

Wanda Supa
Białystok

Термины «абсурд», «парадокс», «нонсенс» в контексте теории сатиры и гротеска

Слова «абсурд», «парадокс», «нонсенс» и смежные с ними принадлежат к числу тех, которые в художественных произведениях нередко входят в разные реляции с сатирой¹ или с гротеском. В связи с тем, что каждый из названных выше терминов характеризуется многозначностью, расплывчатостью и неопределенностью смысла, иногда имеют место случаи их отождествления или употребления ошибочного. На основании пересмотра ряда западных, польских и русскоязычных работ по теории сатиры и гротеска мы предложили следующие выкладки этих явлений:

Сатира это эстетическая категория, которая проявляется в специфическом оценочно-экспрессивном (эмоциональном), пейоративно-комическом отношении высказывающегося (автора произведения) к отражаемой в произведении действительности. Создание сатирической образности обусловлено авторским мировоззрением, житейским опытом и художественной программой. Основные и необходимые для кристаллизации сатиры компоненты это критика (снижение, деградация, девальвация, компрометация чего-то) и комизм (юмор, смех), а к приемам, обуславливающих их рождение, большинство исследователей от-

¹ Настоящая статья является нашей очередной попыткой определения реляций между терминами «сатира» и с другой стороны – «гротеск», «ирония», «абсурд» и др. См.: W. Supa, *W kręgu pojęć „satyra” i „groteska”*, [w:] *Satyra w literaturach wschodniosłowiańskich V*, red. W. Supa, Białystok 2002, s. 9–20; W. Supa, *W kręgu pojęć „satyra”, „ironia”, „parodia”*, [w:] *Satyra w literaturach wschodniosłowiańskich VI*, red. W. Supa, Białystok 2005, s. 11–24.

носит снижающие определения, гиперболизацию отрицательного или минимализацию черт и явлений, гротеск, иронию, карикатуру, пародию, абсурд, парадокс и нонсенс. Деградирующая и высмеивающая критика в сатире, как правило, направлена или на объективную (вне-литературную) общественную действительность или на литературные явления. Сатира это категория сверх или межродовая, межжанровая и сверхвременная; на протяжении столетий менялось понимание термина и диапазон его воздействия, и каждая эпоха вносила в суть явления существенные изменения. Как известно, история сатиры началась в античности с краткого стихотворного жанра, концентрирующегося на распознавании и осмеянии определенных пороков, а в XX веке примеры присутствия сатирической образности можем найти в любом жанре любого течения, при чем замечается экспансия сатирического на всё новые жанры и жанровые разновидности, не исключая лирических². Место и роль сатиры в произведении определяют и качественный и количественный аспекты – сатира может быть еле-еле заметной и присутствовать только в небольших фрагментах произведения, или доминировать, распространяться на художественное целое³ и влиять на характер всех составляющих художественного текста.

В свою очередь гротеск это эстетическая категория (категория культуры) выступающая в живописи, прикладном искусстве и в литературе. В большинстве определений гротеска подчеркиваются две фундаментальные, обязательные для его рождения черты – синтез противоречий (взаимоисключающих черт), ведущий к деформации, к созданию уродливого или ужасного и амбивалентность. Как пишет Валентин Хализев «гротеском принято называть художественную трансформацию жизненных форм, приводящую к некой уродливой несообразности, к соединению несочетаемого»⁴. Как правило, гротеск конституируется как проявление бунта против косности мышления, закостенелости общественных обычаев, отсутствия свободы, стагнации форм и нормативности в искусстве, или как проявление интереса к непознанному. Гротеск «принципиально антидогматичен, всегда оппозиционен, и представляет собой воплощенную противоречивость, изменчивость, что и ставит его в оппозицию всякой устойчивости, стабильности, гар-

² Ср.: F. Nieuważny, *Satyra, ironia i groteska we wschodniosłowiańskiej poezji współczesnej*, [w:] *Satyra w literaturach wschodniosłowiańskich II*, red. W. Supa, Białystok 1998, s. 122.

³ См.: шире: W. Supa, *W kręgu pojęć „satyra” i „groteska”*, s. 9–13.

⁴ В. Хализев, *Теория литературы*, Москва 1999, с. 95.

монии. Соединяя в едином образе в привычном представлении взаимоисключающее, противоречивое, он нарушает каноны и нормы»⁵.

Гротеск может проявляться в творческой позиции автора, в содержании и идейном смысле произведения, а также в способах воздействия на читателя и механизмах восприятия произведения. Аналогично как сатира, гротеск может формироваться на уровне стиля, приема, образа, мотива, творческого метода (гротеск *sensu stricto*) или выступать как тенденция в искусстве (гротеск *sensu largo*). Характеризуемая категория входит в сложные отношения с реальностью, так как отражает ее в трансформированном виде, совмещая правдоподобие с фантастикой, естественное с искусственным, живое с мертвым, человеческое со звериным, сакральное с профанным, смех с трагизмом, страхом или пафосом и т. п., при чем для рождения явления достаточна даже только одна из перечисленных выше антиномий. В контексте интереса к абсурду добавим к возможным противоречиям и синтез смысла и бессмыслицы или утверждения и отрицания смысла, гармонии (упорядоченности) и хаоса. Среди гротескно-моделирующих приемов привилегированное место занимают формы условные: преувеличение (вплоть до фантастики и утраты привычного смысла), деформация, карикатура, ирония, абсурд, парадокс, нонсенс, пародия, символизация, остранение.

Если гротеск полностью концентрирован на функции поиска смысла, он не связан с сатирой, и таким часто бывает гносеологический (напр., мифологический, готический или романтический, вмещающий трагическое) гротеск, но если элементы художественного произведения, созданные путем синтеза несочетаемого одновременно являются носителями критического и комического, он приобретает свойства сатиры и тогда его закономерно называть сатирическим. Выделяется также «абсурдистский гротеск» (распространившийся в литературе XX века), в ситуации, когда элементы абсурдизации доминируют над элементами смыслоутверждающими⁶, о чем речь еще пойдет ниже.

Как видим, абсурд, парадокс и нонсенс перечислены в обеих дефинициях как приемы, которые могут выступать в роли и сатиры- и гротескно-образующих средств. Но в современном языке и науке термин «абсурд» имеет и другое, более широкое значение. Припомним, что слово «абсурд» издавна существовало в межчеловеческой коммуникации и в жизни – в древнегреческом, в латыни и вслед за тем в европейских национальных языках. Его этимология, согласно толковым словарям,

⁵ С. Юрков, *Гротеск как выражение хаоса в культуре*, <http://www.fege.narod.ru/librarium/jurkov.htm>.

⁶ Там же.

отсылает к словам «нелепый», «негармонический», «бессмысленный», «нелогический». Издавна функционировал также абсурд как философская⁷ (в древности нечто отрицательное, противоположное Космосу и гармонии), логическая (абсурд это высказывание логически противоречивое, элементы которого не создают однородного целого и которое невозможно соотносить с категорией правды⁸, иначе говоря несвязность мысли; выделяются внутренне противоречивые абсурдные названия и абсурдные предложения), а также математическая и эстетическая⁹ (противоположность прекрасного и возвышенного) категории.

В литературе, как доказывают многие исследователи¹⁰, само явление тоже присутствовало с древних времен, но в XX веке заметно активизировалось до такой степени, что:

«Не будет преувеличением сказать, что абсурд и как мировоззрение, и как элемент поэтики охватил все сферы культуры двадцатого столетия, не обойдя вниманием ни литературу, ни философию, ни науку, ни искусство, ни язык в целом»¹¹.

Стимулом к созданию литературоведческой теории абсурда был художественный резонанс, вызван публикациями и театральными постановками в 50-е и 60-е годы XX века во Франции и других странах мира пьес Сэмюэла Беккета, Эжена Йонеско, Жана Жене и Артюра Адамова, которые (пьесы) английский критик Мартин Эсслин определил как «театр абсурда»¹². Раньше такое же словосочетание упо-

⁷ В философии каждое направление и многие авторы в рамках одной философской ориентации вводили свои определения абсурда. К интерпретации литературных произведений XX и XXI веков наиболее подходящими кажутся определения философов-экзистенциалистов, напр.,: абсурд как быт это явление случайное, хаотическое, таинственное, недетерминированное и нецеленаправленное. Это реальность внутренне противоречива и крайне дисгармоническая, поэтому не подчиняющаяся управлению. См.: J. L. Krakowiak, *Absurd. Pytanie o sens ludzkiej egzystencji*, Warszawa 2010, s. 16.

⁸ Там же, с. 14.

⁹ Функционирование абсурда как эстетической категории в рамках литературного произведения обсуждает M. Kucia, *Absurd jako kategoria estetyczna*, [w:] *Absurd w filozofii i literaturze*, red. R. Rózanowski, Wrocław 1998, s. 23 i nast.

