

Władimir Griesznych

Литературный абсурд : славянская модель

Acta Polono-Ruthenica 1, 83-87

1996

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Włodimir Griesznych
Kaliningrad

Литературный абсурд: славянская модель

Размышляя о литературном абсурде, вспоминаю героя романа Альберта Камю из романа *Чума*: „Входите, я повесился.”¹ В этой фразе – величайшее смысловое напряжение, соединение несоединимого, обнажение коммуникативной пропасти между теми, кто еще во временном пространстве **теперь/сейчас**, и тем, кто уже вне этого **теперь**, кто уже перешел (или обозначил свой переход) в хронотопическое состояние **там/после**. Ядром этого катастрофического явления является традиционно утвердившееся в литературе **противоречие**, которое со времен Катулла (*Ненавижу и люблю*) определяло структуру художественного образа. Вспомним также Ф. Вийона (*От жажды умираю над ручьем...*), А.С. Пушкина (*Унылая пора, очей очарованье...*). В то же время фраза героя Камю – это заявление в духу философского и художественного мышления XX века. Это экзистенциализм. Это абсурд.

Отличается ли структура противоречия Камю от структуры противоречия Катулла или Пушкина? Традиционное логическое противоречие, наблюдаемое у Катулла и Пушкина, сохраняя свою форму, у Камю приобретает особое содержание **обрыва, разрыва** мысли, обозначение **конца**. Если у Пушкина противоречие генерирует движение мысли, открыто для сцеления мыслей и, являясь скрепой, соединяющей мир и лирического героя, порождает надежду на то, что мысль будет продолжена, то у Камю это противоречие фиксирует очуждение и законченность движения мысли, чуждость человека миру, из которого он уходит. Если в поэтике предшествующих столетий противоречие как основа художественного образа несет в себе определенный логический знак движения, развития мысли,

¹ А. Камю, *Счастливая смерть. Посторонний. Чума. Падение. Калигула. Миф о Сизифе. Нобелевская речь*, Москва 1993, с. 176.

движения от момента, фиксирующего определенное психологическое состояние героя, к изображению (воспроизведению) его чувства как некоего **целого и целостного единства**, то противоречие Камю акцентирует **составные части противоречия**, подчеркивает их некую автономность, родную несовместимость. Наконец, сама логика мысли порождает ее алогизм, который из уровня сознания переходит в другой: жеста, поступка человека. Мы знаем, что герой Камю самоубийства не совершил.

Литературный абсурд – понятие достаточно широкое и как форма художественного мышления имеет долгую историю своего развития, а в европейском сознании имеет две модели – западную и славянскую, отличающиеся друг от друга, прежде всего, своей структурой.

Западная модель абсурда изначально рационалистична, является порождением искусственной литературы, сконструированной по законам поэтики. Произведение, в котором абсурд доминирует как форма, мысль „мечется”, „снует” между понятиями, она совершает немислимый структурный бег. Исходной точкой (замыслом) развития мысли является идея отрицания привычной, традиционной системы. Например, французские неороманисты, создавая свои анти-романы, идут от мысли разрушения классической формы романа, однако, конструируя свои произведения, они приходят к созданию, пусть и своей, но системы. Система анти-романа, которая в конечном счете, в понятийном смысле, мало чем отличается от того понятия, от которого она отталкивалась.

Славянская модель абсурда являет собой своего рода слепок, отпечаток самой жизни, ее естественности, ее прекрасной формы – бесформенности. Ориентируясь на литературные традиции, славянский абсурд „трансплантирует” литературную форму и пытается „оформить” ее рациональным путем. И если В. Хлебников говорил о „поедающем себя тексте”, то о жизни формы в славянском варианте абсурда следует сказать: сама форма, развиваясь в структуре текста, уничтожает себя. В результате весь текст произведения становится пространством столкновения формы с бесформенностью, пространством исчезновения замысливаемой формы.

Если Э. Ионеско в *Лысой певичке* создает антитезу, о чем он уведомляет читателя, и намеренно стремится разрушить традиционную

форму пьесы, но создает все-таки форму антиформы, то Д. Хармс в *Елизавете Бам* пытается из хаоса жизни создать форму пьесы, но, в сущности, возвращается к предзамыслу, к первозданности жизни. „Когда я пишу стихи, то самым главным кажется мне не идея, не содержание и не форма, и не туманное понятие «качество», а нечто еще более туманное и непонятное рационалистическому уму, но понятное мне и, надеюсь, Вам, милая Клавдия Васильевна. Это – чистота порядка”.

Эта чистота одна и та же в солнце, траве, человеке и стихах. Истинное искусство стоит в ряду первой реальности, оно создает мир и является его первым отражением. Оно обязательно реально². Вот эта „чистота порядка” и есть логика самой жизни, где связи между явлениями непонятны „рационалистическому уму”,³ который обременен знаниями и обретается в плену величия прошлой культуры. Он присущ, скорее всего, человеку западному, который, как говорил Н. Бердяев, „вечно обращается к богатствам и ценностям своего великого прошлого, и новые его искания легко принимают форму реставрации и воскрешения прошлого”.⁴ Здесь не со всем можно согласиться, но все-таки Н. Бердяев во многом прав. И в первую очередь в том, что в западном авторе доминирует „деятельность духа” Я – повествующего, которое находится во власти культурно-исторической традиции и, может быть, поэтому оно прекрасно осознает художественную форму. Ионеско конструирует антиформу (антипьесу), но он создает. Форма пьесы приходит из вне меня, она идет от традиции (от отрицания традиции), и в этом смысле она сохраняет культурную форму. „Отражая мир” (вспомним слова Хармса), славянская модель абсурда демонстрирует в первую очередь „деятельность духа” Я–вспоминающего, которое формы не знает, поскольку оно „вспоминает”, прежде всего, логику Жизни, вспоминает ту форму, которая ее не знает („...у самой

² Д. Хармс, *Полет в небеса*, Ленинград 1988, с. 483. (из письма К.В. Пугачевой).

