

**“RUND UM CHARMS”:
LENINGRADER LITERATUR DES ABSURDEN
DER 1920-1930ER JAHRE**

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie
der Ludwig-Maximilians-Universität
München

vorgelegt von
IEVGEN KARASOV
aus
Kyiv, Ukraine

2022

Referent: Prof. Dr. Riccardo Nicolosi
Korreferent: Prof. Dr. Raoul Eshelman
Tag der mündlichen Prüfung: 6. Mai 2022

Zusammenfassung

Die folgende Doktorarbeit mit dem Titel

”Rund um Charms: Leningrader Literatur des Absurden der 1920-1930er Jahre”

widmet sich der Untersuchung des künstlerischen Paradigmas des Absurden am Beispiel von Prosatexten von Leningrader Schriftstellern, die in schwierigen Beziehungen zur offiziellen Literatur standen.

Die zentrale literarische und künstlerische Vereinigung der Avantgarde dieser Zeit war die Oberiu-Gruppe, deren informeller Führer der Dichter und Prosaschriftsteller Daniil Charms war. Historisch gesehen ist die Zugehörigkeit zur Literatur des Absurden unter den russischen Schriftstellern der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts nur im Falle Charms unbestritten, weswegen sein künstlerisches Schaffen am meisten und am besten erforscht ist. Gleichzeitig war Charms das Epizentrum des literarischen Lebens und vereinte eine große Anzahl von Schriftstellern mit individuellem Stil, die entweder nicht zu Oberiu gehörten (wie Leonid Dobychin) oder darin hauptsächlich dekorative Funktionen ausübten (wie Konstantin Vaginov).

Daraus erklärt sich das konzeptionelle Hauptmerkmal dieses Werks, nämlich die Entscheidung, sich auf das Werk derjenigen Schriftsteller zu konzentrieren, die mit Charms vertraut waren und seinen Einfluss erlebten (oder ihn beeinflussten), und deren Werk jedoch noch nicht ausreichend erforscht ist, - und versuchen aufzuzeigen, dass die Absurdität in ihrer Arbeit einen systematischen Charakter hatte. So erscheint Charms in dieser Arbeit hauptsächlich als abwesendes Zentrum, und alle Vergleiche zwischen seiner Prosa und der Prosa anderer analysierter Autoren dienen als retrospektiver Bezugspunkt.

Die Schwierigkeit, die Kategorie des Absurden zu definieren (die im ersten Kapitel der Dissertation ausführlich diskutiert wird), liegt nicht nur darin, dass es unter Forschern noch kein gemeinsames Verständnis von Absurdität gibt, sondern auch darin, dass in Bezug auf Prosa der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die Anwendung einer theoretischen Grundlage, die sich dank der Analyse des Nachkriegstheaters des Absurden und verwandter Phänomene aufgebaut hat, nur im Rückblick möglich ist.

Ein Teil des ersten Kapitels ist einer vergleichenden Analyse des breiten und engen Verständnisses des Absurden gewidmet. Ein breites Verständnis des Absurden ist ein wissenschaftlicher Vektor, der beweist, dass Absurdität eine zeitlose Kategorie ist und die unterschiedlichsten kulturellen Phänomene von der Antike bis zur Neuzeit umfasst. Zu den wichtigsten methodischen Quellen dieses Ansatzes, die in dieser Arbeit verwendet werden, gehören die Studien zur Absurdität von Olga Burenina und Olga Chernoritskaya. Darüber hinaus bietet die Monografie des Literaturforschers Neil Cornwell ein breites Panorama des Absurden in der Literatur- und Philosophiegeschichte.

Ein enges Verständnis des Absurden wiederum ist ein Ansatz, der sich vor allem im Rahmen der deutschen Wissenschaftstradition entwickelt hat, und der sich der sogenannten Soziologie des Absurden widmet. Die Autoren, die ein enges Verständnis des Absurden entwickelten (Rudolph Fritsch, Leo Kofler etc.), wollten zeigen, dass das Absurde etwas Zeitgenössisches (d. h. ein Nachkriegsphänomen) ist, das von Grotteske und Satire zu trennen ist. Der zweite Teil des ersten Kapitels ist der Analyse der Unterschiede zwischen Absurdität und Grotteske und Satire gewidmet. Das Zwischenfazit dieses Kapitels ist, dass die Trennung von Absurdität und Grotteske und Satire, die im Rahmen eines engen Verständnisses des Absurden vorgeschlagen wird, grundsätzlich wichtig ist. Aber die Soziologie des Absurden, die nur kulturelle Nachkriegsphänomene zulässt, begrenzt jedoch eine vollständige Studie der Quellen dieser Doktorarbeit, da ihre künstlerische Entwicklung anders verlief als im Fall der Autoren des „Theaters des Absurden“.

Das zweite Kapitel analysiert einige Werke der symbolistischen Literatur, die selten zum Forschungsgegenstand werden, und stellt ihre Parallelen zum Absurdismus fest. So wird in dem den „Symphonien“ von Andrei Bely gewidmeten Abschnitt gezeigt, wie sich der Stil seiner Prosaminiaturen im Grunde schon 30 Jahre vor Charms herausgebildet hatte und wie Charms die Leistungen Andrei Belys in seinen „Symphonien“ und in seiner Prosa überwand und weiterentwickelte. Die Hauptkonventionen des „Theaters des Absurden“ werden am Beispiel des symbolistischen Dramas des unbekanntes Schriftstellers Samuil Kissin analysiert, dessen Werk bis heute nicht Gegenstand der Forschung geworden ist. Im entsprechenden Abschnitt wird gezeigt, dass er, beeinflusst von der Tradition des symbolistischen und balaganischen Theaters, in seinem Stück die

künstlerischen Recherchen der Dramatiker des absurden Nachkriegstheaters, insbesondere Eugene Ionesco und Samuel Beckett vorwegnehmen konnte, und im Allgemeinen implementierte er eine der wichtigsten Konventionen des Dramas des Absurden (auch wichtig für die Leningrader Prosa der 1920er-1930er Jahre): die Unmöglichkeit des Dialogs zwischen den Charakteren. Die selben absurden Dialoge werden in der Prosa von Arthur Khominsky entwickelt, dem der dritte Abschnitt des zweiten Kapitels gewidmet ist. Khominskys Werk wurde erst vor wenigen Jahren auf die Landkarte der russischen Literatur zurückgeführt, daher besteht kein Konsens über seine Arbeit. Es scheint mir, dass die Untersuchung durch das Prisma des Absurden einen Schlüssel zum Verständnis seiner Arbeit bietet und auch zusätzliche Parallelen zwischen spätem Symbolismus und früher Avantgarde zieht. Schließlich wird in dem Abschnitt, der mehrere Erzählungen des Moskauer Satireautors Michail Kozyrev betrachtet, der Unterschied zwischen Absurdität und Satire (der vor allem in der Pragmatik liegt) gezeigt, und der Prozess der Überschreitung der Satire in Richtung der Literatur des Absurden wird analysiert.

Das dritte Kapitel dieser Dissertation widmet sich zwei Merkmalen der Leningrader Literatur des Absurden. Das erste dieser Merkmale, das mit der Verwendung einer Konvention absurder Literatur (nämlich das Fehlen vollwertiger Charaktere) verbunden ist, ist die Ernennung eines solchen Charakters als Sammler im Zentrum des Textes (charakteristisch für fast alle absurden Autoren). Einerseits ist das Auftreten des Sammlers in den Texten darauf zurückzuführen, dass fast alle Autoren der Literatur des Absurden selbst Sammler waren. Andererseits ist das Bild eines Sammlers die Verwirklichung eines absurden Sinnes vom Ende der Kultur. Figuren von Vaginov, Gor, Charms usw. beginnen mit dem Sammeln von Objekten einer Hochkultur, die der Vergangenheit angehören, aber die Krise in der Einstellung der Autoren führt dazu, dass sowohl Sammelobjekte als auch die Figur des Sammlers selbst einer Dekonstruktion und Parodie unterliegen. Auf der Textebene in den späteren Texten der russischen Literatur des Absurden wird dies mit der Technik des 'textual hoarding' umgesetzt, bei der das Geschehen (auf der Ebene des Erzählens) und die Texte selbst (auf der metatextuellen Ebene) in eine Reihe von lose zusammenhängenden Verweisen auf Gegenstände niedriger oder hoher Kultur transformiert werden, zwischen denen kein logischer Zusammenhang besteht und deren Zweckmäßigkeit zweifelhaft ist. Ein extremes Beispiel für diese Technik ist L. Dobyichins Roman „Die Stadt N“, der aus Fragmenten

bürgerlicher Kulturcodes besteht, deren absurde Kakophonie nur der gleichgültige Tonfall des Erzählens vereint.

Das zweite Merkmal, das bei der Gruppierung der Texte für diese Arbeit offensichtlich wurde, ist die Formation der sogenannten „Provinzlinie“ der russischen Literatur des Absurden. Die Absurdität ist überwiegend ein urbanes Phänomen, und die Handlung der meisten Werke findet in St. Petersburg statt, jedoch sticht eine Reihe von fast gleichzeitig verfassten Texten heraus, deren Handlung sich zunächst in die Außenbezirke von St. Petersburg verlagert („Bambochada“, „Garpagoniana“ von K. Vaginov) und zieht dann in das Dorf („Die Kuh“ von Gennady Gor, „Auf der anderen Seite von Tula“ von A. Egunov) oder in die Provinzen („Die Stadt N“ von L. Dobychin).

Gennady Gors Roman „Die Kuh“ widmet sich dem Bau einer Kolchose und ist der Versuch eines avantgardistischen Schriftstellers, einen Roman im Stil des sozialistischen Realismus zu schreiben. Das von Gor verwendete Arsenal an Techniken widerspricht jedoch dem gewählten Thema, wodurch das Geschehen, das von einem jungen Protagonisten - einem Stadtbewohner - miterlebt wird, der im Dorf nichts versteht und unweigerlich in völlige Absurdität und Unsinn gerät. Gor verwendet ein fast vollständiges Arsenal an Absurdierungsmethoden, das zum Zeitpunkt der Entstehung seines Romans existierte, wodurch Teile seines Romans zu mechanisch miteinander verbunden sind. Das Fehlen eines gemeinsamen Stils verdirbt diesen absurden Text etwas, dessen Bedeutung der Vergleich mit einem nicht absurden, aber thematisch und in einer Reihe von künstlerischen Merkmalen Gors Roman nahestehenden Text unterstreicht.

Wie „Die Kuh“, wurde Andrei Platonovs „Die Baugrube“ zum Zeitpunkt des Schreibens nicht veröffentlicht. Platonov versuchte wie Gor, ein sozialistisch-realistisches Werk zu schreiben, aber seine philosophischen Überlegungen und sein brillanter individueller Stil brachten „Die Baugrube“ weit von dem, was für die damalige Zensur akzeptabel war. Obwohl Platonov nicht so viele Stilmittel des Absurden verwendet wie Gor, ist die Wirkung seines Werkes vergleichbar.

Noch düsterer ist die Stimmung des sehr witzigen Romans von A. Egunov „Auf der anderen Seite von Tula“. In den Mittelpunkt der Erzählung stellt Egunov eine der grundlegenden Konventionen der Literatur des Absurden — die Idee der angehaltenen

Zeit — und schreibt einen langen Roman, in dem nichts passiert. Die wartenden, ständig gelangweilten Charaktere ähneln einerseits vor allem den im Nichts steckengebliebenen Helden aus Becketts Stück "Waiting for Godot", andererseits finden sie sich gefangen in einem Centon-Roman, der mit Zitaten und Reminiszenzen von der klassischen Literatur des 19. Jahrhunderts bis hin zu Romanzen der 1920er Jahre jongliert. Wie bei L. Dobychins Roman wird dieses "textual hoarding" nur durch das zentrale Stilregister des Romans eingeschränkt. Im Fall von Dobychin ist ein solches Register die Gleichgültigkeit des Erzählers, und im Fall von Egunov die Dekonstruktion des sentimental Diskurses, die die Unmöglichkeit der Verständigung zwischen den in der sowjetischen Gegenwart lebenden Charakteren und der Hauptfigur betont, da es für ihn keinen Unterschied zwischen heute und der Antike, und zwischen dem wirklichen Leben und der Literatur gibt.

1941 starb Daniil Charms in einem Gefängnis Krankenhaus. Der Schweizer Slawist Jean-Philippe Jaccard kommt in seiner Monographie über Charms zu dem Schluss, dass die russische Avantgarde mit dem Tod von Charms endete. Es ist schwer, mit diesem Gedanken zu argumentieren, aber die russische Literatur des Absurden existierte weiter. Unter den Schriftstellern, für die das Absurde weiterhin ein wichtiges Element der Kreativität war, ragten in der ersten Hälfte der 1940er Jahre Vsevolod Petrov und Pavel Salzman heraus, denen das vierte Kapitel dieses Werks gewidmet ist. Petrov, der in den letzten Jahren des Lebens von Charms mit ihm befreundet war, schrieb zunächst Geschichten, die jenen von Charms sehr ähnlich waren, und erst in wenigen späteren Texten schuf er etwas Originelles. Salzman, ein herausragender Künstler und Freund von Pavel Filonov, beschritt seinerseits in seinem literarischen Werk den Weg, Elemente solcher literarischen Traditionen in das Arsenal von Methoden der Absurdierung aufzunehmen, die von absurdistischen Autoren vor ihm nicht als Material und Quellen angesehen wurden (wie zum Beispiel die romantische Novelle im Geiste Hoffmanns oder die britische ghost story). Diese a priori fremdartigen, unerwarteten Elemente in den bekannten Leningrader Kontext der absurden Literatur zu stellen, erweiterte die Vorstellung, wie Absurdität in einem Text realisiert werden kann.

Unter den wesentlichen Erkenntnissen, zu denen ich im Laufe meiner Arbeit gelangt bin und die den konzeptionellen und formalen Aufbau dieser Dissertation bestimmt haben, sind insbesondere folgende hervorzuheben.

Trotz der biografischen und/oder stilistischen Nähe der Autoren zueinander und in Bezug auf Charms macht es die Uneinigkeit unter den Forschern auch darüber, was Absurdität ist, fast unmöglich, die künstlerischen Mittel des Absurden im Rahmen der individuellen Poetik systematisch zu analysieren, auch basierend auf einer bestimmten europäischen ästhetischen Kritik der Nachkriegszeit im Bezug auf Konventionen der Literatur des Absurden. Die von mir im Rahmen des „ Kreises Charms“ zusammengefassten Autoren besaßen trotz einiger Gemeinsamkeiten ihres Werks auch sehr individuelle Eigenstile, innerhalb derer das Absurde (als philosophischer und ästhetischer Inhalt) oder der Absurdismus (als formale Umsetzung des Ersteren in Texte) unterschiedliche Bedeutung und Stellungsäußerung einnahmen.

Die Verwendung der Begriffe „Absurdität“, „Absurdismus“ und „Literatur des Absurden“ als eine Art Überbegriff für die Vereinigung von Autoren mit stark individueller Poetik hat sich trotzdem bewährt. Ohne die Absicht, die individuellen künstlerischen Erfolge der Autoren und ihrer zur Analyse ausgewählten Werke zu unterschätzen, kann man feststellen, dass durch ihre gemeinsame Arbeit mit den Konventionen des literarischen Absurden, die es damals noch nicht gab, die sie aber in vielerlei Hinsicht vorwegnahmen, es ermöglicht wird, die Besonderheiten ihrer individuellen Praktiken und die Stellung dieser Autoren im Gesamtbild des Leningrader literarischen und künstlerischen Lebens der 1920er bis 1930er Jahre zu präzisieren, und in vielen Fällen eine neue Perspektive für die Betrachtung bereits bekannter Phänomene vorzuschlagen, indem sie in einen neuen Kontext gestellt werden.

Оглавление

Введение, “произнесенное появляющимся автором”.

Глава 1. Теоретическое обоснование абсурда.

- 1.1. Абсурд как феномен без устойчивого определения.
- 1.2. Широкое и узкое понимание абсурда.
 - 1.2.1. Широкое понимание: абсурд как риторическая фигура.
 - 1.2.2. Узкое понимание: “социология” литературы абсурда.
- 1.3. Абсурд и гротеск. Сатира и абсурд.

Глава 2. Ленинградский абсурдизм в контексте русской литературы первой трети XX века.

- 2.1. Символистская “симфония абсурда”: от Андрея Белого к Д. Хармсу.
- 2.2. Артур Хоминский и трансгрессия символистской поэтики.
- 2.3. “Театр абсурда” начала XX века: “Обуреваемый негр” Самуила Киссина-Муни.
- 2.4. Рассказы Михаила Козырева как трансгрессия сатиры.

Глава 3. Некоторые особенности функционирования категории абсурда в прозе 1920-30-х гг.

- 3.1. Коллекционирование как троп и принцип литературы абсурда.
 - 3.1.1. Общие характеристики системы персонажей абсурда.
 - 3.1.2. Абсурдный коллекционер.
 - 3.1.3. Автор как коллекционер и барахольщик. Абсурд знаков, или textual hoarding.
- 3.2. “Провинциальная” линия ленинградской литературы абсурда.
 - 3.2.1. Абсурд на службе советской тематики: “Корова” Г. Гора и “Котлован” А. Платонова.
 - 3.2.2. “Остановившееся время”: “По ту сторону Тулы” Андрея Егунова (Николева).

4. “Философские рассказы” Вс. Петрова и рассказы П. Зальцмана: абсурд после абсурда.

5. Выводы.

6. Список использованной литературы.

Введение, “произнесенное появляющимся автором”.

Категория абсурда, несмотря на ее бытование (в центре или — чаще — на периферии рассуждения) в теоретическом поле философской мысли, начиная с античности, все еще ‘appears not to be, as such, a fully accredited philosophical category.’¹ Как отмечает Нил Корнуэлл, ее описание присутствует в энциклопедиях общего профиля, но — не в специализированных философских словарях.² Неудивительно, что такой периферийный и лишенный четких формулировок статус, несмотря на выдвижение категории абсурда как одного из смысловых центров философии экзистенциализма, не способствовал формированию и укреплению ее академических позиций. Абсурд, в особенности литературный абсурд, несмотря на примерно пятидесятилетнюю историю филологического анализа, остается нечастым и несистематическим предметом исследования литературоведов.

У этого есть достаточно простое объяснение. Если даже среди философов, занимавшихся осмыслением абсурда на протяжении почти двух тысячелетий и в рамках практически всех возможных философских концепций, отсутствует общее понимание того, что же такое абсурд (хотя, с другой стороны, пересечений между существующими концепциями зачастую не меньше, чем расхождений), то главная сложность будет заключаться в том, кого же именно причислять к литературе абсурда и что между этими авторами будет общего. Вопрос принадлежности к абсурду порождает вопрос его манифестации, способности или неспособности вывести на основании его онтологических свойств и характеристик определенный набор приемов, которые будут непротиворечиво сигнализировать об абсурдности текста. Как продемонстрировал Мартин Эслин, одним из первых опробовавший методику сопоставления разных авторов в рамках одного определения по совокупности приемов, такая методология если и не единственно возможна, то, по крайней мере, максимально продуктивна. Что не отменяет проблемы потенциальной непротиворечивости, как показал пример Сэмюэла Беккета и Эжена Ионеско, определение “театр абсурда” отвергавших.

¹ Cornwell 2006, 2.

² Ibid.

Другая проблема (особенно значимая для предлагаемой работы) заключается в том, что анализ категории абсурда зачастую возможен лишь ретроспективно. В то время как все авторы послевоенного “театра абсурда” были живы и могли, при желании, комментировать или спорить с автором, собравшим их под одним “колпаком”, в случае с русскими писателями 1920-30-х гг. это невозможно, не столько потому, что большая их часть умерла до 1941-го года (то есть даже до момента выхода в свет эссе А. Камю “Миф о Сизифе” в 1942-м г., запустившего новый виток дискуссий об абсурдизме и экзистенциализме), но особенно в паузе, разделившей момент написания текстов и момент их полноценного входа в литературу на — в некоторых случаях — больше чем семьдесят лет. Таким образом, к моменту обращения исследователей к этим “вернувшимся к читателю” текстам, основной массив теоретической (в первую очередь — философской) мысли по поводу абсурдизма в литературе XX века уже был сформирован, без принятия этих текстов во внимание.

Одним из исключений здесь можно назвать произведения Даниила Хармса, которые начали появляться в публикациях в самиздате и за рубежом, начиная с середины 1960-х гг.³, однако и здесь пауза, лишившая автора возможности участия в синхронной дискуссии по поводу собственного творчества и его философских источников, растянулась на без малого тридцать лет.

Особое положение Д. Хармса и А. Введенского, их относительно ранняя известность на западе и интерес западных исследователей к их творчеству⁴, привели к тому, что на данный момент, фактически, русская литература абсурда ассоциируется с ними в первую очередь, а зачастую ими и исчерпывается. Особую роль в этом сыграла их причастность к деятельности группы ОБЭРИУ, традиционно считающейся последним авангардным (“левым”, в терминологии самих Хармса и Введенского) и — через их посредничество — единственным

³ Первая посмертная публикация Д. Хармса в СССР: День поэзии. — М.: Советский писатель, 1965. Первая отдельная публикация на английском сделана Д. Гибианом под говорящим названием: *Russia's Lost Literature of the Absurd. A literary discovery.* Norton, N.Y. 1974. (В книге также опубликованы произведения А. Введенского.)

⁴ Первое отдельное исследование в Германии — диссертация Бертрама Мюллера “*Absurde Literatur in Rußland. Entstehung und Entwicklung*”, защищенная в Мюнхене в 1978-м г.

собственно абсурдистским объединением в Ленинграде 1920-х—начала 1930-х гг.⁵ Такое ограничение представляется не совсем справедливым, потому что, как отмечают некоторые исследователи⁶, ОБЭРИУ хоть и было важным явлением, но вряд ли основополагающим в формировании поэтики Хармса, а по своему составу (согласно желанию Хармса “объединить все левые силы Ленинграда”) и вовсе зачастую случайным. Как отмечает, к примеру, В. Шубинский, для Хармса, как единственного из анализируемых в этой работе авторов, склонного к философствованию, не менее значимую роль играло и содружество т.н. “чинарей” (основанное раньше ОБЭРИУ и продолжавшее свое подпольное существование спустя годы после разгрома ОБЭРИУ в 1933-м г.). Членами этого кружка были, к примеру, философы Леонид Липавский и Яков Друскин, не принимавшие участия в деятельности ОБЭРИУ, зато фиксировавшие и влиявшие на интеллектуальный фон, из которого экстраполируется абсурдизм Хармса и Введенского. (В частности, перу Липавского принадлежит гибридная “стенограмма” “Разговоров” чинарей, которую можно считать, если и не единственной прижизненной декларацией русской литературы абсурда соответствующего периода, то чем-то очень к этому статусу близким.)

Одновременно с этим к ОБЭРИУ примыкали художники и авторы, которых нельзя отнести к литературе абсурда, и не примыкали те, для творчества которых такое соотнесение было бы естественным. Так, например, Николай Олейников уклонился от участия в группе по политическим соображениям, а Леонид Добычин, не получивший, скорее всего, приглашения вступить в группу в начале, тем не менее еще в 1929-м году рассматривался как один из авторов потенциального сборника обэриутов⁷.

Таким образом, ОБЭРИУ может рассматриваться как достаточно цельное явление с более-менее четко сформулированной эстетической программой (строящейся в

⁵ См., к примеру, монографию Грэма Робертса: G. Roberts. OBERIU. The Last Soviet Avant-garde (1997), Жаккра 1995, а так же исследование А. Кобринского “Поэтика ОБЭРИУ в контексте русского литературного авангарда” (1999).

⁶ См., например: Шубинский 2015.

⁷ Хармс 2002: 287. Сборник “Ванна Архимеда” не состоялся по независящим от отказа или согласия Добычина обстоятельствам.

первую очередь вокруг Хармса), однако — не в контексте изучения русской литературы абсурда. Не будет большим преувеличением сказать, что хоть “декларация” обэриутов и была написана, в первую очередь, Заболоцким, но само ОБЭРИУ представляло собой, скорее, определенную легитимацию организаторских способностей Хармса в рамках официальной культуры (сколь недолгую).

Следовательно, в решении задачи историзации абсурда (Absurd historisieren) в ограниченный период 1920-30-х гг. ОБЭРИУ может рассматриваться как частное явление русского абсурдизма, важное, в первую очередь, для общей картины в силу участия в нем Хармса, — но не как его синоним. Русская литература абсурда — явление еще менее гомогенное, чем послевоенный “театр абсурда”, характеризующийся сближением равных между собой авторов с сильными, узнаваемыми идиостилиями. Таких авторов в рамках ОБЭРИУ не было, поскольку если вывести А. Введенского, по воспоминаниям современников не особенно интересовавшегося организационными вопросами (и, в целом, “литературным бытом”), за скобки, то обэриуты довольно скоро начали представлять собой явление “Хармс и другие”. В то же время, оказавшийся в определенный период “центром” авангардной жизни Ленинграда, в контексте русского абсурдизма Хармс был лишь одним из центров. В силу крайней своей разношёрстности, русская литература абсурда представляла собой ряд авторов, очень далеких по комплексу переработанных влияний, принадлежавших к разным литературно-художественным кругам (так, в качестве равновеликих с Хармсом “центров” следует упомянуть Михаила Кузмина, Павла Филонова и, в меньшей степени, Михаила Бахтина). Отнести их всех однозначно к одной традиции не представляется возможным, однако категория абсурда, в той или иной степени манифестирующаяся в их творчестве в период 1920-30-х годов, позволяет объяснить сближение их поэтик между собой и во многом уточнить их место в общей литературно-исторической картине того периода.

Невозможность писать о русской литературе абсурда с чисто историко-литературной перспективы — с Хармсом в качестве центра, — обуславливает **первую концептуальную особенность** данной работы: а именно, отсутствие в ней сколько-нибудь подробного отдельного анализа произведений Хармса. Хармс выступает в ней в качестве отсутствующего центра, а сравнения между его прозой

и прозой других разбираемых авторов используется в качестве ретроспективной точки отсчета — как единственного из упоминаемых авторов, чья принадлежность к литературе абсурда не подлежит сомнению⁸. В отсутствие подавляющего авторитета Хармса на первый план в предлагаемой работе выходят авторы “второй прозы”, редко становящиеся (а в некоторых случаях — так и не ставшие) объектом систематического исследования, о большинстве которых до сих пор не существует не только концептуально организованных монографических исследований, но нередко даже крупных статей: Андрей Егунов (Николев), Геннадий Гор, Михаил Козаков, Самуил Киссин (Муни), Всеволод Петров, Артур Хоминский. В несколько лучшем положении находятся номинальный участник ОБЭРИУ Константин Вагинов, о творчестве которого написано несколько диссертаций и, как минимум, одна монография⁹, и Леонид Добычин, которому посвящена хоть и всего одна монография¹⁰, но достаточно большой массив статей.

В то же время, как отмечают редакторы-составители сборника “Вторая проза”, “при постоянно растущем числе исследований русской прозы XX века, переизданий и публикаций, извлекаемых из небытия, сохраняется дефицит и координации усилий, и выработки некоего общего направления.”¹¹ Этому замечанию — больше 20 лет, однако за прошедшее время ситуация практически не изменилась: по большей части, подобные исследования и сопроводительные материалы носят изолированный характер, концентрируясь исключительно на объекте исследования, и не ставят себе целью никаких концептуальных историко-литературных выводов.