¹⁰ Некоторые исследователи считают, что абсурд в том или ином виде, как элемент поэтики или мироощущения пронизывает собой все искусство. См., напр.: И. Бражников, *Смысл и чистота абсурда*, «Современная драматургия» 1994, № 4, с. 200.

¹¹ О. Буренина, *Что такое абсурд, или По следам Мартина Эсслина*, [в:] *Абсурд и вокруг*, ред. О. Буренина, Москва 2004, с. 59.

¹² M. Esslin, *The Theatre of the Absurd*, London 1961.

требляли¹³ Жан Кокто (в 1922 г.) и Бернард Шоу, кроме того предлагались и другие определения драматургического эксперимента названных авторов и терминологическое предложение Эсслина удовлетворяет далеко не всех¹⁴, но словосочетание «театр абсурда» и концепция сущности литературного абсурда, им выработанная, после публикации его книги в 1961 г. вошли в широкий научный обиход¹⁵. Эта концепция заслуживает определения «экспансивной»¹⁶, так как ее автор распространяет понятие абсурда чуть ли не на всю литературу с элементами гротеска, нонсенса и ониризма как предшествующих театру абсурда явлений, так и появившихся после него¹⁷ и примеры «проабсурда» находит уже в античных зрелищах. Другие ученые также замечают присутствие абсурдного в древнегреческой трагедии (Ницше), в драмах Шекспира (Ионеско), в романах Рабле, Сервантеса, Достоевского, Кэрролла, Кафки, Камю, Сартра и многих других. Кстати, Эсслин предвидел, что в XX веке абсурд станет «совершенно необходим не только индивиду, но и попавшему в состояние кризиса миру»¹⁸.

Другим важным источником в разработке теории абсурда является экзистенциальная философия (известные публикации Киркегарда, Хейдегера и русского эмигранта, создателя философии абсурда Льва Шестова¹⁹ и их последователей), а также творчество французских экзистенциалистов – писателей и философов, прежде всего Альберта Ка-

¹³ См.: K. Pleśniarowicz, *Dylemat jedynego wyjścia. Absurd w dramacie u schyłku realnego socjalizmu*, Kraków 2000, s. 11.

¹⁴ Напр., швейцарский литературовед в своей книге о Д. Хармсе определяет этот термин как мало продуктивный, но удобный для обозначения произведений, обладающих общими свойствами. См.: Ж. Жаккар, *Даниил Хармс и конец русского авангарда*, пер. с франц. Ф. Перовской, Санкт-Петербург 1995, с. 18.

¹⁵ На разных языках появился ряд публикаций, посвященных именно театру абсурда. См., напр., (кроме перечисленных в других сносках): A. Hinchliffe, *The Absurd*, London 1969; A. Krajewska, *Dramat i teatr absurdu w Polsce*, Poznań 1996; Е. Доценко, *Абсурд как проявление театральной условности*, «Известия Уральского государственного университета» 2004, № 33, с. 97–112 и др.

¹⁶ M. Kelera, *Absurdy teatr*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1992, s. 13.

¹⁷ В более поздних работах Эсслин анализировал «театр абсурда» восточноевропейских драматургов. См.: M. Esslin, *Reflections. Essays on Modern Theatre*, New York 1969.

¹⁸ О. Буренина, *Что такое абсурд или по следам Мартина Эсслина*, с. 21.

¹⁹ См.: L. Szestow, *Dostojewski i Nietzsche. Filozofia tragedii*, przeł. C. Wodziński, Warszawa 1987; A. Sawicki, *Absurd – rozum – egzystencjalizm w filozofii Lwa Szestowa*, Kraków 2000.

мю²⁰ и Жан-Поля Сартра²¹. В понимании экзистенциалистов абсурд это доказательство разрыва человеческого существования с бытием, ощущение метафизического трагизма жизни и тотальной бессмысленности существования. В более оптимистической версии можно сказать, что абсурд «это возмездие ограниченного человеческого ума» (именно из-за ограниченности) «на нескончаемости бытия»²².

Предпосылки к разработке теории абсурда содержатся во многих литературоведческих работах, появившихся в первой половине XX века. Например, Михаил Бахтин в своих исследованиях не употреблял понятия абсурд, но его характеристика ставящего все с ног на голову карнавала дает основания говорить о близости эстетики карнавала и абсурда. Кроме того, русские филологи находят предпосылки к теории абсурда в наследии формалистов и теоретиков текста. В России литературоведческий интерес к абсурду как литературному явлению активизировался в 90-е годы XX века, когда стали доступны произведения и западных и русских абсурдистов; в 1991 г. в переводе на русский язык вышла первая антология²³ текстов Ионеско, Беккета, Жене, Харолда Пинтера, Фернандо Аррабаля и Славомира Мрожека²⁴, и примерно в то же время стали печатать полузабытые или никогда в России неизданные произведения обэриутов, Андрея Платонова, Михаила Булгакова, эмигрантов «третьей волны» и др.

Нетрудно заметить, что жизненный, исторический и социально-бытовой абсурд входит в разные связи, а точнее в значительной мере обуславливает развитие абсурда художественного. Существует большое количество интерпретаций и определений абсурда как художественного явления: конкретизируются языковой абсурд (Б. Эйхенбаум), абсурд как стилистически-логическое (стилевая доминанта) или художественно-метафорическое явление²⁵ и как тенденция развития искусства.

²⁰ А. Камю, *Миф о Сизифе. Эссе об абсурде*, <http://www.philosophy.ru/library/camus/01/html>.

²¹ Сарт об «абсурдности мира» в столкновении с человеческой волей писал, аналогично как и Камю, уже в 40-е г. XX в. См., напр.: J. P. Sartre, *Sartre on Theatre*, przekł. F. Jellinck, New York 1976.

²² R. Różanowski, *Absurd nasz powszedni*, [w:] *Absurd w filozofii i literaturze*, s. 42.

²³ См. рецензию: В. Вахрушев, *Логика абсурда, или абсурд логики*, «Новый мир» 1992, № 7, с. 235–237.

²⁴ Произведения польского «абсурдиста» в переводе на русский язык отдельной книгой появились чуть раньше, в 1990 г. См. рецензию: А. Агеев, *Приручение абсурда*, «Новый мир» 1991, № 7, с. 261–264.

²⁵ Ср.: В. Ю. Чарская-Бойко, *К вопросу о концепции абсурда и нонсенса в европейской традиции*, <http://www.fege.narjd.ru/librarium/charbo.htm>.

Абсурд на уровне философски-эстетической категории понимается как «констатация смыслового, логического, бытийного и, соответственно, языкового бессилия обнаружить органическое начало в окружающем мире», как «индикатор наметившегося кризиса сложившейся системы, к примеру, эстетической, или кризиса определенных иллюзий»²⁶, а также как симптом разрыва личности и даже человечества в целом с бытием. Явление абсурда можно понимать как универсальный феномен, становящийся в литературе и в истории культуры трансформационным механизмом преобразования привычной формы и смысла в инновационную²⁷.

В свою очередь под художественным абсурдом в «культуре XX века следует понимать художественный прием, разрушающий в литературном тексте логические и ассоциативные связи, ведущий, с обыденной точки зрения, к бессмыслице и вместе с тем стимулирующий столкновение смыслов и порождение новых»²⁸. Так понимаемый прием конкретизируется в форме своеобразных литературных фигур. С точки зрения адресата (читателя, зрителя) «ощущение абсурда тесно связано с ощущением гносеологической растерянности» – конечного результата потери приведенных к «невозможному» ориентиров, от чего весь мир кажется «ложным». Абсурдная реальность выступает как ложь, выведенная из потерявшей свои пределы истины. Кроме того, абсурдным «видится нецелесообразное и несправедливое, но в то же время логически оправданное». За то пласты «иррационального, сдвиги сознания, сюрреалистическое письмо, семантический сумбур» если относятся к абсурду, то лишь как результат терминологической путаницы²⁹. Добавим, что фактором, решающим о признании выражений или фрагментов текста абсурдными, или скрывающими какой-то смысл, в значительной мере является отношение интерпретатора³⁰.

В логике и в литературе абсурд синонимизирует логический тупик, когда рассуждения приводят к очевидному противоречию или

²⁶ Там же.

²⁷ О. Д. Буренина-Петрова, *Символистский абсурд и его традиции в русской литературе и культуре первой половины XX века*, автореферат докторской диссертации, http://lib.herzen.spb.ru/text/burenina-petrova_ad_add.pdf, с. 8–9.

²⁸ О. Д. Буренина-Петрова, *Символистский абсурд и его традиции в русской литературе и культуре...*, с. 17.

²⁹ О. Л. Черноричкая, *Поэтика абсурда в аспекте литературно-художественной методологии*, http://zhurnal.lib.ru/c/chernorickaia_01/abs.shtml, с. 28; 50.

³⁰ Ср.: D. Davidson, *Eseje o prawdzie, języku i umyśle*, przeł. B. Stanosz, Warszawa 1992, s. 9.

