

DAS ABSURDE
IN LITERATUR,
KUNST
UND KINO



АБСУРД
В ЛИТЕРАТУРЕ,
ИСКУССТВЕ
И КИНО

SlavicumPress — Laboratorium der Slavistik, Slavisches Seminar der UZH
Университетская лаборатория современного искусства ЮУрГУ

Das Absurde in Literatur, Kunst und Kino

Абсурд в литературе, искусстве и кино

*Цюрих — Челябинск
25—26 мая 2018*

Челябинск
Цицеро
2018

УДК 82-94(063)
ББК ШП00.5.я 43 + Ю212.2.я43
А 175

Составители: О. Д. Буренина-Петрова, д. ф. н., научный сотрудник;
Е. В. Пономарева, д. ф. н., профессор;
Т. Ф. Семьян, д. ф. н., профессор.

A 175 Das Absurde in Literatur, Kunst und Kino. Абсурд в литературе, искусстве и кино. Absurd in literature, art and cinema : материалы конф. молодых ученых. Цюрих — Челябинск, 25—26 мая 2018 / под ред. О. Бурениной-Петровой, Е. Пономаревой, Т. Семьян. — Челябинск : Цицеро, 2018. — 160 с.

ISBN 978-5-91283-982-5

В сборнике опубликованы статьи студентов и аспирантов по материалам выступлений на конференции, организованной Институтом Славистики Цюрихского университета и кафедрой русского языка и литературы Южно-Уральского государственного университета при поддержке отдела дигитального развития философского факультета Цюрихского университета и технического отдела Университетского комплекса ЮУрГУ «Сигма». Статьи участников из университетов Цюриха, Лозанны, Челябинска, Мюнхена, Загреба, Белграда, Алматы посвящены проблемам феномена абсурда в литературе, искусстве и кино.

The collection contains articles by undergraduate and graduate students at the conference organized by the Institute of Slavic Studies at Zurich University and the Department of Russian Language and Literature of the South Ural State University with the support of the Digital Teaching and Research Team (DLF) of Faculty of Arts and Social Sciences of the University of Zurich and university complex of SUSU "Sigma". The articles of the participants from the universities of Zurich, Lausanne, Chelyabinsk, Munich, Zagreb, Belgrade, Almaty are devoted to the problems of the phenomenon of the absurd in literature, art and cinema.

УДК 82-94(063)
ББК ШП00.5.я 43 + Ю212.2.я43

© Институт Славистики Цюрихского университета, 2018

© Институт социально-гуманитарных наук
Южно-Уральского государственного университета, 2018

ISBN 978-5-91283-982-5

Содержание

От редакции	5
Айым Алдабергенова Теоретические и прикладные проблемы перевода современной литературы абсурда	11
Элиза Бергаз Хармсурд: смерть старухи и багаж абсурда.....	18
Дана Булах Гонзо-журналистика и эстетика абсурда	23
Александр Гербер Польский плут и немецкий «орднунг», или об одурачивании читателя.....	33
Патриция Гримм Абсурдизм русских сказок: «Курочка Ряба»	40
Вера Донг Абсурд как часть русской культуры и истории через призму устного жанра	47
Даниэла Ковачец Субъективность, лирический парадокс и бессмыслица в поэзии Людмилы Петрушевской.....	54
Маркус Лахтеенмаки «Из дома вышел человек...»	63
Дарья Мальцева Поэтика абсурда в творчестве В. Сигарева	69
Татьяна Матвеева Абсурдистские приемы в цикле И. Ильфа и Е. Петрова «Необыкновенные истории из жизни города Колоколамска»	74
Виктория Матвейчук Абсурдный текст в русской рок-поэзии (на материале альбома «ВОСТОК X СЕВЕРОЗАПАД» группы «Мумий Тролль»).....	77
Марина Мозжерина Абсурд в романе Л. Элтанг «Каменные клены».....	83
Елена Плишкина Поэтика абсурда в лирике Линор Горалик	87
Элина Пономарева Поэтика абсурда в русском литературном нуаре	93
Килиан Рюкшлосс Абсурд в повести Гоголя «Записки сумасшедшего».....	97

Евгений Смышляев Абсурдистские приемы и эстетика в поэзии Яниса Грантса	107
Зоран Тихомирович Частная утопия: пространственный дуализм в работах Ильи Кабакова	115
Екатерина Федорова Визуальные маркеры поэтики абсурда в прозе А. Белого	129
Диляра Фрюхауф Анализ проявлений абсурда в произведении «Ничевоки» на примере дадаистских элементов в тексте	136
Василиса Шильвар Владимир Казаков — ювелир мгновений	141
Татьяна фон Эрлах Страна ОЗ: черная комедия абсурда в современной России.....	155

От редакции

Замысел издания этого коллективного труда возник в результате подготовки конференции студентов и аспирантов «Абсурд в литературе, искусстве и кино», которая была инициирована и организована 25 и 26 мая 2018 года Институтом Славистики Цюрихского университета. Эта идея вдохновила молодых филологов из самых разных стран: Германии, Казахстана, России, Сербии, Хорватии, Швейцарии. Конференция, посвященная проблематике абсурда, — не первый научный студенческий форум в Институте Славистики Цюриха. Ей предшествовали студенческие воркшопы, проходившие в стенах Цюрихской славистики при сотрудничестве со швейцарским журналом «Schwingen.net» в весенних и осенних семестрах 2016 и 2017 гг. В конце апреля 2017 года в Южно-Уральском государственном университете состоялась ежегодная масштабная филологическая конференция «Язык. Культура. Коммуникация», в открытии которой с онлайн-выступлениями приняли участие и студенты Института Славистики Цюрихского университета. Идея проведения воркшопов и участие в челябинской конференции побудили цюрихских студентов задуматься о возможности проведения собственных научных мероприятий, а также перспективе публикаций своих докладов.

Данной проблематике как раз и была посвящена конференция под общим названием «Студенческие публикации», состоявшаяся 22 мая 2017 года в Институте Славистики Цюриха при поддержке студентов и преподавателей Отделения славистики филологического факультета Лозаннского университета. За этим научным мероприятием последовало открытие другой дискуссионной площадки — «Язык революции: текст и контекст» (07.11.2017), к организации которой подключились студенты и преподаватели кафедры русского языка и литературы Института социально-гуманитарных наук ЮУрГУ, Отделения славистики филологического факультета Лозаннского университета и Отделения славистики Констанцкого университета. Для публикаций некоторых из прозвучавших на этих конференциях докладов были любезно предоставлены электронные страницы журнала «Schwingen.net», электронные и печатные издания университетов Челябинска и Алматы.

Научные студенческие конференции, знакомство с международными студенческими периодическими изданиями, в частности, с издаваемым в ЮУрГУ студенческим электронным

журналом «Диван», первые публикации цюрихских студентов и отклики на них как молодых, так и маститых ученых-славистов, воодушевили студентов Цюриха и Ольгу Буренину-Петрову к созданию собственного электронного журнала. И в марте 2018 года при поддержке руководства Института Славистики и дигитального отдела философского факультета Цюрихского университета такой журнал — *SlavicumPress* — был создан. С этого момента издание является творческой и научной лабораторией молодых славистов Цюрихского университета, и, кроме того, сотрудничая с учебными заведениями Швейцарии, Европы, Азии и рядом международных журналов молодых ученых, он привлекает к публикациям студентов и аспирантов из других стран.

Институт Славистики Цюриха вместе с журналом *SlavicumPress* и Университетской лабораторией современного искусства ЮУрГУ выступили инициаторами проведения посвященной абсурду майской конференции 2018 года.

Тема форума была выбрана неслучайно. С одной стороны, к этому побудил семинар Ольги Бурениной-Петровой для магистрантов о поэтике абсурда в русской литературе от Николая Гоголя до Владимира Сорокина, и конференция явилась одним из результатов этого семинара. С другой стороны, коллеги из ЮУрГУ Елена Пономарева и Татьяна Семьян, занимающиеся на протяжении многих лет исследованием инновативных феноменов в языке, литературе, искусстве и кино, среди которых — и поэтика абсурда, обратили внимание на то, что многие их студенты, магистранты и аспиранты сами все чаще и чаще предлагают тематику, связанную с исследованием абсурда.

Тему студенческой конференции поддержали: Жан-Филипп Жаккар (Женева), Сильвия Зассе, Томаш Гланц, Сабине Хенсен, Молгожата Гербер, Сергей Завьялов (Цюрих), Екатерина Вельмезова, Маргарита Шёненбергер (Лозанна), Юрий Мурашов (Констанц), Илья Кукуй (Мюнхен), Ясмينا Войводич (Загреб), Корнелия Ичин (Белград), Газинур Гиздатов (Алматы), Константин Богданов (Санкт-Петербург).

Особую благодарность хочется выразить руководству Института славистики Цюриха, с энтузиазмом поддерживавшему зарождавшийся проект всего мероприятия и всячески способствовавшему его осуществлению — Барбаре Зонненхаузер и Соне Ульрих, а также руководству ЮУрГУ за активную поддержку молодой науки.

Мы благодарим команду Университетского комплекса ЮУрГУ «Сигма» и дигитального отдела философского факультета

Цюрихского университета в целом и Аниту Холденер в частности за беспримерную помощь во время подготовки и проведения как всей конференции, так и ее онлайн-секций.

Одна из главных особенностей конференции в том, что на ней объединились известные ученые, а также студенты и аспиранты. Первые выступали в роли слушателей и критиков, а вторые — в качестве организаторов, докладчиков, руководителей секций. В конце концов было не так просто отличить, кто из выступавших еще учится в университете, а кто — остепененный ученый.

Из прочитанных докладов, отобранных для публикации редакцией ЮУрГУ и редакцией журнала *SlavicumPress*, сложился предлагаемый читателю сборник, широкий спектр статей которого свидетельствует о полигенетичности самого феномена абсурда как объекта лингвистического, литературоведческого, философского, искусствovedческого исследования. Авторы объединил не только предмет исследования, но и ориентация на современные методологические решения: большинство работ выполнены в русле интер- и мультимедиального подхода к анализу произведений литературы, искусства и кино.

Институт социально-гуманитарных наук ЮУрГУ взял на себя подготовку дизайна и публикацию настоящего издания, которому одновременно сопутствует и его электронный вариант. Нынешнее поколение молодых ученых все больше нуждается в дигитализации книжной продукции, снимающей границы на пути обретения знаний.

Студенческая редакция в лице Элины Пономаревой, Виктории Матвейчук, Марины Мозжеринной (Челябинск), Диляры Фрюхауф, Елены Либих, Вилсана Зульи (Цюрих) на протяжении всего периода работы над сборником оставалась неизменным консультантом «взрослой» редакции.

Предлагаемый читателю сборник открывает статья **Айым Алдабергеновой (Алматы)**, обратившейся к теоретическим и прикладным проблемам перевода современной литературы абсурда и продемонстрировавшей, каким образом разного рода методы переводческих трансформаций, к которым автор относит, к примеру, методы замещения, транскрипции, опущения и некоторые другие, способствуют актуализации абсурдных элементов на уровне поэтики текста. **Элиза Бергаз (Лозанна)** анализирует повесть Д. Хармса «Старуха» в аспекте абсурдистской поэтики, типов абсурда, присутствующих в произведении, а также описывает абсурдистские черты в характеристике основных персонажей. На основе понимания абсурда как «сдвига» в культуре **Дана**

Булах (Алматы) проводит параллель между приемами порождения абсурда в абсурдистских произведениях и приемами гонзо-журналистики. Она показывает, каким образом из нарушения логических и семантических связей может быть создан современный гонзо-репортаж. На творчестве современного польского писателя Януша Рудницкого сосредоточил свое внимание **Александр Гербер (Цюрих)**, рассматривая произведения писателя как конкретную возможность опыта «нарушения границ» по отношению к кодифицированным нормам, будь то нормы поведенческие или художественные. Рудницкий, как показывает автор, освобождает свои произведения от регламентирующих правил, проявляет жанровое новаторство и вырабатывает индивидуальную систему инновационных художественных средств. **Патриция Гримм (Мюнхен)** проанализировала абсурдизм в русской народной сказке «Курочка ряба». Взяв за основу хрестоматийный краткий вариант сказки, а также ее исходные фольклорные инварианты, она приходит к выводу о том, что абсурд функционирует в фольклоре как особый художественный прием, порождающий в тексте эффект комического. О роли абсурда в создании комического пишет и **Вера Донг (Мюнхен)**, останавливаясь в рамках статьи на жанре анекдота советского периода. В анекдоте абсурд — один из ведущих языковых приемов, ломающих логику текста и конструирующих в нем комический эффект. **Даниэла Ковачец (Загреб)** на материале сборника поэзии Людмилы Петрушевской «Парадоски» прослеживает взаимоотношение смысла и бессмыслицы в ее поэтическом творчестве. Эти понятия находятся у Петрушевской в отношениях дополнительной дистрибуции. С одной стороны, распад в «Парадосках» логических и ассоциативных связей внешне приводит к исчезновению смысла. С другой стороны, благодаря внешнему стиранию смысла, происходит столкновение смыслов и возникновение новых, парадоксальных, названных Д. Ковачец смыслами-«парадосками». **Маркус Лахтеенмаки (Цюрих)**, сопоставляя стихотворение «Из дома вышел человек...» Даниила Хармса, а также новую иллюстрацию и фотоинсталляции к нему, выполненные художником Александром Бродским, приходит к наблюдению, что город как пространство порядка и прогресса нередко противопоставляется в поэтике абсурда и в сознании андеграунда как такового пространству существующего вне системы леса. Лес, в отличие от города, — это место, лишенное исторической и/или культурной памяти. В статье **Дарьи Мальцевой (Челябинск)** проанализирована поэтика абсурда в творчестве ведущего уральского драматурга Василия Сигарева.

Показывая, что понятие абсурда применимо не только к философии, но и к театру, Д. Мальцева анализирует и каталогизирует в пьесах Сигарева абсурдистские черты на уровне персонажей, речевых характеристик и организации пространства. **Татьяна Матвеева (Челябинск)**, посвятив свою работу двум рассказам из цикла И. Ильфа и Е. Петрова «Необыкновенные истории из жизни города Колоколамска», прослеживает механизмы создания гротескной реальности. С точки зрения автора, строясь на основе сдвига и разрыва семантических и логических связей, гротескная реальность обладает особым метаязыком, повторяемостью событий, сюжетно-композиционным «движением по кругу». **Виктория Матвейчук (Челябинск)** посвятила свою публикацию эстетике абсурда в рок-поэзии, «транслирующей» мироощущение человека, погруженного в абсурдный мир. В поле исследовательского интереса **Марины Мозжериной (Челябинск)** попадает творчество живущей в Литве русскоязычной писательницы Лены Элтанг, поэтика произведений которой демонстрирует отражение кризисного состояния мира, абсурдность бытия. Следующая за этой статьей работа **Елены Плишкиной (Челябинск)** нацелена на анализ средств создания абсурда в стихотворениях Линор Горалик из сборников «Подсекай, Петруша» и «Так это был гудочек». С точки зрения автора, абсурд в произведениях Горалик не создает в тексте комический эффект. Напротив, абсурд актуализует категорию трагического, что явно просматривается на текстуальных уровнях синтагматики и парадигматики. **Элина Пономарева (Челябинск)** исследует художественную специфику русского литературного нуара. Совмещая рамки философского понимания абсурда и эстетического содержания жанровой парадигмы, автор статьи прослеживает присутствие категории абсурда на каждом из уровней жанровой модели нуара. Как показано в работе, нуар — это особый имеющий мультимедийную основу жанр, вступающий в игру с жанрами классическими. Нуар, с точки зрения автора, стремится стереть память о жанре как таковом. **Кириан Рюкшлосс (Мюнхен)**, рассматривая некоторые аспекты поэтики абсурда в повести Гоголя «Записки сумасшедшего», показывает, каким образом категории *немыслимого*, *нелепого* и *бессмысленного* образуют художественное целое повести Гоголя. Статья **Евгения Смышляева (Челябинск)** представляет собой интертекстуальное исследование, выявляющее хармсовские и другие источники в поэтике абсурда челябинского поэта Яниса Грантса. Автор прослеживает интертекстуальные метаморфозы некоторых центральных лейтмотивов произведений Даниила

Хармса в поэзии Грантса и приходит к наблюдению о том, что использование абсурдистских приемов дает поэту возможность изобразить город Челябинск как ирреальный и абсурдный топос. **Зоран Тихомирович (Загреб)** обращается к утопии как средству экспликации абсурда. На примерах инсталляций Ильи Кабакова «В шкафу», «Человек, улетевший в космос из своей квартиры» и «Станный город» З. Тихомирович анализирует, каким образом внутри инсталляций Кабакова вскрывается сущность «Номо Sovieticus», конструирующего личное утопическое пространство, лишенное при этом определенного коннотативного и денотативного значения. **Екатерину Федорову (Челябинск)** интересует взаимосвязь поэтики абсурда и визуальных пластов текста в прозе Андрея Белого. Расположение текста на пространстве страницы, графический эквивалент текста и авторская пунктуация — это основные визуально-графические приемы, актуализующие элементы поэтики абсурда у Андрея Белого. **Дилира Фрюхауф (Цюрих)**, реконструируя диалог русского дадаизма в лице Ничевоков с западными дадаистами, делает вывод о том, что абсурд, будучи одним из основополагающих признаков и доминантой мышления дадаизма, в определенной степени синтезировал философские и художественные программы русских и западных дадаистов. **Василиса Шильвар (Белград)**, исследуя феномен времени в прозе Владимира Казакова, выдвигает концепцию особой временной формы у Казакова, которую определяет как «спиральное время» или «застывшее постоянство». В. Шильвар интерпретирует такое время как эквивалент сюжетной бессобытийности и тем самым закрепляет типологическое родство текстов Казакова с произведениями Хармса и поэтикой абсурда в целом. Сборник завершается статьей **Татьяны фон Эрлах (Лозанна)**, которая дополняет наблюдения Дарьи Мальцевой над поэтикой Сигарева, анализируя абсурдизм его трагикомического фильма «Страна ОЗ». Автор описывает характерный для этого фильма прием деформации, составляющий одну из важнейших граней абсурдного.

Разумеется, это краткое введение дает лишь беглое представление о содержании публикаций, поэтому хочется пожелать всем, взявшим в руки этот том, увлекательного чтения. Как знать, может быть, через пару лет начинающие научную стезю молодые авторы станут известными учеными. Удачи Вам, друзья!

Ольга Буренина-Петрова
Елена Пономарева
Татьяна Семьян

УДК 81'255.2
ББК Ю212.4 + Ш107.7

Айым Алдабергенова
Ayim Aldabergenova
г. Алматы (Казахстан), КазУМО и МЯ им. Абылай хана
Almaty (Kazakhstan),
Kazakh Ablai Khan University of International Relations and
World Language

Теоретические и прикладные проблемы перевода современной литературы абсурда

Theoretical and applied problems of translation of contemporary absurd literature

Аннотация: Статья выполнена в рамках проекта АР 0513 30 19 Комитета науки Министерства образования и науки РК «Культурные коды современного Казахстана (литературный и медийный дискурсы)». В статье рассматриваются теоретические и прикладные проблемы перевода современной литературы абсурда. Литература абсурда появилась на стыке противоположности реальности и внутреннего мира человека, она выразила духовный кризис человечества в определенное историческое время. Перевод современной литературы абсурда требует глубокого знания и понимания самого феномена абсурда и концептуальных аспектов науки о переводе.

Ключевые слова: современная литература абсурда; перевод; проблемы перевода; язык; игра слов.

Abstract: The article was implemented within the framework of the project AP 0513 30 19 of the Ministry of Education and Science of the Republic of Kazakhstan “Cultural codes of modern Kazakhstan (literary and media discourses)”. The article deals with theoretical and applied problems of translation of modern absurd literature. The literature of the absurd appeared at the junction of the opposite of reality and the inner world of man, thereby expressing the spiritual crisis of mankind in a certain historical time. Translation of modern absurd literature requires profound

knowledge and understanding of the phenomena absurd and conceptual aspects of science of translation.

Keywords: modern absurd literature; translation; translation problems; language; play of words.

В начале XX века в мировой литературе появилось новое направление — литература абсурда. По определению В. В. Шильке, «творчество писателей-абсурдистов стало своеобразным художественным документом, со всей полнотой и достоверностью запечатлевшим духовный кризис человечества в отпавшее историческое время, выраженный в осознании утраты и цельности мира и бессмысленности существования в нем» [5]. Следует также отметить, что со времен античности понятие абсурд имело три значения. Во-первых, оно обозначало эстетическую категорию, выражающую отрицательные свойства действительности. Во-вторых, слово абсурд имело значение так называемого логического абсурда, то есть отрицание главного элемента рациональности — логики, отсутствие смысла. И наконец, в-третьих, слово абсурд обладало метафизическим значением, состоящим в нахождении за гранью разумного. В каждую эпоху внимание акцентировалось на какой-либо одной стороне данной категории [1, с. 11].

Я. Шенкман полагает, что «абсурд, в первую очередь — очевидное нарушение формальной логики. И тем не менее, абсурд — явно логическая, а не хаотическая категория. Он знаменует собой иную точку зрения на явления и предметы и основан на особом типе логики — на логике, свободной от стереотипов обыденного сознания, от клише и всего того, что лежит на линии “земного”. Рассматривая логику абсурда в качестве логики восприятия жизни, нетрудно заметить: только она свободна от клише, только она реальна и дает подлинное изображение. Становясь художественным приемом, способом постижения мироздания, абсурд начисто отвергает клишированное восприятие, существует помимо опыта. Первой реальностью становится не мышление, а речь и взгляд. Взгляд этот устремлен в индивидуальное будущее наблюдателя, у него травматические отношения с настоящим, он не приемлет прошлого» [4, с. 58].

На самом деле корни абсурда уходят далеко в прошлое, когда языковые нелепицы часто использовали в дразнилках, стихах вверх тормашками или шиворот навыворот, колыбельных и т. д.

Литература абсурда сопровождала человечество с древнейших времен: в колыбельных песнях наблюдается медленное, как бы дремотное нанизывание образов, подсказанных ленивым ходом ассоциаций. К примеру, многим помнится рапространенная среди детей дразнилка, которая использовалась в речи без осознания смысла:

*Жадина, говядина,
Соленый огурец,
На полу валяется —
Никто его не ест!*

Или, например, следующее четверостишие про зайца:

*Сидит заяц на заборе
В алюминиевых штанах.
А кому какое дело, —
Может, заяц космонавт.*

Абсурдные стихи и тексты вообще будоражат мысль, призывают разобраться в сказанном, установить порядок в происходящем. Эти веселые смешные стихи воспитывают с детства такое необходимое всем чувство юмора. Оно помогает спокойнее смотреть на раздражающие мелочи, трезво оценивать самого себя, легче переносить неудачи — то есть, в конечном итоге, учит мудрости.

В переходные эпохи предельно обобщаются фундаментальные основы уходящей культуры и совершаются прорывы в будущее. Кризисное и экспериментальное состояние литературы коррелирует с более общими процессами, переживаемыми культурой в переходный период ее развития. Характер литературы переходного периода отличается специфическим сосуществованием и взаимопроникновением различных, часто противоположных художественных принципов: возникают противоречивые и неустойчивые синтезы жанров и литературных форм. Возможно, наиболее адекватной формой своеобразного ответа вызовам переходной эпохи становится литература абсурда, выставляющая бессмысленными, парадоксальными, нелепыми или смешными привычные условности, правила, законы и логические значения. Благодаря этому сближается безобразное и возвышенное, переплетается нереальное с реальным, настоящее с будущим, вскрываются противоречия действительности. Функции абсурда

различны: с одной стороны, он приводит к разрушению стереотипов мышления и восприятия, с другой стороны, позволяет обнажить искаженность, алогизм мышления и поведения человека. Кроме того, картина мира литературы абсурда характеризуется ярко проявленным игровым началом. Безусловно, показательно в этом отношении творчество Д. Хармса, который о своем творческом кредо, о своем метафизическо-поэтическом проекте постижения действительности писал в дневнике совершенно четко и определенно: «Меня интересует только “чушь”; ...жизнь только в своем нелепом проявлении» [3].

Основной целью Хармса было проникновение в действительность саму по себе, поиск не только «конкретного предмета, очищенного от литературной и обиходной шелухи», но и нового поэтического и философского языка. Ж.-Ф. Жаккар отмечает, что Хармс является логическим феноменом в истории русской литературы начала века именно из-за его поиска нового языка, который способен «выразить невыразимое, язык магический, превосходящий разум и позволяющий придать смысл тому, что “смыслов сонные стада” никогда не могли выразить» [2, с. 76].

По мнению Ж.-Ф. Жакара, творчество Хармса следует рассматривать «не как неудавшуюся попытку выразить невыразимое, что входило в замысел модернизма, но как успешную попытку выразить ограниченность и невозможность этого предприятия. Хармс относится к той обширной категории писателей, которые, для того чтобы ответить на великие экзистенциальные вопросы, задавались целью узнать, что сказано, и которые в своей поэтической практике отважились с тоской ответить: ничего» [2, с. 76].

Процесс художественного перевода представляет интерес для исследователей на протяжении многих веков. Проблема перевода остается актуальной, поскольку каждый период в развитии языка связан с изменениями в его лексическом составе и выдвигает новые пласты лексики, новые единицы языка. Современная литература активно задействует данную лексику, и именно она создает трудности при переводе.

Возьмем для анализа роман Джозефа Хеллера «Catch-22» и его перевод, сделанный А. Кистяковским, «Поправка-22» («Catch-22» — 1961 год, и перевод А. А. Кистяковского AST Publishers — 2015 год). Можно отметить не только стилистические, лексические, но и синтаксические трудности, возникающие при переводе.

Во-первых, нужно учесть, что оригинал текста был написан в 50-х годах XX века. Естественно, в переводе нужно брать во внимание временные и территориальные изменения. Например:

He was comfortable in the hospital, and it was easy to stay on because he always ran a temperature of 101.

Ему вольготно жилось в госпитале, причем выписки он ничуть не боялся, потому что температура у него устойчиво держалась градуса на полтора выше нормы.

Данный перевод действительно очень интересный, в оригинале указывается температура в «101», однако в переводе переводчик не может указать такую температуру, и он дает перевод «на полтора градуса выше нормы». Это говорит о том, что переводчик дополнительно ищет информацию, чтобы было понятно читателю. Ведь 101 по Фаренгейту это и есть 38,33 по Цельсию.

Во-вторых, нужно учитывать также авторские стилевые особенности. У каждого писателя есть свой стиль, своя особенность и красочность, которую в переводе ни в коем случае нельзя потерять. Ведь многие читатели читают книги именно благодаря этому стилю, который близок им. Обратимся к следующему абзацу:

The chaplain fidgeted. "Is there anything I can do for you?" he asked after a while.

"No, no." Yossarian sighed. "The doctors are doing all that's humanly possible, I suppose".

"No, no." The chaplain colored faintly. "I didn't mean anything like that. I meant cigarettes...or books...or...toys".

"No, no." Yossarian said. "Thank you. I have everything I need, I suppose — everything but good health".

Автор часто использует такие повторы или игру слов, создавая неловкую либо смешную ситуацию. В переводе это звучит так:

Капеллан поерзал на краешке стула.

— *Может, вам что-нибудь нужно? — спросил он.*

— *Да нет,* — вздохнул Йоссариан. *Врачи, по-моему, делают все возможное.*

— *Да нет,* — слегка зардевшись, проговорил капеллан, — *я не про это. Я про книги ... или там сигареты ... или, к примеру, игрушки...*

— *Да нет,* — отозвался Йоссариан. — *Большое спасибо. У меня вроде все есть — все, кроме здоровья.*

Переводчик выражение «No, no» переводит как «Да нет», тем самым приводя некоторых иностранцев в заблуждение. Во фразе «да нет» слово «да» — это просто междометие, слово «нет» — обычное отрицание. И обозначает это выражение: **«Я не знаю точно, но предполагаю, что нет».**

И в-третьих, нельзя игнорировать грамматические, лексические и синтаксические нормы перевода. Возьмем для анализа следующий пример:

It was LOVE at first sight.

The first time Yossarian saw the chaplain he fell madly in love with him.

Йоссариан полюбил капеллана мгновенно.

С первого взгляда и до последнего вздоха.

Nurse Duckett made a note to give Yossarian another pill, and the four of them moved along to the next bed.

Мисс Даккит заносила распоряжение в свой блокнот и перемещалась вслед за врачами к следующей койке.

В данных предложениях можно увидеть следующие переводческие трансформации. В дословном переводе «*It was LOVE at first sight*» — «Эта была любовь с первого взгляда». Но переводчик учитывает, скорее всего, что слово «LOVE» было дано с заглавными буквами, а потому предлагает иной перевод «С первого взгляда и до последнего вздоха», но смысл данного предложения не теряется.

Во втором предложении «*The first time Yossarian saw the chaplain he fell madly in love with him*» — «Впервые как Йоссариан увидел капеллана, он безумно влюбился в него». В переводе первое и второе предложение объединены, и можно заметить пропуск таких слов, как «*fell madly in love, with him, it*», и добавление таких, как «до последнего вздоха», хотя в оригинале этого не было.

Также можно выделить транслитерацию «Yossarian» — «Йоссариан», то есть способ перевода лексической единицы оригинала путем воссоздания ее графической формы с помощью букв языка перевода.

В Nurse Duckett (в переводе «Мисс Даккит») вместо слова «Медсестра Даккит» переводчик решил использовать метод замещения и оставить как «Мисс Даккит». В данном предложении можно перечислить такие переводческие трансформации, как замещение, транскрипция, опущение, добавление и т. д.

Можно добавить множество примеров, которые позволяют прийти к выводу о том, что переводить — это не просто на-

ходить соответствия или не соответствия, переводить — это вжиться в роль автора, попасть в ту эпоху, в тот период времени и находить такие лексические и грамматические нормы, которые были бы по душе читателю и не меняли смысл и стиль автора.

Перевод не всегда получается удачным. Иногда в переводе удается создать новообразование, тождественное оригинальному и по значению, и по форме его выражения. С этой целью возможно употребление сложных слов окказионального типа, семантические и структурные особенности которых свидетельствуют о попытке переводчика максимально приблизиться к оригиналу с использованием словообразовательных возможностей русского языка. Итак, при переводе литературы абсурда не может быть стандартных решений, при которых не учитывается конкретный контекст, его индивидуальные особенности и назначения перевода. Также следует выделить постоянную необходимость отступать от дословной точности при переводе в целях сохранения авторского стиля.

Библиографический список

1. Абсурд и вокруг : сб. ст. / отв. ред. О. Буренина. — М. : Языки славянской культуры, 2004.
2. Жаккар, Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда / Ж.-Ф. Жаккар. — СПб. : Академический проект, 1995.
3. Клюев, Е. Теория литературы абсурда [Электронный ресурс] / Е. Клюев. — URL: http://www.e-reading.by/bookreader.php/27968/Klyuev_Teoriya_literatury_absurda.html (дата обращения: 26.07.2018).
4. Шенкман, Я. Логика абсурда Хармс: отечественный текст и мировой контекст / Я. Шенкман // Вопросы литературы. — 1998. — № 4. — С. 54—80.
5. Шильке, В. В. Мировоззренческие основы литературы абсурда [Электронный ресурс] / В. В. Шильке. — URL: http://www.rusnauka.com/27_NNM_2011/Philologia/8_92829.doc.htm (дата обращения : 26.07.2018).

Элиза Бергаз
г. Лозанна (Швейцария), Лозаннский университет
Eliza Bergaz
Lausanne (Switzerland), University of Lausanne

Хармсурд: смерть старухи и багаж абсурда

Kharmsurd: death of the death of the old woman and the luggage of absurd

Аннотация: Автор статьи анализирует повесть Д. Хармса «Старуха» в аспекте абсурдистской поэтики, типов абсурда, присутствующих в произведении, а также описывает абсурдистские черты в характеристике основных персонажей.

Ключевые слова: Хармс; абсурд; типы абсурда; «повесть «Старуха»».

Abstract: Daniil Kharms' novella «The Old Woman», one of his absurd works, bears many interesting aspects in regards to how an author creates absurdity in texts. In this novella, while the language is understandable and the setting is realistic, the character of the Old Woman brings a different ambiance to the story. Through a deranged notion of time, of life and death, and parallel situations, Kharms manages to make the narrator face the most absurd of situations, and makes basic human reactions to fear seem entirely incongruous.

Keywords: Kharms; The Old Woman; Absurd; Time; Life and Death; Parallelism; Humour; Horror.

Даниил Хармс — русский, советский писатель, поэт и драматург. При жизни он был известен своими произведениями для детей. Его другие тексты были заново открыты только в конце 1960-х годов. Одно из самых известных произведений Д. Хармса — повесть «Старуха», анализ которой предложен в данной статье. Повесть была написана в 1939 году, но впервые опубликована только в 1974 году.

Фабула повести заключается в следующем. Странная старуха приходит в комнату рассказчика. Она умирает, но все равно ее труп передвигается по комнате. Герой пытается избавиться от

старухи, вывезя ее в чемодане за город, чтобы утопить тело в болоте, но в поезде чемодан крадут.

По мнению Юсси Хейнонена, финского слависта, «Старуха» — одно из наименее абсурдных произведений Хармса, потому что язык совершенно понятен и персонажи, кроме старухи, поступают нормально. Он добавляет, что даже передвижение трупа старухи можно объяснить рационально как галлюцинацию героя. Хотя это, возможно, и не его самая абсурдная работа, было бы бессмысленно игнорировать багаж абсурда Хармса, который формирует все его работы. Поэтому интересно проанализировать образ старухи и понятие времени в повести.

В «Старухе» нарушена логика времени, и это можно отметить с самого начала рассказа:

На дворе стоит старуха и держит в руках стенные часы. Я прохожу мимо старухи, останавливаюсь и спрашиваю ее: «Который час?»

— Посмотрите, — говорит мне старуха.

Я смотрю и вижу, что на часах нет стрелок.

— Тут нет стрелок, — говорю я.

Старуха смотрит на циферблат и говорит мне:

— Сейчас без четверти три.

— Ах так. Большое спасибо, — говорю я и ухожу.

Отсутствие стрелок на часах не мешает, но показывает, что понятие времени размывается, чтобы внести элемент абсурда в историю. Тот факт, что старуха, кажется, ясно видит время, тогда как рассказчик не может видеть его, создает барьер между двумя персонажами. Рассказчик свидетельствует о фантастических и абсурдных событиях, но сам он не создает абсурда. Не контролируя историю, он страдает. Характер Старухи бросает вызов понятию времени и пространства, поскольку она будет располагать себя между жизнью и смертью.

Другой момент, когда время приостановлено, — появление странных часов:

Мне вспоминается старуха с часами, которую я видел сегодня на дворе, и мне делается приятно, что на ее часах не было стрелок. А вот на днях я видел в комиссионном магазине отвратительные кухонные часы, и стрелки у них были сделаны в виде ножа и вилки.

Образ ножа и вилки вернется немного позже, так как герой дремлет рядом с трупом и мечтает, что его руки заменены ножом и вилок. Здесь герой также не контролирует ситуацию.

В рассказе присутствуют различные типы абсурда: от юмора до ужаса. Ложка и вилка вместо стрелок на этих часах кажутся пародийными, но другие ситуации похожи на кошмар. Например, когда рассказчик думает о покойниках.

— Покойники, — объясняли мне мои собственные мысли, — народ неважный. Их зря называют п о к о й н и к и, они скорее б е с п о к о й н и к и. За ними надо следить и следить. Спросите любого сторожа из мертвецкой. Вы думаете, он для чего поставлен там? Только для одного: следить, чтобы покойники не распозались. Бывают, в этом смысле, забавные случаи. Один покойник, пока сторож, по приказанию начальства, мылся в бане, выполз из мертвецкой, заполз в дезинфекционную камеру и съел там кучу белья. Дезинфекторы здорово отлупцевали этого покойника, но за испорченное белье им пришлось рассчитываться из своих собственных карманов. А другой покойник заполз в палату рожениц и так перепугал их, что одна роженица тут же произвела преждевременный выкидыш, а покойник набросился на выкинутый плод и начал его, чавкая, пожирать. А когда одна храбрая сиделка ударила покойника по спине табуреткой, то он укусил эту сиделку за ногу, и она вскоре умерла от заражения трупным ядом. Да, покойники народ неважный, и с ними надо быть начеку.

Отношение рассказчика к трупам на протяжении всего повествования является главным источником абсурда в повести. В цитате трупы представлены как живые существа, способные действовать точно так же, как настоящий человек. Это форма абсурда, потому что речь идет о понятии смерти, как мы ее знаем, то есть когда человек теряет способность делать что-либо. Менять сущность смерти, универсального понятия диаметрально противоположного жизни, — идея, которая переносит повесть в ирреальный мир. Рассмотрим другую цитату:

Вихрь кружил мои мысли, и я только видел злобные глаза мертвой старухи, медленно ползущей ко мне на четвереньках.

Ворваться в комнату и раздробить этой старухе череп. Вот что надо сделать! Я даже поискал глазами и остался доволен, увидя крокетный молоток, неизвестно для чего уже в продолжение многих лет стоящий в углу коридора. Схватить молоток, ворваться в комнату и трах!..

Рассказчик хочет убить старуху, чтобы освободиться от нее. Но если старуха мертвая, как написано в тексте, будет ли ее убийство решением ситуации? Его первый инстинкт — сделать со старухой то же самое, что он сделал бы с живым человеком, то есть оглушить или убить. Идея безумна и может вызвать пародийный эффект, но в этом случае абсурд вызывает ужасную реакцию, потому кажется: решения этой кошмарной ситуации нет. Оба случая, будь то юмористический или ужасный, отражают общую абсурдную ситуацию.