Вторая концептуальная особенность данной диссертации, обусловленная несколькими методологическими неудачами предыдущих лет, — это ее намеренная дискретность¹². В силу того, что поэтику литературы абсурда даже на бесспорных примерах, вроде Д. Хармса или Сэмюэла Беккета, трудно назвать набором

⁸ В силу, как минимум, массива теоретических исследований, собранного за пятьдесят лет.

⁹ Anemone 1985.

¹⁰ Schramm 1999.

¹¹ Вторая проза 1995: 13.

¹² За идею опробовать подобную форму благодарю работу Ильи Кукуя “Концепт ‘Вещь’ в языке русского авангарда” (2010) и лично ее автора.

сложившихся приемов, закономерным представляется анализ отдельных приемов в отдельных текстах и на их основе — поиск пересечений между авторами, нежели попытка выстраивания устойчивой художественной парадигмы, в которой вследствие непохожести авторов и их идиостилей либо неизбежно будут зияния, либо в процессе подобной реконструкции объем данного исследования очень быстро перерастет границы здравого смысла.¹³ В то же время, именно методологическая ориентация на поэтику как совокупность художественных приемов позволяет, на мой взгляд, с наибольшим успехом соотнести тот или иной текст с категорией абсурда (на собственно философском обосновании которой я в данной работе специально не останавливаюсь — за исключением примеров метода *reductio ad absurdum*, легко транспонируемого на язык собственно литературоведческого анализа при помощи дескриптивного и компаративного методов). Принципиально важным в данном отношении является тот факт, что фактически единственное (хоть и не лишенное спорности) определение абсурда как феномена литературы было сформулировано именно в рамках понятия “поэтики абсурда”:

разрушение в художественном тексте логических и ассоциативных связей, ведущее, с обыденной точки зрения, к бессмыслице и вместе с тем стимулирующее столкновение смыслов и порождение новых. [...] Как художественная форма А. может быть разложен на ряд приемов и принципов, главным содержанием которых является экспликация напряженного противостояния противоположных, рассудочно не соединимых фактов. К таковым можно отнести: алогизм, катахрезу, парадокс, гротеск, антиномии и метаморфозу, принципы ассоциативности и случайности и др.¹⁴

Таким образом отдельные главы построены на анализе конкретного показательного приема у того или иного автора, а дополнительные связи между главами создаются за счет того, что один прием может быть у одного автора в центре идиостиля, а у

¹³ Потенциально, однако, подобная методологическая реконструкция представляется возможной. См.: Hansen-Löve 1978.

¹⁴ Буренина 2008: 7-8. На определенных проблемах с этим определением я останавливаюсь в соответствующих частях работы, однако, за не имением лучшего, оно используется мной в дальнейшем в качестве рабочего.

другого на периферии, — параллельно тому, как альтерация между разными уровнями функционирования абсурда (Буренина и др. выделяют как минимум логический, семантический и стилистический абсурд) создает дополнительное внутреннее напряжение абсурдистского текста. Основные же части работы связаны между собой той или иной обобщающей характеристикой, экстраполируемой из суммы приемов, которая схоже или “с небольшой погрешностью” (Хармс) реализована у нескольких авторов.

Как пишет в своей этапной работе “Даниил Хармс и конец русского авангарда” (1991) швейцарский славист Ж.-Ф. Жаккар,

[...]следует рассматривать творчество Хармса не как неудавшуюся попытку выразить невыразимое, что входило в замысел модернизма, но как успешную попытку выразить ограниченность и невозможность этого предприятия.¹⁵

Эта мысль равно применима и к другим авторам-абсурдистам, упоминающимся в этой работе. И если со смертью Хармса, по мнению Жаккара, закончился русский (исторический) авангард, то русский абсурдизм еще какое-то время продолжал свое существование (ставшее еще большей тайной с началом 1940-х) в творчестве И. Бахтерева, Вс. Петрова, П. Зальцмана, Г. Гора, чтобы с новой силой проявиться в середине 1960-х в прозе и драматургии Владимира Казакова. Тексты указанных поэтов начинают возвращаться к читателям лишь буквально последние несколько лет, тексты Казакова — на западе известны с 1970-х, а по-русски не прочитаны до сих пор. Этот вторичный абсурдизм, оказавший затем совокупно со ставшим циркулировать в самиздате Хармсом влияние на русский постмодернизм, равно как и “возвращённые” и пропущенные авторы “второй второй прозы” (по меткой формулировке Т.Л. Никольской¹⁶) еще ждут своих исследователей.

¹⁵ Жаккар 1995, 257.

¹⁶ Вторая проза: 277.

Глава 1. Теоретическое обоснование абсурда.

1.1. Абсурд как феномен без устойчивого определения.

abs'urd [lat. ‚mißtönend‘], sinnlos, sinnwidrig.
absurdes Theater, Drama, das durch absurde Handlungen und absurde Dialoge Sinnlosigkeit darstellen will, um die ausweglose Situation und die sinnentleerte Welt, in der der moderne Mensch lebt, zu enthüllen. A. T. schrieben E. Ionesco, S. Beckett, J. Tardieu, A. Adamov, F. Arrabal u. a.

Der Neue Brockhaus. Band I (A-EIC). Wiesbaden, 1973.

Одна из первых и основных проблем, с которой сталкивается исследователь категории абсурда в литературе того или иного периода — это, собственно, отсутствие одного непротиворечивого определения, чем же именно является абсурд. В силу того, что понятие “абсурд” зародилось вне литературоведческого дискурса, и до середины XX века являлось предметом дискуссий преимущественно теоретиков искусства и философов, применение его в рамках литературоведческого исследования требует, как минимум, вычленения набора общих повторяющихся характеристик. В то же время, как отмечает в своей монографии “Die Kunst des Absurden” (Darmstadt, 1996) Рюдигер Гёрнер,

wer immer über das Absurde handelt, scheint seine eigene Etymologie zu entwickeln,

приходя к выводу, что

[D]efinitionen des Absurden führen sich [...] unweigerlich selbst ad absurdum¹⁷.

¹⁷ Görner 1996, 2.

На схожей исходной предпосылке построена и книга Норберта Леннарца “Absurdität vor dem Theater des Absurden” (1998), в которой он предполагает, что

eine Definition des Absurden erst dann als abgerundet gelten kann, wenn sie die chronologische Perspektive mitberücksichtigt¹⁸.

Парадоксальным образом, будучи предметом (пусть и не центральным) обсуждения в философии, “абсурд” не является общепризнанной философской категорией *per se*. Так, автор одной из немногочисленных книг, старающихся дать панорамное описание категории абсурда в литературе, Нил Корнуэлл отмечает, что у абсурда нет отдельной статьи ни в восьмитомной *Encyclopedia of Philosophy* (1957), ни в десяти томной *Routledge Encyclopedia of Philosophy* (1998), а в других авторитетных философских лексиконах он упоминается как правило мельком и как категория, *derived from the existentialism*¹⁹, или — несколько рекурсивно — как характеристика “театра абсурда”. При этом, задолго до всплеска интереса к абсурду, вызванного публикацией “Мифа о Сизифе” А. Камю в 1942 году, и до появления первых пьес Беккета и Ионеско на парижских подмостках, понятие абсурда возникало в самых разных философских контекстах, от неоплатонизма до теологии.

Не останавливаясь подробно на эволюции философского осмысления абсурда от античности до наших дней²⁰, отметим ценное замечание Ольги Бурениной о том, 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)²¹.

¹⁸ Lennartz 1998, 21.

¹⁹ Cornwell 2006, 2.

²⁰ Подробный очерк смотри в главе “The theoretical absurd” в: Cornwell 2006, а также в статье “Что такое абсурд: По следам Мартина Эсслина” в: Буренина 2004.

²¹ Буренина 2004, 10. Курсив автора.

1.2. Широкое и узкое понимание абсурда.

1.2.1. Широкое понимание: абсурд как риторическая фигура.

В одном из своих эссе о Кафке²² Х. Л. Борхес пишет, что

каждый писатель создает своих предшественников. Произведения его изменяют наше понимание прошлого, как изменяют и будущее²³.

В силу того, что первые попытки системно осмыслить феномен абсурда и абсурдистской литературы относятся лишь к началу 1960-х гг. и тесно связаны с появлением и развитием идеи т.н. «театра абсурда»²⁴, неудивительно, что в поисках предшественников драматургов абсурда (в первую очередь, Сэмюэла Беккета и Элена Ионеско) исследователи обратились к драматургии прошлых веков. В 1961 году было опубликовано первое издание монографии британского критика и профессора драмы Мартина Эсслина «The Theatre of the Absurd». Не являясь в полной мере литературоведческой работой (и не претендуя на это), книга Эсслина дает синхронный срез европейской драматургии середины XX ст., более-менее подробно останавливаясь на авторских поэтиках основных представителей «театра абсурда» (или, как его еще называют, «театра парадокса»). В то же время, и в этом состоит особое значение работы Эсслина для формирования дискурса абсурда в филологии, он пытается выделить определенные общие закономерности развития писательских техник указанных авторов, а также углубиться в историю литературы и драматургии, чтобы найти для этого поколения драматургов предшественников на рубеже веков или ранее. В качестве наиболее повлиявших на «театра парадокса» авторов Эсслин называет Альфреда Жарри, премьеры пьесы которого «Король Убю» в 1896-м г. вызвала грандиозный скандал среди парижской публики, и Луиджи Пиранделло, в частности, его пьесу «Шесть персонажей в поисках автора»,

²² Значение Кафки как автора литературы абсурда, заявившем о себе до появления экзистенциализма, не вызывает сомнений. См., к примеру: Cornwell 2006, 184-216.

²³ Борхес 2007, 423.

²⁴ О спорности самого термина см.: Büttner 1968, 24-26 usw.

оказавшую огромное влияние на театр XX в. тем, что бросила вызов конвенциям натурализма и реализма²⁵.

Начинаясь как узкоспециализированная попытка найти нечто общее между послевоенной европейской драматургией и драматургией прошлого, исследования, посвященные “театру абсурда” со временем начали включать в число его предшественников все большее количество авторов, размывая и без того шаткое наполнение абсурда как понятия. Так, в число “праотцов” были зачислены такие разные явления и авторы, как елизаветинский театр²⁶, немецкие прото-романтики периода “Sturm und Drang”²⁷ и романтизм²⁸, Георг Бюхнер, Франк Ведекинд, ранний Бертольд Брехт, экспрессионистская драма²⁹ и т.д. Тот факт, что в число прото-драматургии абсурда было зачислено множество стихотворных пьес, позволило Норберт Леннартцу поставить в центр своей монографии “поэзию абсурда”, в результате чего в числе предшественников “театра абсурда” оказались авторы от Байрона до Т.С. Элиота³⁰.

В рамках русистики данный подход нашел развитие в работах Ольги Бурениной. В 2005-м году она опубликовала монографию “Символистский абсурд”, в которой выдвинула гипотезу о том, что абсурд, фактически, является одной из базовых установок русского символизма и, шире, модернизма³¹. В 2003 г. под ее редакцией вышел сборник “Абсурд и вокруг”, подводящий определенный промежуточный итог изучению феномена абсурда в XX веке. В статье “Что такое абсурд, или По следам Мартина Эсслина” Буренина, не останавливаясь подробно на, собственно, поэтике абсурда, пытается проанализировать динамику понятия, начиная с античности и до наших дней. Духовный кризис, “разлад” человека с миром (по

²⁵ The Concise Oxford Companion to the Theatre (2 ed.), 1996.

²⁶ Lennartz 1998, 26-43.

²⁷ Büttner 1968; Lennartz 1998.

²⁸ “Die Romantik [ist] Terminus ab quo des Absurden”: Lennartz 1998, 44.

²⁹ Cohn 1991.

³⁰ Lennartz 1998.

³¹ Буренина 2005.

терминологии экзистенциалистов) как основное условие порождения абсурда исследовательница дополняет следующим важным условием – кризисом жанрово-стилистических систем, равно характерным как для модернизма, так и для постмодернизма, и создавшим “благоприятные условия для функционирования абсурда”³² в литературе и искусстве. При этом,

мировоззренческий принцип, объединяющий писателей модернистского и постмодернистского абсурда — художественная анархия; главенствующий принцип организации текстов — нонселекция, т.е. смешение явлений и проблем разного уровня³³.

Кроме того, О. Буренина ищет параллели между теорией остранения и абсурдом, отмечая, что

абсурд, подобно остранению, ломает автоматизм восприятия благодаря новому, “странному” взгляду на повседневный мир с целью понять его, а не просто узнать³⁴.

Анализируя философию экзистенциализма, О. Буренина пишет, что

бунт против бессмысленности своего существования оборачивается для человека абсурда парадоксальным образом – обнаружением смысловой ценности каждой конкретной личности и окружающего эту личность мира³⁵.

В предшествовавшем экзистенциализму авангарде смысловая ценность мира заключалась в фиксации и сохранении в тексте каждого события или “события”, каждого человека, при исходном принципе неразличения масштабов этих событий

³² Буренина 2004, с. 34.

³³ Там же, с. 27.

³⁴ Там же, с. 55.

³⁵ Там же, с. 19.

и взаимозаменяемости механизированных персонажей³⁶. В конце концов, под давлением нагромождающихся незначительных мелочей, идея ценности окружающего мира дискредитировала саму себя, и абсурд обретал самодовлеющий характер. Количество примеров из русской литературы, относимых исследовательницей к литературе абсурда, таким образом, растет в геометрической прогрессии, в конечном счете приводя к прямо не проговариваемому, но напрашивающемуся выводу о том, что доминирование абсурда, по мнению Бурениной, является одной из основных, если не основной, стилевой чертой русской (и шире — мировой) литературы.

Литературовед Ольга Чернолицкая, выпустившая в 2001 г. книгу “Поэтика абсурда”, идет другим путем, основное внимание уделяя философскому, онтологическому наполнению понятия «поэтика абсурда», однако приходит к, в сущности, схожим выводам. Отмечая, что “абсурд как стиль разработан куда основательнее, чем собственно поэтика абсурда”³⁷, в попытке дать определение последней, О.Л. Чернолицкая разграничивает понятия “абсурда” (литературоведческое) и “семантического сумбура” (логическое):

семантический сумбур литературоведы не случайно приравняли к абсурду (что на первый взгляд логически неверно, путаница понятий), - в произведениях поэтики абсурда часто используется семантический сумбур для создания разрывов внешней формы. Такого рода художественный прием обнажает внутреннюю форму, сам метод *reductio ad absurdum*. На обрывках внешних логических конструкций возникают не логические, скорее, поэтические мосты – метафоры³⁸.

³⁶ См., к примеру, анализ поэтики Э. Ионеско в: Knowlson 1990, 58. В русской литературе К. Вагинов в «Козлиной песни» актуализирует форму “романа с ключом”, наделяя своих персонажей качествами реально существующих людей, при этом часто эти качества перепутывая и объединяя в невозможные для прямого отождествления сочетания, а в «Трудах и днях Свистонова» (уже руками главного героя) заполняет пространство “романа о романе” теми людьми, которых его герой встречает на своем пути. Точно так же Л. Добычин бесстрастно монтирует абсурдную хронику жизни советского захолустья из совершенно несочетаемых разноуровневых деталей, а Д. Хармс начинает осознавать важность окружающего мира и каждой личности с себя самого, сохраняя в архиве все свои черновики и записи, включая списки покупок.

³⁷ Чернолицкая 2001а. Электронная публикация.

³⁸ Там же.

Из этого умозаключения следует вывод о том, что поэтика абсурда —

это художественный образ, построенный как соединение двух метафор, преобразованных в понятие: 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 эквивалентов³⁹.

По сути своей, вывод верный, однако остающийся слишком общим, позволяющим подверстать под такое определение абсурда множество отдаленных друг от друга по художественным задачам и форме произведений. Что исследовательница и делает дальше, выделяя четыре этапа-цикла “эволюции поэтики абсурда в России”:

I этап: Классицизм. Сентиментализм. Романтизм. Пушкин.

II этап: Гоголь. Натуральная школа. Достоевский. Толстой. Чехов.

III этап: Символизм (русский модернизм). Футуризм (русский авангард).

IV этап: Постмодерн. Абсурд берется априори. Абсурд как стиль⁴⁰.

С одной стороны, как и Буренина, она утверждает вневременной, универсальный характер категории абсурда, которая проявляется на всех этапах развития русской литературы, а с другой, как и следовало ожидать, делает невозможным разграничение, собственно, “полноценной” литературы абсурда и литературы, которая не будучи абсурдистской, способствовала выработке приемов абсурдизации, поскольку некоторое количество элементов абсурдизма можно найти где угодно, и вопрос лишь в том, как они функционируют в рамках общей системы⁴¹.

³⁹ Там же.

⁴⁰ Там же.

⁴¹ Это привело к тому, что фактически в русистике к авторам-абсурдистам безусловно относят лишь Хармса и Введенского (Müller 1978; Grob 1994; Токарев 2004 и др.), а в работах, посвященных близким им по мироощущению авторам, абсурд либо вовсе не упоминается, либо занимает незначительное место (Anemone 1985; Von Heyl 1993; Schramm 1999; Кобринский 1999).

Более умеренной, и как представляется, примиряющей здравый смысл и желание включить в рамки “литературы абсурда” две трети всего, что было написано в Европе за последние три века минимум, является позиция видного специалиста по Д. Хармсу Нила Корнуэлла, который рисует широкую панораму бытования абсурда в мировой литературе от античности, пьес Шекспира, через романы Д. Свифта и Л. Стерна, Ч. Диккенса и Ф.М. Достоевского к литературным движениям первой половины XX в. (находя черты абсурда не только в очевидных сюрреализме и дада, но даже в английском постимпрессионизме — в частности, в текстах Конрада и Генри Джеймса)⁴², однако делает важную оговорку:

Given that ‘absurdism’ is a term that [...] has been applied retrospectively, it may not be surprising if we find something of a chronological jumble, as we approach what might be called the mid-century high point of the absurd, between writers and works, whom we may now, in our wisdom, choose to regard as absurdist (if, indeed, any such there be in pure form); proto-absurdist; or something else, but at times embracing absurdist qualities⁴³.

К собственно “полноценным” абсурдистам Корнуэлл в результате относит Кафку, Хармса, Беккета и Флэнна О’Брайена (которым и посвящена большая часть его исследования), заранее снимая потенциальную критику того, что абсурд, условно говоря, везде. Не требует доказательств, что элементы абсурда как категории с многовековой историей присутствовали в литературе всегда. Однако это не означает (вытекающего из такого понимания) априорного зачисления любого произведения, в котором присутствуют один-два абсурдистских приема, в рамки литературы абсурда. Факт наличия у тех или иных анализируемых произведений характерных черт прозы или драматургии абсурда, типизация и анализ которых (черт) связан с началом 1950-х годов (а в случае с русскими предшественниками — с концом 1970-х), взятый изолированно, без учета прагматики обращения автора к определенному приему и его роли в структуре текста, приводит к тому, что под общим названием “абсурдистской литературы” оказываются собраны самые разные

⁴² Cornwell 2006, 33-85.

⁴³ Cornwell 2006, 99.

авторы. Системный анализ подобной “разношерстной компании” разумеется невозможен, поскольку отличий оказывается на порядок больше, чем сходства, а главное — оказываются затруднены поиск и выделение среди огромного разнообразия прозы (особенно символистской и модернистской) не только предшественники абсурдистов 20-30-х, но даже те тексты, которые с полным правом таковой литературой могут называться.

С целью сужения круга потенциальных абсурдистских текстов, закономерным представляется выделение тех уровней текста, бытование абсурда на которых является не случайным или эпизодическим, а организующим. Один из уровней, а именно семантический, основан на систематическом использовании элементов абсурда с целью разрушения конвенциональной семантики описываемой автором ситуации. Второй уровень, непосредственно связанный с этим, но проявляющийся более как его частность — уровень стилистический, а именно случаи прямой абсурдизации манеры повествования. Влияние микро-фрагментов абсурдизма на абсурдизацию общей семантики ситуации является в данном случае результатом кумулятивного эффекта, которое в случае предшественников прозы пост-авангарда 1930-х (к примеру, в “Уюте Дженкини” Артура Хоминского⁴⁴) может не осознаваться автором как таковое или не осознаваться вовсе. Наконец, третий уровень затрагивает функционирование абсурда как философской и логической категории. Логический абсурд проявляется как своего *umbrella effect* для предыдущих двух уровней. Он имеет дело с более общими категориями текста, с его смысловой направленностью, вследствие чего фрагменты микроабсурдизации стиля в рамках семантически верной ситуации, или прямой стиль письма в пределах описания семантически абсурдизированной ситуации, или семантически правильные ситуации, абсурдизированные самим их сочетанием, — оказываются элементами одной конструкции, подчиненной экзистенциальной по сути задаче осознания автором происходящего и своего места в нем.

⁴⁴ См. далее.

1.2.2. Узкое понимание: “социология” литературы абсурда.

Инклюзивный подход, начавшийся в рамках одной лишь истории театра (и перешедший в литературоведение существенно позднее) не мог не вызвать поток критики со стороны исследователей, склонных анализировать “театр абсурда” (и шире, абсурдистскую литературу) как изолированный феномен послевоенной европейской культурной жизни. Так, марксистский критик Лео Кофлер безапелляционно начинает свою книгу “Abstrakte Kunst und absurde Literatur” (1970) с заявления, что

Absurde Literatur ist, wenn man von gewissen Zügen in der Grotteske und Satire absieht, eine moderne Erscheinung⁴⁵.

Вооружившись социокритическим подходом и отталкиваясь от “проблемы эстетической формы” (взятой в понимании Дьердя Лукача⁴⁶), Кофлер клеймит современную ему абсурдистскую литературу как “spätbürgerliche Ideologie”⁴⁷, замечая, что

der Mangel der absurden Literatur liegt [...] darin, an der vollgültigen Dialektik von moderner Entfremdung und gesamtgesellschaftlicher Problematik vorbeizugehen⁴⁸,

в конечном счете приводя своего читателя к выводу, что абсурдистская литература (читай: драматургия, поскольку прозы Кофлер в своем обзоре не касается),

[ist] denkbar höchster Punkt im Prozeß der geistigen Entfremdung⁴⁹.

⁴⁵ Kofler 1970, 9.

⁴⁶ Лукач 1985.

⁴⁷ Kofler 1970, 113.

⁴⁸ Kofler 1970, 120.

⁴⁹ Kofler 1970, 150.

Критикуя “театр абсурда” за то, что внимание к внутренней психологии персонажей не является его открытием, “sondern nur ihre Verfälschung ist es”⁵⁰, Кофлер сокрушается, что абсурдистская литература, как и абстрактное искусство, ничему не учит, а является исключительно орнаментальным, декоративным феноменом, лишенным всяческого смысла и лишь по воле случая ставшим популярным⁵¹.

Эта не слишком популярная оптика, тем не менее, стала ориентиром для, как минимум двух заметных работ, вышедших позднее и приходящих, по сути, к диаметрально противоположным выводам. Рудольф Фритш в своей книге “Absurd oder Grotesk?” (1990) поднимает вопрос “Konstitutionsproblematik von Kunst”⁵² и, позаимствовав терминологию из политической экономии, анализирует оба вынесенные в заголовок понятия с точки зрения

Gestaltungen des Grotesken und Absurden als künstlerische[r] Umsetzung von Entfremdung⁵³.

В то же время, не обладая сравнимой с Кофлером степенью полемического задора и прибегая к анализу существенно расширенного поля проблем (включая выкладки по индивидуальным и общественным структурам, Bedürfniskategorie у Сесе, психоанализу и диалектическому материализму как основах теории личности), Фритш критикует абсурд как феномен новейшего времени, не столько отражающий послевоенный менталитет, сколько существенно его обедняющий.

“Социология литературы абсурда” становится и темой исследования Е.В. Ключева (2000, электронная публикация). В написанной как “однозначно теоретико-литературное исследование” книге, основываясь исключительно на примерах из классического английского нонсенса (Л. Кэрролл и Э. Лир), автор (вполне в духе

⁵⁰ Kofler 1970, 18.

⁵¹ Kofler 1970, 105.

⁵² Fritsch 1990, 58.

⁵³ Fritsch 1990, 56.

марксистской критики) размышляет о конвенциях, которые присущи литературе абсурда, и об “уроках”, которые она “дает”. Так, Клюев выделяет три таких урока:

Текст есть то, что он есть, а именно только и исключительно текст, безразличный к тому, чем “наполняют” его толкователи.

Текст есть феномен, рассчитанный только и исключительно на чтение: его “адекватное понимание” (как сведение смысла к набору формулировок) невозможно.

Текст не имеет никаких обязательств: ни перед автором, ни перед читателем, ни перед самим собой⁵⁴.

С одной стороны, Клюев не соглашается с Кофлером и Фритшем по поводу того, что искусство абсурда должно непременно чему-то учить (с чем сложно поспорить, особенно в рамках высокой модернистской культуры, мета-описание которой можно свести к максиме Оскара Уайлда “All art is quite useless”), а с другой — он настолько обобщает характеристики литературы абсурда, что возникает закономерный вопрос, чем же, по мнению исследователя, она отличается от любой модернистской мета-прозы.

Клюев отмечает, что “законы литературного нонсенса [выступающего у Клюева синонимом абсурда – Е.К.] суть законы текстообразования”⁵⁵, приходя к выводу, что

[у]порядоченность абсурда суть проявление его литературности. В этом смысле литература абсурда есть еще и наиболее “литературная” в составе литературы в целом. Она демонстративно литературна (“сделана”, “выстроена”, “структурирована”), так что “литературность” ее определенно показного свойства — и при этом часто издевательского: литература абсурда апеллирует, прежде всего, к самой литературе (воспроизводя ее в своем кривом зеркале) и только потом —

⁵⁴ Клюев 2000. Электронная публикация.

⁵⁵ Клюев 2000.

к реальности⁵⁶.

Это замечание в некоторой степени коррелирует, во-первых, с установкой Константина Вагинова и (скажем) Владимира Набокова на искусственность, заведомую сконструированность повествования, а во-вторых, со стремлением Л. Добычина и Д. Хармса сделать литературу из не-литературы, однако выстраивание социологической по своей сути концепции литературы абсурда на одной этой (довольно базовой) модернистской установке кажется существенной натяжкой. Более того, в своем выводе Ключев неожиданно солидаризируется с Кофлером, утверждавшим, что

Absurde Literatur verfängt sich somit ästhetisch nicht die Wirklichkeit selbst, sondern bereits Ideologie von dieser Wirklichkeit⁵⁷.

Фактически, объединяя эти два положения, можно сделать вывод, что абсурдистская литература, по Ключеву, — более-менее незаметная часть литературы модернизма, идеология которой заключается в том, чтобы не иметь никакой идеологии, что, при всей симпатии исследователя к своему предмету, совершенно не убеждает.

Идея социологии абсурда, разумеется, не исчерпывается этими несколькими работами, однако подробный анализ этой интеллектуальной тенденции не слишком релевантен для работы, посвященной поэтике художественного текста, поскольку абсурд оказывается маргинальным элементом дискуссии между сторонниками марксистской теории культуры и их оппонентами. Подобно тому, как широкое понимание абсурда неизбежно оказывается слишком широким, так и узкое, “социологическое” оказывается слишком узким, при чем участники дискуссии часто подбирают примеры под свои заранее сформированные выводы.

⁵⁶ Там же.

⁵⁷ Kofler 1970, 119-120.

1.3. Абсурд и гротеск. Сатира и абсурд.