бессмыслице, нелепости, несуразности, но также рассогласованность в поведении и речи персонажа, несоответствие действий и их результатов и т. п. Стилистически-языковая стихия абсурда это алогизмы, кахрезы, оксюмороны, парадоксы, нонсенсы, сарказм, игра слов, абра-кадабра, вздор, антиномии и случайности, в драме³¹ – бурлеск и батос.

Исходя из специфики конструкции художественного произведения Ольга Буренина выделяет дискурсивно-жанровый, композиционный и сюжетный абсурды, что соответственно проявляется в ломке границ традиционных дискурсов, в расшатывании определенной жанровой системы, разрушении расположения и соотнесенности компонентов формы, дистанцировании их от смысла, и в разрушении сюжетной схемы вплоть до экспонирования бессобытийности³².

Абсурд как философско-эстетическая категория это аналогично как сатира и гротеск явление вневременное, межжанровое и междискурсивное. С абсурдом тесно связаны парадокс и нонсенс. Парадокс с греческого обозначает «высказывание противоречащее общепринятому мнению», «отрицание убеждения большинства людей»³³, проявляющееся в фигуральных речевых конструкциях в «колебании между двумя взаимно исключающимися истинами», напр., «это сын бездетных родителей». В логике парадокс это:

«правильное рассуждение, исходящее из ложных посылок или опирающееся на некорректные допущения и приводящее к противоречивому высказыванию, лишенному истинностного значения»;

а в художественной литературе:

«текст, развертывание которого нарушает ожидания аудитории и требует от нее дополнительных усилий для восстановления связности»³⁴.

Одновременно парадокс как литературный прием это средство остранения истины. Другое явление близкое абсурду и парадоксу – нонсенс – проявляется только в языке и литературе, это игра ума³⁵, его

³¹ См.: М. Голованева, *Язык абсурда в русской драме конца XX века*, «Гуманитарные исследования» 2010, № 11 (33), <http://www.aspu.ru/images/file/Izdatelstvo/GI11/26pdf>.

³² О. Буренина, *Символистский абсурд и его традиции...*, с. 17–18.

³³ В. М. Шмид, *Заметки о парадоксе*, [в:] *Парадоксы русской литературы*, ред. В. Маркович, В. Шмид, Санкт-Петербург 2001, <http://ec/dejavu.ru/p.Paradox.html>.

³⁴ А. Циммерлинг, *Логика парадокса и элементы абсурдистской поэтики*, [в:] *Абсурд и вокруг...*, с. 290.

³⁵ В. Ю. Чарская-Бойко, *К вопросу о концепции абсурда и нонсенса...*

функции сводятся к структурированию художественного текста³⁶. Но в литературе нонсенс обозначает не то, что лишено смысла, а то, в чем смысл уловить трудно или почти невозможно³⁷, он «противоположен отсутствию смысла, а не самому смыслу, который производит в избытке»³⁸. Основоположниками литературного нонсенса (поэтики нонсенса) считаются английские писатели Эдвард Лир и Льюис Кэрролл.

Следует отметить, что слово «абсурд» в последние десятилетия сделало большую «карьеру» и в разговорном языке и в литературоведении. Функционируют определения: «абсурдная реальность», «абсурдное бытие», «абсурдная цивилизация», «абсурдное поведение», в литературоведении – «поэтика абсурда», «абсурдный образ», «абсурдная ситуация», «абсурдные сюжеты», «абсурдный стиль», «абсурдный герой», «приведение героя к абсурду» (и читателя в тупик), «абсурдное сознание», «психика абсурда» и т. п. В разговорной речи выражения, содержащие слово «абсурд», напр., «абсурдная реальность» имеют крайне негативную эмоционально-аксиологическую окраску.

Продолживший поиски Эсслина немецкий исследователь Арнольд Хайдсек³⁹ обратил внимание на близость абсурда и гротеска, на возможность взаимного наслаивания и смешивания этих явлений друг с другом на разных уровнях текста: в языке, в конструкции сюжетных ситуаций и героев, в идейном смысле произведения. Гротескное сочетание несочетаемого и несообразного и деформация могут расширяться и на преобразование привычной формы и смысла в форму и смысл неожиданный и инновационный, абсурдный. Гротеску также свойственна и разрушительная сила и возможность порождать новые значения. Именно столкновение различных смыслов и значений бывает фактором превращения гротеска в абсурд, поэтому для некоторых исследователей гротеск это «игра с абсурдом», для других – «критика абсурда», но гротескная игра не выходит за границы смысла⁴⁰, иначе говоря, гротеск, даже абсурдистский, всегда содержит элементы смыслоутверждающие, – когда они исчезают, исчезает и гротеск, превращаясь в абсурд.

В гротескном и абсурдном мироощущении тоже много общего. Много различий можно заметить на уровне приемов и в языковой кон-

³⁶ Е. В. Ключев, *Теория литературы абсурда*, Москва 2000, с. 51.

³⁷ О. Буренина, *Символистский абсурд...*, с. 18.

³⁸ Ж. Делез, *Логика смысла*, Москва 1995, с. 95.

³⁹ A. Heidsieck, *Das Groteske und Absurde in moderne Drama*, Stuttgart 1969.

⁴⁰ Ср.: С. Юрков, *Гротеск как выражение хаоса в культуре...*

кретизации явлений – абсурд это механизм разрушающий в тексте логические связи, приводящий в логический тупик, к бессмыслице (с целью поиска смысла), в гротеске бессмыслица может функционировать лишь как одно из слагаемых антиномии. Кроме того, гротеску в большей мере, чем абсурду, свойственна образная пластичность и эмоциональность, тем временем как абсурду ближе абстрактность, интеллектуальность (игра ума) и вообще сфера гносеологического. Явление абсурда не распространяется на образы, имеющие хотя бы приближенные материальные соответствия, напр., портреты, изделия человеческих рук, создания природы можно назвать гротескными (всякие карикатуры, гибриды и монстры), но не абсурдными. Сформулирована также точка зрения, что гротескным деформациям могут подвергаться только извращенные продукты, созданные человеком⁴¹, тем временем как предметом абсурдизации часто бывают (у экзистенциалистов) явления метафизические или анонимные силы, но в первую очередь в общественной сфере абсурдное ассоциируется с политическими указами, решениями, законами, действиями власти, и шире, с человеческим поведением и речью.

Как уже было замечено, в литературном произведении:

«Абсурд отсылает в первую очередь к «внутреннему» плану содержания, гротеск – в первую очередь к «внешнему» плану выражения»; «Гротеск и абсурд... переходят один в другой в той мере, в какой план выражения становится содержательным, и насколько, несмотря на различия, их роднит реализуемый на разных уровнях принцип противоречивости, столкновения несовместимых формальных порядков»⁴².

Кроме того, эмоционально-экспрессивное поле гротеска, как правило, явно ощутимо – это бунт, недовольство, ощущение странности, антиэстетизма, уродливости, тем временем как в «чистом» абсурде эмоциональность редуцирована к растерянности, ощущению хаоса, логического тупика. В абсурде редуцировано в первую очередь то, что в гротеске входит в симбиоз с отрицательным, одна из частей антиномий, напр., домена абсурда это только хаос, без гармонии. Гротеск сохраняет «частичную позитивность» и «конструктивность», абсурд как перцепт хаоса отчужден от положительного и не любит конкретности ни художественной детализации. Гротеск доводится до абсурда

⁴¹ M. Sugiera, *Dramaturgia Sławomira Mrożka*, Kraków 1996, s. 87.

⁴² Л. Геллер, *Из древнего в новое и обратно. О гротеске и кое-что о сэре Джоне Рескине*, [в:] *Абсурд и вокруг...*, с. 93; 97.

путем элиминации носителей смысла, формального уничтожения смысла. Несмотря на точки соприкосновения эти явления стоит разграничивать, хотя граница между ними в литературном произведении иногда бывает трудно уловимой. Некоторые исследователи считают, что абсурд является категорией «более широкой (чем гротеск), несводимой к эстетическим и стилевым признакам⁴³» и с этим надо согласиться в связи с тем, что сигнализировалось выше, относительно присутствия абсурда в жизни, философии и математике.

Разные ответы вызывает и вопрос: бывает ли абсурд носителем юмора или комизма. Учитывая общепринятые дефиниции смеха и комизма⁴⁴ надо сказать, что смешным бывает неожиданное, шокирующее, провокационное, эпатирующее странностью, оригинальностью авторских ассоциаций, крайностью оценок, или игрой значениями; естественный, почти физиологический смех вызывают нонсенсы и парадоксы и всякая сознательно организованная бессмыслица⁴⁵. Массовая культура расширяет понятие комического на явления близкие трагизму и кошмару, провоцируя по отношению к юмору эпитеты «черный» или даже «кровавый»⁴⁶. Многие исследователи считают, что присутствие абсурда может создавать «комический эффект»⁴⁷, но может также вызывать, аналогично как гротеск, эффект трагический⁴⁸ или трагикомический, так как метафизика, которая трактуется как основа для формулировки идей абсурда человеческой экзистенции, признает существование трагического не только в конкретных ситуациях, но и в масштабе глобальном⁴⁹.