Абсурд также присутствует в повести в параллелях, появляющихся на протяжении рассказа. Хармс использует параллелизмы таким же образом, как он использует абсурд, чтобы вызвать два типа реакции: с одной стороны, смех, а с другой — ужас. Посмотрим на персонаж Сакердона Михайловича:

Сакердон Михайлович сам открыл мне двери. Он был в халате, накинутом на голое тело, в русских сапогах с отрезанными голенищами и в меховой с наушниками шапке, но наушники были подняты и завязаны на макушке бантом. (...)

Оставшись один, Сакердон Михайлович убрал со стола, закинул на шкаф пустую водочную бутылку, опять надел на голову свою меховую с наушниками шапку и сел под окном на пол. Руки Сакердон Михайлович заложил за спину, и их не было видно. А из-под задравшегося халата торчали голые костлявые ноги, обутые в русские сапоги с отрезанными голенищами.

Сакердон Михайлович — юмористический персонаж, который вызывает смех, потому что его поведение и одежда необычны. Он привносит свет в историю и не создает проблемы. Вот почему его странная позиция не мешает, а забавляет. Совершенно другая ситуация, когда старуха предстает в той же самой же позиции.

Я спустил ноги с кушетки, собираясь встать, и вдруг увидел мертвую старуху, лежащую на полу за столом, возле кресла. Она лежала лицом вверх, и вставная челюсть, выскочив изо рта, впилась одним зубом старухе в ноздрю. Руки подвернулись под туловище и их не было видно, а из-под задравшейся юбки торчали костлявые ноги в белых, грязных шерстяных чулках.

В этом случае позиция старухи иллюстрирует смерть, разложение, а также дегенерацию. Мы можем увидеть в этой параллели абсурдность жизни, которая подразумевает, что абсурдность момента не зависит от абсурда самого события, но от контекста, в котором происходит действие.

Хотя повесть «Старуха» не обязательно имеет наибольшее количество абсурдных черт, Даниил Хармс создал из своей склонности к абсурду багаж, который так или иначе влияет на все его работы.

УДК 070.4 + 82-84
ББК Ч600.00

*Дана Булах
Dana Bulakh
г. Алматы (Казахстан), КазУМО и МЯ им. Абылай хана
Almaty (Kazakhstan),
Kazakh Ablai Khan University
of International Relations and World Languages*

Гонзо-журналистика и эстетика абсурда

Gonzo journalism and aesthetics of the absurd

Аннотация: Рассмотрена история возникновения явления гонзо-журналистики в американской культуре. На конкретных примерах проанализированы основные стилистические особенности этого жанра, абсурдистские приемы.

Ключевые слова: гонзо-журналистика, субъективность, эмоциональность, Хантер Томпсон, СМИ, американская пресса.

Abstract: The history of the origin of the phenomenon of gonzo journalism in American culture. And the basic stylistic features of this genre, absurdist methods.

Keywords: gonzo journalism, subjectivity, emotionality, Hunter Thompson, media, American press.

Появление стиля гонзо-журналистики связано с именем американского журналиста Хантера Томпсона. Его первый гонзо-репортаж вышел в 1970-м году в газете «Бостон Глоб» и назывался «Дерби в Кентукки упадочно и порочно». История публикации такова: Томпсона отправили освещать лошадиные скачки в Кентукки, но, когда грянул дедлайн, у него еще и «конь не валялся». Уступая настойчивости редактора, журналист отправил в газету страницы с набросками, вырванные из своей записной книжки. Редактору «Boston Globe» Биллу Кардозо текст понравился, и он не только его опубликовал, но и стал всячески популяризировать гонзо-стиль [7].

Том Вульф в своей книге «Новая журналистика и Антология новой журналистики» считает, что предтечей появления

гонзо-журналистики стала книга Хантера Томпсона «Ангелы ада», которая была опубликована в 1966 году в США.

Очень часто можно услышать в адрес гонзо «абсурдный». Попробуем определить исходные постулаты.

Наиболее развернутое определение понятия «абсурд» дает «Энциклопедия постмодернизма»: «Абсурд (лат. *absurdus* — нелепый, от *ad absurdum* — исходящий от глухого) — термин интеллектуальной традиции, обозначающий нелепость, бессмысленность феномена или явления. Разработку «философии абсурда» в первую очередь принято ассоциировать с экзистенциализмом Ж.-П. Сартра» [6].

Понятие «абсурд» стало использоваться экзистенциализмом как атрибутивная характеристика отношений человека с миром, лишенным «смысла» и враждебным человеческой индивидуальности: не стоит придавать смысл всему тому, что происходит. Осознание отчуждения человека от мира и самоотчуждения индивида порождает «абсурдное сознание».

Существуют разные понимания категории абсурдного. О. Л. Чернорицкая в книге «Поэтика абсурда» отмечает, что есть понятие абсурда как стилистического явления, собственного определенной эпохе, как художественного метода, используемого отдельными писателями, а также как логического понятия [4].

О. Д. Буренина в статье «Что такое абсурд, или По следам Мартина Эсслина» пишет, что «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» [2, с. 10]. Та же исследовательница в другой работе говорит о художественном абсурде, жанровом, композиционном и об «абсурде сюжета» [1, с. 78].

Абсурд — нечто алогичное, нелепое, глупое, из ряда вон выходящее, противоречащее здравому смыслу. Это общее понятие абсурда, которое известно практически всем. Но абсурд не является синонимом бессмыслицы, как это иногда утверждается под влиянием примитивного понимания основополагающего тезиса экзистенциализма о бессмысленности суще-

ствования. С этой точки зрения, гуманизм экзистенциализма состоит в том, что он демонстрирует нам человека абсурда как человека, вовсе не лишаящего действительность смысла, напротив, сама эта действительность, не имеющая смысла, дает человеку силу, восстанавливающую ее смысл.

Проанализировав высказывание исследователя Оксаны Чепелик о том, что «в наши дни абсурд, будучи метафорой бессмысленности существования, предполагает наличие множества смыслов» [5], мы можем сделать вывод, что абсурд, это не всякая бессмыслица. И если воспринимать гонзо как нечто абсурдное, то можно прийти к пониманию причины происхождения такого «олитературенного» жанра журналистики.

Последователями стиля гонзо-журналистики можно назвать целый ряд журналистов Новой волны. Среди важнейших авторов «новой журналистики» и продолжателей гонзо-стиля выделяют спортивного журналиста Джорджа Плимптона, который известен своими репортажами (например, «Бумажный лев»).

Жанр гонзо был сформирован в американской журналистской практике 60-х годов, что не случайно, так как в эти же годы Соединенные Штаты изменили традиционные принципы журналистики, отвергнув сухое изложение фактов. Появилась «новая журналистика». Такое обозначение возникло в связи с тем, что литературные методы начали проникать в журналистику, обогащать ее язык, делая таким образом журналистский текст более эмоциональным. Из «новой журналистики» и вышло течение гонзо.

После публикации материала Хантера Томпсона «Дерби в Кентукки упадочно и порочно», который дал толчок к развитию такого направления в журналистике, как гонзо, общественность впервые смогла познакомиться с тем, что гонзо-репортаж может вестись там, где даже нет прямых и ключевых событий для репортажа.

Разбирая характерные приемы гонзо-журналистики, следует обратиться к ранее упомянутой статье «Дерби в Кентукки упадочно и порочно», которая считается первым журналистским материалом, написанным в стиле гонзо:

1. Свободное использование лексики

Гонзо-журналистами подобный прием используется для того, чтобы показать аудитории окружающую обстановку без какого-либо искажения.

«Самолет приземлился около полуночи, и мой самолет остался в здании аэропорта незамеченным. Воздух был горячий

и тяжелый, как в ванной комнате, где ванна наполнена горячей водой. В аэропорту стояла суматоха, все пожимали друг другу руки... Повсюду широкие улыбки и восклицания: «Боже! Старый хрыч! Рад видеть тебя, дружище! Вот сюрприз... правда!»

2. Крайняя эмоциональность

Данный прием достигается через использование эмоционально-окрашенных слов.

«— Не может быть! — вскрикнул он и выбросил вперед руки, словно выставляя защитный барьер против моих слов. А потом ударил кулаком по стойке. — Сукины дети! Боже всемогущий! И это на дерби в Кентукки! — Джимбо не переставая тряс головой. — Нет! Господи Иисусе! Слишком плохо, чтобы в это можно было поверить. — Он сидел как на иголках, а когда встал, глаза его заволокло дымкой гнева. — Ну почему? Почему именно здесь? Ничего святого для них нет».

3. Создание эффекта присутствия

Создание эффекта присутствия дает аудитории возможность прочувствовать событие наиболее полно. Усиливается данный прием за счет ввода в текст большого количества деталей.

«В ложах для привилегированных гостей имелись бар и кафе, а бары на ипподроме во время дерби вообще являют собой нечто. Каждый политик, деляга и красавица, каждая шишка на ровном месте, которая живет в радиусе пятисот миль от Луисвилля, считает своим долгом нализаться на скачках, швырять направо и налево баксы и вообще оттянуться по полной. Нет лучшего места, чтобы наблюдать за местной публикой, чем бар на ипподроме. Никого твои взгляды не шокируют, все сюда затем и пришли, чтобы показать себя во всей красе. Некоторые вообще не вылезают из баров, сидят в удобных креслах за деревянными столами и наблюдают за меняющимися циферками на световом табло за окном. Темнокожие официанты в белых костюмах ходят с подносами и предлагают зрителям напитки, спецы размышляют над списками заездов, кто-то делает ставки на счастливые номера или ищет нужные имена жокеев. Люди то и дело подходят к окошкам тотализатора в отделанных деревом коридорчиках. А когда начало скачек приближается, толпа редет и все занимают свои места».

4. Субъективный взгляд на событие

Автор репортажа, оформленного в стиле гонзо-журналистики, всегда пропускает происходящее через себя, сопровождая

все детали и элементы события своими собственными мнениями и оценками.

5. Журналист в гонзо-журналистике занимает в своем материале центральное положение

Также немаловажно для определения понятия и становления гонзо-журналистики то, что в дальнейшем журналисты, взявшие на вооружение стиль гонзо, уделяли большее внимание не самому событию, а рефлексии этого события внутри самого себя. Событие для гонзо-журналистики стало лишь фоном и дополнением к происходящему. Журналист должен выступать главным участником события и единственным обозревателем. Тем самым, взгляд автора преподносится как единственно возможный.

6. Автор материала в стиле гонзо должен быть непосредственным участником описываемых событий

Гонзо-журналистика — представляет собой некий «аутичный» стиль изложения информации, как правило от первого лица. Материалы в жанре гонзо — это репортажи, в которых журналист выступает в качестве участника событий, которые он описывает. Таким образом происходит использование личного опыта и эмоций для того, чтобы подчеркнуть основной смысл этих событий. Отличительной чертой гонзо является использование цитат, сарказма, нарочитого нарушения логики, деформации текста. Смысл гонзо-репортажа актуализуется благодаря нарушению логических и семантических связей.

«Я едва его слышал. Глаза мои наконец открылись достаточно, чтобы посмотреть в зеркало, и увиденное отражение повергло меня в шок. В первое мгновение я решил, что Ральф привел кого-то с собой и я вижу этого бедолагу в зеркале. Боже — опухший, страдающий от похмелья уродец... как мультяшная версия снимка из некогда вызывавшего гордость семейного фотоальбома. Это было лицо, которое я силен был узнать, — мое собственное лицо. Ужас, ужас...»

Многие утверждают, что жанр гонзо несерьезен. Обычный репортер, который пишет какую-либо новость, оперирует только голыми фактами. Гонзо-репортер в свою очередь описывает ту же новость более литературным языком, с эффектом личного присутствия, так как новость пишется от первого лица. Таким образом, можно сказать, что гонзо дает более объемный и многозначный взгляд на ту или иную ситуацию. Здесь уместно процитировать Оксану Чепелик, которая пишет: «Абсурд, не отвергая иных возможностей художественно-мировоззренческих

сдвигов в культуре, построенных на сугубо рациональной модели, несет с собой не столько “позитивные” изменения, сколько более объемлемый и многозначный взгляд на мир» [5].

Те журналисты, которые поддались тенденциям «новой журналистики», начали использовать в своих статьях литературные приемы. В 1969 году стало очевидно, «что авторы глянцевого журналов овладели техникой письма на уровне романистов» [7]. И в конечном результате журналистика стала более трендовой и более интересной аудитории.

К этим основным литературным приемам [2] относятся:

Первый и самый главный — выстраивание материала «сцена за сценой», также как рассказ немедленно переходит от одного эпизода к другому, без долгих экскурсов.

Прием второй — экстраординарные репортерские поступки; журналистам удавалось стать непосредственными свидетелями каких-либо событий в жизни персонажей, монологи которых полностью воспроизводились в статье. Авторы журналов пришли к пониманию того, что реалистические диалоги увлекают читателя гораздо сильнее. И у журналистов получилось воспроизводить эти диалоги предельно насыщенными и откровенными.

Третьим и крайне важным приемом была так называемая точка зрения от третьего лица — каждый эпизод в статье подавался в ракурсе некоего персонажа, с которым читатель легко мог себя отождествить, и благодаря этому прочувствовать происходящее так, как это чувствовал сам репортер. Журналисты чаще всего писали от первого лица — и это стало неотъемлемой частью стиля «новой журналистики» и жанра гонзо.

Четвертый заключается в описании свойственной человеку жестикологии, его привычек, манер, склада характера, мебели в доме, одежды, всей обстановки, путешествий, того, что он ест, как содержит свое жилье, как относится к детям, слугам, начальству, подчиненным, равным по положению, плюс в описании различных его взглядов, предпочтений, любимых поз, походки и других деталей как символов какой-либо ситуации.

Традиционные рамки журналистики расширялись, и дело было не только в литературных приемах письма. Сама репортерская работа будила новые амбиции. Она стала более интенсивной, дотошной, поглощающей все время без остатка, сильно отличаясь от той, к которой привыкли газетные и журнальные репортеры, включая репортеров-исследователей.

Теперь они взяли за правило проводить с персонажами своих будущих очерков дни, а то и недели. Они собирали по крохам весь материал, которым раньше пренебрегали, и шли на место событий. Крайне важным считалось видеть собственными глазами все происходящее, жесты, выражения лиц, слышать диалоги, познакомиться со всей окружающей обстановкой. Идея состояла в том, чтобы дать правдивое описание, плюс еще то, что обычно читатели находят в романах и рассказах, а именно — показать личную или духовную жизнь персонажей.

Старая журналистика и литературное сообщество встретили новые веяния в штыки. Новую журналистику обвиняли в импрессивности. Но если говорить о технике письма, то для новых журналистов важнее всего была глубина проработки информации. Ее обеспечивали только самые дотошные изыскания — детально описывалось место действия, подробно воспроизводились диалоги и внутренние монологи, показывались разные точки зрения.

Гонзо присущи такие жанры, как репортаж, путевой очерк, статья, эссе, рецензия и интервью. Но в большинстве случаев мы сталкиваемся с синтетическими жанрами.

Начнем наш анализ с репортажей как основного жанра в гонзо-журналистике. Рассмотрим статью Валерия Панюшкина «К чорту безопасность!», опубликованную 24.11.15 г. с точки зрения гонзо-репортажа и классического репортажа.

Заголовок дает понять, что статья будет эмоционально насыщенной: об этом свидетельствует как восклицательный знак, так и ярко выраженная экспрессия автора.

«Деловая встреча была у меня назначена в двух шагах от родного дома. Не от того дома, где я живу сейчас, а от того дома, где прошло мое детство. И как-то не случилось по дороге автомобильных пробок. Я приехал на двадцать минут раньше назначенного времени. И решил посвятить эти неожиданно освободившиеся двадцать минут прогулке по родному двору. Ностальгической прогулке».

Начало текста соответствует главному принципу в гонзо-журналистике: ключевое действующее лицо — автор, он занимает ключевое место в структуре текста, это репортер, который сам для себя создает событие.

«По двору, где бордюры были мне по пояс, а стали чуть выше щиколотки. Где деревья были большие, а теперь выросли, но кажутся меньше, чем были. Где на седьмом этаже под пожарной лестницей — кухонное окно, в которое мама кричала

мне: «Валера, домой!» или махала мне рукой, когда я первый раз один пошел в школу, побаивался идти один и все оглядывался, смотрит ли на меня мама — она смотрела.

Я прошел мимо модного ресторана, на месте которого в годы моего детства было ателье. Я прошагал мимо булочной, которая за тридцать пять лет нашей с домом разлуки стала продуктовым магазином. Я свернул в арку, услышал знакомое эхо, непременно повторяющее в этой арке шаги прохожих, и...

Уткнулся в решетку. Арка, ведущая во двор моего детства, перекрыта теперь решеткой. Высокая красивая арка перекрыта шестиметровой решеткой из прутьев толщиной в руку взрослого мужчины.

Чорт! Я расстроился».

Автор, описывая сцену из своего детства, вовлекает читателя эмоционально, читатель начинает переживать то, что чувствует журналист, и ностальгирует и расстраивается вместе с ним. Такое вовлечение отвечает требованиям классического репортажа, но помимо этого очевидно проявление крайней эмоциональности в форме восклицательной конструкции и лексической грубости, что характерно для гонзо-репортажа.

«Нет, я понимаю, что дом, где сорок лет назад у нас была комната в коммуналке, теперь стал самой, что ни на есть, элитной недвижимостью в одном из самых престижных районов Москвы. Я понимаю, что владельцам дорогого жилья не хочется видеть под своими окнами случайных прохожих, развалившихся на скамеечке с бутылкой пива. Я понимаю, что не хочется видеть бездомных, греющихся на торчащей посреди двора отдушине метрополитена. Но мир, в котором тебе нельзя прогуляться по двору твоего детства, — это очень неуютный мир.

И вообще эта наша жизнь, сплюснутая заборами, решетками, шлагбаумами, рамками металлоискателей, — это поганая жизнь.

Я все понимаю про безопасность, но я понимаю также, что каждый из нас неизбежно смертен. Так что у мер безопасности должен быть какой-то разумный предел. Полутораметровый штакетник на даче не кажется мне оскорбительным, но шестиметровый забор, на мой взгляд, самый лучший дачный участок превращает в кошмар какой-то.

Пройти в аэропорту сквозь рамку металлоискателя я, пожалуй, готов. Но раздеваться до трусов ради того, чтобы быть допущенным к полету, — это уже слишком, по-моему.

По-моему, пусть лучше однажды меня взорвут в штанах, чем ради безопасности каждый раз заставляют снимать штаны...

Так я размышлял, стоя у шестиметровой решетки, перебивающей теперь вход во двор моего детства».

Следует отметить, что нелинейность повествования характерна для стиля гонзо и не характерна для классического репортажа. Кроме того, здесь очевидна сугубо субъективная оценка автора: он думает только о себе и своем комфорте и своих переживаниях, не беря в расчет мотивацию, мысли и чувства других людей. Эти признаки означают, что перед нами, без сомнений, гонзо-журналистика.

Грамотно написанный репортаж должен вызывать у читателя эффект присутствия, словно он находится в том месте, которое описывает автор. А также эффект соучастия, когда читатель проникается эмоциями автора или героев репортажа.

В заключение хотелось подвести итог, чем же отличается гонзо-репортаж от обычного репортажа? Автор гонзо-репортажа должен быть непосредственным участником описываемых событий, которые и формируются вокруг него. В гонзо-репортаже автор выступает не просто рассказчиком, а главным героем материала.

Для гонзо-репортажа характерны следующие ключевые принципы, которые отличают его от классического репортажа:

- автор занимает центральное положение в структуре текста;
- преподнесение факта или события крайне субъективно, наибольшее значение имеет не само событие, а реакция автора на событие;
- эклектичность;
- структура текста не стабильна.

Как правило, главной стилистической и лингвистической особенностью текста в жанре гонзо является, как мы уже указали выше, крайняя эмоциональность. Данный фактор проявляется в использовании ярко окрашенных выражений, цитат, сарказма, юмора, преувеличений и даже ненормативной лексики.

Основные черты стиля гонзо — острый и нестандартный взгляд на вещи, попытка докопаться до сути вещей, которая может показаться парадоксальной, ненормальной и даже шокирующей.

Библиографический список

1. Буренина, О. Д. Символистский абсурд и его традиции в русской литературе и культуре первой половины XX века / О. Д. Буренина. — СПб., 2015.
2. Буренина О. Д. Что такое абсурд, или По следам Мартина Эсслина / О. Д. Буренина // Абсурд и вокруг : сб. ст. / отв. ред. О. Д. Буренина. — М. : Языки славянской культуры, 2004. — С. 7—72.
3. Илющенко, Г. Гонзо-журналистика. История журналистики США [Электронный ресурс] / Г. Илющенко. — URL: <https://ushistory.ru/populjarnaja-literatura/237-gonzo-zhurnalistika>.
4. Чернорицкая, О. Л. Поэтика абсурда в аспекте литературно-художественной методологии [Электронный ресурс] / О. Л. Чернорицкая. — URL: <http://zhurnal.lib.ru>.
5. Что такое гонзо-журналистика? [Электронный ресурс]. — URL: <http://literaguru.ru/chto-takoe-gonzo-zhurnalistika>.
6. Энциклопедия постмодернизма [Электронный ресурс]. — URL: voc.metromir.ru.
7. The beginnings and concept of gonzo journalism [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.gonzo.org/articles/lit/esstwo.html>.

Польский плут и немецкий «орднунг», или об одурачивании читателя

Polski szelma i niemiecki “ordnung” czyli o wodzeniu czytelnika za nos

Аннотация: Януш Рудницкий, современный польский писатель, и Януш Рудницкий, рассказчик и герой автотематических литературных текстов, обладает натурой кочевника. Живя одновременно в Польше и в Германии, он существует в разных культурных кодах. Будучи в постоянном движении, писатель преодолевает самые разные границы, начиная от государственных. Случается ему пересекать и границы дозволенного, границу между правдой и мистификацией, между миром реальным и сюрреалистичным. Он постоянно лавирует между литературными жанрами и несовместимыми стилями, соединяя их и создавая тексты-гибриды. Рудницкий манипулирует читателем, всюду расставляя для него ловушки, и сталкивает польско-немецкие социокультурные стереотипы с помощью своего излюбленного приема — гротеска.

Ключевые слова: Януш Рудницкий, писатель-кочевник, социокультурные стереотипы, пересечение границ, мистификация, автотематическая проза.

Streszczenie: Janusz Rudnicki współczesny polski pisarz i Janusz Rudnicki narrator i bohater autotematycznych tekstów literackich ma naturę nomady. Mieszkając jednocześnie w Polsce i w Niemczech doświadcza egzystencji w różnych kodach kulturowych. Ciągłe w ruchu, pokonuje różnorodne granice, od państwowych poczynając. Zdarza mu się również przekraczać granicę legalności, granicę między prawdą a mistyfikacją, czy też światem realnym a surrealem. Oscyluje, między gatunkami literackimi i niekompatybilnymi stylami literackimi, łącząc je w teksty-hybrydy. Rudnicki manipuluje czytelnikiem, zastawiając na niego nieustannie pułapki.

Konfrontuje polsko-niemieckie stereotypy socjo-kulturowe, używając swojej ulubionej konwencji-groteski.

Słowa-klucze: Janusz Rudnicki; pisarz-nomada; socjo-kulturalne stereotypy; przekraczanie granic; mistyfikacja; proza autotematyczna.

Abstract: Janusz Rudnicki, a modern Polish writer and Janusz Rudnicki a narrator and a literary figure from his metafictional prose has a nomadic character. Living in Poland and in Germany he experiences two different cultural codes. Moving from one country to the other, he trespasses state frontiers. In his texts he trespasses many other borders, ignoring for instance legal limits. In his hybride texts he crosses genre and style demarcations. Like a classic trickster he sets up traps, manipulating his readers with authentic and fake information. By means of his favourite convention, grotesque, he juxtaposes Polish and German socio-cultural stereotypes.

Keywords: Janusz Rudnicki, nomadic writer, socio-cultural stereotypes, trespassing borders, mystification, metafictional prose.

1. Wstęp

Tytuł referatu sugeruje pewną kontradycję, którą tworzą stereotypy na temat tych dwóch nacji (niemieckiej i polskiej).

W skrócie: Niemcy tworzą porządek, przepisy i prawo, a polski szelma specjalizuje się w jego omijaniu lub wprost łamaniu. Co to jest niemiecki przysłowiowy „Ordnung”, wszyscy wiedzą. Pozostaje odpowiedzieć na pytanie: Kim jest ów szelma?

Janusz Rudnicki — pisarz i Janusz Rudnicki — postać fikcyjna (narrator i bohater jego prozy) to skandalista i nomada¹. Jak w prawdziwej powieści szelmowskiej jest wiecznie w drodze. Podróżuje w gronie kompanów, bar-



Janusz Rudnicki na wieczorze autorskim w Seminarium Sławistyki w Zurychu 17.03.2018

¹ Janusz Rudnicki — Polski pisarz współczesny, urodzony w Polsce, w Kędzierzynie-Koźlu, w 1956 roku. Ukończył studia sławistyczne w Hamburgu. Mieszka w Polsce i w Niemczech.

dzo często jest trochę skonfliktowany z prawem. Jego ulubione zajęcie to zastawiać pułapki na czytelnika poprzez mistyfikację. Dzięki temu, że Rudnicki mieszka, częściowo na terenie Niemiec a częściowo w Polsce, doświadcza on życia w różnych kodach kulturowych. To funkcjonowanie jako „Grenzgänger”, czyli ten, co przekracza granice, jest częstym motywem jego prozy autotematycznej, utrzymanej w konwencji groteski.

2. Przekraczanie granic

Autor porusza się, przekraczając granice w sensie dosłownym (literalnym) i w przenośni czyli w sensie metaforycznym.

2A. Przekraczanie granicy państwowej

W tekście „Chrobotek reniferowy” [2] bohater razem z kompanami szmugluje w autobusie 30 kilogramów mięsa z Polski do Niemiec. Schemat poszukiwania przejścia granicznego, gdzie powiodłby się ten nielegalny proceder pojawia się w opowiadaniu wielokrotnie. Na każdym nowym przejściu granicznym przemytnicy podają niemieckim celnikom wesele córki jako usprawiedliwienie nadmiernej ilości przewożonego mięsa:

“Pobrali my pieniądze i żegnajcie wierzby, jedziemy, jeszcze tylko mięso i kiełbasę po drodze w Rzepinie i wracamy. (...) Bierzemy tak, bierzemy polędwicę wołową, wołowe na tatar, schab, szynkę, białą, krakowską (...). Granica, celnik niemiecki nas sprawdza, Jurek śpi z twarzą w miechu akordeonu, celnik go budzi (...). Podpadamy mu, każe nam wyjść z autobusu, otworzyć bagażnik i torby, a tam wiadomo, polędwica wołowa, wołowina, tatar, schab, szynka, biała, krakowska, na co on celnik niemiecki — tyle mięsa?”

A Rysiek — bo właśnie moja córka, no i dlatego właśnie, żeby pan przymknął oko na jej ślub.

— Puść nas pan przez tą granicę, panie celnik mówię, bo widzę, że nie ustąpi, a on, że niby dlaczego ma nas puścić, (...). Jedziemy na inne przejście w Kołbaskowie” [2, c. 20—21].

Na próżno. Niemiecki porządek nie zna tyryfy ulgowej i zwycięża. Po wielu powtórzeniach tej samej sceny próba przemytu kończy się fiaskiem. Zrezygnowani bohaterowie organizują po polskiej stronie granicy gigantyczny gryl, piekąc 30 kilogramów mięsa i obdarowując pieczonym mięsem napotkanych w okolicy ludzi.

2B. Przekraczanie granicy gatunków literackich

Rudnicki lawiruje między różnorodnymi gatunkami literackimi (list, felieton, recenzja, opowiadanie), zestawiając je w teksty-hybrydy, nie dające się zaklasyfikować gatunkowo i łączące różne rejestry stylistyczne. W tekście „Dziennik pokładowy mojej skołatanej głowy” [1] Rudnicki cytuje fragmenty prozy publicystycznej

pod tytułem „Księgi Narodu i Pielgrzymstwa Polskiego”. Jest to tekst z 19. wieku, autorstwa polskiego poety romantycznego, Adama Mickiewicza.

„Księgi...” były adresowane do elity polskich emigrantów, których Mickiewicz nazwał pielgrzymami. Poeta propagował w tym dziele teorię mesjanistyczną. Mówiła ona o specjalnej roli narodu polskiego, jako narodu wybranego, który poprzez cierpienia związane z utratą wolności, predystynowany był do pełnienia awangardowej roli w Europie [4, c. 260], konkretnie do ocalenia cywilizacji europejskiej od moralnej degrengolady. Poeta przyjął za pewnik upadek cywilizacji europejskiej, której Polak musi strzec i którą musi kultywować. Jednym słowem jest to tekst hieratyczny, napisany w polszczyźnie dziewiętnastowiecznej, w stylu wysokim, przypominającym styl biblijny.

“A jeśli ktoś z Was powie: Oto jesteśmy pielgrzymowie bez broni, a jakże mamy odmieniać porządek w państwach wielkich i potężnych?

Zaprawdę powiadam wam: Nie Wy macie uczyć się cywilizacji od cudzoziemców, ale macie uczyć ich prawdziwej cywilizacji chrześcijańskiej” [1, c. 193].

“I stało się, że wszyscy tęsknili do Ojczyzny, a jedni nie umieli budować wedle rozkazania budowniczych cudzoziemskich, a drudzy nie umieli pisma onych ludzi. (...) Jesteśmy w pielgrzymstwie Wazym na ziemi cudzej, jako był lud Boży na puszczy” [1, c. 194].

Obok tekstu Mickiewicza Rudnicki umieszcza fragmenty broszury „Hausordnung” czyli przepisów administracji hamburskiego osiedla, mówiących jak według niemieckiego porządku należy funkcjonować jako lokator w bloku mieszkalnym. Przepisy te są adresowane do polskich emigrantów, mieszkających w latach dwudziestych 20. wieku w Hamburgu, właśnie w owym bloku.

“Prosimy wietrzyc mieszkania także w zimie dwa razy dziennie 10—15 minut przez szeroko otwarte okna! (Z boku rysunek otwartego okna ze strzałką wskazującą kierunek jego otwierania)” [1, c. 192—193].

“Prosimy pranie w mieszkaniu nie gotować i nie suszyć. Meble wilgotnieją przez to i po pewnym czasie osiada się grzyb. Z tego samego powodu podczas gotowania garnki przykrywać” [1, c. 193].

“Duzo domów mają cienkie ściany, dlatego prosimy wiać wzgląd na sąsiadów i radio, telewizor nie za głośno puszczać. (Telewizor narysowany, z którego płyną sobie nutki)” [1, c. 193].

Po pierwsze, tekst broszury administracji hamburskiej napisany jest przez Niemców złą polszczyzną i nie uwzględnia on

znaków diakrytycznych, co już nosi w sobie element komizmu. Po drugie, treść zasad pokazuje, że niemieckie władze traktują polskich lokatorów jak kompletnych prymitywów, pozbawionych zdrowego rozsądku. Mickiewicz lansuje zatem "image" Polaka — propagatora chrześcijańskiej cywilizacji europejskiej, podczas gdy niemiecka administracja lansuje "image" nieokrzesanego Polaka.

Rudnicki tymczasem doprowadzając do groteskowej konfrontacji tych dwóch zupełnie różnych intencjonalnie i formalnie fragmentów tworzy nowy tekst-collage.

2C. Przekraczanie granicy między prawdą a fałszem

2C.a. Sfingowany list Tomasza Manna do Hitlera

W tekście "Mein Kampf. Autor znany" [3] dochodzi do mistyfikacji. Rudnicki figluje tu list Tomasza Manna do Hitlera, będący fikcyjną recenzją "Mein Kampf" .

Rudnicki, polski szelma, kreuje okoliczności w jakich wszedł w posiadanie nieistniejącego listu-recenzji "Mein Kampf". Otóż znany niemiecki krytyk literacki Marcel Reich Ranicki miał jakoby udostępnić mu niepublikowany jeszcze list Tomasza Manna do Hitlera. Tłumaczenia rzekomego niemieckiego oryginału na polski podjął się sam Rudnicki:

"Marcel Reich-Ranicki (...) uczynił to wbrew klauzurze o niepublikowaniu listu do roku 2015. (...) jest to pierwsza publikacja fragmentów tego sensacyjnego listu i to po polsku. Panie Marcelu w imieniu wszystkich czytających Polaków dziękuję po polsku, czapką do ziemi" [3, c. 136].

1.04.1923, Monachium, Poschingerstrasse 1 am Herzogpark
Szanowny Panie Hitler

Pan wybaczy , że odpowiadam dopiero teraz (...) Napiszę Panu szczerze, całego Pańskiego "Mein Kampf" nie przeczytałem. Pański stosunek do Żydów graniczy z patologią, przerażeniem napawa mnie myśl, że miałby on trafić na dobrą glebę. Upiorny scenariusz, jak ze złego snu, na szczęście granic tego snu nigdy nie przekroczy. (...) Pan w ogóle jest świadom tego, co pisze? Czy znane jest Panu pojęcie prefiguracji? Gdyby Pańska walka miałaby stać się walką Niemiec, doszłoby do wojny totalnej. Niemcy stałyby się maszynistą śmierci, pędzącym przez Europę w lokomotywie napędzanej nienawiścią do innych i miłością własną. Ta oszalała jazda zmierzałaby niechybnie prosto w przepaść, z Niemiec nie zostałby kamień na kamieniu. (...) Myśli Pan, że Niemcy są narodem tak ograniczonym i niewykształconym, że dadzą się porwać Pańskim politycznie niedorzecznym i literacko grafomańskim tyradom?

Ze pójdą za Panem? Ze rezygnując dobrowolnie z demokracji, zgodzą się na państwo totalitarne?” [3, c. 136—137].

Ten list doczekał się reperkusji w świecie realnym, poza fikcją literacką. Podczas wieczoru autorskiego¹ Janusz Rudnicki podzielił się informacją na temat nieostrożnych autorów prac naukowych, którzy powoływali się na list-recenzję z “Mein Kampf. Autor znany”, przywołując go jako źródło naukowe. Nieświadomi tego iż padli ofiarą figla-pułapki zastawionej przez Rudnickiego, weszli w interakcję ze sfingowanym tekstem. Bez weryfikacji, cytowali go jako informację prawdziwą na temat kontaktów Manna z Hitlerem².

2C.b. Fotomontaż

Kolejny figiel Rudnickiego — polskiego szelmy to przykład przekraczania granicy między faktem a fikcją zilustrowany fotografią autora z Helmutem Kohlem.

Podpis pod fotografią informuje, że zdjęcie przedstawia Helmuta Kohla ścisającego dłoń Januszowi Rudnickiemu na spotkaniu, do którego rzekomo doszło między nimi. Dopiero po chwili można dostrzec notę edytora, korygującą to i prostującą, iż mamy do czynienia z fotomontażem [2, c. 26]. Jak autor przyznał się podczas wspomnianego wieczoru autorskiego, oryginalnym partnerem, z którym spotkał się wtedy Kohl był Prince Charles. Prince Charles został usunięty a na jego miejscu Rudnicki umieścił siebie³.



Autor z kanclerzem Helmutem Kohlem.

Fotografia jest ilustracją do tekstu, w którym narrator opisuje swoje triumfalne wystąpienie w Bundestagu. Pikanterii dodaje fakt, że po wejściu na mównicę, nasz bohater nie mówi nic, pozostaje niemy, kłania się i zażenowany, wśród aplauzu opuszcza podium. Tak naprawdę nic nie powiedział ale jego milczenie było wymowne i spointowane brawami zachwyconych słuchaczy.

¹ W Seminarium Sławistyki na uniwersytecie w Zurychu 17.03.2018 roku.

² Informacja pochodzi od autora, wieczór literacki: 17.03.2018.

³ 17.03.2018 roku w Seminarium Sławistycznym na uniwersytecie w Zurychu.

2D. Przekraczanie granicy między światem realnym a surrealnym

Opowiadanie „Pociąg, ja, łebski fryzjer¹ i inni” [1] zaczyna się anegdotą — realną jazdą pociągiem relacji Warszawa-Łeba. Bohater wchodzi do toalety w pociągu i w krytycznym momencie konstatuje brak papieru toaletowego:

“Łza trzecia, której słony smak poczułem w ustach (...) wylana została nad losem tego nieszczęsnego kraju, który w pociągu nie ma papieru toaletowego a ma Papieża-Polaka” [1, c. 174—175].

Perypetie bohatera w miarę rozwijania się fabuły przybierają coraz bardziej absurdalną dymensję a kończą się całkiem surrealistycznie. Bohater łąduje w salonie fryzjerskim. Tutaj nieostrożny fryzjer w trakcie golenia podrzyna mu gardło. Nie zrażony tym faktem bohater, broczący krwią, zjeżdża z góry na fotelu fryzjerskim, prosto na spotkanie z czytelnikami.

3. Podsumowanie

Chwyty z kategorii absurdu obecne w postmodernistycznych tekstach Rudnickiego są, jak pokazują przykłady, typową konwencją artystyczną stosowaną przez tego autora. Rudnicki doprowadza do konfrontacji elementów należących do różnych porządków stylistycznych. Efekt tego zderzenia jest najczęściej komiczny. Autor posługuje się zatem absurdem obejmującym nie tylko sceny surrealne czy łączenie niekompatybilnych stylów ale również zabawę językiem, mistyfikację czy powtórzenia jak z filmowej burleski.