Марксистская критика “театра абсурда” неожиданно оживила затихшую дискуссию германистов по поводу взаимоотношения между абсурдом и гротеском. Эта дискуссия началась в 1957 г., когда Вольфганг Кайзер опубликовал этапную работу “Das Grotleske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung”. Основную идею, вызывавшую и продолжающую вызывать споры, в зависимости от научного лагеря, к которому принадлежит тот или иной историк литературы, можно кратко сформулировать следующим образом: является ли абсурд средством выражения гротеска, или же наоборот, — то есть что из них онтологическая категория, а что — стилистическая?

Кайзер, не останавливаясь в своей книге на понятии абсурда, утверждал, что гротеск представляет собой способ выражения некоего “надмирного” качества, управляющего человеческими жизнями, для выражения которой в живописи и литературе не существует более адекватных приемов⁵⁸. В то же время, в понимании Кайзера, это не значит, что гротеск суть лишь часть некоего большего Gattung’a, скорее наоборот, он является тем максимально допустимым способом выражения, за которым начинается “невыразимое”. В трактовке критика данной теории Арнольда Хайдсика, идея Кайзера трансформируется в более конкретную:

das Grotleske sei eine Darstellungsmöglichkeiten des Absurden⁵⁹.

Хайдсик критикует Кайзера за то, что тот анализирует гротеск “als reine Stilkatégorie”⁶⁰, и в свою очередь утверждает, что абсурд

[sei] Gestaltung des nicht erkannten Grotlesken der Realität⁶¹.

⁵⁸ Kayser 1957.

⁵⁹ Heidsiek 1969. Zit.: Fritsch 1990, 41.

⁶⁰ Heidsiek 1969, 22.

⁶¹ Zit.: Fritsch 1990, 42.

Тем не менее, теория гротеска и дискуссия, развернувшаяся вокруг нее, оказались влиятельными до такой степени, что в Советском союзе в 1960-е гг. вышло целых две книги, развивающих и уточняющих концепцию Кайзера. Одна из них — монография Ю.В. Манна “О гротеске в литературе”, в которой гротеск подан как способ образотворчества, то есть как категория стиля⁶², другая — во многом этапная книга М.М. Бахтина “Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса” (I изд. — 1965 г.; написана в 1940-м). Солидаризируясь с Кайзером, Бахтин понимает гротеск как своеобразное мироощущение, способ познания мира, т.е. как философско-эстетическую категорию, и выделяет как подвид т.н. “модернистский гротеск”, в рамках которого трактует как гротескные многие художественные явления, традиционно относимые к абсурду, к примеру, предтечу европейского абсурдизма Альфреда Жарри, сюрреалистов и экспрессионистов, уточняя, что современный ему “модернистский гротеск”

связан (в разной степени) с традициями романтического гротеска, в настоящее время разрабатывается под влиянием различных течений экзистенциализма.⁶³

Бахтин не ставит прямо проблему взаимоотношения/взаимодействия абсурда и гротеска⁶⁴. Для него абсурд — это сугубо конструктивный прием, который реализуется в рамках гротескной эстетики. Фактически, под творчеством, относящимся к “романтическому гротеску”, Бахтин понимает комплекс западноевропейских произведений (в том числе начала XX в.), относящихся к прямым предшественникам послевоенного театра абсурда. Следовательно, принципы эстетики «романтического гротеска» (по Бахтину) могут быть на поэтику литературы и театра абсурда во многих частных случаях экстраполированы.

Перевод книги Бахтина на английский язык вышел в издательстве MIT Press еще в

⁶² Манн 1966.

⁶³ Бахтин 1990, 54.

⁶⁴ О сходстве/различии понятий абсурда и гротеска в разных философско-эстетических традициях см.: Геллер 2004.

1968-м году⁶⁵, когда дискуссия была далека от завершения. Постепенно в качестве иллюстраций для того или иного положения начали привлекаться произведения европейской литературы (одним из первых в качестве примера гротеска был выбран Кафка), в силу разнородности которых возникла необходимость систематизировать понятие гротеска и примирить их с абсурдом. Уже в работе Кайзера встречается дихотомия “фантастический гротеск” и “сатирический гротеск”. Бахтин ввел понятия “реалистического гротеска” и “романтического гротеска”, однако ни одно из них не было разработано им подробно, в силу чего в обоих типах гротеска находим принципы, актуальные для поэтики абсурда. Вольфганг Янсен, полемизируя с Кайзером, выделил в рамках гротеска две тенденции: онтологизацию (Ontologisierung), присущую “фантастическому гротеску”, и прагматизацию (Pragmatisierung), являющуюся чертой “сатирического гротеска”. На основе этого он приходит к утверждению, что гротеск в целом является эстетическим феноменом, тогда как абсурд — это онтологическая категория⁶⁶. Янсен пишет, что:

Groteske und Satire keine Gattungen sind, die man zu unterscheiden hätte, vielmehr ist das Verhältnis beider das vom Zweck (Satire) und Mittel (Groteske), d.h. die Tendenz des Grotesken ist es, satirischer Kritik zu dienen, was an bestimmte Gattungen nicht gebunden ist⁶⁷.

Вопрос взаимоотношения гротеска с сатирой, который так или иначе ставился всеми исследователями⁶⁸, сам по себе не имеет однозначного ответа, однако позволяет выделить то, что касается абсурда, в рамках дискурса, посвященного гротеску. Лучшее всего (хоть и косвенным путем) это сформулировал Рудольф Фритш, предложивший три аспекта выделения гротеска в искусстве:

1. Das Verhältnis zur Satire.
2. Die didaktische Dimension.

⁶⁵ Немецкий перевод — только в 1987-м.

⁶⁶ Jansen 1980, 15.

⁶⁷ Jansen 1980, 35.

⁶⁸ Бахтин 1990, Fritsch 1990, Heidsiek 1971 etc.

3. Das Problem der Adäquanz⁶⁹.

За исключением проблемы адекватности, релевантной для абсурда в той же мере, что и для гротеска, однако с противоположным знаком (если гротеск — это деформация и диспропорция, то абсурд — “die Tragödie der Sprache als Verständigungsmittel”⁷⁰, т.е. попытка выразить невыразимое наиболее адекватным способом⁷¹), остальные два аспекта с большим успехом позволяют назвать не то, что является абсурдом, а, напротив, то, что им не является — в силу того, что абсурду и, соответственно, абсурдистской литературе, во-первых, полностью чужд дидактизм (автор и его произведение замкнуты прежде всего на самих себя), а во-вторых, прагматика абсурдистской литературы отличается от прагматики сатиры (стремление не высмеять, а понять)⁷². Так, пример наиболее “абсурдизированной” русской прозы классического периода — творчество Салтыкова-Щедрина⁷³ демонстрирует, что элементы абсурда, используемые Щедриным, имеют по большей части риторический характер — с целью сатирического изображения критикуемых им обстоятельств. Одним из наиболее распространенных примеров подобного обращения к абсурду в прозе XIX в., имевшей в этом случае почти исключительно сатирический характер, является классический античный прием *reductio ad absurdum*. Примеров схожего использования абсурда как риторической фигуры в истории русской литературы достаточно много, что позволяет исследователям говорить о многочисленных предшественниках обэриутов, находя схожие черты в творчестве Чехова, Гоголя и других, но не исчерпывает узус абсурда в ленинградской прозе 1920-30-х гг., которая чаще всего лишена сатирического компонента *per se*, и не имеет своей целью высмеять нечто сиюминутное. Таким образом, риторический абсурд, проявлявшийся на уровне семантики текста — это лишь один из уровней функционирования абсурда, и наличие только его в

⁶⁹ Fritsch 1990, 32.

⁷⁰ Büttner 1968, 93.

⁷¹ Эта пресуппозиция абсурда позволила уже в одной из первых работ об эстетике абсурда назвать его “linguistic phenomenon”: Richards 1979, 19.

⁷² Подробнее об этом: в разделе, посвященном Михаилу Козакову.

⁷³ С точки зрения поэтики абсурда подробно анализировался в: Пенская 2000.

определенном тексте не означает принадлежности текста к “литературе абсурда”, более того, скорее свидетельствующий о противоположном⁷⁴.

⁷⁴ Ср. с тезисом “modernist art goes beyond satire” в Abbott 2000, 74.

Глава 2. Ленинградский абсурдизм в контексте русской литературы первой трети XX века

2.1. “Символистская “симфония абсурда””: от Андрея Белого к Д. Хармсу.

Sinfon'ie [grch.] die, -/-n, **Symphon'ie**, italien. **Sinfon'ia**, Bez. eines größeren Instrumentalwerks für Orchester ohne Solisten, in mehreren abgeschlossenen, aber zusammengehörigen Sätzen, von denen der erste meist Sonatenform (→ Sonate) hat. Die Folge der im allgemeinen vier, zuweilen auch drei Sätze (ohne Menuett) ist meist: schnell, langsam, schnell (Menuett oder Scherzo), schnell (Finale). der **Sinf'oniker**, -s/-, 1) Schöpfer von Sinfonien. 2) Mitglied eines Sinfonieorchesters. Eigw. **sinf'onisch**.

Der Neue Brockhaus. Band V (). Wiesbaden, 1973.

На момент появления “Симфонии 2-й (Драматической)” в печати (написана в 1901-м г., опубликована в 1902-м) понятие абсурда, как говорилось выше, было разработано в слабой степени, а упоминания о нем не покидали пределов философского дискурса и дискуссий об изобразительном искусстве (к примеру, споры о Ницше, Шопенгауэре и модернистской живописи). Не удивительно поэтому, что те его приемы в русской литературе начала XX века, которые допустимо выделить, не рискуя подверстать под абсурд абсолютно все, разрабатывались прямо в художественных практиках, а затем дебатировались (до работ Шестова — преимущественно в других терминах) в бесчисленных статьях и рецензиях, при этом грань между автором и рецензентом в случае символистов была предельно тонкой, в силу того, что один и тот же писатель выступал в обеих ипостасях.

В книге “Символистский абсурд и его традиции в русской литературе и культуре первой половины XX века” (2005) Ольга Буренина отмечает, что

между абсурдным и символистским сознанием, равно как и между

абсурдной и символистской поэтикой существует много общего. [...] точки соприкосновения между [ними] прослеживаются, во-первых, в области смыслового “сдвига”, который приводит к логическому абсурду в художественном тексте, а во-вторых, метафизического “сдвига”, дающего художнику возможность проникновения в “миры иные”. Важно, что идея абсурдности бытия как его алогичности и аномальности легла в основу эстетического видения русских символистов, в высказываниях которых доминировал отказ от рационально-логического мышления, от разума как способа творения и творчества.⁷⁵

Заявление достаточно программное, и его оспаривание не входит в мои задачи, поскольку трудно не согласиться, что символизм с его центральной идеей синтеза искусств (и поиска новых форм в условиях кризиса устоявшихся моделей письма — реалистической в России, натуралистической — к примеру, во Франции) оказывается поистине благоприятной почвой для такой междисциплинарной категории как абсурд.

Не затрагивая подробно тему метафизического абсурда в обсуждаемых ниже текстах, остановлюсь на тех формальных приемах, выработанных Белым, которые оказались в той или иной мере важными для большинства авторов ленинградской литературы абсурда.

Всего А. Белый написал четыре “симфонии”, и если первая, “Северная симфония” с подзаголовком “Героическая”, остается, по сути, текстом патетично-символистским и во многом ученическим, то во второй, “Драматической”, он уходит гораздо дальше первоначального замысла передать музыкальную форму средствами литературы. Описывая свою цель в предисловии, Белый выделяет три уровня, на которых функционирует его текст:

Произведение это имеет три смысла: музыкальный, сатирический и, кроме того, идейно-символический. Во-первых, это – симфония, задача которой состоит в выражении ряда настроений, связанных друг с другом

⁷⁵ Буренина 2005, 97, 98-99.

основным настроением (настроенностью, ладом) [...]

Второй смысл – сатирический: здесь осмеиваются некоторые крайности мистицизма. Является вопрос, мотивировано ли сатирическое отношение к людям и событиям, существование которых для весьма многих сомнительно. Вместо ответа я могу посоветовать внимательнее приглядеться к окружающей действительности.

Наконец, за музыкальным и сатирическим смыслом для внимательного читателя, может быть, станет ясен и идейный смысл, который, являясь преобладающим, не уничтожает ни музыкального, ни сатирического смысла.

Совмещение в одном отрывке или стихе всех трех сторон ведет к символизму...⁷⁶

Будучи фактически изобретением Белого, литературная симфония строится по законам своей музыкальной предшественницы. Согласно словарю музыкальных терминов, симфония (от др.-гр. συμφωνία “созвучие”) – это “монументальное произведение для оркестра”, которое “состоит из четырех больших разнохарактерных, контрастных частей, в которых отражается широкий круг жизненных явлений, воплощается богатство настроений и конфликтов”⁷⁷. Если в своих подготовительных текстах, т.н. “предсимфонии” Белый чрезвычайно дотошен, до такой степени, что расставляет даже указания на темп той или иной части⁷⁸, то здесь ограничивается лишь указанием жанра, четырех-частной структурой, из которых

вытекает необходимость разделения ее на части, частей на отрывки и отрывков на стихи (музыкальные фразы); неоднократное повторение некоторых музыкальных фраз подчеркивает это разделение.⁷⁹

Постепенная деструкция жанра, начатая во 2-й симфонии, продолжится в третьей, где Белый отказывается от нумерации отрывков и даже классической четырех-

⁷⁶ Белый 1991.

⁷⁷ Л. Михеева 1984. Эл. ресурс: <http://www.bibliotekar.ru/slovar-muzika/153.htm>

⁷⁸ Лавров 1991.

⁷⁹ Белый 1991.

частной структуры, а также в написанной спустя большой перерыв четвертой. Тем не менее корни этой деструкции обнаруживаются именно во второй симфонии, и связаны с вторжением абсурда в выделенные Белым остальные два уровня текста — сатирический и идейно-смысловой.

Сатирический компонент симфонии, которую Белый охарактеризовал как “осмеивание некоторых крайностей мистицизма”, по мере развития текста уходит на второй план. Высокие темы и патетические диалоги, которыми обмениваются бесконечные персонажи, постоянно остраиваются тем, что перемежаются подчеркнуто низовыми деталями московского быта:

Талантливый художник на большом полотне изобразил «чудо», а в мясной лавке висело двадцать ободранных туш.

6. И все это знали, и все это скрывали, боясь обратить глаза свои к скуке.⁸⁰

У Поповского болели зубы: он был по ту сторону добра и зла, равно забыв Бога и черта.⁸¹

Смысловым центром, вокруг которого строится тематическая структура первой части “Симфонии”, выступает “Критика чистого разума” Канта и попытки центрального персонажа оспорить ее положения. Однако философские диспуты, в которых принимает участие герой, тонут в бесконечных, не относящихся к делу подробностях, лишаясь начала и конца, и не приводя ни к чему. Высокий смысл дискредитируется не только сочетанием философии и быта, или, по характеристике самого Белого, “сочетанием бытика с бредиком”⁸², но и редукцией: ошибка, найденная философом у Канта, спустя пару страниц превращается в ошибку, найденную в его критике, а затем в ошибку в ошибке, и т.д.

⁸⁰ Белый 1991.

⁸¹ Белый 1991.

⁸² См. Кобринский 1999.

Манера, в которой Белый объединяет в единое целое события и явления разных порядков, с одной стороны, также мотивирована жанром симфонии, а с другой, при выдержанных формально характеристиках, зачастую противоречит ее сути. Если в музыкальной симфонии план выражения и план содержания более-менее равны, а вотивные переключки и повторения обладают темпоральностью, то в литературном аналоге форма и содержание вступают в противоречие. Более того, даже резко сменяющиеся у Белого планы, призванные показать широкую картину московской интеллектуальной жизни, “при внешней иллюзии мобильности совершенно адинамичны”⁸³:

Симфонические тексты строятся на основе “текучести слова” (термин А. Туфанова). “Текучесть”, то есть чистое движение, возведенное в абсолюте, мыслится Белым [...] как антипроцессуальность, деформация коммуникативной целостности текста из-за отсутствия (или слабо выраженной) преемственности между его составляющими. Сумма избыточной информации дает читателю ноль информации, а сумма нулевой информации — избыточность информации.⁸⁴

Принцип, оказывающийся близким ленинградским прозаикам 1930-х гг. от Д. Хармса до Л. Добычина⁸⁵, подан Белым в своем развитии: начинаясь как сатирическое соположение разнородных элементов, в котором символистская картина или философский диспут имеют такое же значение, как больные зубы, Белый достаточно быстро доходит до сарказма, включая себя как символиста в ряд жестко высмеиваемых им оппозиций (к примеру, разбросанные по тексту и зачастую лишённые референциональности фрагменты мистических откровений и диалогов в третьей части симфонии превращаются в, буквально, “горячечный бред”), чтобы постепенно подойти к грани абсурда, поскольку в распадающейся реальности текста между сопологаемыми элементами уже нет ничего общего, а их

⁸³ Буренина 2005, 95.

⁸⁴ Буренина 2005, 95.

⁸⁵ В одном фрагменте Белый даже использует один из ключевых приемов Добычина, сначала описывая кучера через сходство с портретом, а затем уравнивая портрет с человеком: “потный кучер с величавым лицом, черными усами и нависшими бровями 4. Это был как бы второй Ницше. [...] Ницше тронул поводья.”: Белый 1991.

сатирическая направленность уступает попытке эту реальность зафиксировать — при помощи одной лишь авторской воли и музыкальной структуры:

2. В тот год был небывалый наплыв богомольцев в Киеве. В мае месяце горели уфимские леса.⁸⁶

1. Круг московских учеников разросся, и сеть мистиков покрыла Москву.
2. В каждом квартале жило по мистика; это было известно квартальному.⁸⁷

1. «Ну, а смерть?» – вопрошал Мусатов.
2. «Смерть – это перевод жильца из комнаты № 10000 в комнату № 10001, если на то имеются надлежащие бумаги», – сказал грозовой Петр, очнувшись, восстав из мертвых.
3. Висячая лампа медленно потухала, когда лакей во фраке принес господам по стакану чаю с баранками.⁸⁸

3. «Но кому же улыбается будущее?»
4. Тут произошло маленькое затруднение: сущность вещей схватилась руками за свои сползающие кальсоны и присела от изумления; потом, стуча рукой по высокому лбу, качала укоризненно головой: «Эхма!.. Что ж ты, батенька?.. Проник в наши тайны, а не знаешь азбучной истины!..»⁸⁹

Подобное соположение явлений, выделяемое в качестве одной из основных характеристик литературы абсурда⁹⁰, О. Буренина, воспользовавшись термином,

⁸⁶ Белый 1991.

⁸⁷ Белый 1991.

⁸⁸ Белый 1991.

⁸⁹ Белый 1991.

⁹⁰ Первые теоретические попытки чего были сделаны, очевидно, Б. Эйхенбаумом в статье “Как сделана “Шинель” Гоголя”, где он называет этот прием “противологическим сочетанием слов”: Эйхенбаум 2016, 499.

предложенным философом и теоретиком культуры И.П. Смирновым⁹¹, предлагает называть квази-конъюнкцией, суть которой исследователь резюмирует следующим образом:

Квазиконъюнкция, представляя собой совмещение несовместимого, нарушает в художественном тексте основные законы логики. Функции, которыми обладает данное явление, направлены: 1) на аннулирование своего предмета (неконъюнктивность), 2) на замену предмета противоположным предметом (антиконъюнктивность), 3) на симуляцию предмета.⁹²

Во второй симфонии Белый в большей или меньшей степени реализует все три функции квази-конъюнкции (с заметным упором на 2-ю и 3-ю), вырабатывая инструментарий, который спустя 30 лет доведут до совершенства Л. Добычин и Д. Хармс, в то время как определенные тематические блоки симфонии находят отражение в творческих практиках таких далеких авторов как К. Вагинов (вся магистральная тема симфонии о чудаках-интеллектуалах, прячущихся за книгами и мистическими откровениями, “боясь смотреть в глаза правде”⁹³) и А. Введенский (тема времени, от которого нельзя спрятаться, и которое заканчивается смертью: “Его тошнило: он чувствовал себя мерзко под опекой времени. 10. Он хотел бы удалиться за черту времени, да не знал, как это сделать.”⁹⁴)

Тем не менее, “Симфония 2-я (Драматическая)”, без которой, по словам В. Шкловского, “невозможна новая русская литература”⁹⁵, являясь, во многом, прото-абсурдистским текстом, все же не доходит до того уровня метафизического абсурда, который свойственен прозе 1930-х гг., в силу хотя бы того, что в “Симфонии” Белого абсурд не является точкой отсчета, а выявляется во фрагментах, в которых происходит трансгрессия изначальной прагматики: в случае

⁹¹ Смирнов 1991, 108-115. На материале древнерусской литературы.

⁹² Буренина 2005, 46.

⁹³ Белый 1991.

⁹⁴ Белый 1991.

⁹⁵ Цит. по: Лавров 1991, 33.

Белого — сатирической и музыкальной. Что происходит с симфонией в том случае, когда прагматика изначально абсурдистская, наглядно демонстрируют два поздних текста Д. Хармса.

Хармс, относящийся к последнему поколению русского авангарда (или даже, по мнению Ж.-Ф. Жаккара, завершающий его⁹⁶), включил Белого в число авторов, отношение к которым или поиски которых он подвергал деструкции, доводя до абсурда: Гоголь, Пушкин, Достоевский и т.д. Выполняя заповедь футуристов и “бросая” классиков с Парохода Современности, Хармс пародировал их в своих произведениях, неожиданно приходя к негативному утверждению. Разница в том, что если Гоголь и Пушкин присутствуют в его художественных текстах непосредственно, в виде героев, а Достоевский — в виде сюжетного и идейного переосмысления, диалога, то “симфонии” Белого встраиваются в ряд типичных для абсурдистской литературы разрушения жанровых схем, которые Хармс проводил в течение жизни, и которые никакого утверждения не предполагали.

Как правило, такому осмеиванию подвергалось то, что Хармс считал устаревшим или непригодным для литературы. Так, например, из конкретных нелитературных жанров⁹⁷ он разрушал пассакалию (музыкальную пьесу для органа или клавира в форме вариаций, с постоянно повторяющейся в басу мелодией): «Пассакалия №1» 1937-го г.; дидаскалию (религиозное напутствие): “Трехопадение или познание добра и зла (Дидаскалия)” 1934 г. и т.д. Сюда же относится и его переосмысление симфонии, которое он проводит, акцентируя не сильно выраженный в “Симфонии” А. Белого первый принцип квази-конъюнкции, т.е. “аннулирование предмета”.

Первое из зафиксированных обращений Хармса к Андрею Белому относится к 1927-му г., когда он написал небольшую заметку без названия: “Прием А. Белого, встречающийся в его прозе — долгождан”⁹⁸. Она написана в духе “заумного литературоведения” (термин Н. Харджиева) и посвящена поэтике прозы Белого.

⁹⁶ Жаккар 1995.

⁹⁷ Что касается деструкции литературных жанров, то они очевидны: анекдот, рассказ, пьеса, водевиль и т.д. Более того, весь корпус текстов Хармса может быть рассмотрен как деструкция литературного письма в целом, как «аллегория письма» (Липовецкий 2008б).

⁹⁸ Хармс 2001, 41.

Хармс пишет о том, что читатель сначала догадывается о сути приема автора, затем мысль читателя окончательно проясняется, а “потом наступает уразумение”⁹⁹. Далее идет следующая фраза: “Вышел Андрей Белый из тумана, прояснился и тут же отжил”¹⁰⁰. По логике Хармса, когда приходит понимание, форма становится устаревшей, отжившей. Вероятнее всего, Хармс писал, имея в виду “Петербург” Белого, однако эта мысль может быть применена и к его “симфониям”. Собственно, именно их “отжившую” вместе с классиком форму Хармс и использует в двух собственных “симфониях”.

Точнее, одной “симфонии” и одной “синфонии”. Заглавия произведений, взятых для анализа, различны. Подзаголовок миниатюры “Начало очень хорошего летнего дня” — унифицирован публикатором А. Александровым: “Симфония”. В то же время, название миниатюры, опубликованной позднее, “Синфония №2” — сохраняет авторское написание.¹⁰¹ Описки и ошибки Хармса (намеренные или случайные) становились предметом исследования не раз, равно как и вопрос о том, как следует публиковать его наследие: с исправлениями или без. По мнению специалиста по творчеству обэриутов М. Мейлаха, большинство “ошибок” Хармса (в том случае, когда не очевидно, что это случайность) имеют под собой определенную основу¹⁰².

С одной стороны, хармсовское написание “синфония” может иметь и чисто биографическое объяснение. Дело в том, что Хармс учился в Немецкой гимназии Санкт-Петербурга (т.н. St. Petri-Schule)¹⁰³ и хорошо знал немецкий язык, а слово “симфония” по-немецки традиционно пишется именно через “N”: Sinfonie. Читавший по-немецки Хармс вполне мог старательно перенести оригинальное

⁹⁹ Хармс 2001, 41.

¹⁰⁰ Там же.

¹⁰¹ В традиционной орфографии “Начало очень хорошего летнего дня” было опубликовано в сборнике Хармса “Полет в небеса” (Л., 1988) под ред. А. Александрова, а затем множество раз воспроизводилось в том же виде под ред. В. Сажина. О небрежностях Сажина и Александрова, допущенных при публикации наследия Хармса, см., например: Мейлах 2006, 431-470.

¹⁰² Мейлах 2006. Сложность, однако, в однозначном разделении дисграфии Хармса и смыслового сдвига.

¹⁰³ См. соответствующий раздел в: Шубинский 2015.

написание на перевод, не задумываясь о том, что это неверно. Однако подобная “ошибка” сочетается с важным для поэтики абсурда (в частности, для творчества обэриутов) понятием семантического сдвига (при котором изменение одного единственного знака ведет к изменению смысла, сути явления)¹⁰⁴.

Применительно к жанру симфонии такой сдвиг вначале деконструирует центральное значение этого слова: “созвучие” (гармония звуков превращается в шум), а уже затем происходит разрушение структуры и т.д. В обеих “синфониях”, написанных Хармсом (1939-й и 1941-й гг.), последовательное разрушение жанра симфонии происходит с учетом хорошего знания законов ее построения¹⁰⁵.

Обратимся вновь к определению и характеристикам симфонии в том виде, в котором они отражены в музыкальных тезаурусах. Так, симфония, являющаяся канонической формой, состоит из четырех частей. Первая часть — “быстрая, активная, иногда предваряемая медленным вступлением”. Вторая — “медленная, обычно задумчивая, элегическая или пасторальная, то есть посвященная мирным картинам природы, спокойному отдохновению или мечтам”. Третья часть симфонии — “менуэт, а позднее, у Бетховена, и скерцо. Это — игра, веселье, живые картинки народного быта”. Четвертая часть, финал — это “итог всего цикла, вывод из всего, что было показано, продумано, прочувствовано в предшествующих частях. Часто финал отличается жизнеутверждением, торжественным, победным или праздничным характером”¹⁰⁶.

“Начало очень хорошего летнего дня”, первая хармсовская “синфония”, написано сплошным текстом, без деления на части. Однако, используя законы построения симфоний, эту миниатюру вполне возможно разделить на отдельные тематические блоки, чтобы понять, как текст соотносится с соответствующими частями

¹⁰⁴ Отметим, что в немецком само слово “смысл” — Sinn.

¹⁰⁵ Это, в целом, неудивительно, учитывая, что Хармс был любителем и знатоком классической музыки и даже написал статью, посвященную концерту пианиста Гилельса в Петербурге: Хармс 2001, 44.

