438)). Фраза — своего рода намек на темперамент Коневского и на раннюю гибель поэта. Безусловно, в этом интертекстуальном ряду нельзя не упомянуть рассказ «Двойник» (1915) Бориса Садовского, близкого московскому кругу символистов автора. Герой рассказа Озимовский, попадая в прошлое, встречает своего собственного деда, на которого герой похож как две капли воды. Перед появлением покойного деда-двойника Озимовский начинает терять силы: «Озимовский точно сразу обессилел»³⁰, что в смысловом отношении родственно следующей фразе из «Отчаяния»: «Я почувствовал вдруг, что ослабел, прямо изнемог, кружилась голова...» (О 340). Мертвое оживает. Прошлое обочивается настоящим. Не отсюда ли все темпоральные перебивы в «Отчаянии»?

Сверхадача Набокова по отношению к Сологубу и к символизму в целом состояла в том, чтобы, спародировав, довести до абсурда общесимволистское стремление возвести литературу в сверхдискурс, уничтожающий конкурирующие дискурсы. С этой точки зрения, оппозицию «художник Ардалион + музыкант Феликс» vs. писатель Герман можно трактовать как противопоставление литературного сверхдискурса живописи и музыке. Живопись и литература, как было показано выше, конкурируют между собой внутри романа.

²⁷ Брюсов 1961: 343.

²⁸ Минский 1907: 145.

²⁹ Рутан 1994: 86

³⁰ Садовской 1990: 307.

Мы уже писали о том, что в поисках собственной суперидентификации литература эпохи символизма постоянно пыталась осознать себя как сверхдискурс, первичный по отношению к другим дискурсам и таким образом их вытесняющий. Сверхдискурс должен обладать не только своим сверхпродуцентом (автор-символист равен демиургу), но и своим сверхреципиентом (читатель, способный понять автора-символиста, также приравнивается к демиургу).

То, что для символизма сакрально, в романе Набокова эквивалентно профаническому. В первую очередь это относится к самому тексту. Насилие, совершается автором уже не над враждебными дискурсами, а над собственно литературным дискурсом, над литературным текстом и над читателем этого текста. Если литературный текст для символизма — субъект насилия над конкурирующими дискурсами, то для Набокова литературный текст — объект насилия для собственно автора и нарратора. Насилие, таким образом, становится основным творческим приемом в романе: акт творения, приравниваясь к акту насилия, направлен не на сверхконструкцию, а на сверхдеструкцию, в которой сверхконструкция сверхдеструктивна.

Насилие над текстом у Набокова проявляется в том, что символистский мир кажимостей эквивалентен в его романе кажимости мира, а затем и кажимости самого текста. Мир для нарратора — кажимость (О 366–367); бытие — это то, до чего нельзя дотронуться: это «огромный ноющий зуб, который нечем вырвать, женщина, которой нельзя обладать, место, до которого в силу особой топографии кошмаров нельзя добраться» (О 370). Следовательно, литература в целом старается описать то, чего просто нет. Набоков идет дальше и изображает текст, который не был написан, но который был помыслен: «...писать, писать, писать, или же подолгу думать, думать, думать, — что в общем то же самое», — говорит Герман (О 427). Поэтому так важен серебряный карандаш, который «прикарманивает» Феликс. Он похищает тот самый инструмент творчества, с помощью которого должен быть написан ненаписанный роман. Вместо него появляется новое орудие творчества — перо:

Мне стоило большого усилия зажечь лампу и вставить новое перо, — старое расщепилось, согнулось и теперь смахивало на клюв хищной птицы (О 334).

Эта цитата — отсылка к «Серебряному голубю» Белого. В одном из описаний Аннушка-Голубятня и Фекла Матвеевна (Лепеха) достают из сундука кусок голубого шелка, на котором вышиты сердце и серебряный голубь, это сердце терзающий. При этом у голубя — ястребиный клюв!

С другой стороны, это место соотносится с приведенной выше цитатой из рассказа Сологуба «Белая собака»: «Большой загнутый старухин нос казался ей клювом старой птицы».

Перо — новое орудие творчества. Как продолжение хищного клюва оно сигнифицирует своей агрессивностью акт деструкции литературного текста: перо выступает в романе в качестве коррелята орудия насилия над читателем и текстом³¹. Самая лучшая литература — это ненаписанная литература, поэтому Герман в детстве никогда не записывал того, что сочинял, а в домашних сочинениях, т. е. нарративах по поводу чужих нарративов, Герман заново переписывал финалы, тем самым, по его словам, убивая фабулу. С одной стороны, текст нарратора — материален, а с другой стороны, ирреальная модальность, открывающая набоковский роман нагнетает сомнение в существовании прочитываемого текста. Перед читателем и сам текст, и его предтекст: изолированная от текстовой оболочки внутренняя речь. Если у Сологуба Передонов, противясь тому, чтобы его «околпачил» Володин, кричит ему: «Я тебя околпачу» (МБ 415), то задача набоковского нарратора заключается в том, чтобы околпачить «негодяев» и «сволочей»-читателей (без которых в норме невозможен текстурально-синергетический обмен!). Нарратор создает и сам текст, и его кажимость. Тем самым он лишает читателя возможности реального ощущения текста. Совершенный текст замещается преступлением: «...мое произведение мне удалось в совершенстве, то есть что в черно-белом лесу лежит мертвец» (О 441).

Технически ощущению кажимости текста способствует типично символистский прием перманентно «кивающих друг на друга» гетерогенных субституций, выдающих гетерогенное за гомогенное. Это целая парадигма эквивалентностей взаимоисключающих друг друга элементов — живого и мертвого, действительного и мнимого, земного и инфернального, инцеста и нормы и т. д. С одной стороны, Набоков и его нарратор манипулируют символистским приемом бесконечной обратимости смыслов: за каждым словом читатель интенсивно ищет цепную реакцию существующих (или вовсе несуществующих!) подтекстов. С другой стороны, символистский прием перекодировок, которым пользуется также и Сологуб, оксюморонно-язвительно перекодировуется Набоковым подобно тому, как правое перекодировуется в левое в зеркале-олакрезе. Это своего рода прием как антиприем. «У меня спутались все приемы», — сообщает нарратор (О 359).

³¹ Недаром на арго слово *перо* означает *нож*.

Короткое замыкание на стыке гетерогенных элементов (или лжедвойников) создает абсурдность как в романе Сологуба, так и в набоковском романе. Как уже было отмечено, ярким примером абсурдно-гетерогенных пар являются пары: Передонов / Володин и Герман / Феликс. Точно так же как Передонов воспринимает Володина как своего двойника, Герман считает своим двойником Феликса. Гетерогенность осознается ими как гомогенность. Различное идентифицируется с тождественным. Однако символистский и набоковский приемы находятся по отношению друг к другу в полярном состоянии плюсо-минусовой эквивалентности. То, что Передонов видит как пейоративное, Германом воспринимается как мейоративное. Страх Передонова перед потерей идентичности преворачивается у Набокова в параноидальное стремление Германа во что бы то ни стало преодолеть свою идентичность. В этом смысле Набоков иронически полемизирует с «теургами», полемизовавшими, в свою очередь, с «эстетам». Полемика по поводу автономности и соборности (то есть двух противоположных способов самоидентификации старших и младших символистов) явилась, как известно, причиной кризиса русского символизма. Герман — это пародийный двойник «теургов», обладавших своими антагонистическими двойниками, т. е. «эстетами». Нарратор заставляет его предпринять попытку проинсценировать символистскую концепцию диалогичности (в частности, Вяч. Иванова), когда индивидуализм, характерный для сознания «эстетов», должен быть преодолен во встрече со своим «другим», где различное оказывается тождественным. Кстати, одна из интерпретаций заглавия романа «Отчаяние» отыскивается в статье Вяч. Иванова «Ты еси». По Вяч. Иванову, индивидуализм («отъединение»), то есть оппозитив соборности, характеризуется как раскол сознания: «...такой раскол сознания не может не проявиться в том или ином виде душевной болезни, в безумии или отчаянии»³². Герман, преодолевая авторский почерк (он способен писать двадцатью пятью почерками), маску (он старается подражать Феликсу во внешнем облике), имя (Герман присваивает имя Феликса) и принося в жертву другого, по сути, приносит в жертву самого себя, становясь жертвой собственной ошибки. Методы инсценирования Германом идеи диалогичности могли быть почерпнуты также из статьи Волошина «Индивидуализм в искусстве»: «Щиты, которыми защищался индивидуализм, были почерк, маска и имя. В дальнейшем своем развитии индивидуализму предстоит преодолеть свое имя. Это будет той жертвой человеческой, которая подымет его на новую ступень»³³.

³² Иванов 1979: 266.

³³ Волошин 1988: 261.

Полемизируя с Сологубом (с автономностью самоидентификации Передонова), Набоков вскрывает общесимволистский парадокс: и автономность и соборность на самом деле оказываются разными способами утраты идентичности. Демонизм соборности для Набокова в том, что стремление к диалогу приводит не к комплементарности, а к взаимоисключению гетерогенных элементов. Герман, перевоплощаясь в «другого», должен его уничтожить.

Манипулируя смыслами («Мне нравилось ставить слова в глупое положение» (О 360)), нарратор, а следом за ним и сам Набоков совершают умопомрачительное насилие над читательским доверием к смыслу. Символистский свержающий рецепиент, способный воспринимать невербальное (несказуемое, «безглагольное») как вербальное, низводится у Набокова до антиреципиента, не способного воспринимать вербальное, что, в свою очередь является еще и пародийной аллюзией на Ницше, писавшего о реципиенте в «Also sprach Zarathustra» следующее:

Wer den Leser kennt, der tut nichts mehr für den Leser. Noch ein Jahrhundert Leser — und der Geist selber wird stinken³⁴.

Автор, претендующий в литературе символизма на роль творца, эквивалентен в романе Набокова нарратору-убийце, в то же самое время отождествляющему себя с художником. Его главная имплицитная, но желанная жертва — сам читатель: «Но потерпи, читатель. Я недаром поведу тебя сейчас на прогулку. Эти разговоры с читателем тоже ни к чему» (О 365). Читатель, которого сейчас поведут, как Феликса, на прогулку, — представлен в романе как враждебный двойник нарратора и самого автора. По отношению к Феликсу воспроизводится лишь то, что потенциально свершается над околпаченным читателем. Нарратор жаждет «живой читательской крови» (О 342). Эта же мысль вкладывается Набоковым в уста героя романа «Дар», Кончеева: «Настоящему писателю должно наплевать на всех читателей, кроме одного: будущего, — который, в свою очередь, лишь отражение автора во времени» (Д 346). Об антагонизме между автором и читателем Набоков будет писать и в дальнейшем. В автобиографическом романе «Другие берега» он скажет, что борьба автора с читателем подобна борьбе между составителем шахматных задач и шахматным игроком, а в статье «О хороших читателях и хороших писателях» он напишет об авторе как «рассказчике, учителе, волшебнике», владеющем привилегированным правом поучать читателя³⁵.

³⁴ Nietzsche 1997: 305.

³⁵ Набоков 1989: 138–141; Набоков 1998: 23–29.

Пресловутая «смерть автора», о которой, между прочим, задолго до представителей постмодернизма писал в 1921 г. в статье «Розанов» Виктор Шкловский, — не такое уж большое потрясение для современного читателя. Смерть самого читателя — куда сильнее. В романе «Отчаяние» осуществляется не «семиотически-тоталитарный» (термин G. S. Morson³⁶) контроль над читателем, а «семиотически-тоталитарное» вытеснение читателя культом авторской личности. Таков результат набоковской абсурдизации абсурдного стремления символизма к литературной сверхдискурсивности.

6.2. ЛИТЕРАТУРА — «ОСТРОВ МЕРТВЫХ» (НИКОЛАЙ БЕРДЯЕВ, КОНСТАНТИН ВАГИНОВ, ВЛАДИМИР НАБОКОВ)

Теперь предстоит рассмотреть интерес Набокова к творчеству Константина Вагинова, обусловленный, во-первых, его общим интересом к писателям, оставшимся в России, во-вторых, связанный с его вниманием к представителям второго поколения авангардистов, а в-третьих, являющийся результатом уже отмеченной набоковской полемики с символизмом. Судьба так ни разу и не свела Вагинова и Набокова, рожденных в одном и том же 1899 г., в одном и том же городе, Петербурге, и живших, по петербургским меркам, относительно недалеко друг от друга. Большой доходный дом Вагинова, приобретенный его отцом Константином Адольфовичем Вагенгеймом, располагался как раз позади Мариинского театра³⁶, то есть в двадцати минутах ходьбы от набоковского особняка на Большой Морской. О том, где и когда могли бы они случайно пересекаться друг с другом, предоставим гадать поэтам. Возможно, что на Вагинова обратил внимание Набокова Владислав Ходасевич, с которым Набоков очень подружился

³⁶ Чуковский, 1989: 182.

Список принятых сокращений:

КП, ТДС — *Константин Вагинов*. Козлиная песнь. Труды и дни Свистонова. Бамболада. М., 1989.

Д — *Владимир Набоков*. Избранное. М., 1990.

О — *Владимир Набоков*. Отчаяние // В. Набоков: Собрание сочинений: В 4 т. Т. 3. М., 1990.

ПК — *Владимир Набоков*. Рассказы. Приглашение на казнь. Роман. Эссе, интервью, рецензии. М., 1989.

С — *Владимир Набоков*. Истребление тиранов. Минск, 1989.

в 30-е гг.³⁷ Кроме того, Ходасевич был одним из тех, кто согласился вступить в «Кольцо поэтов имени К. М. Фофанова»: в афише «Кольца поэтов» имя Ходасевича записано Андреем Скорбным, между прочим, как раз рядом с именем Вагинова. И еще до того как в 1927 г. в журнале «Звезда» появились первые главы «Козлиной песни», мгновенно превратившие не слишком заметного поэта в известного писателя, Ходасевич в своем «Парижском альбоме» уже отметил поэтическую одаренность Вагинова.

Так или иначе Вагинов обнаруживается во многих произведениях Набокова. Уже при поверхностном чтении «Козлиной песни» бросается в глаза один из пародийных ономастических источников имени героя «Отчаяния» — Ардалион: эпизодическую героиню «Козлиной песни», Левантовскую, зовут Наталья Ардалионовна. В «Камере обскура» антропонимическая аллюзия на «Козлиную песню» просматривается в фамилии героини Левандовской. Однако этим творческие параллели обоих авторов не ограничиваются. В рамках этого подраздела речь пойдет о некоторых типологических и интертекстуальных пересечениях прозы обоих писателей.

В центре нашего внимания — три произведения Владимира Набокова: «Отчаяние» (1932), «Приглашение на казнь» (1935) и «Соглядатай» (1938). Все эти тексты написаны в 30-е гг., то есть в эпоху трансформации наследия русского символизма, под влиянием которой Набоков, с одной стороны, продолжал находиться, а с другой стороны, с шаблонами которой, как мы уже отметили в предыдущем подразделе, он непрерывно полемизировал. Полемика с символизмом, — безусловно, первое, что объединяет прозу Набокова 30-х гг. с прозой Вагинова, в особенности с «Козлиной песней» и «Трудами и днями Свистонова». В русле этой полемики Вагинов и Набоков пародируют не только многие философские источники эпохи русского символизма (философию общего дела Федорова или византизм Леонтьева), но и философский дискурс в целом³⁸. У Вагинова в «Трудах и днях Свистонова» говорится о «философских книгах, с кондачка написанных актерами» (ТДС 216), а у Набокова в романе «Отчаяние» — о «бледных страницах всех философий» (О 394). Более того, отношение рассказчика «Отчаяния» к философскому дискурсу эксплицировано в одной из первых фраз романа так: «...философия — выдумка богачей. Долой» (О 333).

³⁷ См.: Набоков 1989: 138.

³⁸ О пародировании Набоковым в романе «Отчаяние» философского дискурса см. подробно: Смирнов 2000.

Проза Вагинова и служит для Набокова своеобразным ориентиром в пародировании русских философских источников эпохи символизма, а кроме того, посредником между отдельными философскими и литературными текстами. У Вагинова герои не просто «переводятся» в художественный текст — сам философский дискурс переводится в литературу.

Теперь нам предстоит подробнее сосредоточиться на теме — Набоков, Бердяев, Вагинов и абсурд. Связующим звеном между Вагиновым и Набоковым является онтологическая концепция «трагедии» творчества Николая Бердяева. Для Бердяева трагедия порождается конфликтом между трансцендентным и имманентным³⁹, а истинный творческий акт понимается им как «трансцендирование», выход за пределы имманентного или обыденного. Поэтому творческий акт как нелюбовь к бытию (или любовь к инобытию) всегда эсхатологичен и соответственно с этим трагичен, так как проецируется на завершенность и одновременно проецируем завершенностью всего земного. Иными словами, трагедия неизбежна потому, что человек стремится к трагедии. Этот философский парадокс, впервые высказанный в «Философии трагедии» Шестовым и повторенный следом за ним Бердяевым, как раз и обыгрывается Набоковым на фоне вагиновских претекстов. Они выполняют для Набокова роль интертекстуального «междусловия», посредника между философией трагедии Бердяева и собственными текстами о творчестве.

Интерес Вагинова и Набокова к философии Бердяева воплощается в преодолении трагедии как литературной формы, реконструирующей или перерабатывающей мифологические сюжеты (хотя в обоих случаях и присутствует обработка некоторых мифов, например мифа о Протесилае), и в пародийной попытке вывести новую форму трагедии — в виде постэсхатологического дискурса. Итак, для Бердяева (разумеется, не без соответствующих отсылок к работе «Die Geburt der Tragödie» Ницше и «Философии трагедии» Шестова) трагедия не жанр, а отдельный дискурс: пост эсхатологическая ситуация откровения, создающая в ходе свободного творения неразрешимый конфликт между трансцендентным и имманентным. В своем понимании трагедии Бердяев, представитель символистской эпохи, вступает в конфликт с символистскими же представлениями о творческом акте как теургии. Он представляет трагедию как реверс ритуального действия, то есть как ритуал, репродуцирующий додемуургический хаос.

³⁹ Ср.: Бердяев 1994: 245.

Пародируя ряд работ Бердяева («К философии трагедии», «Трагедия и обыденность», а также «Смысл творчества» и др.), Вагинов представляет сам литературный текст как абсолютное постэсхатологическое пространство. Текст для него, собственно, и есть «трансцендирование», выход за пределы имманентного или обыденного, то есть сам текст и воплощает пародийно тот идеал, к которому стремится в своей концепции творчества Бердяев. Поэтому философ Психачев и расписывается в бессилии по отношению к писателю Свистонову:

Человек всю свою жизнь прожил с желанием все охаять и не может, ненавидит всех людей и опозорить их не может! Видит, что все его презирают, а их на чистую воду вывести не может. Если б я имел ваш талант, да я бы их всех под ноготь, под ноготь! Поймите, это трагедия! (ТДС 259)

Психачев, отрицающий науку (ТДС 282), является еще и пародийным отражением Михаила Бакунина, для которого истинная наука — эта сама творящая, креативная действительность.

В целом же философия расписывается в бессилии по отношению к литературе. Вагинов размышляет об этом в главах «Козлиной песни»: «Философия Асфоделиева» или «Черная весна». Вагинов показывает, что в поисках собственной суперидентификации литература эпохи символизма постоянно пыталась не только осознать себя как сверхдискурс, первичный по отношению к другим дискурсам и таким образом их вытесняющий, но и конкурировать с миром бытия. У Вагинова литературный текст как продукт творческого акта эсхатологически эксплицирует в «Козлиной песни» и в «Трудах и днях Свистонова» нелюбовь к обыденному миру и посему в идеале стремится стать мертвым текстом и параллельно текстом о мертвых, воплотив в себе завершенность всего земного. Литературный текст начинает конкурировать с миром инобытия. Возникающее в «Козлиной песни» упоминание острова (глава «Остров») обретает у Вагинова совершенно четкие коннотации. Остров не столько ассоциируется с ренессансной утопией (в том числе являясь и метафорой культурного ренессанса-декаданса символистской эпохи), сколько символически репрезентирует противопоставление трансцендентного обыденному, оказываясь индексом загробного мира⁴⁰. Литературный текст, обретая в силу своей эсхатологичности статус конкурирующего двойника острова мертвых, представляет со-

⁴⁰ Образ острова является сквозным в творчестве Вагинова. Один из первых стихотворных циклов назван им «Острова». «Островитянами» именовалось литературное объединение (в которое вместе с Н. Тихоновым, С. Колбасьевым и П. Волковым входил также Вагинов), выпустившее в 1922 г. в свет альманах под одноименным заглавием.

бой у Вагинова подобие мертвого островного пространства с мертвой топографией, мертвыми героями и, наконец, мертвым автором. Латентно указание на остров мертвых прочитывается в этимологии имени одного из героев, Асфоделиева: *асфодель* — это наименование рода растений семейства лилейных. Согласно мифологическим представлениям древних греков, тени усопших как раз и бродят в царстве Аида по Асфодельным лугам⁴¹. Вспомним название книги «Неясный асфодель», которую пишет Себастьян Найт в романе Набокова: «In his last published book, *The Doubtful Asphodel* (1936), Sebastian depicts an episodic character who has just escaped from an unnamed country of terror and mystery». Мифологические коннотации слова *Asphodel*, безусловно, перемежаются у Набокова и в этом романе с аллюзиями на «Козлиную песнь» Вагинова.

Если по Бердяеву трагедия, перерастая рамки чисто литературной формы, эквивалентна постэсхатологическому пространству, то для Вагинова литературный текст и есть постэсхатологическое пространство. На подобную интерпретацию текста-«трагедии» или текста-«отчаяния» как экспликации постэсхатологического пространства постоянно ориентируется Набоков.

Упомянутая в «Отчаянии» картина Бёклина «Остров мертвых» является собой семантический ключ к пародийной интерпретации литературного текста как мертвого пространства и еще раз отсылает нас к контексту «Козлиной песни». Набоков сознательно ориентируется на вагиновское определение жанра, зашифрованное в названии «Козлиная песнь»: в переводе с греческого это название, как известно, означает *трагедия*. Вспомним, что в романе «Отчаяние» Герман, рассказывая Лидии лжеисторию о планируемом самоубийстве своего мнимого брата, также определяет ее «как величайшую человеческую трагедию» (О 419). Но для Набокова в большей степени, чем для Вагинова, важна пародийная ориентация на вводимое в концепцию творческого акта Бердяевым (и отсутствующее у Шестова) понятие двух свобод, выдвинутое в работе «Мирозерцание Достоевского», — иррациональной свободы выбора между добром и злом и рациональной свободы добра⁴². Творческий акт, по Бердяеву, есть воплощение борьбы рационального добра с иррациональной свободой выбора между добром и злом, что фактически означает для Бердяева неизбежное принятие иррациональной свободы зла. У Вагинова в «Трудах и днях Свистонова», хотя искусство и сравнивается одним из героев,

⁴¹ Nabokov 1976: 25.

⁴² Бердяев 1994: 124 и далее.

Валявкиным, с гильотиной (ТДС 226), тем не менее тематизация смерти как избавления от имманентного не носит эксплицитно-криминального характера подобно тому, как это происходит у Набокова. Автор оказывается у Вагинова то самоубийцей (неизвестный поэт), то гробовщиком (ср. предисловие к «Козлиной песни»: «автор по профессии — гробовщик» (КП 20), а также желание Свистонова перенести в текст не только «фамилии, найденные на кладбище», но и само кладбище (ТДС 302)), но никак не прямым убийцей. Преступление против другого ожидается, но не совершается. Герои только предвкушают «какое-нибудь занимательное убийство» (ТДС 208), хотя бы и самого автора, как мечтается о том, к примеру, Куку:

Убить ему хотелось Свистонова, который отнял у него жизнь, и, почти плача, он видел, как выбивает все зубы ему, как выкалывает глаза и по улицам тело волочит (ТДС 277).

Автор выполняет у Вагинова, главным образом, роль посредника, «перевозчика» (Харона) между реальным и инфернальным, между действительностью и текстом⁴³. Сам текст («Труды и дни Свистонова») как конкретная репрезентация иррациональной свободы зла «умерщвляет» героев, «переводя» их в свое текстуальное пространство. В этом смысле текст завершает начатое автором, тем самым оказываясь «соавтором». Для Вагинова текст агрессивен в большей степени, чем живой автор. Автор-перевозчик появится у Набокова в «Даре»:

...ведь река-то, собственно, Стикс. Ну да ладно. Дальше. И к пристающему парому сук тянется, и медленным багром (Харон) паромщик тянется к суку сырому (кривому)...

— ...и медленно вращается паром. Домой, домой. Мне нынче хочется сочинять с пером в пальцах (Д 103).