³ 27 июня 1928 г. Хармс писал о своей жене: „Эстер чужда мне как рациональный ум”. Цит. по: Ж.-Ф. Жаккар, *Даниил Хармс и конец русского авангарда*, Санкт-Петербург 1995, с. 413.

⁴ Н. Бердяев, *Смысл творчества*, [в:] Н. Бердяев, *Философия творчества, культуры, искусства*, т. I, Москва 1994, с. 302.

формы не должно быть никакой формы”⁵). Это бесформенность возникает **во-мне**, в Авторе.

Литературный абсурд по-своему выражает коллективно-ментальное мышление. У Виктора Пелевина, при всем том, что он соединяет в своем сознании опыт литературы отечественной и зарубежной, сохраняется образец поведения человека, обусловленный традицией, являющийся выражением гарантии одобрения коллектива. Ведь первая сцена рассказа *Ухряб* воспроизводит типичную ситуацию „кухонных” бесед 60-70-х годов. Эта рассказовая ситуация не только легко узнается, но несет в себе код коллективной жизни. И он (коллектив) признает ее своей и подтверждает ее бытие. Весь рассказ – это поиск смысла слова „ухряб”.

Герой В. Пелевина, „заряженный” исходной ситуацией быта, бежит от нее и погружается в сферу мистического и иррационального:

-Ухряб! - вдруг сказал Маралов. Ну да, все дело в этом слове - именно оно родилось из утренней вспышки ясности, и именно оно было сейчас в центре темного внутреннего образования.

А что значит – „ухряб”? - подумал Маралов, с гримасой боли поворачиваясь к стене. - Ухряб. Ничего не значит.⁶

В *Хрустальном мире* В. Пелевин обозначает причинные знаки творящегося хаоса в текущей жизни и контекстуально определяет религиозные и философские истоки „умирающей” культуры. Но, пожалуй, самым главным в рассказе В. Пелевина являются не символы времени, а сам механизм мышления, в полной мере демонстрирующий абсурд бытия, который является исходной точкой логики литературного абсурда.

Литературный абсурд „возвращает” читателя к тому первоначальному состоянию человека, когда он **начинает** мыслить. Условно говоря, он фиксирует и изображает начало мышления, процесс „подготовительного мышления” (М. Хайдеггер). „Дело в том, - писал М. Мамардашвили о Декарте, - что текст иногда как бы пробует себя на кончике пера, написанием его человек что-то в себе устанавливает

⁵ *Эстетика немецких романтиков*, Москва 1986, с. 346-347.

⁶ В. Пелевин, *Синий фонарь*, Москва 1991, с. 244.

(чего без этого не было бы) – какой-то в последующем порождающий механизм движения как состояния мысли, которое потом будет воспроизводиться. И если такой механизм установлен, то текст не имеет значения”.⁷

Исследуя структуру повествования в прозе Хармса, Ж.-Ф. Жаккар справедливо пишет о том, что в ней нарушаются „постулаты нормального повествования”. „Первым из этих нарушений и предопределяющим все остальные является невозможность рассказывать или, во всяком случае, завершить историю. Хаосу реального мира соответствует поэтика повествовательного заикания”.⁸ В самом деле, повествование у Хармса – это бесконечный поиск какой-то формы. Отсюда и „повествовательное заикание”. Он творит произведение. „Творение есть про-изведение, изобретение есть обретение. Созидание формы есть ее раскрытие: вводя в действительность, я раскрываю”.⁹ „Изобретение” формы „антипьесы” у Ионеско – это обретение старой, традиционной формы. У Хармса „случай” из жизни, к которому он обращается, требует оформления. Писатель, созидая произведение, созидает форму. Он становится на путь рационалистического освоения материала. Но поскольку в своем произведении он созидает форму, то он ее и раскрывает. Хармс показывает нам то, чего не было в этом случае”, а то, что он (как автор) творит. А творит он форму. Парадокс хармсовского произведения состоит в том, что созидаемая форма вступает в противоречие с бесформенностью „случая”. В конечном счете стихия „случая” побеждает, и замысливаемая форма уничтожается. У Ионеско форма утверждается, она обретается. Славянская модель литературного абсурда дает представление о движении мысли творца, о чувстве первозданной формы жизни – ее бесформенности. Что же, в конечном счете, означает слово „ухряб”? В. Пелевин отвечает на этот вопрос прямо: „Ничего не значит”. Справедливо, но, наверное, надо учитывать то, что это слово рождено стихией жизни, из которой и произрастает логика славянской модели абсурда как формы художественного мышления.

⁷ М. Мамардашвили, *Картезианские размышления*, Москва 1993, с. 9.

⁸ Ж.-Ф. Жаккар, *Даниил Хармс и конец русского авангарда*, Санкт-Петербург 1995, с. 230.

⁹ М. Бубер, *Два образа веры*, Москва 1995, с. 21.