¹⁰⁶ Л. Михеева 1984. Эл. ресурс: <http://www.bibliotekar.ru/slovar-muzika/153.htm>

симфонии¹⁰⁷. Так, первой части соответствует фрагмент, в котором как раз и присутствует ряд “быстрых, активных” симфонических действий, в духе Хармса проникнутых абсурдистским немотивированным насилием¹⁰⁸:

Чуть только прокричал петух, Тимофей выскочил из окошка на крышу и напугал всех, кто проходил в это время по улице. Крестьянин Харитон остановился, поднял камень и пустил им в Тимофея. Тимофей куда-то исчез. «Вот ловкач!» - закричало человеческое стадо, и некто Зубов разбежался и со всего маху двинулся головой об стену.¹⁰⁹

Вторая часть симфонии репрезентируется следующим образом:

“Эх!” — вскрикнула баба с флюсом. Но Комаров сделал этой бабе тепель-тапель, и баба с воем убежала в подворотню. Мимо шел Фитилюшкин и посмеивался. К нему подошел Комаров и сказал: “Эй, ты, сало!” - и ударил Фитилюшкина по животу. Фитилюшкин прислонился к стене и начал икать. Ромашкин плевался сверху из окна, стараясь попасть в Фитилюшкина¹¹⁰.

Здесь, после крика “Эх!”, маркирующего начало части, темп повествования снижается, а действия становятся продолжительными: “шел”, “посмеивался”, “начал икать”, “плевался”. Эти глаголы прямо указывают на незавершенное действие, в то же время как “медленный элегичный характер”, который предполагается в этой части классической симфонии, вступает в яркое противоречие с жестокостью конкретно описываемых событий. Фрагмент:

Тут же недалеко носатая баба била корытом своего ребенка. А молодая толстенная мама терла хорошенькую девочку лицом о

¹⁰⁷ Идея Жаккара о том, что текст “Начала очень хорошего летнего дня” “составлен из одиннадцати начал” (Жаккар 1995, 248; курсив автора) представляется неверной.

¹⁰⁸ Именно насилие является традиционным предметом исследования при обращении к данной миниатюре: см.: Ямпольский 1998; Липовецкий 2008; и др.

¹⁰⁹ Хармс 1997, 358.

¹¹⁰ Хармс 1997, 358.

кирпичную стенку. Маленькая собачка, сломав свою тоненькую ножку, валялась на панели. Маленький мальчик ел из плевательницы какую-то гадость¹¹¹

– соотносится с третьей частью в структуре симфонии почти идеально. Это – то самое бетховенское скерцо, “живые картинки народного быта”, доведенные до нелепости – в частности тем, что бесстрастный голос повествователя не находит в них ничего предосудительного.

Финал миниатюры таков:

У бакалейного магазина стояла длинная очередь за сахаром. Бабы громко ругались и толкали друг друга кошелками. Крестьянин Харитон, напившись денатурату, стоял перед бабами с расстегнутыми штанами и произносил нехорошие слова. Таким образом начинался хороший летний день.¹¹²

Как и в классическом музыкальном произведении, здесь вновь появляется тема из начала произведения. У Хармса в роли этой “темы” выступает крестьянин Харитон, придающий этой миниатюре цикличность, а заодно и намекающий на бесконечную повторяемость описанного, то есть на его онтологическую абсурдность. Кроме того, фраза “Таким образом начинался хороший летний день” не только вписывается в ряд традиционных харьковских финалов, но и является блестящим аналогом музыкальной коды. Именно в ней – суть данной миниатюры, указание на то, что такой летний день может быть признан “хорошим” лишь в мире сбитой оптики и нарушенной логики.

В “Симфонии №2” Хармс окончательно разделяется с законами музыкальной композиции, однако четыре части, образующие целостное симфоническое единство, превращаются у него в четыре абзаца, связанные между собой фразой (по принципу музыкального контрапункта) “расскажу лучше про...”. При этом одним

¹¹¹ Хармс 1997, 358-359.

¹¹² Хармс 1997, 359.

из немногих элементов симфонии, которым Хармс продолжает следовать, остается темп повествования.

Антон Михайлович плюнул, сказал "эх", опять плюнул, опять сказал "эх", опять плюнул, опять сказал "эх" и ушел. И Бог с ним. Расскажу лучше про Илью Павловича¹¹³

– соответствует быстрому темпу первой части симфонии. Описание жизни Ильи Павловича:

Илья Павлович родился в 1883 году в Константинополе. Еще маленьким мальчиком его перевезли в Петербург, и тут он окончил немецкую школу на Кирочной улице. Потом он служил в каком-то магазине, потом ещё чего-то делал, а в начале революции эмигрировал за границу. Ну и Бог с ним. Я лучше расскажу про Анну Игнатьевну¹¹⁴

– подражает резкому замедлению темпа во второй части симфонии. Третий абзац:

Но про Анну Игнатьевну рассказать не так-то просто. Во-первых, я о ней почти ничего не знаю, а во-вторых, я сейчас упал со стула и забыл, о чем собирался рассказывать. Я лучше расскажу о себе¹¹⁵

– содержит, с одной стороны, указание на игровой характер третьей части симфонии, а с другой – подрывает конвенции традиционного повествования: “упал со стула и забыл, о чем собирался рассказать” (записанная, эта фраза становится истинной, хотя перед этим было записано “Расскажу лучше про Анну Игнатьевну”).

Финальный абзац «Синфонии №2» превращается в рассказ о себе:

¹¹³ Хармс 1997, 159.

¹¹⁴ Хармс 1997, 159.

¹¹⁵ Хармс 1997, 159.

Я высокого роста, неглупый, одеваюсь изящно и со вкусом, не пью, на скачки не хожу, но к дамам тянусь. И дамы не избегают меня. Даже любят, когда я с ними гуляю. Серафима Измайловна неоднократно приглашала меня к себе, и Зинаида Яковлевна тоже говорила, что она всегда рада меня видеть. Но вот с Мариной Петровной у меня вышел забавный случай, о котором я и хочу рассказать. Случай вполне обыкновенный, но все же забавный, ибо Марина Петровна благодаря мне совершенно облысела, как ладонь. Случилось это так: пришел я однажды к Марине Петровне, а она трах! – и облысела. Вот и все.¹¹⁶

Являясь итогом симфонии, взятой за структурный образец, этот фрагмент содержит указание на то, что процесс разрушения музыкального жанра и художественного письма как такового в “симфониях” Хармса шел параллельно. Фраза: “пришел я однажды к Марине Петровне, а она трах! – и облысела. Вот и все” — разрушает саму поэтику случая, происшествия, положенную в основу большинства миниатюр Хармса. Участие повествователя в событии, заявленном словами “благодаря мне облысела как ладонь” принципиально не выводимо из имеющегося текста напрямую (если не считать за такое участие слово “трах”). Рассказ о себе низводит это происшествие до уровня незначительной ерунды, практически не стоящей упоминания.

Фактически, свою деструкцию симфонии Хармс начинает там, где останавливается Белый. Если Белый создает новую литературную форму и лишь интуитивно средствами абсурда намечает пути ее разрушения, то Хармс берет форму устоявшуюся, “отжившую”, по его мнению, и, механистично воспроизводя ее музыкальные каноны, при помощи одного лишь приема доводит ее до формального предела.¹¹⁷ В “симфониях” Хармса событие становится “истинным”, лишь будучи записанным повествователем. При этом он упоминает только то, что ему кажется важным, не забывая отметить пределы события: его начало и конец. Кроме того, он указывает на темп происходящего, управляет им: так, здесь, после длинной

¹¹⁶ Хармс 1997, 160.

¹¹⁷ Важное уточнение приводит в своей книге О. Буренина, отмечая, что симфонии Белого “отражают вселенский хаос”, в то время как у Хармса “воплощен бытовой хаос, который, в свою очередь, эмалирует хаос вселенский”: Буренина 2005, 95.

прелюдии, сообщающей о том, что повествователь стал причиной забавного случая, в результате которого некая дама облысела как ладонь, он сразу же демонстрирует это событие, лишая его не только подробностей, но и мотивировки, и после этого резко обрывает повествование. При этом, ремарка “Вот и все”, как и в случае с первой “симфонией”, является аналогом финального аккорда музыкального произведения, структуру которого Хармс наполняет демонстративно бессмысленным содержанием, обретающим реальность на письме. Этот эффект может быть рассмотрен как результат развития идеи, высказанной Хармсом в той же заметке об Андрее Белом:

Жизнь пошла. И в один миг пропало недоверие. Появился тот же Невский, каким знали мы его 25 лет. Дама прошла по Невскому опять-таки знакомая вся до корней своих. Поверили мы и трах... Нет города. Мысль одна вверх, другая под ноги, крест на крест. Пустоты да шары, еще трапеция видна. Жизни нет, все.¹¹⁸

Доказывая, что жизни нет, Хармс берет различные жанровые модели, как внелитературные (как в случае с симфонией или пассакалией), так и традиционные, и подвергает их разбору: следуя законам их построения, он меняет модус и качество содержания, усиливая абсурдность, и одновременно разрушая эту модель. Своего предельного выражения этот процесс достигает в разрушении повествования как такового.

По логике Хармса, отсутствие (или трагическая абсурдность) жизни ведет к отсутствию жанра, события, художественности и привычной литературы как таковой. Единственно возможной оказывается такая проза, как у него – нарушающая все законы литературы, в которой событие истинно лишь постольку, поскольку описано, и которое длится столько, сколько описывается. Именно это качество прозы Хармса имел в виду Ж.-Ф. Жаккар, когда отмечал, что ее правомерно рассматривать

¹¹⁸ Кобринский 2008, 69. Эта идея преломилась по-другому в творчестве К. Вагинова, который складывал из осколков материальной культуры прошлого эфемерный образ города настоящего, где законы логики не всегда применимы.

не как неудавшуюся попытку выразить невыразимое, [...], но как успешную попытку выразить ограниченность и невозможность этого предприятия.¹¹⁹

¹¹⁹ Жаккар 1995, 257. Кроме того, музыкальный инструментарий, используемый Белым и Хармсом, лишней раз возвращает нас к оригинальному словарному определению абсурда: *absurdum*, Lat. “out of tune”.

2.2. Артур Хоминский и трансгрессия символистской поэтики

Когда в 2013-м году историк литературы А.Л. Соболев опубликовал собрание произведений забытого поэта и прозаика символистской эпохи Артура Сигизмундовича Хоминского (1888-после 1915-го) “Возлюбленная псу”¹²⁰, некоторая сенсационность его находки позволяла надеяться, что в работу быстро включатся академические исследователи и начнется процесс реабилитации и возвращения в историю литературы еще одного пропущенного звена русского модернизма. К сожалению, после первых рецензий, полных энтузиазма и недоумения, как такое было вообще возможно написать в первом десятилетии века (сам Соболев пишет, что тексты Хоминского, “будь он[и] датирован[ы] 1920-ми годами, он[и] смотрел[ись] бы естественнее”¹²¹), о Хоминском не появилось ни одной более-менее подробной академической статьи.

С одной стороны, это не удивительно, потому что повесть “Уют Дженкини” — при всей своей легкости и иронии, текст очень сложный, плотный и самодостаточный, к которому не так просто (и не факт, что возможно) подобрать один единственный ключ. С другой, отсутствие интереса к Хоминскому со стороны академического сообщества несправедливо, потому что лишает историю литературы (в частности, русского модернизма, — и уже, той его части, которая имеет отношение к литературе абсурда) понимания одного из важнейших, пусть никем и не прочитанных претекстов. Не претендуя на исчерпывающий анализ поэтики Хоминского, ниже я попытаюсь предложить несколько ключей к пониманию его прозы, в той мере, в которой эти ключи представляются важными для данной работы.

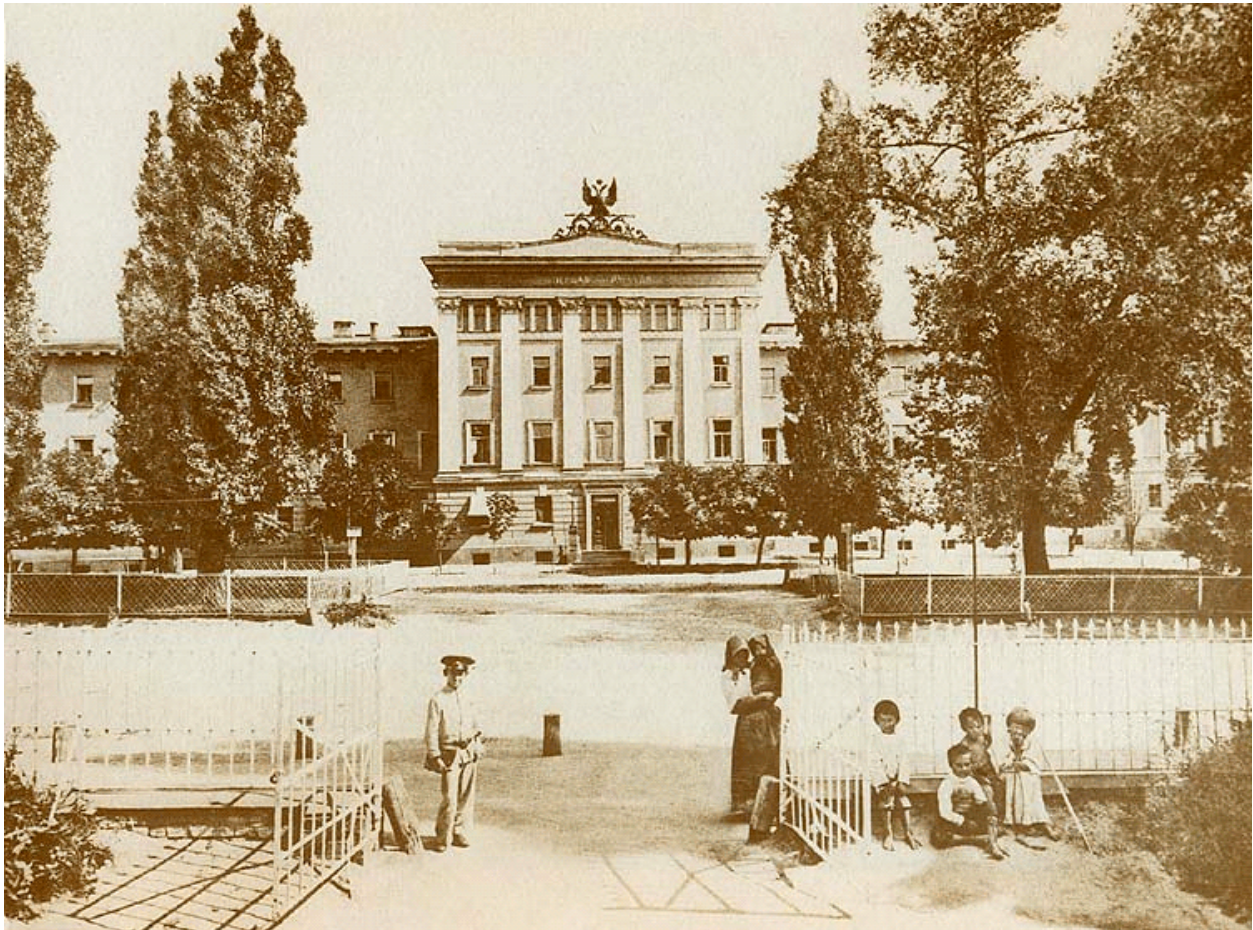
Про жизнь А.С. Хоминского не известно практически ничего, даже даты его жизни опираются на не самые благонадежные источники. Так, год рождения (1888) он указывает в “Уюте Дженкини” сам, в одном из немногих, хоть и регулярно повторяющихся, метажанровых фрагментов:

¹²⁰ Хоминский 2013.

¹²¹ Там же, с. 188.

Теперь, в девятый раз покинув навеки Зинаиду Дорн, он шел из города по шоссе и, минуя окраины, где серые стены глядели на него со страхом и смешанным любопытством, вспоминал с трудом бессмертные и недостижимые по своей красоте стихи поэта Артура Хоминского (1888-1957).¹²²

С одной стороны, нет повода не доверять автору в деле указания собственной даты рождения, а с другой — ироническое остранение биографических подробностей, реализующееся через указание еще и даты смерти, отстоящей от даты написания текста на без малого сорок лет, и чудовищные стихи, которые следуют за указанной цитатой, требуют, как кажется, некоторой доли скепсиса.



Первая Киевская гимназия. (Фото начала XX ст.)

¹²² Там же, с. 49.

В то же время, из того немногого, что удалось узнать о Хоминском, доподлинно известно, что в 1906-м году он окончил Первую киевскую гимназию (памятную тем, что из нее вышли также Михаил Булгаков, Константин Паустовский, Александр Вертинский, нарком просвещения Анатолий Луначарский и др.¹²³), — следовательно возраст Хоминского должен приблизительно совпадать с указанной им датой.

Про время и обстоятельства его смерти никаких данных найти не удалось. Следы его теряются в 1916-м году, после выхода в киевском издательстве последней книги (“сильной”, по авторскому определению, поэмы “Возлюбленная псу”, полностью включенной им в свою повесть годом ранее.¹²⁴)

Судя по тому, что никаких отзывов на изданные Хоминским сборники стихов обнаружить не удалось, как нет упоминаний его имени в “достаточно хорошо описанной” (по характеристике Соболева) киевской литературной жизни начала XX века, автор “Уюта Дженкини” вел замкнутый образ жизни, с коллегами по литературному цеху отношений не поддерживал и в результате остался незамеченным.

Вероятно, главным литературным событием его недолгой жизни была краткая (всего три письма с обеих сторон¹²⁵), переписка с Александром Блоком в 1912-м г. Будучи страстным его поклонником, Хоминский обратился к Блоку с массой комплиментов и выразил желание приехать в Петербург для личного знакомства. Ответное письмо Блока не сохранилось, но, видимо, разубеждать Хоминского он не стал¹²⁶. Встреча, к сожалению, не состоялась: Блок был болен, и его жена не пускала к нему посетителей. На Хоминского эта неудача произвела сокрушительное

¹²³ Сейчас в здании гимназии, в 1911-м году получившей право называться Императорской Александровской гимназией, находится филологический факультет Киевского университета.

¹²⁴ *Хоминский Артур*. Возлюбленная псу: Сильная поэма. 1913—1915. — Киев: Тип. акц. о-ва «Пётр Барский в Киеве», 1916. — 16 с. — 120 экз.

¹²⁵ Письма Хоминского Блоку впервые опубликованы Р. Тименчиком в: Блок 1987.

¹²⁶ Принимая во внимание важность Блока как арбитра молодых поэтов символистской эпохи, стоит отметить его значение в авангардный период — для авторов-абсурдистов. Так, свои стихи посылали ему Д. Хармс и А. Введенский, а Л. Добычин отправил пару ранних рассказов.

впечатление, в результате чего он написал второе письмо, где между очевидным и понятным разочарованием проскакивают уже вполне обэриутского плана строчки:

Считаю ваше обращение со мной странным и незаслуженным, если не сказать некорректным и диким¹²⁷.

Вернувшись в Киев, в следующих произведениях, почтение к Блоку и влияние его поэтики Хоминский постепенно начинает трансформировать в иронию и сарказм. Особенно явно это заметно как раз в прозе, где иронически экзальтированная характеристика “бессмертные слова величайшего из русских поэтов Александра Блока” (с. 62) чередуется с упоминанием уже двух величайших поэтов — Блока и самого Хоминского, и разрешается ближе к финалу повести пьяным кабачным спором о не самых удачных строках, вышедших из-под пера Блока:

Виноват, — прозвучал откуда-то солидный бас, и посторонний господин, по-видимому, известный доктор, с золотой часовой цепью такой толщины, что на ней можно было бы лишь водить по ярмарке взрослых медведей — обратился к поющему. — Блок не мог написать такой чуши, какую Вы сейчас произносите. У него стоит (Стихи о Прекрасной Даме, издательство “Гриф”, стр. 88)

и т.д.¹²⁸

Основной регистр, в котором написан «Уют Дженкини» — это пародия на символизм, причем, пользуясь своей полнейшей неизвестностью в литературных кругах, Хоминский мог позволить себе гораздо больше, чем осторожный Андрей Белый в своих “Симфониях», писавшихся примерно в то же самое время. Помимо Блока, особенно достается Вячеславу Иванову и Владимиру Соловьеву, чью идею “Вечной женственности” Хоминский доводит если не до полного обесмыслевания, то близко к нему, помещая в абсолютно неподходящий контекст:

¹²⁷ Хоминский 2013, с.190-191. Кроме того, не самый очевидный эпитет “дикий” напоминает о другом современнике Хоминского с непомерным самомнением — об Антоне Сорокине, автора довольно “дикой”, хоть и не собственно абсурдистской книги “Тридцать три скандала Колчаку” (впервые переиздана в 2011-м).

¹²⁸ Хоминский 2013, с. 76.

Когда-то обожаемая и тиранствующая душечка института, затем милая курсистка, сводившая с ума даже отчаяннейших врачей, она в настоящее время была 20-летней нервной брюнеткой, высокого роста и слегка полной. Говорили, что ее тело было почти абсолютным воплощением вечно-женственного (*das ewige weibliche*).¹²⁹

В то же время, практически любая страница текста, где речь идет о возвышенных чувствах, начинаясь в сравнительно нейтральном романтико-символическом регистре, за счет постепенно нарастающего уровня патетики, часто заканчивающейся остранением тех чувств, что описываются, не позволяет сомневаться, что автор скрыто (хотя на самом деле, не очень) издевается. Как, к примеру, во фрагменте, речь в котором идет о первом свидании:

А я... я пойду в широкий мир, в безбрежное пространство, моя жизнь — это любовь никогда не меркнувших звезд, но все же я вернусь, вернусь, вернусь опять после длинного ряда столетий, чтоб лечь, уснуть навек в сырой земле-матери...

Я тебя люблю, угасшие желания, померкшие цветы, я тебе дам столько золота, сколько ты вешишь. Но не плачь, ради Бога, ради меня, ради 76164 руб. 48 коп.

Они встали, ушли и встретили труп коня.

— Милая, помнишь у Бодлэра? И ты, которую я люблю больше жизни, а жизнь я ни в грош не ставлю, будешь такою же роскошною падалью в сияющем цветами лугу!¹³⁰

Однако текст повести так и остался бы еще одной ранней, к тому же незамеченной, попыткой трансгрессировать поэтику символизма, обнажив и иронически преувеличив его конвенции, если бы Хоминский уже на первой странице не увел бы текст в сторону чистого абсурда. Будучи написанным на полтора десятка лет раньше, чем тексты ленинградских абсурдистов 1920-30-х годов, текст «Уюта Дженкини», разумеется, сильно от них отличается, однако определенная часть конвенций, присущих позднейшей прозе абсурда, в нем уже нащупывается. Как и

¹²⁹ Хоминский 2013, с. 53.

¹³⁰ Хоминский 2013, с. 30.

еще один важный регистр, ушедший в прозе Хармса и компании на периферию. А именно — нонсенс, являющийся по мнению большинства исследователей поэтики абсурда, одним из важнейших предшественников непосредственно абсурдизма. Как представляется, анализ этой структурной части повести Хоминского может дать один из неочевидных ключей к ее пониманию в контексте литературы абсурда.

Рюдигер Гёрнер в своей монографии “Die Kunst des Absurden” (1996) отмечает, что нонсенс и абсурд Льюиса Кэрролла и Эдварда Лира

gesellschaftskritisch gemeint war; aber [...] ins Grotteske gesteigerten Phantasien waren doch in erster Linie Ausgeburten eines spielerischen Logikers.¹³¹

С ним солидаризируется и Нил Корнуэлл, когда пишет про нонсенс, что тот

[f]ar from always being completely divorced from any semblance of surrounding reality, as may be commonly thought, nonsense does tend to interact with society or civilisation, whether as an expression of cultural or political alienation, or of the other forms of oblique comment.¹³²

Учитывая полнейшую отгороженность Хоминского от общества, следует сделать вывод, что Корнуэлл в данном случае оказывается точнее, и комментарий Хоминского направлен в первую очередь именно на «цивилизацию» в лице символистской поэтики, хотя строгая иерархическая организация символизма в России под определенным углом зрения могла бы прочитываться и политически, демонстрируя ее (поэтики) формальную избыточность и жизнетворческую несостоятельность.

Тем не менее, из ряда фраз, «долженств[овавших], по мнению учителя, подготовить слушателя к жизни» (с.9), но не объединяющихся в целое, построенное на прагматике урока жизни, выводится определенный смысл, пусть и, по

¹³¹ Görner 1996, 39.

¹³² Cornwell 2006, 19.

характеристике Гёрнера, “nur annähernd und summarisch”¹³³, и смысл этот по отношению к символизму очевидно критичен:

1. Проезжая через эту реку, мы увидели молодую послушную девушку, а также прекрасных куриц.
 2. Я тебя спрашиваю: почему ты не лепетал о счастье страдания?
 3. Сама ты, мразь, надломленная!
[...]
 6. Моя мама в пуху.
 7. Стало доподлинно известно, что разъяренный лев проглотил семейство моего двоюродного брата, равно как и соломенную шляпку моей заботливой матери.
 8. Тетя Лиза не может прекратить землетресения.
[...]
 10. Молодая, безупречная девочка стоит над кровоподтеком.
[...]
- Да, много было умных красивых фраз. Разве все запомнишь?¹³⁴

Еще более ценным представляется замечание Гёрнера об игровой логике, конкретнее о том моменте, когда

die Logik absurd wird; dann nämlich, wenn sie den Bereich der praktischen Lebenswirklichkeit verläßt und eigengesetzlich “Regeln” aufzustellen beginnt.¹³⁵

Таким образом, ставящие читателя в тупик логические задачи, которые вынужден решать главный герой повести Тальский обретают неожиданного предшественника в лице Льюиса Кэрролла:

1. Торговец смешал 8 ф. чаю по 2 р. 20 к. за фунт, 3 ф. кофе по 80 коп., и 9 ф. муки по 6 коп. за фунт. Спрашивается, почему он должен

¹³³ Görner 1996, 39.

¹³⁴ Хоминский 2013, с. 9-10.

¹³⁵ Görner 1996, 40.

продавать эту смесь, чтобы не получить ни прибыли, ни убытка?

Ответ: 1 р. 02 7/10 к.

2. 19 мальчиков, кушая по 22 часа в сутки, в продолжение 14 дней съели 972 яблока, 1 грушу и 16 384 сливы. Спрашивается: сколько потребуется таких же мальчиков, чтобы они, кушая по 24 часа в сутки, в продолжение 30 дней, могли съесть 997 яблок, 52 578 груш и 72 568 4/5 сливы, если питательность этих фруктов, по их порядку в задаче, равна 1, 06 и 0,25. Ответ: 81,2 (7) мальчика.

[...]

5. Из Петербурга и Чикаго вышли навстречу два поезда, один делает 5 верст в час, другой 6. Одновременно с первым вылетает муха, пролетающая по 12 верст в час. Спрашивается: догонит ли первый поезд муху, если она по прошествии 24 часов будет убита на месте, и через сколько времени? Ответ: догонит, через 57 час. 36 мин.¹³⁶

Эти логико-математические задачи, через посредство нонсенса, являются одним из первых и основных доказательств сближения повести Хоминского с поэтикой абсурда. Тем удивительнее тот факт, что, если первый перевод *Alice in Wonderland* на русский язык появился уже в 1879-м году, то логические задачи, из которых Кэрролл впоследствии составил сборник *The Game of Logic* (1887), переведены были только в 1991-м г.¹³⁷ и Хоминскому, разумеется, известны не были.