Этот фрагмент — прямая аллюзия на «Труды и дни Свистонова». Но у Набокова автор в своем стремлении перенестись в трансцендентное осознанно стремится умертвить и себя, и своих героев. Так, самого себя переводит в текст Цинциннат. Автоописание снимает с Цинцинната «оболочку за оболочкой» и доводит его до «постепенного разоблачения, до последней, неделимой, твердой, сияющей точки» (ПК 250–251). Подобный «перевод» равносителен самоубийству, на которое совершенно осмысленно решается Цинциннат (он, к примеру, не читая, разрывает письмо,

⁴³ Об этом подробно писал Д. Сегал, указывая, что в «Трудах и днях...» литература становится для Свистонова «умерщвлением» героев и переводом их в «тот мир»: Сегал 1981. Кроме того, см. об этом: Шиндина 1995: 159–160.

в котором могло находиться решение о его помиловании). Как «перевод» в текстуальное пространство прочитывается и псевдосамоубийство Смурова: он начинает «с любопытством глядеть на себя со стороны» (С 480), становясь героем своих произведений, например устного рассказа о спасении в Ялте. Параллельно он оказывается героем «эпистолярного дневника» Романа Богдановича. При этом «перевод» себя в дневниковое пространство ощущается Смуровым как желанный:

От одной мысли, что образ Смурова может быть так прочно, так надолго запечатлен, меня прохватывал озноб, я шалел от желания, надо было мне во что бы то ни стало проснуться призраком между Романом Богдановичем и его ревельским другом (С 504).

При этом Смуров оказывается пародийным отражением «романиста-экспериментатора» «Новеллы тридцать третьей» из «Трудов и дней Свиснонова» (число «тридцать три» — еще одна аллюзия на жертву Христа).

Окончательный «перевод» возможен лишь тогда, когда автор-герой или автор-рассказчик избавляются от своих двойников: Цинциннат от м-сье Пьера, Смуров — от трех своих «вариантов», Герман — от Феликса, а рассказчик «Отчаяния» — от своего читателя. Иными словами, окончательный «перевод» возможен лишь тогда, когда произойдет победа негативного. В соответствии с этим Набоков и представляет творческий акт как борьбу иррациональной свободы зла с рациональной несвободой добра, эсхатологически направленную на распад земного бытия, квалифицируемого Цинциннатом, как «ошибка» (ПК 252). Акт творения, порождая зло, сам по себе и есть зло. Бог есть зло. Этот центральный пункт рассуждений Бердяева (то есть результат выбора между «двумя свободами») и осуждается Набоковым. Поэтому основу всех набоковских сюжетов составляет пародийно иллюстрирующее эту бердяевскую мысль нарушение устоявшихся символических культурных норм и репродуцирование додемиургического хаоса как исправление мира-«ошибки». В условиях новой ритуальной практики, противостоящей традиционному ритуалу, то есть в условиях практики «трагедии»-творчества, добровольно принимаемая иррациональная свобода зла, с ее приоритетом негативного, делает искусство заведомо криминальным. Творчество, порождаемое иррациональной свободой зла, одновременно является автопродуцентом зла. Художник, не желая оставаться в мире обыденного, стремится его покинуть, чтобы создать новую трансцендентную реальность, часто родственную анархистским представлениям. Творческий акт показан как умерщвление живого, идентичного обыденному. Литературное творчество в своем

стремлении избавиться от имманентного пародийно представляется Набоковым как криминальное, как инструмент убийства, необходимого для разрыва с обыденностью и рациональностью, для преступления против «здорового смысла». Мир-«ошибку» можно преодолеть ошибкой, полагает Герман. Отсюда его тезис: «Мне нравилось ставить слова в глупое положение», который вновь можно сравнить с набоковским высказыванием из статьи «Искусство литературы и здравый смысл»: «Нужно выстрелить здоровому смыслу в самое сердце»⁴⁴.

Поэтому у Набокова и закрепляется тематизация смерти: смерти авторской, смерти героев, а в романе «Отчаяние» — даже смерти читателя. Феликс, которого Герман находит в самом начале романа, описывается как покойник. Лидия иногда упоминается либо в прошедшем времени (темпоральный перебив), либо как «покойница». Несколько раз называются мертвые предметы, например, «графин с мертвой водой» (О 372) или «мертвое место» (О 443). У Вагинова в «Козлиной песни» возникающий в обоих предисловиях Петербург—Ленинград эксплицирует замкнутое мертвое пространство, в котором «автор по профессии — гробовщик» (КП 20). Кроме того, инвариантом острова мертвых оказывается у Вагинова башня петергофской дачи, на которую переехал временно Тептелкин. Эта башня служит мотивацией описания тюремной башни в «Приглашении на казнь». В «Отчаянии» описание гостиницы, стоящей «особняком среди пробковых дубов», «наполовину еще закрытой (сезон начинался только летом)», представляет собой ту же отсылку к башне Тептелкина. Гости, собравшиеся за зеленой скатертью (зеленый цвет — устойчивый атрибут inferнального мира) на даче Тептелкина, напоминают гостиничный круг из романа «Отчаяние». У Набокова гостиница прямо именуется «мертвым местом» (О 443), в которое и переносится считающий себя покойником Герман.

Соотношение палач — жертва (Герман и Феликс, м-сье Пьер и Цинциннат), в котором одна из сторон оказывается автором, а другая либо жертвой, либо палачом, восходит к соотношению Свистонов — герои его произведений. Причем эти отношения реверсивны: в любой момент жертва может оказаться палачом (Куку, жаждущий убить Свистонова). Достаточно вспомнить фразу Цинцинната: «Спать хочется, — сказал Цинциннат» (ПК 266). Эта фраза — еще и ироническая аллюзия на Варьку, героиню рассказа Чехова «Спать хочется», превращающуюся в финале из невинной жертвы в палача.

⁴⁴ См.: Набоков 1998: 476.

Важные дополнительные коннотации обретает у Набокова не только перо, но и палка. В этом он опять опирается на вагиновские источники. Палка — атрибут анархиста Иванова (ТДС 253). Но еще важнее, что палку носят Свистонов (ТДС 239) и неизвестный поэт: «Он с ненавистью поднял палку и погрозил спящим бухгалтерам, танцующим и поющим эстрадникам. Всем не испытавшим, как ему казалось, страшной агонии» (КП 62). Творческая личность угрожает палкой обыденному миру. Палка для Вагинова — это иронически проиллюстрированный бердяевский «радикализм и творческое дерзновение, выводящее за пределы этого мира»⁴⁵. И для Набокова палка оказывается пародийным знаком творческого радикализма. Тростью наказывает Кашмарин Смурова (наказание при этом именуется «казнь») (С 474)), после чего следует попытка самоубийства героя. В романе Набокова «Отчаяние» прямое орудие преступления — пистолет — обладает своим двойником — палкой Феликса. Феликс гибнет, а его палка мстит Герману. Именно она становится главной уликой, устанавливающей, кто же является действительной жертвой, а кто оказывается коррелятом орудия наказания самого рассказчика. Кстати, при встрече с Феликсом в Тарнице Герман, рассматривая палку Феликса, замечает, что она «с глазком». Это — намек на палку Кости Ротикова, героя «Козлиной песни»: «У Кости Ротикова палочка с большим кошачьим глазом» (КП 82).

Но в отличие от Вагинова палка осмысливается Набоковым как победа обыденности над эстетизацией преступления. Палка — орудие преступления обыденности. Карандаш и перо, напротив, осмыслиются как ключ к трансцендентному, а посему как орудия против обыденности⁴⁶. Подобно тому как в романе «Отчаяние» перо выступает в качестве коррелята орудия насилия над читателем и текстом, орудие творчества эквивалентно орудия преступления против обыденности и у Вагинова:

Свистонов, читая газеты, обводил красным карандашом фразы, которые Леночка должна была вырезать и наклеить на листы (ТДС 217).

Последующая фраза, речь в которой идет о «прекрасном воздухе» (*пре* — красном) в Токсово еще раз подчеркивает «радикализм» красного цвета и его противопоставленность цветам обыденного мира. Описание

⁴⁵ Бердяев 1994: 409.

⁴⁶ И. А. Покровский в работе 1918 г. «Перуново заклатье» пересказал новгородскую легенду, согласно которой история христианства была в прямом смысле заложена палкой Перуна. Его идол новгородцы низвергли при князе Владимире в Волхов. Разгневанный языческий Бог бросил новгородцам палку, ознававшую грядущие раздоры и войны. Упоминание о заклатьи Перуна приводилось также историком Ключевским. См.: Покровский 1991: 261.

портрета Германа с доминантой розового цвета («розовый ужас моего лица», «фруктовый оттенок» щеки (О 366)) повторяют цвет изображенного Свистоновым «татуированного» человека, покрытого «ровной розовой краской». Любопытно, что все 17 знаков на теле разыскиваемого уголовным окружным судом Бодрова (лев, орел и т. д.), будут перенесены в текст романа «Отчаяние». Например, четвертая татуировка на теле Бодрова изображала «св. Георгия-победоносца на коне, побеждающего дракона». Этот знак не один раз появится в «Отчаянии» в виде памятника всаднику то со змеей, то без змеи. Татуировка как знак трансцендентного переносится Набоковым с тела живого человека на тело текста. Становясь «татуированным» текстом, роман как раз и является воплощением текста как инобытия, литературы — как «острова мертвых». Текст как остров мертвых должен быть недоступным, скрытым от посторонних глаз, поэтому он шифруется знаком-татуировкой.

Избавление от бытия реализуется в мире фактическом у Набокова как избавление от события в мире текстовом. Наступает омертвление внутри текста, иными словами — смерть внутрисюжетной событийности. Этот момент закрепляет родство Набокова не только с Вагиновым, но и с поэтикой абсурда в целом. «Козлиная песнь» и «Труды и дни Свистонова» подобно «Приглашению на казнь», «Отчаянию», «Соглядатаю» и роману «Дар» — антижизнеописания. Если традиционные жизнеописания являются собой попытку сотворения истории из событий личной жизни, то в антижизнеописании мы наблюдаем сведение истории жизни к столь желанной бессобытийности, превращение события в ахронотопическое ничто. Мир, как уже было сказано, предстает в «Отчаянии» кажимостью. Поэтому серебряный карандаш, похищенный Феликсом, эквивалентен инструменту творчества, с помощью которого должен быть создан ненаписанный роман. Нечто сходное находим в «Трудах и днях Свистонова»:

Ему (Свистонову. — О. Б.) захотелось писать. Он взял книгу и стал читать [...] Свистонов лежал в постели и читал, т. е. писал, так как для него это было одно и то же (ТДС 211).

У Вагинова событие («происшествие») всякий раз ожидается, но не реализуется. Не случайно Свистонов противопоставляет «происшествие», то есть звено обыденного мира, трагедии как миру трансцендентного (ТДС 260). Бессобытийность раскалывает в прозе Вагинова сюжетность. Вагиновские бессобытийность и бессюжетность доводятся Набоковым до абсурда. В своем пародийном иллюстрировании избавления от бытия он идет дальше Вагинова. Например, в «Отчаянии» избавление от бытия осмыс-

ляется не только как умерщвление канонических сюжетов, как «убийство фабулы», но и как развешествление, дематериализация текста, становящегося эквивалентным миру трансцендентного.

Помимо отсылок к философии Шестова и Бердяева, в «Козлиной песне» и «Трудах и днях Свистонова» присутствует пародийная ориентация на философию общего дела Федорова и византизм Леонтьева. Так, федоровская идея воскрешения отцов присутствует в «Козлиной песни» в виде пародии на оживление давно усопших (Данте, Гоголь, Ювенал). Набоков вслед за Вагиновым представит в «Приглашении на казнь» «воскрешение отцов» в виде изготовления Цинциннатом кукол Пушкина, Гоголя, Толстого, Добролюбова. Сеансы в доме Вайнштока («Соглядатай») по вызыванию духов (Цезарь, Магомет, Пушкин, Тургенев и Ленин) также можно интерпретировать как пародию на идею «воскрешения отцов». У Вагинова сын поэта Сентября принимает неизвестного поэта за Пушкина. Оживший Пушкин появится в «Даре», когда герой Ч., попавшись на ловкие плутни брата Сухощекова, автора «Очерков прошлого», узнает в одном из зрителей Пушкина: «Седой Пушкин порывисто встал и, все еще улыбаясь, со светлым блеском в молодых глазах, быстро вышел из ложи» (Д 126). У Вагинова воскрешение происходит в самом субъекте: «Я — мой дед, городской голова Енисейска», — говорит неизвестный поэт. Что касается философии Леонтьева, то в «Козлиной песне» философ в ироническом тоне прямо упоминается неизвестным поэтом. При этом Леонтьеву приписываются взгляды Ницше: «Говорил о К. Леонтьеве и хихикал над своим собратом. Ведь для неизвестного поэта что гибель? — ровным счетом плюнуть, все снова повторится, круговорот-с» (КП 64). Леонтьев оборачивается у Вагинова квази-Леонтьевым. К приему лжецитирования философских фрагментов, например Паскаля, с удовольствием прибегал и Набоков⁴⁷.

Подведем некоторые итоги. Установка на поэтику абсурда, будь то символистский абсурд или абсурд Константина Вагинова, принципиальна для набоковского творчества. В противовес символистскому пониманию творческого акта как теургии, творчество и у Вагинова, и у Набокова — антитеургия, в которой сходятся абсурдное и трагическое. «...Когда я употребляю термин “абсурд”, — писал Набоков, — я не имею в виду ни причудливое, ни комическое. У абсурдного столько же степеней, сколько у трагического»⁴⁸. Один из возможных моментов порождения абсурда — перевод философского дискурса в пространство литературного текста.

⁴⁷ Смирнов 2000: 173.

⁴⁸ Набоков 1999: 124.

По сути, литературный текст представляет собой не просто умерщвление героев, автора и читателя, а умерщвление философских претекстов посредством перевода их в литературу. Литература до тех пор бессильна, пока областью ее проникновения остается исключительно мир символических сущностей. Но как только творческий акт превращается в псевдо-теургическое и ритуальное действие абсурда, в борьбу со здравым смыслом, в возвращение мира к первичному бессобытийному хаосу, в котором свертывается любая процессуальность и разбивается сюжетность, — тогда литературный текст перерастает рамки литературной формы и начинает конкурировать уже не с реальным миром, а с миром инобытия. Так вот иронически, с опорой на вагиновские претексты, переосмыслиется Набоковым бердяевский парадокс, восходящий в русской философии к парадоксу Шестова: *трагедия рождается потому, что человек стремится к трагедии.*

ЛИТЕРАТУРА

Бердяев 1994 — *Н. Бердяев.* Философия творчества, культуры и искусства: В 2 т. Т. 2. М.: Искусство, ИЧП «Лига» 1994, 217–246.

Блок 1960 — *А. Блок.* Собрание сочинений: В 8 т. // Под ред. В. Н. Орлова, А. А. Суркова, К. И. Чуковского, Т. 2–3, М., Л.; Государственное издательство художественной литературы, 1960.

Блок 1962 — *А. Блок.* Собрание сочинений: В 8 т. // Под ред. В. Н. Орлова, А. А. Суркова, К. И. Чуковского. Т. 5, М., Л.; Государственное издательство художественной литературы, 1962.

Брюсов 1961 — *В. Брюсов.* Стихотворения и поэмы. Л., 1961.

Букс 1998 — *Н. Букс.* Эшафот в хрустальном дворце. О русских романах Владимира Набокова. М.: Новое литературное обозрение, 1998.

Буренина 2000 — *О. Буренина.* «Отчаяние» как олакрез русского символизма (Федор Сологуб и Владимир Набоков) // Smirnov I. (Hrsg.): Hypertext «Отчаяние» / Сверхтекст «Despair». Studien zu Vladimir Nabokovs Roman-Rätsel. München: Sagner. (Die Welt der Slaven, Sammelbände/Сборники 9.) 163–186.

Горький 1988 — *М. Горький.* Жизнь Клима Самгина: Сорок лет: В 3 ч., Ч. 1. М.: Правда, 1988.

Волошин 1982 — *М. Волошин.* Стихотворения. Л.: 1982

Волошин 1988 — *М. Волошин.* Лики творчества. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1988.

Давыдов 1982 — *С. Давыдов.* «Тексты-матрешки» Владимира Набокова. München: Sagner, 1982.

Иванов 1979 — *Вяч. Иванов.* Собрание сочинений / Под ред. Д. В. Иванова и О. Дешарт. Т. 3. Брюссель. Foyer oriental Chrétien, 1979.

Жаккар 1995 — *Ж.-Ф. Жаккар*. Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб.: Академический проект, 1995.

Крученных 1923 — *А. Крученных*. Апокалипсис в русской литературе. Кн. 122-я. М., 1923.

Кони 1968 — *А. Ф. Кони*. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 6. М., 1968.

Минский — *Н. Минский*. Полное собрание стихотворений: В 4 т. [изд. 4-е] Т. 4. СПб., 1907.

Набоков 1989 — *В. Набоков*. Другие берега. М., Книжная палата, 1989.

Набоков 1990 — *В. Набоков*. Круг. Л.: Художественная литература, 1990.

Павлова 1997 — *М. М. Павлова*. Из творческой истории романа Ф. Сологуба «Мелкий бес» (отвергнутый сюжет «Сергей Тургенев и Шарик» и его место в художественном замысле и идейно-образной структуре романа) // Русская литература. 1997, № 2. С. 138–154.

Покровский 1991 — *И. А. Покровский*. Перуново заклъятие. // Из глубины. Сборник статей о русской революции [1918]. М.: Новости 1991. С. 261–276.

Ривош 1990 — *Я. Н. Ривош*. Время и вещи. Очерки по истории материальной культуры в России начала XX века. М.: Искусство, 1990.

Садовской 1990 — *Б. Садовской*. Лебединые клики. М., Советский писатель, 1990.

Сегал 1981 — *Д. Сегал*. Литература как охранная грамота // Slavica Hierosolymitana, V–VI. 1981. С. 218–237.

Сконечная 1999 — *О. Сконечная*. «Отчаяние» В. Набокова и «Мелкий бес» Ф. Сологуба. К вопросу о традициях русского символизма в прозе В. В. Набокова 1920–1930-х гг. // Nořa Buhks (Ed.): Vladimir Nabokov-Sirine. Les années européennes. Cahiers de l'emigration russe, № 5. Paris 1999. С. 133–143.

Смирнов 2000 — *И. П. Смирнов*: Философия в «Отчаянии» // Smirnov, I. (Hrsg.): Hypertext «Отчаяние» / Сверхтекст «Despaig». Studien zu Vladimir Nabokovs Roman-Rätsel. München: Sagner. (Die Welt der Slaven, Sammelbände / Сборники 9.). С. 53–67.

Чуковский 1989 — *Н. Чуковский*. Литературные воспоминания. М., 1989, С. 182.

Смирнов 1981 — *И. П. Смирнов*. Диахронические трансформации литературных жанров и мотивов. (Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 4.) Wien: Gesellschaft zur Förderung Slawistischer Studien, 1981.

Смирнов 1994 — *И. П. Смирнов*. Психодиахнологика. Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. М., 1994.

Суздальев 1991 — *П. К. Суздальев*. Врубель. М.: Советский художник, 1991.

Толстой 1983 — *Л. Толстой*. Собрание сочинений: В 22 т. Т. 22. М., 1983.

Шиндина — *О. В. Шиндина*. О метатекстуальной образности романа Вагинова «Труды и дни Свистонова» // В. Вестстейн, Д. Рицци, Т. В. Цивьян (ред.). «Вторая проза». Русская проза 20–30 гг. XX в. (Labirinti 18) Trento: Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche.) 1995. С. 153–177.

Шопенгауэр 1989 — *А. Шопенгауэр*. Мир как воля и представление. СПб., 1989.

Щеглов 1991 — Ю. К. Щеглов. Романы И. Ильфа и Е. Петрова. Спутник читателя: В 2 т. (Wiener slawistischer Almanach, SB. 26/2). Wien, 1991. Т. 1. С. 179–180.

Aleksandrov 1995a — V. E. Aleksandrov. Vladimir Nabokov's Metaphysical Aesthetics in the Context of the Silver Age // Christianity and the Eastern Slavs, Vol. III, Russian Literature in Modern Times, California Slavic Studies XVIII, ed. B. Gasparov, R. P. Hughes, I. Paperno, O. Raevsky-Hughes; Berkeley; Los Angeles; London, 1995. P. 201–222.

Aleksandrov 1995b — V. E. Aleksandrov. Nabokov and Bely // The Garland Companion to Vladimir Nabokov (Ed. V.E Aleksandrov). New-York; London, 1995. P. 359–366.

D. M. Bethea: Nabokov and Blok // The Garland Companion to Vladimir Nabokov (Ed. V. E Aleksandrov). New-York; London, 1995. P. 375–382.

Dolinin 2000 — A. Dolinin. Parody in Nabokov's «Despair» // Smirnov, I. (Hrsg.): Hypertext «Отчаяние» / Сверхтекст «Despair». Studien zu Vladimir Nabokovs Roman-Rätsel. München: Sagner. (Die Welt der Slaven, Sammelbände / Сборники 9.) P. 15–41.

Kecht 1983 — M.-R. Kecht. Das Grotleske in Prosawerk von Vladimir Nabokov. Bonn: Bouvier, 1983.

Lachmann 2000 — R. Lachmann. Семиотика мистификации: «Отчаяние» Набокова // Smirnov I. (Hrsg.): Hypertext «Отчаяние» / Сверхтекст «Despair». Studien zu Vladimir Nabokovs Roman-Rätsel. München: Sagner. (Die Welt der Slaven, Sammelbände / Сборники 9.) 2000. P. 43–52.

Nabokov 1976 — V. Nabokov. The real Life of Sebastian Knight. New York: New Directions, [1941], 1976.

Nabokov 1990 — V. Nabokov. Selected Letters 1940–1977 ed. D. Nabokov and M. Brucoli. London: Wiedenfeld and Nicolson, 1990.

Hellman 1995 — B. Hellman. Poets of Hope and Despair. The Russian Symbolists in War and Revolution (1914–1918). Helsinki, 1995.

Nietzsche 1997 — F. Nietzsche. Werke in drei Bänden, Zweiter Band. München: Carl Hanser Verlag.

Peters 1981 — J. Peters. Farbe und Licht-Symbolik bei Aleksandr Blok (Slavistische Beiträge). München, 1981.

Hansen-Löve 1998 — A. A. Hansen-Löve. Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive, Bd. II. Wien: Verl. d. Österr. Akad. D. Wiss, 1998.

Pyman 1994 — A. Pyman. A History of Russian Symbolism. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1994.

ГЛАВА 7
ОРГАНОПОЭТИКА.
СЛУЧАИ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ АБСУРДНОЙ ТЕЛЕСНОСТИ
В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ XX ВЕКА

7.1. АБСУРДНОЕ И АНОМАЛЬНОЕ.

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ АНАТОМИЧЕСКИХ АНОМАЛИЙ РУКИ

В предыдущих главах мы показали, что абсурд, будучи неотъемлемым явлением любой переломной эпохи, в эпоху символизма оказался наиболее ярким феноменом художественной культуры, основополагающим ее признаком и доминантой мышления. Этому способствовал целый ряд факторов, и в первую очередь эсхатологическое переживание неустойчивости бытия и ощущение завершенности культуры, охватившие общество. То, что являлось основанием социального оптимизма XVII—XVIII вв. или реалистического оптимизма XIX в. — то есть вера в разумность человека, истории, бытия, науки, философии, — было абсолютно дискредитировано на рубеже двух столетий. Реакция художественно-эстетического сознания на глобальный кризис в культуре конца XIX — первой половины XX в., критика рационализма как миропонимания привели к «дезинтеграции» реализма¹ и обострили абсурдные тенденции в художественной культуре двадцатого столетия от эпохи символизма и авангарда до постмодернизма, положив начало *алогическому реализму*. Под алогическим реализмом нами понимается совокупность самых разнообразных направлений и методов в культуре XX в. — от символизма, футуризма, дадаизма, сюрреализма, конструктивизма до поп-арта, минимализма, концептуализма, — сущность

¹ Flaker 1979: 333 ff.

которых составляли алогизм, иррационализм, аномальность художественного творчества, критика позитивистских представлений о мироустройстве. С наступлением эпохи алогического реализма картина мира резко изменилась. Реальность перестала рассматриваться как нечто статичное: она начинает осознаваться как величина переменная. Величиной переменной оказывается одновременно и человеческая телесность.

Процессы, происходящие в культуре и литературе XX в., привели к целому ряду изменений: к переосмыслению понятия «внутренний мир человека», нарушению баланса между субъектно-объектной дихотомией, «внутренним» и «внешним», между частью и целым, а также к пересмотру классического подхода к телу как совокупности органов. Действительно, проблематизация телесности явилась одной из особенностей, благодаря которой философская мысль рубежа веков была противопоставлена философии классической эпохи, так и не сумевшей преодолеть дихотомию телесного и духовного, несовместимость бытия мыслящего (*res cogitans*) бытию протяженному (*res extensa*). В философско-эстетическом сознании картезианской эпохи царил идея «я мысля», суть которой заключалась в обосновании сугубой духовности суверенного трансцендентального субъекта. Именно на рубеже XIX–XX вв. ставится под сомнение оппозитивность субъекта всему телесному. Философы, отрицая невозможность чисто созерцательного мышления, размышляют над теоретическим «сращиванием» плоти с духом, над взаимозависимостью интеллектуального и чувственного начал. Так, Михаил Бахтин, решая эту задачу, увидел равноправие телесного и духовного в эпохе Ренессанса. Карнавальное тело, о котором он писал в книге о Рабле, идеально воплощало снятие антиномий.