Как заметил Вальтер Хильсбехер⁵⁰, трагизм и комизм это явления, беспрерывно передвигающиеся по подвижной шкале, их сущность определяет отношение человека к самому себе, в первую очередь чув-

⁴³ М. Тлостанова, *Художественные ориентиры в зарубежной литературе XX века*, Москва 2002, с. 424.

⁴⁴ См. напр.: M. Gołaszewska, *Śmieszność i komizm*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1987, s. 19.

⁴⁵ Ср.: Д. Вайс, *Абсурд как преддверие смеха*, [в:] *Абсурд и вокруг...*, с. 270.

⁴⁶ Этот оксюморон появился в текстах млодопольских писателей, напр., С. Виткевича. См.: S. Morawski, *Paradoksy filozofii komizmu (Przedmowa)*, [w:] H. Bergson, *Śmiech*, przeł. S. Cichowicz, Kraków 1977, s. 33.

⁴⁷ О. Буренина, *Символистский абсурд...*, с. 17.

⁴⁸ Явления абсурда трагического и комического характеризует L. Kleszcz, *Pochwała absurdu*, [w:] *Absurd w filozofii i literaturze*, s. 14 i nast.

⁴⁹ J. L. Krakowiak, *Absurd. Pytanie o sens ludzkiej egzystencji*, s. 13.

⁵⁰ W. Hilsbecher, *Tragizm, absurd i paradoks*, przeł. S. Błaut, Warszawa 1972, s. 170.

ство жалости к самому себе или его отсутствие. О размере трагизма поражения решает готовность человека признать этот размер значительным. Кроме того, многое зависит от точки зрения и перспективы оценивающего. Напр., судьба Эдипа с человеческой точки зрения воспринимается как синоним трагизма, а с перспективы греческих богов размеры трагизма значительно уменьшаются и пытающийся обмануть судьбу человек может казаться даже комическим. В абсурдных ситуациях смех маскирует растерянность, страх или отчаяние. Но встречаем и другую позицию, напр., Ольга Чернорицкая утверждает: «над тем, что абсурдно, смеяться невозможно»; «стихия смеха, пародии, веселья чужда абсурдному мышлению»⁵¹, однако с этим трудно согласиться, так как смех кажется явлением производным и почти неотделимым от механизмов абсурдизации, бывает «первичным откликом на абсурд» и «бурной реакцией на физиологический предел мысли»⁵². Конечно, с гротеском может быть связан и комический и трагический абсурд, с сатирой только комический.

Абсурд связан также с иронией как стилистическим приемом и философско-эстетической категорией, определяющей мировоззрение автора или произведения, функционирующей в больших фрагментах текста на уровне сцен, событий, сюжетных ситуаций, поведения героев и идейного смысла произведения. Ирония воспринимается как свойство человеческого ума и вид дискурса, в котором существует разница между буквальным смыслом высказывания и скрытым в нем значением⁵³, как «пафос середины» и «способ элиминирования крайностей в понимании мира и человека»⁵⁴, лекарство от морализаторства и дидактизма. Припомним, что суть иронии всегда сводится к подстановке (замене) одного смысла вместо другого⁵⁵ и такой прием часто используется в абсурдизации – абсурд конституируется тогда, когда ирония превращается в бессмыслицу, теряет свою сущность, так как понятие иронии (как и гротеска) всегда предполагает наличие смысла.

⁵¹ О. Чернорицкая, *Поэтика абсурда в аспекте литературно-художественной методологии...*, с. 64, 68.

⁵² В. Подорога, *Выражение и смысл*, Москва 1995, с. 14.

⁵³ B. Allemann, *O ironii jako kategorii literackiej*, przeł. M. Damińska-Joczowa, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 1, s. 228–229.

⁵⁴ T. Mann, *Eseje*, Warszawa 1964, s. 227–228. На русском яз.: Т. Манн, *Собрание сочинений в 10 томах*, т. 10, Москва 1961, с. 168.

⁵⁵ См. шире: W. Supa, *W kręgu pojęć „satyra”, „ironia”, „parodia”...*, s. 11 i nast.

Аналогично как сатирический гротеск и сатирическая ирония⁵⁶ абсурд может нести обличительную функцию, хотя далеко не всегда она для него главная, и разоблачение может касаться и сферы абстракции, и явлений из общественной жизни, и если порождаемые им деструкция, дегуманизация, девальвация, хаотизация касаются пороков общественной реальности и абсурд содержит одновременно элементы комизма или трагикомизма, он становится близким сатире, но, как правило, его сближение с сатирой реализуется благодаря посредничеству гротеска или иронии.

Обратим также внимание и на общий репертуар приемов, так как гипербола, пародия, ирония, карикатура, нонсенс, парадокс используются для создания и сатиры, и гротеска, и абсурда как художественных категорий, и очень часто все эти три категории уживаются в одном литературном произведении или сохраняя свою автономию, или смешиваясь и включаясь в механизмы доминирования с одной, подчинения с другой стороны.

Исследование истории абсурда и его связи с сатирой в русской и других восточнославянских литературах это еще дело будущего. Хотя имеется уже ряд публикаций, посвященных категории абсурда в произведениях конкретных писателей, проблема взаимоотношений абсурда и сатиры затрагивается в них крайне редко. Вслед за Эсслином русские литературоведы понимают термин абсурд широко и находят его примеры в фольклоре (не только русском но и любой страны⁵⁷, в России прежде всего в искусстве скоморохов с их игрой, ведущей к разрушению традиционных норм), в классической русской литературе – в произведениях Александра Пушкина, Николая Гоголя, Федора Достоевского, Антона Чехова, в XX веке в творчестве Владимира Набокова, Андрея Платонова, почти всех символистов, обэриутов и постмодернистов.

Конечно, еще долго будут продолжаться дискуссии на тему, кого из литераторов включить в список русских абсурдистов, а кого из уже кем-то зачисленных из него вычеркнуть, но появившиеся исследования сигнализируют, что будет он довольно длинным, и что в русской литературе можно найти различные виды абсурдности.

Итак, элементы абсурда замечены в произведениях Пушкина, в первую очередь в повести *Гробовщик* (1831), где главный герой при-

⁵⁶ D. Worcester, *The Art of Satire*, New York 1966, p. 18.

⁵⁷ Е. В. Кляев, *Теория литературы абсурда*, с. 5; 9.

глашает мертвецов на новоселье и в результате он вынужден выслушивать их упреки и вступить с ними в драку. В контексте приведенных выше дефиниций пушкинское абсурдизирование ведет к созданию гротеска. У Гоголя, мастера сатирического гротеска с элементами «абсурдных умозаключений», «бессвязности» и «нескладицы»⁵⁸ в характеристике восприятия мира героями, категория абсурда проявляется в онтологизации гносеологических противоречий и персонификации амбивалентностей. У Достоевского – в образе мира насыщенного эсхатологическими смыслами, носителями трагического абсурда, мира, с героями обреченными на экзистенциальные поиски, мучающимися своей внутренней незавершенностью. Как уже заметил Шестов, герои Достоевского в своих раздумьях-мучениях не руководствуются законами логики, ими движет «порядок сердца»⁵⁹. Его двойники и человек из подполья это заповедь бессознательного⁶⁰. Кстати, героя повести *Записки из подполья* (1864) называют «великим парадоксалистом» и «протопластом всех литературных абсурдистов»⁶¹. В произведениях автора *Бобока*, обнажающих изначальную алогичность бытия и человеческие эмоции, окрашенные страданием, стыдом, отчаянием, угрызениями совести и сомнениями доминирует напряженная атмосфера, в связи с чем смех редуцирован, т. е. юмор присутствует, но почти незаметно и абсурдность теснее связана в них с трагическим, чем с сатирой, которая проявляется в критике внешних условий, влияющих на жизнь страдающих «больным сознанием», но осознающих свою смешность героев.

Синонимом литературы абсурда в России считается творчество представителей второго поколения русских авангардистов – группировки ОБЭРИУ (Объединение реального искусства, 1926–1930), в состав которой входили Даниил Хармс, Константин Вагинов, Николай Олейников, Александр Введенский, Николай Заболоцкий и др. К абсурду можно отнести уже само название объединения, нарушающее принятую логику сокращений, так как буква «У» не обозначает в нем ровно ничего и введена «ради игры и смеха». Многие исследователи (народилась и развивается мировая «обериутология») считают их со-

⁵⁸ А. Слонимский, *Техника комического у Гоголя*, Петроград 1923, с. 33 и след.

⁵⁹ L. Szestow, *Dostojewski i Nietzsche...*, s. 210.