Математическая логика — не единственная область знаний, которую Хоминский подвергает пародической деструкции и абсурдизации. Не теряя связи с символистским дискурсом, с его интересом к самым разным способам познания окружающего мира, включая естественнонаучный, Хоминский деконструирует целый комплекс естественных наук, так любимых его героем Тальским, абсурдизируя и само содержание того, о чем говорится, и контекст, в который эти (псевдо)научные фрагменты включены:

...шло время, и злоба Тальского возрастала прямо пропорционально

¹³⁶ Хоминский 2013, с. 10-11.

¹³⁷ Л. Кэрролл. Логическая игра. — М.: Изд-во «Наука», 1991.

квадрату числа секунд, отлетающих в вечность.¹³⁸

По другой стороне реки [...] было царство зверей и птиц, так заметное зимой по бесчисленным следам и дорожкам, проложенным местными обитателями; а их было много. Млекопитающие ли, птицы ли, страшны были они. И Медведь, и Волк, и Филин, и Lunx, и Alces, и Lepus, и Accipiter, и Urogallus, и Corvus...¹³⁹

Однажды Тальский уехал собирать данные для своей работы: «Четверной корень беспредаточности разума как фактор раздвоения личности у девятимесячных испуганных зайцев» и пропадал 4 дня и 2 ночи.¹⁴⁰

Была осень, созданная для тоски и охоты. Поэтому Тальский решительно отказался от синтезирования амфорных агрегатов церебральных перцепций и всякое явление, будь это освещение холодным светом трубок Мура, или 49-й способ человеческого сближения — принимал с одинаковой ненавистью¹⁴¹

и т.д.

Подобная абсурдистское разрушения самого принципа естественнонаучных знаний (что характерно, практически все упоминаемые Хоминским термины и теории поддаются проверке на подлинность) парадоксальным образом сближает автора «Уюта Дженкини» с Хармсом, который также не делал принципиального различия между своими художественными произведениями и «научными трактатами», свободно включая обскурную терминологию и философствования то в переписку, то в абсурдистскую сценку (пусть и не так нарочито, как Хоминский), однако логика, по которой у Хоминского подлинная научная терминология сочетается между собой и со стоящим по ее краям текстом, как и в случае Хармса, оказывается, как минимум, цисфинитной, если не подлинно абсурдной.

¹³⁸ Хоминский 2013, с. 15.

¹³⁹ Там же, с. 23.

¹⁴⁰ Там же, с. 34.

¹⁴¹ Хоминский 2013, с. 49.

В том же ключе Хоминский усиливает (*ad absurdum*) и риторические приемы символизма, включая (уже упоминавшуюся) чрезмерную патетику общего текста; и метафору (которую он дезавуирует либо включением избыточных деталей, множасьихся до тех пор, пока метафора не потеряет остатки осмысленности, либо неожиданной сменой регистра); и, в особенности, риторический прием повтора финальных синтаксических структур, который Хоминский растягивает на целые фразы:

...она безжалостно смеялась и говорила ему: иди и постигай всевозможные науки! И он шел и постигал всевозможные науки.¹⁴²

Тальский дал ей пять рублей и сказал: «Встань и принеси крепкого вина и хороших конфет!» И она встала и принесла крепкого вина и хороших конфет.¹⁴³

— Виноват, если у вас есть 500 рублей [...], — то ничего еще не потеряно. Идите к ней и наслаждайтесь! И профессор пошел и наслаждался.¹⁴⁴

Но Тальский сказал ему: «Иди и пой песни!»
И тот пошел и пел песни.¹⁴⁵

Она ответила ему так: иди постигать невозможное!
И Тальский ушел постигать невозможное¹⁴⁶

и т.д. Что характерно, эти стилистические повторы у Хоминского всегда связаны с движением (встать, идти), что возможно возвести к библейскому мотиву «Талифа куми», однако проверить степень осознанности использования Хоминским этого мотива не представляется возможным, хотя бы потому, что упоминания религии в

¹⁴² Там же, с. 12.

¹⁴³ Там же, с. 50.

¹⁴⁴ Хоминский 2013, с. 55.

¹⁴⁵ Там же, с. 66.

¹⁴⁶ Там же, с. 73.

«Уюте Дженкини» минимальны. В то же время, катехизис входил в обязательную учебную программу любого гимназиста, не говоря о культурном коде того времени, и не зная его Хоминский не мог.¹⁴⁷ Впрочем, и задача высмеять священников и религию, как, допустим, в случае советских абсурдистов-атеистов Г. Гора и Л. Добычина, перед Хоминским очевидным образом не стояла.

Встречаются в тексте «Уюта Дженкини» и другие стилистические приемы, развившиеся потом в рамках индивидуальных поэтик ленинградских абсурдистов. Так, некоторые фрагменты абсурдного остранения деревенской жизни героем-чужаком, отчетливо напоминают регистр, в котором написан роман Г. Гора «Корова»:

Так, в статье «Пробуждение деревни» с радостью отмечалось, что русский мужик отвернулся от разных сомнительных «товарищей» и начал, как и прежде, слушаться тех, к кому влекло его историческое течение. Это пояснялось рисунками.

На одном из них было изображено, как примерный Пахом бил дубинкой кого-то в черном пальто с золотыми пуговицами и синей фуражке, приговаривая: «А в полицию, сволочь, не хочешь?» На другом тот же Пахом земно кланялся кому-то, важно восседавшему на своем крыльце, и просил: «Защити, отец родной, благодетель ты наш, одолели проклятые домокрады». Были и еще рисунки.¹⁴⁸

С деревней связаны и сцены, которые уместно смотрелись бы в собрании сочинений Д. Хармса, в разделе Dubia:

Далее на берегу совершались сцены из народного быта. Мужики пили водку, скверно ругая ободранных ребятишек, которые, пообедав,

¹⁴⁷ Одной из вершин художественного использования этого мотива можно считать «Москву-Петушки» Венедикта Ерофеева, где он появляется в самых разных абсурдно сниженных контекстах: встать с похмелья, встать в туалет, и особенно: «Подошла ко гробу и говорит: “Талифа куми”. Это значит в переводе с древнежидовского: “Тебе говорю — встань и ходи”. И что ж вы думаете? Встал — и пошел.»

¹⁴⁸ Хоминский 2013, с. 51.

ели хлеб¹⁴⁹

или описание драки:

Товарищи его мигом насели на доктора. Тому моментально пришлось плохо, но, отчаянно отбиваясь от нападающих, отражая с неослабевающей яростью сыплющиеся на него со всех сторон удары, он как-то ненарочно успел заехать по животу ни в чем неповинному проходящему студенту. Злобно проговорив: «Уж я тебя, подлеца, знаю!», оскорбленный сильным и ловким движением вцепился доктору в горло.¹⁵⁰

Кроме того, отдельные эпизоды повести, по степени безучастности нарратора по отношению к описываемым событиям (эту манеру исследователь и публикатор Томас Биром называет “detachment-in-engagement”¹⁵¹ и также возводит к нонсенсу), предвосхищают поэтику Л. Добычина, возведшего эту безучастность в абсолют:

Голоса спорящих резко разделились. К обоим лагерям пристало много гуляющих. Образовалась толпа, незаконный сход. Кто-то затянул песню. Подошли городовые [...]. Просили разойтись. Какой-то студент возмущался сильнее других. Его заметили, но товарищи не выдали. Вновь приходящие со звериным любопытством лезли через плечи других в середину. Забыли, что случилось. Говорили, не то какая-то дама нашла труп, не то забил нефтяной фонтан. Затевалась драка. Никто не знал, что делать.¹⁵²

Интересно, что подобные «добычинские» (и в меньше степени «хармсовские») фрагменты — это единственный пример заметного изменения манеры письма Хоминского: предложения становятся короче, патетика исчезает, пародия уступает месту нагнетанию семантического и логического абсурда.

¹⁴⁹ Там же, с. 29. Ср. с хармсовским «Началом хорошего летнего дня».

¹⁵⁰ Там же, с. 76. Ср. с хармсовским «Историческим эпизодом».

¹⁵¹ Вугот 1977, 137.

¹⁵² Хоминский 2013, с. 56-57.

Вершинным же проявлением абсурда в «Уюте Дженкини» является единственная в своем роде сцена бала, аналогов которой не было не только в момент написания (по авторской датировке фрагмента — 1908), но даже и в полноценной ленинградской прозе абсурда. Прием «диалога глухих» в таких масштабах и на таком виртуозном уровне смог развить после Второй мировой Эжен Ионеско в своей драматургии. Для Киева начала XX века это уникальный текст, который, несмотря на риск серьезно превысить размер данной работы, невозможно не привести максимально полно:

А между тем гроза надвигалась. Все знали, что будет скандал. Все чувствовали это и боялись висящего в воздухе скандала. Но он разразился именно там, где меньше всего его ожидали. Какой-то серый в клеточках студент девять раз подряд поцеловал свою даму, назвав ее красивой и страстной змеей. Появился вскоре на своих бесшумных ботинках хозяин.

– Кто вам позволил ругаться?

– А вы кто?

– Я приват-доцент, хозяин этого бала.

– Ваши годы?

– 29.

– Вы женаты?

– Я вам уже раз сказал, что я приват-доцент.

– Грамотны?

Хозяин не ответил. Студент презрительно пожал плечами и ушел, по дороге нечаянно сломав лом, что четвертого дня оставили рабочие.

Буря прошла. Все заговорили разом, громко.

– Да не кричите, господа, ничего не видно!

Теснятся у буфета, жрут, словно два часа ничего не ели.

– Сколько стоит дюжина апельсинов?

– Рубль двадцать пять, рубль двадцать, последняя цена рубль пятнадцать.

– Это дорого, хотите два рубля?

– У нас не торгуются, извините, барин!

– Господа, не подслушивайте!

– Кто взял огурец?

– Мой лучший друг, я обронила спички...

Тальский угощает свою спутницу:

- Вам чего? скорее!
- Мне э...э...э... любви.
- Дайте бифштекс!
- С удовольствием! Ты кто?
- Я старик!
- Так чего же ты плачешь, ты глухонемой, что ли?
- Да, от рождения.
- Сколько тебе лет?
- 71, мой дедушка покончил самоубийством.
- Каким образом?
- Нет, что вы, Боже сохрани! он не образом, он перегрыз себе горло.
- Послушайте, господин, тут какая-то сторублевка, это не ваша?
- Сейчас, сейчас! У меня был 41 рубль, извозчику дал 50 коп., бутерброды 20 коп., жене 3 руб. – да вы не подумайте чего...
- Отстаньте с вашими расходами!
- Виноват, вы танцуете?
- Нет, я оставил дома!

Зина, вся уже фиолетовая, выходит и поет:

"На трамвае, близ вокзала,
Под аптекой, у перил,
Ты копеечки считала,
Папиросы я курил..."

По временам откуда-то врывается пьяный рев отвратительного босяка, глядящего в освещенные окна:

"Но никто не пройдет над перилами,
Ты сожжешь голубые цветы..."

«Пой, птичка, – думает Тальский, облокотившись о мраморную колонну, – пока цианисто-водородный калий не откроет тебе другого, лучшего мира.

Плачь, ты знаешь хорошо, что это не поможет».

Зина кончила. Едет с ним.

- Виноват, ваш отец кто?
- Мой отец золотопромышленник, а вы?
- Я, пожалуй, помещик, а ваш отец кто?
- Мой отец золотопромышленник, а вы?
- Я, пожалуй, помещик, хотите жить вместе?

- Согласна.
- Дайте мне вашу руку!
- Не хочется вынимать из муфты.
- Церковь горит, – крикнул Тальский. Нет, это только молния ударила в купол, который исчез. И, казалось, купола никогда не было, и лишь вечно-голубое небо светило над развалинами. И только теперь, на просветлевшем фоне, пламя поднялось, ясное и спокойное, как самая жаркая свеча, что когда-либо горела на святом месте.
- Приехали...
- Вот моя половина, вот ваша: постель, духи, безделушки из золота и жемчуга. У вас их много?
- Нет, нет, клянусь тебе, ты у меня единственный, убей меня, я невинна...
- Дура! вещей?
- Вещей? двадцать одна подвода с половиной.
- Наконец, все перевезено, перенесено, переломано.¹⁵³

Эпилогом к этому невероятному фрагменту, затерявшемуся на сто лет в истории литературы, служит мета-ремарка «Это был абсурд»¹⁵⁴, наводящая на мысль о том, что никому не известный киевский поэт и прозаик Артур Сигизмундович Хоминский очень хорошо понимал, что он делает. И несмотря на недостаточный уровень литературоведческого внимания к его творчеству, свое место среди важнейших предшественников литературы абсурда он занимает по праву.

¹⁵³ Хоминский 2013, с. 31-33.

¹⁵⁴ Там же, с. 34.

2.3. “Театр абсурда” начала XX века: “Обуреваемый негр” Самуила Киссина-Муни

Термин “театр абсурда”, увековеченный британским историком театра Мартином Эслином в 1961-м г., при всей многогранности авторов, включаемых в его рамки, преимущественно сосредоточен на узком круге западноевропейской драматургии периода после Второй мировой войны.

Несмотря на то, что, как отмечает составитель этапного (в силу того, что единственного) русскоязычного сборника статей, посвященных театру абсурда, Т.Б. Проскурникова,

[о]чевидно, что понятие “театр абсурда” намного шире понятия “драматургии абсурда”¹⁵⁵,

с одной стороны, из исследования в исследование переходит все тот же набор драматургов, а именно С. Беккет, Э. Ионеско, А. Адамов и Г. Пинтер, а с другой стороны, в число предшественников драматургии абсурда оказываются зачислены театральные явления разного порядка (от кукольного и народного театров до драматургии Елизаветинской эпохи), хронология которых охватывает последние две тысячи лет, уходя, по характеристике Роберта Калассо, “back to, and indeed before, the era of gods.”¹⁵⁶

Будучи первой и, как следствие, наиболее хорошо изученной областью литературоведческой (и, уже, театроведческой) традиции, теория драматургии абсурда парадоксальным образом соединяет широкое и узкое понимание абсурда — в том плане, что послевоенная критика и первые исследователи зачастую стояли на позициях “социологии абсурда”, упрекая пьесы в непонятности, политической индифферентности и в том, что они ничему не учат¹⁵⁷, в то время как основным

¹⁵⁵ Театр вбсурда 2005, 7.

¹⁵⁶ Calasso. Literature and the Gods.

¹⁵⁷ Подробнее см. Раздел 2.4.2.

методом сегодня является поиск параллелей и переключек с выработанным “каноном” авторов и произведений в литературе прошлого.¹⁵⁸

Нил Корнуэлл пишет, что

it has become a commonplace to trace the antecedents of the absurd back to the older stages of Greek Theatre (the so-called Old Comedy)¹⁵⁹,

делая, однако, важное замечание о том, что

[t]he absurd, in fact, <...>, has taken from tragedy as well as from comedy — perhaps in equal measure.¹⁶⁰

Это сочетание трагического и комического присутствует во многих явлениях, относимых исследователями к предшественникам драматургии абсурда, и за неимением лучшего формального критерия представляется существенным исходным пунктом.

В свою очередь, Мартин Эслин так же отмечает, что

the Theatre of the Absurd is a return to old, even archaic traditions. Its novelty lies in its somewhat unusual combination of such antecedents¹⁶¹,

после чего предлагает первое в истории общее противопоставление нового явления конвенциональным театральным пьесам:

Inevitably, plays written in this new convention will, when judged by the standards and criteria of another, be regarded as impertinent and outrageous impostures. If a good play must have a cleverly constructed story, these

¹⁵⁸ См., к примеру, Grove Companion to Samuel Beckett.

¹⁵⁹ Cornwell 2006, 27.

¹⁶⁰ Cornwell 2006, 33.

¹⁶¹ Esslin 2001, 327.

have no plot or story to speak of; if a good play is judged by subtlety of characterization and motivation, these are often without recognizable characters and present the audience with almost mechanical puppets; if a good play has to have a fully explained theme, which is neatly exposed and finally solved, these often have neither a beginning nor an end; if a good play is to hold the mirror up to nature and portray the manners and mannerisms of the age in finely observed sketches, these seem often reflections of dreams and nightmares; if a good play relies on witty repartee and pointed dialog, these often consist of incoherent babblings.¹⁶²

Этот набор формальных характеристик, пусть неполный и почти не встречающийся в полной мере, тем не менее достаточен для первичной атрибуции как непосредственно драматургии абсурда, так и текстов, на нее повлиявших.

На русском материале понятие театра абсурда исторически ассоциируется, в первую очередь, с возвращенными в поле читательского восприятия в конце 1980-х гг. текстами Д. Хармса и А. Введенского, и уже сквозь призму обэриутоведения ретроспективно включает в себя разнообразные явления, так или иначе на обэриутов повлиявшие: от непосредственных предшественников, вроде театра “Радикс”¹⁶³ и театральных опытов Вс. Мейерхольда и И. Терентьева¹⁶⁴, до признанных литературных классиков, начинающих выступать в несвойственном им качестве¹⁶⁵.

При этом, несмотря на определенную разработанность теоретического аппарата понятия “обэриутский театр” (знаковым стало появление специализированного выпуска журнала “Театр” в 1991-м г.), исследования театра абсурда носят в отечественных литературоведении и театральной критике несистемный характер, а многие драматические тексты, которые тематически (и зачастую — хронологически) находятся ближе к эстетике обэриутов, анализируются от случая к

¹⁶² Esslin 2001, 21-22.

¹⁶³ Мейлах 1991.

¹⁶⁴ Никольская 2006 и др.

¹⁶⁵ См., к примеру, “О Чехове как представителе «реального искусства»”: Венцлова 1997.

случаю либо вообще выпадают из поля зрения литературоведов в силу маргинальности: в одном случае — их места в творчестве автора, в другом — самого автора в истории литературы. За счет этого возникает проблема с формулированием, даже приблизительным, генеалогии драматургии абсурда в России: несмотря на то, что общим местом является включение Хармса и Введенского в канон европейского театра абсурда, за последние годы насколько возможно стройная концепция генеалогии драматургии абсурда была предложена лишь одна — в книге О. Бурениной “Символистский абсурд” (СПб., 2005). Буренина ищет корни абсурдистской драматургии в теоретических концепциях символизма, однако ограничивает список источников, условно говоря, обэриутского абсурдизма — символистским театром марионеток (как высшей стадией развития символистского театра) и, не без влияния теории карнавализации М. Бахтина, — народным театром.

Подобная генеалогия, не будучи лишенной интересных наблюдений, кажется недостаточной, поскольку исключает из тематического поля литературы абсурда целый пласт символистской и пост-символистской драматургии, в частности пост-символистские театральные пародии 1910-х гг., давшие толчок развитию мета-театральных тенденций и самого понятия *metatheatre* (или *metadrama*), чье сближение и взаимовлияние с каноном европейского театра абсурда второй половины XX ст. не вызывает сомнений¹⁶⁶.

Более перспективной представляется линия, предложенная И. Лоциловым:

Линия, ведущая от Метерлинка и Гордона Крэга к Маяковскому, Хлебникову, Терентьеву и далее к обэриутам, пролегает <...> через еврейновскую концепцию монодрамы, влияние которой пронизывает не только драматургические сочинения обэриутов, но и их поэтические, прозаические, жизненно-поведенческие стратегии.¹⁶⁷

¹⁶⁶ См. Abel 1963, Hornby 1986 etc.

¹⁶⁷ Лоцилов 2005.

Эта линия, восходящая, по-видимому, к работе Вяч. Вс. Иванова “Семантика возможных миров и филология” (1982), представляет интерес для данной работы в силу того, что объединяет в одном контексте признанных предшественников европейской драмы абсурда (Метерлинка, Гордона Крэга и — не упомянутого здесь — Альфреда Жарри), корпус малоизвестных текстов рубежа 1910-х годов, написанных и поставленных за редкими исключениями в Петербурге (что значимо для русского абсурдизма как преимущественно петербургского феномена)¹⁶⁸, и автора, чей авторитет среди авторов ленинградской абсурдистской прозы невозможно оспорить. Собственно говоря, В. Хлебников — фактически единственный из литературных предшественников абсурдистов 1920-30-х гг., чья связь с поэтикой абсурда отмечается более-менее регулярно, хотя удельный вес подобных публикаций в сравнении с масштабами всей “хлебниковианы” остается крайне незначительным, а рассуждения об абсурде как организующем начале того или иного его текста (в первую очередь, драматического) носит зачастую случайный характер. Так, Вяч. Вс. Иванов в своей статье “Заумь и театр абсурда у Хлебникова и обэриутов” сосредоточивается преимущественно на языковедческом анализе зауми в текстах Хлебникова, а единственная его пьеса, которую он анализирует — это “Госпожа Ленин” (дат. 1908-м г., переработана для печати в 1913-м), в “бесконечно малых” художественного слова” (по автохарактеристике самого Хлебникова¹⁶⁹) которой действительно предугаданы многие из будущих поисков С. Беккета:

Пьеса вся происходит в сознании героини. Действующие лица пьесы — голоса, сообщающие ей о происходящем. <...> Трагедия сознания, отгородившегося от внешнего человеческого мира и не желающего говорить с другими людьми (как в “Персоне” Бергмана), передана только комбинацией этих голосов. Тема пьесы, формальное ее построение могли бы быть отнесены к европейской литературе того времени, когда осмыслялось экзистенциальное противопоставление «я» и «другого» (“L’Autrui” раннего Сартра). Но словесное построение опережает эти экзистенциалистские опыты. У Хлебникова, как в “Последней ленте Крэппа” Беккета (и еще раньше — в монодрамах

¹⁶⁸ Часть этих текстов собрана в: РТП 1976.

¹⁶⁹ Цит. по Хлебников 2003, 373.

Евреинова), использован драматургический минимум реальных действующих лиц.¹⁷⁰

Отмечая, что

[в] театре абсурда Хлебников устремлен к словесной передаче внешнего мира в его противоположении говорящим голосам сознания¹⁷¹,

Иванов противопоставляет пьесу Хлебникова и драматургию обэриутов по тому признаку, что

[п]ьеса Хлебникова абсурдна в философском смысле, который сближает ее с духовной атмосферой современного Запада. Пьесы Введенского и Хармса заумны семантически: описываемые в репликах и ремарках ситуации невероятны, содержат семантические противоречия. В других пьесах Хлебникова были приближения к таким построениям, но они нигде не доведены до такого приближения к нарушению семантических основ языка, как у Введенского и Хармса.¹⁷²

Тем не менее, несмотря на определенную уникальность этой пьесы в системе творчества Хлебникова, возможности и приемы его театра абсурда она не исчерпывает, а следовательно, пред(по)лагаемые Ивановым выводы стоит воспринимать как предварительные — в силу того, что в других пьесах Хлебникова тенденции, в той или иной степени характерные для последующей драматургии абсурда, сильно разнятся, доходя через деструкцию различных театральнo-литературных конвенций в том числе и до семантического абсурда. Так, Н. Харджиев, лично знавший Хармса и Введенского, вспоминал свой диалог с последним:

¹⁷⁰ Иванов 2000, 336.

¹⁷¹ Иванов 2000, 339.

¹⁷² Иванов 2000, 338.

Я как то сказал Введенскому, что обэриуты происхождения аристократического, идущего от Маркизы Дезес Хлебникова. Александр Иванович усмехнулся и кивнул головой в знак согласия.¹⁷³

Что касается других драматургических опытов Хлебникова, то по мнению видной исследовательницы его творчества Б. Леннквист, его “Чертик” (1909), по авторскому определению жанра “петербургская шутка”, — один из первых образцов театра абсурда в России, а пьесой “Мирсконца” (1912) Хлебников его предвосхитил¹⁷⁴. Вывод достаточно громкий, пусть и не лишенный определенной убедительности, однако более важным представляется тот факт, что генеалогия русского театра абсурда, хронологически начавшего развиваться раньше русской абсурдистской прозы и достигшего своего пика одновременно с ее появлением, в существенной своей части базируется на апробации и трансформации эстетических принципов и стилистических находок Н. Евреинова и круга близких к нему драматургов¹⁷⁵. С другой стороны, существует как минимум один текст, чья оригинальность, несмотря на его бытование в тематическом поле “театра Николая Евреинова”, идет гораздо дальше самых смелых евреиновских пародий.

Самуил Киссин (5.11.1885 — 4.4.1914), писавший под псевдонимом Муни, по его собственному замечанию, хотел пройти в литературе “тенью от дыма”, не оставив материальных следов своего творчества, что ему удалось практически в полной мере. В истории Серебряного века Муни остался другом и соратником В. Ходасевича, которому мы обязаны сохранением основной биографической канвы и самого имени Муни. В своем одноименном очерке, вошедшем в последствии в переработанном виде в мемуарную книгу “Некрополь”, Ходасевич пишет:

Внешняя история Муниной жизни очень несложна. Он родился в октябре 1885 года, в Рыбинске, в еврейской семье небольшого

¹⁷³ Публикация М. Мейлаха в: Мейлах 2002, 53. Анализ данного (достаточно туманного по стилю) произведения на расхожий романтико-символистский сюжет об оживших статуях и окаменевших людях с т.з. его футуристической и обэриутской трансформации представляется интересным.

¹⁷⁴ Леннквист 1999, 110.

¹⁷⁵ См.: Дуганов 1985, Леннквист 1999, а также сб. “Русский авангард 1910-х – 1920-х годов и театр” (СПб., 2000).

достатка. Окончив Рыбинскую гимназию, поступил на юридический факультет Московского университета. Летом 1909 года женился на Лидии Яковлевне Брюсовой, сестре поэта. В первые же дни войны был мобилизован, произведен в зауряд-военные чиновники и скончался в Минске 28 марта 1916 года. След, им оставленный в жизни, как и в литературе, не глубок. Но незадолго до смерти, с той иронией, которая редко покидала его, он сказал мне:
— Заметь, что я все-таки был.¹⁷⁶

За фразой “скончался” поначалу деликатно умалчивается факт того, что Муни, не выдержавший напряжения мобилизации и беспорядочности военного быта, застрелился из револьвера сослуживца вскоре после последней увольнительной в Москву для встречи с семьей. Об этом Ходасевич упомянет в самом конце своего очерка.

Исследовательница Инна Андреева, написавшая для вышедшего в 1999-м году (почти полного) собрания уцелевших сочинений Муни, полноценную монографию “Свидание у звезды”, тщательно восстанавливает контекст жизни Муни, уложившейся между пунктами сухого ходасевичевского отчета¹⁷⁷. Особое внимание она уделяет его сложным взаимоотношениям с семьей Брюсовых, которые, однако, мало что помогают прояснить в его поэтике (насколько можно о ней вообще говорить, учитывая малое количество написанного и еще меньшее — сохранившегося). По словам Ходасевича, “в сущности, ничего не сдела[вший] в литературе” Муни, представляющий собой в силу личных качеств максимум фон событиям, составившим Серебряный век, тем не менее был

слишком своеобразен и сложен, чтобы ему быть “типом”. Он был симптомом, а не тип.¹⁷⁸

Его “симптоматичность” особенно хорошо проявляется не в стихах (подчас довольно слабых, так что помнившие его мемуаристы Серебряного века считали

¹⁷⁶ Цит. по Муни 1999, 6.

¹⁷⁷ Андреева 1999.

¹⁷⁸ Цит. по Муни 1999, 5.