Проблематизация телесности ограничивает не только философскую, но и художественную мысль рубежа веков от классического периода. Константин Станиславский, раскрывая принципы своей театральной системы, указывал и на то, что новое театральное искусство несовместимо с «душевым и физическим вывихом между телом и душой» актера:

Таким образом, естественное, обычное актерское самочувствие — это то состояние человека на сцене, при котором он обязан внешне показывать то, чего не чувствует внутри. Это тот актерский вывих, при котором душа живет своими обыденными, каждодневными, будничными побуждениями, заботами о семье, о насущем хлебе, о мелких обидах, об удачах или неудачах, а тело в это время обязано выражать самые возвышенные порывы героических чувств и страстей, сверхсознательной духовной жизни!²

² Станиславский 1990: 155.

Под словом «вывих» он в первую очередь понимал разрыв между духом и плотью, происходящий на сцене у актера. Важно, что Станиславский задумался не только над проблемой игры актера на сцене, но и над трагичностью человеческого существования, лишённого взаимодействия «материального» и «духовного».

Начиная с эпохи символизма, части тела перестают играть привычную роль детали общей композиции, необходимого звена портретного эскиза и обретают функцию существенного или, более того, главного предмета изображения. Не только телесность как таковая, но также и отдельные части человеческого тела, в особенности руки и пальцы, воспринимаются как первичные по отношению к природным и культурным объектам³. Говоря в третьей главе о карикатуре на русскую литературу эпохи символизма, мы уже анализировали абсурдные изображения рук главных героев этой эпохи.

Однако выразительность руки была осознана в теории и практике живописи задолго до символизма. Леонардо да Винчи в «Трактате о живописи» указывал на то, что руки и кисти во всех своих действиях должны обнаруживать намерения того, кто движет ими⁴. Лессинг в «Лаокооне» отмечал, насколько снижается сила выразительности лица, не подкреплённая экспрессией рук: «Ничто не даёт столько выразительности и жизни, сколько движение руки»⁵. Руки выполняют функцию ключа к художественному миру разных авторов в культуре и литературе начала XX в., то есть в русском модернизме в широком смысле, включая авангард. Интерес к руке появляется в связи с пересмотром характерного для русской и европейской культуры рубежа XIX–XX вв. противопоставления тела и духа или, точнее, христианской духовности, связанной, как пишет Н. Д. Тмарченко, размышляя над идеей «родового тела» у Бахтина, Розанова и Фрейда, с «принижением тела и соответствующими запретами»⁶.

Жак Деррида в философском эссе «Рука Хайдеггера», анализируя работу Мартина Хайдеггера «Что такое мышление» («Was heißt Denken»), где говорится о руке как о понятии, преодолевающем субъектно-объектные ориентиры метафизического мышления, констатирует следующее:

³ Ср., например: Wehr 1999.

⁴ Leonardo da Vinci 1909: 177–178.

⁵ Lessing 1969: 41.

⁶ Тмарченко 2001: 138 и далее.

Сущность руки нельзя «определить как телесный орган для хватания». Она не является органической частью тела, которой суждено брать, хватать, цепляться; ей даже не суждено — как мы хотели бы добавить — брать, принимать к сведению, постигать, коль скоро переходят от хватания к постижению и понимаю⁷.

Вслед за Хайдеггером Деррида рассуждает о том, что человек, создающий знаки и тем самым являющийся существом по-казывающим или у-казывающим, а вместе с ним и его рука, сами по себе являются знаками, которые философ именует *знаками-монстрами*. *Monstrosité, monstration*, являясь, по Деррида, частями слов *показ, де-монстрация*, а также созвучные французскому слову *monstruosité*, означающему «уродство, врожденные аномалии», и *monstre* в значении «чудовище, урод, монстр», дают Деррида основание определить бытие человека как бытие по-казывания, указывания, то есть как бытие монструозного. Знак, согласно Деррида, сам по себе монструозен и, следовательно, любая рука человека, становясь знаком, воспринимается уже не как объект, а как особое образование, обретающее монструозность и отражающее отрицательные свойства мира.

Так ли это? Отождествляя понятия монструозного, аномального и деформированного, Деррида эстетически уравнивает их с безобразным и ужасным. Однако не наделяются ли в XX в. последние категории качествами, отражающими, кроме отрицательных, также и положительные свойства мира? Чтобы это показать, прежде всего необходимо разграничить понятия *монструозного, деформированного и аномального*. Слово *аномальный*, обладающее значением «отклоняющийся от нормы», как и слово *деформированный*, означающее «изменивший форму, размер», в отличие от слова *монструозный* не являются в русском языке носителями негативной эстетической оценочности. Синонимом же слова *монструозный* оказывается *уродливый*⁸.

В нашей работе монструозное и деформированное трактуются как два эстетических полюса аномального, обладающие в культуре и литературе положительной и отрицательной оценочностью.

Мы уже отмечали, что, благодаря абсурду, в эпоху символизма формируется новый тип произведений искусства, строящийся на основе разрыва связей, уклонения от референциальности. Такие произведения абсурда обычно репрезентируют собой текстовую аномалию, то есть неправильность текста по отношению к канону, претендующему на завершенность и цель-

⁷ Derrida 1988: 65.

⁸ Евгеньева 1982.

ность. Кроме того, в этот период появляется целый ряд произведений, изображающих разного рода аномалии: в культуре, в поведении, в репрезентации телесности и т. д. Аномалия — это художественная возможность функционирования абсурда.

Исходя из данной градации, будут рассмотрены оба случая репрезентации аномальной кисти руки в литературе и культуре XX в. — рука деформированная и рука монструозная. В первом случае мы попытаемся показать, что изображение изменения привычного физического облика кисти руки становится показателем нарушения канонической симметрии как источника творчества в поэтической традиции модерна. Обладая созидательной моторикой, деформированная кисть руки эквивалентна карнавальному, гротескному телу (в смысле Бахтина), то есть вечно возрождающемуся, спасающему себя телу, а с ним — слова как такового и текста как такового. Во втором случае необходимо будет продемонстрировать специфику монструозной руки: являя собой индекс разрыва и хаотизации анатомических связей, столь характерный для контекста начала XX в., такая рука воплощает в произведениях искусства и литературы деструктивную, разрушительную силу.

Исходя из выделения нами двух фаз абсурда, можно соотнести монструозное с первой, деструктивной, фазой, а деформированное — со второй, креативной.

Мы коснемся отдельных работ некоторых художников, писателей и поэтов XX в. Это Марк Шагал, Эль Лисицкий, Павел Филонов, Михаил Кузмин, Константин Вагинов, Сигизмунд Кржижановский, Юрий Тынянов и Даниил Хармс. Их творчество было сформировано под влиянием символистского абсурда. Для каждого из них была характерна особая рода поэтика новой, абсурдной телесности, определяемая нами как *органопэтика*. Ее смысл заключается в том, что предметом изображения становится не столько человек, сколько причудливая, абсурдная фрагментация человеческой фигуры. Писатели и художники не просто фрагментируют человека: «детали» или «части» человеческого тела, во-первых, часто удалены от канонической нормы, а во-вторых, обретают самостоятельное значение, персонализуются. Сам субъект при этом деперсонализуется. Являясь отражением кризиса классической философии, антагонистически разорвавшей тело и дух, органопэтика служит одним из художественных проявлений деперсонализации субъекта в XX в., а также частью поэтики абсурда.

В 20-е гг. Э. Лисицкий создает фотомонтажную композицию под названием «Автопортрет», или «Конструктор». На фоне миллиметровой бу-

маги художник сфотографировал кисть своей руки, зажавшей циркуль, а поверх руки наложил с другого негатива собственный фотопортрет. Перед нами один из примеров органопоэтики аномальной телесности. Попробуем пояснить, в чем заключается смысл присутствующей на этом фотомонтажном изображении аномальности (рис. 12).

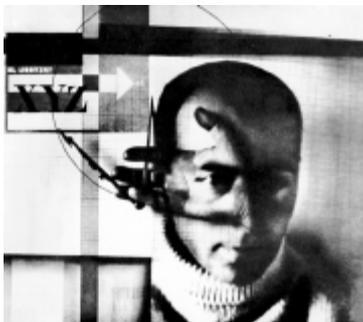


Рис. 12

Во-первых, художник изобразил два фрагмента человеческого тела: кисть руки и голову. Сам по себе жанр фрагмента можно трактовать как текстовую аномалию, то есть отклонение от канонической нормы, неправильность текста по отношению ко всем каноническим жанрам, претендующим на завершенность и цельность. Поэтому изображение кисти руки и головы как фрагментов тела уже само по себе относимо на этом монтаже к органопоэтике аномаль-

лий. Как видим, фиксируемые органы человеческого тела, занимая значительную часть изобразительной плоскости, в конечном счете становятся автономными «отрывками» тела художника. Но здесь важно еще и то, что фрагментация провоцирует дальнейшие деформации. Совершенно очевидно, что наложение двух частей тела (руки и головы) порождает совершенно иное тело. Перед нами новая монтажная телесность или, прибегая к понятию из теории феноменального тела Мориса Мерло-Понти, мы наблюдаем некое «потенциальное тело»⁹. Рука утрачивает обыденный смысл руки и как конечности человека, и как символа орудия труда человека. Мы наблюдаем не кисть руки как объект, как сумму органов, а новое анатомическое образование: руку, обретающую зрение.

Глаз на лица художника, как видим, просвечивает сквозь ладонь. Ср. графический рисунок Морица Эшера «Рука с зеркальным шаром», где кисть руки, деформируясь на стеклянном шаре, продуцирует новую оптику¹⁰ (рис. 13). Рука, обретающая зрение, — возможная иллюстративная аллюзия к истолкованию тела Эдмундом Гуссерлем. Именно Гуссерль в противовес классической философии тела впервые обратил внимание на то, что существуют два вида тела: физическое и воспринимающее. Субъектно-объектное тело, о котором философ размышлял в трак-

⁹ Merleau-Ponty 1945.

¹⁰ Об аномалиях рук в графике Эшера см. подробно: Ernst 1978.

тате «Философия как строгая наука», преодолевая дихотомию между «мной» и «другим», проникает в сферы, недоступные для рефлексивного анализа. На «Автопортрете» Э. Лисицкого «рука, обретающая зрение» — место, в котором взаимодействуют материальное (сама кисть руки) и духовное (глаз). Изображение иллюстрирует новые горизонты опыта художника — того опыта, который является результатом взаимодействия его двигательной телесной активности по отношению к внешнему миру и одновременно воздействия внешнего мира на него самого¹¹. Э. Лисицкий с помощью изображения аномальной руки — руки с глазом — пытается преодолеть субъектно-объектную дихотомию, столь характерную для классической философии тела. На его монтажной композиции представлено метафорическое изображение магического или карнавального, гротескного (уже в смысле Бахтина) тела, в котором снимаются антиномии. Такая аномальная рука воспринимается как совершенная.

Кроме того, рука и голова, палец и голова (ср. пиротехнический шедевр Павла Филонова под названием «Голова и палец», созданный художником в 1925 г.) соотносимы с символикой кукольного народного театра «Петрушки», в котором перчаточные куклы надеваются на руку кукловода. Голова же — на указательный палец. Типологическую параллель к поэтике телесных деформаций кисти руки кукловода можно видеть в различных типах оксюморонного «пустого дискурса» раннего символизма, в частности, символистского театра, стремившегося к уничтожению актера как величины индивидуальной, к замене его куклой или бесформенной арабеской. Кисть руки, имея смысл необходимой части структуры, функционирования и наполнения кукольного тела, деформируясь, сливаясь с кукольным телом, становится особым его инвариантом, а следовательно, воплощением новой телесности живого актера.



Рис. 13

¹¹ Ср. у Хайдеггера: «Рука передает и принимает, и то не только вещи, но она передает и себя, и она принимает себя в другую». Heidegger 2002: 18–19.

Рука, погруженная в перчаточную куклу, понимается символистами как совершенная. Действительно, сливаясь с кукольным телом, рука обретает способность перевоплощаться в условные образы-шифры, так что на сцене оказывается возможным появление чистой концепции, чистой знаковости, столь важной для символизма. Наряду с кукольным театром аналогичную функцию для символистов выполнял театр теней. Так, в рассказе Федора Сологуба «Тени сна» иератические знаки — тени на стене (=сцене) — рождаются вследствие изменения привычной позиции пальцев героев, Володи Ловлева и его матери, Евгении Степановны. Знак для символистов материального соответствия не имел. Знак — это чистое указание на идеальный мир. Сливаюсь с кукольным телом, рука становится указанием на этот идеальный мир и одновременно претерпевает метаморфозу. Она перестает быть определенной частью человеческого тела, переходя в ткань тела кукольного, в его утробу. Управляемая рукой человека перчаточная кукла представляет собой — как возможность игры с телом — карнавальное образование и соответственно воплощает положительную динамику возрождения. Сегодня подобной функцией обладает дистанционная перчатка, с помощью которой можно отдавать команды компьютерной программе и выполнять сложнейшие операции: к примеру, реконструирование по останкам костей облика первобытного человека.

Возвращаясь к фотомонтажной композиции Э. Лисицкого, добавлю, что это изображение репрезентирует не просто некую абстрактную аномальную телесность, а один из ее полюсов — телесность деформированную. Кроме того, композиция демонстрирует любопытный случай совпадения фрагмента как текстовой аномалии с актом телесной деформации как разновидности телесной аномалии.

Примером изображения деформированной, то есть обладающей положительной моторикой, кисти руки может служить рука мастера на «Автопортрете» 1912 г. Марка Шагала. Художник изобразил на своей левой руке семь пальцев, символизирующих семь дней творения. Действительно, в семипалой руке Шагала сосредоточилось выразительное свойство, присущее всему субъекту, — способность творить. Семь пальцев обретают на этой картине синтезирующий смысл (семь октав, семь нот). Они становятся показателем соединения, сотворения и света, но не *lumen naturale*, а *lumen supranaturale*. Вспомним, что для Августина, например, полагал, что полнота знаний могла быть достигнута лишь благодаря излучаемому Богом *lumen supranaturale* — свехъестественному свету, дополняющему естественный. Семипалая рука художника-творца, словно излучающая бо-

жественный свет, подобна семиствольному светильнику — меноре¹² (рис. 14).

Возникает впечатление, что художник, держащий левую руку на едва завершённой картине, именно этой рукой восстанавливает утраченный витебский мир и тем самым, возможно, иллюстрирует идею «трудового воскрешения» Николая Федорова. Также вероятно, что рука мастера создала новую альтернативную реальность, противопоставленную обыденной реальности прошлого и настоящего, в которой человек обретает способность передвигаться по воздуху. Основным предметом изображе-



Рис. 14

ния является не вся фигура Шагала, а его левая семипалая рука, и в меньшей степени правая, в которой находятся сразу пять разноцветных кисточек, в свою очередь удваивающих пальцы на этой руке художника. Без кисточек совокупность всех пальцев на руках художника составляет число 12, символика которого весьма многопланова (12 апостолов, 12 месяцев, 12 олимпийских богов и т. д.). Обращает на себя внимание и то, что художник словно предпринимает попытку вынуть один из созданных им предметов и рассмотреть его поближе, тем самым нарушив двухмерность пространства полотна. Полотно превращается в некий шкафчик, который, как показала Ольга Фрейденберг, явился прообразом вертепа — кукольного театра¹³. Художник не только творит: он вступает в игру с сотворенными вещами как с куклами. Вспомним, что Лотман, противопоставлял куклу и статую по принципу возможности / невозможности вступления в игровую ситуацию¹⁴. Если прибегнуть к терминологии из теории игр Хейзинги¹⁵, можно сказать, что у Шагала на смену человеку творящему, homo faber (его воплощает правая рука в состоянии покоя), приходит человек играющий, homo ludens (его воплощает прикоснувшаяся к полотну левая рука). Homo ludens для культуры XX в. важнее, чем homo faber.

С этим шагаловским автопортретом любопытным образом перекликается поэтический этюд Кузмина «Пальцы дней». Он состоит из семи стихотворений, которые соответствуют семи дням творения: 1. Поне-

¹² Наше внимание на это соответствие обратила внимание Нора Букс.

¹³ Фрейденберг 1988.

¹⁴ Лотман 1992.

¹⁵ Huizinga 1961.

дельник (Луна). 2. Вторник (Марс). 3. Среда (Меркурий). 4. Четверг (Юпитер). 5. Пятница (Венера). 6. Суббота. 7. Воскресенье. Однако Кузмин не только обыгрывает связь между днями и планетами, установленную в астрологической и оккультной практике: он проецирует морфологическую структуру гипотетической семипалой руки на семичленную структуру художественного текста. Подобно тому как рука, в том числе и семипалая, представляет собой часть тела, поэтический этюд Кузмина обладает смыслом отрывка целого цикла, который называется «Фореель разбивает лед». Присутствующая у Кузмина идея текста как аналога тела, позже ставшая столь характерной для философии раннего постмодернизма (например, для Роллана Барта)¹⁶, — аллюзия на поиски в области органопроекции. Еще в XIX в. Эрнст Капп высказал соображение, конкретизированное позже в трактате «Органопроекция» Павлом Флоренским: согласно обоим философам, познание морфологии собственного тела способствует созданию совершенных инструментов¹⁷. Представляя поэтический текст в качестве фигуры тела, точнее, трансфигурации семипалой руки, Кузмин полемизирует с инструментализмом теории органопроекции. Соответственно и для Шагала произведение искусства — не просто проекция руки, а проекция творческой руки. Именно поэтому оно совершенно. Так или иначе знаковая избыточность воплощает и у Шагала, и у Кузмина положительную динамику созидания нового. Рука с избыточным



Рис. 15

числом пальцев творит новые связи, новую космогонию во многих работах Павла Филонова. Персонажи его картин «Перерождение интеллигента» (1913), «Перерождение человека» (1914–1915), «Девушка с цветком» (1913) изображены с целыми гроздьями пальцев на руках и ногах (рис. 15). Интерес Филонова к аномальной телесности обусловлен не только его анатомическими штудиями, включавшими посещения Кунсткамеры и «Выставки и музея Вильгельма Винтера» в Санкт-Петербурге¹⁸. Показывая становление человека, Филонов кри-

¹⁶ Barthes 1975. См., например: с. 72.

¹⁷ Капп 1877.

¹⁸ См. об этом подробнее: Боулт 1990: 63–65.

тикует принцип причинного объяснения эволюционного процесса, оставляя место его свободе¹⁹. Многопалось, многорукость, многоноготь (примером последней можно назвать ряд картин и эскизов Филонова 1915–1916 гг. под общим названием «Рабочие»), изображенные на картинах художника, — показатели отпора косной материи. Многие филоновские метаморфозы отразились несколько позже в русской литературе абсурда:

Сидит извозчик как на троне,
из ваты сделана броня
и борода, как на иконе,
лежит, монетами звеня.
А бедный конь руками машет,
то вытянется, как налим,
то снова восемь ног сверкают
в его блестящем животе²⁰.

Конь из приведенного стихотворения Николая Заболоцкого 1927 г. «Движение» конь — обладатель не только восьми ног, но и рук. Это стихотворение явно перекликается с картиной Филонова 1913 г. «Извозчик», изображение движения на которой мультиплицирует ноги животного. В стихотворении просматриваются аллюзии и на другие работы Филонова. Избыточность конских рук перекликается в стихотворении Заболоцкого с избыточностью рук и кистей рук на картинах Филонова. Однако у Заболоцкого данная избыточность, не сдвигаясь ни в область монструозного, ни в область деформированного, характеризуется, скорее, как беспомощность животного, — его топтание на месте. У Филонова, как и у Шагала, напротив, потенциальная динамика деформированных рук сродни творческому «порыву» в философии Бергсона. Деформация руки, и в большей степени кисти руки, подает импульс к образованию альтернативной некодифицированной реальности. Картины художников наглядно демонстрируют критику рационализма как миропонимания и показывают, что, пересекая границу формализованного мышления, не только человеческий разум способен достичь принципиально иного уровня, но и тело человека.

К сфере, позитивно проблематизирующей аномальную телесность, относится и творчество Даниила Хармса. Рассказ Хармса под названием «Новая анатомия» — наглядный тому пример:

¹⁹ О знакомстве Филонова с книгой «Происхождение видов» Дарвина см. примечание 44 к статье: Боулт 1990: 68.

²⁰ Заболоцкий 1994: 349.

У одной маленькой девочки на носу выросли две голубые ленты. Случай особенно редкий, ибо на одной ленте было написано «Марс», а на другой «Юпитер»²¹.

Под «новой анатомией» Хармс имеет в виду телесные деформации, происходящие с маленькой девочкой в результате некоего неопределяемого импульса. С одной стороны, она по-прежнему остается ребенком, существом земным, а с другой стороны, морфологическая структура ее тела, выпадая из логики эволюционного процесса, дополняется ленточками с названиями двух планет космической системы. Телесная избыточность, включая избыток пальцев, относится у Хармса к области положительных ценностей. Деформация тела — это событие, поскольку тело обретает способность быть прочитанным. Оно становится новым текстом не с помощью, скажем, татуировок, а в силу неких новых природных законов, не поддающихся рационализации. Рассказ о происшествии с маленькой девочкой ограничен двумя предложениями именно потому, что текст как таковой перстает быть событием, он не может разворачиваться дальше, его функцию берет на себя телесность ребенка.

В стихотворении Хармса «Откуда я?» новой телесностью наделяется тело самого поэта:

Откуда я?
Зачем я тут стою?
Что вижу?
Где же я?
Ну попробую по пальцам
все предметы пересчитать.
(*Считает по пальцам*).
Табуретка столик бочка
ведро кукушка печка
метла сундук рубашка
мяч кузница букашка
дверь на петле
рукоятка на метле
четыре кисточки на платке
восемь кнопок на потолке²².

Счет на пальцах руки (или рук) — вряд ли поэт считает также и на пальцах ног — напоминает аксиологию магического поведения. Поэт, занятый подсчетом разнородных предметов окружающего мира, пытается

²¹ Хармс 1993: 176.

²² Хармс 1998: 49.

создать новую космогонию и новый предметный мир. Привычные слова, вступая в бессвязный номинативный ряд, образуют на уровне фонетического восприятия новые составные лексемы: *табуретка-стол-бочка*, *ведро-кукушка-печка*, *метла-сундук-рубашка* и т. д. Рука (или обе руки) с избыточным числом пальцев (их сумма, судя по количеству пересчитанных предметов, равна 16) творит из распавшихся связей новую космогонию. Мир уподобляется руке поэта. Число его предметов соответствует количеству пальцев на руке (руках) поэта-творца. В зависимости от количества пальцев у поэта мир может в процессе подсчета-заклинания редуцироваться или мультиплицироваться. В произведении Хармса «Вечерняя песнь к имением моим существующей» число пальцев на руках поэта, предпринимающего попытку подсчитать все, что находится в движении, вероятно, стремится к бесконечности. Да и весь окружающий поэта мир тоже мультиплицируется:

[...] памяти открыв окно огляни расположенное поодаль
сосчитайдвигающееся и неспокойное
и отложи на пальцах [...] ²³.

Во всех рассмотренных примерах, то есть и у Шагала, и у Филонова, и у Хармса, смещается соотношение между естественным и деформированным. Естественное тело — смертно, и только деформированное, трансформированное тело (гротескное, карнавальное, связанное с инверсией) способно обрести бессмертие. Мысль о том, что источник творчества и красоты может заключаться в деформированном состоянии тела, была высказана Лессингом в «Лаокооне». Рассуждая о деформированном от крика и боли теле троянского жреца, Лессинг уравнивает красоту и боль, вызванную деформацией тела из-за обвинившей вокруг Лаокоона змеи ²⁴.

Подобное наблюдение можно проиллюстрировать примерами из повести Юрия Тынянова «Восковая персона». В карнавальном мире этой повести у каждого героя имеется особый двойник — его пальцы. Даже неживые предметы могут обладать пальцами, например кресло, за которое держится теряющий сознание Петр, — с «дубовыми тонкими пальцами». Пальцы-двойники раздваивают повесть, создают в ней второй коммуникативный (или семиотический) план, соответствующий языку жестов. План выражения часто строится в повести как в языке жестов, на кинетической (жестикуляционно-мимической основе), словно выступая средством общения глухих, заменяя речевой акт. Пальцам главного героя,

²³ Ibid.: 88.

²⁴ Lessing 1969: 20.