⁶⁰ А. Рясков, *Достоевский и эстетика абсурда (попытка анализа взаимосвязи)*, <http://topos.ru/article/5949/26/11.0>.

⁶¹ J. L. Krakowiak, *Absurd. Pytanie o sens ludzkiej egzystencji...*, s. 188.

здателями поэтики абсурда в европейском искусстве⁶², художниками (членами группировки были, кроме литераторов, живописцы, кинематографисты и люди театра), которые опередили французских абсурдистов-экзистенциалистов и «театр абсурда».

Обэриуты-поэты обновили смысл слова, используя формы внеэстетического сознания, напр., дилетантскую поэзию XIX века, фольклорно-низовую стихию и традиционную русскую духовную культуру, трагическую клоунаду, наивное детское сознание со склонностью к всякого рода «перевертышам», нелепицам и несуразицам. Они в широком масштабе пользовались возможностями гротеска и пародии (в т. ч. и философского дискурса), механизмами нарушения формальной логики, принципами свободного монтажа и свободной композиции, а также способами развития, вслед за футуристами, поэтической зауми. Обэриуты не исключали дидактизм, но превалирующими были для них игровые формы взаимоотношения с читателем⁶³ и «моделирование новой реальности» (цель их искусства). В их антимиметических произведениях доминируют связи алогического характера, абсурдизация тропов, иронизирование над традиционными носителями эстетического, помещение слов в необычный контекст.

Если в стихотворениях абсурд царствует на уровне языка, то в пьесах и в прозе впечатление абсурдности укрепляли безумные и алогичные персонажи, картины отталкивающего, выморочного мира, разорванная композиция и алогические, то есть противоположные по отношению к здравому смыслу последствия изображаемых событий. Но это не мешало писателям насыщать свои произведения богатым и глубоким содержанием, формулировать, хотя не прямым, а опосредованным путем, веские и убедительные идеи. Остропародийные языковые игры, переход от внятной речи к зауми они применяли и во фрагментах прозы и драматургии.

Например, сотрудничающий в детских журналах «гений абсурда» Даниил Хармс, который «никогда не писал для детей, а только приводил к абсурду содержание детской литературы путем ритуализации и автоматизации ее приемов»⁶⁴ – в стихах печатаемых в этих журналах использовал многочисленные мотивы и образы из своего «взрослого

⁶² Н. Крылова, *Медный век. Очерк теории и литературной практики Русского авангарда*, http://iff.kspu.korelia.ru/DsvMedia/krylova_med._vek.doc.

⁶³ Там же.

⁶⁴ О. Чернорицкая, *Поэтика абсурда...*, с. 108.

творчества»⁶⁵. С примером характерной для Хармса поэтикой абсурда имеем дело, между прочим, в его стихотворении *Врун* (1930), в котором навязчиво повторяемый вопрос «Вы знаете?» вызывает ожидание чрезвычайно важного сообщения, а вместо него вводится информация смешная и мало значительная, в некоторых случаях ложная: читатель из очередных строф узнает, что у некоего папы было сорок сыновей, что «собаки-пустолайки научились летать», что солнце заменяется колесом и т. п. Повторяется прием остранения ключевых слов при помощи их деления на слоги:

«А вы знаете, что У?
А вы знаете, что ПА?
А вы знаете, что Пы?
Что у папы было сорок сыновей?»⁶⁶.

Благодаря многочисленным интертекстуальным отсылкам к русской классике и к фольклору, а также к собственным текстам для взрослых, мнимые несурезицы Хармса создают эффект смешной и остроумной игры и в целом «стихотворение предстает как набор архетипов карнавальная культуры – игрового, вывороченного мира, близкого детскому сознанию, к которому оно так удачно апеллирует»⁶⁷. *Врун* это пример абсурда сведенного к игре со смыслом, когда игровой аспект трактуется как самоцель, и это не очень распространенный в русской литературе пример абсурда, не связанного с сатирой.

Но в произведениях Хармса встречаем и другую направленность абсурда. Этот писатель свою собственную жизнь превращал в художественный материал и абсурдистский юмор (нередко черный) трактовал как способ защиты от абсурда пореволюционной действительности. В его произведениях иногда трудно отделить мистификацию (приемы автомифологизации) от автобиографии⁶⁸. Он почти постоянно предпринимал попытки подняться через творчество над собой, познать мир времени и смерти, осознать, чем является смерть и стремился к созданию бессубъектного, неэмоционального «реального ис-

⁶⁵ А. Герасимова, *Как сделан “Врун” Хармса*, <http://www.umka.ru/liter/950701.html>.

⁶⁶ Д. Хармс, *Врун*, www.stihi-rus.ru/1/harms/6.htm.

⁶⁷ А. Герасимова, *Как сделан “Врун”...*

⁶⁸ А. Коновалова, *Образ автора в произведениях Д. Хармса 1930-х годов*, [в:] *Изменяющаяся Россия – изменяющаяся литература: Художественный опыт XX – начала XXI веков*, Саратов 2006, с. 269.

кусства», не подчиненного воле его создателя⁶⁹. Но, как известно, от реальной угрозы со стороны политического режима искусство, использующее смех как орудие борьбы с трагизмом и страхом, его не спасло.

Одно из наиболее абсурдистских произведений Хармса, пьеса *Елизавета Бам* (1927), была написана нарочно на вечер обериутов для того, чтобы представить их программные установки в драматургии⁷⁰. Эта драма полна актуальных, даже опережающих современность тревожных социальных мотивов, так как в ней представлена сцена ареста заглавной героини, обвиняемой в убийстве человека – представителя власти – который пришел ее арестовать. Доминантой конструкции текста в данном случае стала «проблема речи и коммуникации»; персонажи как речевые конструкты говорят и поют, мелют вздор и бессмыслицу, произносят гимны в честь банальности, к месту и не к месту вплетают пословицы и т. п. В результате использования таких приемов, когда веселье переплетается с ужасом⁷¹, а отсутствие логической связи обнажает инфантильность героев, замечаем далеко идущую несогласованность поведения и речи, но также абсурдность ситуации, в какой оказалась главная героиня. Каждое из действующих лиц много говорит, но не слышит и не понимает других, игнорируя при этом логические причинно-следственные связи и ставя таким образом под сомнение существование собеседника⁷². Читаем в тексте пьесы:

«Елизавета Бам, Почему?

Петр Николаевич, Что почему?

Елизавета Бам, Почему я преступница?

Петр Николаевич, Потому, что вы лишены всякого голоса.

Елизавета Бам, А я не лишена. Вы можете проверить по часам»⁷³.

И хотя арест происходит в атмосфере фарса, не перестает быть для героини угрозой. Наравне с парадоксальностью ситуации подчеркивается незащищенность и беспомощность Елизаветы перед «стражниками абсурда» и ее отчаянные усилия превратить кошмар в гротескную

⁶⁹ Там же, с. 270, 274.

⁷⁰ Ю. Хамардюк, *Сравнительный анализ пьес Э. Ионеско “Лысая певичка” и Д. Хармса “Елизавета Бам”*, <http://xarms.lipetsk.ru.texts/uha2.html>.

⁷¹ A. Drawicz, *OBERIU, czyli taniec na gzymsie*, [w:] *Tragiczna zabawa. OBERIU czyli inna Rosja poetycka*, Kraków 1991, s. 5.

⁷² Ю. Хамардюк, *Сравнительный анализ пьес...*

⁷³ Д. Хармс, *Елизавета Бам*, <http://www.theatre-studio.ru/library/harms/elizaveta-bam.html>.

игру, что в конце концов ей удастся. И обсуждаемая пьеса, и другие произведения Хармса 20-х годов не воспроизводят действительности эпохи, в которой художник жил, но исследуют ее, аналогично как реалистические произведения, только «исходя от противного», показывая эту действительность не в аспекте «как бывает» или, «как должно быть», «а с точки зрения «как не бывает» или «как не должно быть»⁷⁴. В конечном результате эта новая общественная действительность проявляет только свою отрицательную силу, способную уничтожить личность и привести к распаду в меру нормальной жизни и традиционной (дореволюционной) структуры смысла. Некоторые программные аналогии замечаем также и в пьесе Введенского *Ёлка у Ивановых*, где имеет место отказ от мимезиса, условное драматическое действие (убийства ради убийств и серийные самоубийства, принцип немотивированности поступков героев) и где фрагменты текста несвязанные между собой.

В произведениях Хармса сталкиваемся с миром абсурда тотального, в котором доминирует атмосфера трагизма, но функционирует, в первую очередь на уровне художественной детали, и комическое, благодаря чему в его пьесах и прозе заметна связь с сатирой. Вообще уже в 20-е г. XX века в русской литературе (а позже и в других национальных литературах восточной Европы) проявились такие черты и функции абсурда, как ориентация на познание и интерпретацию общественной системы. «Восточный абсурд» (понимаемый как мироощущение и способ классификации, а также репрезентации реального) использовал житейский опыт современников, и как у обэриутов, так и во вторую половину XX века рождался из актуальной обусловленности, из «онтологии социализма»⁷⁵.