W swoich groteskowych tekstach konfrontuje Rudnicki obraz Polski w Niemczech i Niemiec w Polsce. Ośmiesza polskie kompleksy: parafializm, megalomanię, polską niepokorną duszę. Rozprawia się też z kliszami Niemców o Polakach. Teksty Rudnickiego są zawsze zaproszeniem do zabawy, w której autor nie może oprzeć się wodzeniu nas za nos, czemu czytelnik z przyjemnością się poddaje.

Библиографический список

1. Rudnicki, J. Cholerny świat / J. Rudnicki. — Wrocław, 1994.
2. Rudnicki, J. Tam i z powrotem po tęczy / J. Rudnicki. — Warszawa, 1997.
3. Rudnicki, J. Zyciorysta 1 / J. Rudnicki. — Warszawa, 2014.
4. Zarys dziejów literatury polskiej / J. Kleiner et al. — Wrocław ; Warszawa ; Kraków ; Gdańsk, 1972.

¹ Łebski — a. Pochodzący z Łeby b. inteligentny, sprytny (przykład zabawy słowem).

Абсурдизм русских сказок: «Курочка Ряба» The Absurdity of Russian Fairy Tales («Kurochka Riaba»)

Аннотация: В статье рассматривается абсурдизм русской народной сказки «Курочка Ряба». Анализ сказки с точки зрения содержащихся в ней абсурдных элементов концентрируется на популярной краткой версии, а также на исходных фольклорных инвариантах, наиболее известные из которых были опубликованы в собрании А. Н. Афанасьева «Народные русские сказки».

Ключевые слова: сказка; курочка Ряба; поэтика сказки; фольклорные инварианты; А. Н. Афанасьев.

Abstract: This article examines the absurdity of the Russian folk tale “Kurochka Riaba”. The analysis of its absurd elements focuses on the popular short version and the primary folklore variant, which was published in A. N. Afanas’ev’s collection of Russian fairy tales “Narodnye russkie skazki”.

Keywords: folk tale, fairy tale, folklore, Kurochka Riaba, Riaba the Hen, A. N. Afanas’ev.

Абсурд часто встречается там, где мы его уже не воспринимаем сознательно. Так часто происходит в случае общеизвестных песен, легенд и сказок, которые до того вошли в нашу плоть и кровь, что мы уже не обращаем внимания на то, насколько они абсурдны.

Одним из ярких примеров такого «незаметного абсурда» выступает знаменитая сказка о курочке Рябе. Каждый знает ее с детства, однако многие даже не замечают, как много встречается в ней непонятных и, на первый взгляд, необъяснимых элементов.

Как известно, эта сказка повествует о том, как курица по имени Ряба сносит необычайное яйцо. Когда мимо бежит мышь и машет хвостиком, яйцо падает и разбивается. Дед и баба, которым принадлежит курочка Ряба, плачут.

У этой старой сказки существует немало разных вариантов, и ей посвящена значительная исследовательская литература. Наш анализ сказки с точки зрения содержащихся в ней абсурдных элементов концентрируется на популярной краткой версии, а также на исходных фольклорных инвариантах, наиболее известные из которых были опубликованы в собрании А. Н. Афанасьева «Народные русские сказки»¹ [1].

В известной каждому краткой версии яйцо описано как золотое. Дед и баба пытаются его разбить, но им это не удается. Однако когда яйцо разбилось, они плачут. В конце концов курочка Ряба утешает их, обещая снести новое яйцо, но «не золотое, а простое».

В прозаическом² варианте Афанасьева яйцо — пестрое, костяное и мудреное. Дед и баба не пытаются его разбить. Самым важным является то, что известие о разбитом яйце становится прологом череды трагических и катастрофических событий: дед и баба плачут, их внучка вешается, просвирия изламывает и бросает все просвиры, дьячок перебивает все колокола, а поп рвет все книги.

У обеих версий есть общие главные герои: курица, снесшая необычайное яйцо, ее владельцы — дед и баба, и мышь. В обеих версиях происходят странные и абсурдные события, которые никак не объясняются. Однако между версиями есть и много различий. Чтобы проанализировать их, остановимся сначала на более старом варианте Афанасьева и попробуем понять, почему он так изменился при адаптации.

Прозаический вариант Афанасьева отличается от более краткой адаптированной версии не только длиной, но и сильным трагическим эффектом. Разбивание яйца, о котором рассказывает и краткая версия, представляет лишь начало абсурдной аккумуляции катастрофических событий. Они затрагивают многих персонажей, отсутствующих в краткой версии: внучку, просвирию, дьячка и попа.

¹ Далее в тексте ссылки на текст Афанасьева даются на это издание без повторного указания источника.

² Стихотворный вариант, опубликованный Афанасьевым [1], построен по аналогичной сюжетной схеме. В дальнейшем мы анализируем исключительно прозаический вариант.

Услышав известие о разбитом яйце, эти персонажи совершают целый ряд шокирующих и необратимых поступков. Так, внучка деда и бабы вешается, то есть заканчивает жизнь, которая ей дается от Бога. Просвирия, дьячок и поп разрушают предметы огромного религиозного значения: богослужебные просвиры, колокола церкви и Святое Писание. Эти действия, связанные с нарушением религиозных заповедей, ассоциируются с грехом. Возникает вопрос: какое значение имеет яйцо, что после его разбивания эти люди — большей частью представители духовенства — становятся грешниками? Возможно, что после разбивания яйца все, во что они верили, стало бессмысленным и неправильным. Если это так — довело разбитое яйцо их до какого-то нового осознания мира или просто до отчаяния?

В этом контексте и возникает вопрос, как эта сказка относится к христианству.

Общеизвестно, что в русской культуре до сегодняшнего дня сохранились языческие элементы, доминировавшие до христианизации в 988 году. Не в последнюю очередь об этом свидетельствуют старые русские легенды и сказки.

Необычайное яйцо, снесенное курочкой Рябой, обычно трактуется как мировое яйцо [3, с. 21]. Во многих мифопоэтических традициях мировое яйцо — часто описанное как золотое — стоит как источник некоей божественной, творческой силы [3, с. 21]. Из мирового яйца рождается не только мир, из него могут возникать и такие воплощенные злые силы, как змеи и смерть [3, с. 22].

В нашей сказке мировое яйцо снесено курицей. Афанасьев называет ее курочкой-татарушкой и описывает яйцо как пестрое, вострое, костяное и мудреное. В краткой версии курица называется курочкой Рябой и яйцо описано как золотое.

Связь рябой курицы с пестрым яйцом кажется особенно важной. Пестрое и рябой означает разноцветное, пятнистое, цветастое и яркое. В более широком смысле — смешанное, разнородное, разнообразное и беспорядочное, одним словом — хаос [3, с. 10]. Это может намекать на космический хаос либо вызывать такие негативные ассоциации, как несчастье, болезнь и смерть [2, с. 141].

Курицу, снесшую божественное, мировое яйцо, можно уподобить творцу или Богу. В политеистическом язычестве, в котором является много разных богов и высших сил, это возможно. Однако в монотеистическом христианстве существует

только один Бог, а курица Богом быть не может, потому что этот единый Бог обладает только тремя ипостасями: Богом Отцом, Богом Сыном и Богом Духом Святым. Хотя, по крайней мере, Святой Дух часто изображен в виде голубя, никак нельзя предположить, что курица могла бы служить для изображения христианского Бога.

Ввиду того, что курица-творец, снесшая мировое яйцо, сильно противоречит христианскому мировоззрению, с христианской точки зрения существует лишь одно объяснение для этих божественных творческих способностей курицы: они, несомненно, дьявольской природы, и курочка Ряба прислана чертом. В этом контексте курица, снесшая божественное, мировое яйцо, может быть только признаком апокалипсиса, и этот апокалипсис начинается с разбивания мирового яйца.

Из этого становится очевидным то, что абсурдное, шокирующее поведение людей оказывается мотивированным их реакцией на грядущий конец света. То есть абсурд в прозаическом варианте Афанасьева находит свое объяснение в привлечении мифопоэтических и религиозных мотивов.

Исходя из представленных аргументов, можно прийти к заключению о том, что в прозаическом варианте Афанасьева изображены русское двоеверие, конфликт между христианством и язычеством, разбивание мира и начало апокалипсиса. Отсюда становятся ясными и изменения в широко известной адаптированной версии. По причине того, что краткий вариант — прежде всего адаптация для детей, все апокалипсические элементы (как, например, самоубийство внучки), казались слишком страшными, и, следовательно, были вычеркнуты. Вследствие этого сказка потеряла свое религиозное и мифопоэтическое значение.

В противоположность трагическому прозаическому варианту Афанасьева известная краткая версия имеет комический эффект, который выражается прежде всего в том, что маленькой слабой мышью совсем ненамеренно удастся то, что дед и баба пытались сделать изо всех сил. Это не соответствует нашему понятию о логике и вероятности, и поэтому производит комическое впечатление.

Краткая версия кончается тем, что курочка Ряба обещает плачущим старым супругам снести новое яйцо, которое будет не золотым, а простым. Однако мы не узнаем, как дед и баба реагируют на это обещание. Мы даже не знаем, видят ли они вообще разницу между золотым и простым яйцом.

Несмотря на то, что краткая версия кончается моментом утешения, а не трагическим наступлением конца света, остается много неразрешенных вопросов. Хотя краткая версия удовлетворяет читателя хэппи-эндом или по крайней мере чувством сочувствия и надежды, она принципиально не отвечает на вопрос «почему?».

Точно так же, как во всех известных вариантах этой сказки, так и в этом варианте курица по имени Ряба сносит необычайное яйцо. Но с отсутствием религиозного и мифопоэтического контекста в краткой версии возникает вопрос: почему именно эта курица способна снести такое яйцо? Конечно, напрашивается вывод, что курочка Ряба и здесь необычайная курица, но в краткой версии не говорится о том, что курочка Ряба — на самом деле волшебный зверь. Можно наблюдать, что в краткой версии курочка Ряба имеет человеческие языковые способности, реализующиеся в разговоре с дедом и бабой. Однако ввиду того, что говорящие звери часто встречаются в сказках, это не обязательно свидетельствует о каких-то магических способностях курочки Рябы, и вопрос, как она смогла снести это необычайное яйцо, остается без ответа. Здесь следует отметить, что дед и баба этому даже не удивляются.

Что касается деда и бабы, их поведение кажется довольно абсурдным. В краткой версии они пробуют разбить яйцо, сказка не дает нам разъяснения, зачем они это делают. Мы можем попытаться объяснить мотивацию деда и бабы тем, что они хотят узнать, что внутри в золотом яйце, предполагая найти там что-то еще более дорогое, чем золото. Существует еще вероятность, что дед и баба — бедные и простые люди и вообще не знают, какая у золота ценность, потому что они никогда не видели ничего золотого. В конечном итоге, все это лишь предположения и догадки, не имеющие основы в тексте, и мотивация деда и бабы, старающихся разбить золотое яйцо, остается неясной и невыясненной.

Но даже если мы признаем факт, что мы не можем понять мотивацию деда и бабы, много вопросов вызывает и продолжение сказки, и на эти вопросы текст также не дает ответов. Разбить яйцо деду и бабе не удастся, и во всех вариантах яйцо разбивается, когда мимо бежит мышь. Однако в сказке нет объяснения тому факту, почему именно в этот момент падает и разбивается яйцо.

Конечно, обычное яйцо вполне могло бы упасть и разбиться, если бы его задела хвостиком мышь. Но мы помним, что деду и

бабе не удастся разбить яйцо — почему же маленькой слабой мыши это удастся? Имеет ли мышь какое-то важное значение? Иллюстрирует ли эта сказка силу и влияние случая?

Рассматривая мышь, мы можем наблюдать, что мыши в мифах часто появляются как дети неба — обычно связанные с громом и молнией — и земли [3, с. 18]. В этом контексте мыши нередко трактуются как предвестницы «смерти, разрушения, войны, мора, голода, болезни, бедности» [3, с. 18]. Итак, ясно, почему в прозаическом варианте Афанасьева яйцо падает именно тогда, когда мимо бежит мышь. Здесь мы видим переключки с исходной фольклорной версией текста с его апокалиптическими мотивами.

Но в краткой версия мышь не выступает как предвестница апокалипсиса, потому что апокалипсиса в этой адаптации нет. Притом, до того как мимо пробегает мышь и яйцо разбивается, дед и баба сами хотели разбить яйцо. Почему же теперь, когда их желание разбить яйцо удовлетворено, они плачут? Их поведение, без сомнения, абсурдно. А факт, что разбить яйцо им не удастся, а маленькой мыши удастся — тоже абсурден?

Это немного напоминает сказку «Репка», рассказывающую о попытке вытащить из земли огромный корнеплод. Когда старику в этой сказке не удастся вытащить репку, он зовет на помощь своих родных и зверей. В конце концов с помощью мыши вытаскивание репки завершается успехом. Эта сказка целиком и полностью дидактична: очевидно, что она повествует о силе коллектива — даже самое слабое звено цепи важно.

Такая мораль отсутствует в краткой версии «Курочки Рябы», и вопрос, почему именно маленькой слабой мыши удастся разбить яйцо, остается неразрешенным. Скорее всего, это просто иллюстрация того, что неприятности — или наоборот, удача (в зависимости от того, как трактовать разбитое яйцо) — часто происходят совершенно случайно, без нашего вмешательства. А намерением и трудом удачу не поймать.

В общем, кажется важным, что более старый прозаический вариант Афанасьева и краткая детская версия «Курочки Рябы» — в принципе две разные сказки. Абсурд в прозаическом варианте Афанасьева можно объяснить, потому что у него есть религиозное и мифопоэтическое значение.

Это значение утерялось при адаптации для детей. Поэтому в краткой версии остается много неразрешенных вопросов, и абсурда в ней больше. Однако дети мало думают об абсурде. Главное, что все хорошо кончилось.

Библиографический список

1. Афанасьев, А. Н. Курочка // Народные русские сказки А. Н. Афанасьева : в 3 т. — Т. 1. — М., 1984. — С. 83—84.
2. Коваль, В. И. Сказка о Курочке Рябе: текст, подтекст, нео-текст / В. И. Коваль // Текст. Язык. Человек : сб. науч. трудов : в 2 ч. — Ч. 1. — Мозырь, 2013. — С. 140—142.
3. Руднев, В. П. Тайна курочки рябы: безумие и успех в культуре / В. П. Руднев. — М., 2004. — С. 5—24.

Абсурд как часть русской культуры и истории через призму устного жанра

The absurd as a part of Russian culture and history from the perespective of the oral genre

Аннотация: В статье рассматривается поэтика абсурда в анекдотах советского периода истории. Русский анекдот очень сложно классифицировать, потому что он постоянно видоизменяется в соответствии с текущими событиями. В советское время был очень распространен политический юмор. Конечно, не в каждом анекдоте есть абсурд. В статье предложен анализ нескольких конкретных примеров, в которых присутствует абсурд.

Ключевые слова: анекдот, абсурд, советский период, политический юмор.

Abstract: The article considers the poetics of the absurd anecdotes in the history of the Soviet period. The Russian anecdote is very difficult to classify, because it is constantly modified in accordance with the current events. In Soviet period, political humour has become very popular. Of course, not every anecdote is absurd. The article offers an analysis of several specific examples which contain absurdity.

Keywords: anecdote, absurd, Soviet period, political humour.

В этой статье я хотела бы затронуть тему «Абсурд в советских анекдотах». Эта тема хорошо знакома всем, ведь каждый из нас иногда рассказывал или слышал анекдоты. Но что такое анекдот и какую роль он играет в русской национальной культуре?

Словарь предлагает следующее определение: анекдот — это маленький рассказ с забавным, смешным содержанием

и неожиданным острым концом. Термин «анекдот» появился в середине VI века в Византии. Сначала историки понимали под этим словом сплетни и слухи. Позднее анекдотами называли рассказы о знаменитых людях, об их поступках и необычайных ситуациях. В России анекдоты появились в середине XVIII века. Вначале анекдот был частью литературного жанра, в отличие от современного анекдота, который передается устно. Тексты были в основном мемуарного характера, распространялись среди образованных людей и представляли образ жизни, быт и нравы эпохи. Важно отметить, что эти литературные и исторические анекдоты не заканчивались смешным пуантом, а скорее передавали необычные и непредсказуемые новости. Во второй половине XIX века термин «анекдот» изменился и приобрел свой современный облик. Как отмечает в своей диссертации Мария Воробьева: «Советский анекдот — наследник российского анекдота конца XIX — начала XX веков, который сформировался на основе российского литературного анекдота, возникшего в результате слияния русского фольклорного анекдота и европейского салонного анекдота XVIII века» [1, с. 4].

Анекдоты творит народ, поэтому они почти всегда актуальны. У каждой страны есть свое чувство юмора. Часто анекдоты, смешные в одной стране, непонятны в другой. Конечно, есть анекдоты, которые повторяются в разных культурах, но их значительно меньше, чем анекдотов с национальным характером. Люди используют юмор для многих целей — например, демонстрируют свой интеллект или защищают и снижают напряженность в разных ситуациях. С помощью иронии, например, можно легче принять трудности в жизни. Но анекдоты — не просто часть национального юмора, они транслируют ироничный взгляд на реальность. Характер анекдотов чаще всего социальный, и юмор как отражение судьбы народа показывает весь его быт, историю и традиции.

Русский анекдот очень сложно классифицировать, потому что он постоянно видоизменяется в соответствии с текущими событиями. Например, в советское время был очень распространен политический юмор.

В книге Миши Мельниченко «Советский анекдот» более 5000 анекдотов, разделенных на более чем 50 категорий. Основная тема этих анекдотов — политика и политические деятели во времена СССР. Для того чтобы понять психологию советского анекдота, нам нужно понять культуру советского времени.

Как упоминает Мельниченко во введении к своей книге, стремление власти к политизации и контроль над массовым сознанием населения, унификации быта в СССР способствовали политизации советского анекдота [2, с. 10], который можно классифицировать как отдельный жанр, даже как феномен, который свидетельствует о своем времени.

«Есть свежие анекдоты?» — в течение многих лет это была фраза, часто заменявшая приветствие. Анекдоты рассказывали везде: в очередях в магазине, дома и в студенческих общежитиях. В политических анекдотах, как в зеркале, отражается жизнь советского человека.

Анекдот относится к неофициальной сфере советского общества. Спонтанная устная передача делает анекдот частным протестом против властвующей системы. Все, что было запрещено говорить, передавалось через иронические анекдоты, высмеивающие самые мрачные события и феномены советской реальности. Люди, которые не могли открыто жаловаться из-за угрозы репрессий, находили способ «выпустить пар» и рассказывали анекдоты о своих лидерах, коммунистической власти, бедности и страдании. Можно сказать, что люди, рассказывающие анекдоты, чувствовали себя их соавторами. Анекдот может быть коротким, но его содержание глубоко и затрагивает важнейшие вопросы повседневной жизни.

Теперь обратимся к абсурду. Объединяя эти два термина — анекдот и абсурд — следует определить, что именно является абсурдом. Перечисляя некоторые из синонимов слова абсурд — например, глупость, бессмысленность, парадокс, нелогичность, — мы можем лучше понять, с чем связывается абсурд. В самом общем смысле абсурд — это нечто бессмысленное, что противоречит логике и разуму. Он присутствует в литературе, в философии, в природе человека, в политике; если мы ищем абсурд, мы можем найти его повсюду. В советских анекдотах он исходит из абсурда самого времени. Абсурдные политические решения, обман общества и репрессии — вот лишь некоторые из причин возникновения особого советского юмора, говорящего о собственном времени через призму абсурда. Анекдоты были средством общения, но они также несли большую долю художественного вымысла.

Чтобы понять, какую роль в советских анекдотах играл абсурд, лучше всего рассмотреть несколько конкретных примеров. Конечно, не в каждом анекдоте есть абсурд, но я выбрала некоторые, в которых, как мне кажется, абсурд присутствует.

Первый анекдот существует в трех разных версиях. Приведу одну из них, в которой есть несколько нелепых моментов.

2024С. Сияющий радостью, в один прекрасный день Молотов вошел в кабинет Сталина и заявил: «Нет никаких сомнений в том, что Адам и Ева были русские. Теперь мы можем претендовать на это изобретение человечества наряду с изобретением радио, телевидения, самолета и всего остального. Разве это не замечательно?» Всегда осторожный Сталин спросил: «Ты уверен? Ты знаешь, “Голос Америки” ничего так не любит, как оспаривать наши претензии на изобретения. Мы должны действительно быть уверены в этом». — «Ник чему, — уверенно ответил Молотов. — Просто подумай: у Адама и Евы не было одежды, чтобы прикрыть свою наготу, у них не было крыши над головой, они питались одними яблоками, но думали, что живут в раю. Кем они еще могут быть, как не русскими?»¹ [2, с. 439].

Имя Молотова в начале анекдота отсылает нас к пакту Молотова — Риббентропа. Во время правления Сталина Вячеслав Михайлович Молотов в качестве Комиссара иностранных дел подписал пакт, который позже унаследовал его имя. Пакт о ненападении — это договор между Германией и СССР, в котором подписавшие стороны обещали не участвовать в военных действиях друг против друга. Этот пакт сам по себе абсурден, поскольку его цель — во всяком случае, для Германии — состояла не в том, чтобы предотвратить военный конфликт, а лишь чтобы оттянуть время для подготовки к войне. Со стороны СССР это время не было использовано.

Следующий интересный момент — это упоминание радиостанции «Голос Америки». Она начала вещание на русском языке в 1947 году, с началом холодной войны и стала одним из не контролируемых советской властью источников информации о событиях в находившемся за железным занавесом мире и в самом СССР. Абсурдно то, что популярность этой радиостанции приходится на время уже после правления Иосифа Сталина, то есть анекдот был рожден уже после его режима. По словам Сталина в анекдоте, «Голос Америки» собирается оспаривать российские изобретения. Парадоксальным в этом случае является то, что беспокойство Сталина не связано с ис-

¹ Здесь и далее номера анекдотов даются по изданию: Мельниченко М. Советский анекдот, М., 2015.

тиной утверждения о том, что Адам и Ева — русские, а скорее, можно ли убедить мир в этом и не быть высмеянным. Анекдот заканчивается ироническим заключением Молотова, которое хотя и обладает известной последовательностью и логикой, приводит к комическому разрешению ситуации и раскрывает некоторые черты психологии советского человека — конечно, с точки зрения автора анекдота и его слушателей. Советский человек жил скромно, обладая ограниченными возможностями, но считал, что Россия — самая прекрасная страна для жизни.

В этой связи показателен другой анекдот, который чрезвычайно красноречиво свидетельствует о жизни в СССР.

2087А. Учительница в первом классе говорит детям:

— В Советском Союзе каждый вкусно ест и красиво одевается. В Советском Союзе у каждого прекрасная квартира. У всех детей в Советском Союзе много красивых игрушек...

Один малыш расплакался:

— Я хочу... я хочу... в Советский Союз! [2, с. 452].

Известный факт — нехватка продуктов питания и дефицитные товары в СССР. Нет человека этой эпохи, который не стоял бы в очереди за продуктами. Естественно, правительство ловко пыталось скрыть факты за красивой декорацией. Например, совершенно абсурдной была публикация «Книги о вкусной и здоровой пище», в которой можно было прочесть о продуктах, недоступных и зачастую неизвестных советскому человеку, например, о спарже или каперсах.

Что касается красивой одежды, нельзя сказать, чтобы ВСЕ советские люди некрасиво одевались, а одежда, которую они имели, была не такой разнообразной (скорее практичной, удобной) для работы. Конечно, дети носили униформу и не имели своей индивидуальности, но, с другой стороны, не было зависти, кто какую одежду носит. Парадокс в этом анекдоте основан прежде всего на генерализации — на слове «все».

Это также относится к следующему утверждению, что у КАЖДОГО в Советском Союзе прекрасная квартира. Возможно, были те, к кому это относилось, но можем ли мы сказать это обо всех? Тема «квартирного вопроса» очень обширна и сложна и менялась в зависимости от эпохи. В позднесоветское время можно было получить государственную квартиру, построить дом в деревне, купить кооперативную квартиру или

получить часть жилья от родителей по месту прописки. Получение новой квартиры было трудным делом, связанным с многолетним, зачастую бесперспективным ожиданием в очереди. Важным выводом и парадоксом является резюме учителя и наложение определенного мышления на маленьких детей, естественно, в рамках анекдота. Абсурд ситуации раскрывает его конец — когда ребенок насколько потрясен описываемой райской картиной, что не отождествляет ее с той страной, в которой живет.

Следующий анекдот свидетельствует о другой эпохе:

3191А. Американская рабочая делегация осматривала город Киев. Эту делегацию сопровождал американский посол. Между делегатами и послом состоялся такой разговор: «Вы знаете, кем был шофер, который привез вас сюда? Он был известным адвокатом». — «Что вы говорите!» — удивляются делегаты. «А этот сторож — доцент университета. А тот официант, который подавал вам обед — он был славным оперным певцом». — «А кто этот нищий, стоящий на углу?» — спросили американские делегаты. — «Это живой свидетель современной истории Украины». — «Счастливый город Киев, — сказали американские делегаты, — потому что все киевляне имеют высшее образование» [2, с. 958].

В этом анекдоте мы должны обратить внимание на несколько вещей. Во-первых, мы спрашиваем себя, почему бывший адвокат, бывший профессор и бывший оперный певец работают на низкоквалифицированной работе? Человек, незнакомый с советской реальностью, мог бы сделать вывод о том, что они вышли на пенсию и не получают достаточной пенсии для жизни, или для них нет работы по специальности. Однако пунт анекдота вовсе не в этом, а в легковерии иностранцев и, особенно, в выражении «живой свидетель», подчеркивающим тот факт, насколько трудно было выжить свидетелю истории Советской Украины. Говорит ли заключение делегата, что «все киевляне имеют высшее образование», о том, что высшее образование является высшим счастьем? Судя по тому, какую работу выбрали «бывшие» специалисты — какими бы причинами это не было вызвано, — это совсем не так.

Темы и варианты каждого анекдота бесконечны. С точки зрения социальной психологии особенно интересно, как люди смеются над своими проблемами, как используют эти

маленькие истории в качестве средства общения. Одна русская женщина в разговоре со мной поделилась воспоминаниями, что любила рассказывать анекдоты, и каждый раз, когда узнавала новый анекдот, спешила поделиться им со своими друзьями и родственниками. Это был один из немногих способов развлечься и забыть о ежедневных проблемах. Разумеется, большинство анекдотов высмеивали декоративный фасад советской действительности и в отличие от официального языка, повествующего о достижениях советской власти, свидетельствовали об абсурдности лжи и расхождении слова и действительности. Самый важный вывод, который мы должны сделать, состоит в том, что жажда власти, контроля и управления населением создает фиктивную реальность, в которую это население по большому счету не верит. Об этом неверии и свидетельствует анекдот. Мы должны быть рады жить в то время, когда свобода слова более ценна, чем нефть. Но можем ли мы ее использовать или станем очередной жертвой силы власти, какой бы она ни была? Даже если ответа на этот вопрос нет, можно постараться ответить смешным анекдотом.

Библиографический список

1. Воробьева, М. Анекдот как феномен повседневной культуры советского общества : автореф. дис. ... канд. культурологии / М. Воробьева. — Екатеринбург, 2008.
2. Мельниченко, М. Советский анекдот / М. Мельниченко. — М. : Новое литературное обозрение, 2015.

Даниэла Ковачеу
Danijela Kovačec
г. Загреб (Хорватия), Загребский университет
Zagreb (Croatia), University of Zagreb

**Субъективность, лирический парадокс
и бессмыслица в поэзии
Людмилы Петрушевской**

**Subjectivity, poetic paradox and nonsense
in poetry of Lyudmila Petrushevskaya**

Аннотация: В данной работе анализируется стихотворение из сборника поэзии Людмилы Петрушевской «Парадоски» (2008). В центре внимания находится категория субъективности и ее отношение в преодолении так называемого лирического парадокса. Особое внимание также уделяется взаимоотношению смысла и бессмыслицы (абсурда), и в том числе мотиву тишины как смыслообразующему и ритмообразующему компоненту стихотворения. Описанная поэтика рассматривается в контексте постреализма.

Ключевые слова: транспарадоксальность, бессмыслица, лирическое «Я», интертекстуальность, постреализм.

Abstract: In this paper we analysed a poem from poetry collection by Liudmila Petrushevskaya “Paradoski” (2008). In the centre of attention is category of subjectivity and its connection to transcending of so-called poetic paradox. Special attention is also given to relations of sense and nonsense (absurd), and, besides that, to points of silence as a component which creates meaning and rhythm of the poem. Poetics which have been described is viewed in the context of postrealism.

Keywords: transparadoxality, nonsense; lyrical “I”, intertextuality, postrealism.

В этой работе будет рассматриваться сборник поэзии Л. Петрушевской «Парадоски: строчки разной длины» [6], который, хотя является первым ее лирическим произведением, не уступает на уровне поэтики и общего творческого

направления тому, что уже осуществлено в ее прозаических и драматических произведениях. Описывая поэтику лирики Петрушевской, хорватский литературовед и русист Йосип Ужаревич отмечает, что сюжетно-тематический слой возникает из человеческого быта, но одновременно (и часто не сразу заметно) активизируется и другой, вертикально-смысловой слой, *второе дно*, которое связывается с «чудесным, мистическим, многозначным, потусторонним» [13, с. 298—299].

Такую особую авторскую оптику обнаруживает уже заглавие сборника, в котором игриво делается упор на житейско-бытовое — с одной («пара-доски»), и философско-общее — с другой стороны («парадоксы»), причем их соединяет общее понятие парадокса как соединения несоединяемого. Подзаголовок сборника указывает на форму текста, то есть на верлибр, который также как будто находится на границе между поэзией и прозой и в таком смысле обладает парадоксальной, «гибридной» природой языка, высказывающегося одновременно о быте и о бытии.

Сборник композиционно разделен на четыре части: *Пара-доски*, *Провенансы* (разделены на 19 подчастей), *Карамзиндеревенский дневник* и *Горддневник*. В данной работе мы будем подробно анализировать одно стихотворение, которое принадлежит к *Провенансам*, точнее к их подчасти *Истрия*, чей тематической опорой является путешествие поэтессы в хорватский полуостров Истрию, в город Ровинь.

Стихотворение начинается с цитаты: здесь заимствована почти целая строка из стихотворения «Парус» М. Ю. Лермонтова (1832), только на месте последнего слова «одинокой» здесь употреблено слово «единичный». Использование общеизвестной, канонической цитаты на таком семантически сильном месте, как начало стихотворения, сразу вызывает в памяти общие места лермонтовской и романтической поэтики, в первую очередь, гипертрофированное лирическое «Я», чьей метафорой является парус. Следующие стихи, однако, изображают мир вне «Я», то есть море и чайку, причем и тут присутствуют интертекстуальные намеки (Чехов, Чайковский). Во второй строфе точка высказывания является более уточненной и конкретной и на этом месте в первый раз открыто выражается лирическое «Я». Тут также определено пространство «лирического сюжета» — Адриатика, храм Святой Евфемии.

Реалистичная, лаконичная интонация продолжается в третьей строфе, где конкретизируется время происходящего

(«воскресенье», наверное, середина дня) и общее настроение снова очень простыми словами: «все красиво благополучно».

В четвертой строфе происходит своеобразный оборот от «Не-Я» к «Я», так как она целиком посвящена внутреннему миру. Лирическая героиня задумывается над собственным состоянием, которое оказывается противоположным «красивой и благополучной» внешней реальности. Эта строфа является парафразированной цитатой стиха еще одного канонического стихотворения М. Ю. Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...» (1843). Но лирический субъект стихотворения Петрушевской снова отталкивается от продолжения, которое навеивает стихотворение Лермонтова. Следующая строфа, которая находится в самой середине стихотворения и в этом смысле занимает семантически сильное место, состоит только из одного слова и одной буквы, противительного союза «а», имеющего значение сопоставления, сосуществования. Кроме этого, эта строфа-буква Петрушевской на фоне лермонтовской поэтики звучит, как глухой остаток романтической лирической «эгомании»: осталось только «а» как последний звук слова «я».

В строфах второй половины стихотворения речь идет о неопределенном пространстве «*передо мной*» — сон ли это, мечта или греза лирического «Я», или же метафорически описанное реальное пространство? Дейктический указатель «передо мной» в начале строфы может указывать на близость этого пространства лирическому субъекту: кажется, что это пространство можно представить себе как «*передо мной* в моем субъективном мире, на моем ментальном экране». Второй указатель дан словом «там», которое анафорически повторяется в последних двух стихах шестой строфы. «*Там*», в противоположность «*здесь*», где лирическую героиню «ждут к обеду», уже ночь и, кажется, жестокая: «там горят факелы / там собаки людоеды». Мотивы факелов, собак-людоедов, а потом и мотивы арены и жертвы лирическое «Я» не пытается объяснить, они остаются неразвернутыми. Однако и эти мотивы включены в интертекстуальную игру — их исходным текстом является Житие Святой Евфемии. Другие снова упоминаются в самом конце стихотворения: «я спасу их всех / погодите / я их спасу». К чему относится это «они», которое «Я» хочет спасти, и адресат, т. е. «вы» из последней строфы, остается неясным.

Итак, мир *там* (на структурно-композиционном уровне: мир после «а») обозначает полный распад попытки постижения целостного смысла лирического стихотворения. Речь

идет о бессмыслице, т. е. о высказываниях, которые только напоминают полноценные высказывания, представляя собой лишь их иллюзию или тень. Пять оставшихся строф относятся именно к высказываниям такого вида, то есть их можно назвать бессмысленными или абсурдными. Их соотношение с высказываниями первой части стихотворения о близости прозаической речи повседневной жизни образует парадокс или противоречие. Стихотворение стремится к своей вершине и целостности смысла, но вместо этого — смысл распадается. Но тем не менее, стихотворение приобретает художественный смысл и художественную целостность, несмотря на то, что язык прибегает не к метафоризации, а к деконструкции, не к созданию нового, более насыщенного смысла, а к разложению уже существующего. Как это происходит, попробуем объяснить с помощью понимания механики лирического парадокса.

Термин лирического парадокса ввел Йосип Ужаревич в своей книге *Književnost, jezik, paradoks* (1990) и с помощью него он описывает, что происходит с языком в поэтическом тексте или, что делает его поэтическим, т. е. произведением искусства. Парадоксальность (в логико-семантическом смысле) очень тесно связана с языком, она является его «неудаляемым и неотнимаемым свойством» [II, с. 133]. В лирике эта парадоксальность преодолевается — лирика транспарадоксальна. При этом происходит превращение «структурно выраженного лирического «Я» [субъекта в высказывании] в структурно пред-положенное, т. е. структурно невыраженное лирическое «Сверх-Я» [субъект высказывания], и обратно» [II, с. 132]. Позицию лирического «Сверх-Я» можно сравнить с позицией кинокамеры в фильме, точнее — с самим зрением камеры. Речь идет о синтетической точке зрения, о той точке зрения, которая отождествляется с целым стихотворения, причем эта инстанция сама не выражена. Понятие лирического «Сверх-Я» помогает различать лирического героя и субъекта стихотворения в целом. С помощью него описываем эффект смысловой законченности, целостности лирического произведения.

То же самое понятие синтетичности или завершенности находится и в определении понятия абсурда: «абсурд возникает в состоянии завершенности как попытка ее преодоления» [I, с. 78]. Итак, возникает вопрос, зачем же абсурдное появляется в качестве стимула к преодолению завершенности, т. е. зачем лирический субъект к нему прибегает, поскольку кризиса, который нужно преодолевать, в изначальной ситуации не было,

и каким способом это преодоление происходит. В чем состоит «тотальная недостижимость синтеза» [1, с. 103] абсурда, обнаруженного в данном стихотворении?

Прежде чем перейдем к анализу соотношений категорий субъективности и парадоксальности (абсурдности) в данном стихотворении, мы обсудим конститутивный формальный принцип поэтического произведения: ритм и ритмическую организацию текста. Поскольку здесь рассматриваем верлибр, у каждой структурной части стихотворения есть свои локальные модусы ритмизации.

Стоит отметить и отсутствие знаков препинания как сигнал распадающегося космоса. Ритмическая проводящая нить, связывающая стихотворение в целом, находится не в повторении определенных языковых или звуковых элементов, а именно в их отсутствии — точнее, в пропусках, молчаниях, невысказанном, на которые указывает и которые обнаруживает языковой материал. Внутри строфы такие паузы заметны как незаконченное высказывание, не до конца переданная информация в виде ожидаемой читателем поэтической разработки введенных мотивов, а такой способ высказывания обуславливает и конец стихотворной строки как стиха, т. е. в себе законченной целости: «раскаленная ночь / там горят факелы / там собаки людоеды». На уровне целого стихотворения эти пробелы и умолчания образуют строфу как отдельную часть, и впоследствии — особую графическую и структурную организацию текста. Именно в этих пробелах между строфами, внутри которых происходит переход точки зрения лирического «Я» (то есть там изменяется направление его внимания), осуществляется объединяющее ритмическое начало стихотворения. Эти пустые места играют особую роль в конце стихотворения, так как восьмую и девятую строфу составляет только один стих, а последняя, тоже очень короткая, состоит из двух стихов и очень малого числа слов (всего четыре). Это указывает на то, что здесь эти пробелы не только отражают формальный вид стихотворения, но выполняют важные функции на структурном и смысловом уровнях. Чтобы эту роль определить подробнее, вернемся к анализу субъективности.