художника Растрелли, суждено не только снимать маску с Петра и лепить восковую персону, но и формировать событийность, отсутствующую в первой и второй частях первой главы:

Меншиков с беспокойством следил за пальцами Растреллия. Маленькие пальцы, кривые от холода и многой водки, красные, морщинистые, мяли воздушную глину²⁵.

Важно, что пальцы Растрелли «кривые», то есть, в сущности, деформированные. Но именно «кривые» пальцы художника способствуют коммуникации (с героями и читателями) на расстоянии и тем самым нарушают ритуальное молчание, сюжетную бессобытийность, обусловленные умиранием государя.

Кривые пальцы художника инициируют событийную динамику повести и, следовательно, саму повесть в целом. Пальцы, мнущие воск, подобны пчелам и воплощают аполлонический принцип синтеза, собирания, плодородия, творят из рассыпавшихся связей новую космогонию. Максимилиан Волошин в статье «Федор Сологуб. “Дар мудрых пчел”» писал, что «воск [...] является символом пластической материи, из которой строится физическое тело»²⁶. В повести Тынянова кривые пальцы художника уподобляются пчелам, создающим новые структуры. Не случайно художник с кривыми пальцами воспринимается как равноправный соавтор повести. Повесть для него — пластическая материя, подобная воску. Тынянов показывает, как художник с помощью своих деформированных пальцев создает произведение, которое побеждает смерть. Одновременно, превращая Петра из материальной данности в культурную и историческую сущность, пальцы художника невольно деформируют представление об оригинале — теле покойного государя. Вероятно, из-за того, что пальцы художника были «кривые от холода и многой водки», он, снимая маску с уснувшего, подмял на ней левую щеку. Поправляя этот случайный дефект, Растрелли далее уже вполне осознанно исказил все черты лица Петра, что, в свою очередь, внесло деформацию в исторические факты, в историю. Деформированный государь оказывается проекцией «кривых» пальцев Растрелли. Деформация оригинала деформирует историю или, скорее, моделирует альтернативную историю. (Как уже говорилось выше, деформированная рука художника способна творить альтернативную реальность.) Итак, Растрелли вылепил из воска нового государя. Но имен-

²⁵ Тынянов 1992: 27.

²⁶ Волошин 1988: 435.

но для того, чтобы спасти тело гения как духовную и культурную ценность, рука художника и должна была деформировать канонический оригинал. С этой точки зрения двойниками художника Растрелли можно признать не только его собственные пальцы, но и «живого урода» — шестипалого Якова, приставленного к Кунсткамере. Фигура Якова явно конкурирует с фигурой художника Растрелли. Приставленный к восковой персоне сторожем, Яков становится свидетелем жизни Петра после его смерти, а также свидетелем ряда дворцовых тайн. Тот факт, что повесть состоит из шести глав, весьма показателен. Если пальцы Растрелли формируют событийные связи в повести, то шесть пальцев Якова отражаются на всей ее структуре: повесть воспринимается как трансфигурация шестипалой руки Якова. Его шестипалая рука манипулирует текстом изнутри. Причем избыток пальцев ассоциируется здесь с позитивной энергией, каковой обладает, к примеру, шестипалый Сикст с известной картины Рафаэля.

Шестипалая рука обретает в культуре и литературе XX в. положительные коннотации. Так, признаком особого счастья отмечена шестипалая рука в трактовке Владислава Ходасевича: «Был мой отец шестипалым. Такими рождаются счастливыцы.» В стихотворении Николая Гумилева «Лес» из цикла «Огненный столп» шестипалая рука — знак запредельного:

В том лесу белесоватые стволы
Выступали неожиданно из мглы,
Из земли за корнем корень выходил,
Точно руки обитателей могил.
Под покровом ярко-огненной листвы
Великаны жили, карлики и львы,
И следы в песке видали рыбаки
Шестипалой человеческой руки...²⁷

Она может быть понята как рука, мультиплицированная творческим инструментом — дирижерской палочкой, циркулем, как на рассмотренном выше «Автопортрете» Э. Лисицкого, или пером, как на картине Шагала «Поэт» (рис. 16). Жан-Поль Сартр, рассуждая о творческих возможностях человека в эссе «Что такое литература?», говорит о том, что человек всегда



Рис. 16

²⁷ Гумилев 1988: 311.

стремится, особенно в экстремальных ситуациях, «продолжить свое тело [...] это мог быть шестой палец, третья нога, короче, чистая функция, которую он себе присваивал»²⁸.

Шестипалая рука может быть отражением в литературе и демонического мира. Сцепление мотива числа шесть с мотивом сатаны хорошо известно. Так, в романе Федора Достоевского «Братья Карамазовы» шестипалый младенец воспринимается его отцом, Григорием, как существо, одержимое дьяволом:

Родился этот мальчик шестипалым. Увидя это, Григорий был до того убит, что не только молчал вплоть до самого крещения, но и нарочно уходил молчать в сад²⁹.

Та же демонологическая линия просматривается в стихотворении Осипа Мандельштама «Я с дымящей лучиной вхожу», где шестипалая неправда — воплощение злого духа, существа инфернального плана:

Я с дымящей лучиной вхожу
К шестипалой неправде в избу:
Дай-ка я на тебя погляжу —
Ведь лежать мне в сосновом гробу³⁰.

Шестипалый Яков, напротив, связывается с положительным полюсом повести, которая завершается его побегом из Кунсткамеры и обретением сходства со всеми обыкновенными пятипалыми людьми. Надев на руки рукавицы и тем самым скрыв свою шестипалость, Яков растворяется в тексте. На этом завершается история творческой, созидательной динамики деформированной телесности, воплощенной в образах кривых пальцев Растрелли и шестипалой руки Якова. Позитивность многопалости противопоставлена в повести дезорганизационной роли героев пятипалых. Они затевают дворцовые интриги, обманывают и убивают, устраивают друг для друга праздник дураков, во время которого разворовывают Кунсткамеру. Не случайно двойниками пятипалых, то есть обладателей канонической телесной нормы, являются малопалые:

Фома и Степан были редкие монстры, но дураки. Они были двупалые: на руках и на ногах у них было всего по два пальца, как клешни [...] Яков был шестипалый³¹.

²⁸ Сартр 1997: 28–29.

²⁹ Достоевский 1988: 104.

³⁰ Мандельштам 1991: 164. Ср. интерпретацию стихотворений Гумилева и Мандельштама в книге: Кацура: 2000 174–178.

³¹ Тынянов 1992: 54.

Двупалые Фома и Степан — дураки. Шестипалый Яков — умный. Имя Яков на интертекстуальном уровне отсылает к герою романа Максима Горького «Жизнь Клима Самгина» — «проповеднику Якову, человеку о трех пальцах», обладавшему харизмой³². Двупалые Фома и Степан, подобно пятипалым, также втягиваются в акт надругательства над историей и культурой. «Выпив из склянки спиритус», они пляшут вокруг восковой фигуры Петра и смеются. Им все равно. Один из двупалых «неумов» выбрасывает из Кунсткамеры внука Петра. Кунсткамера эстетизируется Тыняновым. Она включает в себя не только музейные экспонаты, но и разного рода экзотические элементы: от героев-иностранцев, в том числе и самого Растрелли (итальянца, скульптора, знавшего единственное слово по-русски — «рапота»), вплоть до списка старых и иностранных слов и выражений, приложенного в конце повести. Поэтому растаскивание Кунсткамеры описывается в «Восковой персоне» как акт вандализма.

Созидательная моторика деформированной, то есть многопалой руки, противопоставлена в повести Тынянова деструктивной, разрушительной силе руки с недостающим числом пальцев. Ее изображение, как и изображение деформированной руки, также характерно для многих произведений искусства и литературы XX в. Казимир Малевич в эскизе к опере «Победа над Солнцем», например, изобразил руку Нерона таким образом, что она кажется четырехпалой. Малопалость воспринимается как знак негативного полюса истории, поскольку римский император Нерон был известен своим деспотизмом (рис. 17).



Рис. 17

В романе Константина Вагинова «Козлиная песнь» реанимация исчезнувшей культуры осуществляется с помощью собирания, коллекционирования. Герои романа собирают вещи, а автор, создавая и классифицируя по ходу повествования разного рода уродливых персонажей, в финале своего романа сам оказывается существом монструозным:

Я дописал свой роман, поднял остроконечную голову с глазами, полузакрытыми желтыми перепонками, посмотрел на свои уродливые от рождения руки: на правой руке три пальца, на левой — четыре [...] Иногда я смотрю на свои уродливые пальцы и удовлетворенно смеюсь:

— Вот ведь какая я уродина! [...]

³² Горький 1988: 211.

— Я это написал или не я? — И вдруг подношу свою руку к губам и целую. Драгоценная у меня рука. Сам себя хвалю я. — В кого я уродился, никто в моей семье талантлив не был³³.

Рука с нехваткой пальцев в романе Вагинова — проявление негативного полюса аномальной телесности. Собирающая, каталогизирующая, систематизирующая, рука эта, в отличие от руки созидающей, соединяющей, синтезирующей, выступает как расчленяющий, диссоциирующий или даже убивающий механизм. Изъятое из жизни поддается не реанимации, а лишь каталогизации, не обладающей эстетической ценностью. Художник создает монструозной рукой текст-кунсткамеру, которая в отличие от кунсткамеры, описанной в «Восковой персоне», не эстетизируется. Сам художник становится экспонатом этой кунсткамеры, выходя со своими героями на сцену и раскланиваясь. Но зрители при виде монструозности автора и героев приходят в ужас. Позже монструозность малопалости будет обыграна Сашей Соколовым в романе «Палисандрия». В финале этого романа выясняется, что автор не только существо двупалое, но и двупалое:

Его передернуло. Борт души накренился. О равновесие, инстинктивно робея утратить тебя самым необратимым образом, оно держалось одною рукою за перила, меж тем как иною нащупывало неразличимые в свете перегоревшей лампочки спекшиеся уста свои. Нашупав, оно разомкнуло их. Разъяло и челюсти. И привычным движеньем бывалого ключника сунуло в разверстую скважину рта ключ двуперстия³⁴.

Выворачивающий наизнанку нутро автора «ключ двуперстия» расценивается как знак компрометации литературного творчества и литературы, в которой история также может быть вывернута наизнанку.

Аномальные руки автора в романе Вагинова — это руки монструозные. Автор стирает уродливой рукой различие между вещью и ее знакомостью. Руки с тремя и четырьмя пальцами, напоминая руки с обломками пальцев на античных статуях, становятся эквивалентными обломкам гибнущей культуры. «Установившийся» автор не может развиваться далее и лишается способности творить. Сумма всех пальцев на его руках (3+4) словно пародирует руку созидающую. Гибель культуры сопровождается разрывом анатомических связей. Уродливые руки автора — одно из ее

³³ Вагинов 1999: 463–466. В 1929 г. «Междусловие установившегося автора» было переработано и значительно сокращено. Примечательно, что из него было исключено и данное описание.

³⁴ Соколов 1985: 295–296.

проявлений. Однако не следует забывать и о том, что малопалая рука может отражать в мифологии и обретение разума. Четырехпалым сделался Орест, откусивший себе палец. И его тут же покинуло безумие, насланное черными эриниями за убийство матери Электры. Откусывание пальца останавливает гнавшихся за Орестом эриний³⁵. Но у Вагинова, как и у Тынянова, недостаток пальцев имеет смысл разрыва и хаотизации анатомических связей, а также апофатизма угашения всякой знаковости.

Об угашении знаковости в литературе и культуре первой половины XX в. следует сказать отдельно. Часто она передается изображением полного отсутствия пальцев или рук³⁶. Типологическую параллель к поэтике безруких находим, к примеру, в «Балаганчике» Александра Блока, где кукольные герои «безжизненно повисают на стульях», напоминая «пустые сюртуки» именно в тот момент, когда скрыты кисти их рук:

Рукава сюртуков вытянулись и закрыли кисти рук, будто рук и не было³⁷.

Если у Блока безрукость маркирует угашение знаковости символистской культуры, то у Малевича — советской культуры. Таковы безрукие крестьяне или безрукая женщина на его картинах 1928–1932 гг. («Крестьяне» и «Супрематизм. Женская фигура»), которые приведены ниже (рис. 18, 19).

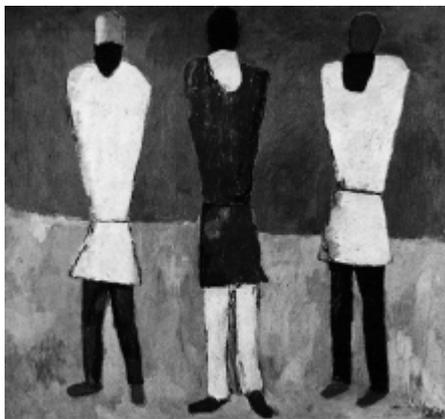


Рис. 18



Рис. 19

³⁵ Preston 1997: 50.

³⁶ Ср. также разработку темы телесной недостаточности в книге: Смирнов 1994.

³⁷ Блок 1982: 338.

Становится понятным, почему Остап Бендер, герой романа Ильи Ильфа и Евгения Петрова «Двенадцать стульев», выполняя роль художника, создает транспарант с изображением сеятеля, у которого рук, по существу, нет:

В черных небесах сиял транспарант.

— М-да, — сказал Остап, — транспарантик довольно дикий. Мизерное исполнение.

Рисунок, сделанный хвостом непокорного мула, по сравнению с транспарантом Остапа показался бы музейной ценностью. Вместо сеятеля, разбрасывающего облигации, шkodливая рука Остапа изобразила некий обрубок с сахарной головой и тонкими плетьюми вместо рук³⁸.

Остап доводит до абсурда символические ценности советской эпохи, схематизирует советские штампы. Тот, у кого должны быть трудовые руки, наделен жалким подобием плетей. Сеятель выглядит монстром. Он и есть монстр: вместо того чтобы разбрасывать семена и засеивать землю, то есть заниматься созидательной деятельностью, он должен распространять среди людей бумаги, ценность которых весьма сомнительна.

На деструктивную моторику малопалости и безрукости обратил внимание в кинопостановке «Двенадцати стульев» 1976 г. режиссер Марк Захаров. Эпизоду с созданием сеятеля отводится в киносценарии Марка Захарова больше внимания, чем в одноименном романе Ильфа и Петрова. Остап, творящий «эпическое, монументальное полотно», сопровождает процесс рисования ног сеятеля следующим комментарием:

— Раз, два, три, четыре. Еще сколько вообще? Раз, два, три, четыре, пять. Пять. Ага. Раз, два, три, четыре. Здесь немного и здесь немножечко [...] Так, вторая меня интересует. Пятки. Хорошо здесь. Так. Так, ну теперь последний раз, чтобы не ошибиться. У меня, значит, — раз, два, три, четыре, пять. У него — раз, два, три, четыре. Ну и хватит. Так, ногами я доволен.

Выбор Марком Захаровым этого фрагмента и его сценическая обработка, вполне вероятно, объясняются тем, что именно на его материале можно было спародировать столь характерную для контекста воссоздаваемой в этом фильме эпохи органопоэтику аномальной телесности. Остап, которого играет Андрей Миронов, пересчитывая пальцы на своих ногах и убеждаясь, что их пять, тем не менее рисует на ногах сеятеля по четыре пальца на каждой ноге. Руки пририсовываются в самую последнюю очередь:

— Киса, нужен отчаянный жест. Мне нужно пририсовать руки. Иначе будут неприятности.

³⁸ Ильф, Петров 1974: 237.

Понимая, что недостаток рук аннулирует смысл всего «произведения», Остап в спешке пририсовывает к телу сеятеля две палки, на одной из которых пять пальцев, если внимательно взглядеться в кинокадр из фильма, просматриваются довольно хорошо. Кисть же второй руки, недаром почти скрытая фигурой Воробьянинова, предположительно лишена одного или двух пальцев.

Иначе, как нам кажется, осмысляется отсутствие пальцев Сигизмундом Кржижановским в музыкальной новелле «Сбежавшие пальцы». Сюжет этой небольшой новеллы строится на том, что во время выступления знаменитого пианиста Генриха Дорна от него сбежали пальцы вместе с кистью правой руки:

[...] отчаянно рванувшись, пальцы выдернулись вместе с кистью из-под манжеты пианиста и прыгнули, сверкнув бриллиантом на мизинце, вниз. Вощеное дерево паркета больно ударило по суставам, но пальцы, не выронив темпа, вмиг поднялись на распрямившихся фалангах и, семена розовыми щитками ногтей, высоко подпрыгивая широким арпеджиообразным движением — мизинец от безмянного, безмянный от среднего, — бросились к выходу из зала³⁹.

Познавательная ситуация художника, с точки зрения Кржижановского, может быть сформирована только благодаря разладу между рукой и пальцами. Он описывает становление нового сознания и поиск новых творческих возможностей как отрыв, побег пальцев. Гораздо раньше эта мысль была высказана Волошиным в статье «Айседора Дункан». Описывая танец Дункан, писатель обращает внимание не на ноги, а на пальцы руки знаменитой танцовщицы, которые отделяются от ее тела:

Она радостно бросает пальцы в пространство, и из них сыплются тысячи маленьких звездчатых цветочков⁴⁰.

Для Волошина пальцы танцовщицы — медиатор между утопическим миром искусства и обыденной реальностью. В новелле Кржижановского пальцы лишаются онтологической основы, метафизических корней, становясь бездомными путешественниками. Собственно, жанр этой новеллы четко вписывается в жанр путешествий. Определяющей позицией сбежавших пальцев, символических носителей традиции утопического мира искусства, становится наблюдение чужого для них обыденного мира. На протяжении странствий героини-путешественники пальцы проходят своего рода обряд инициации и претерпевают существенные изменения,

³⁹ Кржижановский 2001: 74.

⁴⁰ Волошин 1988: 394.

в результате чего возвращение в «свой» мир сопровождается для них катастрофой — утратой технического таланта. Кржижановский ориентируется и на фольклорную традицию, и на сказку Алексея Ремизова «Пальцы», в основу которой, как известно, был положен южнославянский миф:

Жили-были пять пальцев — те самые, которых всякий на руке у себя знает: большой, указательный, средний, безымянный — все четверо большие, а пятый мизинец — маленький.

Проголодались как-то пальцы, и засосало.

Большой говорит:

— Давайте-ка, братцы, съедим что-нибудь, больно уж морит.

А другой говорит:

— Да что же мы есть будем?

— А взломаем у матери ящик, наедемся сладких пирожных, — кажет безымянный.

— Наестся-то мы наедемся, — заперечил четвертый, — да этот маленький все матери скажет.

— Если скажу, — поклялся мизинец, — так пусть же я не вырасту больше.

Вот взломали пальцы ящик, наелись досыта сладких пирожных, их и разморило.

Пришла домой мать, видит: слипшись спят пальцы, один не спит мизинец.

Он ей все и сказал.

А за то остался навеки сам маленький — мизинец, а те четверо с тех пор ничего не едят да с голодухи голодные за все хватаются⁴¹.

Однако в новелле Кржижановского, как и в сказке Ремизова, пальцы обретают большую свободу, чем в фольклорных источниках, — способность к трансцендентному познанию⁴².

Таким образом, смена классической парадигмы, произошедшая в начале XX в., задала в художественной культуре абсурдные стратегии репрезентации человеческой телесности, сделав возможным появление поэтики абсурдной телесности, поэтики «отрыва», т. е. органопоэтики. Фрагмент человеческого тела как тип изображения, в котором запечатлевается не все тело субъекта, а лишь одна его часть — палец, рука, голова, глаз

⁴¹ Ремизов 1978: 367.

⁴² Ср. рассуждения современного писателя и философа Вилема Флюссера. В сборнике философских эссе о природе и культуре он посвящает целую главу («Finger») пальцам и, в частности, пишет следующее: «Я — это мои пальцы, и мои пальцы — это я. Я принадлежу им настолько, насколько они принадлежат мне.» И далее Флюссер развивает мысль о том, что художник, идентифицируя себя с этой «свободной» частью тела, обретает способность свободно мыслить, писать и, наконец, полностью освободиться от норм и канонов, сковывающих его творчество.

и т. д. — выигрывает у целого и тем самым выходит за рамки фрагмента в традиционном смысле, становясь пластическим образом нового, неклассического, абсурдного целого.

7.2. «РЕЮЩЕЕ» ТЕЛО.

АБСУРД И ВИЗУАЛЬНАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ПОЛЕТА

Нам предстоит рассмотреть взаимосвязь между научно-техническими достижениями рубежа веков в области аэродинамики и усилением абсурдных тенденций в литературе и визуальных искусствах постсимволистской эпохи, между массовым появлением летающих машин, прорывом человека в небо и органопоэтикой, то есть поэтикой «отрыва». Уже с конца XIX в. историческую жизнь охватывает авиационная лихорадка. На Западе — это опыты О. Лилиенталя, Ф. Фербера, А. Сантос-Дюмона, братьев У. и О. Райт и др., в России — целый ряд авиационных исследований, получивший совершенно невероятный размах к началу 80-х гг. XIX в. Дмитрий Менделеев предложил и разработал в 1875 г. схему конструкции стратостата, а двенадцать лет спустя он на аэростате поднялся в небо и наблюдал затмение солнца. Его сочинение «О сопротивлении жидкостей и о воздухоплавании», опубликованное в 1880 г., стало азбукой для воздухоплателей. С 1880 г. в Петербурге стал издаваться первый русский авиационный журнал «Воздухоплаватель», и в этом же году было основано «Русское общество воздухоплавания». Любопытно, что члены этого общества поставили перед собой задачу развития воздухоплавания не только как науки передвижения по воздуху, но и как особого, беспрецедентного до сего времени искусства — живой формы противодействия закону гравитации. Самолет Можайского, на котором совершил на военном поле в Красном Селе первый полет И. Н. Голубев, проект «птицеподобной (авиационной) летательной машины» Циолковского (1894), научная школа аэродинамики, созданная С. А. Чаплыгиным и Н. Е. Жуковским, — все это приводит к тому, что начиная с 1908 г. в России один за другим появляются аэроклубы и разного рода аэрокружки. В 1911 г. начинается серия внеаэродромных полетов Н. Е. Попова, А. А. Васильева, С. И. Уточкина, а также других русских летчиков-первоиспытателей. В 20–30-е гг. авиационная «лихорадка» достигает в России своего апогея.

Годом рождения российской авиации и начала массового прорыва человека в воздух можно считать 1910-й, когда в апреле — мае на Коломяз-

ском ипподроме в Санкт-Петербурге с успехом прошла первая «Авиационная неделя». На афише, объявляющей о ее проведении, изображены парящие над Невой «Антуанетта», «Блерио-11» и «Фарман-3»⁴³. Неподвижность громады Исаакиевского собора и застывшего сфинкса только подчеркивает динамику полета аэропланов и самолетов. Их изображения и открыли в русском визуальном искусстве XX в. новый мотив — воздухоплавания (рис. 20). С этого года авиация и авиаторы заняли одно из центральных мест в живописи, графике и плакатном искусстве, в скульптуре, архитектуре, в искусстве фотографии и кино⁴⁴. Художники и сами всерьез начинают увлекаться авиацией. Василий Каменский, например, в 1910 г. уехал в Варшаву, чтобы заняться там конструированием и испытанием летательных машин. Он даже получил звание дипломированного пилота Международной авиационной федерации. В военной авиации служил в 1915—1917 гг. и другой представитель русского авангарда — Павел Мансуров.

Мотив воздухоплавания иллюстрирует научно-технические достижения рубежа веков в области аэродинамики. Афиша «Авиационной недели» в первую очередь демонстрирует модели прославленных самолетов и аэропланов. Полет является воплощением космологических фантазий и утопий, которыми были увлечены не только многие русские мыслители конца XIX — начала XX в. (Владимир Соловьев, Николай Федоров, Сергей Булгаков, Павел Флоренский, Константин Циолковский, Владимир Вернадский и др.), но и значительная часть представителей русской литературы и искусства. Так, «Антуанетты», «Блерио» и «Фарманы», изображенные на афише, воспринимаются в художественной культуре как образ космической миссии человека. Владимир Соловьев писал, что

связующее звено между божественным и природным миром есть *человек*. Человек совмещает в себе всевозможные противоположности, которые все сводятся к одной великой противоположности между безусловным и условным, между абсолютной и вечной сущностью и преходящим явлением, или видимостью. Человек есть вместе и божество и ничтожество⁴⁵.

⁴³ Здесь и далее при анализе плакатных изображений были использованы материалы из: Айгистов 2001; А. Снопков, П. Снопков, Шклярчук 2001; А. Снопков, П. Снопков, Шклярчук 2002а; А. Снопков, П. Снопков, Шклярчук 2002б; Gordon 1992. За помощь в поисках этих и многих других плакатных изображений самолетов приношу свои благодарности Ренате Куммер и Аните Михалак.

⁴⁴ Для описания некоторых иллюстративных примеров были использованы материалы каталога выставки «Искусство полета» (Baumunk: 1996).