Абсурдные ситуации, абсурдное поведение героев и построение текста по принципам абсурда⁷⁶ используются также как доминантные элементы поэтики в эпических произведениях обэриутов, напр., в прозе Константина Вагинова. Константин Вагинов, близкий друг Бахтина, который сам называл себя «поэтом трагической забавы», в своей тетралогии *Козлиная песнь* (1928), *Труды и дни Свистонова* (1929), *Бам-*

⁷⁴ Ю. Хамардюк, *Способы построения текста абсурда у Д. Хармса*, <http://harms/lipetsk.ru/texts/uha1.html>.

⁷⁵ См. шире: K. Pleśniarowicz, *Dylemat jedynego wyjścia...*, s. 149 i nast.

⁷⁶ Ср.: М. Федосюк, *Постулаты построения художественного прозаического текста на материале рассказов Даниила Хармса*, „Opuscula Polonica Et Russica” 1996, nr 4, s. 25.

бочада (1931) и *Гарпагониана* (1933, публ. 1983) создал жестокую, саркастическую сатиру «на вымирающую интеллигенцию» и на «мир назревающего социалистического абсурда»⁷⁷, с его тотальным равнодушием к человеческой личности, когда человек воспринимается не как цель, а как средство реализации цели. Романы пронизывает горький и отчаянный смех над ужасами действительности перелома эпох или эр (на языке новой власти), к которым надо отнести репрессии, голод, упадок дореволюционной культуры. Одновременно романы Вагинова воспринимаются как манифестация отказа демонстрировать идеологическую ангажированность, писать по заказу, воспевать тревожное новое. Речь в них идет о представителях творческой интеллигенции и о судьбе культуры в России, переменах, когда завершается, точнее угасает одна эпоха и прерывается связь между ней и наступающей эпохой; содержание концентрируется на метафоризации пустоты распада, деградации части дореволюционного общества и фиксации бессмысленности бытия в новых условиях.

Та часть русской интеллигенции, которая осталась в России, вынуждена была забыть прежние привычки и способ жизни. Вагинов ввел на страницы своих романов тех, для кого сохранение прошлого, в ситуации когда исчез Петербург – «центр эллинистической культуры», и появился Ленинград, который героев «не касается», становится главной целью существования. В романах встречаемся с образом города-ада, по которому передвигаются «бывшие» (наполнение метафоры буквальным смыслом), т. е. принадлежавшие к «непролетарскому» словию дамы и «пожилые молодые люди», лишенные физиологизма и превращенные в собственные тени. Это псевдопоэты (неизвестный поэт) и псевдоученые – исследователи чужих произведений (Тепелкин) и чужих биографий (Котиков), глуповатые коллекционеры, пьяницы (Анфертьев) и безумцы, которые в новых условиях утрачивают свое «я», а их существование входит в полный разлад с бытием. Напр., неизвестный поэт из первого романа для искусства готов погрузиться в ад сумасшествия и бессмыслицы, грабить, убивать и погибнуть самому:

«Хотел бы он быть главою всех сумасшедших, быть Орфеем для сумасшедших. Для них бы разграбил он восток и юг и одел бы в разнообразие спадающих и вновь появляющихся риз несчастные приключения, случаю-

⁷⁷ А. Пурин, *Опыты Константина Вагинова*, <http://magazines.russ.ru/novyjmir/1993/8/purin.html>.

щеся с ними»; «...они ничего не поймут, если я стану говорить о необходимости заново образовать мир словом, о нисхождении во ад бессмыслицы, во ад диких и шумов и визгов, для нахождения новой мелодии мира. Они не поймут, что поэт должен быть, во что бы то ни стало, Орфеем и спуститься во ад, хотя бы искусственный, зачаровать его и вернуться с Эвридикой – искусством, и что, как Орфей, он обречен обернуться и увидеть, как милый призрак исчезает. Неразумны те, кто думает, что без нисхождения во ад возможно искусство.

Средство изолировать себя и спуститься во ад: алкоголь, любовь, сумасшествие»⁷⁸.

Герои тетралогии не находят применения своим знаниям (они прекрасно знают и чувствуют искусство прежних эпох) и способностям. Через всю тетралогию проходит мотив (автобиографический) коллекционирования и эта страсть тоже доведена до абсурдной крайности – в *Козлиной песне* Тептелкин коллекционирует редкие и ценные книги, Котиков – вещи оставшиеся после умершего поэта Заэвфратского, в *Трудах и днях Свистонова* (в этом романе обнажены приемы создания произведения с персональным ключом и пародируется теория ранних формалистов об искусстве как совокупности приемов) заглавный герой коллекционирует, кроме предметов, человеческие судьбы, в *Бамбочаде* конфетные обертки и другую, уже далекую от искусства и ненужную мелочь, в *Гарпогониане* Жулонбин собирает и «систематизирует» обрезанные ногти, волосы и всякие отбросы, а Пуклевич за последние деньги покупает сновидения. Конечно, в этих странных увлечениях коллекционирование осколков прежней жизни и традиции превращается в атрибут культуры, лишенной всякого содержания⁷⁹. Но одновременно абсурдное поведение героев является фактором спасающим, хотя бы на время, их свободу.

В целом повествованию тетралогии свойственна фрагментарность «с обильными аллюзиями, самоиронией (образ автора в *Козлиной песне*) и тотальной эпистемологической неуверенностью»⁸⁰. Абсурд здесь проявляется в «смысловых срезах», в странных, с точки зрения обыденной логики, поступках персонажей, подчеркивающих бессмысленность и невозможность идеи, персонифицируемой ими, «невозможность приобщится к «всеобщему счастью», так как это тянет за собой

⁷⁸ К. Вагинов, *Козлиная песнь*, с. 19, 35, <http://noskoff.lib.ru/avagi025.html>.

⁷⁹ Ср.: А. Pomorski, *Podróż do chaosu (Posłowie)*, [w:] Konstantin Waginow, *Harpagoniada*, Warszawa 2001, s. 232.

⁸⁰ Е. Трубецкова, *Автометаописания в романе К. Вагинова “Козлиная песнь”*, [в:] *Изменяющаяся Россия...*, с. 195.

утрату и самого себя, и того идеализированного нового человека, ради которого была затеяна революция (которая сперва произошла в головах интеллигентов, похожих на тех, выведенных Вагиновым).

Абсурд как слагаемое сатирического гротеска и в данном случае выступает в функции приема конституирования сатиры. Связь с сатирой в *Козлиной песне* (буквально трагедия) подчеркивает и само заглавие, которое отсылает к античному мифу о сатире Марсии, состязавшемся в игре на флейте с Аполлоном, за что бог содрал с него кожу. Сатиры эллинистического периода это козлоподобные существа и в этом контексте возможно прочтение заглавия как «песня сатира», что «делает дополнительный акцент на сатирическом характере повествования и открывает природу трагедии творца»⁸¹. Авторскую ориентацию на сатиру сигнализируют и заглавия третьего и четвертого романов тетралогии; слово бамбочада заимствовано из барочной итальянской живописи, где обозначает карикатурно изображенные сцены крестьянских свадеб и ярмарок, гарпагониада в свою очередь ассоциируется с комедиями Мольера. В последней части тетралогии черты предельного инфантилизма и примитивизма как элементы абсурдистской поэтики доведены до предела. Вагинов создает в ней карикатуру на культуру, подвергнутую деконструкции, остатки которой сохранились лишь в предметах странных, ненужных коллекций, и на людей, подвергнутых духовной деградации. В общем во всей тетралогии демонстрируются принципы эстетики и способ мышления, подытоживающий опыт художественного сознания уходящей эпохи. В этой эстетике уживаются трагизм и комизм, сатирический гротеск с элементами абсурда и правдоподобия. Заметно, что в творчестве Вагинова и других обэриутов уже «формировались парадигмы принципиально нового художественного сознания» и «пробивались ростки постмодернистской поэтики»⁸².

В советский период нашел подтверждение тезис Фуко о том, что любая власть навязывает обществу набор схем, создающих дискурс системы, внушая, что считать правильным, желательным, истинным, человеческим и т. п. Как известно, советская власть трактовала эту форму правления обществом серьезно и скрупулезно, вырабатывая очень подробный список желательных и нежелательных черт своих граждан,

⁸¹ Там же, с. 195.

⁸² М. Голубков, *Русская литература XX века: итоги и перспективы изучения*, http://www.philol.msu.ru/xxcentury/st_golubkov3htm.

а неофициальная и полуофициальная русская литература разными способами опровергали его как проявление абсурда.