Итак, как уже отмечено, структурная и композиционная динамика стихотворения движется от изображения внешнего-реального через авторефлексию к изображению внешнего-ирреального мира и, в эмоционально-оценочном смысле, от упорядоченного «благополучного», разумного и осмысленного через пустоту («голое» а) к хаотичному, «адскому» миру и

бессмыслице конца («я их спасу» — кого? от чего? как?). При этом текст соблюдает определенную интонацию спокойствия и, хотя и стихийно, все элементы осознанно организованы в одно целое, которое все же узнается как лирическое стихотворение. Инстанцию, которая делает возможным объединение этих несовместимых элементов в художественное целое, мы узнали как лирическое «Сверх-Я», а оно в данном стихотворении парадоксально «обнаруживается» именно в пустых местах, т. е. в «тишинах» текста. Поскольку от традиционного лирического «Я» осталось только «а», занимающее структурно и композиционно центральное место в стихотворении («порог-предел» — словами Бурениной), то можно сказать, что таким способом в стихотворении якобы «прорублено окно в пустоту», в само отсутствие не только смыслов и значений, но и знаков вообще.

Таким образом, можно выделить три уровня абсурда, т. е. бессмыслицы в рассматриваемом стихотворении: 1) выраженную бессмыслицу, которая относится к высказываниям второй половины стихотворения, 2) невыраженную бессмыслицу, относящуюся к смысловотворной тишине (отметим, что Буренина пишет о дискурсе пробела как о «максимальной экспликации абсурдного в художественном тексте» [10, с. 129]) и 3) лирическую транспарадоксальность, а priori как данность лирического стихотворения. В этой последней взаимодействуют две другие выделенные бессмыслицы, и получается их преодоление в художественный смысл, несводимый на какое-нибудь иное языковое высказывание. В логико-семантическом смысле основу данной поэтики парадоксов можно выразить следующим способом: «Я не говорит — и это насыщает текст смыслом».

Но при этом следует отметить еще кое-какие особенности лирического («Сверх-Я») субъекта и его отношения к смыслу в данном стихотворении. Во-первых, данная пустота не понимается как модус отчаяния. Наоборот, в стихотворении акцентируется спасительная роль лирического субъекта, прямо указывающая на религиозно-трансцендентальный контекст: «я спасу их всех / погодите / я их спасу». Хотя это намерение лирического субъекта остается невыясненным и неподкрепленным символическим или метафорическим пластом значений другого уровня, эта «вертикаль» все же активизируется. Эти сомнения осуществляются во взаимодействии текста и не-текста — того, что за его пределом. Тишину поэтому здесь нельзя толковать как критическое или кризисное умолчание, а именно как творческий исток и материал, равноправный слову.

Во-вторых, интересно обсудить сам кризис, т. е. то, что привело к абсурду. Что произвело страх перед синтезом? По-видимому, абсурдному предшествует «красота и благополучность» хода повседневной жизни, ее предсказуемость: «через час меня ждут к обеду». Ее возмущает неопределенная бытийная тревога, взволнованность лирического субъекта. Такое состояние решается (креативная фаза абсурда, см. [1, с. 78]) выходом за пределы и субъекта, и внешнего мира, в то, что обуславливает появление обоих — в пустоту сознания как такового. Маркова появление такого децентрализованного субъекта называет «эффект[ом] самовыражающегося жизненного потока» [4, с. 82]. Понятие субъективности расширяется, поскольку смысл стихотворения в целом не сосредотачивается на инстанции лирического «Я», а в центре внимания находится более широкая перспектива. В формировании конечного значения текста участвуют и не-текстуальные (транстекстуальные) элементы; идентичность не создает, не фиксирует себя в языковом уровне, а «пропускает себя сквозь» языковое.

Итак, можно утверждать, что бессмысленность (которую по-другому можем назвать хаотичностью, абсурдом или парадоксом) в данном стихотворении воспринимается не как минус-прием, а как естественное состояние — такое же естественное, как и «осмысленное» состояние. Их соотношение на самом деле переосмысливается, поскольку смысл ведет к бессмыслице, а бессмыслица — к кризису преобразования в «смысл» другого уровня. Пустота-хаос является нулевой, исходной точкой (само)познания и творчества, а пределом-порогом к этому — исчезновение доминанции лирического «Я». Такая же мета-поэтическая точка зрения высказана и в других стихотворениях в сборнике «Парадоски»:

стихи — это с пропусками диктант [6, с. 61] (...) что есть счастье из бездны к себе возвращаться	ну скажи такое как это я могу написать километр а я не всегда почти никогда только когда мне диктует население местоположение ехегі им	monumentum вечная память моментам [6, с. 340] поэзия (в двух словах) преодоленный путь ушедший страх всё кончилось можно рисовать писать плакать [6, с. 400]
только заглянувши за край узнаешь рай [6, с. 40]		

В конце скажем пару слов о возможном историко-литературном контексте описанной поэтики. Поскольку, как мы показали, довольно сильно активизируется вертикальный, духовно-смысловой слой, то трудно однозначно отнести данную поэтику к постмодернизму и его семиотическому повороту. Лейдерман и Липовецкий, к примеру, рассматривают Петрушевскую в рамках постреализма. О нем говорят как о «новой, релятивной поэтике. Речь идет о новом творческом “инструментарии”, позволяющем осваивать мир как дискретный, алогичный, абсурдный хаос — и более того, искать в нем смысл» [3, с. 132]. В связи с тематическим уровнем, о постреализме также можно сказать, что для него характерны самые главные «парадоски» Петрушевской: отношение между черным и жестоким бытом и бытием, то есть «экзистенциальное и метафизическое осмысление хаотичной, а то и абсурдной повседневности» [3, с. 132].

Библиографический список

1. Абсурд и вокруг : сб. ст. / отв. ред. О. Буренина. — М. : Языки славянской культуры, 2005.
2. Бурачок, С. О. Стихотворения М. Лермонтова (письмо к автору) / С. О. Бурачок // М. Ю. Лермонтов : pro et contra: личность и творчество Михаила Лермонтова в оценке русских мыслителей и исследователей : антология. — СПб. : Изд-во Русского Христианского института, 2002. — С. 96—120.
3. Лейдерман, Н. Постреализм. Формирование новой художественной системы; Людмила Петрушевская / Н. Лейдерман, М. Н. Липовецкий // Современная русская литература: в конце века (1986—1990-е годы) [Электронный ресурс]. — URL: http://royallib.com/read/leyderman_n/sovremennaya_russkaya_literatura___1950_1990_e_godi_tom_2_1968_1990.html#0 (дата обращения : 13.12.2015).
4. Маркова, Т. Н. «Карамзиндеревенский дневник» Л. Петрушевской как опыт жанрового синкретизма / Т. Н. Маркова [Электронный ресурс]. — URL: <http://journals.uspu.ru/attachments/article/690/l6.pdf> (дата обращения : 13.7.2017).
5. Пахомова, С. И. Константы художественного мира Людмилы Петрушевской / С. И. Пахомова [Электронный ресурс]. — URL: <http://cheloveknauka.com/v/161099/a?#?page=1> (дата обращения : 13.12.2015).
6. Петрушевская, Л. С. Парадоски. Строчки разной длины / Л. С. Петрушевская. — СПб. : Амфора, 2008.

7. Скоропанова, И. С. Русская постмодернистская литература : новая философия, новый язык / И. С. Скоропанова. — СПб. : Невский простор, 2002.

8. Bogdan, T. Lirski subjekt u Lica ljubavi. Status lirskog subjekta u kanconijeru Džore Držića / T. Bogdan. — Zagreb : Zavod za znanost o književnosti, 2003. — S. 32—58.

9. Bogdan, T. Lirika i tekstualni subjekt u Ljubavi razlike : tekstualni subjekt u hrvatskoj ljubavnoj lirici 15. i 16. stoljeća / T. Bogdan. — Zagreb : Disput, 2012. — S. 17—57.

10. Peruško, I. Od undergrounda do mainstreama / I. Peruško // "Treći program hrvatskoga radija", br. 85. Zagreb : Hrvatska radio-televizija, Hrvatski radio, Treći program, 2013. — S. 97—101.

11. Užarević, J. Lirsko Nad-Ja i lirski paradoks u Književnost, jezik, paradoks / J. Užarević. — Osijek : Izdavački centar „Revija“ Radničkog sveučilišta „Božidar Maslarić“, 1990. — S. 132—150.

12. Užarević, J. „Nadživio sam svoju zvijezdu“ (Problem Ja i lirika Mihaila Lermontova) / J. Užarević // Romantizam i pitanja modernoga subjekta. — Zagreb : Disput, 2008. — S. 327—345.

13. Užarević, J. O metafizičkom realizmu Jurija Mamleeva i Dru-go dno (o pripovjednoj prozi i pjesmama Ljudmile Petruševskaje) / J. Užarević // „Treći program hrvatskoga radija“, br. 85. — Zagreb : Hrvatska radio-televizija, Hrvatski radio, Treći program, 2013. — S. 286—308.

Маркус Лахтеенмаки
Markus Lähteenmäki
г. Цюрих (Швейцария), Цюрихский университет
Zurich (Switzerland), University of Zurich

«Из дома вышел человек...»

«A man walked out of his home...»

Аннотация: В статье обсуждаются некоторые из значений концепта леса в творчестве авангардных поэтов и художников раннего советского периода. Статья включает в себя повторную публикацию иллюстрированного стихотворения «Из дома вышел человек» Даниила Хармса, первая публикация которого состоялась в детском журнале «Чиж» в 1937 году, а также новую иллюстрацию для этого стихотворения русского художника и архитектора Александра Бродского, и, кроме того, фотоинсталляции, выполненные Бродским.

Ключевые слова: Даниил Хармс, авангард, абсурд, Александр Бродский.

Abstract: The essay discusses some of the meanings of forest and absurd for the poets and artists of the early Soviet period. The contribution includes a re-publication of the illustrated poem «A man walked out of his home» by Daniil Kharmas as it was originally published in the children's magazine "Chizh" in 1937 as well as a new illustration for the poem by the Russian artist and architect Alexander Brodsky and an installation executed by Brodsky.

Keywords: Daniil Kharmas, avant-garde, absurd, Alexander Brodsky.

Октябрьская революция 1917 года принесла с собой новый порядок и новый уклад жизни. Установившаяся система использовала риторику прогресса, технологии и социалистической экономики. Работа и жизнь должны были быть организованы строго вокруг производства и эффективности. Все невозделанное вдруг стало негодным.

Город как пространство порядка и прогресса с его линейным устройством, электричеством, системами транспорта и коммуникационными технологиями, был местом установления

нового порядка и также его метафорой. Сельские районы с их традиционными системами производства и общественным строем нужно было переорганизовать. Природа должна была стать ресурсом для производства, для установления нового порядка.

Лес стал чем-то непривлекательным, необходимым только как ресурс. Лес существовал не как пространство, а как зона беспамятства, в которой человек существует вне системы. Лес с его логикой времени и пространства, противоречащей координатам современной жизни, использовался буквально и метафорически как пространство свободы и смерти. Он стал местом террора и освобождения, войны и расправы, сопротивления и изгнания.

Россия всегда была страной лесов, и несмотря на новый социально-политический строй, развивающийся в городе, лес оставался источником творческой энергии. Одновременно с технологичным конструктивизмом и супрематизмом петербургские авангардисты, такие как Павел Филонов или Михаил Матюшин, в 20-х годах развивали органические направления русского авангарда. Будучи противниками городской среды, они вглядывались в природу, ее логику, изобилие форм, способность к органическому росту. Филонов, развивающий теорию «мирового процветания», сосредотачивался на органических процессах жизни и ее метаморфозах, скрытых за цветом и формой. Матюшин выставлял корни и ветки как скульптуру, а также исследовал изменчивость оттенков цвета.

Лес был не только источником вдохновения, но и метафорой свободы слова, за которую художники в России вынуждены были постоянно бороться и до, и после Октябрьской революции. В 1919 году истинно городской символист Андрей Белый, автор романа *Петербург*, сюжет которого развивается в строгом и линейном городе, выпустил журнал под названием «Записки мечтателей». В первой редакционной заметке он противопоставил дикий лес с его различными типами деревьев забору, выложенному из бревен. Для Белого лес — это творческая свобода и пространство для коммуны мечтателей, в котором возможно развитие искусства. Белый принял и поддержал революцию, но был обеспокоен контролем, насаждаемым новым режимом с первых дней его существования. С приходом Сталина к власти самые страшные его опасения оказались суровой действительностью.

Представленный в 1928 году план Сталина по реорганизации страны не ограничивался вопросами эффективного производства. Новый режим должен был взять под контроль время и пространство, страну и ее граждан в качестве субъектов. Исторический факт стал открытой книгой, текст которой мог быть изменен на основании воли вождя, в то время как настоящее и будущее были продолжающимся нарративом о победе социализма.

Производственные зоны как в сельской местности, так и в городе, контролировались централизованно, а того, кто противостоял или угрожал контролю, уничтожали, начиная с политических соперников и кулаков и заканчивая простыми гражданами — теми, кто мог считаться врагами государства. Миллионы были расстреляны, арестованы или отправлены в трудовые лагеря ГУЛАГа, в основном находившиеся в лесах. Лес превратился в пространство забвения, обещая либо смерть, либо свободу. Именно в лесу можно было потеряться и впасть в беспамятство, добровольно или принудительно.

В обществе, которое пыталось полностью контролировать время и пространство, из которого любой мог быть изъят без всякого объяснения, значения таких слов, как «беспамятство» и «потеряться» стали неоднозначными.

В контексте ситуации, в которой язык перестал соотноситься с реальностью, абсурд стал предельной формой художественного сопротивления. Поэт Даниил Хармс, участник группы ОБЭРИУ, был одним из ярчайших представителей этого движения. Они вдохновлялись органическим авангардом Филонова и Матюшина, экспериментами русских поэтов-футуристов и супрематизмом Малевича. Как и в случае многих других авангардистов, государственный контроль противодействовал практикам группы ОБЭРИУ.

Публичное чтение или публикация стихов стали угрозой для жизни, но они продолжали писать в блокнотах и делиться написанным с близкими друзьями. Многие зарабатывали себе на жизнь, публикуя поэзию и прозу для детей. Так, Хармс продолжил практиковать игру слов и значений в детских изданиях, несмотря на возможную угрозу.

Стихотворение «Из дома вышел человек» было опубликовано в детском журнале «Чиж» в 1937 году, в самый разгар сталинских репрессий, когда многие люди, в том числе друзья Хармса вышли из дома и исчезли навсегда. Сам Хармс в первый раз был арестован и изгнан на несколько месяцев

в 1932 году. В 1941 году он был арестован вновь и умер от голода в психиатрической больнице во время блокады Ленинграда в 1942 году. «Из дома вышел человек» — последнее стихотворение Хармса, опубликованное при жизни под его именем.

В октябре 2017 года это стихотворение стало частью экспозиции павильона, спроектированного Александром Бродским для выставки «101-й км — Далее и везде» в Пушкинском доме в Лондоне. Павильон на площади Блумсбери был размером с вагон, не имел ни дверей, ни окон, его стены держались на тонких стальных рейках. Из-за отсутствия входа посетителям приходилось сильно пригнуться, только так они могли попасть внутрь тускло освещенного пространства, внезапно исчезнув из реальности центра Лондона. Внутри павильона было развешено 20 стихотворений, каждое из которых так или иначе было обращено к теме изгнания. На торцевых сторонах — видео железнодорожного полотна. Так поезд уносил посетителей дальше в сторону бесконечных лесов. Лес Хармса в точности такой же, как и лес, через который едет поезд, — бесконечное пространство изгнания, содержащее парадокс свободы и смерти.

Впервые опубликовано на английском языке в журнале Harvard Design Magazine, номер 45.

Приложение

1. Александр Бродский, *Из дома вышел человек*, 2018.



2. Иллюстрация из журнала «Чиж», где стихотворение «Из дома вышел человек» было впервые опубликовано с иллюстрациями И. В. Шабанова.



3. Павильон 101-й км — Далее везде, Pushkin House, Лондон, 19 окт. — 10 нояб., 2017. Фото: Юрий Палмин.



4. Павильон *101-й км* — *Далее везде*, Pushkin House, Лондон,
19 окт. — 10 нояб., 2017. Фото: Юрий Палмин.



Дарья Мальцева
Daria Malceva
г. Челябинск (Россия), ЮУрГУ
Chelyabinsk (Russia), SUSU

Поэтика абсурда в творчестве В. Сигарева

The poeth of absurd in V. Sigarev's creativity

Аннотация: В статье проанализирована поэтика абсурда в творчестве В. Сигарева. Выявлены абсурдистские черты в пьесах драматурга: на уровне персонажей, речевых характеристик, организации пространства, что позволило конкретизировать особенности творчества ведущего уральского драматурга.

Ключевые слова: В. Сигарев, пьеса, поэтика абсурда, уральская драматургия.

Abstract: The article analyzes the poetics of the absurd in the works of V. Sigarev. Characteristic absurd features in playwright's plays are revealed: the behavior of the characters, their speech and the surrounding space, which made it possible to characterize the features of the creativity of the leading Ural dramatist.

Keywords: V. Sigarev, plays, poetics of the absurd, Ural drama.

Василий Владимирович Сигарев — российский драматург, сценарист и режиссер. Родился в 1977 году в Верхней Салде Свердловской области. Как признается сам драматург, изначально он стремился к кино, но свой путь он начал с театра, поступив в Екатеринбургский театральный институт по специальности «драматургия».

Внимание общественности Сигарев привлек в 2002 году, когда его пьеса «Пластилин» была поставлена на сцене London's Royal Court Theatre. За эту же работу в 2002 году ему вручили престижную британскую премию Evening Standard Theatre Award в номинации «Самый многообещающий драматург».

В. Сигарев представитель «уральской школы» драматургии. Он является автором пятнадцати оригинальных пьес и нескольких пьес по мотивам отечественной и зарубежной

прозы. Его произведения принадлежат к «новой драме», в которой создается «перформанс насилия» за счет абсурдного, шокирующего воспроизведения реальности. В них нравственная норма жизни ярко выражена через культ эстетической агрессивности, культ насилия, секса и вульгарности.

Д. В. Токарев определяет литературу абсурда как «особый стиль написания текста в литературе, характерной особенностью которого является демонстрация бессмысленности, парадоксальности, нелепости и даже комизма привычных жизненных условностей, правил и законов, при помощи игры логическими значениями, описаний механистичности, бесцельности существования человека, обличения недопонимания между отдельной личностью и обществом» [6, с. 11].

Литература абсурда затрагивает самые разные сферы и проблемы: психология, социум, кризис духовности, культурные ценности, тоталитаризм государства как такового, онтология внутреннего и не связанного с надындивидуальным или идеальным.

На взгляд последователей абсурдизма, истинно творческой является лишь позиция «внутри противоречия», создаваемого невозможностью внести логику или разумность в абсурдный мир и непрекращающимися попытками человека достичь именно этой цели. Эжен Ионеско характеризует эту позицию как единственную, которая позволяет открыть за истиной актуальности вечные онтологические истины. «Персонажи произведений абсурда постоянно сталкиваются с феноменом “смыслотраты”, одиночеством, ощущением абсурдности жизни, тоской по реальным духовным ценностям в литературе. Они существуют вне мира реальной истории, которая осмысливается писателями этой творческой ориентации как триумф тоталитаризма или как царство обезличенной толпы» [3, с. 71].

Исходя из этого, можно отметить особенность героев пьес В. Сигарева свойственную персонажам абсурда: они не озабочены вопросами самоиндификации, не ищут места в жизни и не задаются философскими вопросами проблем бытия. Его герои — люди социального дна, которые ведут борьбу за выживание. Это жестокая борьба не только за пределами прожиточного минимума, но и за гранью минимума добра и зла, и она составляет смысл, казалось бы, их бессмысленной жизни.

Несомненно, драматург находит вдохновение в темных сторонах не только жизни, но и человеческой души. Сигарев рассматривает все аспекты человеческого бытия, даже самые

неприглядные, и их крайние состояния: любовь и ненависть, жизнь и смерть. В произведениях присутствует философская направленность, которая рассматривает вопросы человека и мироздания, беззащитность человека в современном мире, границы свободы, где истина и есть ли Бог.

Абсурдистские тенденции и приемы «театра жестокости» существуют в пьесах уральских драматургов в сочетании с эстетическими критериями неонатурализма и художественными принципами, наследованными у драматургии «новой волны». Как пишет исследователь Л. С. Кислова: «Мир людей находится на грани глобальной катастрофы, человечество «балансирует» у края пропасти, и спасти его от неминуемой гибели смогут лишь милосердие и покаяние» [2].

Изображая темные стороны современной жизни, Сигарев не сдерживается и показывает все так, как оно есть. Он сознательно использует натурализм в описании сцен, в речи героев. Он раскрывает мир во всей ей его наготе, со всеми местами чудовищными и страшными сторонами.

Сигарев до абсурда портретирует социум через восприятие достаточно юных героев, таких как: Максим («Пластин»), Дима («Божьи коровки вернулись на землю») и «Мелкий» или Шура («Черное молоко»). Герои лишены детства, предоставлены сами себе и пытаются выжить любым путем и понять смысл своего существования в мире, где их окружает бедность, цинизм и черствость.

Концепции абсурда чужды настроения бунтарства, как и любого рода «большие идеи». Типичный герой литературы абсурда вновь и вновь убеждается в том, что причин существования нет вообще и что людьми движет некая необъяснимая сила. Однако он не в силах отказаться от поиска каких-то объяснений и оправданий мира, в котором приговорен жить, и смысла собственного пребывания на земле. Трагическая бесплодность этих поисков, обычно приобретающих черты трагифарса, определяет основной сюжет драмы абсурда и характер ее поэтики [3, с. 70].

В пьесе «Черное молоко» абсурдна ситуация, в которой отображены главные герои. Они столичные «челноки» на забытом не только Богом, но и людьми, полустанке успешно «распространяют» никому не нужные тостеры. Люди, уставшие от жизни и оторванности от мира, с радостью покупают ненужный товар, а ведь в поселок хлеб уж давно не привозят.

Бессмысленная покупка воспринимается как праздник у наивных провинциалов, а прагматичные «коробейники»

получают деньги любой ценой. На сочувствие герои не способны, их главная цель — «заработать».

В речи «Мелкого» наравне со сленговыми выражениями «ментоловая», «чупик», «блин», «засрались», «охренел» и др. проскальзывают упоминания Достоевского, Эрмитажа. Через это изуродованное, искаженное восприятие реальности подчеркивается отсутствие внутреннего мира и маргинальное существование.

Как и в «Черном молоке», герои пьесы «Божьи коровки возвращаются на землю» выживают любой ценой, они молоды и циничны. В драме абсурд начинается в доме, в котором живут герои. Он построен рядом с кладбищем и называется «Живые и мертвые».

Поэтика абсурда — это и есть поэтика выхода за пределы «святой земли». О. Л. Чернорицкая отмечает, что абсурдные герои никогда не остаются в границах святой земли, но это не значит, что они не чувствуют меры. Разрыв границ им необходим во имя верности своим идеям и иллюзиям [7, с. 18].

Герои живут за счет кладбища: выкорчевывают надгробные памятники для того, чтобы заработать «бабок». Молодые люди даже не задумываются, что совершают кощунственное действие, они жертвы обстоятельств, вынужденные забыть о нравственности, для них мертвые — это польза для живых. Смерть настолько обыденна, что чувство трепета и почтения к покойным притупляется, а интерес к мертвому телу пропадает.

Как и герои пьесы «Божьи коровки возвращаются на землю», Максим из пьесы «Пластидин» сталкивается с пустотой, цинизмом и агрессивностью окружающего мира. Парадоксально то, что главный герой ищет уединения, но при этом постоянно кому-то мешает.

Без всякого повода на протяжении всей пьесы окружающее общество настроено агрессивно к главному герою. Учительница русского языка врывается в мужской туалет, чтобы изобличить курение подростка, избивание Максима пьяными молодоженами, сосед, выкручивает ему ухо, без «суда и следствия» решив, что именно герой сжег его почтовый ящик, изнасилование мальчишки уголовниками. Черета необоснованных и беспрецедентных унижений: как и моральных, так физических. Он «лишний» не столько в социуме, сколько в самой жизни.

Образы учительницы русского языка Людмилы Ивановны, которая употребляет по отношению к подростку выражения «щенок», «подонок», соседа, говорящего «щегол», жениха и не-

весты, употребляющих «тварь», — это отражение духовной и реальной нищеты общества, грубости и жестокости его нравов.

С. Я. Гончарова-Грабовская пишет: «В пьесе В. Сигарева “Пластилин” персонажи аккумулируют в себе трагизм провинциальной жизни и отражают экзистенциальное сознание человека, ставшего жертвой социальной действительности. Описание ужаса жестокой повседневности выходит за рамки натуралистической чернухи и демонстрирует нравственную деградацию общества» [1, с. 38].

Жизнь персонажей пьес Сигарева пуста, им нечего отстаивать. Удел героев — борьба за выживание, которая превращает жизнь в трагический абсурд.

Лариса Малюкова подчеркивает, что фирменным стилем Сигарева является пограничье реализма и метафизики, соединение разнородных элементов, сгущение до саспенса. Нити безумия неприметно вплетены в бытовую жизненный уклад [3, с. 4]. В поэтике его произведений запредельный микст между трагедией и бытовухой, физиологией и притчевой отстраненностью, дворовым эпосом и внебытовой мистериальностью.

Библиографический список

1. Гончарова-Грабовская, С. Я. Поэтика современной русской драмы (конец XX — начало XXI века) : учеб.-метод. пособие / С. Я. Гончарова-Грабовская. — Минск : БГУ, 2003.

2. Кислова, Л. С. «Апокалипсис нашего времени» в драматургии «уральской школы» [Электронный ресурс] / Л. С. Кислова. — Тюмень : Тюменский гос. ун-т. — URL: <http://mognovse.ru/csd-apokalipsis-nashego-vremeni-v-dramaturgii-uraleskoj-shkoli.html> (дата обращения : 23.07.2018).

3. Литературная энциклопедия терминов и понятий / глав. ред. и сост. А. Н. Николюкин. — М. : НПК «Интелвак», 2001.

4. Сигарев, В. В. Жить: пьесы и сценарии / В. В. Сигарев ; сост. Н. В. Колтышева. — Екатеринбург, 2012.

5. Сигарев, В. В. Замочная скважина: пьесы / В. В. Сигарев ; сост. Н. В. Колтышева. — Екатеринбург, 2011.

6. Токарев, Д. В. Курс на худшее: абсурд как категория текста у Даниила Хармса и Сэмюэля Беккета / Д. В. Токарев. — М. : Новое литературное обозрение, 2002.

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

Татьяна Матвеева
Tatiana Matveeva
г. Челябинск (Россия), ЮУрГУ
Chelyabinsk (Russia), SUSU

Абсурдистские приемы в цикле И. Ильфа и Е. Петрова «Необыкновенные истории из жизни города Колоколамска»

Absurdist method in a cycle of I. Ilf and E. Petrov «Extraordinary stories from the life of the city of Kolokolenska»

Аннотация: В статье рассматриваются два рассказа из цикла И. Ильфа и Е. Петрова «Необыкновенные истории из жизни города Колоколамска» с точки зрения поэтики абсурда, в частности идея и персонажи цикла анализируются как приемы создания гротескной реальности.

Ключевые слова: абсурд, цикл, рассказы, XX век, И. Ильф и Е. Петров.

Abstract: In the article 2 of the story from cycle I. Ilf and E. Petrov «The Extraordinary story of life in the city of Kolokolenska», from the point of view of the theory of the absurd. We consider the idea and characters of the cycle as methods of creating a grotesque reality.

Keywords: absurdity, cycle, stories, XX century, I. Ilf and E. Petrov.

Абсурд, от латинского — «нелепый». Именно абсурд становится главной характеристикой ситуации, в которой существует человек в постреволюционный период. Два молодых и в то же время уже известных писателя послеоктябрьской эпохи — И. Ильф и Е. Петров — вложили в понятие абсурда вполне осязаемый смысл.

Исследователи определяют абсурд как явление метафизическое, но активно проявляющееся в социальной жизни. Ощущение раздробленности бытия, отсутствие нравственного стержня, тотальная отчужденность человека от мира, враждебные силы, агрессивно направленные против личности — вот характеристики абсурдной реальности [1].

«Необыкновенные истории из жизни города Колоколамска» — это отдельный самостоятельный цикл, состоящий из 11 новелл. Все рассказы содержат одинаковую идею, в них обнаруживаются сходные стилевые особенности; произведения, включенные в художественное единство, на всех уровнях дополняют друг друга. Истории объединены местом действия и сквозными героями. Действие ограничено рамками единого пространства: события происходят в вымышленном городе Колоколамске, жизнь которого от начала до конца выглядит как концентрат абсурда. Мы рассмотрим приемы гротескного воспроизведения действительности на примере двух первых рассказов: «Синий дьявол» и «Гость из Южной Америки».

Для создания художественной модели авторы используют такие гротескные приемы, как повторяемость событий, нагнетание абсурда, сюжетно-композиционное «движение по кругу», сочетая это с установкой на типичность в характерах и обстоятельствах.

И. Ильф и Е. Петров описывают глупых и алчных людей, представляющих собой мозаику характеров эпохи. Ильф и Петров, в свойственной им сатирической манере, уличают в жадности целое поколение своих современников. Так, в рассказе «Синий дьявол» жители города отправляются в Москву зарабатывать тем, что будут бросаться под автомобили, при этом не стесняются ни легкой наживы, ни нежелания трудиться, не опасаются за свою жизнь. Абсурд и гротеск сюжетной ситуации удачно иллюстрируют следующие примеры: «— Я попал под автомобиль, — сказал доктор Гром радостно, — потом судился. И доктор-коммерсант, уснащая речь ненужными подробностями, поведал жене историю своего счастья»; «Когда под клятвийскую машину попал тридцатый по счету гражданин города Колоколамска, Никита Псов, и для уплаты ему вознаграждения пришлось закрыть государственную оперу, волнение в стране достигло предела».

Авторы умело используют гротеск, заостряя приметы действительности, доведенной авторской волей до абсурда. Такие принципы конструирования мирообраза позволяют показать степень глупости людей, их ошибки и заблуждения: слепую покорность, стадное чувство, недоверие ко всему новому и желание везде получить личную выгоду.

Рассказ «Гость из Южной Америки» продолжает общую тему обличения. В нем описывается эпизод из жизни города Колоколамска, связанный с возвращением в город бывшего

горожанина — Герасима Федоренко, который в качестве подарка своим бывшим согражданам строит огромный тридцатидвухэтажный небоскреб. Колоколамцы с радостью в него заселяются и в рекордные сроки устраивают в нем хаос, разрушая здание и собственные квартиры. В финале из-за поступков самих жителей в небоскребе стало невозможно жить, поэтому все покинули здание, вернувшись в старые квартиры. Здесь очевиден только мотив Вавилонской башни, это своего рода приговор возможности счастливого, осознанного коллективного сосуществования колоколамцев и пародийное осмысление социалистических идей.

Авторы, используя гротескную форму, придают устрашающей реальности характер невероятного происшествия, подобия шутки. Но картина самовольного заселения, разрушения и разграбления колоколамцами небоскреба, построенного для города земляком, стала страшной по своей узнаваемости. И. Ильф и Е. Петров заострили проблему глупости людей, неспособности к коллективной жизни. Каждый, заботясь лишь о своем благе, забывает о существовании остальных и готов «идти по головам». Люди забыли о взаимовыручке и помощи. Подобный мотив определяет сюжетно-смысловое пространство рассказа современника И. Ильфа и Е. Петрова — М. А. Булгакова «Дом № 13, Элит-рабкоммуна».

При внешней простоте сюжета абсурд не теряет в сатирической прозе 1920-х годов своего онтологического, философского содержания. Интерес к художественному абсурду объединил в двадцатом столетии разные направления в литературе и философии, принципиально ориентировавшиеся на критику позитивистских представлений о мироустройстве. Если человек оказывается дезориентирован в бытийном пространстве, он находится в ситуации заброшенности в мир, связи с которым потеряны. Именно эту экзистенциальную пустоту и заброшенность лучше всего передавала философия абсурда.

Социальный абсурд обусловил интерес писателей к поэтике абсурда, заставлял искать новые способы отображения реальности, экспериментировать с языком, переосмысливать предшествующие литературные традиции.

Библиографический список

1. Мысляков, В. А. Искусство сатирического повествования: проблема рассказчика у Салтыкова-Щедрина / В. А. Мысляков. — Саратов, 1966.

УДК 82-192
ББК Ш83.3 (4Рос)6

Виктория Матвейчук
Victoria Matveichuk
г. Челябинск (Россия), ЮУрГУ
Chelyabinsk (Russia), SUSU

**Абсурдный текст в русской рок-поэзии
(на материале альбома
«ВОСТОК X СЕВЕРОЗАПАД»
группы «Мумий Троль»)**

**The absurd text in russian rock poetry
(data: album "EAST X NORTHWEST"
by the group "Mumiy Troll")**

Аннотация: Статья посвящена эстетике абсурда в русской рок-поэзии (материалом исследования стал альбом группы «Мумий Троль» «ВОСТОК X СЕВЕРОЗАПАД»). Абсурдный язык используется рок-поэтом как способ особого воздействия на аудиторию. Он максимально точно «транслирует» мироощущение человека, принадлежащего абсурдному миру.

Ключевые слова: абсурд, рок-поэзия, «Мумий Троль», мотив.

Abstract: The article is devoted to the aesthetics of absurdity in Russian rock poetry (the material of the research was the album «EAST X NORTHWEST» by the group «Mumiy Troll»). Absurd language is used by a rock poet as a way to a special impact on the audience. It accurately «translates» the worldview of a person of absurd world.

Keywords: absurd, rock poetry, «Mumiy Troll», motif.

Историки искусства находят истоки абсурдизма уже в Античности и Средневековье [4]. Но наибольшее развитие этот феномен получает в эпоху становления авангардистского искусства и позднее наследуется постмодернизмом. Предпосылкой его формирования становится представление об искусстве как игре, сам же мир мыслится как абсурдный, иррациональный и хаотичный. Человек в этом мире одинок и беспомо-

щен, лишен индивидуальности, а абсурдность его языка «есть проявление абсурдности общения в мире», и «выразить невыразимое может только язык метафизический, лежащий за пределами логики и слов» [9, с. 19].

К эстетике абсурда обращаются художники-постмодернисты, а языковая игра, являющаяся основным ее принципом, становится одним из наиболее частотных приемов современного литературного процесса и, в частности, русской рок-поэзии. Для поэтики абсурда свойственны операции с формой слова и его смыслом. Сюда относятся неверное использование грамматической формы слова, нарушение норм орфографии, использование окказионализмов, нестандартное построение фраз, нарушение причинно-следственных связей, использование значения слова в неподходящем для него контексте [7, с. 225], абсурдная организация тропа, формирование «негуманоидной реальности» или образа алогичного, «чужого» мира и др. [6].

В этом плане особый интерес представляет отечественная рок-группа «Мумий Тролль», в творчестве которой мы можем обнаружить все вышеназванные приемы языковой игры. Для анализа нами был выбран последний, двенадцатый альбом рок-коллектива — «ВОСТОК X СЕВЕРОЗАПАД» [3].

«Планы» — первая композиция альбома. В них «не входило умирать», а «звезды все ложились в ряд». Но сам лирический герой «одергивает» себя от планирования своей жизни, все время возвращаясь к мысли:

только рано рано рано было строить планы
надо было по чуть-чуть мало-помалу
только рано рано рано если не помалу
риски есть остаться без всякого плана [3].

Ожидая, что судьба вмешается в созданный сценарий жизни, он не может позволить себе осуществить что-то из «запланированного» и находится на границе вымышленного им мира и мира реального, который вот-вот должен разрушить его «планы». Тревожное ожидание непредвиденных событий закрепляется в сознании лирического героя, парадоксальным образом трансформирует его «планы»:

в наши планы не входило умирать
в наши планы не входило ставить палки
в наших планах колесо не кружится вспять
наши палки
наши планы [3].

Таким образом, поток сознания «иллюстрирует» конфликт лирического героя с самим собой. В нем борются мечты и страхи, и в этой борьбе одерживают победу тревоги и сомнения, поскольку палки, которые вставляются в колеса, теперь равны планам («наши палки/наши планы»).

В следующей композиции «Отв. за романтику» также актуализируется мотив напрасного ожидания счастья:

мне не положен будет рай
его б сначала заказать
затем руками своею головой
в конструктор сложный собирать [3].

Особый интерес представляет название композиции. Так, словосочетание «ответственный за ...», в котором прилагательное «ответственный» управляет каким-либо именем существительным, определяет человека, наделенного определенными обязанностями и полномочиями (ответственный за пожарную безопасность, ответственный за электрохозяйство и т. д.). Сокрытие в названии композиции слова «ответственный» до «отв.» подтверждает наше предположение о том, что «ответственный за романтику» — административная функция лирического героя, с обязанностями которой он не смог или не захотел справиться.

«Ответственный за романтику» живет в абсурдном мире, в котором ему принадлежит абсурдная роль. Здесь ему нет места, и поэтому «ему пора в другую галактику».

Разрешению конфликта между миром и человеком в седьмой композиции способствует его похищение летающей тарелкой. Невозможность примирения с окружающей действительностью, «душной» и «тесной», приводит к тому, что летающая тарелка становится для него домом: «И дом мой теперь летающая тарелка» [3].

В следующей композиции («Ой») ключевой является тема одиночества. Но одинок здесь не только лирический герой:

мы ранены очень не знаем что хотим
ни чая ни чачи а кажется крови
тигры и леопарды мы с тобой потерялись
за оградой на тропинке глухой [3].