⁴⁵ Соловьев 1999: 136.

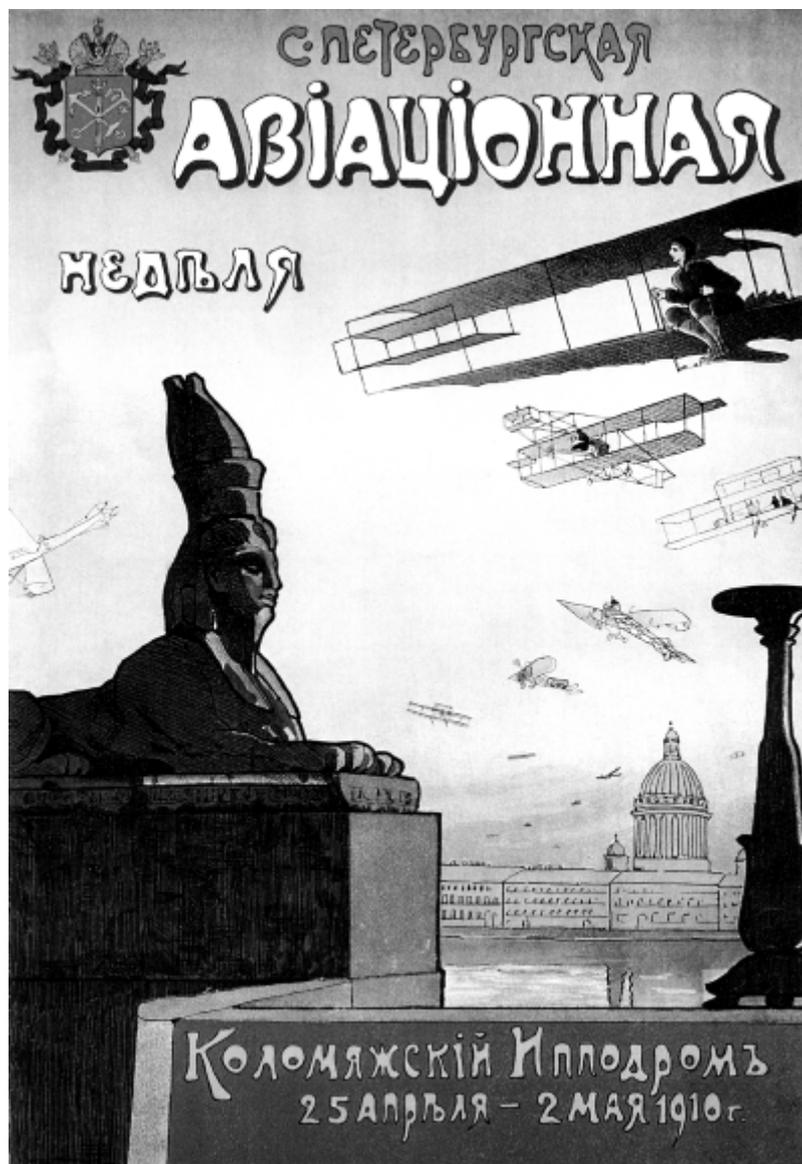


Рис. 20

Наконец, мотив воздухоплавания *наглядно подтвердил, что часть может быть оторванной от целого — от земли — и существовать сама по себе, нарушая при этом все законы логики*. Этот факт порождает в культуре новую метафору мышления. Сменив в двадцатом столетии машину как метафору формализованного, рационально-логического мышления⁴⁶, аэроплан оказался образом живой, вечно трансформирующейся, перекодирующейся структуры, знаком потенциального кода, обеспечивающего постоянные метаморфозы человека и окружающего его мира. Аэроплан в качестве новой метафоры мышления осмысливается Гийомом Аполлинером в его поэме «Зона»:

И птицей как Христос взмывает в небо век
 Глазеют черти рот раскрыв из преисподней
 Они еще волхвов из Иудеи помнят
 Кричат не летчик он налетчик он и баста
 И вьются ангелы вокруг воздушного гимнаста
 Какой на небесах переполох Икар Илья-Пророк
 Енох
 В почетном карауле сбились с ног
 Но расступаются с почтеньем надлежащим
 Пред иереем со святым причастьем
 Сел самолет и по земле бежит раскинув крылья
 И сотни ласточек как тучи небо скрыли
 Орлы и ястребы стрелой несутся мимо
 Из Африки летят за марабу фламинго
 А птица Рок любимица пиитов
 Играет черепом Адама и парит с ним
 Мчат из Америки гурьбой колибри-крошки
 И камнем падает с ужасным криком коршун
 Изыщные пи-и из дальнего Китая
 Обнявшись кружат парами летая
 И Голубь Дух Святой скользит в струе эфира
 А рядом радужный павлин и птица-лира
 Бессмертный Феникс возродясь из пекла
 Все осыпает раскаленным пеплом
 И три сирены реют с дивным пеньем
 Покинув остров в смертоносной пене
 И хором Феникс и пи-и чья родина в Китае
 Приветствуют железного собрата в стае⁴⁷.

⁴⁶ Юрий Лотман возводит возникновение глобальной метафоры сознания к эпохе европейского Ренессанса, когда появляется интерес к машине как таковой: «Машина стала образом жизнеспособной, но мертвой в своей сути мощи» (Лотман 1992: 379).

⁴⁷ Аполлинер 1999: 134–135.

Все способные к полету герои в этом пассаже — птицы, Христос, Симон Волхв, ангелы, Икар, Енох, Илья-пророк, Аполлоний Тианский, голубь Святого Духа и, наконец, аэроплан — находятся в отношениях дополнительной дистрибуции. Птица способна обернуться летательной машиной, а Иисус Христос превратиться в летчика. Постоянный обмен смыслами подчеркивает, что время и пространство теряют структурные границы, и это, в свою очередь, отражается на потере таковых самим текстом, лишенным в оригинале поэмы синтаксической структуры. Десинтаксизация создает своего рода подобие воздушного пространства в тексте и вокруг него. Неудивительно, что текст, основанный на перечислении целого ряда летающих тел, сам начинает восприниматься как воздушное тело, которое в силу отсутствия синтаксической структуры не имеет внутренних структурных границ. Сюжет этого отрывка, вращающийся вокруг одного из важнейших событий XX в., — прорыва человека в небо, констатирует, что искусство эпохи модерна охватила авиационная лихорадка. Но Аполлинера занимают размышления и о том, что двадцатый век становится веком бесконечных знаковых перекодировок и нескончаемых эквивалентностей, эпохой, когда была расшатана граница формализованного мышления. Феномен тела в состоянии полета, и в первую очередь летательная машина, понимаются Аполлинером и как образ бесконечных трансформационных возможностей духа и тела, и как символ мутабельности смысла и формы текста.

В художественной культуре XX в. наряду с аэропланом репрезентацией «текучести» формы и смысла, репрезентацией бесконечных эквивалентностей и метаморфоз становятся разного рода «реющие» предметы или явления. На этот факт обратил внимание Даниил Хармс в эссе «Предметы и фигуры, открытые Даниилом Ивановичем Хармсом»:

Пятое значение определяется фактом существования предмета. Оно вне связи предмета с человеком и служит самому предмету. Пятое значение — есть свободная воля предмета [...] Такой предмет «РЕЕТ». Реющими бывают не только предметы, но также: жесты и действия б...с пятое сущее значение предмета в конкретной системе и в системе понятий различно. В первом случае оно свободная воля предмета, а во втором — свободная воля слова (или мысли, не выраженной словом [...])⁴⁸.

Под словом «реет» Хармс как раз и имел в виду метафору нового мышления. «Реющее» начало — это иное-пластическое вещи, придающее пла-

⁴⁸ Хармс 1993: 57–58.

стичность и транзитивность окружающему миру⁴⁹. Сжимая и разжимая время, оно открывает возможности перехода от кодифицированного пространства к некодифицированному, от земного к небесному, от мира неорганического к миру органическому, от неживого к живому.

Так уходит из жизни большой из рассказа Юрия Олеши «Лиомпа», именно в тот момент, когда соседский мальчик Александр запускает сконструированную им летательную модель. Тем самым статика смерти преобразуется в финале рассказа в динамику полета. Ожидание подобного преобразования изображено на картине Самуила Адливанкина «Состязание юных моделлистов». Застывшие тела начинающих конструкторов символизируют неподвижность формы, которая после запуска моделей должна трансформироваться в форму новую и неожиданную.

«Реяние» как образ свободы формы и смысла наглядно иллюстрирует запуск воздушного змея, изображенный С. Судейкиным на картине «Ветренный день». Бумажный змей, извиваясь, уносится в небо, а все предметы фактической реальности при этом утрачивают свою изначальную форму, обретая изоморфные этой воздушной модели, змеевидные, очертания. Реальность превращается в змеевидную фантазмагорию. На этюде Дмитрия Митрохина «ЦПКИО. Цветы на берегу пруда» предметы реальной действительности воспринимаются эквивалентными крыльям парящих над озером самолетиков.

Отрыв от референциальных связей прочитывается на картине Сергея Лучишкина «Шар улетел». Воздушный шарик, который не смогла удержать девочка и по форме изоморфный нулю, является образом отрыва от обыденности и прорыва в новое некодифицированное пространство, начинающееся на картине там, где заканчиваются узкие и унылые колонны жилых домов. Становление мира с нуля символизирует и воздушный шар на эскизе уличной декорации Ивана Пуни. Фактический мир, над которым реет шар, теряет на этом эскизе свои привычные очертания и обретает космогонические формы.

⁴⁹ Ср. с размышлениями Сухова-Кобылина, который в своей теории трехмоментного развития человечества (теллурического, солнечного и сидерического) так определял летание в философском трактате «Философия духа или социология: (Учение всемира)»: «Сила и мощь, энергия организма выражается в быстроте самодвижения (автокинии). Самодвижение есть негация протяженности, пространства, т. е. *летание*. Слабость организма или его бессилие перед пространством есть *нелетание* [...] Ангелы, т. е. идеальные божественные люди, имеют своим отличием от остальной низшей массы людей символ свободы — крылья. Эти крылатые люди и суть высшие, совершеннейшие люди, а высочайший всемирный человек есть уже бесконечная абсолютная легкость, или абсолютная свобода передвижения, т. е. абсолютная победа над пространством или протяженностью — нуль пространства, точечность, дух» (Сухова-Кобылин 1993: 53).

«Реюшее» тело, став в начале 1900-х гг. образом нарушения законов логики и образом бесконечного знакового обмена, обернулось в литературе и искусстве новой метаморфозой — *авиаморфозой*. Воспринимаясь как фрагмент целого (земли), оно наряду с фрагментами тела включилось в органопэтику. Так построен рассказ Леонида Андреева «Полет», герой которого, летчик Пушкарев, понимая, что бытие исчерпало для него динамику своих возможностей, отправляясь в свой последний, 29-й, полет, решает окончательно преодолеть все законы гравитации. Он чувствует, что по мере того как он поднимается в небо, тело его трансформируется в пластичное и податливое, способное к дальнейшим постоянным метаморфозам:

Здесь же не было наезженных путей, и в вольном беге божественно свободной сознала себя воля, сама окрылилась широкими крылами. Теперь он и его крылатая машина были одно, и руки его были такими же твердыми и как будто нетелесными, как и дерево рулевого колеса, на котором они лежали, с которым соединились в железном союзе единой направляющей воли. И если переливалась живая кровь в горячих венах рук, то переливалась она и в дереве и в железе; на конце крыльев были его нервы, тянулись до последней точки, и концом своих крыльев осязал он сладкую свежесть стремящегося воздуха, трепетание солнечных лучей. Он хотел лететь вправо — и вправо летела машина; хотел он влево, вниз или вверх — и влево, вниз или вверх летела машина; и он даже не мог бы сказать, как это делается им: просто делалось так, как он хотел. И в этом торжестве воли хотящей была суровая и мужественная радость — та, что со стороны кажется печалью и делает загадочным лицо воина и триумфатора [...] и дальше показалось ему, что он вовсе и не человек, а сгусток яростного огня, несущийся в пространстве⁵⁰.

Чтобы не утратить на земле эту обретенную возможность, Пушкарев решает не возвращаться на землю и гибнет.

«Реюшее» тело одновременно эмблематично и метафорично. Оно маркирует в изобразительном искусстве и литературе отрыв от референциальных связей, бесконечное становление с нуля и вводит тему экспериментально-альтернативной художественной реальности, которая создается не на основе диалектического развития реальности утрачиваемой, не на основе реанимации ключевых культурных мифов, а на основе прерывности и отрыва. Недаром на иллюстрации «У — Улица — Ураган» из «Азбуки» Бенуа негативное подобие символистской модели мира отражено в виде поднятых силой урагана в небо людей, лошадей, кошек, со-

⁵⁰ Андреев 1999: 67.

бак, вывесок, экипажа и т. д. Все эти «реющие» персонажи, преодолевая обыденную реальность и отказываясь от привычных канонов, становятся актерами воздушного театра, на сцене которого разыгрывается отрыв от миметических связей. И у Блока в «Балаганчике» небесное пространство задает возможности для бесконечных перекодировок и метаморфоз.

«Реющее» тело способно постоянно перевоплощаться в условные образы-шифры до такой степени, что в художественном пространстве появляется чистая концепция, чистая знаковость, столь типичная, к примеру, для супрематического искусства. Именно поэтому супрематисты прибегали в своих работах к иллюзии полета авиател. Так, в «Супрематической композиции» Казимира Малевича и в «Эскизе праздничной декорации» Веры Ермолаевой беспредметность композиций способствует ощущению невесомости, создаваемой отсутствием заднего плана, устремленностью композиций ввысь и одновременно незначительным наклоном супрематических тел. Супрематическое летящее тело на предметах быта (например, эскиз росписи ткани и супрематический сервиз в исполнении Николая Суетина или «Салатница» Ильи Чашника) — знак того, что этот предмет в результате трансформаций стал квазипредметом, лишился своей узкой функциональности, дематериализовался и одновременно готов к новым трансформациям.

Предметы быта обретают в визуальном искусстве возможность летать сами по себе. Обыденное теряет свою обыденность; предметы быта в силу нецелесообразности эстетического уже не могут быть использованы по назначению, а становятся инвариантами «реющего» тела. Так, в небо взмывает зубная паста «Санит» или спичечные коробки с изображением аэропланов на рекламных плакатах 30-х гг. художника Израиля Бограда.

К «реющему» телу приравнивается архитектура, например, в эскизах проектов «летающего города» Георгия Крутикова или Александра Родченко, а также в эскизе аэропорта Родченко. Более того, в 20-е гг. Родченко даже попытался создать оригинальный проект воздушной железной дороги.

Летательные модели опознаются в эскизах костюмов, над которыми работала художница Варвара Степанова. На одной из фотографий Родченко, сделанной в 1924 г., Е. Жемчужная демонстрирует модель спортивного костюма, выполненного по проекту Степановой таким образом, что не только костюм, но и сама фотомодель становятся похожими на аэроплан. Костюм и поза Жемчужной, сфотографированной на фоне рекламного плаката авиалинии «Добролет», изоморфны летящему по диагонали самолету «Юнкерс». Летательные модели опознаются в эскизах Степа-

новой к постановке Вс. Мейерхольдом пьесы Сухова-Кобылина «Смерть Тарелкина»⁵¹. Театр Мейерхольда превращается благодаря фантазии художницы в демонстрацию моды на аэроморфные костюмы.

Разводы на пачке сигарет «Аэлита», появившихся в продаже в 20-е гг., были остроумной аллюзией на головной убор Аэлиты, которую сыграла актриса Ю. Солнцева в известном фильме Я. Протазанова.

Изоморфными летательной модели оказываются летящий конь в композиции Василия Кандинского «Лирическое», раскрытая книга на обложке каталога Всесоюзной полиграфической выставки, сделанной Э. Лисицким в 1927 г., или раскрытая книга на знаке издательства кооператива «Пролетарий». В символике рисунка последнего ведущую композиционную роль играет не только книга, но и треугольник на ее фоне. Повторенный в уменьшенном виде в букве *л* слова *пролетарий*, он становится не только символом божественного космоса, но и графическим изображением летательной модели. В связи с этим само слово *про-летарий* обретает новую семантику, связанную с глаголом *летать*: «летающий пролетарий». То, что треугольник мог коррелировать в эти годы с летательной моделью, подтверждается изображениями дирижабля и куполообразного дворца на картине «Дворец культуры» Ивана Леонидова. Доминируя на темном фоне картины, практически соразмерные друг другу дирижабль и Дворец культуры воспринимаются как явления одного типологического порядка.

Во всех перечисленных примерах «реющее» тело, поднимаясь в воздух, теряет устойчивость и вещественность формы. Привычные контуры такой «реющей» формы стираются, словно растворяясь в движении полета. Изображению «реющего» тела как новой метафоры сознания, возможно, предшествовало и сопутствовало изображение балерины, которая, как полагал Стефан Малларме, способна на сцене к постоянным перекодировкам, столь желанным для символизма⁵². На самом деле в танцующей Анне Павловой с картины Серова явно обнаруживается воплощение переходного состояния от реального человека к геометрической форме. Недаром Фернан Леже, сняв в 1924 г. пятнадцатиминутный фильм о бес-

⁵¹ Не исключено, что художница воспользовалась «Примечанием» самого Сухова-Кобылина, где он указал на то, что в его пьесе должна быть «костюмировка лиц широкая и произвольная». Под словом «произвольная» автор понимал сценический эксперимент. Напомним, что пьеса Сухова-Кобылина, созданная в 1869 г., была поставлена только в 1900-м именно потому, что эта, по сути, типичная пьеса абсурда выпадала из позитивистского канона XIX в. (Сухово-Кобылин 1955: 259).

⁵² См.: Mallarmé 1897.

конечных перевоплощениях предметов, назвал его «Механический балет»⁵³. В этой киноленте он показывает, как вращающиеся и подпрыгивающие предметы утрачивают в движении свою вещественность, растворяются в текучести движения. Так, вертящаяся нога манекена превращается в колесо, а крышки кастрюль или формы для выпечки трансформируются в шестерни некоего механизма. Подобные трансформации воплощают собой в визуальных искусствах летающие объекты и субъекты.

Литературу и визуальные искусства 1900–1930-х гг. наполняют не только летательные машины⁵⁴, но и «реющие» в воздушном пространстве тела людей⁵⁵. Одно из первых живописных изображений аэроплана принадлежит Наталье Гончаровой. На ее картине 1913 г. «Аэроплан над поездом» (другое название «Пейзаж с поездом») модель летательной машины не просто приобретает черты продолжения поезда, над которым она летит, — она прижимает поезд к земле, словно вытесняя его. Расстояние между поездом и аэропланом стерто. Высота на картине условна. Для художницы важен сам момент парения аэроплана и человека в воздухе. Гончарова противопоставила летящее тело телу, находящемуся вне сферы небесного. Расположив аэроплан над поездом и сделав его визуальным продолжением человека, она показывает, что тело летящее выступает в качестве носителя нового смысла, который реализуется путем физического вытеснения модели поезда. Поезд же оказывается здесь одновременно репрезентацией формализованного мышления и застывшей формы, не способной на дальнейшие трансформации. Цифра 2, начертанная на одной из деталей поезда, означает вытеснение *машины* как старой метафоры формализованного мышления на семантическую периферию. Весьма показательна и фигурка человека на аэроплане. Крылья аэроплана воспринимаются как крылья человека. Благодаря такому изображению аэроплан и человек теряют свою материальность и символизируют открытость и подвжность формы и смысла. Гончарова изображает возможность взаимоперехода воздушной модели в человека и наоборот. Однако способность человека летать не есть следствие телесных метаморфоз, наоборот, сами метаморфозы становятся возможными потому, что человек, лишаясь онтологической основы, поднимается в воздух, преодолевая собственную телесную инертность.

⁵³ Об интерпретации этого фильма Леже см.: Lawder 1975.

⁵⁴ О мотиве авиатики в литературе эпохи авангарда см. подробно: Ingold 1980.

⁵⁵ К этому же времени относится появление в русском языке неологизмов, построенных на основе корня *-лет-*: например, «летатель» (Елены Гуро), «Летатлин» (Татлина), «Улетан» (Каменского) или «летучая федерация футуристов» (из «Манифеста летучей федерации футуристов», подписанного Владимиром Маяковским, Василием Каменским и Давидом Бурлюком).

Об этом писал Гастон Башляр. Соотнося полет Икаруса с мечтой, философ отметил, что человек устремляется к своим мечтам не потому, что у него есть крылья. Напротив, он обретает крылья именно по мере того, как поднимается в воздух. Полет, если следовать Башляру, инициирует новую человеческую телесность:

En somme, l'aile représente, pour le vol onirique, la rationalisation antique. C'est cette rationalisation qui a formé l'image d'Icare. Autrement dit, l'image d'Icare joue, dans la poétique des anciens, le même rôle que joue l'aérostat, «la carcasse pneumatique» dans la poétique éphémère de Nodier, le même rôle que joue l'avion dans la poétique de Gabriel d'Annunzio. Les poètes ne savent pas toujours rester fidèles à l'origine même de leur inspiration. Ils désertent la vie profonde et simple. Ils traduisent, sans bien le lire, le verbe originel. Puisque l'homme antique n'avait pas à sa disposition pour traduire le vol onirique une réalité éminemment rationnelle, c'est-à-dire une réalité fabriquée par la raison comme le ballon ou l'avion, force lui était de recourir à une réalité naturelle. Il a donc formé l'image de l'homme volant sur le type de l'oiseau⁵⁶.

Художница Ольга Розанова на цветной композиции «Полет аэроплана» одной из первых показала, как летательная модель, преодолев свою телесную инертность, превратилась в беспредметную конструкцию.

И все же не только летательная машина становится в художественной культуре начала 1900-х–1930-х гг. метафорой нового мышления и новой телесности, но и человек в воздухе — «реющее» тело человека. Так, реализовать эту метафору попытался в 1914 г. Малевич, создав образ метафизического авиатора в одноименной картине. Авиатор, с цилиндром на голове и с игровой картой в руке, подобен фокуснику из цирка: все окружающие его предметы дематериализуются в нулевую форму. Кстати, цирковое пространство выступало в 20–30-е гг. в качестве конкурента небесному. Так, в цирковых номерах воздушной гимнастики большую известность получил «летающий клоун» Виталий Лазаренко⁵⁷. В это же время стали пользоваться невероятным успехом фильмы о полетах, как, например, снятый в 1935 г. фильм Ю. Райзмана «Летчики», а также о воздушных полетах в цирке (кинофильм 1936 г. «Цирк» Г. Александрова).

⁵⁶ Bachelard 1985: 36.

⁵⁷ Создателем номера, состоящего из трюковых перелетов гимнаста с трапеции на трапецию или с трапеции в руки партнера, был французский циркач Ж. Леотар. В 1859 г. он впервые показал публике воздушный полет, который был, однако, совершен на незначительной высоте. Позже трапеции стали устанавливать под самым куполом цирка, а номера усложнили: гимнасты-вольтижеры научились исполнять перекрестные полеты и проделывать при этом сальто-мортале, иногда до трех сразу.

А кинолента 1926 г. «Крылья холопа» даже была зачислена в шедевры мировой кинематографии⁵⁸ (рис. 21). В конце 30-х гг. Родченко создает цирковую фотосерию: на одной из фотографий под названием «Под куполом цирка» перед зрителем возникает иллюзия полета воздушной акробатки к висящему вниз головой партнеру⁵⁹. К теме полета в цирке Родченко обращался и в живописном творчестве. На одной из его картин 1935 г. цирковая наездница буквально парит над несущейся по арене лошадью.

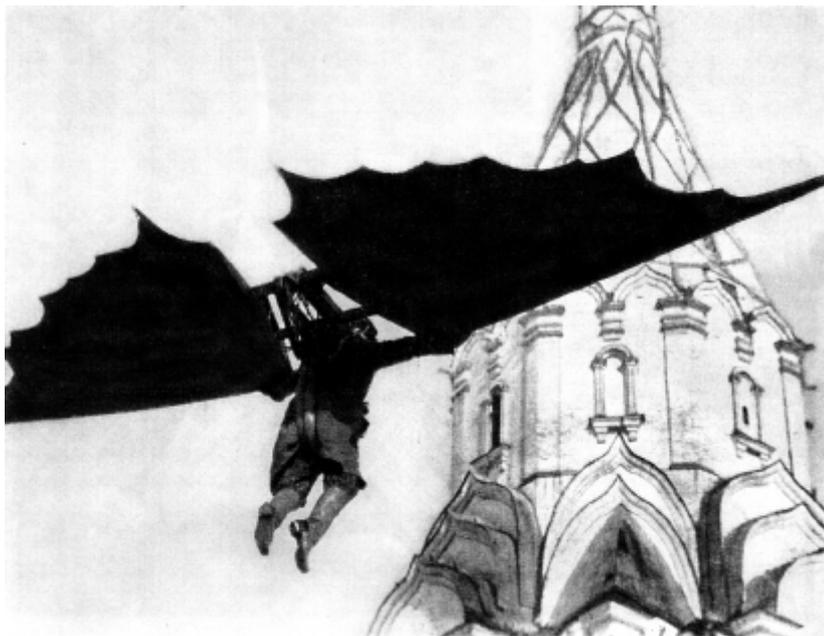


Рис. 21

Большую важность в этот период приобретают путешествия героев по воздуху в поэтике дадаистов, представителей театра абсурда и у обэриутов. Достаточно напомнить, что первая книга Тристана Тцара, вышедшая в Цюрихе в июле 1916 г., называлась «Первое небесное приключение госпо-

⁵⁸ См. об этом: Лебедев 1947: 217.