Уже в 60-е и 70-е годы XX века появился ряд произведений, освещающих абсурд окружающей действительности, в начале при помощи средств реалистической, основанной на принципе миметизма и правдоподобия поэтики. К произведениям, отражающим абсурд реальной жизни надо отнести, в первую очередь, ранние произведения «шестидесятников», напр., рассказы Владимира Войновича и Василия Аксенова. Войнович в рассказе *Хочу быть честным* (1963) в рамках традиционной производственной темы показал, что ритуал отмечаия государственных праздников производственными достижениями вел к ужасному снижению качества производства, к тому, что строители строили кое-как, лишь бы закончить стройку к приближающейся годовщине, что государственные комиссии не обращали внимания на кривые полы и стены нового дома, на незакрывающиеся окна и двери.

Через несколько лет Войнович, Аксенов и другие писатели абсурд советской действительности станут отражать с помощью разнообразных условных форм, готовя почву под будущие эксперименты постмодернистов, которые обогатят и усложнят разновидности этой категории и способы ее формирования. Одним из первых произведений советского периода с элементами абсурдной условности является (свидетельствующая о новом направлении таланта ее автора⁸³) повесть Василия Аксенова *Затоваренная бочкотара* (1968), с подзаголовком *Повесть с преувеличениями и сновидениями*, которая после выхода в свет осталась почти незамеченной критикой, а ее идеи неусвоенными⁸⁴. Атмосферу игры и небылицы вводит уже ее эпиграф: «Затоварилась бочкотара, зацвела желтым цветком, затарилась, затюрилась, с место строулась»⁸⁵. Автор лаконично назвал его источник – «из газет», но каждый, кто читал газеты этого времени знает, что это явная ложь, тем более, что забава словом припоминает эксперименты с заумью, направленные на обогащение словаря.

В путешествии героев, случайно встретившихся в едущем в центр грузовике, зафиксировано поведение и духовная сущность разных пред-

⁸³ Е. Сидоров, *Послесловие к повести*, <http://aquarium.lipetsk.ru/MESTA/chtivo/aksynov.htm>.

⁸⁴ Л. Кройчик, *Повесть В. Аксенова "Затоваренная бочкотара": реальность абсурда или абсурд реальности*, <http://netrover/narod.ru/lit3wave/61.htm>.

⁸⁵ В. Аксенов, *Затоваренная бочкотара*, <http://aguonim.lipetsk.ru/MESTA/chtivo/aksynov.htm>.

ставителей советского общества – среди попутчиков есть водитель, пилот, моряк, пенсионер, педагог и «ученый». Все они вместе и каждый в отдельности это «настоящие советские люди», мечтающие о том, чтобы жить для блага родины. Они верят в то, что им внушают – в неограниченные возможности науки, в силу советского морского флота, в возможность найти счастье и любовь для себя лично и всеобщее счастье для всех, и не замечают окружающего их со всех сторон абсурда, носителями которого являются вездесущие обман и ложь (разлад между пропагандой и реальной жизнью), нередко вносящее в судьбы людей элементы трагизма. Аксенов использовал в своей повести разнообразные условные формы: персонификацию заглавной бочкотары, одного из самых важных героев произведения, который реагирует на разговоры и подсказывает людям как вести себя (и о котором заботятся больше, чем о людях), персонификацию идеального и поэтому непостижимого добра в образе Хорошего человека, присутствующего в снах персонажей, а также Романтики, которая зло шутит над ними. В повествовании реальность неотделима от фантазмагии, мечты и сны от яви. В ситуации героев меняется только то, что они погружаются в процесс самопознания, путешествуют внутрь себя с целью преодоления низкого и недостойного, но заметного результата не постигают. Абсурд, наряду с гротеском, иронией, онирической фантастикой и языковой игрой функционирует здесь как прием формирования легкой, веселой сатиры, предметом которой является в основном наивность и общества и советской литературы.

В более позднем творчестве как шестидесятников, так и представителей очередных поколений русской литературы усилились степень, размах и формы обличения, заметно возросла роль, отведенная абсурду и другим условным формам. Например, в творчестве Сергея Довлатова, которое классифицируется на стыке реализма и постмодернизма, имеем дело, говоря словами Марка Липовецкого, с «человеком абсурда» – главным героем (близким психофизическому автору) большинства произведений этого прозаика. В случае Довлатова речь идет об абсурде экзистенциальном, онтологическом, указывающем «на отсутствие гармонии между человеком и миром, в котором ему приходится жить», следствием чего «становится постоянная тревога и отчуждение»⁸⁶. Аналогично как в некоторых произведениях Аксенова и Войно-

⁸⁶ E. Tyszkowska-Kasprzak, *Homo absurdus. Герой прозы Сергея Довлатова*, [в:] *Literatura rosyjska XVIII–XXI wieku. Dialog idei i poetyk*, red. O. Główko, Łódź 2008, s. 315.

вича, в изображаемом Довлатовым мире своеобразно понимаемой „зоны” и „заповедника” источником абсурда является сама советская действительность. В повестях *Зона* и *Заповедник* (1983), в рассказе *Записки чиновника* находим вербальные декларации героя или повествователя типа: «мир абсурден», царят в нем «хаос и беспорядок», а жизнь это «цепь случайностей». От такого абсурда отчужденный от общества герой спасается безрадостным смехом⁸⁷. Как мы уже писали в упомянутой выше статье⁸⁸, Довлатов вводит также на страницы своих произведений всевозможные виды иронии, в том числе и сатирической, и его окрашенный юмором (пусть и грустным) абсурд с одной стороны входит в симбиоз с иронией и сатирой, становясь элементом критики тоталитарной действительности, а с другой характеризует состояние мира вообще.

В творчестве постмодернистов абсурд стал важной и чуть ли не «первостепенной категорией»⁸⁹, им часто пропитаны самые важные слагаемые произведений. Именно так обстоит дело с гениальной поэмой в прозе *Москва – Петушки*⁹⁰ (1969, публ. в России 1988) Венедикта Ерофеева, одного из основоположников этого течения в России. В емкой, вызывающей богатые коннотации у читателя гротескной картине советской «антижизни», созданной при помощи оригинального «антиязыка», автор обнаруживает аномалии и демифологизирует идеологию, советское общество и его культуру, между прочим при помощи языковых игр и «чистого» нонсенса. Абсурд использован здесь в роли стилистической доминанты и одновременно как средство конструирования больших семантических фигур. Парадокс и нонсенс найдем в несурязицах, сигнализирующих бессмысленность и шkodливость пропагандистских лозунгов или государственных указов, напр.:

«Больше пейте, меньше закусывайте. Это лучшее средство от поверхностного атеизма»⁹¹. «Закон – он выше всех нас. Икота – выше всякого закона» (с. 57).

⁸⁷ Там же, с. 320.

⁸⁸ W. Supa, *W kregu pojęć „satyra”, „ironia”, „parodia”...*, s. 21–23.

⁸⁹ V. Flusser, *Bodenlos: eine philosophische Autobiographie*, Bensheim 1992, s. 10.

⁹⁰ Проблематике и художественной специфике этого произведения я посвятила публикации: *Postmodernistyczna percepcja Biblii. „Moskwa – Pietuszki”* Wieniedikta Jerofiejewa, [w:] W. Supa, *Biblia a współczesna proza rosyjska*, Białystok 2006, s. 182–207; *Humor w prozie postmodernistów rosyjskich*, [w:] *Literatura i literaturoznawstwo na styku kultur Polski i Rosji. Inspiracje, więzi, animozje. Humor językowy jako atrybut kultury etnicznej*, red. A. Wołodźko-Butkiewicz, W. Zmarzer, Warszawa 2003, s. 251–159.

⁹¹ В. Ерофеев, *Москва – Петушки*, Москва 1990, с. 55. Далее номер страницы указан в скобках после цитаты.

В первом предложении в форме спародированного силлогизма имеет место подмена смысла, превращение содержания лозунга, рекламирующего воспитание в трезвости в его противоположность, второе предложение это пример нонсенса в чистом виде. Во второй цитате логичность первого предложения ликвидирует неожиданная и нелепая ассоциация, хотя на самом деле икота, как и другие физиологические явления, не подчиняется ни государственному закону, ни воле человека.

В *Москве – Петушки* абсурдом пронизаны и диалоги, в том числе и «сквернословия алкоголиков и алкоголичек»⁹² (рассказ женщины «сложной судьбы, со шрамом и без зубов»), и реплики героя-автора-повествователя, большого эрудита, шута и вруна в одном лице⁹³ на них, а также его вспоминая о прошлом и реакции на настоящее. В высказываниях Венички нелепости и явная ложь используются как средство обличения лжи скрытой в официальных оценках русской и зарубежной жизни, в распространенных мировоззренческих штампах насчет свободы личности и прав человека и т. п., которым большая часть общества беспрекословно верила. Читаем, напр.,:

«В Сибири вообще никто не живет, одни только негры живут. Продуктов им туда не завозят, выпить им нечего, не говоря уж «поесть». Только один раз в год им привозят из Житомира вышитые полотенца и негры на них вешаются...