Лирический герой обращается в своем монологе к неизвестному нам собеседнику, который ранен, как и он, и потеряян в этом мире. «Тигры и леопарды», они оба ощущают себя чужими в этом мире и вместо «чая и чачи» хотят крови. Но «хищная сущность» лирического героя обусловлена определенными событиями в его жизни, поскольку «жажда крови» является приобретенной и еще не в полной мере осознается. Конфликт с окружающей действительностью приводит к тому, что лирический герой, как и персонаж Ф. Кафки Грегор Замза [5], утрачивает свою человеческую сущность.

В композиции «Приоритеты», как и в «Летающей тарелке», лирический герой покидает Землю. В данном тексте особого внимания заслуживают следующие строки:

передаем всей планете
что в нашем менталитете
летать не в приоритете

передаем всей планете
что в нашем приоритете
упасть на хвост и к комете [3].

Таким образом, в «менталитете» лирического героя не заложено желание покинуть планету, однако оно стало для него приоритетным. Как и в предыдущих текстах, здесь является ключевой тема одиночества человека в мире. Окружающая действительность — это враждебное, «чужое» пространство, и здесь он не может быть счастлив. Поэтому в «приоритете» лирического героя — путь в новый мир.

Мотив пути актуализируется и в последней композиции альбома. Но, как и в первом тексте, он связан с мотивом страха:

всех морей не пройти
прямо в начале пути
растерялись
подзадержались
карты выучили

знали все языки
да вот остались
подумали лучше
пройдут если тучи [3].

Лирический герой не может отправиться в путь, потому что препятствием является ожидание, когда пройдут тучи, и оно необходимо, чтобы оправдать его бездействие. Однако успех невозможен уже по той причине, что он сознательно игнорирует знание, которое помогло бы ему в пути.

Общим для всех композиций альбома является мотив одиночества. Лирический герой Ильи Лагутенко — человек, живущий в абсурдном или враждебном мире, желающий вырваться из той действительности, которой принадлежит. Позволяя страху и сомнениям завладеть им, в конфликте с этим миром он терпит поражение и ищет спасение в бегстве на другую планету, находит дом на летающей тарелке. Для него исключена возможность примирения с окружающей действительностью, поскольку он ранен ею или же находится в ожидании крушения своих планов. В то же время его принадлежность к абсурдному миру приводит к тому, что лирический герой и сам становится парадоксальным и противоречивым: его неспособность защитить себя от алогизма и иррациональности окружающей действительности становится причиной этой трансформации.

Таким образом, мироощущение рок-поэта находит свое отражение в абсурдистской картине мира. Также похожи задачи, которые ставят перед собой рок-поэт и художник, создающие свои произведения в рамках эстетики абсурда. Так, В. В. Бычков в одной из своих статей говорит о том, что для современного искусства характерно стремление эпатировать или шокировать реципиента с целью активизации его сознания на поиск «принципиально иных, альтернативных парадигм бытия, мышления, художественно-эстетического выражения, адекватных современному этапу космо-этно-антропо-цивилизационного процесса» [2, с. 100]. Синтетическое высказывание рок-поэта, в свою очередь, отличается «повышенным экстремизмом» [1, с. 42]. Это связано с тем, что «у рок-поэзии совсем иные, отличные от классических критериев художественности задачи, они ориентированы на эффективность воздействия. Слушатель должен стать носителем философии рок-поэта...» [8, с. 9]. Но создание абсурдного текста становится для рок-музыканта

Ильи Лагутенко не только способом особого воздействия на аудиторию. Абсурдный язык используется как средство описания абсурдного мира, и именно он максимально точно «транслирует» мироощущение человека, принадлежащего этому миру.

Библиографический список

1. Авилова, Е. Р. «Культовый» статус автора в русской рок-поэзии / Е. Р. Авилова // Русская рок-поэзия: текст и контекст : сб. науч. тр. — № 10. — Тверь : Твер. гос. ун-т, 2008. — С. 42—48.
2. Бычков, В. В. Постнеклассическая эстетика: к вопросу о формировании современного эстетического знания / В. В. Бычков // Философский журнал. — 2008. — № 1. — С. 90—108.
3. ВОСТОК X СЕВЕРОЗАПАД : музыкальный альбом / И. Лагутенко, О. Пунгин, П. Вовк и др. — М. : Navigator Records, 2018. — 1 электрон. опт. диск (CD-DA).
4. Дианова, В. М. Постмодернистская философия искусства: истоки и современность / В. М. Дианова. — СПб. : Петрополис, 1999.
5. Кафка, Ф. Замок. Превращение : роман, рассказы / Ф. Кафка ; пер. с нем. М. Рудницкого, С. Апта. — СПб. : Азбука-классика, 2005.
6. Кобринский, А. А. Поэтика «ОБЭРИУ» в контексте русского литературного авангарда XX века : автореф. дис. ... д-ра филол. наук / А. А. Кобринский. — СПб., 1999.
7. Орлова, Т. П. Поэзия абсурда: проблемы поэтики / Т. П. Орлова, А. А. Косицин // XIII Королевские чтения : сб. трудов междунар. молодежной науч. конф. — Самара : Самарский НИУ им. академика С. П. Королева, 2015.
8. Пилюте, Ю. Э. Статус автора в рок-поэзии: постановка проблемы и пути решения / Ю. Э. Пилюте // Русская рок-поэзия: текст и контекст : сб. науч. тр. — № 17. — Екатеринбург : Уральский. гос. пед. ун-т, 2017. — С. 7—11.
9. Сорокикова, В. И. Театр в эпоху модернизма и постмодернизма. Философия XX века и «новый театр» / В. И. Сорокикова // Вестник АХИ. — 2012. — № 2. — С. 3—35.

УДК 1751 82 82-1/-9
ББК 6/8 80/84 83.3

Марина Мозжерина
Marina Mozzherina
г. Челябинск (Россия), ЮУрГУ
Chelyabinsk (Russia), SUSU

Абсурд в романе Л. Элта́нг «Каменные клены»

The absurd in the novel L. Eltang “Stone maples”

Аннотация: В статье рассматриваются поэтика абсурда и основные художественные особенности романа современной писательницы Л. Элта́нг «Каменные клены». Выделены жанровые доминанты и стилевые особенности.

Ключевые слова: Л. Элта́нг, роман, детективный сюжет, нарратив, абсурд, мемуарная литература.

Abstract: The article deals with the poetics of the absurd and the main artistic features of the novel by the contemporary writer L. Eltang “Stone Maples”. Genre dominants and style features are distinguished.

Keywords: L. Eltang, novel, detective story, narrative, absurd, memoir literature.

Лена Элта́нг — современная писательница, родившаяся в России, пишущая на русском языке, но живущая за пределами своей родины. Романы Элта́нг новы, свежи, наполнены многоуровневыми смыслами, они сложны и загадочны. Каждый роман писательницы тепло встречают и читатели, и критики: в 2006 году вышел роман «Побег куманики» (лонг-лист Национальной литературной премии «Большая книга» сезона 2006—2007 года, шорт-лист премии «Национальный бестселлер» и шорт-лист премии Андрея Белого), в 2008 — «Каменные клены» (победитель премии «Новая словесность» в 2009 году), в 2011 году — роман «Другие барабаны» («Русская премия» 2011 года). Последние произведения Элта́нг: «Картахена» (2015 г.) и «Царь велел тебя повесить» (2017 г.).

Каждый роман Элтанг — причудливая смысловая игра, авторская загадка. Ее книги затягивают в запутанные сюжетные лабиринты, на каждой странице вопросов больше, чем ответов.

Роман «Каменные клены» — сложная история о русской девушке Саше Сонли, живущей в Уэльсе, в небольшом городке на побережье Ирландского моря. Роман полностью состоит из писем и дневников, образующих общее нарративное полотно. Сюжет образует околорасследовательная история: несколько лет назад младшая сводная сестра Саши пропала, и все местные жители обвиняют Сашу Сонли в ее убийстве. Сама Саша ведет отчужденный образ жизни, окруженной ореолом мрачных тайн; она загадочна и скрытна, все окружающие считают Александру ведьмой и винят во всех своих неудачах и бедах.

Волна неприятия и непонимания становится привычной для героини; она не отрицает обвинений, нападков и лжи в свою сторону, признаваясь в том числе в мифическом убийстве: *«я ее здесь похоронила, написала она и ткнула пальцем в сторону холмика, если это вас интересует, порвала на мелкие кусочки и зарыла — лучшего она и не заслуживала»* [2, с. 99] (курсив авторский). В своих дневниках Саша Сонли пишет о прошлом и настоящем, мешая правду и ложь, событийные факты и литературный вымысел. Создавая пограничный, эфемерный мир, героиня находится на границе реальности внутреннего и внешнего. Поиски смысла — как внутри себя, так и во внешнем мире — приводят к распаду сознания и духовному кризису: «Абсурдное сознание — это переживание отдельного индивида, связанное с острым осознанием этого разлада и сопровождающееся чувством одиночества, тревоги, тоски, страха» [1].

В основе понятия «абсурд» лежит противоречие логике и здравому смыслу. Появившись в философских трудах давно, данное понятие постепенно нашло отражение и в других науках, обрастая новыми смыслами. Абсурд в литературе ошибочно связывают с произведениями XX века, однако категория абсурда активно формировалась в мировой литературе веками, вбирая в себя новые грани значения.

Абсурдное сознание начинает активно проявлять себя в эпоху кризисов — общенародных, культурно-исторических. Кризис культуры и кризис человеческого сознания провоцирует хаос мира внешнего, отсутствие гармонии, порядка, разума. Исследователь О. Д. Буренина-Петрова определяет абсурд как

констатацию «смыслового, логического, бытийного и, соответственно, языкового бессилия обнаружить организующее начало в окружающем мире» [1]. В романе Элтанг абсурд проявляется на нескольких смысловых уровнях текста.

Сюжет произведения, сходный с детективным, создает центральную фабульную интригу романа «Каменные клены», однако Элтанг нарушает классическую схему детектива, в которой разгадка должна строиться на логических умозаключениях и выводах. Основная черта «детектива» Элтанг — отсутствие логики изложения событий и отсутствие единой (истинной) версии происходящего. В романе, состоящем из дневников и писем, нет и не может быть одного объективного взгляда на происходящие события. Каждая глава — переживание и осмысление всех событийных моментов, каждая глава глубоко субъективна. Роман предлагает нам несколько версий произошедшего, несколько точек зрения и реакций; одно и то же событие кажется нам и истинным, и ложным; один и тот же нарратор сначала заявляет одно, затем опровергает сам себя. В итоге мы задаем себе главный вопрос: а было ли убийство? И что тогда мы пытаемся разгадать?

Множественность точек зрения, отсутствие общей событийной логики создают внешний повествовательный хаос: хронология дневниковых записей и писем нарушается, время повествования постоянно находится между прошлым и настоящим, перемещаясь сквозь года и десятилетия. Записи в дневнике следуют за сознанием своего автор, перемещаясь стихийно, алогично; так же, словно «всплывая» в памяти, в сюжете появляются письма — от разных героев, датированные разными годами. Следуя за текстом, читатель пытается восстановить схему событий, фабульную нить, возвращаясь к прошлым главам или заглядывая вперед. Однако роман сам ставит под сомнение «преступление», разрушая заданную детективную направленность сюжета: «Когда Младшая появилась на пороге, я чуть поднос с посудой не выронила» [2, с. 248]. Детектив остался без преступления, виновный — без вины, а вопросы — без ответов.

Дневники Саши Сонли — это ее иллюзорный мир, в них она является убийцей своей сестры и ведьмой, в них она вольна писать о том, что считает нужным, придумывать, создавать, сочинять. Дневник здесь далек от дневника в настоящем понимании слова: в нем нет истинности и искренности его создателя. Обретя в произведении конкретного читателя,

дневник Александры окончательно становится художественным литературным произведением: «Почему я пишу о прошлом в третьем лице, о настоящем — в первом лице, а о будущем — совсем не пишу? Потому что прошлое и настоящее — это литература, жалкая тайна состоявшегося вымысла (...)» [2, с. 251]. Дневники героев Элтанг — это рефлексия, анализ, восприятие, осмысление: себя, своих поступков и своего места в мире. Попытка через текст, через свои мысли и слова найти гармонию — и внутри, и снаружи себя.

Роман «Каменные клены», созданный на границе XX и XXI веков, отразил в себе проявившиеся культурные и общественные изменения. Но в кризисную эпоху абсурдное сознание характерно не только для отдельно взятого человека, но и в целом для мира, ищущего новые способы и формы выражения. Герои Элтанг, находясь на границе сознания, ищут выход, способ борьбы с окружающей дисгармонией: «Вообще-то второй дневник получился случайно: я нашла в столе еще одну каштановую тетрадку, чтобы пустить ее на записки. (...) А что мне было делать? Надо же было хоть как-то выяснять отношения с хаосом» [2, с. 292]. Создаваемые ими призрачные вербальные миры — это не только способ осознать и принять себя, свое прошлое и настоящее, но и попытка обрести новые смыслы и горизонты своего внутреннего и реального мира и бытия.

Библиографический список

1. Буренина, О. Что такое абсурд, или по следам Мартина Эсслина / О. Буренина // Абсурд и вокруг : сб. ст. ; отв. ред. О. Буренина. — М., 2004. — С. 7—72.
2. Элтанг, Л. Каменные клены / Л. Элтанг. — М. : АСТ, 2008.

Поэтика абсурда в лирике Линор Горалик

The poetics of absurd in the lyric of Linor Goralik

Аннотация: В статье рассматривается ряд стихотворений Линор Горалик из сборников «Подсекай, Петруша» и «Так это был гудочек», в которых использованы приемы поэтики абсурда. На примере этих текстов проводится анализ тематических и идейных доминант в лирике автора. Поэт обращается к темам смерти, несовершенства мира и человека, бессмысленности жизни, трагичность которых усиливается за счет обращения к абсурду.

Ключевые слова: абсурд, Линор Горалик, современная поэзия, лирика.

Abstract: The article deals with a number of poems by Linor Goralik from the collections “Podsekai, Petrusha” and “So it was a whistle”, which used the techniques of poetics of the absurd. On the example of these texts, we analyze the thematic and ideological dominants in the author’s lyrics. The poet addresses the themes of death, imperfection of the world and man, the meaninglessness of life, the tragedy of which is enhanced by resorting to absurdity.

Keywords: absurd, Linor Goralik, modern poetry, lyrics.

Поэт, писатель, журналист Линор Горалик родилась в 1975 году в Израиле, в 2000 году переехала в Россию. В 1999 году выпустила первую книгу стихов «Цитатник», которая получила в основном негативную оценку критиков, а годы спустя была названа «плохой и детской» самим автором. Сборник «Подсекай, Петруша» вышел в 2007 году, «Так это был гудочек» — в 2015. Также стихотворения Горалик публикуются на сайтах «Вавилон», «Новая карта русской литературы», ранее выходили в журналах «Зеркало», «НЛО», «Новый мир» и других.

В лирических произведениях Линор Горалик часто обращается к поэтике абсурда. Многие тексты данной направленности поднимают темы смерти, несовершенства мира и человека, бессмысленности жизни.

В стихотворении «В окно выходит человек» прослеживается интертекстуальная связь со стихотворением Даниила Хармса «Из дома вышел человек», что подтверждает идейное сходство поэтики Горалик с поэтикой абсурдистов.

В окно выходит человек — без шляпы, босиком, —
и в дальний путь, и в дальний путь
срывается ничком [2, с. 36].

Трагичность происходящего — самоубийства — резонирует с легковесным и оптимистичным ответом лирического субъекта:

Они его издалека
зовут попить пивка,
а он в ответ — «пока-пока»,
в том смысле — «нет пока» [2, с. 36].

Стремление к смерти и одновременно ее отрицание коррелирует с попыткой побега и его невозможностью, что приводит к обратному эффекту: вместо того, чтобы «выбраться сухим», лирический субъект «лупит воздух так и сяк / не чуя скользких рук / не чуя мокрого лица и дряблого мяса», а «город Петроград в семнадцатом году» остается прежним, но только дублируется в пространстве ада, мотив бегства сменяется мотивом возвращения.

В другом стихотворении несоответствие заключается в «соответствии» сравнения. Устойчивое выражение «как резаные», относящееся к людям, которых в буквальном смысле «резали», утрачивает значение: «В хирургическом пациенты орут, как резаные».

Кроме того, в тексте противопоставлены разные точки зрения на объект окружающего мира:

Собачку все кормят.
Она гордо ходит
по квадратам клумб, как своевольная пешка.
...

Поддвигает воплям, когда оказывается у окошка.
В глазном отделении зрячие играют в шашки,
«Слышь, — говорят, — кошка» [2, с. 6].

Оба варианта интерпретации такого несоответствия парадоксальны. С одной стороны, «зрячие» на самом деле не видят или не способны адекватно соотносить объекты с их истинной сущностью в своем сознании. С другой стороны, можно интерпретировать строки как неверную самоидентификацию у «собачки», которая на самом деле является кошкой.

Алогичность построения диалога в стихотворении: ««Здрасьте». — «Здрасьте». — «Вася умер дома?»» заключается в подмене понятий и приоритетов: «Здрасьте». — «Здрасьте». — «Вася умер дома?» «Вася умер на уроке в школе. Кто ему звонит?» — «Сережа умер. Извините. Жалко, что не дома» [3, с. 36].

Предположительно, текст берет истоки из серии анекдотов с черным юмором, основной сюжетообразующий компонент которых «Вася умер». По структуре наиболее близкий из них следующий:

— Вася дома? / — *Вася умер!* / — Вася дома? — еще через несколько минут спрашивает наркоман. / — Я же сказала вам: *Вася умер.* / — Так я не понял: он что, за маком не поедет?

В тексте Горалик взятая за основу и без того абсурдная ситуация гиперболизируется: коммуникация осуществляется несмотря на изначальное знание «Вася умер», развязка в анекдоте, воплощающая комический эффект, трансформируется и становится завязкой в стихотворении, а важным, как и в анекдоте, выставляется не смерть, а ее отсутствие. Происходит десакрализация смерти, которая заключается в ее игнорировании.

В стихотворении «Что ж ты Родине на кровь не подашь?» нарушение законов логики и искажение действительности принимается как данность, заведомо признается правильным. Это соотносится с высказыванием В. С. Воронина: «В широком смысле абсурд выступает как несоответствие действительности, принимаемое, однако, за норму в тот или иной период развития индивида или общества» [1, с. 12]. Парадоксальное развертывание текста создает реальность, в которой действуют другие законы:

Что ж ты, курочка, бычка не родишь?
Вон коровка барсука принесла,
поросенок яичко снес.

Таким образом, абсурдом в художественном мире стихотворения считается отступление от обозначенной нормы. Однако в финале образуется новая связь между означаемым и означающим, что приводит к восстановлению норм привычной реальности и восприятию искусственно выстроенных законов жизни как противоестественных. Ирреальный бред, выдаваемый за истину, сталкивается с диалектически противоположной действительностью, в которой общепринятые действия оказываются неприемлемыми и ведут к губительным последствиям, вынуждающими «Ради Господа одуматься» [3, с. 8].

Употребление Горалик обценной лексики служит для разграничения правильного и неправильного: неприятие выдуманных, искусственных норм приводит к отчуждению человека от общества, за отказом жить в общепринятой системе следует осуждение. Носители полярных точек зрения находятся в противоречивых отношениях, следовательно, воспринимают противоположную позицию как невозможную и абсурдную.

За счет игры слов две реальности уместаются в стихотворении «А снег все идет, падает»:

А снег все идет, падает, идет, падает.
И мы в нем идем и падаем, идем и падаем.
А шар все встряхивают и встряхивают, встряхивают
и встряхивают [2, с. 43].

Экзистенциальная идея абсурдности и малозначительности человеческой жизни выражается двусмысленности семантики: земной шар в художественном мире предстает в виде шара-игрушки, в который заключены люди. Ограниченность пространства и присутствие высшей силы подразумевают беспомощность человека, его незначительную роль невозможность управлять своей жизнью.

О. Л. Чернорицкая пишет: «Поэтика абсурда — это художественный образ, построенный как соединение двух метафор, внешней (художественной) и внутренней (эпистемологической); он включает в себя два типа отношений: сходство и оппозицию, причем если во внешней метафоре актуализировано сходство двух элементов, то во внутренней метафоре

актуализирована оппозиция либо этих элементов, либо их абстрактных эквивалентов. Бывает и наоборот: во внешней форме актуализируется оппозиция, тогда как во внутренней форме наблюдается сходство» [4, с. 28].

Так, в стихотворении Горалик образ создается на основе внешнего сходства объектов. Метафора, построенная на отождествлении Земли с сувениром в виде шара, выводит на первый план несоответствие двух представлений: реалистичного, привычного понимания жизни людей на Земле, и художественного, вымышленного, в котором люди заключены в шар, существуют внутри него. Ограниченность пространства и присутствие высшей силы подразумевают беспомощность человека, его незначительную роль, невозможность управлять своей жизнью.

Другой аспект тяжелой доли человеческого существования раскрывается в стихотворении «В аду четверг привычнее всего», в котором жизнь приравнивается к аду за счет отсутствия разграничения между жизнью земной и загробной, переноса реалий повседневности в пространство ада:

В аду четверг привычнее всего.

...

мы еле доезжаем до работы, —
а там суббота, пять часов утра [3, с. 58]

Хаотичность в заданной системе координат, дезориентированность человека подчеркивается временной несогласованностью: мир непостоянен, абсурден, непонятен, человеку остается только подчиняться его непредсказуемым законам.

Примитивизация существования и отсутствие высшего смысла жизни лежит в основе стихотворения «Про тут немногий надо понимать». Инструкция по выживанию представляет собой минимальный набор правил:

Про тут немногий надо понимать:
ходить нога, кричать вот этим ротом,
а этим нос дышать, а так смотреть,
а смерть холодный нехороший [3, с. 35].

Лексическая и семантическая сочетаемость слов при этом не нарушена, однако абсурдность такого устройства бытия является на грамматическом уровне текста. Логика содержания

не соответствует искаженности формы, которая преобладает над смыслом и обесценивает его. Ломаный язык лирического субъекта и семантическая составляющая текста сводятся к указанию на деградацию человека и мира в футурологической, а возможно, постапокалиптической картине.

Таким образом, абсурд в лирике Линор Горалик лишен комического эффекта. В художественном мире поэта человек бессилён перед смертью, беспомощен в жизни. Особенно это проявляется в смешении или противостоянии точек зрения, парадигм, реальностей. На примере рассмотренных текстов можно сделать вывод, что абсурдным является стремление к смерти, ее отрицание, отказ от своей сущности, а также сама жизнь, которая предстает полной трагизма и фатальности.

Библиографический список

1. Воронин, В. С. Законы фантазии и абсурда в художественном тексте / В. С. Воронин. — Волгоград : Изд-во ВолГУ, 1999.
2. Горалик, Л. Подсекай, Петруша / Л. Горалик. — М. : Арго-Риск ; Книжное обозрение, 2007.
3. Горалик, Л. Так это был гудочек / Л. Горалик. — М. : Ozolniek i: Literature Without Borders, 2015.
4. Чернорицкая, О. Л. Поэтика абсурда / О. Л. Чернорицкая. — Вологда, 2001.

Поэтика абсурда в русском литературном нуаре

The poetics of absurd in the russian literary noir

Аннотация: В статье предложен анализ художественных особенностей русского литературного нуара, которые базируются на поэтике абсурда. Автор статьи приходит к выводу, что категория абсурда проявляется на уровне хронотопа, цветообразов, в заголовочно-финальном комплексе и других элементах поэтики.

Ключевые слова: абсурд, абсурдное сознание, нуар, жанрово-стилевые формулы.

Abstract: The article analyzes the artistic features of the Russian literary Noir, which are based on the poetics of the absurd. The author comes to the conclusion that the category of absurdity is manifested at the level of the chronotope, color images, in the header-final complex and other elements of poetics.

Keywords: absurdity, absurd consciousness, noir, genre-style formulas.

Осмысление отечественного нуара как особого явления внутри мировой традиции нуара предполагает совмещение заданных исследовательских векторов, решение проблемы на стыке таких ключевых категорий, как абсурд и нуар. В истории философии понятие «абсурд» стало использоваться экзистенциализмом как атрибутивная характеристика отношений человека с миром, лишенным смысла и враждебным человеческой индивидуальности. Осознание отчуждения человека от мира и самоотчуждения индивида порождает *абсурдное сознание*.

Исходя из этого, попытаемся совместить рамки философского понятия абсурд и эстетического содержания жанровой

парадигмы, проследив присутствие этой категории на каждом из уровней жанровой модели нуара.

Прежде всего, мы сталкиваемся с этой категорией уже при попытке определения самого нуара как явления отечественной литературы. Родившийся на пересечении традиций западного кинематографа, черного детектива *hardboiled*, «чернухи» как явления «перестроечной» литературы, собственно детектива, нуар не следует ни одной из этих традиций до конца, затевает игру с ними, при этом абсурдируя и подвергая сомнению привычные жанрово-стилевые формулы. Эта игра обладает серьезным концептуальным смыслом: заостряя противоречия, несоответствия, во многом опираясь на эстетику гротеска, нуар акцентирует внимание на абсурде повседневности, иногда доводя его до предельного заострения. В этом смысле нуар противоречит утопии, создающей образ гармоничного миропорядка, причем делается это нарочито акцентировано и откровенно. Не случайно в одном из образцов этого жанра — сборнике «Москва нуар» — уже на уровне заголовочно-финального комплекса появляется абсурдированная категория «исковерканной утопии» [3].

Однако абсурдированное звучание получает свое органичное объяснение в самом содержании, где в каждом произведении последовательно разворачиваются и нанизываются истории «частного абсурда», которые мозаично складываются в общую картину действительности. По такому же принципу, хотя это не фиксируется в заглавии, авторами сборника «Петербург нуар» изображается картина жизни второй, культурной и одновременно криминальной, столицы (и в том, что Петербургу вполне органично удастся сочетать эти два начала, уже просматривается очевидная демонстрация категории абсурда).

Было бы ошибкой считать, что в литературе такой образ мира ассоциируется лишь со столицами: в романной серии нуара, начатой в 2018 году сценаристом и писателем Александром Молчановым (в романах «Газетчик» и «Писатель» [1; 2]), изображается абсурд провинциальной жизни, которая абсолютно во всех своих характеристиках соответствует столичным нормам и правилам.

Исходя не только из заголовочно-финального комплекса как формальной меты произведений, но и собственно из непосредственного анализа книг, можно говорить о том, что категория абсурда отчетливо заявляет о себе на уровне хронотопа.

И речь в этом смысле стоит вести не столько о географических локациях, сколько о внутренних характеристиках пространства и времени, о той мотивной структуре, которая рождается во-круг категории хронотопа.

Городской пейзаж в большинстве случаев представлен как хаотологическое нагромождение пространственных деталей; конструируемый писателями образ столицы содержит открытую авторскую оценку и транслирует читателю заложенные в этом образе смыслы.

Смысловой ход традиционен для формирования образа города: от пейзажа, фокусирующего внимание на хорошо известных, «туристических» деталях Москвы авторы неизменно переходят к оценочным характеристикам, по большей части наделенным драматической интонацией, иногда граничащей с трагизмом. За счет этого создается образ антимира, в котором напрочь убивается все человеческое.

При всей разнице нюансов эти пространства объединены мотивами движения по кругу и тупика. И эти характеристики являются производными категории абсурда и категории гротеска, они обусловлены внутренним состоянием героя, попавшего в ситуацию тупика, приближающегося к экзистенциальному (герой находится между жизнью и смертью, сном и явью, он бессилен изменить ход жизни; часто, программируя игру, сам становится жертвой случая, рока). Преступник в таком мире, как правило, является жертвой (и это особенность нуара), спасение невозможно, так как поражение чаще всего оказывается внутренним. Герой переживает внутреннюю катастрофу, связанную с крушением идеалов и ценностей. И это внешнее пространство мрака оттеняется изнутри собственными мрачными ощущениями, поэтому преобладающими колористическими деталями является серый цвет, грязный.

Черно-белая гамма, которую исследователи часто относят к влиянию эстетики экспрессионизма, действительно присутствует в произведениях. Она в ряде случаев выполняет роль контраста характерам, ситуациям, что является, как и пространственные детали, способом выявления авторской иронии. Цвет редко носит чистые нейтральные оттенки. Как правило, он предстает в грязных примесях, выразительно характеризующих происходящее, героев, и позволяет читателю предсказать следующие за этим события.

Читателю, воспитанному на традициях отечественной классики, нуар может показаться жанром, разрушающим

привычные содержание и форму словесности: грубый, жесткий язык, в котором много обсценной лексики, грубые ситуации, жесткие сюжеты. И самое главное — отсутствие гармонического исхода ситуации (и даже гипотетической возможности такового) свидетельствует о том, что абсурдизация является ключевым и конструктивным принципом создания художественной модели мира в русской версии литературного нуара.

Библиографический список

1. Молчанов, А. Газетчик / А. Молчанов. — М. : Эксмо, 2018.
2. Молчанов, А. Писатель / А. Молчанов. — М. : Эксмо, 2018.
3. Москва Нуар: город исковерканных утопий. — М. : Эксмо, 2011.

УДК 821.161.1-31
ББК Ш5(2)5-4

Килиан Рюкшлосс
Kilian Rukshloss

г. Мюнхен (Германия), Мюнхенский университет
им. Людвига и Максимилиана
Munich (Germany), Ludwig Maximilian University of Munich

Абсурд в повести Гоголя «Записки сумасшедшего»

Absurdism in Gogol's «Diary of a Madman»

Аннотация: В данной работе исследуются разные аспекты поэтики абсурда в повести Гоголя «Записки сумасшедшего», выраженные в понятиях *немыслимого, нелепого и бессмысленного*. Автор статьи анализирует, как эти понятия образуют художественное целое в повести Гоголя.

Ключевые слова: абсурд, безумие, Н. В. Гоголь.

Abstract: The aim of the given paper is the analysis of various aspects of absurdism in Gogol's short story "Diary of a Madman". Here absurdism appears as subjects that are either not thinkable, ridiculous or don't make any sense at all. Further the author shows, how those different understandings become an artistic entity in the considered short story.

Keywords: absurdism, madness, N. V. Gogol.

1. О понятиях абсурда в повести Гоголя

В данной работе мы рассмотрим примеры разных понятий абсурда в повести Гоголя «Записки сумасшедшего» и попытаемся объяснить, с какой целью они используются автором. Мы начнем с исследования довольно красивого примера абсурда в прямом логическом смысле, т. е. выражения, из которого вытекает логическое противоречие с данной системой аксиом. Этот тип абсурда в первую очередь отличается конфликтом с нашей будничной логикой.

Затем мы рассмотрим примеры *немыслимого* в повести, т. е. такое понятие абсурда, при котором мы не можем вообразить себе такую ситуацию в действительности, потому что она противоречит нашему опыту — например, говорящие животные.

В дальнейшем наше понятие абсурда уже не будет меняться, мы лишь введем дополнительно фактор нелепости. Очень важно, что в этих двух случаях — немыслимое и нелепое — абсурд имеет внутренний смысл, т. е., с точки зрения главного героя, не возникает никакого конфликта ни с логикой, ни с действительностью. Лишь нам, но не персонажу, его объяснения мира кажутся ложными.

В конце мы исследуем бессмысленное в данном тексте, которое не только немыслимо или противоречиво, но вообще не имеет никакого внутреннего смысла. Кроме того, мы увидим, как эти разные понятия сочетаются в повести Гоголя и что для разных эпизодов текста для различных целей используются разные понятия абсурда.

2. Чистое логическое противоречие

Непосредственно в начале повести мы находим пример абсурда в прямом логическом смысле: главный герой слышит разговор между двумя собаками на улице и успокаивает себя тем, что он читал следующие строки в газете: «...в Англии выплыла рыба, которая сказала два слова на таком странном языке, что ученые уже три года стараются определить и еще до сих пор не открыли»¹ (*).

Чтобы доказать, что из (*) вытекает противоречие или по крайней мере конфликт с будничной логикой, следует определить, что имеется в виду под словом «язык», играющим центральную роль в (*). Попытаемся найти условие, отличающее язык от каких-либо случайных звуков. Такие звуки могут считаться языком только в том случае, если мы видим кого-то, его понимающего. Например, если мы не понимаем по-арабски, то не можем отличать ругательство по-арабски от, скажем, неразборчивого кашля, напоминающего эмоционально сказанную фразу. Только по реакции других мы увидим, передают ли эти звуки какую-либо информацию. Исходя из этого, мы определяем «язык» как знаковую и звуковую систему, используемую с целью коммуникации.

Разумеется, этим определением не исчерпываются все функции языка. Если мы, например, говорим сами с собой, то язык — не средство коммуникации, а лишь отображает наши эмоции и служит инструментом рефлексии. Но данное опреде-

¹ Гоголь Н. В. Записки сумасшедшего // Петербургские повести. СПб.: Наука, 1995. С. III. Здесь и далее текст Гоголя приводится по этому изданию.

ление включает в себе необходимый нам аспект, который отличает язык от случайных звуков (например, криков). Введем следующую аксиому: для каждого языка существует кто-то, понимающий его. Исходя из этой аксиомы, мы можем доказать, что приведенное нами утверждение (*) является противоречивым. Ведь если обнаруженная в Англии рыба говорит на каком-то языке, то в силу аксиомы должен найтись кто-то, понимающий этот язык. Но это очевидно противоречит второй части утверждения, что никто не может «открыть» этот язык.

В том случае, если предложенная аксиома кажется слишком жесткой, предложим следующую альтернативную мысль. Допустим, что существует язык, который никто не понимает. Как мы можем тогда отличать этот язык от случайных звуков? Получается, что в таком случае мы можем утверждать следующее:

- «Звуки рыбы — язык». (1)
- «Звуки рыбы — не язык». (2)

Истинным может быть или (1), или (2), иначе мы получаем что-то похожее на «независимость» Курта Геделя, а это точно конфликт с будничной логикой.

Гоголь здесь дополнительно усиливает абсурд тем, что он выбирает рыбу, которая обычно не издает вообще никаких звуков. Но главный фактор абсурда здесь лежит, безусловно, в словах «сказать» и «язык». Необычно то, что такое сильное нарушение логики обнаруживается в самом начале повести, когда главный герой еще не сошел с ума. По-видимому, Гоголь здесь не хочет показать, как далеко протагонист уже ушел от действительности, или намерен критиковать общество. В этом месте абсурд используется, чтобы продемонстрировать ограниченные интеллектуальные способности главного персонажа, так как предлагается, что человек, верящий во что-то вроде (*), характеризуется как легковверный и не очень умный.

В отличие от данного примера, служащего для характеристики главного героя, далее абсурд используется в повести, скорее всего, для того, чтобы показать растущие отклонения главного героя от нормы или чтобы указать на нелепое в тогдашнем обществе, что тоже могло служить отклонением. Проследим, как это происходит.

3. Письма собак — абсурд в образе немыслимого

Абсурд в образе немыслимого первый раз встречается, когда главный герой на улице слышит разговор между двумя собаками. Это поначалу не кажется таким уж странным, потому что мы привыкли к говорящим животным из разных других литературных произведений. В этом, со стороны Гоголя, есть элемент игры, так как именно в письмах собак читателю сообщается о важных событиях, узнать о которых от самого рассказчика читатель бы не мог. В них сталкиваются действительность и фантазия главного героя. Из них мы узнаем, что у директорской дочери уже появился жених и что надежды протагониста на ее любовь тщетны.

Но нельзя забывать, что мы читаем дневник якобы сумасшедшего человека и не можем считать эти письма, переписанные слово в слово в его дневник, достоверными. В этой ситуации бросается в глаза отсутствие рассказчика, достойного нашего полного доверия. У читателя, чтобы разбираться в действительности, в распоряжении есть лишь собачьи письма и комментарии главного героя, то есть источники, которые должны нам казаться ложными. А нарратив повести устроен так, что мы автоматически верим версии собачьих писем и одновременно видим, как Гоголь издевается над нами, верящими говорящим и пишущим собакам. И в наших головах, наверное, должен бы мелькнуть вопрос, кто тут сумасшедший.

На этом месте данная повесть получает неожиданную актуальность. Как мы сегодня осведомляемся о мире? Формируется ли наш образ мира из личного опыта? Конечно, нет! Мы получаем новости из разных источников и должны сами решить, во что верим, как в данной повести. Кажется, что Гоголь хочет нас здесь научить недоверию к получаемой из третьих рук информации, предлагая разные источники, каждый из которых сам по себе оказывается ложным. Не случайно, когда мы читаем это, в наших головах возникает всем известное сегодня выражение «Fake news».

Создается специфическая гоголевская ситуация, в котором никто не знает, где находится правда. Она действительно сообщается в письмах, якобы написанных собаками? Эта мысль даже в этой системе кажется какой-то очень странной. Но версия главного героя, критикующего больной мир, в котором простому титулярному советнику якобы нельзя найти счастья, тоже не вариант. Значит, что этот эпизод заканчивается как просмотрение вечерних новостей с большим вопросительным

знаком. И, наверное, это должно так и быть, если хочется ввести читателя в царство мыслей обычного сумасшедшего человека.

Но Гоголь использует абсурд в этом эпизоде не только для того, чтобы изображать психическое состояние главного героя. Подобный неточный хаос, о котором повествует эта часть текста, является приглашением обдумать наши суждения и наше понятие правды. И с целью такого эффекта нельзя шутить или вызывать слишком сильные эмоции, поэтому мы здесь наблюдаем совершенное отсутствие нелепого.

Чрезвычайно интересными оказываются также комментарии главного персонажа под письмами. Сначала он хвалит собак как «очень умный народ». Но узнав, что директорскую дочь уже ждет жених, он начинает жаловаться на «мерзкую собаку», намекающую на него, что «это не человек написал». Апогеем является его замечание: «Как будто я не знаю, чьи здесь шутки. Это шутки начальника отделения» [1].