⁵⁹ Ср. картину Макса Бекмана «Воздушные акробаты» (1928). Один из акробатов, летящих на воздушном шаре, удерживаясь ногами за канат, выполняет трюки вниз головой. Ощущение полета на этой картине усиливается еще и за счет изображения маленького парашюта на фоне неба.

дина Антипирина». Способность летать обретает герой пьесы Эжена Ионеско «Воздушный пешеход», писатель Беранже. Более того, он высказывает мнение о том, что умение летать присуще каждому здоровому человеку:

Жозефина. Ну, прекрати. Ты ведь не бабочка.

Джон Буль. Это противоестественно.

Марта (*Жозефине*). Ну, он же и не гусеница.

Первый англичанин. Да, это противоестественно.

Беранже. Уверяю вас, я все делаю по наитию. Оно само находит.

Первая пожилая англичанка. Может быть, это и естественно, раз находит само.

Жозефина. Ты теряешь голову.

Беранже (*Перестает прыгать*). Человеку совершенно необходимо летать.

Джон Буль. Я вам не верю.

Беранже. Это так же необходимо и естественно, как дышать.

Первый англичанин. Прежде всего, нам нужно есть.

Второй англичанин. Затем пить.

Журналист. Затем философствовать.

Первая англичанка. А если время останется...

Вторая англичанка. Тогда можно было бы и полетать для развлечения.

Жозефина. Все тебя осуждают.

Беранже. Да нет же, нет, все должны уметь летать. Это врожденная способность. Все просто забывают об этом. Как я мог забыть? Это просто, радостно, по-детски. Не летать хуже, чем голодать. Потому-то мы и чувствуем себя несчастными [...] Если я чаще всего и не умею летать, я сохранил сознание того, что летать — мне необходимо. Я понимаю, из-за чего мне плохо. Дело тут в здоровье. Кто не летает, тот калека⁶⁰.

В полете, по словам Беранже, человек обретает «истинные функции, исказив их до неузнаваемости»⁶¹, то есть обретает способности, которые не были даны ему от рождения, но имелись как потенциальная возможность.

Полет постоянно тематизируется представителями русской поэтики абсурда. Например, в стихотворении «Авиация превращений» Даниила Хармса отрыв от земли одновременно означает и разрыв обыденных смысловых связей:

Летание без крыл жестокая забава
попробуй упадешь закинешься неловкий
она мучения другого не избрала
ее ударили канатом по головке.

⁶⁰ Ионеско 1999: 291–292.

⁶¹ Там же: 297.

Ах, как она упала над болотом!
закинув юбочки! Мальчишки любовались
она же кликала в сумятицах пилоту
но у пилота мягкие усы тот час же оборвались.
Он юношей глядит
смеется и рулит
остановив жужжанье мух
слетает медленно на мох⁶².

Летающие персонажи часто появляются в мультипликационном кино 20–30-х гг. Так, героем мультфильма 1928 г. «Сенька-Африканец» становится мальчик, путешествующий по небу на аисте. Его полет наводит на воспоминание об одной японской виньетке, помещенной на с. 48 в □ 10 журнала «Весы» за 1904 г. Изображение гения, восседающего на летящем аисте, может прочитываться как иллюстрация преодоления человеком инертности собственного тела и устремленности его к иным, некодифицированным смыслам.

Проблематизация тела человека в полете отличает эпоху модерна от так называемой классической эпохи. В классической парадигме летящий субъект мыслился как бестелесный (икона, живопись эпохи Ренессанса, например «Преображение» Рафаэля, и многое другое). В большинстве случаев летящий субъект изображался с крыльями. В христианской символике крылья — атрибуты ангелов. Они символизируют быстрое, как мысль, движение духа. В религиозной иудейской символике крылья обозначают силу и мудрость Господа. Такова, к примеру, символическая фигура херувима: наделенное крыльями единство человека, быка, льва и орла. В античности крылья были образом поэтического вдохновения или сладостного пения. Сирены изображались как полуженщины-полуптицы, то есть как существа крылатые. Крылья, которыми наделяется в фольклоре сказочный герой или животное, на котором он путешествует, символизируют пересечение героем земной границы и переход в царство трансцендентного.

В классическую эпоху крылья были символом духовного, божественного, бестелесного, трансцендентного. Начиная с эпохи модерна летящий субъект продолжает изображаться рядом художников как бестелесный. Так, на композиции С. Судейкина «Зима» над мечтающим в темной комнате поэтом парит крылатый ангел, а в окне на фоне заснеженного пейзажа поднимается в небо крылатая муза. Отрыв бестелесного субъекта от земли изображен на картине Павла Мансурова «Мираж»: в небе парит

⁶² Хармс 1999: 74.

призрачный силуэт черного монаха. Все чаще летящий субъект осмысляется как телесный. Поэтому в изображении художников 1900–1930-х гг. «реющие» в облаках люди, как правило, лишены крыльев. Поднимаясь в воздух, человек теряет свою обыденную оболочку и обнаруживает способности к метаморфозам. Источником движения выступает некое максимальное движение тела из себя вовне. Так, на панно Марка Шагала «Зеленый скрипач» (1920) такое движение связывается с музыкой, которая, проникая в изобразительное пространство, силой свойственного ей отсутствия референциальности лишает привычную форму классической определенности и превращает один объект в другой. В результате этого тело скрипача, вертикально зависшее в воздухе, словно трансформируется в парящего горизонтально субъекта: оно становится текучим, слабострук-



Рис. 22

турированным, лишенным не только ярко выраженных человеческих органов (голова, руки, ноги), но и половой дифференциации (рис. 22).

Шагал показывает горизонтально летящего человека так, как будто он готов еще и к дальнейшим трансформационным экспериментам над своим телом. Не случайно летящий человек приобретает одновременное сходство и с гусеницей, и с оболочкой-коконом из тончайших волокон, которыми окутывает себя гусеница. Дальнейшие трансформации реализованы в картине Шагала «Над городом» (1914–1918). Два реально существующих и, как видим, вполне телесных героев — Белла и сам художник — превращаются здесь в третьего, контуры которого в перевернутом положении дают изображение некоего нового тела, наделенного негативным подобием крыльев и отдаленно напоминающего бабочку.

Мы одновременно наблюдаем как телесное превращение одного тела в другое (одно крыло образовавшегося тела-мутанта составляет рука Беллы, а другое — нога художника), так и обретение телом иноспособности, которая ему изначально не дана (само состояние полета). Поэтому память о символе-бабочке на этом изображении, если его перевернуть, усилив контраст, остается.

На парном к картине «Над городом» «Двойном портрете» Шагала роли возлюбленных несколько меняются. Уже не художник держит в руках свою жену, а жена несет его на своих плечах над Витебском. Реальным героям противопоставлен здесь бестелесный герой — ангел, к которому тянется счастливый художник. В результате трансформаций, происходящих с телом в полете, и на этой картине возникает некая оплазмированная форма, в которой снимаются разного рода оппозиции: мужское — женское, органическое — неорганическое, реальное — фантастическое, абстрактное — конкретное, прекрасное — безобразное и т. д. На другой картине художника, «День рождения» («Годовщина»), визуальная экспликация поднимающихся в воздух Шагала и Беллы метафорически воплощает собой отклонение от классической механики и соответственно отступление от законов логики. Для героев не существует узкого пространства комнаты: оно преобразуется в пространство воздушное. И на этой картине летящие субъекты осмысляются Шагалом как телесные. Но вместе с тем герои его картин в определенном смысле эквивалентны героям из киноленты Фернана Леже: в моменты парения в воздухе их тела утрачивают привычные очертания и преобразуются.

Не менее любопытными в этом отношении оказываются и воздушные композиции Э. Лисицкого. Если в композиции для обложки к книге К. А. Большакова «Солнце на излете» (1916) летящий субъект на фоне сферического тела не воспринимается как телесный, то в композиции к повести Ильи Эренбурга «Шесть повестей о легких концах» мы наблюдаем самодвижение телесного субъекта в воздухе на фоне сцепления двух сферических тел. Человек, выталкивая себя из сферы шара, попадает в открытое пространство безграничных возможностей (рис. 23).

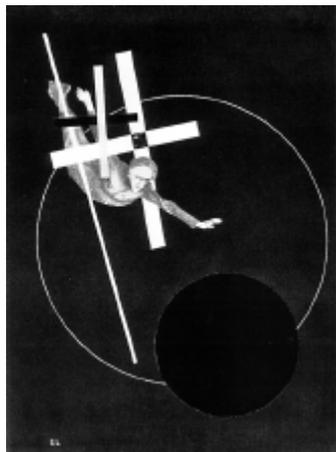


Рис. 23

Кроме того, шар с пронзающим пространство человеком перекликается на этой композиции Э. Лисицкого с «черными шарами» хронологически более поздних экспериментов Карла Юнга. Исследуя формы взаимодействия бессознательно-архетипических и сознательных компонентов, Юнг приводит в работе 1934 г. «Zur Empirie des Individuationsprozesses» в качестве примера два рисунка, сделанных молодой пациенткой первоначально в состоянии депрессии, а затем в состоянии выздоровления. На первом рисунке больная изобразила абсолютно черный шар

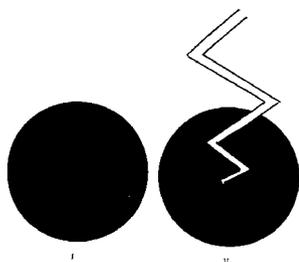


Рис. 24

(рис. 24). На втором она добавила молнию, пронзающую шар⁶³. Человек летящий и черный шар композиции Э. Лисицкого поразительно коррелируют со вторым вариантом рисунка, воспроизведенным Юнгом на страницах этой его работы. Разумеется, не следует прямо проецировать один пример на другой, однако вполне возможно установить связь между архетипическим подходом к искусству Э. Лисицкого, Казимира Малевича и некоторых других художников

авангарда и учением об архетипе, будь он основным элементом коллективного бессознательного (Густав Юнг) или жанрового образования (И. Г. Франк-Каменецкий, Ольга Фрейденберг). У Э. Лисицкого представлена попытка осмыслить цель человеческого существования и найти средство достижения этой цели. «Черный шар» визуализует утрату и обретение человеком смысла жизни. Человек загнан в искусственные рамки и не способен проявить свое естество. Условия живописи позволяют ему это. Через эстетику символизма (в частности, под влиянием Мориса Метерлинка) художник приходит к необходимости изживания рефлексии и рождения сверхчеловека в творческом акте, конкретно — в полете как творческом акте. Переключка с будущими работами Юнга совершенно очевидна. Юнг выявил некие формы бессознательного, проецируемые на представления человека и его поведение. Э. Лисицкий выявляет коллективное бессознательное как в персонаже картины, так и в зрителе. Полет высвобождает скованное подсознательное, подводит к потенциальному восстанию и очищает от обыденных образов. Таким образом, в ситуации полета и заключено подлинное существование человека.

⁶³ Jung 1976: 335.

Полет как особый способ диалога субъекта с миром изображает Лисицкий в автопортрете на письме 1924 г. (рис. 25). Под действием насоса, который качают два персонажа, «ich» художника поднимается в воздух и вольготно парит там рядом с птицами. Рисунок сопровождается разного рода комментариями, центральный из которых графически окольцовывает всю композицию в виде деформированной сферы. Приведем дословно этот ключевой текст на рисунке и нашу попытку его перевода:

Am ersten März des Jhares tausend neunzehn hundert vier und zwanzig hat in dem Land der Sonne, am Lago Maggiore, was heist grosses See, im einen Frühlings Tag des Pa conterfeite Abenteuer in den hellen Tag passiert mit den Dottore Magico konstruktiviste, was bedeutet buon giorno ahi lasso ehi eh hat.

Первого марта тысяча девятьсот двадцать четвертого года в Стране Солнца, на Лаго-Маджоре, что зовется великим озером, в один весенний день Па среди бела дня с Дотторе Маджико случилось приключение [...]

Текст на немецком языке с отдельными вкраплениями на итальянском придает всему изображению дополнительный смысл. Нетрудно догадаться, что динамика «ich» в композиции Лисицкого отсылает к эссе Ницше о Заратустре:

Jetzt bin ich leicht, jetzt fliege ich, jetzt sehe ich mich unter mir, jetzt tanzt ein Gott durch mich⁶⁴.

Путешествие героя по воздуху позволяет ввести в рисунок ситуацию знакового обмена: насос трансформируется в человека, человек превращается в носовой платок, а тот, в свою очередь, плавно переходит в птицу, которая далее модифицируется в графему. Оправдание семиотической избыточности заключается в том, что все субъекты и объекты в результате легирующего движения летящего человека утрачивают свое первоначальное значение. Вследствие этого почти все изображенные персонажи наделены



Рис. 25

⁶⁴ Nietzsche 1997: 307.

словесными обозначениями, которые на первый взгляд совершенно избыточны: *die Pumpe, die Schwester Agniesina, dottore Franconi, dottore NN, Taschentuch*. Эль Лисицкий создает на рисунке автобиографическое пространство, в котором графические изображения и слова, «кивая» друг на друга, переходят друг в друга и создают новые смыслы. Грамматические ошибки, допущенные в круговом тексте, вполне объяснимы. Они пародируют платоническую точку зрения на изменения в творчестве как следствие ошибки в подражании. Это предположение подтверждается еще одной особенностью. Дело в том, при анаграммировании русского слова *насос* получается *сосна*. Лисицкий обыгрывает ошибку, допущенную Лермонтовым при переводе стихотворения Гейне «Ein Fichtenbaum steht einsam...». Как известно, Лермонтов перевел слово *Fichtenbaum*, означающее в оригинале «ель», как *сосна*⁶⁵. Зашифрованное Лисицким, оно маркирует в контексте тему метаморфоз, являющихся следствием любого перевода. Художник словно приглашает нас проникнуть в сам механизм перевода. Если ель способна трансформироваться в процессе художественного перевода в сосну, почему бы и целому ряду других объектов не продемонстрировать способность к подобным трансформациям? *Die Pumpe*, сохраняя память о *сосне*, является изобразительным механизмом трансмутаций, происходящих с поднявшимся в небо человеком. Полет тела понимается Лисицким и как источник творчества, и как результат творческого процесса. Кроме того, летящий человек, как видим, является еще и продолжением спирали. Такое изображение связано с тем, что сам художник много размышлял относительно спиралеобразной мировой линии, проходящей, подобно световым лучам, через пространственно-временной континуум. Для Лисицкого спираль — символ духа времени и символ полета.

Не случайно на более скрытом уровне визуализация летящего «*ich*» проецируется на спиралеобразную схему «мертвой» петли Нестерова⁶⁶ (рис. 26). Лисицкий обыгрывает схему петли Нестерова, показывая, что

⁶⁵ О переводе Лермонтовым этого стихотворения Гейне см.: Щерба 1957; Виноградов 1986: 63–64.

⁶⁶ В конце XIX в. русский конструктор Н. Е. Жуковский доказал возможность совершения мертвой петли на аэроплане, которую четверть века подтвердил на практике штабс-капитан П. Н. Нестеров. До него среди военных летчиков существовало мнение, что виражи с креном более 45° представляют большую опасность, а крены более 20° были даже строго запрещены. Вычислив необходимый запас скорости, позволявшей увеличивать подъемную силу самолета, он в 1913 г. осуществил первый в мире полет в виде петли в вертикальной плоскости. Этот знаменитый полет доказал, что самолет и при наличии крена не теряет высоты.

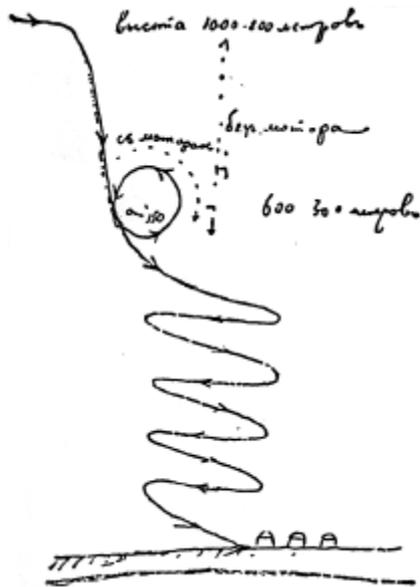


Рис. 26

маневренные возможности летящего субъекта намного шире. Он изображает полет «ich» в виде обратной мертвой петли. Летящий субъект, таким образом, способен трансформировать даже фигуры высшего пилотажа. Собственно, то, что рисунок Э. Лисицкого сделан в виде наброска на письме, усиливает возможности визуализации полета. Сама визуализация обладает для Лисицкого энергией полета. Человек в небе побеждает логическую действительность: у нее более не остается альтернативы, а у летящего тела такая альтернатива есть. И заключается она в его способности к постоянной изменчивости-мутабельности, в возможности быть эквивалент-

ным бесконечному ряду тел, а главное, в способности преодолеть любую завершенность, в том числе завершенность высказывания о завершенности. На картине Шагала «Прогулка» как раз и визуализован такой момент. Человек возможный, то есть тело Беллы, оставаясь телесным субъектом, отделяется от естественного тела и, зависая в точке между небом и землей, становится в изображении Шагала воплощением субъектно-объектного тела, тела живого и в то же время магического. Человек обыденный, стоящий на земле, — это знак воплощенного, человек летящий — знак потенциального. Не случайно у Шагала этот знак визуально идентифицируется с женщиной в ее бесконечной изменчивости.

В связи с этими рассуждениями любопытно сопоставить воздухоплавательную модель на картине Лабаса «Дирижабль и детдом» с молнией на панно 1908 г. Льва Бакста «Terror Antiquus». Воздухоплавательная модель является прямой цитатой из Бакста. Факт такой необычной эквивалентности становится более очевидным, если соотнести панно Бакста с тем, что писал о нем Вяч. Иванов в одноименной статье. Иванов,

⁶⁷ Иванов 1979: 106.

исследуя мифологию памяти, объясняет, что «удаление в недостижимость» субъекта-наблюдателя на панно Бакста, перенесение его «на какую-то невидимую возвышенность»⁶⁷ создает эффект отчуждения от канонической памяти, то есть эффект дистанции от памяти об отсутствующем. Женщина-статуя на картине Бакста, объединяющая в себе несколько женских божеств (Артемиду, Афродиту, Афины, Астарту, Исиду), визуализует память каноническую или историческую, то есть память об отсутствующем (ср. интерпретацию статуи Якобсоном). Молния визуально воплощает тело, покинувшее каноническое состояние самотождественности и обладающее неканонической памятью о будущем. Люди-статуи на картине Александра Лабаса мультиплицируют идею Вяч. Иванова и саму статую Бакста. Все они воплощают застывшую память об отсутствующем. Воздушный корабль, явно коррелирующий с молнией на панно Бакста, также визуализует vs. активизирует память о будущей культуре.

Поэтому тематизация «реющего» тела у художников являет собой не только безусловный отказ от авиатехнических достижений, но и во многом принципиальную полемику с русским космизмом⁶⁸. Пафос космизма — в абсолютной законченности, завершенности знания. Идея космической экспансии, будь то захват будущего (Константин Циолковский), «колонизация» прошлого (Николай Федоров) или слияние с божественным (Владимир Соловьев), воспринимается художниками «реющих» тел как помысленная завершенность. Единственное ответвление космизма, с которым не вступают в полемику художники летящего тела, — поэтический космизм Владимира Одоевского с его идеей конца исторической эпохи и начала новой поэтической.

На то, что тело обретает в полете способность превращаться в новые формы, обратил внимание еще Леонардо да Винчи, выстраивая диаграмму полета птицы. Со схематичным изображением авиаморфозы русский читатель смог познакомиться в № 6 журнала «Весы» за 1904 г. В коротенькой статье под заголовком «Заметка о крыльях» автор, скрывшийся под инициалами А. Ф., воспроизвел хронофотографические снимки последовательных положений птицы во время полета из книги Марэ «Cours d'histoire naturelle des corps organisés». Рисунки с изображением одной-единственной птицы, напоминающие рисунки Леонардо, следовало читать последовательно, придерживаясь нумерации. Выстраиваясь в единую линию, совокупность всех инвариантов символизировала собой,

⁶⁸ Ср. другую точку зрения: Holquist 1996.

с точки зрения автора «Весов», не столько диаграмму полета, сколько формулу пластичности тела, преодолевающего законы гравитации и соответственно законы обыденного мышления (рис. 27).

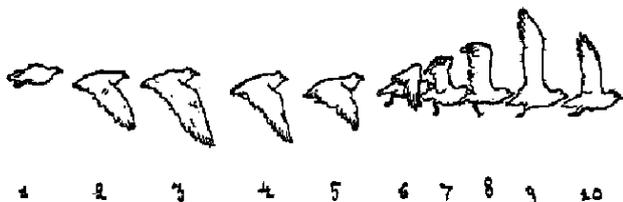


Рис. 27

Эту диаграмму, символизирующую открытость и пластичность формы и смысла, можно назвать визуальным изображением новой метафоры мышления. Кроме того, автор статьи обращает внимание читателей еще на одну особенность этой диаграммы:

При первом же взгляде вы заметите, что некоторые положения (1, 6, 7, 8 и 9) вам знакомы, а другие не знакомы — странны (2, 3, 4 и 5). Это происходит от недостатка наблюдательности, так как эти положения занимают между двумя тождественными положениями крыл сравнительно более незначительный период времени, чем положения, которые мы считаем обыкновенными. Но среди художников были и такие, которые уловили эти нижние положения крыл, которым необычайность их нравилась, которые поняли, что для изображения быстрого движения это движение нужно разложить; острота зрения которых предвосхитила открытия хронофотографии⁶⁹.

Итак, летать можно даже при опущенных крыльях и вовсе без крыльев. Руки человека способны в изобразительном искусстве взять на себя роль крыльев. Так, руки, повторяющие положение птицы в полете, обращают на себя внимание на картине Константина Юона «Новая планета». Герои в ожидании грядущих преобразований готовы подняться во Вселенную. Забавным образом этот сюжет Юона преобразится на плакате 1928 г. «Лучшие папиросы и табаки Крымтабактреста», рекламирующем табачные изделия. Персонажи, изображенные неизвестным художником, находятся в позах, практически цитирующих позы героев с картины художника. Они готовы взлететь вслед за взмывающими в небо пачками папирос. С распростертыми руками, повторяющими положение птицы под

⁶⁹ А. Ф. 1905.

номером 9 и 10 с диаграммы Марэ, изобразил Александр Родченко Владимира Маяковского на фотомонтаже для поэмы поэта «Про это». Маяковский стоит на башне колокольни Ивана Великого, а мимо него пролетает аэроплан. Образцом для Родченко, вероятно, послужила открытка, выполненная в 1910 г. миланским художником Альдо Мацца, под названием «Milano circuito aereo internazionale 24 sett. — 3 ott. 1910»⁷⁰. В отличие от персонажей с открытки Мацца в изображении Родченко некоторые герои способны подниматься в воздух и без помощи рук: они стоят или шагают в воздухе.

Наклонена в воздухе фигура старика с картины Марка Шагала «Над Витебском» (рис. 28). Однако соразмерная городскому пейзажу, она не воспринимается как громоздкая. Единственное, кажется, что удерживает

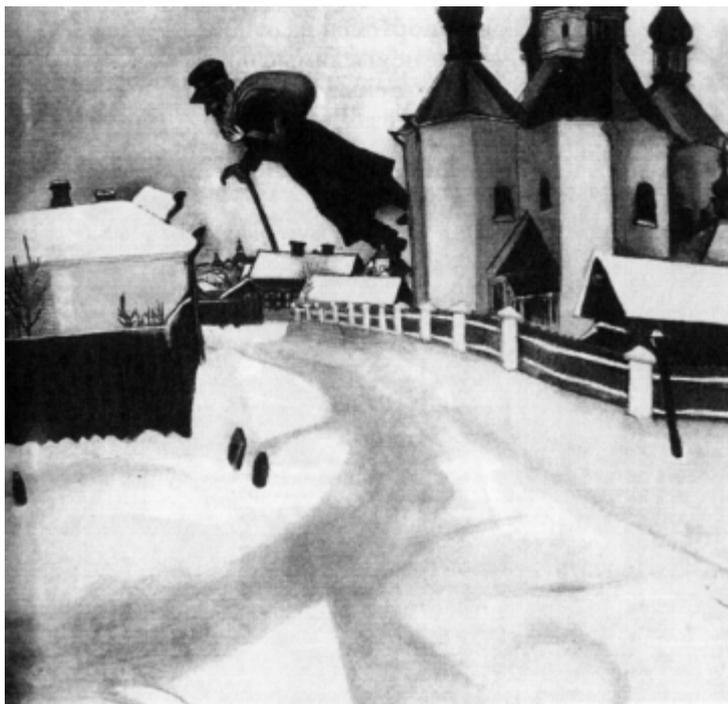


Рис. 28

⁷⁰ Изображение и описание этой открытки можно найти в: Villard, Allen Jr. 2000: 69–70.