его в лучшем случае подражателем Ходасевича, хотя И. Андреева убедительно доказывает в своей работе не подражательность, а случай тонкого взаимовлияния стихов Муни и Ходасевича), а в небольших сохранившихся прозаических фрагментах, кризис младшего символизма в которых преодолевается неожиданными выходами в область абсурда и мета-прозы. Как, например, в “финале” незаконченной повести “На крепких местах” (датируется условно 1909-м годом, поскольку Мунин никогда не датировал свои наброски), где описание собрания у провинциальной помещицы неожиданно взрывается патетическим размышлением о неповоротливости русского языка, чтобы затем перейти в метапрозаическую игру с уровнями персонажей и автора (начинающейся со смешения местоимения “их” и “вас”), прото-абсурдный пафос которой подчеркивается повторениями, нагнетанием риторических вопросов, и особенно — контрастной фразой в совершенно ином регистре, после которой рукопись обрывается:

А к Барановской все прибывали и прибывали.

Что сделаю я с ними, я, тенденциозный и беспомощный? Всех врагов моих, всех ложных друзей моих, всех, всех, кто причиняет раздражение в моей скучной и беспокойной жизни — всех бы свез я сюда. Понятными именами назвал бы вас (разве не тешит это?), погубил бы всех, ибо тяжелы вы стали для меня, ибо не могу я больше.

О, какие позорные имена дал бы я вам, как безобразны бы были ваши лица и отвратительны страсти. Как жестоко я расправился бы с вами, вы, друзья, платившие фальшивыми векселями уверений за дружбу мою, вы, враги, клеветавшие на меня тайно, презиравшие меня явно, вы, кто видел мою слабость, вы, кто разрушал мою силу. Проклятие мое вам, вы, кому я завидую и кого презираю. Но разве не хотел я унижить Красоту и надругаться над Истиной? И потому, друзья мои и враги мои, я оставляю вас.

Но что я сделаю с теми, кто приехал к Барановской? Что сделаю я, тенденциозный и беспомощный?

Панцырников открыл заседание.¹⁷⁹

Для Муни, у которого по словам имевшего больше всего возможностей наблюдать за его творческим процессом Ходасевича,

[в] сущности, ничто ни разу не было доведено до конца: либо он просто бросал, либо не дорабатывал в смысле качества. Все, что он писал, было хуже, чем он мог написать¹⁸⁰,

это еще далеко не прием, а скорее случайный прорыв, и по сохранившимся сочинениям практически невозможно сделать обоснованный вывод, насколько важным этот отрывок является в контексте всего творчества отличавшегося невероятной требовательностью и критичностью к себе Муни. Тем не менее сложно не обратить внимание, что повесть “На твердых местах” (особенно вторая ее половина, где удельный вес абсурдистских и гротескных деталей заметно возрастает) и по общему тону, и благодаря теме фальшивой и подлинной интеллигенции, и по наличию мета-жанровых вставок (несмотря на их незаконченность и определенную случайность, имевших весьма специфический для русской прозы начала века характер), представляется возможным включить в тематическое поле появившихся спустя двадцать лет романов Константина Вагинова, хотя сама вероятность того, что петербуржцу Вагинову мог быть знаком этот неопубликованный текст москвича Муни, — разумеется, нулевая.

При жизни Муни опубликовал лишь 18 стихотворений и 8 рецензий¹⁸¹. За исключением, возможно, одной из них, “О стихах Ходасевича и Ахматовой” (1914), все его публикации остались практически незамеченными. Объем сохраненного дочерью Муни архива невелик, к тому же многое было утеряно. Однако как минимум одно дошедшее до нас его произведение заставляет пересмотреть маргинальное место Муни в истории литературы первой трети XX ст., включив его

¹⁷⁹ Муни 1999, 155.

¹⁸⁰ Цит. по Муни 1999, 10.

¹⁸¹ Муни 1999, 165.

в контекст литературы абсурда. Речь идет о написанной (и законченной, что для Муни нехарактерно) в 1908-м году пьесе “Мечь негра”. Первое упоминание о пьесе находим все в том же очерке Ходасевича, где он по памяти, с небольшими неточностями, восстанавливает ее сюжет для читателей, которым имя Муни уже давно ничего не говорило и возможности ознакомиться с текстом у которых тоже не было никакой¹⁸²:

Муни написал две маленькие “трагедии” довольно дикого содержания. Одна называлась “Обуреваемый негр”. Ее герой, негр в крахмальной рубашке и в подтяжках, только показывается в разных местах Петербурга: на Зимней Канавке, в модной мастерской, в окне ресторана, где компания адвокатов и дам отплясывает кэк-уок. Появляясь, негр бьет в барабан и каждый раз произносит приблизительно одно и то же: “Так больше продолжаться не может. Трам-там-там. Я обуреваем”. И еще: “Это-го ни-че-го не бу-дет”.

В последнем действии на сцене изображен поперечный разрез трамвая, который, жужжа и качаясь, как бы уходит от публики. В глубине, за стеклом виден вагоновожатый. Поздний вечер. Пассажиры дремлют, покачиваясь. Вдруг раздается треск, вагон останавливается. За сценою замешательство. Затем выходит театральный механик и заявляет:

— Случилось несчастье. По ходу действия негр попадает под трамвай. Но в нашем театре все декорации устроены так добросовестно и реально, что герой раздавлен на самом деле. Представление отменяется. Недовольные могут получить деньги обратно.¹⁸³

Согласно указанию И. Андреевой, Муни написал даже не две, а три пьесы: “Мечь негра”, “Торжествующий испанец” и “Да здравствует Черногория!” и собирался издать их под взятым из Достоевского псевдонимом Сергей Шатов в книге “Три

¹⁸² Впервые пьеса Муни была опубликована Д.Б. Волчком в 1986 г. в самиздатском “Митином журнале”, а затем им же — в журнале “Театральная жизнь” (1989, №6, с приложением очерка Ходасевича).

¹⁸³ Цит. по Муни 1999, 18.

пьесы”¹⁸⁴. Детально проследить причины возникновения такого псевдонима у Муни в силу незначительности сохранившихся материалов почти невозможно, однако стоит отметить, что в упоминавшейся выше повести “На крепких местах” Муни комически остраивает национальную русскую идею, составлявшую основу мировоззрения героя Достоевского:

А интеллигентские адреса дам, дам. Мне что же. Даже двух живых покажу. Живут у меня. Оба сейчас через две комнаты водку трескают. Люди принципиальные: один печеным яйцом закусывает, другой — клюквой. Да-с. Весь русский дух в себя впитали, хотя несколько инородцы. Один вроде грузина — Ватрахамиомахидзе, другой еврей некрещеный — Блиндермат. Ватрахамиомахидзе (хорошее я ему имечко придумал) зеркала бьет. **Это широта и мощь русская.** Другой девочкам (всякие — и курсистки, и модисточки) гадости рассказывает, а потом домой придет и поклоны бьет Богородице (нарочно я ему большую икону купил). **Это глубина и проникновенность.** Самые вообще русские, хотя несколько инородцы. Хотите посмотреть?¹⁸⁵

Ходасевич, нужно отдать ему должное, достаточно точно передает содержание пьесы Муни (к сожалению, только одной из двух) и воздерживается от оценочных суждений, хотя “дикое” содержание “Мести негра” вряд ли могло ему быть близко. Ценитель Станиславского, в очерке, посвященном его смерти, пересказывающий свои детские впечатления от обсуждения взрослыми его постановки “Потонувшего колокола” Г. Гауптмана в манере, поразительно напоминающей восприятие оперы Наташей Ростовской (“там есть русалка Раутенделейн и ее муж, Водяной, который все высовывается из озера, по-лягушачьи квакает “брекекекекс” и кричит: “Раутенделейн, пора домой!” — и ныряет обратно, а по скалам скачет бес, который закуривает папиросу, чиркая спичкою о свое копыто”¹⁸⁶) — Ходасевич скорее всего не мог по достоинству оценить взрывной потенциал пьесы Муни, идущей гораздо

¹⁸⁴ Подробнее: Андреева 1999, 292.

¹⁸⁵ Муни 1999, 152-153. Выделение мое.

¹⁸⁶ Ходасевич 1996,

далее самых смелых и оригинальных пародий современных ей театров миниатюр Петербурга и Москвы.

Этим, очевидным, контекстом для возникшей в 1908-м г. пьесы является ряд театральных пародий театра миниатюр “Кривое зеркало”, которые режиссер и драматург Н. Евреинов, выступающий своеобразным связующим звеном между театром Серебряного века, театром Вс. Мейерхольда и И. Терентьева, и обэриутами, сгруппировал в своих мемуарах следующим образом:

на мелодраму	(“Жак Нуар и Анри Заверни” Н. Н. Урванцова, “Носовой платок баронессы” Б. Ф. Гейера)
... оперетту	(“Восторги любви” В. Г. Эренберга)
... балет	(“Разочарованный лес” Лео Гебена, “Дама с камелиями” Икара)
... водевиль	(“Василь Васильич помирил” Н. Н. Урванцова)
... “ибсеновскую” драматургию	(“Ветеринарный врач” Н. Н. Урванцова)
... кинематографическую драму	(“Жертва любовной страсти, или Приключение несчастной работницы” Б. Ф. Гейера)
... пьесы из репертуара Народных домов общества трезвости	(“Нравственные основы человека” Н. Г. Смирнова и С. С. Щербакова)
... халтурные спектакли	(“Загадка и разгадка” В. О. Трахтенберга, “Замечательное представление” Б. Ф. Гейера, “Гастроль Рычалова” М. Н. Манценилова (Волконского))
... русскую оперу	(“Не хвались, идучи на рать...” И. А. Саца)
... “реалистическую” оперу	(“Опротестованный вексель” В. А. Азова, “Сладкий пирог” Н. Н. Урванцова, “Четвертая стена” Н. Н. Евреинова)
... фарс	(“Под звуки тромбона” К. Н. Сахарова)
... футуристическую драму	(“Колбаса из бабочек, или Запендя” Н. Г. Смирнова и С. С. Щербакова)
... корифеев русской драматургии	(“Эволюция театра” Б. Ф. Гейера)
... корифеев режиссуры	(“Ревизор” Н. Н. Евреинова)

... комедийные штампы у различных народов	(“Кухня смеха” Н. Н. Евреинова)
... лубочные произведения	(“Восточные сладости” И. А. Саца)

Остальные пьесы хоть и носят пародийный характер, но принадлежат к разрядам бурлеска, шаржа, гротеска, сатиры или сатирической монодрамы.¹⁸⁷

Большая часть этих текстов либо не сохранилась, либо почти не известна исследователям в силу труднодоступности оригинальных изданий, однако, судя по описаниям некоторых из них, чисто пародийная их направленность время от времени преодолевалась экскурсами в прагматику театра абсурда. К примеру, упоминаемая Евреиновым пародия В.О. Трахтенберга “Загадка и разгадка” (тот же 1908-й г.), в задачу которой входило спародировать халтурный спектакль, представляет собой

“сцены из испанской жизни”. В пьеске действительно все атрибуты испанской драмы как будто налицо: знойная Сарагоса, серенады, кастаньеты, веера и кружевные накидки, благородные дамы и не менее благородные кабальеро... Во всем же остальном разобраться было совершенно невозможно. Какая-то путаница, чепуха, неразбериха. Сперва человека убивали, потом он, как ни в чем не бывало, появлялся на сцене. О другом говорили, что он уехал, а он стоял рядом.

“Разгадка” крылась не в таинственных перипетиях испанской комедии «плаща и шпаги», а в обстоятельствах куда более прозаических. Оказывается, пьяный суфлер <...> перепутал страницы, а актеры, которые до этого пьесу в глаза не видели, так ее и играли — от конца к началу.¹⁸⁸

Помимо того, что данный прием алогичного действия, обусловленного неизвестными зрителю причинами, в дальнейшем получил развитие в этапном

¹⁸⁷ Цит. по Тихвинская 2005, 271-272.

¹⁸⁸ Тихвинская 2005, 292.

тексте В. Хлебникова “Мирсконца” (1912), мета-театральный аспект “Загадки и разгадки” развился в конце XX ст. в одну из заметных линий современного театра абсурда.¹⁸⁹

Муни тем не менее идет гораздо дальше простого подрыва театральных конвенций. Учитывая, что “и подражательные слабые стихи, и пьеса ”Месть негра” писались в одно время”¹⁹⁰, вызывает восхищение ее отточенная, продуманная форма, совершенно нехарактерная для писавшего на обрывках бумаги и салфетках и вечно все бросавшего Муни. Несмотря на то, что в опубликованной переписке Муни пьеса ни разу не упоминается (так, известные нам письма Ходасевича и Муни друг другу начинаются в 1909-м, когда пьеса уже давно написана), очевидно, этот текст был ему важен, хотя он не пытался его ни опубликовать, ни предложить для постановки одному из существовавших в то время московских театров малых форм, которых было немало.¹⁹¹

Жанровое определение пьесы Муни — “трагедия в пяти актах с прологом” — настраивает на серьезный, эпический лад, который нивелируется уже самим фактом того, что пьеса занимает неполных шесть страниц. Дополнительно градус абсурда поднимают авторские ремарки Пролога:

Набережная Невы. Мостик через Зимнюю Канавку. Вдали
Петропавловская крепость, направо — Троицкий мост. Весна.
Предвечернее время. Ясно. Набережная пуста.¹⁹²

Читателю недостаточно знакомому с географией Санкт-Петербурга может показаться, что с этими ремарками все в порядке, однако для любого петербуржца они заведомо несут совершенно избыточный характер, тем более абсурдный, что подобная дотошная детализация места действия выступает дополнительным

¹⁸⁹ В качестве одного из наиболее удачных примеров см. пьесу британского писателя и драматурга Майкла Фрэйна “Noises off!” (1982).

¹⁹⁰ Андреева 1999, 286.

¹⁹¹ Подробнее в: Тихвинская 2005.

¹⁹² Муни 1999, 113.

остраняющим элементом по отношению к нелепости самого описываемого действия:

Негр. Я обуреваем. (*Громко барабанит.*) Так больше продолжаться не может. (*Барабанит.*) Так больше продолжаться не должно! (*Барабанит.*) Я отомщу. (*Барабанит.*) Я обуреваем! (*Барабаня, уходит.*)
*Занавес.*¹⁹³



Мост через Зимнюю канавку, на котором стоит Обуреваемый негр. (Фото Н. Соколовой)

Традиционно авторские ремарки в драматургии обозначают те важные элементы места действия, которые могут меняться в процессе развития пьесы. Стул справа или стул слева может играть большую роль в сюжете¹⁹⁴, однако если представить

¹⁹³ Муни 1999, 113.

¹⁹⁴ Так, этот простейший элемент декорации доведен до абсурда в пьесе Э. Ионеско “Стулья”.

себе мост через Зимнюю Канавку, то Троицкий мост справа и Петропавловская крепость вдалеке — это константы, которые невозможно изменить, и которые не объяснить тем, что москвич Муни хотел тщательней выписать малознакомый ему пейзаж. Тем более, что экстерьер в пьесе указан лишь один раз, в Прологе, а выбранное место действия, несмотря на свою эффектность, не имеет ни малейшего значения, вследствие чего абсурд возникает исключительно в процессе визуализации читателем нелепо одетого Негра, громко барабанящего на фоне выписанной с фотографической точностью панорамы Санкт-Петербурга.¹⁹⁵

Так же список действующих лиц, среди которых:

Обуреваемый негр.

Адвокаты.

Адвокатские жены.

Портниха.

Мастерицы.

Девочки.

Манекены.

Кукла.

Поэт.

Пассажиры трамвая.

Вагоновожатый.

Машинист в театре.

— объединяет в себе сразу несколько театральных традиций, ни одна из которых не стыкуется естественным образом с другой, и которые в сумме также дают абсурдирующий эффект. На авансцене (во всех смыслах) находится главный герой — Негр “в белой крахмальной рубашке, в красных помочах; серые клетчатые брюки, желтые туфли”¹⁹⁶, про которого, кроме детального описания его внешности, не известно ничего. Он одновременно и отвечает за классический трагический пафос тем, что он “обуреваем” и собирается отомстить, и подрывает этот пафос

¹⁹⁵ За это замечание благодарю Санкт-Петербургского театрального критика Наталию Соколову.

¹⁹⁶ Муни 1999, 113.

тем, что каждую свою реплику сопровождает ударами в барабан, висящий у него на животе.

Вторая группа персонажей, включающая живых людей — адвокатов, их жен, портниху с работницей, девочку и заказчицу лифа (не указанную, к слову, в списке действующих лиц вовсе), — это типичные второплановые персонажи мещанской реалистической драмы или комедии, традиционно ведущие пустопорожние разговоры и выступающие фоном для того или иного конфликта. В то же время эти персонажи Муни, которым посвящено I действие пьесы, практически обезличены, их имена взаимозаменяемы, а сами они лишены каких-либо характеристик, кроме “толстый”, “очень толстый”, “толстая дама”, или порядкового номера: “1-й адвокат”, “5-й адвокат” и т.д. Это еще не функциональная обезличенность персонажей Хармса (и далее, С. Беккета и Э. Ионеско), и их диалоги по большей части еще сохраняют некоторое подобие логической связности, которая нарушается изредка либо при помощи классического абсурдистского приема “диалог глухих” (представленного у Муни в незначительной степени), либо за счет гротескной патетики, не соответствующей ситуации, либо в их сочетании:

Худая дама. Мужья всегда рады свалить все расходы на жен.

Худой адвокат. Ну, конечно, женщины всегда правы.

5-й. Да вот вчера одна на меня накинулась. Из чего бы вы думали?

Третья дума, видите ли, реакционна, третья дума на помочах у правительства, третья дума то, се, пятое, десятое... Я ей говорю: да успокойтесь, и на помочах, а больше сделает, чем две сделали. Так что вы думаете? Ругается барыня, от октябриста, говорит, слышу.

Сударыня, говорю, я имею честь состоять в центральном комитете партии народной свободы, это вам известно, и именно поэтому имею мужество заявить, что думское большинство...

Толстая дама. Софья Михайловна в третий раз сбежала от мужа, и с кем, вы думаете?..

5-й адвокат (продолжает). ...думское большинство способно к производительной, хотя и не быстрой работе уже в силу самой своей сплоченности, ну и так далее. Так она мне чуть глаза не

Сближение с балаганным театром у Муни реализуется при помощи введения в список персонажей манекенов и куклы, чьи антропоморфные характеристики ограничиваются одной единственной ремаркой (“Манекены потягиваются. <...> Кукла на окне быстро поворачивается на подставке, так что виден только метнувшийся локон”¹⁹⁸), не имеющей ни малейшего значения в структуре пьесы или в ее сюжете, и выполняющей своего рода функцию реверанса в сторону наиболее близкой хронологически по отношению к пьесе Муни традиции. Собственно от балагана “Месть негра” отстоит дальше всего, поскольку если остальные театральные традиции он так или иначе абсурдизирует, выхолащивая до того предела, за которым теряется логическая связь и начинается семантический сумбур, то балаганный театр, популярный в начале XX ст., выступает в качестве минус-приема, несмотря на уместно смотревшихся бы рядом с Петрушкой и компанией Негра с барабаном и “потягивающихся манекенов”. Тем самым пьеса Муни противоречит выводам О. Бурениной, которая в книге “Символистский абсурд” возводит генезис театра абсурда как раз к театрально-кукольному балагану и идее символистского театра об “актере-марионетке”, высшую степень реализации которой она находит в “Балаганчике” А. Блока¹⁹⁹. В то же время некоторые из характеристик балаганного театра, отмечаемые, к примеру, специалистом по народному театру А.Ф. Некрыловой, такие как

стремление к контрастному и неожиданному со- и противопоставлению, <...> создание неустойчивых, переходных образов²⁰⁰,

— по мнению Бурениной, были театром абсурда апроприированы в одну из первых очередей, и с этим микро-выводом нельзя не согласиться.

¹⁹⁷ Муни 1999, 114.

¹⁹⁸ Муни 1999, 119.

¹⁹⁹ Буренина 2005, 187-201.

²⁰⁰ Цит. по Буренина 2005, 199.

Муни действительно сталкивает между собой разные культурные тропы и коды, причем на микро-уровне, обозначая и доводя их (при помощи выхолащивая содержания до абсурда) в пределах одной-двух фраз, как в случае с балаганными персонажами или — с образом Поэта (надо понимать, в широком смысле), чей богатый символистский образный багаж свернут до типичнейшего, поданного опять-таки в ремарке, символистского мета-сюжета (сначала “Поэт кокетничает с куклой”, после чего “перестал шататься перед окнами”²⁰¹).²⁰² Фактически Муни делает то, что в “Случаях” Хармса становится основным текстообразующим приемом, поскольку потенциально, по мнению М. Липовецкого²⁰³, каждую из “микро-новелл” Хармса можно было бы развернуть в роман, однако именно за счет их выхолащенной концентрированной формы они и являются абсурдными.

Наконец последняя группа персонажей, дремлющие пассажиры (“в большинстве студенты и курсистки”²⁰⁴) и вагоновожатый трамвая, с одной стороны маркируют хронологическую принадлежность пьесы к, условно говоря, современности²⁰⁵, а с другой — выступают молчаливыми свидетелями тому, как действие пьесы разрушает четвертую стену и выходит на мета-театральный уровень с появлением Машиниста:

Машинист. Вот, господа, дело какое вышло. В нашем театре машины очень хорошо устроены. Пустили нынче трамвай настоящий. Негр не поберегся, его и раздавило насмерть. (*Неожиданно в патетическом тоне.*) И вы никогда не узнаете мести негра! (*Презжим тоном.*) Так что, если кто недоволен, может за два недосмотренных действия получить в кассе две пятых стоимости билета, за вычетом, разумеется, благотворительного сбора.²⁰⁶

²⁰¹ Муни 1999, 116, 117.

²⁰² См., в примере, “Серый автомобиль” А. Грина.

²⁰³ Липовецкий 2008.

²⁰⁴ Муни 1999, 118.

²⁰⁵ Подробнее о мотиве транспорта в литературе начала XX ст. см. в: Левинг 2004. Ср. также с важностью образа трамвая в поэтике Д. Хармса.

²⁰⁶ Муни 1999, 118.

Деловитый финал, редуцирующий трагическое экстрадиетическое событие до уровня незначительной помехи, переводит пьесу Муни из статуса компендиума доведенных до абсурда узнаваемых театральных тропов на более высокий уровень обобщения, поскольку, в соответствии с рассуждениями М. Эсслина и Н. Корнуэлла о сочетании в драматургии абсурда комизма и трагизма, все же реализует заявленную драматургом трагедию — пусть и совершенно неожиданным способом, и нарочито гротескными, вызывающими смех, средствами, сходными с теми, которые использовал в 1930-х гг. Д. Хармс в своих 8 из 30, написанных в форме пьесы, “случаях”: “театр закрывается, нас всех тошнит”, “композитор, тяжело дыша, так и осел. Его неожиданно выносят”, “тюк!” и т.д.²⁰⁷ Таким образом, пьеса Муни, которая могла бы пойти по наиболее очевидному пути пародирования тех или иных театральных конвенций и жанров, формально объединяя в себе большую часть классификации кабаретных пародий Евреинова, представляет собой явление более сложное, пограничное между пост-символистским театром малых форм и будущим театром абсурда — в изводе как Д. Хармса (предвосхищая многие из его драматургических приемов), так и послевоенных европейских классиков, представляя собой своего рода пролегомен к тому, что в театральной критике 1960-70-х гг. получит условное название “линия Ионеско”.

²⁰⁷ Следует отметить, что ни в одной из этих сценок Хармс четвертую стену не разрушает, соответственно его тексты по структуре более просты и держатся в первую очередь на кумулятивном эффекте.

2.4. Рассказы Михаила Козырева как трансгрессия сатиры

Пик развития советской сатиры пришелся на начало 1920-х гг., когда в печати появились и на время приобрели массовую популярность фельетоны и рассказы начинающих писателей М. Зощенко, И. Ильфа, Е. Петрова, Ю. Олеши и других. Большинство этих авторов приехали из провинции в Москву и группировались вокруг литературных журналов новой Советской республики. Будучи по существу московским феноменом²⁰⁸, в своей жанровой аспекте сатирическая литература периода НЭПа перебрасывала своеобразный мост от прозы русского символизма, чьи последние достижения относились к 1910-м гг.²⁰⁹, к ленинградской абсурдистской прозе конца 1920-х — 1930-х гг. Будучи весьма своеобразным (во многом, упрощенным²¹⁰) преломлением понимания сатиры, установившегося с античности, во-многом развивавшаяся параллельно к набиравшей в среде русского формализма дискуссии о пародии и комическом²¹¹, сатирическая поденщина начала 1920-х, занимавшая срединное положение между поэтическим футуризмом и призывами формалистов и “Серрапионовых братьев” писать сюжетную прозу, являлась, по сути легким жанром, привлекавшим авторов прибыльным и необременительным трудом и возможностью выработать свой стиль. Несмотря на множество авторов, оставивших своей след в сатире 1920-х (стоит упомянуть незаслуженно забытых Ефима Зозулю, перешедшего от чистой сатиры к повестям в жанре фантастического гротеска, и Сергея Заяицкого, автора многочисленных фельетонов, основной вклад которого в литературу 1920-х заключается в ряде произведений, где сатира уступает место трагикомическому характеру повествования²¹²), явление это было по большей части гомогенным, не выходящим за пределы допустимого в печати, и потому по большей части внимание

²⁰⁸ Как и ранняя русская антиутопия: см.: Русская антиутопия 2014 и др.

²⁰⁹ К примеру, роман А. Белого “Петербург” публиковался сериализованно в 1912-13-м гг.

²¹⁰ Ланин 2002, 228-229.

²¹¹ Статья Ю. Тынянова “Достоевский и Гоголь (К теории пародии)” написана в 1919-м (публ. 1921), книга Н. Слонимского “Техника комического у Гоголя” — в 1923-м.

²¹² Произведения Е. Зозули и С. Заяицкого не переиздавались с конца 1920-х до последнего времени: Заяицкий 1991; Зозуля 2012.

компетентных органов почти не привлекавшее и новых горизонтов в литературе не обещавшее²¹³.

За теми редкими исключениями, когда сатира начала 1920-х гг., сколь убийственной она ни была бы, не переходила в иное качество. Одним из примеров подобного мне представляются отдельные рассказы Михаила Козырева, основательно забытого до начала 1990-х гг. московского сатирика, повторное открытие творчества которого, к сожалению, не вызвало особенного интереса, хотя отдельные его рассказы середины 1920-х можно с полным основанием назвать одним из потенциальных предшественников абсурдистской прозы 1930-х гг., несмотря на полное отсутствие свидетельств о том, что кто-либо из круга авторов-главных героев данной работы был с его творчеством знаком.

В силу того, что информации о Козыреве исчезающе мало, судить о его творческой эволюции достаточно сложно, однако за исключением отдельных текстов, в основной своей массе она укладывается в круг талантливой, но срединной ранне-советской литературы. Родившийся в 1892-м г. в Тверской губернии, Козырев с 1910-го г. учился на экономическом факультете Петроградского университета, писал “экстравагантные” стихи и довольно обычные для того времени романсы, не привлекавшие внимания редакторов, после чего постепенно переходит к критике²¹⁴. После знакомства в 1914-м г. с Дмитрием Философовым, оставляет учебу и входит в круг петербургских литераторов, группировавшихся вокруг журналов “Современник” и “Современный мир”²¹⁵, в которых и происходят его первые прозаические публикации, в жанре сатирического фельетона. (Параллельно с этим, статьи Козырева публикуются в журналах “Мечта” и “Очарованный странник”.)