– Да что еще за негры? Встрепенулся декабрист, чуть было задремавший. – Какие в Сибири негры! Негры в Штатах живут, а не в Сибири. Вы, допустим, в Сибири были. А в Штатах Вы были?

– Был в Штатах и не видел там никаких негров» (с. 81).

Утверждения, что в Сибири живут «одни негры», а в Штатах нет ни одного негра, что «свобода на этом континенте скорби так и остается призраком», содержат примерно столько же правды, сколько утверждения идеологов о благополучной жизни советских граждан и нищете рабочих на Западе, о СССР как очаге свободы и т. п.

В тексте поэмы имеет также место использование абсурда в строении сюжетных эпизодов и описательных фрагментов, напр., в воспоминаниях героя о его работе на стройке (когда одного дня закапывали телефонный кабель, а на второй день его откапывали), о жизни в общежи-

⁹² Г. Дзаппи, *Апокрифическое Евангелие от Венички Ерофеева*, «Новое литературное обозрение» 1999, № 4, с. 330.

⁹³ См. шире: В. Супа, *Категория автор-герой-повествователь в текстах русского постмодернизма* (Вен. Ерофеев, Виктор Ерофеев), [w:] *Автор как проблема теоретической и исторической поэтики*, ред. Т. Автухович, Гродно 2008, ч. 1, с. 69–77.

тии, о библейской атмосфере в городе Петушки, рецептах на коктейли и т. п. Предельно насыщен абсурдом фрагмент о революции в деревне Елисейково. У польского сатирика Мрожека герои устраивали государственные перевороты в собственном доме, у Венедикта Ерофеева – «в отдельно взятом уезде». В рассказе о затее алкоголиков захватить власть в свои руки, провозгласить террор, объявить войну Норвегии и добиться открытия сельских магазинов на несколько часов раньше, чуть ли не в каждом предложении встречаем доведенную до крайности, и поэтому абсурдную пародию (присутствие в тексте явных и скрытых цитат) идей классиков марксизма-ленинизма, речей глав правительств, государственных декретов и деклараций разных международных организаций. Это пародия русских, безрезультатных бунтов, неумелых государственных реформ, революционных затей, вмешательства в дела других государств и иллюзорных действий государств всего мира, в роде бы направленных на усовершенствование жизни. Венедикта Ерофеева можно считать достойным продолжателем достижений обэриутов.

В постмодернистской литературе, экспонирующей, между прочим, отсутствие иерархии смыслов и ценностей, относительность любой истины, симулякрность мира, а также глобальный хаос, особое распространение получает именно абсурдистский гротеск, соответствующий сознанию неустраимости хаоса из жизни и культуры, функцией которого становится адаптирование субъектов к хаосу как «субстанциальной основе культурного бытия»⁹⁴. Концентрации абсурда в русской прозе последних десятилетий в XX и в начале XXI веков сопутствует не меньшая концентрация гротеска (чаще всего сатирического) и иронии. В произведениях представителя «третьего этапа» развития русского постмодернизма Виктора Пелевина – в романах *Омон РА* (1992), *Чапаев и Пустота* (1996), *Generation P* (1999), повести *Шлем ужаса* (2005), а также во многих рассказах, налицо примеры комической абсурдизации действительности и философской мысли из разных систем. Исследователи творчества Пелевина подчеркивают, что основным приемом конструирования абсурда в его художественной технике остается «подмена реальности», утверждение вместо нее иллюзий и снов», опосредующих представление реляций абсурда с миром, при чем писатель отрицает любые философские концепции⁹⁵. У него, как

⁹⁴ С. Юрков, *Гротеск как выражение хаоса...*

⁹⁵ Д. Майборода, *Диалектика абсурда. (Виктор Пелевин и интеркультура, [w:] Абсурд и вокруг..., с. 363 и след.*

и у Довлатова, «абсурд предстает неизменным свойством повседневного мира»⁹⁶, будь это пропитан фальшью мир советской реальности, или постсоветской с вездесущей рекламой, содержание которой никак не соотносится с правдой или нравственностью, что углубляет чувство абсурда. Как пишет Ольга Чернорицкая, о *Поколении П*:

«У Пелевина особый смысл в том, чтобы уничтожить смысл. Он вместо трактовки, более-менее соответствующей притче, дает конструкцию по типу какого-то ложного силлогизма или ассоциации»⁹⁷.

Попытки «глобализации смыслов и оценок» с помощью абсурда нетрудно заметить и в творчестве других постмодернистов. Напр., в сатирической антиутопии⁹⁸ *Кысь* (2000) Татьяны Толстой ощущение абсурдности рождается в результате гиперболизации явления разрыва между высокой и массовой культурой, вплоть до потери исторической памяти и рождения массовой безграмотности, когда люди читают, но не понимают смысла прочитанного (случай главного героя Бенедикта), что ведет к деградации и отдельных личностей и цивилизации в целом. В свою очередь один из «самых больших скандалистов» современной русской литературы Владимир Сорокин строит свои сюжеты на приеме «материализации метафоры (напр., человек-скот в романе *Норма*, /1994/), параллелизме отсечения части тела и сюжета (рассказ *Любовь*), доведении до крайности гиперболизации недостатков определенного жанра и вульгаризации языка (*Сердца четырех*, 1991) или литературы в целом (*Роман* /1999/, где речь идет о смерти всех героев и жанра романа). По отношению к его прозе некоторые читатели и исследователи слово «абсурд» трактуют как «отсутствие или смерть любого смысла»⁹⁹, отсутствие содержания в традиционном понимании. Другой скандалист, Виктор Ерофеев, в романе *Страшный суд*¹⁰⁰ (1996) создает сюжетную ситуацию, когда романский автор убивает своих героев, наделенных противоречивыми чертами, в том числе садо-мазохистскими комплексами, склонностью к любви-ненависти,

⁹⁶ Там же, с. 364.

⁹⁷ О. Чернорицкая, *Поэтика абсурда...*, с. 49.

⁹⁸ См.: W. Supa, *Satyra w antyutopii postmodernistycznej. Powieść „Kys” Tatjana Tolstoj*, [w:] *Satyra w literaturach wschodniosłowiańskich VII*, red. W. Supa, Białystok 2008, s. 312 i nast.

⁹⁹ См., напр., Д. Шаманский, *Абсурд (о творчестве Владимира Сорокина)*, <http://www.gramde.ru/biblio/magazines/mrs/mrs2001-02/28.239>.

¹⁰⁰ См. шире: W. Supa, *Sfera sacrum i profanum w „Sądzie Ostatecznym” Wiktora Jerofiejewa*, [w:] *Biblia a współczesna proza rosyjska...*, s. 304 i nast.

покорности-агрессивности, ведущими в конечном счете к самоуничтожению человека.

Абсурдизацию арсенала литературных моделей и приемов продолжает Дмитрий Липскеров, который в романе *Последний сон разума* (2000) вместо полнокровных героев создал архетипные симулякры – «бестелесные сущности», а любовь трактует как «некое бесстрастное сверхбытие»¹⁰¹. Похожих примеров в современной русской литературе можно найти очень много.

Исчезновению жанровой и видовой чистоты в современной литературе (не только постмодернистской) сопутствует исчезновение доминирующей образно-стилистической конвенции с определенным набором приемов. Вместо того в одном произведении царствует разнообразие и полноправие приемов, разрешающее на синтез достижений нескольких течений (чаще всего реализма, романтизма и модернизма) и допускающее сосуществование всевозможных философски-художественных категорий, в том числе абсурда, гротеска, иронии и сатиры, миметического отражения действительности и фантастики, со всеми их разновидностями и всевозможными взаимоотношениями.

THE TERMS “ABSURD”, “PARADOX”, “NONSENSE”
IN THE CONTEXT OF THE THEORY OF SATIRE AND GROTESQUE

S U M M A R Y

The article reviews the literary works devoted to the phenomenon of literary absurd and attempts to characterize its relationship with satire and grotesque; as a philosophical-aesthetic phenomenon absurd is close to grotesque, it can be considered as the ultimate accumulation of grotesqueness and the stage where it starts losing its meaning. The article points out the different kinds of absurd and ways of absurdity in classical Russian literature (Pushkin, Gogol, Dostoevsky), the legacy of Oberiuts (Charms, Waginow), the experimental prose of the Soviet period (Wojnowicz, Aksionow) and works of Russian postmodernists (Wien. Erofeyev, T. Tolstoy and others). As a stylistic trick absurdity often acts as a factor constituting a satire or satirical burlesque, as a philosophical-literary category it can function next to the satire or as the overriding phenomenon. Language experiments of Oberiut poets, precursors of this phenomenon on a global scale, are an example of absurd in Russian literature that is not associated with satire.

¹⁰¹ О. Чернорицкая, *Поэтика абсурда...*, с. 41.