До этих пор мы привыкли к ограниченным интеллектуальным способностям главного персонажа, к его безнадежной личной жизни, противоречащей его воображению; мы даже привыкли к говорящим и пишущим собакам. Но как начальник отделения внезапно оказывается связан с собачьими письмами? Даже в этой немыслимой системе вряд ли начальник отделения может иметь какое-нибудь отношение к пишущим собакам. (Тем не менее, мы замечаем, что это повышение немыслимого не ведет к противоречию, потому что теоретически связь начальника отделения с собаками не нарушает никаких логических законов. Нет и признаков того, что эта связь нарушает логику мыслей главного героя).

Возможна интерпретация, что здесь уже встречаются признаки психической болезни. Но это было бы слишком просто и, наверно, не излагает интенцию Гоголя. В этих двух предложениях прежде всего совершается конфликт между внешним миром, давящим на главного героя, и его внутренними мыслями, делающими всю его жизнь нетерпимой. Ему, скорее всего, кажется, что в этот момент весь мир объединился против него, бедного будущего генерала. Поэтому теперь ему все равно, собаки или начальник отделения его бесят. После того как он получает эти удары из писем, в его глазах все просто смешивается в смутный туман, борющийся против него.

Следовательно, здесь абсурд используется прежде всего для того, чтобы изображать депрессивное, отчаянное настроение,

в котором теперь находится персонаж. Можно прямо чувствовать его боль, вызванную столкновением тщетных надежд с действительностью. Эта ситуация немного напоминает о мужчине, покинутом женой и винящем в этом иностранцев. Связь между иностранцами и его женой довольно невероятна, но в состоянии отчаянного бешенства это не важно, и он просто выговаривается, чтобы ему стало легче на душе.

4. Главный герой сходит с ума — абсурд в образе нелепого

Первый раз мы встречаем комический элемент абсурда еще до писем собак. Абсурд бывает смешным, если в нем сталкиваются два несовместимых мира. Именно это случается, когда главный герой овладевает собачьими письмами. Он приходит к хозяйке Фидели — приятельнице собаки директорской дочери, и говорит: «Мне нужно поговорить с Вашей собачонкой!» [1].

Фидель в ответ не говорит, а лает, и по реакции хозяйки мы узнаем, что она явно не разговаривает со своей собачонкой, во всяком случае, не считает ее говорящей. Таким образом, нам сообщается, что если эти собаки действительно ведут разговоры, то герой — единственный человек, понимающий их. Дальше он бросается в квартиру и под протестом Фидели хватается за собачью переписку. Причем хозяйка «пугается чрезвычайно» и принимает его «за сумасшедшего». Нужно заметить, что здесь первый раз используется слово «сумасшедший» — возможно, уже как намек на психическую болезнь главного героя.

Наше путешествие в сознание сумасшедшего только началось, и мы с этими мыслями еще довольно хорошо справляемся. Здесь, как и в будущем, возникает вопрос: где разница между сумасшедшим и идиотом? До сих пор главный герой — только идиот, скрывающий от всех свои нелепые надежды и, очень важно, вписанный в социум, так как он нормально приходит на работу. С первой же страницы Гоголь играет со страхом человека стать сумасшедшим и испытывает точку, с которой мы считаем главного героя сумасшедшим.

Во второй половине повести герой перестает работать и таким образом функционировать для общества. И именно в тот момент, когда он теряет свою общественную пользу, сколь малой бы она ни была, его сумасшествие становится бесспорным. Это тоже можно принять за абсурд как противоречащее нашей морали и нашему понятию сумасшествия как болезни.

Последняя часть повести — непрерывное усиление нелепого, которое демонстрирует, как далеко главный герой уже находится от действительности. Весь абсурд здесь начинается с того, как герой читает в газете, что в Испании упразднен престол и что там нет короля. Встав на следующее утро, он внезапно убежден в том, что он сам — испанский король. Мысль, что герой — действительно испанский король, является, безусловно, немыслимой и нелепой. На это указывает сам Гоголь, когда главный герой, теперь король Фердинанд VIII, представляется таковым своей кухарке Марфе. В этой ситуации между строчками возникает вопрос: как может испанский король быть православным? Очевидно, Гоголь этим сюжетом хочет выразить, что персонаж прощается с действительностью. Это же подтверждают даты над его записями, продолжающиеся до тех пор, когда главный герой пишет в своем дневнике. И он перестает работать, так как момент, когда его увезут в сумасшедший дом, остается вопросом времени.

Кроме того, мы видим развитие психической болезни героя в его теории заговора. Здесь интересно, как Гоголь строит чужой мир мыслей, противоречащий нашему объяснению мира, но являющийся логически консистентным. Этот феномен можно назвать абсурдной логикой. Зная о том, во что люди могли верить в XIX веке, мы можем вообразить, что «мозг не находится в голове, но приносится ветром со стороны Каспийского моря» [1]. Так же и мысль, что «честолюбие, вызываемое небольшим червячком в маленьком пузырьке под языком, который люди получают от цирюльника из Гороховой» [1], не содержит в себе логической ошибки и в принципе возможна. Все это имеет на самом деле смысл, потому что герой тем самым объясняет себе что-то и каждое объяснение должно быть для него само по себе консистентным.

Поэтому нельзя сказать, что в повести передаются одни лишь мысли сумасшедшего человека. Гоголь использует отнесенность каждого понятия абсурда и логики, чтобы критиковать общество той эпохи через глаза сумасшедшего, видящего то, что здоровый человек не сразу замечает. На это указывается, когда главный герой пишет: «<...> как я мог думать и воображать себе, что я титулярный советник <...>. Хорошо, что еще никто не догадался посадить меня тогда в сумасшедший дом» [1].

И действительно, почему нам кажется, что человек, который встает и воображает себя испанским королем, так нелеп?

Неужели это значит, что идея существования королей и дворянства сама по себе нелепая? В глазах героя, в его абсурдной логике мы способны увидеть абсурд в «нашем мире». В эпизоде, когда главный герой возвращается после трех недель в департамент, нелепость проступает у всех его сослуживцев, этих честолюбцев, юлящих перед директором, и эту нелепость можно яснее увидеть глазами главного героя. Воображая ситуацию, как все люди, кроме него, вскакивают с кресла и кланяются, мы могли бы подумать, что он там единственный «нормальный» человек.

Если мы верим, что задача литературы состоит в том, что она должна показать читателю его настоящее лицо, то Гоголь здесь спрашивает нас, кто там нелеп: мы, юлящие перед нашими начальниками, или главный герой. Почему нам кажутся такими немыслимыми различные конспирологические теории, если мы сами верим в не менее нелепые теории. Нельзя ли сказать, что человек вообще тянется к легким объяснениям, в которых находится виновник происходящего и в которых сам он выходит молодцом? В чем разница между нами и ним? Почему мы так уверены, что он — сумасшедший, а не мы? Нужно ли нам бояться? Данная повесть ясно доказывает, что четкого определения сумасшествия нет и что неизвестно, кто об этом судит. На самом деле в каждом из нас найдется мысль, которую можно принять за сумасшедший абсурд.

5. Сумасшедший дом — граница между смешным и трагическим

В конце текста мы наблюдаем странный феномен. Мы читаем, что испанские депутаты приезжают, чтобы проводить испанского короля Фердинанда VIII в Испанию. Дальше мы узнаем, что Испания находится очень близко от России. Экипаж до Испании едет всего полчаса. И Испания оказывается странной землей, где государственный канцлер бьет короля и грандов палкой и запирает их. Но каждый из нас каким-то образом сразу понимает, что это главного героя привезли в сумасшедший дом. Очевидно, что вся эта история так противоречит нашим представлениям, что наш мозг решает: «Нет, это не Испания, он сейчас прибыл в сумасшедший дом». Возникает чрезвычайно интересный вопрос: как этот сюжет устроен Гоголем, что мы все это воспринимаем именно так? Почему это так ясно вытекает из данного текста, где слово «сумасшедший дом» не встречается, а говорится об Испании?

Одно возможное объяснение, что уже само название повести создает в нас такое ожидание, так что читатель подсознательно ждет момент прибытия в сумасшедший дом. И абсурд в сюжете, т. е. противоречие с нашим будничным опытом, подтверждает это ожидание. И в финале мы, наконец, находим место в тексте, которое можно так интерпретировать, и поэтому читаем все таким образом, что наши ожидания сбываются.

Но если это верно, тогда мы ведем себя как главный герой в первой половине текста и разрешаем нашим мыслям влиять на восприятие действительности. Прячем ли мы сейчас наши ожидания и объяснения мира? Почему прежде это нам показалось таким смешным и идиотским, а сейчас мы поступаем точно так же? Гоголь своей конструкцией повести ставит нас лицом к лицу перед отсутствием фактов. Он создает повествование как дневник сумасшедшего и таким образом одновременно провоцирует вопрос, в чем разница между нашей интерпретацией и интерпретацией главного героя, так что нам приходится обдумать наше суждение.

Вопрос обхождения канцлера с придворными возникает и у главного героя, который это не может объяснить с точки зрения своей логики и думает, что он попал в руки инквизиции. Но как может испанский король быть жертвой инквизиции? Можно сказать, что из-за этого вопроса порядок в системе мышления главного героя окончательно рушится. Раньше все, что он говорил, имело в его абсурдной логике смысл. Он просто жил в своем мире, где ему никто не мешал. Но теперь приходит канцлер, разрушает все, и герой начинает страдать. В этом конфликте теряется внутренняя логика его мышления, и он начинает писать нелепый и бессмысленный вздор. Раньше он приводил разные альтернативные объяснения в образе теорий заговора, а теперь он просто утверждает бессмыслицу, которую невозможно исследовать логически.

Здесь особенно бросается в глаза его выражение: «Я открыл...». Например, он открывает, что Испания и Китай — одна страна, или что у всякого петуха есть Испания под перьями. Порядок его мышления совершенно теряется, и можно сказать, что только с прибытием в сумасшедший дом герой окончательно стал сумасшедшим. Там, где нужно лечить человека, его окончательно разрушают.

Кульминационным пунктом нелепо бессмысленного является открытие, что земля сядет на луну, что на луне живут носы и что земля их раздавит. Главный герой спешит в зал

государственного совета, чтобы спасти луну с помощью других сумасшедших. Конец этому кладет канцлер. Другие сумасшедшие убегают, и канцлер бьет нашего героя. Затем его бреют и капают ему на голову холодной водой.

Повесть сначала вызывает наш смех. Но в ходе чтения, когда главный герой начинает страдать, мы понимаем, что, смеясь, мы вместе с другими мучителями издеваемся над бедным больным Аксентием Ивановичем Поприщиным. Именно здесь герой получает свое имя и таким образом становится человеком. Кроме того, в последнем абзаце резко меняется и настроение рассказчика, и нам становится все более и более понятно, что мы только участвовали в гениальном эксперименте Гоголя, исследующем наше сострадание.

Библиографический список

1. Гоголь, Н. В. Записки сумасшедшего / Н. В. Гоголь // Петербургские повести. — СПб. : Наука, 1995.

УДК 821.161.1-3 (Грантс Я.)
ББК ШЗЗ (2Рос=Рус)63-8,445

Евгений Смышляев
Evgeny Smyshlyaev
г. Челябинск (Россия), ЮУрГУ
Chelyabinsk (Russia), SUSU

Абсурдистские приемы и эстетика в поэзии Яниса Гранта

Absurdist methods and aesthetics in the poetry of Janis Grants

Аннотация: В статье рассматривается поэтика абсурда в лирике известного челябинского поэта Яниса Грантса. В лирике Я. Грантса абсурд проявляется в демонстрации декоммуникации между людьми, в изображении столкновения мира реального с вымышленным (ирреальным). Большое внимание в статье уделяется выявлению связи поэтики абсурда в стихотворениях Я. Грантса с поэтикой абсурда у Д. Хармса.

Ключевые слова: алогизм, декоммуникация, ирреальное пространство, симулякр, карнавальная образность.

Abstract: The article deals with the poetics of the absurd in the lyrics of the famous Chelyabinsk poet Janis Grants. The appeal of J. Grants to the absurd is an important feature of his poetics. The absurdity is manifested in the demonstration of the decommunication between people, in the image of the collision of the real world with the fictional (surreal). The article pays great attention to identifying the connection between the poetics of the absurd in the poems of J. Grants and the poetics of the absurd in D. Harms.

Keywords: alogism, decommunication, surreal space, simulacrum, carnival imagery.

Янис Грантс является ярким представителем современной поэзии Челябинска. Родился 1 февраля 1968 года во Владивостоке. В Челябинске живет с 2002 года. Публиковался в журналах «Знамя», «Волга», «Урал», «Крещатик», «День и ночь» и др. Лауреат Большой независимой поэтической премии «П» (2008). Публикации стихов и прозы в журналах «Знамя»,

«Урал», «Волга», «День и ночь», «Крещатик» и других. Лауреат Независимой поэтической премии «П» (2008), премии города Челябинска в области культуры и искусства «Золотая лира» за 2013 год (номинация «литературное творчество») и других. Автор книги поэм и стихотворений «Мужчина репродуктивного возраста» (Челябинск, издательский дом Олега Сеницына, 2007), детского сборника «Стихи на вырост» (Челябинск, 2011), книги стихов «Бумень. Кажницы. Номага» (Челябинск, 2012), книги «Стихи 2005—2014 годов» (Челябинск, 2014), книги стихов «Конъюнктивит» (2015).

Во многих стихотворениях Яниса Грантса отчетливо прослепается поэтика абсурда.

В стихотворении «15, 13 allegro» из поэмы «нечетная сторона» заглавие задает тональность всего текста. Allegro переводится как «весело, бодро, радостно». Автор прибегает к мотиву инфантильности, настраивает читателя на несерьезность происходящего. Абсурдность же создается за счет подчеркнутой монотонности и отсутствия развертывания ситуации, «своейственной поэтике обэриутов»[5], в частности Д. Хармсу:

дул на молоко дул
дул на молоко дул
дулмамолокодул
выдулся совсем уснул [3, с. 80].

Слияние нескольких слов в одно «дулмамолокодул» создает эффект заикливания. Следующая строка «выдулся совсем уснул» перемещает читателя в другую, настолько же замкнутую ситуацию:

спал без задних ног спал
спал без задних ног спал
спалбеззаднихногспал
ноги проросли встал [3, с. 80].

Я. Грантс пишет к данному стихотворению ремарку, в которой объясняет, как выступающий должен читать это стихотворение на публику. Поэт предстает перед читателем лицедеем, который выходит за рамки «традиционного» выступления, «традиционного» чтения стихов: «выступающий оставляет это стихотворение «на посошок» и последнюю строчку произносит и произносит, уже отходя от микрофона и продвигаясь

гаясь к своему месту в зале (останавливается там, где его застают аплодисменты; если аплодисментов не предвидится, то он сам останавливается где-то между рядами (столиками) и раскланивается)»[3, с. 80]. «Тот, кто не может над этим засмеяться, так и останется зомбированным своими социальными ценностями. Тот, кто сможет осознать переносный, провокационный, художественно условный характер текста — другими словами, отработает ход озарения, который реализует юродивый — тот, переживет и эффект, который своим карнавално-очистительным смехом вызывает шут»[2]. В данном случае, Я. Грантс близок к поэтике шутовства и «черного юмора» Хармса, который «накладывает шутовскую семантику (ценностные акценты) на юродскую синтактику (провоцирование расслоенного восприятия)»[2].

Стихотворение — коллапс места, времени, идентичности. Несмотря на смену «декораций», ситуация, в которой находится лирический герой, статичная: «выдулся совсем уснул», «ноги проросли встал», «постоял стоймя чуть». И только в мыслях, герой обретает движение: «тронулся умом и в путь». В игровой манере транслируется экзистенциалистская идея о бессмысленности бытия.

Стихотворение «Собачий вальс» — аллюзия на «Вываливающихся старух» Хармса:

карабас пришел в ярость
и схлопотал insult.
минус один.
мальвина перенервничала. ее
упекли в кашенко.
минус два. (...)

артамон упал с балкона.
минус пять. [3, с. 11].

Шестым (у Д. Хармса в рассказе вывалилось шесть старух) умирает исполняющий стихотворение, образ которого вводится автором в ремарке:

исполняющий стихотворение
хватается за сердце и падает замертво.
голос из зала:
минус шесть! [3, с. 11]

Абсурдными образами в этом стихотворении являются персонажи детской сказки «Буратино»: Мальвина, Пьеро, Буратино, Артамон, Карабас. В рамках стихотворного текста происходит деканонизация сказочных персонажей. Янис Грантс разрушает инфантильное представление о вышеназванных персонажах, наделяя их маргинальными качествами: «пьеро курил гашиш», «буратино пил “арсенальное» крепкое», «мальвина перенервничала. ее упекли в кашенко». По этому поводу А. Камю говорил следующее: «В каждом случае абсурдность порождается сравнением. Поэтому у меня есть все основания сказать, что чувство абсурдности рождается не из простого исследования факта или впечатления, но врывается вместе со сравнением фактического положения дел с какой-то реальностью, сравнением действия с лежащим за пределами этого действия миром. По существу, абсурд есть раскол. Его нет ни в одном из сравниваемых элементов. Он рождается в их столкновении» [4, с. 2]. В «Собачем вальсе» абсурд возникает от раскола между детским миром и миром взрослых, от сравнения образов из детства с образами, с которыми сталкивается (либо которыми становится) взрослый человек.

В стихотворении Я. Грантса «Розыск» коммуникация распадается на лексическом, морфологическом, синтаксическом, семантическом уровне в диалоге двух лиц в КПЗ:

объявите в розыск женщину репродуктивного возраста
женщину репродуктивного возраста женщинурепродуктивного-
возрастаженщинурепродук

стоп что вы как заведенный назовите фамилию имя отчество
адрес обстоятельства приметы

фамилию имя отчество адрес обстоятельства не помню а по
приметам она женщина репродуктивного возраста женщина
репродуктивного возраста женщ

стоп вы в себе вы ее родственник [3, с. 127].

Повтор фразы «женщина репродуктивного возраста» и слияние слов этой фразы в один речевой поток превращается в каламбур. По словам О. Д. Бурениной, «нарушение коммуникативных постулатов, обязательных для нормального дискурса, и есть проявление логического языкового абсурда»[1, с. 45].

Невозможность коммуникации является центральной темой пьесы Д. Хармса «Елизавета Бам»: персонажи существуют с помощью речи, но они не слышат и не понимают друг друга и этим ставят под сомнение существование собеседников.

Прямым доказательством внимательного прочтения Хармса и следования его поэтической традиции являются множественные отсылки в поэтических текстах Яниса Грантса к творчеству Хармса, которые можно найти не только в мотивах, образах, поэтике, абсурдистских приемах, но и в эпиграфах, например в стихотворении «Кошка»: «Несчастливая кошка порезала лапу... ». В стихотворении «Дома» поэт создает аллюзию на стихотворение Хармса «Шарики-сударики» последней строчкой «а люди тоже шелестят».

Сюжет стихотворений Яниса Грантса часто организован по принципу абсурдной ситуации, построенной на приеме алогизма (нарушении логической связи), что придает текстам фантастическую, ирреальную тональность. Окружающее лирического героя пространство осмысливается как ирреальное, абсурдное. Так, в поэтическом тексте «Двое о Каме» через бессмысленный и бессодержательный диалог двух героев создается абсурдная ситуация запутанности в пространстве. Движение речи по случайным ассоциациям («ну как она? / незнамо.../ а в целом? / аш два о») создает комическое ощущение, свойственной карнавальной культуре:

а где тут Кама?
тама!
и что она?
каво??!
ну, как она?
не знамо...
а в целом?
аш два о...
так мне туда?
дворами...
а долго?
два. нет. год...
серьезно?
Пермь на Каме.
а ты — в Челябине.
вот! [3, с. 31].

Использование абсурдистских приемов и способов построения текста служит основой для изображения Челябинска как ирреального, абсурдного:

как в пойме сырой Амазонки
в Челябинске. сыро. как в пойме:
сидят под крылом остановки
пернатые с баночным пойлом [3, с.45].

В поэтическом тексте «Кировка», Янис Грантс создает абсурдную зарисовку центральной улицы города, наслаивая один сюжет на другой, используя прием автосемантической текста. Стихотворение представляет собой совокупность микросюжетов, которые не связаны друг с другом синтагматически (имеют только парадигматическую связь). Объединяющим элементом является только лишь конкретная коммуникативная ситуация, которая задается в начале стихотворения:

шумит развал. галдят скамейки.
блуждают сытые семейки.
но фильма нет. повсюду склейки.
из летны вырезаны те,
кто мог бы поцелуем сладким
меня свалить на две лопатки,
а после — щекотать брусчатку
в наряде белом и фате,
но не со мной: я дважды пленник.
раскольцевался. и — нет денег.
и самый зачухонский ценник
не по зубам мне. на пути
семейки, своры, братья, сваты.
иду весь в зонах, как в заплатах.
но распугал кобзон патлатый
всех девушек до тридцати [3, с. 34].

Повседневный бытовой хаос, выражающийся в поэтическом тексте через абсурдистский прием монотонного развертывания ситуации («шумит развал. галдят скамейки. блуждают сытые семейки») соотносится со средневековым «праздником дураков». Особая форма вольного поведения и общения, свойственная карнавалу (по М. М. Бахтину) выражается в поэтическом

тексте через частое употребление ругательств, употребление непристойностей разного рода:

мне по...я — в эrogenных зонах.
мечтаю только об одном [З, с. 34].

усатый бард сдурел от скуки [З, с. 34].

<...> но распугал кобзон патлатый [З, с. 34].

Абсурдность текста проявляется и на лексическом уровне через окказионализмы («парит невестаюбкавсмятку», «всем пивопьющемрукивбрюки»).

Жители города в поэтическом тексте Яниса Грантса превращаются в героев карнавала. Ожившая статуя барда в поэтическом тексте ассоциативно связана с мифическим образом фавна, сатира, являющегося символом животного начала, плотской страсти. Карнавалы мотив вина и пиршества, вскрывающий истинную природу человека, выражается через образы пьянчужек («пивопьющихрукивбрюки»). Изображенный сквозь призму карнавала город демонстрируется одновременно как смешной, абсурдный, так и ужасающий, хаотичный.

В качестве ведущего мотива поэтики абсурда Я. Грантса выступает мотив ирреального бреда, вторгающегося в привычный ход жизни. Город изображается как странная, фантазматическая копия, симулякр:

трамвай восьмого маршрута
едет по воображаемым рельсам
рядом с настоящими
воображаемая дуга стонет
воображаемая кондукторша чертыхается
воображаемый мальчик плачет
прижимая к себе
воображаемого человека-паука

все как настоящее

только пункта отправления не существует
только пункт назначения
неизвестен [З, с. 32].

Через абсурдистские приемы и эстетику Янис Грантс демонстрирует двойственную и противоречивую природу города, внебытийственность и хаос челябинского пространства.

Библиографический список

1. Буренина, О. Д. Символистский абсурд и его традиции в русской литературе и культуре первой половины XX в. / О. Д. Буренина. — СПб. : Алетейя, 2005.
2. Гладких, Н. В. Даниил Хармс, шутовство и юродство / Н. В. Гладких. — URL: <http://www.d-harms.ru/library/daniil-harms-shutovstvo-i-yurodstvo.html> (дата обращения : 22.02.2018).
3. Грантс, Я. И. Бумень. Кажницы. Номага : стихи / Я. И. Грантс. — Челябинск : Изд-во Марины Волковой, 2012.
4. Камю, А. Миф о Сизифе / А. Камю // Бунтующий человек. — М. : Политиздат, 1990. — С. 26.
5. Циммерлинг, А. Логика парадокса и элементы абсурдистской эстетики / А. Циммерлинг. — URL : <http://lib.rus.ec/b/419923/read> (дата обращения : 21.12.2017).

Зоран Тихомирович
Zoran Tihomirović
г. Загреб (Хорватия), Загребский университет
Zagreb (Croatia), University of Zagreb

Частная утопия: пространственный дуализм в работах Ильи Кабакова

A private utopia: spatial dualism in works by Ilya Kabakov

Аннотация: В статье анализируются художественные представления утопии посредством концептуального искусства. Автор статьи фокусируется на работах русского художника Ильи Кабакова и его инсталляциях «В шкафу» (2000), «Человек, улетевший в космос из своей квартиры» (1984) и «Странный город» (2014), в которых анализирует пространство художественного произведения, его представление и его значение. Инсталляция «В шкафу» позволяет главному герою жить в небольшом, но изолированном пространстве, в инсталляции «Человек, улетевший в космос из своей квартиры» очевидно, что необходимость прогрессивного «Номо Sovieticus» заставляет главного героя либо преобразовать народные амбиции космического полета в реальность, либо просто избежать коллективного и идеологического давления. В конечном счете, главный герой «убегает» в город, заполненный единомышленниками. Поэтому мы видим, что каждое из этих пространств содержит чувство двойственности. Таким образом, утопия может быть частным изолированным пространством, предназначенным для самоанализа, или коллективным пространством, подобным греческой концепции «Агора», но с отсутствием религиозно-политического символизма и идеологии.

Ключевые слова: пространственность, концептуальное искусство, Номо Sovieticus, эскапизм, утопия.

Abstract: This paper analyzes the artistic representations of utopia through conceptual art. With that in mind, we mainly focus on works by Russian artist Ilya Kabakov and his installations “In the closet” (2000), “The Man Who Flew into Space from His

Apartment” (1984) and “The Strange City” (2014). Within these three installations, we are primarily concerned with the spatiality of the artwork, its representation and its meaning. While “In the Closet” enables the protagonist to live in a small but communally isolated space, in the installation “The Man Who Flew into Space from His Apartment” it is evident that the necessity of an evolutionary progressive “Homo Sovieticus” forces the protagonist to either transform the popular ambition of space flight into reality or simply escape from the pressure. Ultimately, the protagonist “escapes” to a city filled with like minded individuals. We therefore see that each of these spaces contain a sense of duality. Utopia can therefore be a private isolated space reserved for self reflection, or a collective space similar to the Greek concept of “Agora” but different with respect to an absence of religious and political symbolism and ideology.

Keywords: spatiality, conceptual art, Homo Sovieticus, escapism, utopia.

Введение. Что такое «Homo Sovieticus»?

В этой статье будут проанализированы три концептуальные инсталляции русского художника Ильи Кабакова: «В шкафу» (“In the closet”, 2000), «Человек, улетевший в космос из своей комнаты» (“The Man Who Flew into Space from His Apartment”, 1984) и «Странный город» (“The Strange City”, 2014). В своих инсталляциях Кабаков часто рассматривает проблематику пространства, его стесненности и ограниченности, с одной стороны, и его открытости и безграничности — с другой. Ввиду особенностей этих инсталляций было решено рассматривать прогрессию понятия пространства: во-первых, пространство является инструментом изоляции индивидуума от окружающей среды; во-вторых, индивидуум «исчезает» из изолированного пространства; в-третьих, появляется потенциал для создания коллективного пространства.

В этом контексте художник размышляет о концепте утопии, а точнее — о соотношении частной и общественной утопии. В то время как первая утопия подразумевает стремление к индивидуальности исключительно в метафизических сферах разума, вторая представляет собой проявление разума в физической сфере и реализацию утопии в материальных условиях.

Под понятием «физический дуализм» подразумеваем двойное значение каждого из трех пространств Кабакова, связанное с «невидимым» героем, проживающим в них. Для более

полного понимания этой проблемы мы не станем обсуждать строго идеологические вопросы социализма и коммунизма или критику этих общественных движений, а взглянем на идею «Нового советского человека», формирующуюся в социалистическом и эгалитарном обществе. Идея нового «типа» человека реализуется на двух уровнях. Троцкий подчеркивает, что на индивидуальном уровне задача нового человека состоит в том, чтобы «овладеть собственными чувствами, поднять инстинкты на вершину сознательности, сделать их прозрачными, протянуть провода воли в подспудное и подпольное и тем самым поднять себя на новую ступень — создать более высокий общественно-биологический тип, если угодно — сверхчеловека» [10, с. 207].

По словам Геллера, такой человек ставит в приоритет «важность работы, безусловную лояльность Родине и членство в коллективе» [1, с. 336]. На коллективном уровне эта идея была реализована с целью преодоления этнических, культурных и языковых различий, существовавших в новом государстве. С другой стороны, советскому писателю и социологу Александру Зиновьеву приписывают идею сатирического неологизма «Homo Sovieticus», который выставляет проект «Нового советского человека» на практике в отрицательном свете — такой человек «идеологически шизофреничен, всегда готов к психическому самоповреждению» [8, с. 59]. Несмотря на отрицательную коннотацию, термин «Homo Sovieticus» точно подчеркивает, что проект «нового» человека носит в первую очередь эволюционный характер, а социализм, следовательно, по существу является всемирным и универсальным, а не государственным и частным проектом. Протагониста художественных произведений Кабакова можно считать представителем типа «Homo Sovieticus», но именно в контексте дуализма его природы: разрывающимся между идеологическим импульсом и повседневной жизнью.

«В шкафу» («In the Closet», 2000)

Жилищная политика Советского Союза была основана на концепции коммунальной квартиры, «коммуналки», когда несколько семей жили в одной квартире. У каждой семьи была в распоряжении одна комната, а кухней и ванной пользовались все жильцы. Инсталляция Кабакова «В шкафу» (2000, картина 1) отображает стесненность такого образа жизни, но также реализует потенциал уединения. Инсталляция, представленная

на Венецианской биеннале в павильоне «Utopia Station», показывает пространство кухонного шкафа с тщательно подобранными предметами повседневности: это вешалка, кровать, тарелки и чашки, фотографии и портреты, чемоданы и т. д. По всем признакам — это место, в котором человек может жить один. Это клаустрофобное пространство не допускает украшений и ненужных предметов и, по-видимому, имеет лишь одно назначение. Тем не менее, у этой инсталляции нет описания, как нет и никаких указаний на то, что она ссылается на коммунальное жилье. Символизм, подразумевающий коммуналку, можно определить только по другим работам Кабакова. Например, обратим внимание на инсталляцию «Туалет» («The Toilet», 1992, картина 2), где стесненность жилого пространства достигает апогея, ведь туалеты расположены в одном месте с кухней и гостиной. «В шкафу» только отчасти намекает на «Туалет», так как речь идет не о хаотичном пространстве. У каждого объекта есть свое место и функция, и ни один из них не является избыточным.

Кроме того, что инсталляция символично рассказывает о «порядочности» и «трезвости» нового «советского человека», который выживает, развивается и подстраивает любое пространство для удовлетворения своих основных потребностей, ее также можно назвать примером своего рода «частной» утопии. Именно пространство шкафа является достаточным для одного человека. В условиях переполненной коммунальной квартиры шкаф становится не только местом изоляции от внешней стесненности и соседей, но и частным индивидуализированным пространством. Анализируя поэтические образы, Гастон Башляр обращается к топосу «гнезда» в контексте индивидуализированного пространства. Башляр считает, что «гнездо выделяется необыкновенной значимостью в мире неодушевленных предметов. Ему приписывают совершенство, в нем усматривают признаки безошибочного инстинкта» [5, с. 102]. Таким образом, концепция гнезда отождествляется с понятием дома, а «дом в еще большей степени, чем пейзаж, есть «состояние души». Даже чисто внешнее его изображение выражает нечто сокровенное» [5, с. 85].

И дома, и гнезда могут также означать коллективное пространство, но в инсталляции четко обозначено, что это пространство для индивидуума. В то время как за пределами шкафа индивидуум является «официальным» членом общества и носителем коллективных идей и стремлений, что напоминает

о создании коллективной утопии, находясь в шкафу, он действует без ограничений, даже если только в мысленном плане. Следовательно, это физически стесненное и замкнутое пространство фактически является лишь частью более широкого лиминального пространства, которое носит двойной смысл, поскольку кроме «замкнутости» оно характеризуется возможностью воплотить частную утопию и существовать в плане разума, не обремененного границами. Значение и символизм инсталляции также опровергают строгую национальную и политическую определенность, настаивая на идее необходимости изоляции, которая, в свою очередь, допускает самоанализ и почти парадоксальное преодоление чистой объективности. В русском искусстве вообще и особенно в литературе «квартира или комната могут стать духовным убежищем для интеллектуального дискурса в мире, окруженном идеологией» [9, с. 478]. Сам Кабаков подчеркивает важность репрезентации категории времени в художественной инсталляции: «прошлые представляют маленькие предметы и мебель; будущее необычные предметы; а настоящее олицетворяется в наблюдателе» [2, с. 288]. Согласно этому определению, в «В шкафу» находится прошлое, но не будущее — то есть то, что является неизвестным. Поэтому подразумевается, что пространственная замкнутость, несмотря на неограниченный потенциал воображения, в определенной степени подавляет воображение, и оно начинает искать выход. Ввиду этого можно заключить, что будущее, независимо от объектов, всегда присутствует в инсталляции [4, с. 102].

Еще одна инсталляция — «Вшкафусидящий Примаков» (1994, картина 3) — входит в цикл картин Кабакова «10 персонажей», нарисованных почти за 30 лет до инсталляции «В шкафу». Инсталляция «В шкафу» в этом контексте является сменой перспективы, так как на картине «Вшкафусидящий Примаков» изображен вид, показанный из частично открытого шкафа. При такой перспективе можно видеть только часть комнаты, в которой расположен шкаф, причем Лазебникова указывает на «замкнутость сознания» [3, с. 171]. Поскольку наблюдатель помещен в перспективу субъекта в шкафу, возникает мысль о «присутствии» субъекта, в то время как в поздней инсталляции субъект не присутствует, как будто он покинул шкаф. Мысль о побеге и исчезновении из пространства проявляется в следующей работе Кабакова.

**«Человек, улетевший в космос из своей комнаты»
("The Man Who Flew into Space from His Apartment", 1984)**

Одним из самых известных произведений Кабакова является инсталляция «Человек, улетевший в космос из своей комнаты» (1984, картина 4). Текст, сопровождающий инсталляцию, рассказывает о съемщике коммунальной квартиры, который создает необычное устройство в своей комнате. Это устройство помогает ему отправиться в космос в момент наиболее подходящего взаимодействия геологических и космических сил. Об этом событии рассказывают соседи протагониста. Когда наблюдатель смотрит на комнату, его взгляд оживляет весь микрокосм советского оптимизма, основой которому служит стремление полететь в космос. Стены полностью покрыты пропагандистскими плакатами, вещающими о необходимости промышленного прогресса в интересах процветания страны.

Пространство этой инсталляции является значительно более пустым по сравнению с минимализмом инсталляции «В шкафу». Таким образом, в комнате «летчика» находятся только плакаты, переносная кровать и два кресла, служащие рампой для запуска. «Установка», которая позволила осуществить полет, — это фактически импровизированная катапульта, которая ввиду геологических смещений помогла герою прорвать потолок и отправиться к неизвестному. В комнате также есть модель города, на которой четко видна планируемая траектория полета. Подобно инсталляции «В шкафу», пространство в этой инсталляции несет двойную функцию. Во-первых, вездесущность идеологии и стремление к «светлому будущему» в космосе служат вдохновением для личности, стремящейся к сверхчеловеческим усилиям и достижению невообразимых целей в промышленности и науке. Интенсивность, с которой тема исследования космоса пропитывает советскую повседневную жизнь, выражена здесь еще больше, учитывая ее коннотативный смысл — успех в «космической гонке» приравнивается к успеху социализма. Таким образом, концентрация психических и физических сил на этом успехе превосходит все другие потребности. В пространстве инсталляции это выражено отсутствием всех нерелевантных и избыточных предметов независимо от их индивидуальной необходимости в жизни.

Ввиду всепоглощающего увлечения конечной целью для жителя комнаты не существует другой модели жизни. Коллективная интерпретация инсталляции «В шкафу» заключает,

что сам шкаф отображает аккуратность, нравственную чистоту и стабильность, которых ждут от «советского человека». Если интерпретировать инсталляцию «Человек, улетевший в космос из своей комнаты» схожим образом, напрашивается вывод, что завоевание космоса является следующим шагом на пути к общественному успеху. Принимая во внимание коллективный характер этого предприятия, человек чувствует себя способным и достойным, но также ощущает обязательность самостоятельного осуществления путешествия в космос. Однако использование «космической энергии» главного героя выходит за рамки запроса идеологии на завоевание космоса — «универсальная утопическая энергия освобождается от формальных систем» [7, с. 5].

Во-вторых, индивидуальность этого художественного произведения проявляется как «вытеснение» из-за растущего давления, которое заставляет протагониста осуществить побег единственным возможным способом. Это давление может иметь различный характер: вынужденная смена характера для соответствия образу «Homo Sovieticus», вездесущность пропаганды, которая не оставляет места для разнообразия мнений, или как кульминация растущего давления — стремление к побегу или исчезновению. Нам неизвестно, преуспел ли протагонист в своем намерении, так как непонятно, удалось ли ему добраться до космоса. Таким образом, протагонист де-факто исчезает из пространства, и судьба его остается неизвестной. Борис Гройс установил параллель между этой инсталляцией и воскресением Иисуса Христа — «исчезновение тела является доказательством выполнения» [7, с. 2].

Используя различные документы в рамках инсталляции, такие как свидетельства соседей и газетные статьи, Кабаков де-факто создает фикцию и нарратив о фиктивных событиях, посредством чего инсталляция «Человек, улетевший в космос из своей комнаты» становится искусством именно через историю, а не только через презентацию. Дальнейшая прогрессия по отношению к инсталляции «В шкафу» проявляется в том, что протагонист не находит убежище или «гнездо», которое позволит ему оказаться в изоляции и заняться самоанализом, поскольку то, от чего он стремится отделиться, вездесуще. Переход к неизвестному потенциально означает отход к несуществующему топосу — утопии, то есть к границе между частной и общественной утопией.