вает его от полета, — это клюка, упирающаяся в скрытую за домиком землю. Приравненным к полету может быть в изобразительном искусстве и прыжок. В «Человеке, шагающем над городом» (другое название «Вперед») Марк Шагал показывает героя, исполняющего в воздухе гигантский шпагат. С живописным изображением шагаловского полета-прыжка несколько лет спустя попытается конкурировать Э. Лисицкий (рис. 29, 30). Спортсмен на одной из его фотодиаграмм совершает в воздухе немислимый прыжок, захватывающий, как и у Шагала, значительную часть изобразительного пространства. Городской пейзаж на этой фотографии, ставшая изоморфным прыжку, растягивается, словно гармошка.

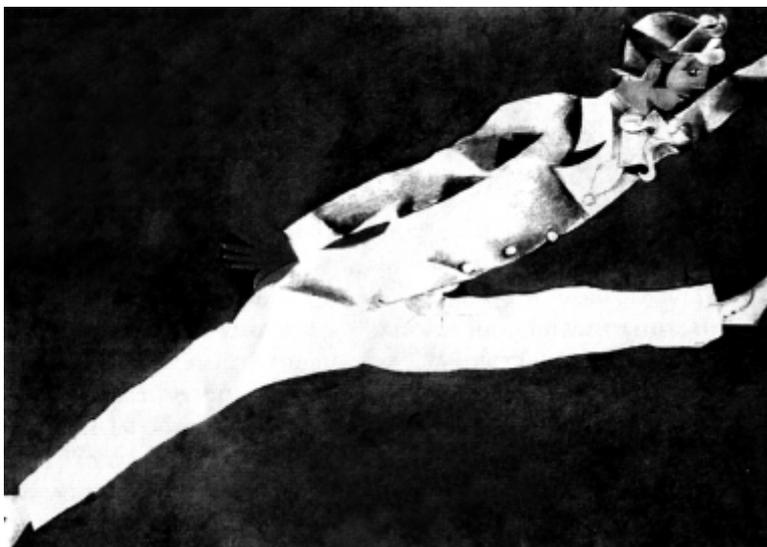


Рис. 29

Весьма примечательным оказывается то, что авиаморфоза «реющее» тело» стала конкурировать с прежним символом метаморфоз — с бабочкой. Не случайно разные изображения тела в полете, собранные и выстроенные в цепочку, визуализуют стадии перехода из гусеницы в кокон, а из кокона в бабочку. К примеру, один ряд изображений летящего человека или летательной машины явно коррелирует с гусеницей. Таковы изображения людей в защитных костюмах и в противогазах на макете «Война будущего» Александра Родченко. Другой ряд изображений соотносится с коконом: летящий в небе герой на уже описанной выше картине Мансу-

рова «Мираж», изображение дирижабля на макете «Война будущего» Александра Родченко⁷¹ или фотоизображение дирижабля, сделанное тем же Родченко в 1923 г. для поэтического сборника «Лет», дирижабля на картине Александра Лабаса «Воздушный корабль», на картине Ю. Шу-



Рис. 30

⁷¹ Эта работа Родченко была помещена на обложке журнала «За рубежом», № 2 (август 1930 г.) и сопровождалась следующим текстом: «Смотрите! Во славу своей диктатуры Детеринг и Рокфеллер “спасают культуру”».

кина «Дирижабль над городом», на проекте Дворца Советов в Москве Бориса Иофана, Владимира Щуко и Владимира Гельфрейха и на проекте Дворца культуры Ивана Леонидова. Еще один ряд изображений — слитые воедино тела влюбленных в «Прогулке» Марка Шагала, самолетики на картине Александра Дейнеки «Взлет гидроплана» или на плакате 1936 г. П. Караченцова «Каждый колхоз, каждый завод летчика даст в наш воздушный флот», «Летящая форма» Александра Родченко» — коррелирует с бабочкой.

Наконец, еще один ряд представляет переходное состояние, например из гусеницы в кокон (таков летящий человечек на панно Марка Шагала «Зеленый скрипач») или из кокона в бабочку. Последнее наблюдается на акварелях начала 30-х гг. Владимира Тамби: например, на «Горном ландшафте с дирижаблем, воздушным шаром, парашютами и самолетами» дирижабль изоморфен кокону, а самолеты — бабочке. При этом возникает иллюзия, что раскрытые парашюты, подобно воздушному шару, не опускаются, а поднимаются в небо, поскольку все они являются образами переходного состояния из кокона в бабочку. На картине Георгия Бибикова «Осоавиахим-1» можно наблюдать сразу все стадии такого перехода: гусеница → кокон → бабочка. Образами гусеницы являются красноармейцы в шинелях защитного цвета; образ кокона репрезентирует стратостат. Стоящие на нем аэронавты изображены так, будто они покидают кокон, подобно сформировавшейся бабочке. Важно, что именно аэронавт, то есть «реющий» человек, сменяя бабочку, завершает цепочку превращений и оказывается новым символом метаморфоз.

Не случайно на карикатуре Ю. Гаифа под названием «В порядке предложения», помещенной в № 25 журнала «Крокодил» за 1937 г., в виде забавных метаморфоз представлены новые возможности человека в полете: люди способны не только летать, но и торговать в небе горячими сосисками, минеральной водой, книгами, а кроме того, играть на музыкальных инструментах.

Кузьма Петров-Водкин написал в «Пространстве Эвклида» следующее:

Вскрытие междупредметных отношений дает большую радость от проникновения в мир вещей [...] Тела при их встречах и пересечениях меняют свои формы: сплющиваются, удлинняются, сферизируются, и только с этими поправками перенесенные на картинную плоскость, они становятся нормальными для восприятия⁷².

⁷² Петров-Водкин 1970: 482.

«Вскрытие междупредметных отношений», которое устанавливает автор, нужно понимать как интерференцию, производящую обмен смыслами и порождающую трансформации. «Реющее» тело, вступая в визуальных искусствах в коррелятивное единство с целым рядом других «реющих» тел, оказывается для Петрова-Водкина механизмом выявленной им интерференции. Поэтому соприкосновение двух тел в воздухе — коня и всадника — визуализовано на его картине «Фантазия» как рождение мифологического тела кентавра. Такое «бесконечноподобие» «реющего» тела в искусстве восходит к символистской концепции всеединства.

Изображение совмещения двух или нескольких летящих тел, их взаимозаменяемость, репрезентирующее стремление к синтезу, становится типичным явлением в визуальных искусствах 1900—1930-х гг. Разумеется, одним из примеров совмещения в полете двух или нескольких тел можно назвать монтажные фотографии 20-х гг., на которых художники или писатели изображены сидящими в авиамоделях. Пропорции на таких фотографиях резко нарушены. На монтажной фотографии 1925 г. художник Ларионов пролетает с друзьями над Парижем. Летательная модель вступает в отношения дополнительной дистрибуции к телам пассажиров и выглядит здесь как трехглавое тело⁷³. На другой монтажной фотографии, сделанной Александром Родченко, за спиной пилота сидит писатель Михаил Булгаков. Головной убор, который он держит в руке, словно визуализует силуэт еще одного пассажира. Таким образом, и на этой фотографии показана инициированная полетом креативная пластика метаморфозы: авиамодель также напоминает трехглавое тело. Принцип монтажа, ярко проявленный Александром Родченко в искусстве фотографии, сам по себе облегчает репрезентацию авиаморфозы. Три года спустя Варвара Степанова повторит этот родченковский прием в фотомонтаже «Люди в кожаных шлемах», который она сделала для журнала «Советский экран». Эффект метаморфозы усилен в этой работе художницы благодаря кожаным снаряжениям, в которые облачены летчики.

Почти неузнаваемым становится и Чарли Чаплин из одноименной серии рисунков, сделанной Степановой. Сливаясь с пропеллером, Чаплин обращается в новое единство — «человек-пропеллер». Неомифологический конгломерат изобразил на плакате «Кури папиросы “Пачка”». Нигде кроме как в «Моссельпроме» Михаил Буланов: на взвившейся в небо па-

⁷³ Этот прием повторяет художник В. Каракашев в рекламном плакате 1988 г. к кинофильму Марка Захарова «Убить дракона».

пиресе улыбающийся пролетарий словно конкурирует с легендарным полетом на пушечном ядре, предпринятым бароном Мюнхгаузенем (рис. 31). Надо заметить, что изображение аэроплана в эти годы часто



Рис. 31

сопровождалось сочетанием рассудочно несоединимых фактов именно в рекламном искусстве. Так, на плакате «Пиво, воды» аэроплан показан совмещенным с тремя бутылками, а на рекламном плакате «Рыбные и овощные консервы» он представлен в единстве с консервной банкой (рис. 32). Реклама авиалинии «Добролета» сделала возможным для Александра Род-



Рис. 32

ченко создать целую серию интересных работ, в том числе Азбуку «Добролета» — своеобразный конгломерат из букв, стихов, изображений летчиков и аэропланов. Важно, что совмещение в визуальном искусстве авиамодели с телом художника в рассматриваемый период времени не имеет своей целью идентификацию искусства и машины⁷⁴. Раду Штерн полагает, что «летающая скульптура» Татлина воссоздает изначальную форму, которая когда-то была совершенной. Внесем в это утверждение поправку: человек в полете прогнозирует потенциальную форму. Когда Татлин на фотодиаграмме А. Руденштейна 1932 г. соединяется с «Летатлином», мы вновь наблюдаем рождение неомифологического единства. Фотограф передает не просто положение пилота в «Летатлине», а изображает неосфинкса. При этом загадка сфинкса (оболочка «Летатлина») симбиотически слита со своей отгадкой (человек). Но в классической загадке человек, как известно, ползает или ходит. В авангардистской — летает. Подъем человека в воздух происходит в изобразительном искусстве не механическим путем, а органическим, то есть путем внешних и внутренних телесных трансформаций. Дальнейшие же трансформации, будь то образование неомифологического единства или распадение тела на части, к примеру, изображенное Марком Шагалом в фантазмагории «России, ослам и другим», оказываются возможными благодаря «реянию» тела в воздухе. Что же касается изображений аэропланов, дирижаблей или воздушных шаров, то все они обладают в визуальном искусстве абсолютной независимостью не только от закона всемирного тяготения, но и от своего референта — реальной летательной модели. Летательная модель в изобразительном искусстве является коррелятом самого человека. Одним из инициаторов этой идеи был Василий Каменский (см. его работу «Аэропланы и поэзия футуристов»), явившийся на выступление в Политехнический музей с нарисованным на лбу аэропланом:

Мне кричали:

— А почему у вас на лбу аэроплан?

Отвечал:

— Это знак всемирной динамики⁷⁵.

Соотношение «человек — аэроплан» хорошо просматривается на афише 1926 г. Антона и Елизаветы Лавинских, знакомящей зрителей с кинолентой Тарича «Крылья холопа»: в освещенном солнцем небе парит Ни-

⁷⁴ Ср.: Гройс 1993; Штерн 1993. Ср. противоположную точку зрения: Гюнтер 2000, а также Günther 1994.

⁷⁵ См.: Каменский 1999: 356.

китка-летун, отбрасывая на землю свое отражение в виде аэроплана (рис. 33). И на фотомонтаже Родченко распростерший руки Маяковский не только дублирует положение птицы под номером 9 и 10 с диаграммы



Рис. 33

Марэ, как о том было сказано выше, но и явно коррелирует с пролетающим мимо него аэропланом. Эквивалентность между летательной моделью и человеком видна на плакате 1924 г. «Читайте журнал “Самолет”». Особенность этого изображения не только в том, что фигура летчика копирует форму самолета с обложки журнала: силуэт крыльев повторяют не руки, а ноги этого авиатора.

На картине Александра Дейнеки «Будущие летчики» мы наблюдаем механизм корреляции самолета и человека. Мальчики, следящие за полетом, перестают быть наблюдателями и превращаются в сотворцов, влияющих на свое «произведение» — летательную модель. Делокализованное субъектно-объектное тело, изображенное художником, покидает каноническое состояние скованности, уклоняется от целесообразности и устремляется к пластичному выявлению полноты экзистенции. Эта картина в определенном смысле прогнозирует современную виртуальную реальность, специфика которой заключается в интерактивности, позволяющей заменить мысленную интерпретацию реальным воздействием, материально трансформирующим художественный объект.

Александр Дейнека, создавший целый ряд картин и мозаичных панно на тему авиации, добивался самых неожиданных силуэтов и ракурсов летательных моделей, чтобы, преодолев иллюзию изобразительности, сделать возможной реализацию многомерности, обратимости жизни и смерти, взаимопереходов бытия и небытия. Так, на панно «Гражданская авиация» художник достигает подобного результата благодаря тому, что строит свою композицию на совмещении разных перспективных планов — с земли и в момент взлета. Роли художника и зрителя при этом смешиваются. Дейнека пытается показать слияние субъектно-объектной оппозиции «самолет — человек» и в тех случаях, где субъект отсутствует. Авиатело как инвариант летящего субъекта изображается им на картинах «В воздухе» и «Краснокрылый гигант», на мозаичных панно 1938 г. станции метро «Маяковская» в Москве и др.

Самолет как инвариант летящего субъекта визуализован на ряде плакатов 1930-х гг., дирижабли или самолеты на которых носят имена героев или вождей. Так, на плакате 1935 г. «Да здравствует наша счастливая Родина, да здравствует наш любимый великий Сталин!» Сталин и Ворошилов приветствуют, стоя на мавзолее, пролетающие над ними самолеты. На крыльях самолетов начертаны имена: Владимир Ленин, Иосиф Сталин, Максим Горький, Михаил Калинин и т. д. Сталин, таким образом, салютует себе самому, а также Ленину, тело которого в то же самое время скрыто в недрах мавзолея. Кстати, в мавзолее Ленина

(особенно в архитектурном исполнении А. Щусева с его моделью синтеза авангарда и историзма) во многом была определена структура нарождающегося театра абсурда, заложен его (анти)эстетический потенциал. Так, «архитектонические инсинуации», к которым прибегает Щусев в ряде случаев, явно нарушают логические связи. Внешний облик мавзолея, создающий впечатление массивного монолитного объема, вырубленного из одной гранитной глыбы, на самом деле скрывает железобетонную конструкцию и обширное внутреннее пространство. Такое несоответствие тектонических и конструктивных аспектов архитектурной формы проистекало из алогизма общего замысла: объединить столь различные по своей функции архитектурные образы — погребальное сооружение и общественную трибуну.

Самолет как инвариант летящего субъекта представлен художником Василием Купцовым на картине «Ант-20 “Максим Горький”». Дело не только в том, что самолет носит имя известного писателя. Точка зрения наблюдателя, падающая вертикально сверху вниз⁷⁶, создает удивительное субъективное видение: мы наблюдаем действительность либо с точки зрения находящегося над самолетом субъекта, возможно, самого Творца, либо с точки зрения гипотетической летательной модели, поднявшейся еще выше изображенного самолета. Иллюзия полета усиливается от ощущения вертикального-вниз видения.

Новое сознание, сводя на нет обыденную субъектно-объектную матрицу и тем самым конструируя пластичность субъектно-объектных отношений, порождает новое неожиданное (абсурдное) видение.

Казимир Малевич достиг аналогичного эффекта еще в 1915 г. С помощью супрематических композиций ему удалось передать точку зрения наблюдателя, находящегося за пределами земной системы. С такой удаленной точки начинается, по Малевичу, «возбуждение вселенной»⁷⁷. Отсутствие субъекта на геометрических композициях Малевича или на картинах-аэрофотосъемках, к которым можно отнести, к примеру, «Формулу космоса» Павла Филонова, эскиз спортплощадки Э. Лисицкого или картину Тамби «Город (розовый)», может быть осмыслено как идеальное состояние перехода тела в дух.

Небесное пространство задает новые координаты творческой деятельности: именно в воздухе нет инвентаря готовых форм, но есть непрерывное поле, в котором могут возникать любые формы, в любых груп-

⁷⁶ Об эффекте верхнего ракурса в киноискусстве см.: Лотман, Цивьян 1994: 110—113.

⁷⁷ Малевич 1995: 237.

пировках и любых последовательностях. В небесном пространстве мир обретает энергетическую подвижность.

В сущности, несмотря на то, что научно-технические достижения рубежа веков в области аэродинамики и актуализовали тему летания в культуре, все же мир летания в большинстве случаев противопоставлен миру науки. «Бесконечноподобие» тела в полете отражало влияние идей космизма Владимира Вернадского. «Реющее» тело иллюстрирует взаимодействие земного и небесного, то есть *Gesamtkunstwerk* в космических масштабах. Как видим, «бесконечноподобие» тела в полете выражается в искусстве в одном из проявлений, описанных Вернадским как «пространствовподобие». Летящее тело рассматривается как малое пространство. Однако тело в полете лишено «времениподобия», то есть второго, по Вернадскому, проявления «бесконечноподобия»: летящее тело обладает обратимостью.

Именно благодаря обратимости «бесконечноподобия» «реющие» тела воплощают собой и синтез, и одновременную невозможность его достижения, ускользание от синтеза. Во-первых, все летательные объекты могут существовать и подниматься в воздух только в художественном измерении. Именно поэтому «Летатлину» Татлина так и не было суждено взлететь. И только, пожалуй, в искусстве советской пропаганды конца 30-х — начала 40-х гг. изображенные авиамodelи оказываются эквивалентными себе самим, как, к примеру, изображения самолетов с первой полосы газеты «Правда» от 1 января 1937 г. Авиационную мощь Советского государства репрезентируют летящие над Москвой самолеты с плаката 1939 г. В. Добровольского «Да здравствует могучая советская авиация!» или самолеты на одном из плакатов военного времени Э. Лисицкого «Давайте побольше танков, противотанковых ружей и орудий, самолетов, пушек, минометов, снарядов, пулеметов, винтовок! Все для фронта! Все для победы!». Во-вторых, распадение синтеза репрезентируется мотивом падения. Пожалуй, впервые эта модель была задана в легенде о Дедале и его сыне Икаре, поднявшихся в воздух на крыльях из перьев и воска. Эта легенда передает ситуацию счастливого обретения и трагической утраты возможности знакового обмена. Потеря Икаром крыльев приводит к тому, что герой теряет возможность не столько путешествовать по воздуху, сколько обладать постоянно модифицирующимся телом. Поэтому Икар, едва приблизившись к солнцу, гибнет в волнах Эгейского моря. Дедал и Икар — не первые в литературе и искусстве телесные летающие субъекты. В этой легенде описаны первая в истории авиакатастрофа и

ее причина — утрата телом человека обретенных трансформационных возможностей⁷⁸.

Драматическая экспрессия падения, оппозитивная двигательной активности вонне летящего креативного тела, тематизируется в русском визуальном искусстве с середины 20-х гг. В 20-е гг. на рисунке Георгия Савицкого «Полет некоего смерда Никитки во времена “Грозного”» и в фильме «Крылья холопа» актуализируется легенда о «русском Икаре» — Никитке-летуне, а в 1940 г. на панно Дейнеки «Никитка — первый русский летун» эта легенда обретает эпические размеры. Эстетический эффект падения Никитки усиливается еще и потому, что художник закомпоновал его фигуру крупным планом в верхней части композиции, предположительно взяв за образец изображение летуна на киноафише Антона и Елизаветы Лавинских. Кроме того, Дейнека использовал в структуре панно прием диспропорции: пространство неба значительно превышает пространство земли. Крупный план устремленной к земле фигуры подчеркивает утрату Никиткой прежней легкости и соответственно утрату «реющим» телом трансформационных возможностей (рис. 34). Визуальная репрезентация такой утраты представлена и темой спуска. Так, на картине Александра Древина «Спуск на парашюте» мы наблюдаем обратную метаморфозу: темный силуэт человека на фоне опустившегося на землю парашюта обретает сходство с формирующимся коконом. На макете Александра Родченко «Кризис» потеря падающим телом трансформационных возможностей становится носительницей деструктивной силы: падающие люди разрываются, как бомбы, и разрушают город. Стремительно же летящий вниз автомобиль на картине Ивана Пуни «Рабочие в автомобиле» визуализует разрушительную идею революции. Тема падения как изнанка темы полета постоянно занимала Марка Шагала. На картине «Падение ангела» сам художник падает вниз головой на землю. Трижды датированная (1923–1933–1947), картина хронологически фиксирует разные периоды убывания или утраты человечеством своих трансформационных возможностей.

⁷⁸ Наша мысль переключается с точкой зрения Бориса Гаспарова, который считает, что, начиная с эпохи романтизма, полет и гибель в воздухе выступают в качестве эсхатологического символа. См. подробно: Гаспаров 1994. Совершенно другая идея была высказана Михаилом Ямпольским. В книге «Беспамятство как исток» он пишет о том, что именно в момент падения тело обретает не только форму, но и способность к трансформациям. См.: Ямпольский 1998: 97 и далее.



Рис. 34

Падение как образ деме́таморфозы достигает своего апогея в 40-е гг. На картинах Дейнеки «Сбитый ас» или «Парашютный десант», на агитационных плакатах военных лет (например, на плакате 1941 г. П. Соколова-Скаля «На земле и над землей мы зажем врага петлей» или на

плакате 1942 г. А. Кокорина «Свет в окне — помощь врагу») падение оппозитивно полету как свободной воле предмета и «реющему» телу как объективации воли. В конце 1930-х–1940-х гг. как раз наступает кризис утопического сознания, сформировавшегося в начале 1900-х гг., с его идеей нелепости смерти и обратимости жизни. В художественной культуре происходит реверс «реющих» тел к их исходным референциальным связям и на некоторое время притупляется абсурдное видение мира, определявшее ранее изменения в русской культуре.

Итак, эстетический эффект «реющего» тела в визуальном искусстве 1900–1930-х гг. связан со становлением новых форм художественного видения, сопряженных с полимодальностью и парадоксальностью восприятия. В современную эпоху указанные новации эстетической картины мира эпохи модерна, выступая уже в качестве эстетической нормы, все еще продолжают маркировать в художественной культуре отрыв от референциальных связей и бесконечное становление с нуля. Этому способствовал новый прорыв человека — прорыв в космическое пространство, еще раз нарушивший законы обыденной логики. Сменив в художественной культуре аэроплан и человека в небе, космический корабль и человек в космосе становятся с середины 60-х гг. образом вечно перекодирующейся структуры, очередным знаком потенциального кода, обеспечивающего постоянное высвобождение формы и смысла из парадигмы причинно-следственных связей и включенность их в процесс бесконечных трансформаций и перекодировок⁷⁹. Космический корабль и человек в космосе перенимают у «реющих» тел 1900–1930-х гг. функцию перехода от ключевых культурных мифов к образованию декодифицированных смыслов. И наконец, визуализация «реющего» тела в космическом полете во многом предопределила появление виртуальной — по сути дела абсурдной — среды с ее оптико-кинетической иллюзией разного рода летающих фантомных объектов, идеей общения человечества с самим собой и пространством.

⁷⁹ Разумеется, нельзя забывать об опытах художника и конструктора, скрывшего свое настоящее имя под псевдонимом Панамаренко: именно он предпринял в 70-е гг. попытку вернуться в аэроатмосферу первой трети XX в. (см.: Panamarenko 1975).

ЛИТЕРАТУРА

Андреев 1999 — *Л. Андреев*. Полет // Ночной полет: Рассказы и повести русских и зарубежных писателей. М.: Евразия, 1999. С. 57–70.

Аполлинер 1999 — *Г. Аполлинер*. Алкоголи. СПб.: Терция: Кристалл, 1999.

А. Ф. 1905 — *А. Ф.* Заметка о крыльях // Весы. 1905. № 5. С. 72–73.

Айгистов 2001 — *Р. А. Айгистов* (Общ. рук-во изд.). Плакаты военной Москвы. М.: Контакт-Культура, 2001.

Блок 1982 — *А. Блок*. Лирика. Театр. М.: Правда, 1982.

Боулт 1990 — *Дж. Э. Боулт*. Анатомия фантазии // Е. Петрова, Ю. Хартен (ред.): Павел Филонов и его школа. Köln: DuMont Buchverlag, 1990. С. 50–69.

Вагинов 1999 — *К. Вагинов*. Полное собрание сочинений в прозе. СПб.: Академический проект, 1999.