После переезда в 1920-м г. в Москву, Козырев “входит в группу писателей, объединившихся в скором будущем при кооперативном издательстве “Никитинские субботники” и становится секретарем одноименного литературного общества”²¹⁶.

²¹³ Ланин 2002, 228.

²¹⁴ Кузьмин 2000. Электронная публикация.

²¹⁵ Козырев 1991, 300.

²¹⁶ Кузьмин 2000.

На одном из собраний “Никитских субботников”, после чтения Козыревым своих рассказов, в протокол заносится единственная, очевидно, прижизненная характеристика его раннего стиля: “пишет Гоголем”. Имеется в виду, что генезис Козырева-сатирика лежит в характерном для представителей жанра переплавлении приемов Стерна, Свифта, Гофмана, Гоголя, Щедрина — со злободневностью плакатной раннесоветской действительности и язвительностью сухого экономного стиля.

По подсчетам В. Кузьмина, Михаил Козырев был одним из самых успешных сатириков середины 1920-х гг., имевшим к 1931-му г. более 10 опубликованных общим тиражом в 40 тысяч экземпляров книг²¹⁷. Более того, в 1928-м г. при издательстве “Никитинских субботников” начинало выходить даже его собрание сочинений (отпечатано 4 тома). В 1932-м г. вышел принесший ему всесоюзную популярность роман “Город энтузиастов”, написанный в “соавторстве” с осведомителем ВКПб В. Кремлевым-Свенем. С середины 1930-х Козырева перестают печатать, а в 1941-м г. арестовывают за контрреволюционную агитацию. Дата смерти Козырева не установлена²¹⁸, причины доподлинно тоже: В. Кузьмин приводит лишь сложно верифицируемое сообщение поэтессы Веры Звягинцевой (1894-1972), бывшей участнице тех же “Никитинских субботников”, которой, по ее словам, “[о]дин из бывших зэков рассказал о том, как в застенках Саратовской тюрьмы умер русский сатирик Михаил Козырев: он однажды не вернулся с очередного допроса”²¹⁹.

Повторное открытие прозы Козырева состоялось в 1991-м году, с публикацией (в том числе впервые) ряда его повестей и рассказов. Эффекта, сравнимого с открытием прозы Л. Добычина или К. Вагинова, не произошло, что связано, в первую очередь, с несопоставимыми масштабами дарований. Центральное место в исследованиях авторов, пишущих о Козыреве²²⁰, с первых статей, вышедших в сборнике “Вторая проза” (Trento, 1995), заняла и продолжает занимать его не

²¹⁷ Там же.

²¹⁸ Условно называется январь 1942-го г.

²¹⁹ Кузьмин 2000.

²²⁰ Более подробный обзор литературы, посвященной М. Козыреву см. в: Зонова 2007.

публиковавшаяся при жизни антиутопическая повесть “Ленинград” (написанная, согласно автору, в 1925-м г.²²¹), не лишенная интересных находок, но довольно типичная для антиутопической линии русской литературы середины-конца 1920-х, как и выступающая к ней своеобразным *companion piece* (хоть и написанная в радикально другой, классической традиции) повесть “Пятое путешествие Лемюэля Гулливера” (подготовлена автором к печати в 1936-м г.). Редкие работы, претендующие на всеохватность, такие как диссертационные исследования Н. Умрюхиной и Е. Зоновой, закрывают отдельные биографические лакуны и по большей части вписывают имя М. Козырева в традиции русской литературной сатиры²²².

Тем не менее, уже в своем послесловии к первой публикации козыревского “Ленинграда” В. Перельмутер ставит Козырева в существенно иной контекст, отмечая параллели между творчеством первого и творческими поисками А. Платонова, М. Булгакова, С. Кржижановского, К. Вагинова и А. Введенского²²³. С размышлениями Перельмутера сложно согласиться (впрочем, жанр послесловия и не предполагает особой доказательности), однако предложенный им для творчества Козырева контекст кажется мне более подходящим для тех двух рассказов, которые до сих пор особенного внимания исследователей не привлекали, и на анализе которых я хотел бы остановиться.

Рассказы “Покосная тяжба” и “Мертвое тело” были опубликованы в 1923-м г. “сразу в нескольких московских альманахах”²²⁴: первый — в “Деревенских былях” и “Веселом альманахе”, второй — в “Современниках”. Позднее оба вошли в состав одного из многочисленных сборников Козырева, увидевших свет в изд. “Никитинских субботников” в 1927-м г. Упомянув в своем анализе оба текста, Е. Зонова, однако, пишет лишь о том, что для них, как и для многих других рассказов Козырева,

²²¹ Что оспаривается в: Кацис 1995, 353; и в Фельдман 1995: 355-358.

²²² См.: Умрюхина 2005; Зонова 2007.

²²³ Перельмутер 1991, 280. Отмечу близость предложенного набора имен и представителей т.н. “странной прозы” (определение, предложенное Д. Московской в: Московская 1993).

²²⁴ РЛХХ 2005: 229.

характерна анекдотическая структура: незначительное приобретает статус большого и важного события, историческое же уступает место быту и мелочам жизни²²⁵,

а их сюжет строится

на основе слухов, сплетен, предположений, какого-то незначительного или нереального события²²⁶.

Эту модель сюжетостроения исследовательница называет “завуалированной фантастикой”, однако выводы ее как минимум в случае указанных двух рассказов представляются недостаточными²²⁷. Дело в том, что никакого события в этих текстах нет, они целиком построены как минус-прием, как рассказ без рассказа и больше похожи на тексты Д. Хармса начала 1930-х гг., нежели на современную Козыреву сатирическую прозу.

Своего рода пролегоменом к этим рассказам выступает рассказ “Крокодил. Три дня из жизни Красного Прищеповска”, написанный автором в 1921-м г.²²⁸, содержащий настолько убийственную критику в адрес сразу всех — и большевиков, и “контрреволюционного элемента”, — что Козырев даже не пытался его опубликовать²²⁹. (Чтение рассказа, правда, произошло на одном из заседаний “Никитинских субботников” в 1923-м г.)

Оставаясь в пределах фельетонного дискурса, Козырев создает анекдотический сюжет о том, что в реке, протекающей мимо крохотного уездного города Красный

²²⁵ Зонова 2007.

²²⁶ Зонова 2007.

²²⁷ Не говоря о том, что по такой логике можно найти много общего между рассказами Козырева и Л. Добычина, никакого анекдота и “завуалированной фантастики” в текстах которого разумеется нет и близко.

²²⁸ Важность этого текста для своего творчества Козырев отмечал, указывая, что всерьез перешел к прозе именно после его написания: Козырев 1991, 300.

²²⁹ Впервые опубликован лишь в 1991-м г. в составе сборника: Козырев 1991, 288-299.

Прищеповск, кажется, завелся крокодил. Отличие этого рассказа Козырева от множества других его же текстов (и похожих по сюжету текстов его современников) в том, что появление крокодила — это событие со знаком минус, и несуществующий крокодил фактически в пределах двух страниц превращается в макгаффин, выступая как абсурдистский лейтмотив для более широкой истории о раскрытии “контрреволюционной ячейки”, заговоре кулаков и железнодорожников, и подавлении мятежа в соседней деревне. Описывая три дня царившую в Прищеповске неразбериху, Козырев, на десяти страницах громоздит предельное количество лишенных всякой логики ситуаций, дополнительно абсурдизируя происходящее при помощи контрапунктных вставок, “взятых” из газеты “Красный Прищеповск” и бодро рапортующих посреди все нарастающего хаоса об успехах Советской власти по борьбе с вредителями.

Периодически кумулятивный эффект, вызываемый подобным нагромождением явлений разного порядка в пределах одной логической конструкции, выводит текст на уровень чистого “семантического сумбура”²³⁰:

В дальнейшем выяснилось, что крокодила видели на улицах Прищеповска, одетым в матросскую форму, будто бы шел он и распевал это самое.²³¹

Стало очевидно, что Совет [...] успел как-то стакнуться с крокодилом, — а на самом деле сидит теперь крокодил у Степана Аристархович и пьет чай. Ходили нарочно смотреть — и действительно — сидит кто-то у Степана Аристархович и пьет, подлинно, чай. [...] После таких очевидных доказательств, что крокодил с совдеповцами заодно [...]²³²

и т.д.

Тем не менее, хотя в тексте “Крокодила” автор минимумом средств создает картину уездного советского города, живущего по совершенно абсурдной логике²³³, ведь для

²³⁰ Один из типов реализации абсурда в тексте по: Черноризская 2001.

²³¹ Козырев 1991, 291.

²³² Козырев 1991, 294.

²³³ Ср. дневниковую запись М. Кузмина: “Кто безумен: весь мир или наш ВЦИК?” (26 ноября 1927 года).

большинства его героев все происходящее либо совершенно нормально (представители “Учека”), либо не воспринимается как нечто реальное (жители города), либо воспринимается подчеркнуто диспропорционально по отношению к тому, что, собственно, происходит по сюжету, — “Крокодила” все же нельзя назвать рассказом в полной мере абсурдистским. По своей прагматике рассказ остается чисто сатирическим, несмотря на то, что в нем заметна трансгрессия сатиры, происходящая пусть эпизодически, но в двух направлениях. Первое из них — фрагменты текста, подчас достаточно больших размеров, где семантического сумбура больше, чем собственно сатиры, второе — разрушение одновекторности сатиры, ее направленность на всех и вся, язвительная до такой степени, что воспринимается как сатира на окружающий мир и жизнь вообще. В силу того, что такой градус язвительности, тем более обращенной на самую власть, был очевидным образом опасен, второе направление сатиры Козырев более не развивал, в отличие от перевода сатиры в “семантический сумбур” в лучших своих рассказах, собственно сатирическая прагматика которых настолько вытеснена на дальний план, что периодически ее адресат становится неочевидным.

Как в случае рассказа “Покосная тяжба”, по авторскому определению, “эпопеи в 4 частях с прологом и эпилогом”, речь в котором идет о том, как жители двух деревень, Козлихи и Лепетиhi, не могут найти внезапно пропавшую границу между их покосными участками. Если в описанном выше “Крокодиле” незначительное событие, которое то ли произошло, то ли нет, становится лишь *reference point*, к которой постоянно, вне зависимости от причинно-следственных связей, возвращается творящийся в городе балаган, то в “Покосной тяжбе” минус-событие становится организационным центром всего рассказа не только на сюжетном или семантическом, но даже на стилевом уровне, поскольку за десять лет до Хармса рассказ Козырева длится столько, сколько длится сам процесс письма, поскольку рассказчику настолько не о чем писать, что его рассказ постоянно прерывается.

Сама центральная сюжетная коллизия подана в настолько немотивированном, *matter-of-fact* ключе, что с самого начала теряется в бесконечном нагромождении избыточных подробностей, из-под которого рассказчик безуспешно пытается себя извлечь:

Когда, и уже окончательно, стало известно, что границы покосов останутся в этом году прежними, между деревнями Козлихой и Лепетихой на Дурундеевской пустоши — пустошь эта некогда принадлежала помещику, господину Дурундееву —

ну, так вот —

на Дурундеевской пустоши неожиданно пропала граница.

Дело было так:

Козлихинские мужики Фома Большой (изба от прогона направо) и Фома Меньшой (изба от прогона налево), выбранные козлихинским обществом в покосную той же деревни Козлихи комиссию, за неделю до Иванова дня пошли посмотреть, хороши ли на Дурундеевской пустоши травы.

Трава, надо сказать, выросла куда выше колен, а уж густота, густота — что те сеянка!

Ну так вот, посмотрели они на траву и сказали:

— Хороша!

Потом пощупали, помяли в руках, опять сказали:

— Хороша!

Посмотрели на солнце, закурили едкой самосадки, прошли по траве шагов пять, еще раз сказали:

— Хороша!

и направились было в Козлиху, как...

Вот как было дело [...] ²³⁴

Неразличение между важным и второстепенным, являющееся одним из традиционных атрибутов прозы и драматургии абсурда, дополнительно подчеркивается авторским определением рассказа как “эпопеи”: и действительно, если для читателя в рассказе не происходит вообще ничего, то для его героев пропавшая из-за выросшей густой травы граница между участками и бессмысленные действия, направленные на ее восстановление, вырастают до поистине эпических пропорций, при этом не выходя за пределы повседневных ритуалов: ведь за курением самосадки, распитием самогона и бессмысленным хождением в ту или иную сторону от спиленной кривой березы, теряется даже такие, казалось бы, более значительные события, как суд над самогонщиками и расследования причин возгорания сарая.

²³⁴ Козырев 1991, 266.

Обесмысливаются в рассказе не только события, но и персонажи. С одной стороны, глубокая характеристика не является атрибутом сатирической литературы *per se*, но с другой, за счет подзаголовка “эпопея” контраст между системой персонажей “Покосной тяжбы” и тем, что традиционно подразумевается под эпическим героем²³⁵, существенно увеличивается. Смелые, благородные, преследующие высокую цель герои, скажем, “Илиады” и “Одиссеи”, в “эпопее” Козырева превращаются в парных персонажей, лишенных какой бы то ни было индивидуализации: Фома Большой и Фома Меньшой, Егор Ковалев и Ефим Ковалев, Никита Петров, Коляной и Колька Беспалый, Лександра Лузга и Яшка Бандит. Каждой паре персонажей из одной деревни приходится соответствующая пара персонажей из другой, и даже их деятельность зачастую зеркально отражена: так, к примеру, и Колька Беспалый, и Егор Ковалев варят самогон. Как и в дальнейшем у Хармса, персонажи рассказа оказываются полностью взаимозаменяемыми, они пропадают из текста и появляются снова в самые непредсказуемые моменты, чтобы совершить некое незначительное, повторяемое до автоматизации, действие²³⁶. До нелепости систему персонажей доводит “дед Сосипатр”, который не имеет ни одной реплики, не совершает ничего, что заслужило бы отдельного описания, и чья функция заключается исключительно в придании дополнительной массовости и без того перегруженным персонажами массовым сценам (как, например, сцена “стенки на стенку” между двумя деревнями).

Одновременно с этим, регулярное повторение одних и тех же слов и эпизодов в продолжение всего рассказа, превращает их в лейтмотив, а спиралевидное развитие “минус-сюжета” позволяет допустить проведенный автором жанровый эксперимент, схожий с экспериментированием Хармса над формой “симфонии”²³⁷. Выхолащивание жанровых и стилистических принципов эпопеи (то есть, крупного “литературно[го] произведени[я] эпического характера, в котором изображаются крупные исторические события”²³⁸) происходит на всех уровнях текста. Крупные

²³⁵ О характеристиках эпического героя см. подробную монографию “The Epic Hero”: Miller 2000.

²³⁶ Прием, доведенный Хармсом до совершенства, вероятно, восходит к Андрею Белому.

²³⁷ Подробней о Белом и Хармсе см. ранее.

²³⁸ Словарь Ушакова 1935-40.

исторические события низводятся до уровня незначительной ерунды, более того, за счет дробления занимающего десять страниц текста на пролог и четыре эпизода, нивелируются даже те события, которые с натяжкой можно было бы так назвать, в результате чего пропажа границы и сгоревший сарай занимают место в ряду таких крупных происшествий как пошедший дождь²³⁹. Более того, события упорно не желают происходить: драка между жителями двух деревень не случается, а суд над самогонщиками тонет в подробностях делопроизводства, дублируемых дословно тщетно пытающимся себя остановить невозмутимым нарратором, чьи, выделенные разбивкой, бессмысленные рефрены “так”, “нет, не так”, “так было дело”, “ну так вот” добавляют “семантического сумбура” тексту, дополнительно подрывая цельность его формы²⁴⁰:

ну так вот

сел гражданин Миролубов за стол и сели за стол

— народный судья Петушков и по правую руку судьи заседатель Игнатий Попов, а по левую руку судьи — заседатель Еким Федосеев. Сели это все они за стол...

Но я не буду утомлять читателя подробным описанием того, как председатель суда, судья Петушков, произнес:

— “Приводятся к присяге заседатели”

и как действительно заседатели приведены были к присяге, и не буду утомлять подробным же описанием того, как председатель суда, судья Петушков, произнес:

— 'Слушается уголовное дело о краже из лутошанского кооператива!' —

[...]

и поэтому

прямо перейдем к свидетельским показаниям

[...]

Но я опять забегаю вперед.

Так было дело:

когда в Лутошанске склонялось тяжелое солнце и склонялось оно за крышу

Лутошанского кооператива, в это самое время председатель суда, судья Петушков, произнес:

²³⁹ Козырев 1991, 270-272.

²⁴⁰ Кроме того, они служат своего рода темпоральными сбоями, кардинально противореча плавному течению эпического повествования (например, эпической поэмы), в результате чего не только события не происходят, но даже описание толком не может начаться.

— Суд удаляется на совещание!

И встал судья Петушков со своего места, и встал заседатель Попов, и заседатель Еким Федосеев тоже встал, и встал тоже со своего места —

и действительно —

все они удалились на совещание²⁴¹,

и т.д.

Развивающийся в лучших традициях абсурдных процессов (от Кафки до “Елизаветы Бам” Хармса) суд было решено “за недоказанностью обвинения, прекратить”²⁴². Так же безрезультатно закончилась и история с границей. Начинаясь с фразы “мужики пошли посмотреть”, рассказ без какого-либо результата заканчивается в том же месте словами “по кривому прогону шли мужики”, фактически делая полный круг и сближая текст с центральной для абсурда идеей “дурной бесконечности” (die Schlecht-Unendliche)²⁴³.

О собственно сатире здесь речи уже не идет, поскольку формальная и смысловая сторона этого рассказа выводят его далеко за пределы чисто сатирического дискурса (собственно, здесь даже нет непосредственного объекта сатиры), а основные его наработки оказываются ретроспективно значимыми не только для авторов микро-рассказов, чья индивидуальная поэтика выстроена на не-событии и уравнивании главного и незначительного, а также, отчасти на знаке равенства между повествованием и длительностью письма (как Д. Хармс и Л. Добычин²⁴⁴), но и в более крупной форме — в ряде романов т.н. “деревенской линии” ленинградской абсурдистской прозы (А. Егунов, Г. Гор, отчасти С. Заяицкий)²⁴⁵.

²⁴¹ Козырев 1991, 275-278.

²⁴² Козырев 1991, 278.

²⁴³ Выдвинутый Гегелем принцип был в дальнейшем развит с оглядкой на понятие абсурда в: Делез 2011; Подорога 2011, 427 и др., а его центральная репрезентация в литературе абсурда — в форме кольцевой структуры произведения — в: Чернолицкая 2001; Токарев 2004; Жаккар 1997 и др.

²⁴⁴ Липовецкий 2008, 146.

²⁴⁵ В частности, целиком на отсутствии события, на том, что в тексте не происходит ровным счетом ничего, а также с учетом схожих формальных принципов организации текста, построен роман А. Егунова “По ту сторону Тулы”: см. Главу 3.

Еще дальше Козырев заходит в рассказе “Мертвое тело”, в котором вынесенный в название объект не только становится “двигателем” минус-сюжета, но и напрямую выводит его из поля прямолинейной сатиры в пространство рассуждений о видимой, познаваемой реальности.

Рассказ написан без формальных ухищрений “Покосной тяжбы”, однако производит сравнимое с ней впечатление в силу несопоставимости происходящего и реакции персонажей. Более того, поставленные в основу формальной организации текста ряды бессмысленных, немотивированных действий, вызывают стойкие параллели с написанными десятью годами позднее жестокими микро-новеллами Хармса из цикла “Случаи”:

Первым заметил мертвое тело псаломщик Игнат; когда шел псаломщик Игнат в исполком, и увидел: лежит у дороги человек и будто бы спит. Подошел Игнат к тому человеку, ткнул того человека ногой, и он не пошевелился.

— Ишь ты, — подумал Игнат и, встретив без определенных занятий гражданина Чижикова, сказал, что лежит на дороге мертвое тело и не шевелится.

Подошел тогда к мертвому телу гражданин Чижиков, пнул мертвое тело ногой, — и оно действительно не пошевелилось.

— Ишь ты, — сказал тогда Чижиков и, встретив Мишку Сыча, — а шел Мишка Сыч к Филимону — и сказал гражданин Чижиков Мишке Сычу, что лежит на дороге мертвое тело и не шевелится.

Подошел Мишка Сыч к мертвому телу, пнул это тело ногой, и оно в третий раз не пошевелилось!

— Ишь ты, — сказал Мишка Сыч и пошел к Филимону, примерил только что сшитый френч и нашел, что сшит оный френч хорошо, и потом уже по дороге в милицию, встретив милиционера, послал означенного милиционера охранять найденное при дороге мертвое тело²⁴⁶.

Система персонажей дополнительно абсурдизируется тем, что каждый из персонажей характеризуется посредством своей профессии или ее отсутствия, не имеющей никакого отношения к происходящему: “псаломщик Игнат”, “волпродинспектор товарищ Мигай”, “без определенных занятий гражданин

²⁴⁶ Козырев 1991, 280.

Чижиков” и т.д. Эти характеристики повторяются нарратором несколько раз, однако категорией, маркирующей переход этого текста в русло поэтики абсурда, становится амбивалентность героев²⁴⁷, в результате чего практически никто из них не оказывается тем, кем назван: псаломщик Игнат — “он же делопроизводитель суда”, без определенных занятий гражданин Чижиков служил на железной дороге, приехавший ревизор оказывается вначале не ревизором, а затем снова ревизором и т.д., а самогонщик Мишка Сыч — начальником милиции. Абсурдным контрапунктом к персонажной неразберихе, в которой даже автоописательные реплики героев не являются аргументом, выступают два фрагмента, обрамляющих вставную историю “Лыковского волпродинспектора Мигая необыкновенные по Лыковой волости путешествия”, выделенные курсивом:

Эта история о том, что никогда человек не знает, с кем его сталкивает судьба, и учит в действиях соблюдать возможную осмотрительность.

Вот какие могут случаться ошибки и единственно только по причине человеческой неосмотрительности, почему и рекомендуется при встрече спрашивать у каждого мандат²⁴⁸.

Апогея амбивалентность персонажей в рассказе достигает по отношению к, собственно мертвому телу:

Пошел милиционер к мертвому телу и увидел: идет по дороге человек, будто бы пьяный, и шатается. Тогда решил милиционер, что мертвое тело все равно никуда не убежит, и, забрав пьяного, отвел его в арестное при вышнегорской милиции помещение, а потом уже отправился дальше²⁴⁹.

Неизвестно кому принадлежащее тело появляется и исчезает, меняет основные характеристики, превращаясь из “мертвого” в “пьяное” и обратно, и усилиями милиционера и работников исполкома с переменным присваивается разным

²⁴⁷ Амбивалентность как необходимую черту гротескного/абсурдного образа выделяет, к примеру, Бахтин: Бахтин 1990, 31. Кроме того, амбивалентность персонажей как важная черта поэтики присуща романам К. Вагинова.

²⁴⁸ Козырев 1991, 284, 285. Курсив автора.

²⁴⁹ Козырев 1991, 280

персонажам: от деревенских до лыковского волпродинспектора товарища Мигая. Являясь по сути минус-объектом (чего персонажи не знают), мертвое тело разрушает привычную реальность героев, и усилия, которые они затрачивают на его поиски и атрибуцию — это отчаянная попытка за эту реальность уцепиться, ценой ухода даже не в алогизм, а в анти-логизм:

[...] об этом говорили не только в Вышнегорске — и в Лыкове, и в Разгуляеве, и даже в Защекине не было других разговоров, как о раскрытии шайки, производящей хищения из вагонов на станции Вышнегорск, и что будто бы во главе этой шайки находится не известно кому принадлежащее мертвое тело.²⁵⁰

В этом аспекте наиболее ярко проявляется тематическая близость “Мертвого тела” и написанной пятнадцатью годами позднее повестью Д. Хармса “Старуха” (1939), одного из вершинных текстов ленинградской литературы абсурда, в которой заглавная героиня так же балансирует между характеристиками живой и мертвой и является маркером распадающейся реальности главного героя.²⁵¹

Таким образом, можно сказать, что Михаил Козырев, оставаясь представителем сатирического направления в литературе 1920-х гг., в отдельных своих текстах при помощи элементов абсурдизма усложняет их прагматику, превращая текст из прямолинейного высказывания с целью высмеять нелепости провинциального пост-революционного быта, в более амбивалентное высказывание, направленное на познание реальности, лишившейся четких, познаваемых эмпирически, характеристик. В этом его поиски близки индивидуальным поэтикам большинства авторов литературы абсурда 1930-х гг. (от Д. Хармса до К. Вагинова и А. Егунова), что позволяет включить творчество М. Козырева в тематическое поле литературы абсурда и рассматривать его в качестве еще одного из неочевидных предшественников ленинградских абсурдистов.

²⁵⁰ Козырев 1991, 288.

²⁵¹ См.: Токарев 2004.

Глава 3. Некоторые особенности функционирования категории абсурда в прозе 1920-1930-х гг.

3.1. Коллекционирование как троп и принцип литературы абсурда.

3.1.1. Общие характеристики система персонажей абсурда.

Мартин Эсслин, формулируя конвенции послевоенного театра абсурда, поставивших в тупик современных ему театральных критиков, выделял у авторов и их текстов такие черты, как отсутствие связной истории и, соответственно, размывание конфликта, разрушение характера (по законам классической драмы должно существовать в драматическом развитии) и разрушение языка. О трансформации категории времени речь шла ранее, однако еще более важным представляется вопрос о том, что же такое — типичный персонаж литературы абсурда.

Эсслин пишет:

Inevitably, plays written in this new convention will [...] be regarded as impertinent and outrages impostures. If a good play must have a cleverly constructed story, these have no story or plot to speak of; if a good play is judged by subtlety of characterization and motivation, these are often without recognizable characters and present the audience with almost mechanical puppets; if a good play has to have a fully explained theme, which is neatly exposed and finally solved, these often have neither a beginning nor an end; [...] if a good play relies on witty repartee and pointed dialogue, these often consist of incoherent babblings.²⁵²

За шестьдесят лет, прошедших со дня выхода книги Эсслина “Театр абсурда”, предложенный им набор конвенций неоднократно уточнялся, появлялись и исчезали новые идеи, однако ядро выделенных им приемов, особенно в той части, которая касается персонажей, осталось неизменным и используется сейчас в курсах

²⁵² Esslin 2001: 21-22.

истории театра, теории современной драмы и даже в практических руководствах по актерскому мастерству.²⁵³

Учитывая, что все эти конвенции обнаруживаются не только в драмах, но и в прозаических произведениях самого известного абсурдиста Сэмюэла Беккета (в особенности, в его “трилогии” романов: *Molloy*, *Malone Dies*, *The Unnamable*), с не меньшим успехом они экстраполируются и на прозу ленинградских авторов, писавших за двадцать лет до Беккета. Особенно очевидны они у сочетавшего качества прозаика и драматурга Даниила Хармса.²⁵⁴ В прозаических “сценках” Хармса радикально отсутствуют полноценные персонажи. В случае его действующих лиц, наделенных зачастую именем-отчеством или только фамилиями, эти маркеры персональности выхолащены настолько, что не имеют никакого значения и принципиально заменяемы: не важно, зовут их Евдоким Осипович (“Тюк”), Спиридонов (“Случай”), Тикакеев (“Что теперь продают в магазинах”) или Машкин и Кошкин (“Машкин убил Кошкина”), все они остаются принципиально взаимозаменяемыми. То же касается и анонимных персонажей, обозначенных лишь одной характеристикой: маленькая девочка (“Неудачный спектакль”), художник, рабочий (“Четыре иллюстрации того, как новая идея огораживает человека, к ней не подготовленного”) и тд. Взаимозаменяемыми являются и более сложные, наделенные большим количеством сценического времени, Петр Николаевич и Иван Иванович, которые и сами не знают, кто из них “Первый” и кто “Второй” (“Елизавета Бам”).²⁵⁵

В то же время разрушение системы персонажей не ограничивается одним Хармсом, хоть и реализуется в русской абсурдистской прозе по-разному. В романе Гора “Корова” крестьяне хоть и наделены именами, но либо максимально нейтральными, либо настолько типизированными, что создают ощущение автора, упорно пишущего то, что ему не дается (в случае Гора, роман о колхозе). С другой стороны, в романе А. Егунова (Николева) “По ту сторону Тулы” (1931) ограниченное количество центральных персонажей наделено именами

²⁵³ См., например, Crawford 2010, Styau 2013.