«Странный город» («The Strange City», 2014)

Граница частной и общественной утопии обозначена в последнем объекте этого анализа — инсталляции «Странный город» (2014, картина 5). Эта инсталляция превосходит предыдущие работы в физическом аспекте пространства, так как она, по сути, является моделью города в реальном раз-мере с основными объектами, которая расположена в париж-ском «Гранд-Пале» на выставке «Монумент 2014». В отличие от работы «В шкафу», пространство не только открыто для наблюдения снаружи, но и приглашает наблюдателя войти и рассмотреть объекты с разных точек зрения. Таким образом, наблюдатель становится активным участником действия в про-странстве, предназначенном для коллективного познания, в то время как в предыдущих работах Кабакова подчеркивались индивидуализм, герметичность и замкнутость пространства как существенные элементы более глубокого познания мира. «Странный город» сначала напоминает воплощенную утопию, так как в нем четко прослеживается отсутствие идеологии, но в то же время из-за отсутствия идеологических «образов» и других похожих факторов город становится пустым.

Белые здания лишь иногда контрастируют с черным или красным интерьером, также лишенным деталей. Высокие сте-ны указывают на то, что речь идет не о повседневной жилой площади, а о монументальных объектах: храмах, в которых находятся отдельные предметы, модели зданий и т. д. Таким образом, «город» кажется абстракцией античной агоры — пу-бличного места для проведения собраний политического и религиозного характера. Анализируя город как утопию, Гройс предполагает, что «город изначально возник как проект буду-щего: человек переехал из деревни в город, чтобы избежать силу природы и создать среду, которой будет сам управлять» [6, с. 66]. Рациональный человек в этой интерпретации явля-ется противояственным человеком.

Утопическая ценность «Странного города» как воплощения агоры основывается на идее преодоления конфликта в более широком смысле, который был реализован в вышеупомяну-тых инсталляциях в форме конфликта с окружающей средой в большей или меньшей степени. В то время как в инстал-ляциях «В шкафу» и «Человек, улетевший в космос из своей комнаты» физически отсутствующий герой использует про-странство как средство изоляции и выхода из среды, с которой он находится в метафизическом или реальном конфликте, в

«Странном городе» мы встречаем больше протагонистов того же характера, создающих для себя особую утопию. Эта утопия потенциально лишена «избытка», от которого ранние герои пытаются изолироваться, и передает сущность созерцания: в пространстве отсутствуют детали, чтобы разум и мышление заняли главную роль и ни один физический аспект человеческой жизни не встал бы на пути к этому. С другой стороны, может возникнуть вопрос: если цель такого пространства заключается в том, чтобы подчеркнуть пустоту физического в пользу метафизического, почему вообще существуют какие-либо здания, какова их цель? Ответ на этот вопрос находится в мифологическом стремлении к проявлению идеи в объекте. Агора Кабакова преодолевает любую идеологическую и религиозную необходимость, и именно поэтому храм, который празднует божество, является ненужным. «Станный город» не нуждается в политике и институтах, поэтому ему не нужен парламент. Единственное, что восхваляет этот город — это человеческий разум как сущность преодоления материального и объективного. Но и в этом случае у человека всегда присутствует мифологическая установка, требующая физического воплощения того, что превозносится и ценится. Эта утопия символизирует кульминацию человеческого разума, но в то же время стремится «обеспечить» свою силу и чистоту в физическом пространстве через прогрессивную тенденцию, которую философ Эрнст Блох называет «духом утопии».

Сравнительным анализом трех инсталляций Ильи Кабакова мы обозначили «пространственную прогрессию», которая их объединяет. «Невидимый» протагонист инсталляции сначала изолирован, затем бежит, и наконец, создает свой собственный город без определенного коннотативного и денотативного значения. Эта прогрессия несколько отражает концепцию «Homo Sovieticus» как проекта создания более эволюционировавшего вида человека, но вместе с тем и репрессивный процесс, который в самом начале был обречен на провал. Положение человека в таких обстоятельствах проявляется именно в пространстве, которое при дуализме значения указывает на психологический дуализм личности.

Инсталляции Ильи Кабакова

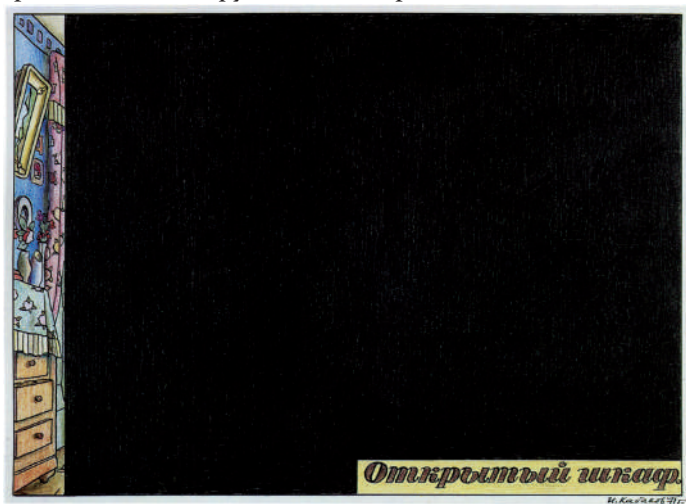
Картина 1. «В Шкафу», 2000



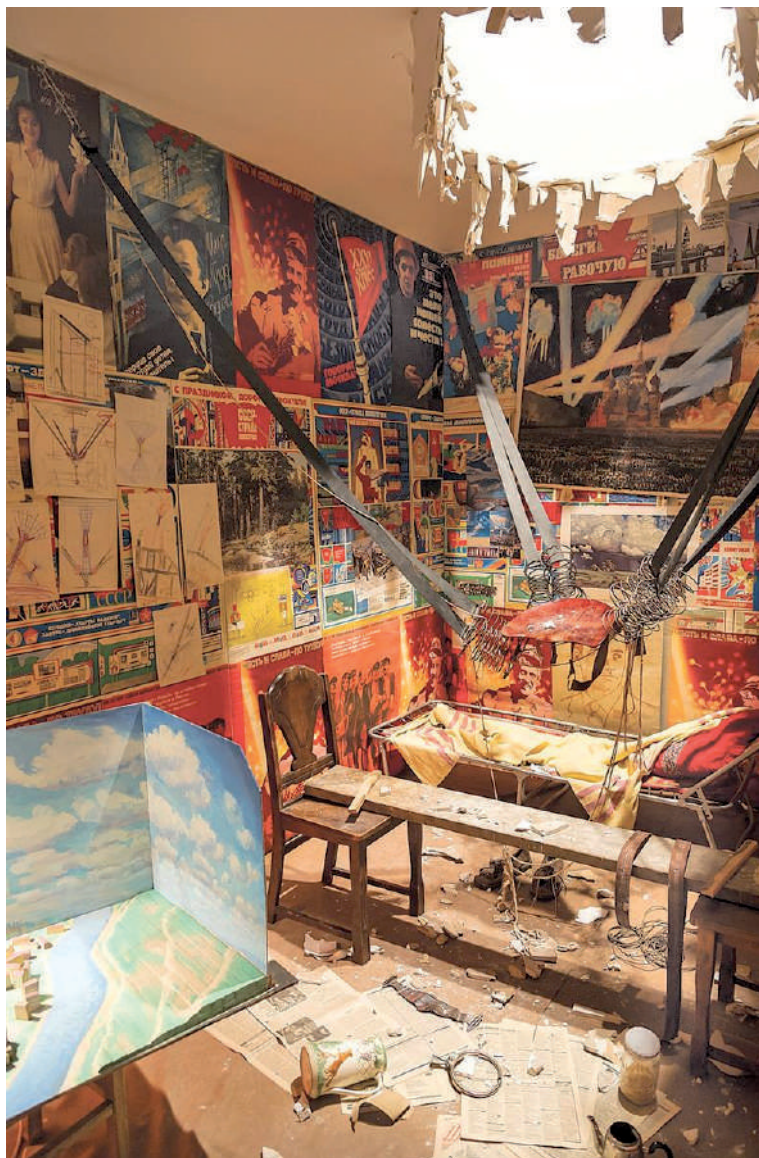
Картина 2. «Туалет», 1992



Картина 3. «Вшкафусидящий Примаков», 1994



Картина 4. «Человек, улетевший в космос из своей комнаты», 1984



Картина 5. «Странный город», 2014



Библиографический список

1. Геллер, М. Машина и винтики. История формирования советского человека / М. Геллер. — М. : МИК, 1994.
2. Кабаков, И. Время в тотальной инсталляции / И. Кабаков // О тотальной инсталляции. — М. : Kerber, 2008.
3. Лазебникова, И. Концептуальные альбомы 1970-х годов: Илья Кабаков и Виктор Пивоваров / И. Лазебникова // Вестник ЧелГУ. — 2009. — № 22 (160). — С. 169—176.
4. Профатило, О. Внешнее и внутреннее время произведения искусства (на примере инсталляции) / О. Профатило // Общество. Среда. Развитие. — 2015. — № 4. — С. 100—105.
5. Bachelard, G. Poetika prostora / G. Bachelard. — Zagreb : Ceres. 2000.
6. Groys, B. Učiniti stvari vidljivima: strategije suvremene umjetnosti / B. Groys. — Zagreb : MSU, 2006.
7. Groys, B. Ilya Kabakov: The Man Who Flew into Space from his Apartment / B. Groys. — London : Afterall Books, 2006.
8. Kolakowski, L. Main Currents of Marxism: The Founders, the Golden Age, the Breakdown / L. Kolakowski. — New York : W. W. Norton, 2008.

9. Porter, R. The City in Russian Literature: Images Past and Present / R. Porter // The Modern Language Review. — 1999. — Br. 94 (2). — Pp. 476—485.

10. Trotsky, L. Literature and Revolution / L. Trotsky. — Chicago : Haymarket, 2005.

Визуальные маркеры поэтики абсурда в прозе А. Белого

Visual markers of poetics of the absurd in prose A. Bely

Аннотация: В статье проанализирована взаимосвязь поэтики абсурда и визуального уровня текста в прозе А. Белого. Рассмотрены такие визуальные особенности, как расположение текста на пространстве страницы, графический эквивалент текста и авторская пунктуация.

Ключевые слова: А. Белый, визуальный облик текста, абсурд, пространство страницы, графический эквивалент текста.

Abstract: The article analyzes the interrelation of the poetics of the absurd and the visual level of the text in A. Bely's prose. Such visual features as text layout on the page space, graphic equivalent of the text and author's punctuation are considered.

Keywords: A. Bely, visual shape of the text, absurd, page space, graphic equivalent of the text.

Андрей Белый является одним из ярчайших представителей эпохи начала XX века. Его творчество открыло новые горизонты в сфере художественного освоения окружающего бытия и внутреннего мира человека. Писатель выступал как яркий новатор, предвестник будущих направлений развития литературы. С именем А. Белого многие российские и зарубежные исследователи связывают появление новой поэтики, новых тем, концептуальных приемов и, в конечном итоге, нового типа художественного мышления.

Экспериментальный подход к изображению реальности, к освещению актуальных для символистского общества тем, к выбору образных средств находит отражение в использовании

уникальных приемов поэтики. Практически каждый исследователь творчества А. Белого отмечает, что одним из ярких качеств его прозы является необычный визуально-графический облик произведений.

Так, Т. Ф. Семьян отмечает, что «в XX веке доминировала визуальная модель прозаического текста, основоположником или законодателем которой является А. Белый [5, с. 57]. Можно сказать, что до А. Белого существовала и проявляла себя в литературе визуальная модель классического типа, которая характеризуется большой плотностью заполнения пространства страницы, что символически и ментально отображало эпический, монолитный тип мышления, присущий классикам отечественной и мировой литературы. А. Белый в своих теоретических трудах подверг критике мировоззрение XIX века, которое, по его мнению, ошибочно предполагало непрерывность и монолитность в качестве необходимого условия понимания мира. А. Белый остро чувствовал свое время и предвосхитил в своем творчестве появление нового мировидения, а вместе с ним — кардинальных изменений в системе восприятия. Новый взгляд на окружающее требовал новых эстетических идеалов и форм, способных передать «предапокалиптическое» настроение. Опираясь на математическую теорию отца, Н. В. Бугаева, А. Белый выдвинул понятие прерывности (дискретности) в качестве «символа» истинной реальности мира. Идеалом для писателя становится изображение целого, образованного из отдельных элементов.

Свой собственный путь художника А. Белый характеризовал как стратегию «разрывов». Визуальная дискретность прозаических текстов А. Белого является закономерным проявлением особенностей визуального мышления, сформировавшегося под влиянием теории прерывности, нелинейности как модели мира. Такой вывод можно сделать благодаря многочисленным философско-теоретическим статьям писателя: «Жизнь, воспринимаемая нами, есть жизнь раздробленная: жизнь в многообразии форм, где ни одна форма не дает полноты, цельности, единства. И потому-то цельность жизни, единство ее, есть вывод нашего сознания; цельность жизни есть всегда отвлечение от форм. Цельность жизни дается нам в понятии, но не в переживании. Я переживаю обрывки цельности» [3, с. 243].

Для А. Белого искусство становится способом не только познания мира, но и выработки новых форм сознания, которые будут представлять собой ценности высшего порядка и сумеют повлиять на существующий жизненный строй. Для

него было ясно, что нынешний мир жесток и что путь нового общества должен быть сосредоточен на создании новой культуры. Одной из важнейших целей творческих экспериментов писателя было создание «сверхэстетических» форм.

Так, литературный дебют А. Белого — «Симфонии» — явили собой принципиально новый экспериментальный жанр, в основе которого лежит сочетание литературного текста и структурных канонов музыкального произведения. При этом литературная составляющая «симфоний» не ограничивается конкретным жанром или видом: в тексте органично соединяются прозаическое и стиховое начала. Интермедияльная природа произведений, объединенных этим неканоничным и абсурдным для литературы жанром «симфонии», определила присутствие в них особенностей разных видов искусств и родов литературы: от музыкальных жанров А. Белый берет бессюжетность, развитие мотивов в их ассоциативной связи, от прозы — графически линейное расположение текста, черты стиха проявляются в метризации и версейной строфике — коротких абзацах, которые вызывают ассоциации со структурной организацией стиховой строфы. Появление подобного эксперимента закономерно обосновано не только культурой и философией символизма, тяготевшего к синкретическому творчеству, к объединению и взаимопроникновению различных видов искусств, но и личностью самого автора, особенностями его творческого мышления и мировосприятия.

Сюжетно-композиционную структуру прозы А. Белого определяет идея двухбытийности мира, которая отображается в противопоставлении высшего бытия и повседневности, системе двойников и лейтмотиве зеркала. Следование принципу иррациональных ассоциаций позволяет А. Белому выявить единство изображаемого «симфонического» мира, показать связь и взаимопроникновение «высокого» (истинного бытия) и «низкого» (бытовой реальности) планов жизни. В прозе А. Белого бытовое представляет собой хаотичную, алогичную и нелепую систему, иллюзорность и абсурдность которой подчеркивается при противопоставлении с бытием — иной и высшей реальностью. При этом визуальное оформление «реальных» (относящихся к реальному миру) и «бытийных» (относящихся к духовному «я» героя, миру подсознания) фрагментов значительно отличается. Линейность пространства страницы в «бытийных» фрагментах нарушается разнообразными визуально-графическими приемами: делением текстового

массива на небольшие абзацы или главки, фигурным расположением текста, использованием дополнительных пробелов и отступов. В свою очередь, во фрагментах о «бытовой» жизни героев преобладает классическая модель расположения текста, визуально-графические приемы применяются спорадически, что дополнительно подчеркивает «пресность», обытовленность внешнего мира, окружающего персонажей.

Элементы поэтики абсурда, как правило, актуализируются в тексте с помощью различных визуально-графических приемов. Так, в качестве визуального маркера писатель чаще всего использует индивидуально-авторское тире и отступы вправо. Происходящее в подсознании героев и их чувства А. Белый стремится передать непосредственно через необычное визуальное оформление текста: от линейно расположенного текстового материала отделяются фрагменты текста, содержащие переход к воспоминаниям, снам или подсознанию героя. Картины происходящего намеренно не упорядочиваются логическим построением, линейность развития сюжета, как правило, разорвана. Подсознательное и нерациональное стало для писателя синонимом стихийного, неконтролируемого, хаоса. Сны и видения представляют собой зашифрованное будущее героев, связанное с их особой миссией, и даже реальные события показаны на ассоциативном, подсознательном уровне.

Можно утверждать, что проза А. Белого отражает общий кризис эпохи и нарастание революционного настроения. Как отмечают исследователи, абсурд «как адепт «конца света», вселенского хаоса, «ничто» вплотную связан с кризисом культуры и проблемой его интерпретации. Как индикатор наметившегося кризиса сложившейся системы, к примеру эстетической, или кризиса определенных иллюзий, например эстетических, абсурд маркирует завершенность этой системы со всеми ее иллюзиями» [4, с. 26]. А. Белый передает смуту, кризисную атмосферу, образовавшуюся в обществе, через ряд «взрывов» и «ударов» на различных уровнях текста: мотивном, ритмическом, визуальном и т. д. Визуальное акцентирование мотивов удара, катастрофы, разрыва, пропасти, взрыва и т. д. также связано с идеей прерывности, о которой мы говорили выше.

Например, мотив падения героев романного цикла «Москва» и Москвы как сакрального города, отражающего духовную жизнь всей России, передается с помощью визуально-графических средств: лесенкой отдельных слов, создающих эффект градации, и повторяющимися необоснованно постав-

ленными знаками тире. Все вместе это создает ощущение падения вниз, в «Тартар»:

«Как страшно!

Так старым составом, —

— раздавом —

— свисает фасад за фасадом над пламенным Тартаром!» [2, с. 196].

Помимо этого, при помощи вариативных повторов, имеющих схожее построение и визуальное оформление, в повествовании передается атмосфера надвигающейся бури, катастрофы, которая по мере развития сюжета становится все ближе. Ср.: «...в мозгляйстве словесном — пошли в одиночку; шли — по-двое, по-трое; слева направо и справа налево — в разброску, в откидку, в раскачку, в подкачку» [2, с. 18]; «...отмахивали — одиночки; шли — по-двое, по-трое; кучей, в разноску, в размашку, в раскачку» [2, с. 22]; «с переулочков, с улиц, — по улицам и переулочкам — брели: мимо контуров зданий, церквей, поворотов, забориков — по-двое, по-трое; шли — в одиночку» [2, с. 106]; «и все — взрывывало; пробегали, шли — по-двое, по-трое: шли — в одиночку; шли слева и справа — туда, где разъяла себя расслепительность» [2, с. 130].

Повторы-переклички в рамках одного текста создают особый ритм повествования, сконцентрированный вокруг главных «центров-образов» или «центров-мотивов» (евангельские мотивы, мотивы двоемирия, хаоса, надвигающейся катастрофы, жертвы, искупления, прозрения и возрождения главных героев к новой жизни). Повторы центральных образов (очищающего огня, всевидящего ока и т. д.) и мотивов тесно связаны с общим замыслом романа — показать духовный путь человека, который приводит к его внутреннему перерождению и появлению нового высшего «я». Патриархальная Москва с ее старыми устоями представлена в виде хаотичного вихря, противостоять которому может только новое человеческое «я», с его глубинными знаниями и надмировым разумом. А. Белый иллюстрирует искусственность, бессмысленность и обреченность привычных жизненных реалий, подчеркивает бесцельность существования человека в них и указывает на необходимость нового пути развития. По мнению писателя, только преодоление духовного кризиса способно преобразить

личность и решить судьбоносный вопрос будущего страны. Пережив личную драму, герои произведений А. Белого неизбежно меняются, становятся более жизнестойкими, приобретают бесценный опыт, способствующий их внутреннему развитию.

Ощущение тревоги и опасности усиливают ключевые образы-лейтмотивы. Например, в романе «Петербург» образ Николая Аблеухова, переодетого в карнавальный костюм кроваво-красного домино, не только пугает прохожих, но и воплощает общий человеческий страх и ужас хаоса. Символом тревоги становится и стук колес черной кареты, в которой сенатор Аблеухов уезжает к себе домой на Гагаринскую набережную, и Летучий Голландец, приближающийся к Петербургу. Мрачным лейтмотивом предстает и один из основных мифологических образов — Петр I и его «двойник» Медный Всадник, символы очередного выбора судьбы России и надвигающегося Апокалипсиса.

Герои прозы А. Белого живут в постоянном ожидании «удара» и предчувствуют надвигающуюся катастрофу: практически все образы и символы предстают искаженными и зловещими. Ярким примером становится образ хромой старухи Анны Павловны, появление которой вызывает страх у всех обитателей квартиры профессора Коробкина. Молчание Анны Павловны в ответ на вопросы прислуги еще больше накаляет атмосферу, при этом интересен способ оформления его на письме. А. Белый визуально оформляет «молчание» не с помощью ремарок или многоточий, а используя в качестве графического эквивалента текста (далее — ГЭТ) восклицательные и вопросительные знаки, которые коррелируют с эмоциональной атмосферой происходящего. Причем наибольшее количество интонационно-экспрессивных знаков употребляется непосредственно перед основным происшествием данного эпизода: Анна Павловна падает от удара инсульта и разбивает банку с кислотой:

«— Вам кого?

— !

— Может, барина?

— !

— Барышню?

— !

— Может, барченка?

— !!

<...>

— Никита Васильевич...

— !!.

И старуха схватилась рукою за шею; и — голову — набок, скривив все лицо:

— !?!?!.

Протопыривши руки вперед, уронила тяжелую трость с перегахотом; грянула склянка о пол из руки, приснув едкою жидкостью, звоном и градом осколочков — в стену, одна только капля попала на Надино платье» [1, с. 52—53].

Также ГЭТ в качестве визуального маркера абсурдности происходящих событий активно используется в кульминационных главах романа «Москва под ударом», например, в 13 главе, в которой описывается «казнь» профессора Коробкова, ассоциирующаяся с распятием Христа. Данный фрагмент имеет насыщенную смысловую нагрузку, т. к. в философской системе А. Белого огромное значение имеет испытание, и как следствие, духовное перерождение героев, без которого невозможно создание новой жизни.

Таким образом, элементы поэтики абсурда находят свое отражение и развитие в прозе А. Белого. Визуально акцентированные, они служат передаче основных идей творчества писателя: дискретности как основной категории реальности, двухбытийности мира и необходимости духовного перерождения индивидуума. Такие визуальные элементы, как расположение текста на пространстве страницы, ГЭТ, шрифтовая акциденция и авторская пунктуация, призваны подчеркнуть масштаб надвигающейся мировой катастрофы и абсурдность происходящего.

Библиографический список

1. Белый, А. Москва под ударом: вторая часть романа «Москва» / А. Белый. — М., 1926.
2. Белый, А. Московский чудаки: первая часть романа «Москва» / А. Белый. — М., 1926.
3. Белый, А. Символизм как миропонимание / А. Белый. — М. : Республика, 1994.
4. Буренина, О. Что такое абсурд, или по следам Мартина Эсслина / О. Буренина // Абсурд и вокруг : сб. ст. ; отв. ред. О. Буренина. — М., 2004. — С. 7—72.
5. Семьян, Т. Ф. Визуальный облик прозаического текста / Т. Ф. Семьян. — Челябинск : Библиотека А. Миллера, 2006.

*Диляра Фрюхауф
Diliara Fryuhauf
г. Цюрих (Швейцария), Институт славистики
университета Цюриха
Zurich (Switzerland), The Institute of Slavic studies
of the University of Zurich*

**Анализ проявлений абсурда
в произведении «Ничевоки» на примере
дадаистских элементов в тексте**

**Analysis of absurdity in the “Nichevoki”
on the example of dada elements in the text**

Аннотация: В данной статье проведена параллель между русским абсурдом и русским дадаизмом на примере анализа одного текста. Анализируя формально-содержательные категории абсурдистского текста, автор статьи сравнивает дадаизм западный с дадаизмом в русском литературном пространстве.

Ключевые слова: абсурдный текст, Т. Венцлова, русский дадаизм, западный дадаизм, философия дадаизма, дадаизм в литературе, «Ничевоки».

Abstract: In this article, a comparison is made between Russian absurdity and Russian Dadaism on the example of analyzing a single text. Analyzing the categories of the form and content of an absurdist text, the author of the article compares Western Dadaism with Dadaism in the Russian literary space.

Keywords: absurd text, T. Ventslova, Russian Dadaism, Western Dadaism, philosophy of Dadaism, Dadaism in literature, “Nichevoki”.

Произведение под полным названием «Ничевоки. Собачий ящик или труды творческого бюро переводов в течение 1920—1921 под редакцией Главного Секретаря Творничбюро С. В. Садикова» наполнено многими интересными зашифрованными литературными отсылками и приемами, некоторые из которых нам бы хотелось рассмотреть. Перед тем как при-

ступать к анализу самого произведения, необходимо добавить пару слов о дадаистах, поскольку в первой фразе текста можно наблюдать ссылку на дадаизм: «Способ названия подсказан нам дадаистами» [1]. Дадаизм, как известно, зародился в Цюрихе. Следующую фразу можно найти в книге, выпущенной к столетию дадаизма: «В одном беспорядочном, переполненном помещении представлены некоторые причудливые фантазии на сцене. Мы устраиваем адский шум. Публика смеется с нас, кричит и бьет руками по голове» [2, с. 20] (пер.: Д. Фрюхауф). Под провокативными и кричащими слоганами дадаисты представляли себя публике. Один из знаменитых лозунгов, представляющий эту эпоху, звучит следующим образом: «Дада — это начало и конец, начинается с конца, позволяет затем следовать началу и не заканчивается с полной серединой» [2, с. 22] (пер.: Д. Фрюхауф). Не менее известной фразой дадаистов, которая оказала влияние на многие виды искусства, произведя настоящую революцию в обществе, была следующая: «Дада была там, до того, как Дада там была» [2, с. 26] (пер.: Д. Фрюхауф). Хотелось бы упомянуть еще цитату, которая, на наш взгляд, отображает суть провокативности дадаистов, а также показывает, насколько мир в этих строках переворачивается с ног на голову, приводя к запуску соответствующего потока мышления нового уровня: «Дада советует тебе яйца в зеркала других положить» [2, с. 28] (пер.: Д. Фрюхауф).

Упоминая дадаистов, нахожу важным сказать несколько слов о самой философии дадаизма. Людвиг Витгенштейн говорил: «Философ разрабатывает один вопрос как болезнь. Это предложение ... хорошо подошло бы к Кабаре Вольтер» [1, с. 96] (пер.: Д. Фрюхауф). Если рассматривать тему дадаизма как болезни, то можно сказать, что было «две части философии дадаизма: первая часть заключалась в том, чтобы поставить вопрос на рассмотрение и вторая часть — в том, чтобы дать ответ на этот вопрос» [2, с. 96] (пер.: Д. Фрюхауф). Если мы рассматриваем философию дадаизма, то вторая часть философии дает ответ на вопрос, а чем же, собственно, является сама тема философствования — согласно предложенной квалификации, «остается под сомнением» [2, с. 96] (пер.: Д. Фрюхауф). Можем ли мы дать ответ на этот вопрос: что такое дадаизм? Скорее нет. Но если мы можем себе позволить сказать, что в дадаизме смысла никакого нет, то справедливости ради, хочется упомянуть одну из самых важных функций дадаизма: «одну из известнейших задач философии, которая пытается там,

где никакого смысла нет, какой-нибудь создать, противопоставляется другой задаче философии, которая ошибочно предполагаемый смысл как бессмыслицу/абсурд рассматривает и этим его изживает/аннулирует» [2, с. 96] (пер.: Д. Фрюхауф).

Таким же противоречивым и непростым для понимания, как философия дадаизма, на наш взгляд, является и сам текст «Ничевоки». В нем можно найти признаки абсурда, такие как ирония, к примеру: «Сами жалуются, что “Дада ничего не значит”». Типичное дадаистское можно прочесть в следующем предложении из текста: «Им направо, а нам — налево. Или наоборот!». Полная противоположность и ничего одновременно. Одновременное восприятие двух сторон одной медали. Следующая цитата из текста показывает слом существующих правил логики, самой идеи того, как что-то возникает: «Руководились при выборе таком. Так — просто. Понравилось сочетание двух слов».

Само название текста «Ничевоки» является отправной точкой для дискуссий.

«НИЧЕВОКИ. НИЧЕВОЧЕСТВА» — это воплощение самой сути дадаизма, одной из форм абсурда. «Ничевоки» и все же ЧЕВОКИ. Ни о чем и все же о чем-то.

Само слово «Ничевоки» происходит от *ничего*, но является новой формой этого слова.

Частица —*ки*— является отсылкой на *человеки*? С другой стороны, если «Ничево» пошло от слова *ничего*, не нарушение ли это орфографических норм?

Если следовать далее по тексту, можно найти такие неоднозначные фразы, которые варьируются от иронии до сарказма: «Как самому в кратчайший срок сделаться Ничевоком?» [1]. Что это: ирония или сарказм? Или, быть может, юмор, имеющий подтекст? «Не прибегая к употреблению лекарственных средств» [1]. Наркотики? 1921 год. Существует ли здесь политический контекст? Или даже отсылка на то, что инакомыслящих, творческих отправляли в психиатрическую клинику? Следующую фразу можно было бы отнести к признакам наличия абсурда в тексте, согласно теории Т. Венцловы: «...дорого... как-то испанские сапоги и пр.» [1] — это присутствие ненужной информации в тексте, которая выбивается из общего контекста. Таких примеров в тексте очень много.

Когда размышляешь над текстом, то однозначно возникает больше вопросов, чем ответов.

При анализе фразы «12 месяцев борьбы за диктатуру Ничевочества над искусством» можно снова говорить об иронии или сарказме. Не подразумевается ли здесь диктатура того общества, в котором было написано это произведение? На наш взгляд, можно читать в этом отсылку на данный контекст. Но в то же время сочетание «диктатура Ничевочества» является абсурдным. С одной стороны, вызов, с другой — ничего. В то же время под словом «Ничевочество» кроется символ дадаизма. Дадаизма в русскоязычном пространстве, в котором на тот момент нельзя было называть вещи своими именами.

Форма и стиль текста в целом достаточно необычны. Сама форма текста — имитация документа в стиле того времени. Многие фразы находятся на грани открытого протеста существующей власти. Но как только перечеркивается черта «дозволенного» — все обращается в юмор, имеющий целью «обесмыслить» написанное.

С литературной точки зрения текст также представляет интерес. Можно найти метафоры и очень необычные обороты, словно вырванные из контекста формы «документа», в некотором роде поэтические предложения.

Особого внимания требует уже указанный выше политический контекст. Цитата: «Особенно доставалось самим ничевочкам» [1] — требует особого внимания. Мне кажется важным отметить, что в то время за определенные высказывания можно было оказаться в тюрьме. Эта форма проявления дадаизма в русской литературе того времени, в некоторой степени отличающаяся от формы дадаизма, царившей в Европе, была еще и формой, а скорее возможностью, позволяющей «говорить вслух» о вещах, о которых, как уже упоминалось ранее, нельзя было говорить.

Хотелось бы конкретизировать признаки «русского дадаизма». Эти признаки имеют нечто общее с концепцией дадаизма в целом. Приведем их в виде цитат из самого текста:

— «Всякая поэзия, не дающая индивидуального подхода творчества, ... аннулируется» [1];

— «Пора принудительно очистить поэзию от традиционно-го и кустарно-поэтического навозного элемента жизни» [2];

— «Начала сего для материалистов и шаблонных идеалистов не существует» [1];

— «Кризис в нас — в духе нашем» [1];

— «...истончение образа, метра, ритма, инструментовки и концовки» [1];

— «Истончение сведет искусство на нет, уничтожит его — приведет к ничего и в ничего» [1];

— «Ничего: цель бесконечности: ничего» [1];

— «Ныне, когда каждое новое искусство бесстыдно... уже не в силах уберечь поэзию от самосуда осатаневшей действительности» [1];

— «Однажды родившись, неминуемо гибнем, пораженные нерукотворными камнями своих произведений» [1].

Рассмотрев признаки дадаизма в русском тексте и некоторые концепции дадаизма в европейском пространстве, хотим подытожить наш анализ словами о дадаизме в целом. Благодаря дадаизму был запущен процесс поиска новых форм во многих видах искусств. Можно сказать, что мы благодарны или даже обязаны дадаизму тем, что именно дадаизм, своего рода революция в искусстве, создал новые формы, разрушил традиционные представления. Именно дадаизм был отправной точкой для этой эпохи, а также и для сюрреализма, кубизма, футуризма, модернизма, постмодернизма и contemporary art. Не имея представления о том, что такое дадаизм, невозможно понять и все то, что было после него. Роль дадаизма значительна и является основополагающей.

Библиографический список

1. Садиков, С. В. Собачий ящик или труды творческого бюро ничевоков в течение 1920—1921 гг. / С. В. Садиков. — Вып. 1. — М. : Хобо, 1921.

2. Scheidegger & Spiess. Genese DADA : 100 Jahre Dada Zürich. — Zürich : Arp Museum Bahnhof Rolandseck, 2016.

Василиса Шильвар
Vasilisa Shilvar
г. Белград (Сербия), Белградский университет
Belgrad (Serbian), University of Belgrade

Владимир Казаков — ювелир мгновений

Vladimir Kazakov — jeweler of instant moves

Аннотация: Данная статья посвящена теме времени в прозаическом творчестве В. В. Казакова. В статье «казаксовское время» рассматривается, исходя из идеи множественности времен, осуществленной посредством многочисленных мотивов. Обращаясь к поэтике ОБЭРИУтов и текстам чинарей, мы сделали попытку интерпретации застывшего раздробленного времени, порождающего чувство абсурдности бытия. Казаков в своих произведениях преодолевает линейное восприятие времени, подчеркивая циклическое, точнее, спиральное время, в целях возврата в лоно добытийного хаоса, лишённого времени и сотворения своего мира, представленного внетемпоральным языком. Особое внимание уделяется идее неподвижной последовательности, восходящей ко внетемпоральности казаксовского хаосмоса.

Ключевые слова: В. В. Казаков, проза, время, вечность, неподвижная последовательность, мгновение.

Abstract: This article is devoted to the theme of time in the prose works of V. V. Kazakov. In the article «kazakovsky time» is considered proceeding from the idea of the multiplicity of times, realized through numerous motives. Turning to the poetics of Obertiut group and texts of “chinars”, an attempt is made to interpret the frozen, fragmented time, which generates a sense of the absurdity of existence. In his works, Kazakov overcomes the linear perception of time, emphasizing the cyclical, more precise, spiral time, in order to return to the womb of the production chaos, deprived of time and the creation of his world, represented by the non-temporal language. Particular attention is given to the idea of a motionless sequence, which again goes back to the non-temporality of the Kazakov’s chaosmosis.

Keywords: V. V. Kazakov, prose, time, eternity, motionless sequence, moment.

Тема времени одна из наиболее актуальных в прозаическом творчестве Владимира Казакова. Об этом свидетельствует тот факт, что категории и мотивы, через которые данная тема развивается, встречаются на каждой странице. В. Казаков бесспорный преемник ОБЭРИУтов, и такое отношение к понятию времени, возможно, перекочевало в его творчество именно от учителей — Введенского и Хармса, с их сжатием времени до одного мгновения, «цисфинитной» моделью, размышлениями о смерти, о вечности. Пускаясь в более подробное исследование данной темы, в самом начале следует задать вопрос: что есть время для Казакова?

В своем творчестве Казаков рисует словесную картину мира XX века — мира непрочного, фрагментарного, мнимого, мира «на пороге», в котором нет ничего однозначного, где царит сплошная условность. В этом, по сути, воплощенном «соседнем мире» Липавского¹ время неуловимо, и его невозможно толковать в одном точно определенном ключе, а скорее, следует исходить из идеи множественности времен.

Итак, рассмотрим более подробно «времена» в казаковской поэтике:

«Секунды захлебываются осенним золотом» («В честь времени») [5, с. 148];

«Она напоминала о временах, но не о целых, а как бы наоборот. Вот, например, — нецелое мгновение; десяток таких мгновений составят нецелую минуту, а там, глядишь, и целый нецелый год соберется» («Набросок») [5, с. 379];

«Выписка из дневника:

Лет столько, но не здесь. Здесь только минуты» («Набросок») [5, с. 382];

«7-й голос: Одно восклицание каждую секунду — вот как поступают с нами часы.

8-й голос: Время поступает с нами гораздо мягче: там секунды чередуются с Бог знает какими неделями» («От головы до звезд») [3, с. 7].

¹ «Этот вымышленный мир представляет собой некоторым образом место соприкосновения с божественным, место экстрасенсорного контакта, и что еще важнее — контакта, независимого от разума — осмелимся сказать, заузного. Здесь фактически, хотя и в совершенно другом регистре, ощутимо то же, что и в зауми» [8].

«Минуты густо наполняли светящийся весенний воздух» («Созвездник») [5, с. 94];

«Здесь начинается сумрак, а здесь минуты. Их слишком много — например, для того, чтобы рассказать о каждой» («В честь времени») [5, с. 145].

«МАРИЯ Который час?

ЛЕВИЦКИЙ Никакого.

МАРИЯ Так поздно?