Виноградов 1986 — *В. В. Виноградов*. Русский язык: (Грамматическое учение о слове). М.: Высшая школа, 1986.

Волошин 1988 — *М. Волошин*. Лики творчества. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1988.

Гаспаров 1994 — *Б. Гаспаров*. Смерть в воздухе (к интерпретации «Стихов о неизвестном солдате») // Литературные лейтмотивы: Очерки русской литературы XX в. М.: Наука, 1994. С. 213–240.

Горький 1988 — *М. Горький*. Жизнь Клим Самгина: Сорок лет: В 3 ч. Ч. 3. М.: Правда, 1988.

Гройс 1993 — *Б. Гройс*. Произведение искусства как нефункциональная машина // Jürgen Harten (Hrsg). Vladimir Tatlin: Leben. Werk. Wirkung. Ein internationales Symposium. Köln: DuMont Buchverlag, 1993. S. 469–474.

Гумилев 1988 — *Н. Гумилев*. Стихотворения и поэмы. Л.: Советский писатель, 1988.

Гюнтер 2000 — *Ханс Гюнтер*. Соцреализм и утопическое мышление // Соцреалистический канон / Ред. Х. Гюнтер, Е. Добренко. СПб.: Гуманитарное Агентство «Академический проект», 2000. С. 41–48.

Достоевский 1988 — *Ф. М. Достоевский*. Братья Карамазовы. М.: Художественная литература, 1988.

Евгеньева 1982 — *А. П. Евгеньева* (ред.). Словарь русского языка: В 4 т. М.: Русский язык, 1982.

Заболоцкий 1994 — *Н. Заболоцкий*. Стихотворения // А. С. Кушнер (ред.): Поэты группы «Обэриу». СПб.: Советский писатель, 1994. С. 346–366.

Иванов 1979 — *Вяч. Иванов*. Собрание сочинений / Под ред. Д. В. Иванова и О. Дешарт. Т. 3. Bruxelles: Foyer Oriental Chrétien, 1979. С. 92–110.

Ильф, Петров 1974 — *И. Ильф, Е. Петров*. Двенадцать стульев. М.: Художественная литература, 1974.

Ионеско 1999 — *И. Ионеско*. Носорог / Пер. с франц. Т. Ивановой. СПб.: Симпозиум, 1999.

Каменский 1999 — *Вас. Каменский* Путь энтузиаста / Сост. В. Н. Терехина, А. П. Зименков. Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания. М.: Наследие. С. 341–359.

Кацура 2000 — *А. Кацура*. В погоне за белым листом. М.: ОФО Издательство «Радуга», 2000.

Кржижановский 2001 — *С. Кржижановский*. Сбежавшие пальцы. // С. Кржижановский. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1, СПб.: Symposium, 2001. С. 73–82.

Лебедев 1947 — *Н. А. Лебедев*. Очерк истории кино СССР: В 2 т. Т. 1: Немое кино. М.: Госкиноиздат, 1947.

Лотман 1992 — *Ю. Лотман*. Куклы в системе культуры // Избранные статьи: В 3 т. Т. 1. Таллин: Александра, 1992. С. 377–380.

Лотман, Цивьян 1994 — *Ю. Лотман, Ю. Цивьян*. Диалог с экраном. Таллин: Александра, 1994.

МалевиЧ 1995 — *К. Малевич*. Бог не скинут // Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1. М.: Гилея, 1995. С. 236–265.

Мандельштам 1991 — *О. Мандельштам*. Собрание Сочинений: В 4 т. Т. 1. М.: Terra-terra, 1991.

Петров-Водкин 1970 — *К. Петров-Водкин*. Хлыновск: Пространство Эвклида: Самаркандия. М., 1970.

Ремизов 1978 — *А. Ремизов*. Избранное. М.: Художественная литература, 1978.

Сартр 1997 — *Ж.-П. Сартр*. Что такое литература? / Пер. с франц. С. Брахман // Ж.-П. Сартр. Ситуации. Составление и предисловие С. Великовского. М.: Ладомир, 1997. С. 17–264.

Смирнов 1994 — *И. П. Смирнов*. Психодиахронология. Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. М., 1994.

А. Снопков, П. Снопков, Шклярук 2001 — *А. Снопков, П. Снопков, А. Шклярук* (сост.). Русский рекламный плакат. М.: Контакт-Культура, 2001.

А. Снопков, П. Снопков, Шклярук 2001а — *А. Снопков, П. Снопков, А. Шклярук* (сост.). Русский киноплакат. М.: Контакт-Культура, 2002.

А. Снопков, П. Снопков, Шклярук 2001б — *А. Снопков, П. Снопков, А. Шклярук* (сост.). Крылья Родины: Самолеты и пилоты в русском плакате. Золотая коллекция. 2-е изд. М.: Контакт-Культура, 2002.

Соколов 1985 — *С. Соколов*. Палисандрия. Michigan: Ardis, Ann Arbor, 1985.

Соловьев 1999 — *В. Соловьев*. Чтения о богочеловечестве // Спор о справедливости. М.; Харьков: Эксмо-Пресс: Фолио, 1999. С. 27–196.

Станиславский 1990 — *К. Станиславский*. Открытие давно известных истин // Мое гражданское служение России. Воспоминания. Статьи. Очерки. Речи. Беседы. Из записных книжек. М.: Правда, 1990. С. 150–163.

Сухово-Кобылин 1995 — *А. В. Сухово-Кобылин*. Трилогия: Свадьба Кречинского. Дело. Смерть Тарелкина. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1955.

Сухово-Кобылин 1993 — *А. В. Сухово-Кобылин*. Философия духа или социология (учение о Всемире) // С. Г. Семенова, Н. Г. Гачева. Русский космизм. М., 1993. С. 52–63.

Тамарченко 2001 — *Н. Д. Тамарченко*. Эстетика словесного творчества Бахтина и русская религиозная философия. М.: РГУ, 2001.

Тынянов 1992 — *Ю. Тынянов*. Восковая персона // Трудные повести. 30-е гг. / Предисловие, составление и комментарии А. И. Ванюкова. М.: Молодая гвардия, 1992. С. 21–132.

Фрейденберг 1988 — *О. Фрейденберг*. Семантика постройки кукольного театра // Миф и театр. Лекции по курсу «Теория драмы» для студентов театральных вузов. М.: Институт театрального искусства им. А. В. Луначарского, 1988. С. 13–32.

Ханзен-Лёве 2001 — *О. А. Ханзен-Лёве*. Русский формализм: Методологическая конструкция развития на основе принципа остранения. М.: Языки русской культуры, 2001.

Хармс 1993 — *Д. Хармс*. Меня называют капуцином: Некоторые произведения Даниила Ивановича Хармса. М.: МП «КАРАВЕНТО»: «ПИКМЕНТ», 1993.

Хармс 1998 — *Д. Хармс* // Сажин 1998 — *В. Сажин* (сост.). «...Сборище друзей, оставленных судьбою»: А. Введенский, Л. Липавский, Я. Друскин, Н. Олейников: «Чинари» в текстах, документах и исследованиях: В 2 т. Т. 2. М., 1998.

Хармс 1999 — *Д. Хармс*. Дней катыбр: Избранные стихотворения, поэмы, драматические произведения. М.: Гилея, 1999.

Штерн 1993 — *Р. Штерн*. «Летатлин»: Природа против техники // Jürgen Harten (Hrsg). Vladimir Tatlin: Leben. Werk. Wirkung. Ein internationales Symposium. Köln: DuMont Buchverlag, 1993. S. 310–314.

Щерба 1957 — *Л. В. Щерба*. «Сосна» Лермонтова в сравнении с ее немецким прототипом // Избранные работы по русскому языку. М., 1957. С. 97–109.

Ямпольский 1998 — *М. Ямпольский*. Беспмятство как исток: (Читая Хармса). М.: Новое литературное обозрение, 1998.

Bachelard 1985 — *G. Bachelard*. L'Air et les Songes: Essai sur l'imagination du mouvement [1943]. Paris, 1985.

Barthes 1975 — *R. Barthes*. Roland Barthes par Roland Barthes. Paris, 1975.

Baumunk:1996— *B.-M. Baumunk* (Hrsg). Die Kunst des Fliegens. Zeppelin Museum Fridrichshafen. Verlag Gerd Hatje, Ostfildern-Ruit, 1996.

Ernst 1978 — *B. Ernst*. Der Zauberspiegel des M. C. Escher. München: Verlag Heinz Moos, 1978.

Flaker 1979 — *A. Flaker*. Symbolism or Modernism in Slavic Literatures? // Russian Literature. Vol. VII (4), 1979. P. 329–348.

Flusser 2000 — *Vilem Flusser*. Vogelflüge. Essays zu Natur and Kultur. / Aus dem Portugiesischen von Edith Flusser. München: Carl Hanser Verlag, 56

Gordon 1992 — *E. Gordon* (Hrsg). Russischer Konstruktivismus. Plakatkunst / Einleitung, katalog und Künstlerbiographien E. Barchatova; Übers. aus dem Russ. und Franz. E. Glier. Weingarten: Kunstverlag Weingarten, 1992.

Günther 1994 — *H. Günther*. Die Maschinenutopie des russischen Konstruktivismus // G. Breuer (Hrsg). Grenzlose Phantasie: Etüden zu einer europäischen Kultur seit 1900. Gießen, 1994. S. 122–135.

Derrida 1988 — J. Derrida. Geschlecht (Heidegger): Sexuelle Differenz, ontologische Differenz. Heideggers Hand (Geschlecht II). / Aus d. Franz. von Hans-Dieter Gondek. — Dt. Erstausg. Wien: Passagen-Verlag, 1988.

Flusser 2000 — *V. Flusser*. Vogelflüge. Essays zu Natur and Kultur / Aus dem Portugiesischen von Edith Flusser. München: Carl Hanser Verlag, 2000.

Heidegger 2002 — *M. Heidegger*. Was heißt Denken? Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2002.

Holquist 1996 — *M. Holquist*. Tsiolkovsky as a Moment in The Prehistory of the Avant-Garde // J. E. Bowlit, O. Matich (eds). Laboratory of Dreams: The Russian Avant-Garde and Cultural Experiment. Stanford, California: Stanford Univ. Press, 1996. P. 100–117.

Huizinga 1961 — *J. Huizinga*. Homo ludens: Vom Ursprung der Kultur im Spiel. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1961.

Ingold 1980 — *F. Ph. Ingold*. Literatur und Aviatik: Europäische Flugdichtung 1909—1927. Baden-Baden: Suhrkamp, 1980.

Jung 1976 — *C. G. Jung*. Die Archetypen und das kollektive Unbewusste. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag, 1976. S. 309–372.

Kapp 1877 — *E. Kapp*. Grundlinien einer Philosophie der Technik. Zur Entstehungsgeschichte der Kultur aus neuen Gesichtspunkten. Braunschweig, 1877.

Lawder 1975 — *S. D. Lawder*. The Cubist Cinema. N. Y., 1975.

Lessing 1969 — *G. E. Lessing*. Laokoon. In: Gotthold Ephraim Lessing: Werke in drei Bänden, Band 2. München: Winkler-Verlag, 1969. S. 7–166.

Mallarmé 1897 — *St. Mallarmé*. Divagations. Paris, 1897.

Merleau-Ponty 1945 — *M. Merleau-Ponty*. Phénoménologie de la perception. Paris: Gallimard, 1945.

Nietzsche 1997 — *F. Nietzsche*. Werke: In 3 Bd. 2. Bd / Hrsg. von K. Schlechta. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997.

Panamarenko 1975 — *Panamarenko*. Der Mechanismus der Schwerkraft, geschlossene Systeme der Geschwindigkeitsveränderung. Bielefeld: Marzona, 1975.

Preston 1997 — *P. Preston*. Lexikon Antiker Bild-Motive. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997.

Villard Allen Jr. 2000 — *H. S. Villard, W. M. Allen Jr.* Looping the Loop: Posters of Flight / Foreword by J. Rennert. San Diego, California: Kales Press, 2000.

Wehr 1999 — *M. Wehr*. Die Hand — Werkzeug des Geistes. Heidelberg, Berlin: Spektrum, Akad. Verlag, 1999.

da Vinci 1909 — *Leonardo da Vinci*. Traktat von der Malerei. (Nach der Übersetzung von Heinrich Ludwig, Neuherausgegeben und Eingeleitet von Marie Herzfeld). Jena: Verlegt bei Eugen Diederichs, 1909.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

АБСУРД: В АВАНГАРДЕ АВАНГАРДА

Итак, подведем некоторые итоги. Возникая в состоянии завершенности культуры, абсурд представляет собой потребность ее преодоления, возможность ускользания от символического воздействия устоявшихся смыслов, от кризиса культуры и сознания. Поэтому этот феномен оказывается не только индикатором культурно-исторического кризиса, но и *импульсом* к компенсации противоречия между миром абсолютизации целостности и миром ее релятивизации и тем самым своего рода предвосхищением мыслью идеального мира. Более того, абсурд — это сама ситуация пересечения разумом границы рационально-логического мышления. Пересекая эту границу, разум выходит за рамки кодифицированного пространства, попадая в пространство некодифицированное, в котором возможно создание новых смыслов и преодоление завершенности. Пересекая эту границу, разум способен достичь принципиально иного уровня. Таковыми стали выход Лобачевского из плоскостного пространства евклидовой геометрии в пространство сферическое, теория относительности Эйнштейна, алгебра Буля, идея четвертого измерения Минковского и многие другие открытия в различных областях науки. Расширяя иррациональную основу мысли, абсурд становится в истории культуры механизмом *преобразования и перехода* из обыденной сферы в сферу новую и неожиданную, из привычных формы и смысла — в иные, непривычные.

Таким образом, абсурд, сопровождающий кризисную фазу культуры или отдельных направлений и методов, можно рассматривать и в качестве побудителя, и в качестве начальной фазы большинства авангардных явлений. Следовательно, абсурд занимает позицию авангарда по отношению к авангарду. Ведь именно абсурдное видение мира порождает

экспериментально-художественные, -философские, -научные и т. д. формы и смыслы, подчеркивающие бессмысленность обыденного, устоявшегося, и в то же самое время бессмысленные с точки зрения обыденного, традиционного.

Абсурд, не будучи привязанным к конкретной эпохе или конкретной культуре, в каждую эпоху и в каждом культурном контексте проявляется с той или иной степенью интенсивности. В связи с этим положением в нашей работе доминировал тезис о внетемпоральности и нелокализации абсурда. И все же разграничивать специфику абсурда разных литературных эпох совершенно необходимо: абсурд в древнерусской литературе, к примеру, не идентичен абсурду в романтизме, абсурд в романтизме не идентичен абсурду в символизме, тоталитаризме или в постмодернизме. Разграничение всегда помогает отследить моменты нарастания или редукции абсурда в литературе. Эпоха символизма, как было показано, стала точкой отсчета поэтики абсурда XX в.

Целый ряд факторов — кризис познающего субъекта, утрата целостности позиции наблюдателя и обусловленная этим эпистемологическая неуверенность — привел к тому, что абсурд, став чрезвычайно продуктивной моделью мира и моделью поведения, приобрел на протяжении двадцатого столетия сквозное значение в развитии культурных форм человеческой жизни, в реорганизации поэтического мира, в радикальном преобразовании жанровой системы, в нарушении коммуникативных постулатов.

Интерес к художественному абсурду объединил в двадцатом столетии самые пестрые, многообразные и даже порой полярные направления и методы — символизм, футуризм, дадаизм, сюрреализм, конструктивизм, поп-арт, минимализм, концептуализм, — принципиально ориентировавшиеся на алогизм, иррационализм, аномальность художественного творчества и в целом — на критику позитивистских представлений о мироустройстве. Не будет преувеличением сказать, что абсурд и как мировоззрение, и как элемент поэтики охватил все сферы культуры XX в., не обходя вниманием ни литературу, ни философию, ни науку, ни искусство, ни язык в целом.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

- Рис. 1. Литографированная программа литературного вечера в Лесном институте в Санкт-Петербурге, 24 октября 1909 г.
- Рис. 2. Титульный лист стихотворного сборника К. Бальмонта «Будем как солнце».
- Рис. 3. Карикатура А. Блока «Люба и Саша делают великосветский визит».
- Рис. 4. К. Сомов. Портрет М. Кузмина.
- Рис. 5. Л. Андреев Автошарж.
- Рис. 6. Карикатура художников Кукрыниксы на авторский коллектив.
- Рис. 7. А. Бенуа. Эскиз к декорации к балету И. Стравинского «Петрушка».
- Рис. 8. А. Бенуа. «Азбука». Иллюстрация к заключительной странице.
- Рис. 9. А. Бенуа. «Азбука». Иллюстрация к букве «И».
- Рис. 10. А. Бенуа. «Азбука». Иллюстрация к букве «Т».
- Рис. 11. А. Бенуа. «Азбука». Иллюстрация к букве «У».
- Рис. 12. Эль Лисицкий. «Автопортрет».
- Рис. 13. М. Эшер. «Рука с зеркальным шаром».
- Рис. 14. М. Шагал. «Автопортрет».
- Рис. 15. П. Филонов. «Девушка с цветком».
- Рис. 16. М. Шагал. «Поэт».
- Рис. 17. К. Малевич. Эскиз к опере «Победа над Солнцем».
- Рис. 18. К. Малевич. «Крестьяне».
- Рис. 19. М. Шагал. «Женская фигура».
- Рис. 20. Неизвестный художник. Санкт-Петербургская авиационная неделя. Плакат.
- Рис. 21. Кадр из кинофильма Ю. Тарича «Крылья холопа».
- Рис. 22. М. Шагал. «Зеленый скрипач».
- Рис. 23. Эль Лисицкий. Иллюстрация к повести И. Эренбурга «Шесть повестей о легких концах».
- Рис. 24. Иллюстрации из книги К. Юнга. «Zur Empirie des Individuationsprozesses».
- Рис. 25. Эль Лисицкий. «Автопортрет».
- Рис. 26. Схема мертвой петли (чертеж П. Н. Нестерова).
- Рис. 27. Последовательные положения птицы во время полета (схема Марэ).
- Рис. 28. М. Шагал. «Над Витебском».
- Рис. 29. М. Шагал. «Человек, шагающий над городом» («Вперед»).
- Рис. 30. Эль Лисицкий. «Фотодиаграмма».
- Рис. 31. М. Буланов. Плакат «Кури папиросы “Пачка”! Нигде кроме как в Моссельпроме».
- Рис. 32. Неизвестный художник. Плакат «Рыбные и овощные консервы».
- Рис. 33. А. Лавинский, Е. Лавинская. Плакат для кинофильма Ю. Тарича «Крылья холопа».
- Рис. 34. А. Дейнека. «Никитка — первый русский летун».

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	5
ГЛАВА 1. ЧТО ТАКОЕ АБСУРД? ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ	
1.1. К ИСТОРИИ ПОНЯТИЯ	7
1.2. ДИНАМИКА АБСУРДА В XX ВЕКЕ	14
1.3. МАРТИН ЭССЛИН И ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ ДИСКУРС ОБ АБСУРДЕ	19
1.4. ДИСКУРС ОБ АБСУРДЕ В СОВРЕМЕННОЙ СЛАВИСТИКЕ	35
1.5. СТРАХ СИНТЕЗА И АБСУРД	50
1.6. РОМАН И КВАЗИРОМАН	59
1.7. КВАЗИРОМАНЫ ДАНИИЛА ХАРМСА	66
1.8. ОСТРАНЕНИЕ И АБСУРД. ДВА ТИПА АБСУРДА	76
ЛИТЕРАТУРА	79
ГЛАВА 2. ЭПОХА СИМВОЛИЗМА И АБСУРДА	
2.1. СИМВОЛИЗМ И ПОЭТИКА АБСУРДА: АНДРЕЙ БЕЛЫЙ И ДАНИИЛ ХАРМС	91
2.2. О ПАРАДОКСАХ СИМВОЛИЗМА	97
2.3. СИМВОЛИСТИЧЕСКИЙ ЛИТЕРАТУРОЦЕНТРИЗМ: ОТ СВЕРХТЕКСТА К ТЕКСТУ АБСУРДА	104
2.4. «МНЕ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЗВУКОРЯД ОТОБРАЖАЕТ МИРОЗДАНИЕ...» — ОТ АБСУРДА В МУЗЫКЕ К АБСУРДУ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ	110
2.5. ТАВЦА RASA КАК АБСУРД	114
2.6. АПОФЕОЗ АБСУРДА: НА ГРАНИЦЕ ФИЛОСОФИИ И ФАНТАСТИКИ	129
ЛИТЕРАТУРА	137
ГЛАВА 3. О НЕКОТОРЫХ ЖАНРОВЫХ ФОРМАХ ЭКСПЛИКАЦИИ АБСУРДА В СИМВОЛИЗМЕ	
3.1. СИМВОЛИСТИЧЕСКАЯ ПАРОДИЯ И АБСУРД	143
3.2. СИМВОЛИСТИЧЕСКАЯ КАРИКАТУРА И АБСУРД	154
ЛИТЕРАТУРА	184
ГЛАВА 4. БАЛАГАН, СИМВОЛИСТИЧЕСКИЙ ТЕАТР И ТЕАТР АБСУРДА	
4.1. «ГАЛАКТИКА» АЛЕКСАНДРА БЕНУА: БУКВА — СЛОВО — ИЗОБРАЖЕНИЕ	187
4.2. ИГРА В КУКАБЫ: О ПЕРЕХОДЕ СИМВОЛИСТИЧЕСКОГО ТЕАТРА В ТЕАТР АБСУРДА	195
ЛИТЕРАТУРА	201
ГЛАВА 5. СИМУЛЯЦИЯ СИМВОЛИСТИЧЕСКОЙ МОДЕЛИ МИРА И АБСУРДА (ПРОЗА НАДЕЖДЫ САНЖАРЬ)	
5.1. АБСУРД КАК MODUS VIVENDI	203
5.2. ОТ ЭПИГОНСТВА К АБСУРДУ	207
ЛИТЕРАТУРА	217

Глава 6. Традиции символистского абсурда в русской прозе 30-х годов. (Владимир Набоков, Константин Вагинов)	
6.1. Символистский абсурд в романе Владимира Набокова «Отчаяние»	219
6.2. Литература — «остров мертвых» (Николай Бердяев, Константин Вагинов, Владимир Набоков)	249
Литература	260
Глава 7. Органопозитика. Случаи репрезентации абсурдной телесности в русской литературе и изобразительном искусстве XX века	
7.1. Абсурдное и аномальное Репрезентация анатомических аномалий руки	263
7.2. «Реющее» тело. Абсурд и визуальная репрезентация полета	285
Литература	322
Заключение	
Абсурд; в авангарде авангарда	326
Список иллюстраций	328

Буренина Ольга Дмитриевна
Символистский абсурд и его традиции
в русской литературе и культуре первой половины XX века



Главный редактор издательства *И. А. Савкин*
Дизайн обложки *И. Н. Граве*
Оригинал-макет *С. В. Брылев*
Корректор *И. Е. Иванцова*

ИД № 04372 от 26.03.2001 г.
Издательство «Алетейя»,
192171, Санкт-Петербург, ул. Бабушкина, д. 53.
Тел./факс: (812) 560-89-47

Редакция издательства «Алетейя»:
СПб, 9-ая Советская, д. 4, офис 304,
тел. (812) 577-48-72, aletheia92@mail.ru

Отдел продаж: formgo@yandex.ru, тел. (921) 951-98-99

www.aletheia.spb.ru

*Книги издательства «Алетейя» можно приобрести
в Москве:*

«Библио-Глобус», ул. Мясницкая, 6. www.biblio-globus.ru
Дом книги «Москва», ул. Тверская, 8. Тел. (495) 629-64-83
Магазин «Русское зарубежье», ул. Нижняя Радищевская, 2.
Тел. (495) 915-27-97

Магазин «Фаланстер», Малый Гнездниковский пер., 12/27.
Тел. (495) 749-57-21, 629-88-21
Магазин «Циолковский», ул. Б. Молчановка, 18. Тел. (495) 691-51-16

в Киеве:

«Книжный бум», книжный рынок «Петровка», ряд 62, место 8.
Тел. +38 067 273-50-10, gron1111@mail.ru

в Минске:

«Экономпресс», ул. Толбухина, 11. Тел. +37 529 685-70-44, shop@literature.by

в Варшаве:

«Centrum Nauczania Języka Rosyjskiego»,
ul. Ptasia 4. Тел. (22) 826-17-36, szkola@jezykrosyjski.com.pl

Интернет-магазин: www.ozon.ru

Формат 60x88¹/₁₆. Усл. печ. л. 20,29. Печать офсетная.
Заказ №

В издательстве «Алетейя» вышла в свет книга:

В.Н. Томалинцев

ТИПЫ ЛИЧНОСТИ И ВОЙНА МЕЖДУ НИМИ

Комплексное
исследование
фактора личного
предназначения
в структуре
самосознания