ЛЕВИЦКИЙ И так рано» («Ошибка живых») [6, с. 59];

«Он слишком долго простоял неподвижно, он слишком долго простоял неподвижно, он. Все изменилось за это время, начиная с и кончая з» («Ошибка живых») [6, с. 11];

«Лицо его выразило облегчение христианина, освободившегося из варварского плена. Но лишь на одну тысячную долю секунды. Но лишь» («Ошибка живых») [6, с. 22];

«— знаете, в ту странную ночь ничто не кончалось.

— даже минуты?

— и даже века» («Дневник игрока») [5, с. 435];

«— Эти мгновения при утреннем свете кажутся еще более кажущимися» («Даль стен») [5, с. 201];

«В этот миг за окнами прошел еще один час» («Дневник») [5, с. 239];

«5-й голос:

Секунда началась и не может никак закончиться» («Ошибка живых») [6, с. 175];

«— Где полночь, там для другого времени нет места.

— Где место, там для другой полночи нет времени».

Дробление времени на час, минуту, секунду, мгновение (реже — миг¹), единицы совершенно разной продолжительности², восходящее к изображению распада окружающего мира, отсылает к уже знакомой ОБЭРИУТской попытке уловить постоянно улетающий момент настоящего

¹ Казаков не случайно гораздо чаще употребляет слово «мгновение». При внешней схожести, даже отождествлении значений, в словарях встречается еще один оттенок значения слова «мгновение», которого у слова «миг» нет, а именно — возможность растягивания этого момента, т. е. этот момент можно запомнить. С одной стороны, это связано с остановкой времени, а с другой — с идеей памяти, о которой ниже пойдет речь.

² «Л. Липавский: Почему ты решил, что мгновение бесконечно мало? Свобода дробления, это значит, мгновение может быть любой величины. Они, верно, и бывают всякой величины, большие и малые, включенные друг в друга» («Разговоры») [цит. по 8, т. 1, с. 222].

времени — ноль-точку, соединяющую в себе прошедшее и будущее. Эта попытка прочитывается в ключе своеобразной остановки времени, экстензии одного момента до пределов вечности, вследствие чего время превращается в свою противоположность, в безвремяе. Статика трактуется Казаковым не как смерть, ничто, а наоборот, в духе чинарей — как способ постижения полноты Бытия, как единственная настоящая реальность, поскольку время, согласно Друскину, это смерть, и лишь в отдельных мгновениях заключается полнота существования: «Я не понимаю также, когда говорят, что что-л. существует во времени. Что-л. существует во мгновении, во времени уже уничтожается и перестает существовать» [цит. по 9, с. 116].

«Распад связи времен в автономном мгновении» как единственная возможность «обрести истинную реальность» [9, с. 12] в текстах Казакова передается через фрагментарность, непоследовательность событий, метаморфозы, акаузальность, постоянную драматизацию и диалогизацию текста, смешение жанров. Данная идея находит свое отражение также в приеме повтора, в неожиданных обрывах предложения на полуслове, в отказе от начала и конца.

Однако автор этим не ограничивается. Он продолжает усугублять лексический повтор вплоть до серийности, предстающей одной из важных характеристик его прозы в целом. Повторяя точно определенные ситуации, являющиеся чуть ли не единственным связующим элементом текста (например, разговор гостей/призраков/игроков/голосов в салоне хозяйки; прогулка двоих по набережной; встреча жениха и невесты; ожидание жениха и т. п.), Казаков преодолевает линейное восприятие времени, подчеркивая, наоборот, его цикличность, вполне вписывающуюся в авторское мировоззрение. Это уже не время, стремительно текущее от прошлого к будущему, «эфирное, небесное, время полета» [11, с. 115]; это время, замкнутое в круг, где нет разницы между началом и концом, где все мгновения равны и существуют параллельно.

Такая трактовка времени, уходящая корнями в Античность, подтверждается также в актуализации ницшеанского мифа о вечном возвращении, опять-таки ведущего происхождение из философии Гераклита. Данный миф легко прочитывается в уже названных особенностях текста, в многочисленных примерах отождествления будущего и прошедшего времен:

«Что будет завтра, об этом знает только вчера» («В честь времени») [5, с. 187];

«— Не знаю, вчера никто не будет прав, пока отверженному зною не вырвут огненный рукав» («Дождливый век») [5, с. 222];

«— [...] Вчера я видел очень мрачный сон, а позавчера убедился, что он был вещим [...]» («Ошибка живых») [6, с. 139]. А также в теме отражения, которое, по сути, является не чем иным, как рефлексией, т. е. своеобразным «возвращением» наблюдаемого в процессе видения.

Постоянное подчеркивание определенных моментов из прошлого, частотное повторение вопроса «Ты помнишь?» и уже упомянутое отождествление будущего с прошедшим, заставляют подумать о теме памяти. Казаков растягивает мгновения до вечности, но он, видимо, растягивает мгновения из прошлого. Возможно, это обращение к прошедшему связано с самым процессом познания. Сознание позволяет человеку думать лишь в рефлексии, т. е. лишь о том, что уже прошло, что имело место в его опыте. Однако жить лишь прошлым, уже случившимся, при отсутствии, хоть и иллюзорной, идеи о будущем, т. е. о каком-то изменении, движении вперед, отсылает к неподвижности, к застыванию в пределах уже несуществующего — в каком-то смысле к «антижизни».

Итак, застывшее время Казакова, это, по сути, «другое время» Ямпольского, в котором «нет никакой прогрессии, это время замершего настоящего или, даже вернее, “вечно присутствующего прошлого”», чьим «пространственным образом» выступают «башня¹, нора, могила» [11, с. 115]. Тем не менее, введение аспекта прошлого хоть и вписывается в представление Казакова о времени, все же в определенной степени модифицирует его. Если автор постоянно актуализирует в настоящем момент прошедшего времени, то, возможно, полнота Бытия для него не в том, что происходит «сейчас», а в том, что уже произошло. Цель не в том, чтобы постичь полноту Бытия, а чтобы к ней вернуться.

И это как раз соответствует поэтике Казакова, целиком пронизанной обратной перспективой. Обращением времени вспять он в некотором смысле восходит к идее английского

¹ «...вдруг одно из мгновений стало долгим, зацепившись за каменный выступ башни» («Дневник игрока») [5, с. 425]; «Все, кроме стрелок на башенном часовом циферблате, говорило о новых, других временах» («Построение» из книги «Продолжение воздуха») [5, с. 125].

метафизика Джеймса Брэдли, считающего, что время течет как раз из будущего в настоящее, которое на самом деле и есть момент становления будущего прошлым. Наряду с обратной перспективой в пространственных отношениях, автор, возможно, таким образом пытается вернуться в лоно добытийного, лишённого времени, в предсловесное, чтобы, вновь обретя меническую свободу, из такого «экзистенциального времени, не знающего каузальной связанности» совершить «первородный творческий акт» [1] и заново замкнуть круг Бытия.

С той же целью обособить, вырвать один момент из (мнимого) потока времени, автор то и дело невпопад пронизывает текст словами «вдруг» и «наконец», которые можно рассматривать как реализацию полюсов оппозиции неожиданность — ожидание.

«Вдруг я увидел время — целый двухсотлетний кусок» («Короткая проза») [5, с. 369];

«КУКЛИН Мы с Алхимовым на днях сидели в погребке, темно, вдруг — туча отошла, и солнце ударило в окно. Ярко осветило лица, руки и деньги» («Ошибка живых») [6, с. 53];

«ДАМА (к Пермякову) Что с Вами? Вы молчали и вдруг так странно замолчали!» («Ошибка живых») [6, с. 14];

«Я вдруг вспомнил Вас, увидел Ваш облик, и дождь застучал лихорадочно» («Ошибка живых») [6, с. 50];

«Тот, что в полушубке, вдруг стал рассказывать» («Ошибка живых») [6, с. 9];

«Они, наконец, оказались в большой комнате с одним окном. Сумерки жались к стенам. ... Тихие болезненные секунды отсчитывали ходинки на стене» («Ошибка живых») [6, с. 58];

«Наконец, они решили заговорить» («Ошибка живых») [6, с. 9];

«Он представился, наконец» («Ошибка живых») [6, с. 9].

Эти слова явно отсылают, с одной стороны, к теме случая как очередной ипостаси вечности; с другой — к теме ожидания, причем его конца. Не лишне отметить, что используя столь активно слово «вдруг», Казаков, бесспорно, обращается к своему учителю, Достоевскому, подчеркивающему, таким образом, неподвластность мира рациональной трактовке¹.

Подобную роль — обособление мгновения — играет также мотив исчезновения—появления, восходящий к теме неопре-

¹ Вспомним хотя бы сцену из романа «Идиот», когда князь Мышкин рассказывает о переживаниях приговоренного к смерти человека.

данности, случая; затем мотив прикосновения: «Мгновение подобно прикосанию [...] Прикасание — это прекращение времени, некоторый разрез, начало» [2, с. 76—77]; мотив шагов¹ как четкое выделение законченных мгновений: «Шаг — это мера времени, но это и обозначение завершения действия. Шаг — это всегда шаг в прошлом» [11, с. 152].

Примечательно, что тема ожидания, наряду с уже сказанным, реализуется также через постоянные паузы, которые автор тщательно расставляет в тексте, обозначая приостановку, выход за пределы слова, в ничто. Пауза длится долго или коротко и, как все в прозе Казакова, попеременно оживает:

«— Дотроньтесь до паузы — она прохладна.

— Сплав воздуха и мгновений» («В честь времени») [5, с. 145];

«...я рад стоящей тишине и этой паузе вокруг, и все приснившееся мне полком оказывается вдруг» («Трое») [5, с. 286].

Данным мотивом автор вторит Чехову, Беккету, развивая одну из фундаментальных тем абсурдистской поэтики в целом, поскольку акт ожидания — это «характерный аспект человеческого удела [...]». — И далее, — Более того, в акте ожидания ощущается течение времени в его чистейшей, самой наглядной форме. [...] Бег времени сталкивает нас с основной проблемой бытия: природой нашего “я”, постоянно меняющегося во времени субъекта, пребывающего в вечном движении, и потому всегда нам неподвластного» [10, с. 53].

Природа ожидания, очевидно, амбивалентна. С одной стороны, ожидание — это ничто, пустота, не-время, пауза, а с другой — это образ протекания времени во всей его полноте. Такое представление ожидания не что иное, как изображение амбивалентного восприятия времени. Точно также у Казакова: время на первый взгляд воспринимается как линейное, быстрое, угрожающее человеку его брэнностью, приближением конца, но тем не менее временная прямая все-таки разламывается посредством автономных мгновений, формируя круг, и мнимость движения, изменения — налицо: царит неподвижность. «Время похоже на последовательность, на разность и на индивидуальность. Оно похоже на преобразование, которое кажется разным, но остается тождественным» [цит. по 8, т. 1, с. 253]. Это очевидно на примере человеческой жизни,

¹ «Несколько булыжных шагов взад и вперед по мостовой» («Ошибка живых») [6, с. 59]; «— Я почувствовал чье-то прикосновение и обернулся. Никого не было» («Ошибка живых») [6, с. 138].

в течение которой человек якобы меняется, становится другим, но все равно остается этим же человеком. Или же на примере реки, еще одного типичного образа времени, являющегося важным мотивом и в казаковской прозе. Река, словно время, течет, но при этом, по сути, не движется с места, представляя таким образом наглядное изображение циклического времени как постоянства в изменчивом: «Вода движется и не движется (река течет и остается на месте), не имеет частей, совершенно континуальна и т. д. [...] вода как бы существует сразу в прошлом, настоящем и будущем. Она сама есть неподвижное тело времени» [11, с. 166].

Тут поневоле вспоминается выражение Гераклита: «Дважды тебе не войти в одну и ту же реку», — говорящее о той же двойственности, только из другой перспективы. Тем не менее, оно позволяет усмотреть путь Казакова и сделать вывод, что он приходит от движения к неподвижности, от привычного, линейного восприятия времени к концентрическому, отдавая ему предпочтение.

Не лишне отметить, что Казаков построением времени по модели стальной реки, т. е. неподвижной последовательности, зачастую присутствующей в тексте через мотив набережной, «в отсутствии» (*praesentia in absentia*) — типичная форма существования в прозе Казакова), беспорно, отсылает к реке Липавского: «стоячей воде [...], которая смыкается над головой, как камень; это вода твердая, как камень» [8, с. 68]. Это мертвая вода, надавившая на человека словно надгробной плиты; это образ смерти. Данное восприятие воды у Липавского связано также со страхом человека перед аморфной, неопределенной и тем самым свободной, неподвластной стихией, каким Казакову представляется весь окружающий мир.

Помимо реки, идея неподвижного движения нашла свое отражение и в размышлениях Липавского о головокружении [8, с. 31], а также в образе вестников, призрачных существ из соседнего мира, которые живут по законам вечности. Словно существуя параллельно в одном мгновении, тексты Липавского и Казакова и в этом схожи. Казаков вторит Липавскому своими иррациональными, призрачными персонажами, то и дело исчезающими, потом вновь появляющимися, безличными, отчужденными, существующими на грани, неуловимыми.

Казаковская картина неподвижной последовательности этим не исчерпывается. Она, безусловно, кроется в столь частой в тексте категории космического времени. Утро, день, су-

мерки, ночь, потом снова утро — и круг замыкается. Создается впечатление, что какое-то время протекает, двигается вперед к какой-то мнимой цели, когда на самом деле абсолютно ничего не происходит. День сменяется ночью, ночь — днем, и эта остановка, заколдованность, еще резче подчеркивается пристальным немотивированным фиксированием части суток, чаще всего ночи, которая иногда даже длится беспрерывно несколько дней:

«[...] две или три ночи были одновременно [...]» («Ошибка живых») [6, с. 14];

«Ночь прошла, наступила другая» («Ошибка живых») [6, с. 74].

Сумерки — как момент на стыке между днем и ночью, как своеобразная грань, возвещающая о воцарении тьмы, и «следующее» мгновение — ночь, укрывающая призраков (иногда лишь их голоса слышны), развивающаяся также через мотив фонаря, т. е. в широком смысле через оппозицию свет — тьма — вот излюбленное время суток Казакова, в котором пребывают его персонажи, в которое погружен его мир мнимостей. И это отнюдь не случайно. Если исходить из всего нами отмеченного в настоящей статье, такое изображение времени вполне соответствует шизоидной картине мира Казакова. Ночь — это и есть добытийственная тьма хаоса, докосмогоническая тьма, лишенная времени; «исходная точка», в которой «время присутствует лишь в качестве чистой потенциальности» [9, с. 215].

Отсутствие света на еще одном уровне можно трактовать как образ безвременья. Если вслед за Ямпольским обратиться к физиологии глаза [11], трудно не согласиться, что тьма — это последствие неподвижности глаза, в результате чего нет возможности растягивать предмет во времени, т. е. видеть его. Слепота, отсутствие зрения, возникшее вследствие нарушения линейности, в очередной раз подтверждает внетемпоральность казаковского хаосмоса.

Думая о времени в поэтике Казакова, нельзя обойти вниманием еще один важный образ — мотив часов. Часы предстают в тексте как символ линейного времени, хотя одновременно претерпевают модификацию в казаковском ключе и зачастую свидетельствуют о его распаде. Время на часах иногда не совпадает с тем, что проходит за окнами, но именно часовое время считается реальным; затем часы выступают дверью в параллельный мир; часы напрямую выражают множественность

времен: каждый воспринимает часы по-своему, у каждого свое время; в часах персонажи отражаются, с часами отождествляются; часы даже сами антропоморфизируются и становятся в ряд с остальными персонажами:

«Поглядев на свое отражение в зеркале и в часах, он и там, и там увидел блестящее будущее. Только на часах не было с той же точностью указано время» («Ошибка живых») [6, с. 12];

«КУКЛИН [...] Я занят тем, что изучаю наше отражение в часах. Я вижу прошлое и будущее, и то, что после [...] А сейчас — все мы без 17-ти полночь» («Ошибка живых») [6, с. 65];

«Я подошел к стеклам и увидел улицу. Нету ни ночи, ни дня. Я смотрю на часы: и вправду — не время» («Ошибка живых») [6, с. 67].

«ПЕРМЯКОВ Нет, вы, Эвелина, забыли про часы. Я бесшумно вышел... Вот даже букетик секунд в петлице на память.

ЭВЕЛИНА Да, и на щеке — царапина, должно быть, стрелка» («Ошибка живых») [6, с. 69];

«Часы не знают куда идти. Сумерки, время и темнота сбились в углу» («Ошибка живых») [6, с. 71];

«Часы посмотрели и увидели: полночь. А у нее горлом хлынули звезды [...]» («Ошибка живых») [6, с. 107];

«Тройное молчание: мое, жениха и часов. Только невеста чуть слышно: тик-так, тик-так [...] Долго так продолжаться не могло. Оно и не продолжалось» («Ошибка живых») [6, с. 68].

Как хорошо заметила Нефагина в своей статье, посвященной зеркалам и окнам в творчестве Казакова [7], часы в его текстах скорее выражают состояние персонажа, чем само время. Рассматривая многочисленные примеры, с этим трудно не согласиться, но тем не менее, к сожалению, автор статьи лишает нас более подробного развертывания этой мысли, и тем самым — значимости данного утверждения для поэтики писателя в целом. Будучи имманентным миром самого автора, порожденным как раз на основании интуитивного познания, которым полностью пронизаны его тексты, проза Казакова почти в целости относится к выражению какого-то состояния: отчужденности, страха, одиночества.

Часы, скорее, подчеркивают извечное рабское положение человека по отношению ко времени, питаемое страхом. Разноречивое подчеркивание неразрывной связи времени в образе властных часов и бессильного человека приводит к мысли о том, что часы являются символом «человеческого», т. е. линейного времени, все-таки подразумевающего какой-то подсчет,

тем самым идею быстротечности, бренности, конечности. Человек есть время, его существование — отражение во времени, отмечает автор через отождествление и взаимозаменяемость персонажей с часами. Часы — это и воплощение идеи человека о времени, которое можно подсчитать, ограничить, контролировать¹. Но в прозе Казакова человек внезапно теряет этот контроль; время оказывается неподвластным, оно ограничивает. И этому утверждению способствует страх, который сковывает призрачных персонажей, вступивших в схватку с часами или со временем, что, видимо, не всегда одно и то же.

Страх — одна из фундаментальных тем абсурдистской поэтики в целом — нашел свое отражение и в прозе Казакова. В связи с темой времени он реализует несколько способами. Обратимся для начала к глаголам, употребляющимся в сочетании с существительными, обозначающими время (секунда, минута, мгновение, миг, час, год, век, чай, волосы, ресницы). Время у Казакова то и дело «мерцает», выявляя свою условность, непрочность, неуловимость; «сверкает», «вспыхивает», «струится»², «стремится», вызывая у призраков неимоверный страх, тесно связанный со страхом света. Затем сами персонажи явно выражают в репликах страх времени, часов, часовых стрелок, их враждебное отношение к человеку. Часы — угроза отнюдь не только абстрактная, отражающая ограниченность человека, а вполне ощутимая: часовые стрелки ранят, оставляя персонажей в крови и безумном страхе. Это целиком вписывается в общую казаковскую картину страха постороннего перед неподвластным разуму окружающим миром, холодным, стально-чугунным, бездушным, открывающим раны, из которых сочится кровь, — раны незаживающие.

«Несколько секунд вдруг вырвались из общего потока времени и сверкнули, вспыхнули, как золотые пряди, выбившиеся у нее на висках» («Ошибка живых») [6, с. 94];

«Вдруг секунда тысячелетней давности мелькнула, древняя» («Ошибка живых») [6, с. 138];

«ПЕРМЯКОВ (как безумный) Где я?!

АЛХИМОВ (в сторону) В тюрьме из секунд.

ГОЛОС (из стороны) Какие частые решетки!» («Ошибка живых») [6, с. 116];

¹ Значит ли это, что человек к жизни в вечности не способен?

² Частотное употребление этого глагола можно трактовать в рамках уже сказанного о последовательности времени.

«5-й ПРИЗРАК ...Что делать? Остаться, уйти или покончить с собой при помощи часов?

1-й ПРИЗРАК Как это, при помощи часов?

5-й ПРИЗРАК А вот как: броситься на острие секунды, как древние римляне бросались на острие меча.

2-й ПРИЗРАК Какие странные мысли в такой час!

5-й ПРИЗРАК В такую секунду?

2-й ПРИЗРАК Ах, осторожнее с секундами!» («Ошибка живых») [6, с. 133];

«Об эти секунды можно пораниться и без слов» («В честь времени») [5, с. 146];

«Она улыбнулась себе самой. Часы измерили секундами ее улыбку. Странное это дело — жить в комнате, где есть часы. По-моему, они отпугивают время!» («Ошибка живых») [6, с. 79];

«...осколки полдня сверкают, полуденные осколки» («Большая Орда») [5, с. 257];

«2-й ГОСТЬ Достаяю платок и ужасаюсь: он такой белоснежный, что вот-вот окрасится!

3-й ГОСТЬ Что поделаешь! Мы повсюду окружены режущим... У каждой секунды — лезвие.

5-й ГОСТЬ Господи, я покосился на часы: они косились на меня!... Что будет?

6-й ГОСТЬ Ничего страшного: разрубят пополам, как час» («Ошибка живых») [6, с. 101];

«ДАМА [...] (*поеживаясь*) Какие холодные часы!» («Ошибка живых») [6, с. 54];

«5-й ГОСТЬ Темнота вся изрезана секундами.

6-й ГОСТЬ Мы все ими изрезаны» («Ошибка живых») [6, с. 104];

«МАРИЯ (*после паузы*) Старинное видение! ... И вдруг — часы. Они появились, и время ранит каждым мгновением, будто состоит не из минут, а из осколков часа...» («Ошибка живых») [6, с. 47].

Тем не менее непременно следует отметить, что время в определенных фрагментах прозы тщательно и точно фиксируется. Это, с одной стороны, фрагменты, представляющие дневниковыми записями, имеющие жанровую функцию в тексте, а также, наподобие космического времени, усугубляющие чувство относительности времени, статики, раздробленности¹.

¹ В этом нетрудно усмотреть лишь одну из многочисленных отсылок к Гоголю, к Достоевскому.

С другой стороны, время почти всегда (хотя бы век) фиксировано в интерполяциях, являющихся своеобразным введением другой, параллельной реальности, реальности вне художественного произведения, у которой свое времяисчисление. Посредством этих экскурсов, позволяющих среди прочего рассматривать текст в постмодернистском ключе, разрушается структура текста, усиливается его фрагментарность, и вводится еще одна очень важная ипостась застывшего времени, опять-таки связанная с прошлым, — история: «такая вневременная констелляция, такая совокупность событий, как бы остановленных в неподвижной картине» [II, с. 133].

Если вернуться к ключевому вопросу, заданному нами еще в самом начале данной статьи, то остается сделать вывод, что Казаков в своем прозаическом творчестве стремится преодолеть два полюса, два способа восприятия времени. Но преодолеть не отрицанием одного из них, а их соединением, синтезом в такой временной форме, которую можно назвать «спиральное время», т. е. «застывшее постоянство».

Казаковский языковой опыт приобретения свободы через познание почти полностью отрешен от уз рационального; совершается за его пределами, в «черной вневременной дыре» [9, с. 77]. Проза Казакова — это не только выход вне времени в бессознательное, это еще и поиски его словесного воплощения в новых синтаксическо-семантических связях, с еретической целью сотворения нового способа мышления, основывающегося на деконструкции детерминизма и логики. В этом как раз суть бунта Казакова, который, вторя Сизифу, выявляет бессмысленность, ограниченность, мнимость окружающего мира, обернувшегося высшим смыслом. Стремясь причину своего бунта сделать целью, этот «ювелир мгновений» принимает негативное за положительное, исходное, чтобы окончательно разрешить антиномию, соединить полюсы в хаосмосе, постичь Бытие в вечности.

Библиографический список

1. Бердяев, Н. Опыт эсхатологической метафизики [Электронный ресурс] / Н. Бердяев. // Royallib : электронная библиотека. — URL: https://royallib.com/read/berdyayev_nikolay/tvorchestvo_i_obektivatsiya_opit_eshatologicheskoy_metafiziki.html#0 (дата обращения : 22.05.2018).
2. Друскин, Я. Дневники / Я. Друскин. — СПб. : Академический проект, 1999.

3. Казаков, В. В. Жизнь прозы / В. В. Казаков. — Мюнхен, 1982.

4. Казаков, В. В. Мои встречи с Владимиром Казаковым / В. В. Казаков. — Мюнхен : Ханзер, 1972.

5. Казаков, В. В. Неизданные произведения / В. В. Казаков. — М. : Гилея, 2003.

6. Казаков, В. В. Ошибка живых / В. В. Казаков. — М. : Гилея, 1995.

7. Нефагина, Г. Л. Зеркала и окна Владимира Казакова: поэтика творчества / Г. Л. Нефагина // Научные труды кафедры рус. лит. БГУ. — Вып. II. — Минск, 2003.

8. Сборище друзей оставленных судьбою. А. Введенский, Л. Липавский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников: чинари в текстах, документах и исследованиях : в 2 т. / сост. В. Н. Сажин. — Т. 1. — М. : Ладомир, 2000.

9. Токарев, Д. В. Курс на худшее: абсурд как категория текста у Даниила Хармса и Самюэля Беккета / Д. В. Токарев. — М. : НЛО, 2002.

10. Эсслин, М. Театр абсурда / М. Эсслин. — СПб. : Балтийские сезоны, 2010.

11. Ямпольский, М. Беспамятство как исток (читая Хармса) / М. Ямпольский. — М. : НЛО, 1998.

УДК 821.161.1-31
ББК Ш5(2)6-334-4

*Татьяна фон Эрлах
г. Лозанна (Швейцария), Лозаннский университет
Tatiana von Erlah
Lausanne (Switzerland), University of Lausanne*

Страна ОЗ: черная комедия абсурда в современной России

The land of Oz: the black comedy of the absurd in modern Russia

Аннотация: В статье анализируется абсурдизм «черной комедии» Василия Сигарева «Страна ОЗ». Автор статьи привлекает для анализа концепции М. Бахтина и В. Шкловского и в результате приходит к выводу, что абсурдность действия является имманентной антропологической характеристикой существования и поведения индивида в этом мире.

Ключевые слова: абсурд, остранение, греческий авантюрный роман, черная комедия.

Abstract: This article is about the representation of absurd in modern Russian cinema, it is based on the movie “The land of Oz” by Vasily Sigarev where the scenes of daily life are a form of absurd. In order to offer an explanation of the narrative of this film, the scheme of Mikhail Bakhtin classifying the different types of novels in literature was applied. The actions of the film follow each other in accordance with the stages of development of the Greek adventure novel of ordeal type. All the scenes are linked together with logical and artistic absurdity. This concept of logical and artistic absurdity is closely related to the concept of ostranenie (defamiliarization), introduced by V. Shklovsky in the book “Resurrection of the Word” and in the article “Art as Technique”. It is plausible that V. Sigarev used this method when creating his comedy. In the film, the illogical in this world triumphs over the logical, although each situation are more than plausible. In this movie, the director applies absurdity and inverted logic as key features for understanding the language and space in Oz. If in an adventure romance there is a beginning and a happy ending that binds the world into harmony, then in an adventure romance

of the modern Russian ordeal, the world is in a state of continually growing catastrophe and disorganization.

Keywords: absurd, ostranenie (defamiliarization), Greek adventure novel of ordeal, grotesque cinema.

Кино не является отображением действительности, а вскрытием ее сущности, ее закономерности¹.

В этой статье я анализирую визуальные формы репрезентации абсурда в современной России, представленные в комедии Василия Сигарева «Страна ОЗ». Прежде чем перейти к анализу, необходимо дать определение понятия абсурд. Первоначальное значение понятия «абсурд» — дисгармония в музыкальном контексте. В толковом словаре «абсурд» определяется как несоответствие, порожденное причинами или правилами; как несовместимое, необоснованное, алогичное. В англоязычном толковом словаре «абсурд» означает еще и смехотворный [8].

Еще со времен античности понятие абсурда имело 3 значения:

1. Как эстетическая форма, выражающая отрицательные свойства мира.

2. Отрицание рациональности (логики), исчезновение смысла.

3. Метафизический (абстрактный?) абсурд, то есть выход за пределы разума как такового.

В книге «Достоевский и Ницше» Лев Шестов повторяет мысль немецкого философа о том, что мир абсурда не является так называемым «надреальным миром», а отражает подлинное содержание действительности, которое познается индивидуумом с помощью острой рефлексии. Иными словами, абсурд, с точки зрения обоих философов, представляет собой реакцию на ситуацию отчуждения индивидуума, порожденного кризисом, то есть острыми противоречиями между интересами индивидуума и условиями его существования, утратой жизненного смысла [2, с. 26—27].

Абсурд является реакцией художественно-эстетического сознания на ситуацию культурно-исторического кризиса, происходящего, как правило, в переломные эпохи. Это ситуация, когда разум пересекает границы рационально-логического мышления.

¹ Andrej Tarkovskij: Klassiker — Классик — Classic — Classico: Beiträge zum internationalen Tarkovskij-Symposium an der Universität Potsdam; Band 1 / Norbert P. Franz (Hrsg.). Potsdam : Universitätsverlag Potsdam, 2016. P. 117.

Ведь именно абсурдное видение мира порождает новые формы и смыслы, подчеркивающие бессмысленность обыденного.

По сюжету главная героиня Лена Шабатдинова приезжает в большой город из глухой провинции в поисках лучшей жизни. Первым делом она устраивается продавщицей в киоск, но никак не может добраться до работы. На дворе канун Нового года, и героиню ожидает целый калейдоскоп встреч и приключений, каждое из которых становится для главной героини очередным испытанием. «Страна ОЗ» — своего рода одиссея русской жизни накануне большого праздника.

В различных интервью в ходе рекламной компании данного фильма режиссер Василий Сигарев всегда говорил о том, что он не знает той России, которую нам показывают в современных российских комедиях, таких как «Елки», «Самый лучший день» и так далее... Ежедневно он видит такую Россию, какую он нам показал: полную спонтанности, без прикрас, трагичную и полную абсурда. В данном фильме режиссер применяет абсурдность и перевернутую логику как ключевые особенности для понимания языка и пространства в стране ОЗ.

В визуальных искусствах абсурд — это художественный прием, подобный остранению и ведущий к бессмыслице. «Абсурд — это отстранение, происходящее внутри культуры как системы и дающее импульс к переосмыслению автоматизированных традиций» [2, с. 172]. Понятия логического и художественного абсурда тесно связаны с понятием отстранения, введенным В. Шкловским в книге «Воскрешение слова» и в статье «Искусство как прием». На мой взгляд, В. Сигарев использовал именно этот прием при создании своей комедии «Страна ОЗ». Но также этот фильм, выполненный в жанре черной комедии, отвечает всем определениям абсурда. Эпизоды связываются исчезновением смысла, связь эпизодов алогична, показывает отчуждение. Вместе с тем этот фильм очень смешной.

Я хотела бы привлечь к объяснению нарратива этого фильма как комедии абсурдного гротеска методологическую систему М. М. Бахтина из работы «Формы времени и хронотопа в романе». Анализируя античный роман, Бахтин предлагает несколько схем его построения. Первую из этих схем он называет «Авантюрный роман испытания», и, на мой взгляд, сюжет данного фильма развивается именно по этой схеме.

1. Юноша и девушка брачного возраста.
2. Их происхождение неизвестно.
3. Они исключительно целомудренны.

4. Они неожиданно встречаются друг с другом на празднике.

5. Они вспыхивают внезапной и мгновенной страстью.

6. Влюбленные разлучены обстоятельствами (препятствие, не позволяющее быть вместе).

7. Приключения (большую роль играют неожиданные встречи с друзьями и врагами).

8. Кончается роман благополучным соединением возлюбленных.

Попробуем проанализировать, как построена связь эпизодов в фильме. В зачине фильма совершенно бахтинский карнавальный эпизод, когда сестру главной героини, которую она сопровождает, любовник выкидывает в окно. В этом эпизоде мы видим все элементы черной комедии абсурда. Однако этот эпизод не становится основой сюжета. От этой сцены остается рефрен, который будет сопровождать героиню весь фильм: «А моя сестра копчик сломала».

И начиная с этого момента, главная героиня проходит через огромное количество разнообразных испытаний, но в конце повествования она ничему не научилась, обстоятельства не меняют ни ее характер, ни ее мировосприятие. То есть, в анализируемом фильме выполняется схема Бахтина. Царствует случай, от эпизода к эпизоду героиня переходит силой случая. По сюжету она нашла работу в киоске, но дойти до него ей мешают непрерывно происходящие события, над которыми она не властна.

Все эти случайности заставляют вспомнить другое произведение — «Жюстина, или Несчастливая судьба добродетели» Маркиза де Сада. Девушка подвергается испытаниям, которые совершенно не изменяют ее.

Как и положено в авантюрном романе-испытании, героиня «Страны ОЗ» встречает юношу, с которым ее разлучит случай: взрыв петарды на голове главного героя.

Возникает логичный вопрос, почему же название данной комедии «Страна ОЗ»? Отчужденные друг от друга герои подвергаются испытаниям в мире, где всякое действие ухудшает положение персонажа. В этой стране ОЗ нет доброго волшебника, его место занимает случай, непрерывно интенсифицирующий состояние абсурдного гротеска как норму этого мира.

Перед нами негативная логика чуда: чуда в мире курса на худшее, по выражению литературоведа Д. В. Токарева в известной книге об абсурде в произведениях Хармса и Беккета. Безусловно, в авантюрном романе-испытании связь ситуаций

испытания происходит в логике нарушения обычного порядка мира. Однако, в античном романе абсурд не педалируется. Тогда как в анализируемом художественном мире персонажи руководствуются рациональной логикой поведения, которая, однако, терпит каждый раз крах, выводя нас за пределы разума. Алогичное в этом мире торжествует над логичным.

Героиня в течение всего повествования движима благими намерениями, реализация которых каждый раз ухудшает ее положение. В этом мире героиня движется к своей цели — вожденной работе в киоске. Она ищет улицу, на которой он находится. Но в это время в самом киоске на противоположном полюсе этого путешествия-испытания разворачиваются не менее катастрофические события: киоск сгорает. Другими словами, конечный пункт, который пытается найти героиня, отныне недостижим. Если в авантюрном романе-испытании есть начало и счастливый конец, который гармонизирует мир, то в авантюрном романе современного русского испытания мир находится в состоянии непрерывно разрастающейся катастрофы и дезорганизации.

Тем не менее, в глобальном смысле итог этого фильма такой же, как в авантюрном романе — молодые люди, потерявшие друг друга в самом начале, наконец, встречаются.

Несмотря на все вышесказанное и показанное, этот фильм не производит чернушного впечатления. Он выглядит, скорее, как веселый бахтинский карнавал, в котором у героев остается надежда, что еще можно что-то исправить. Абсурд здесь — логика повседневности. А неизменность героев, претерпевающих испытания, объединяет их в коллектив, у которого трансгрессия совпадает с катарсисом. Но в отличие от авантюрного романа у фильма нет счастливого конца. Конец его открытый.

Данный фильм входит в традицию российского киногротеска. Можно вспомнить еще такие фильмы, как «Изображая жертву» (2006) Кирилла Серебренникова, «Копейка» (2002) Ивана Дыховичного, фильм «Москва» (2000), снятый Александром Зельдовичем по сценарию писателя Владимира Сорокина, и «Шапито-шоу» (2011).

В заключение можно констатировать, что при всем черном юморе этот абсурд носит не отчуждающий, а объединяющий характер. Абсурдность действия является имманентной антропологической характеристикой существования и поведения индивида в этом мире. Неизменность является не условностью моделей, как в первом авантюрном романе-испытании,

а экзистенциальной характеристикой персонажа, помогающей ему продолжать двигаться в этом мире к несуществующей цели.

Библиографический список

1. Бахтин, М. М. Формы времени и хронотоп в романе [Электронный ресурс] / М. М. Бахтин. — URL: <http://philolog.petsu.ru/filolog/lit/bahhron.pdf> (дата обращения : 24.09.2018).
2. Буренина, О. Абсурд и вокруг : сб. ст. / О. Буренина. — М., 2004.
3. Ключев, Е. В. Теория литературы абсурда / Е. В. Ключев. — М., 2000.
4. Ключев, Е. В. Репуха. Литература абсурда и абсурд литературы / Е. В. Ключев. — М., 2004.
5. Токарев, Д. В. Курс на худшее: абсурд как категория текста у Даниила Хармса и Сэмюэля Беккета / Д. В. Токарев. — М. : НЛО, 2002.
6. Шкловский, В. Б. Воскрешение слова [Электронный ресурс] / В. Б. Шкловский. — URL: <http://philolog.petsu.ru/filolog/shklov.htm> (дата обращения : 24.09.2018).
7. Шкловский, В. Б. О теории прозы / В. Б. Шкловский. — М. : Круг, 1925.
8. Esslin, M. The Theatre Of The Absurd / M. Esslin. — London, 2001.

Научное издание

Das Absurde in Literatur, Kunst und Kino
Абсурд в литературе, искусстве и кино
Материалы конференции молодых ученых.
Цюрих — Челябинск, 25—26 мая 2018

Корректоры *Е. В. Фёдорова, Е. А. Смышляев*
Дизайн обложки *Е. А. Смышляев*
Компьютерная верстка *В. Б. Феркель*

Подписано в печать 16.11.2018 г. Гарнитура Constantia.
Бумага офсетная. Формат 60×84/16.
Усл. печ. л. 9,30. Тираж 100 экз. Заказ № 297.

Издательство ЗАО «Цицеро»
454080, г. Челябинск, Свердловский пр. 60

Отпечатано в ООО «Фотохудожник»
454091, г. Челябинск, ул. Свободы, 155/1.