²⁵⁴ См. Токарев 2002 и др.

²⁵⁵ Хармс 1997.

прихотливыми и неуместными в современном контексте (хотя Лямер, Фильдекос, Леокадия — уместны в контексте литературной традиции пасторали, которую Егунов пародирует), а их сочетание с подчеркнута бытовыми Федькой, Машкой и нейтральными Михаил Сергеевичем, Дарьей Федоровной и др. создает дополнительно глумливый эффект. Кроме того, уже сами эти имена, задолго до реализации читателем того, что у героев романа нет никаких очевидных и важных в системе произведения личностных характеристик, превращают этих персонажей в подобие механистичных кукол, о которых писал Эсслин.

Несколько сложнее ситуация реализована в четырех романах К. Вагинова, совокупная поэтика которых позволяет проследить определенную эволюцию автора в плане взглядов на систему персонажей. Эта система в романах Вагинова становилась предметом неоднократного исследования в работах различной методологической ориентации²⁵⁶, поэтому отмечу лишь некоторые пересечения, совпадающими с конвенциями театра абсурда. Практически все исследователи отмечают амбивалентность, “миражность” персонажей первых романов Вагинова, в особенности “Козлиной песни”: Вагинов использует пары героев-двойников (Костя Ротиков и Миша Котиков, Неизвестный поэт и Асфоделиев, объединяет черты нескольких реальных людей в одном персонаже, вводит Автора на персонажный уровень и т.д.,— однако помимо упражнения в собственно модернистской и — шире — классической литературной традиции, в этом наборе вагиновских приемов обнаруживаются и схожие с описанными выше авторами тенденции.

Как отмечает И. Гулин,

[п]ерсонажи «Козлиной песни» — не портреты реальных людей. Но каждый из них собран из реальных черт, каждый представляет собой жертвенный монтаж — рассечение и пересборку жизни — операцию, можно предположить, до крайности мучительную²⁵⁷,

²⁵⁶ Левенко 1999, Lipovetsky 2011. Больше всего внимания уделяется традиционно считаемым “романами с ключом” “Козлиной песни” и “Трудам и дням Свистонова”.

²⁵⁷ Гулин 2020.

в результате которой они теряют свою индивидуальность, становятся, по выражению Гулина, “принципиально неподлинн[ыми] и немного монструозн[ыми]”²⁵⁸. Особенно это касается его героев-двойников, которые от философской насыщенности резонеров Достоевского абсурдистски снижаются до уровня балаганных Петрушек, что подчеркнуто даже их именами — Костя Ротиков и Миша Котиков. Кто из них кто, из текста романа выводимо местами лишь приблизительно, по косвенным признакам и описаниям, и в принципе не имеет большого значения. Кроме того, как пишет тот же Гулин, “демонический произвол текстуальности, захватывающей реальность, превраща[ет] живых людей в тени и марионетки”²⁵⁹. Будучи помещенными в текст романа Свистонова, окружающие его люди в еще большей степени, нежели знакомые Вагинова в предыдущем романе, девальвируются до уровня полуанонимных хармсовских обывателей, непонятно чем объединенных в рамках кунсткамеры, которой мир видится главному герою:

Многочисленные герои (по моим подсчетам, 35 поименованных персонажей и не менее 10 безымянных) ненадолго появляются и стремительно исчезают. Совершенно непонятно, как Куку, Наденька, Трина Рублис, Психачев, брат и сестра Телятниковы, круг Дерябкина, старички с собачкой Травяточкой, милиционер, пишущий стихи, и многие другие персонажи вписываются в первоначальный замысел Свистонова, в котором фигурирует князь Чавчавадзе,²⁶⁰ —

отмечает один из самых проницательных исследователей русской литературы Марк Липовецкий, добавляя, что после того, как эта разношерстная компания (само соединение этих персонажей в рамках одной гомогенной структуры обладает абсурдизирующим эффектом), напоминающая по своей экстравагантной бессмысленности список действующих лиц хармсовского цикла “Случай”, попадает в книгу, которую пишет Свистонов:

[ж]изнь становится адом для героев романа, [...] потому что писатель

²⁵⁸ Там же.

²⁵⁹ Гулин 2020.

²⁶⁰ Липовецкий 2008: 137-138.

открыл в каждом из них симулятивность существования и понял существо симуляции как таковой. В каждом случае Свистонов доводит симулякр до его инварианта — а инвариантность существования приводит героев к ощущению исчерпанности дальнейшей жизни, то есть к смерти.²⁶¹

В конечном счете то же самое, по закономерной и абсурдной логике происходит и с самим Свистоновым, который оказывается в буквальном смысле слова “заперт в своем романе”²⁶². Фрагментированность и прогрессирующая анонимизация персонажной системы представлена и в следующих двух романах Вагинова. И если в “Бамбочаде” группа не менее экзотических актеров хоть и лишена какой-либо логической связи по отношению друг к другу, но существует все же в центростремительном движении по отношению к центральному персонажу романа Евгению Фелинфлеину (сочетающему черты трикстера остап-бендеровского типа и “абсурдного человека” в духе практически “Мифа о Сизифе” Камю), то персонажи “Гарпагонианы” лишены и этого центра, в результате чего в тексте Вагинова реализуется такая степень распада и мрачного абсурдизма, какой до этого он достигал лишь эпизодически.

Таким образом, анализ персонажного уровня ленинградской абсурдистской прозы позволяет сделать промежуточный вывод о том, что одной из основных объединяющих черт является распад классического извода этой системы (как реализация одной из принципиальных авангардных установок на тотальное разрушение канона), их большая или меньшая анонимность (несмотря на наличие имен) и взаимозаменяемость, колеблющаяся от ситуативной (первые романы Вагинова, часть персонажей Егунова) до принципиальной и тотальной (Хармс, поздний Вагинов, Гор, Добычин)²⁶³.

²⁶¹ Там же: 134.

²⁶² Вагинов 1999: 234.

²⁶³ Обнажение приема разрушения персонажного единства находим в миниатюре Хармса из цикла “Случай” “Голубая тетрадь №10”: “Был один рыжий человек, у которого не было глаз и ушей. У него не было и волос, так что рыжим его называли условно. Говорить он не мог, так как у него не было рта. Носа тоже у него не было. У него не было даже рук и ног. И живота у него не было, и спины у него не было, и хребта у него не было, и никаких внутренностей у него не было. Ничего не было! Так что не понятно, о ком идет речь. Уж лучше мы о нем не будем больше говорить.” (Хармс 1997: 330).

3.1.2. Абсурдный коллекционер.

В то же время, в абсурдистской прозе возможно выделить один образ, обладающий максимальной повторяемостью в текстах различных авторов. Более того, само функционирование этого образа в системе литературы абсурда напоминает метамодернистские эксперименты Вагинова с помещением образа автора на уровень его собственных героев, — в том смысле что этот образ сближает не только разные тексты литературы абсурда, но и экстраполируется на биографические подробности ее авторов. Имеется в виду образ коллекционера.

В силу того, что было бы неоправданным ждать от разрушающей литературные каноны прозы абсурда того, что одним из организующих априорных хаос и алогизм начал стал бы персонаж, коллекционирующий что-то очевидное, вроде монет или почтовых марок, далее термин “коллекционер” употребляется в широком смысле, как человек, организующий некие объекты в рамках более-менее четкой структуры, тем более, что как отмечает исследовательница коллекционирования в Европе Сьюзан Пирс в своей монографии “On Collecting” (1995), у критической традиции, посвященной этому процессу, до сих пор нет консенсуса в вопросе того, что это такое и что движет людьми, начинающими что-либо коллекционировать.²⁶⁴

Известно, что системным процесс коллекционирования в западной культуре стал в районе XVI столетия, спровоцировав появление в самых разных городах Европы (в первую очередь, при королевских дворах и в поместьях богатых аристократов кунсткамер²⁶⁵, то есть собраний диковинок. В то же время, сам принцип взаимоотношений с объектами окружающего мира уходит в глубину истории человека как вида, так как, по мнению Пирс и многих других,

[o]ur relationship with the material world of things is crucial to our lives because without them our lives could not happen, and collecting is a fundamentally significant aspect of this complex and fascinating relationship.²⁶⁶

²⁶⁴ Pearce 1995: 3-37.

²⁶⁵ Mauriès 2019.

²⁶⁶ Pearce 1995: 3.

Неудивительно, что в отсутствие конкретного определения коллекционирования не существует и определенных правил, что достойно считаться коллекцией, а что — не обладающим ценностью мусором. Тем не менее традиционно основных категорий объектов было не слишком много: книги, объекты, связанные с природой, и предметы искусства:

Traditional collection studies have always, and still do, concentrate on that material perceived as 'high culture', and its intellectual coherence is derived from the place it occupies in what gradually, in modernist Europe, emerges as the main disciplines — very broadly those of natural science, academic history, archaeology, anthropology and the history of art (which includes what museums frequently call decorative or applied art). It is true that the study of physical material in the sixteenth, seventeenth and early eighteenth centuries did a great deal to establish the parameters of these disciplines as recognized fields of study, but it is also true that work within them has concentrated upon the meaning of individual items or groups of collected material rather than upon the significance of the collecting process.²⁶⁷

Взаимосвязь между объектами и людьми действительно не вызывает сомнения, так что торговец антиквариатом и писатель Дуэйн Скотт Черни даже напрямую заявляет в своей книге, что “we are the things that we own”²⁶⁸, — однако идея того, что коллекционировать можно не только физические объекты, но и более эфемерные вещи, — изобретение более позднего времени, пришедшее не из естествоиспытательского интереса к окружающему миру, а из высокой культуры.²⁶⁹ Именно это свойство коллекционирования оказывается важным в мире героев русской литературы абсурда.

²⁶⁷ Pearce 1995: 6.

²⁶⁸ Cherny 2019.

²⁶⁹ Так, в западной литературе один из самых запоминающихся персонажей, сущность которых определяется через их коллекционирование — маркиз дез Эссент из романа Гюисманса “Наоборот” (*À rebours*, 1864). Дез Эссент, наряду с книгами, коллекционирует духи, несуществующие сочетания цветов, невозможные блюда и т.д.

Среди авторов, разбираемых в этой работе, лучше всего тема коллекционирования раскрыта в творчестве К. Вагинова, однако преимущественно в ключе традиционного занятия аристократа (как коллекционирование понималось в XIX ст.), пусть и в неподходящем контексте лет военного коммунизма. Так, хорошо знавший Вагинова Николай Чуковский в своих воспоминаниях пишет:

Вагинов сам всю свою жизнь был коллекционером, и в этом заключалась одна из характернейших его черт. В отрочестве он коллекционировал старинные монеты. Потом стал собирать спичечные коробки, когда их не собирал еще никто. Одно время он коллекционировал ресторанные меню и всевозможные рецепты приготовления разных диковинных блюд. Всю свою жизнь собирал он старинные, странные и редкие книги.²⁷⁰

Встречались в коллекции Вагинова и не физические объекты. Замечанию Чуковского о том, что Вагинов “был тончайший любитель и знаток старинных вещей и старинного обихода. Он, например, прекрасно танцевал менуэт”²⁷¹ вторит в своей мемуарной заметке И. Напельбаум, отмечая, что

Вагинов — прирожденный коллекционер; как драгоценный антиквариат, он собирал неповторимые человеческие индивидуумы. Было что-то в этом даже болезненное.

— Собирать, систематизировать можно все, и все интересно, — говорил он.

— У меня будет в романе один, кто собирает свои срезанные ногти и хранит их. Странно, да? Безумец, да?

Вот именно так Вагинов коллекционировал людей, тех, кто выпадал из обычных рамок.²⁷²

Неудивительно, что настолько характерный для биографического автора Константина Вагинова троп как коллекционирование не мог не найти закономерного отражения в его творчестве (как выразился Н. Чуковский,

²⁷⁰ Чуковский 2015: 195-196.

²⁷¹ Там же: 190.

²⁷² Напельбаум 1988. Подобных виньеток в воспоминаниях о Вагинове довольно много. Часть их собрана А. Герасимовой в качестве мемуарно-биографического блока в: Вагинов 2012.

“Нумизматика привела его к археологии, к изучению древней и средневековой истории. История привела его к поэзии”²⁷³). Однако вместо панегирического или глубокого описания этой интеллигентско-аристократической страсти, Вагинов, как и во многих аспектах своей поэтики, коренящихся в его классическом образовании и обусловивших модернистскую ориентацию его раннего творчества, уже с самого первого романа идет по пути обнажения внутреннего противоречия и недостаточности важнейшего для него хобби.

Так, первое же упоминание коллекции Кости Ротикова начинается с того, что герой упоминает о стиле барокко, напрямую связывая мотив коллекционирования с моментом зарождения этой деятельности, и само описание этой коллекции строится в соотнесении с установками барокко на избыточность и гротеск. В то же время объекты, которые коллекционирует Ротиков, слишком абсурды и лишены смысла, чтобы быть барочными:

...он зашел к Тептелкину, чтоб увезти неизвестного поэта и поговорить с ним о безвкусице: он собирал безвкусные и порнографические вещи как таковые; часто они, Костя Ротиков и неизвестный поэт, ходили по рынкам и выбирали пепельницы; на одной стороне пепельницы все прилично, а на другой все неприлично; на одной стороне идет дама и лицо кавалера за ней улыбается, а на другой...

Костя Ротиков покупал не только порнографические открытки, но и открытки приличные, но отвратительные. Усастый, румяный кавалер обедает с дамой в ресторане и жмет ей ножку под столом своим сапогом. Девушка в причёске блином играет на арфе. Голая нимфа с кружкой пива бежит, а за ней охотится человек в тирольском костюме.²⁷⁴

Одновременно с этим описание коллекции (которая хоть и имеет сомнительные художественные достоинства, а следовательно существует в противоречии с “высокой культурой”, но все же является легитимной коллекцией) дополнительно

²⁷³ Чуковский 2015: 176.

²⁷⁴ Вагинов 1999: 36.

остраняется, будучи помещена встык с описанием мещанского быта персонажа Тептелкина, который ему “нравится”:

Осмотрел свою комнату, и все в ней ему понравилось. Понравилась ему и пепельница с цветочками (она существовала для друзей – Тептелкин не курил), и ваза для цветочков с аравитянской, облокотившейся на кувшин, и фотографические карточки – семейные сцены детства: вот шестилетний Тептелкин бежит с сачком за бабочкой, вот восьмилетний Тептелкин обедает, вот десятилетний Тептелкин в латах царя сидит под елкой; вот карточки матери, братьев, сестер, вот друзей, наконец, карточка Мечты. Посмотрел Тептелкин на летнее кресло-качалку и нашел, что оно не менее удобно, чем вольтеровское кресло...²⁷⁵

Подобный контраст маркирует острающую иронию Вагинова по отношению к его эстетствующим героям-интеллектуалам, которая становится тем более мрачной и склоняющейся к абсурду, чем больше “башня из слоновой кости”, в которой сидят его герои, начинает тонуть под градом пошлости и цинизма в конце романа. В частности абсурдная алогичность коллекции Ротикова акцентируется в тот момент, когда читатель узнает, что она состоит из противопоставленных друг другу частей:

На диване сидели Костя Ротиков и неизвестный поэт по-турецки и пили из маленьких чашечек турецкий кофе. Одна стена доверху была увешана и уставлена безвкусицей. Всякие копилки в виде кукишей, пепельницы, пресс-папье в виде руки, скользящей по женской груди, всякие коробочки с «телодвижениями», всякие картинки в золотых рамах, на всякий случай завешанные малиновым бархатом. Книжки XVIII века, тракующие о соответствующих предметах и положениях, снабженные гравюрами. Стена напротив дивана увешана и уставлена была причудливейшими произведениями барокко: табакерками, часами, гравюрами, сочинениями Гонгоры и Марино в пергаментных, в марокеновых зеленых и красных переплетах, а на великолепном раскоряченном столике лежали сонеты Шекспира.

– По всей Европе, – продолжал беседу Костя Ротиков, – появляется сейчас

²⁷⁵ Вагинов 1999: 36-37.

интерес к барокко, к этому вполне, как вы сказали, законченному в своей незаконченности, пышному и несколько безумному в себе самом стилю.²⁷⁶

При этом сам герой невозмутимо никакого противоречия в своих интересах не видит, она имеет для него свою внутреннюю логику, не очевидную окружающим. Это не превращает Костю Ротикова из коллекционера в hoarder'a²⁷⁷, поскольку в его коллекциях все же заметны их продуманная системность и наличие отбора, однако ставит его как персонажа в промежуточное между ними положение.

За эфемерную же ипостась коллекционера отвечает в этом романе парный к Ротикову персонаж Миша Котиков. Будучи, при определенных поправках, черновой версией Свистонова из следующего по счету роману Вагинова “Труды и дни Свистонова”, Миша Котиков так же посвящает свою жизнь погоне за симулякрами: если Свистонов, помимо газетных вырезок и подслушанных фраз собирает также черты характера и маньеризмы всех, кого встречает в жизни, чтобы “перенести” их в свой роман, то Миша Котиков концентрируется на одном человеке — покойном поэте Заэвфратском. Оказывая знаки внимания вдове Заэвфратского, Котиков создает свою “коллекцию” из пошлых и бессмысленных мелочей:

А какой нос был у Александра Петровича? а какой длины руки? а носил ли Александр Петрович крахмальные воротнички или предпочитал мягкие? а барабанил ли пальцами Александр Петрович по стеклу?²⁷⁸

– А когда начал писать стихи Александр Петрович, в каком возрасте? – закуривая папироску, задал вопрос Миша Котиков.²⁷⁹

Две недели ходил к Екатерине Ивановне Миша Котиков. Разные интимные подробности об Александре Петровиче собирал [...].

²⁷⁶ Там же: 72.

²⁷⁷ Отсутствие адекватного перевода этого термина на русский язык делает необходимым его описательное объяснение: т.е. человека, который собирает и хранит не объективно ценные вещи, а по-преимуществу хлам.

²⁷⁸ Вагинов 1999: 47.

²⁷⁹ Там же: 48.

Все узнал Миша Котиков: сколько родимых пятнышек было на теле Александра Петровича, сколько мозолей, узнал, что в 191... году у Александра Петровича на спине чирей выскочил, что любил Александр Петрович кокосовые орехи, что было у Александра Петровича за время брака с Екатериной Ивановной тьма любовниц, но что он любил ее очень.

А когда все узнал и все записал, то решил, что любовницы Александра Петровича, должно быть, умнее жены и ему больше сведений о душе Александра Петровича смогут дать.²⁸⁰

Объясняя свой интерес к биографическим подробностям и “поэтическим вещам” Заэвфратского тем, что он пишет о нем книгу, в результате, как и Свистонов, оказавшийся “запертым в своем романе” (фактически, в своей коллекции нелепых людей и бесконечно повторяющихся событий, т.е. в “дурной бесконечности” абсурда), Котиков растворяется в своем персонаже, поначалу окружив себя его вещами и используя их, затем женившись на его вдове, и в конечном счете фактически прекратившись в Заэвфратского (т.е. в свою коллекцию) самому.

Уже в первых двух романах эстет Вагинов уходит далеко от романтических литературных описаний будней молодых праздных аристократов, проводящих время за нумизматикой и редкими книгами, острая и вскрывая нелепость таких важных тем как цельность коллекции и чрезмерная увлеченность коллекционера²⁸¹. Однако в дальнейшем Вагинов уходит в мрачный сарказм, множа коллекции и коллекционеров и все больше лишая и те, и других примет здравого смысла.

Главного героя третьего романа “Бамбочада” Евгения Фелинфлеина, собирающего курьезные детали столичного и пригородного быта своих знакомых с целью развлечения, коллекционером в полном смысле слова назвать нельзя, хотя бы в силу того, что Евгений отчасти трикстер²⁸², постоянно переезжающий с места на место, а коллекционирование предполагает оседлость и систематичность. Однако другим организующим центром романа выступает фигура инженера Торопуло:

²⁸⁰ Вагинов 1999: 48-49.

²⁸¹ О пересечениях между этими героями Вагинова и героями “Котлована” А. Платонова см.: Главу 5.1 данной работы.

²⁸² Подробнее об этом в: Lipovetsky 2011.

Торопуло собирает поваренные книги на всех языках мира, учит иностранные языки, чтобы иметь возможность прочесть рецепты экзотических блюд, в совершенстве владеет поварским искусством и устраивает для своих друзей тщательно продуманные гурманские обеды, сопровождая трапезы лекциями о гастрономическом искусстве.²⁸³

Собственно, именно блюда и являются главным предметом коллекционирования Торопуло, потому что из всех возможных объектов он выбирает максимально эфемерный, существующий в весьма ограниченной временной протяженности: еду. Комическая одержимость Торопуло объектом своего коллекционирования постепенно доводится Вагиновым до абсурда, за счет того, что Торопуло начинает воспринимать весь мир (включая литературу, живопись, архитектуру и т.д.) исключительно с точки зрения еды:

— Не правда ли, этот холм похож на страсбургский пирог? — обернулся Торопуло к Лареньке. — и не только по форме, — разглядывая холм, продолжал он, — но и по цвету. Как все удивительно в природе! И обратите внимание на этот пенёк — ни дать ни взять ромовая баба! А вода в этом пруде цвета винограда...

и т.д.²⁸⁴

Разговоры за едой и после в кружке Торопуло, учитывая, что практически каждый из его гостей постоянно говорит о чем-то своем (как, например, бухгалтер Ермилов, в любой компании неизменно начинающий рассказывать про свою погибшую дочь Вареньку, не особенно заботясь о составе общества и о царящем там настроении), зачастую бессвязны. Системную абсурдность этого сборища Вагинов подчеркивает деталями: участники ведут журнал “Восемь желудков”, обсуждают “пивную газету” “Эхо столичной пивоторговли” и т.д. Если для самого Вагинова коллекционирование в течение его жизни было определенной формой эскапизма, то ближе к ее концу он все больше ощущает эфемерность этого эскапизма, что он и

²⁸³ Никольская 1989.

²⁸⁴ Вагинов 1999: 269.

пытается показать в своих романах. В то же время абсурдистский коллекционер Торопуло все еще остается для Вагинова безобидным чудаком.

Появляется он в качестве второстепенного персонажа и в последнем романе Вагинова “Гарпагониана” (по недоразумению считающемся незаконченным, хотя не законченными остались лишь правки ко второй редакции, которые Вагинов перед смертью делал по настоянию издательства). Здесь у Торопуло появляется уже другой круг по интересам, участники которого называют себя Обществом собирания и изучения мелочей. В системе коллекций, описанных в романе, имущество общества, в которое входят меню и рецепты, которые Торопуло собирал еще в “Бамбочаде”, а также этикетки от спичечных коробков и конфетные обертки, — выглядит вполне осмысленно. Кроме того, по мысли другого члена общества Пуншевича,

[в]ыставка будет иметь гигиеническое и воспитательное значение, выставленные материалы дадут толчок к образованию нового быта, покажут, от чего необходимо отказаться.²⁸⁵

Еда в “Гарпагониане” занимает незначительное место, однако Вагинов устраивает тотальную деконструкцию тропа коллекционирования другим способом. Он создает галерею персонажей разной степени неприятности (некоторые из них готовы даже на преступление из-за какого-то хлама), абсурдизируя и предметы их интересов, и их взаимоотношения между собой и с другими людьми (не коллекционерами).

Перекупщик Анфертьев, втирающийся в компанию к Торопуло так описывает свою деятельность:

Видите ли, я торгую всем тем, что никому не нужно, – начал Анфертьев оживленно. – То есть я не совсем точно выразился, я торгую тем, что сейчас не имеет цены, а в будущем будет иметь огромную ценность. Я торгую сновидениями, я торгую конфетными бумажками, уличными песнями, воровским жаргоном, я всем торгую, что не имеет веса и как будто не имеет

²⁸⁵ Вагинов 1999: 293.

никакой ценности в современности. У меня есть свой круг покупателей, они мне заказывают, и я достаю им все то, что почему-либо интересно для них. Вот для вас я могу доставать конфетные бумажки, спичечные коробки и вообще все, что вы пожелаете.²⁸⁶

Действительно, среди клиентов Анфертьева есть собиратель снов Локонов, который занимал бы в системе романа место “безобидного чудака”, каким был Торопуло в “Бамбочаде”, если бы его эксцентрическое коллекционирование не сопровождалось абсурдистскими зарисовками в духе хармсовских сценок о том, как он торгуется за сны с потенциальными продавцами, и граничащими с полнейшей бессмыслицей пересказами самих снов:

– Сон Ивана Иваныча из ряда вон выходящий, – говорил Анфертьев, – меньше, чем за два рубля, не отдам. Любителей-то у меня много, а такие сны попадают не часто

– Но ведь это страшно дорого, – настаивал Локонов, – за нечто нереальное платить такие деньги.

– Как, нечто нереальное? – возражал Анфертьев. – Сон-то и есть высшая реальность, во сне-то человек весь раскрывается.

– Вы правы, – согласился, смутившись, Локонов.

– Да пусть это будет и не реальность, а сказка, и за сказками другие за тридевять земель ездят, тьму денег тратят. Нет, как угодно, дешевле никак нельзя.

– За все принесенные вами сны дам я вам три рубля, – твердо сказал Локонов.

– Помилуйте, ведь это грабеж! – взмолился Анфертьев.

«Ну, да ладно, на чем-нибудь другом наживу», – подумал он и, вздохнув, согласился.²⁸⁷

Вот девушка видит сон, ей кажется, что она трамвай, она едет и звенит, ей очень весело, она чувствует, что наполнена людьми. Хороший сон, очень хороший сон, — подумал Анфертьев, — может быть, она, милая, была

²⁸⁶ Вагинов 1999: 377.

²⁸⁷ Там же: 350.

беременна и страдала, а вот во сне получила облегчение.²⁸⁸

Подобные фрагменты стилистически далеко отстоят от насмешливых, но в целом, не лишенных симпатии (или хотя бы авторского интереса) описаний из “Козлиной песни”. Однако персонажем, наиболее радикально порывающим с классическим пониманием коллекционера, является Жулонбин, которого Вагинов в названии первой же главы своего романа даже характеризует по-другому: систематизатор.

Перед человеком лежали: ногти остроконечные, круглые, женские и мужские различных оттенков. На каждом ногте чернилами весьма кратко было обозначено где, когда ноготь срезан и кому он принадлежал. [...] Он перебирал ногти, складывал в кучки, располагал в единственно ему известном порядке. Нет, собственно, и ему неизвестен был порядок, он искал его, он искал признаков, по которым можно было бы систематизировать эти предметы.²⁸⁹

Находящийся в постоянной фрустрации, Жулонбин бесконечно систематизирует всевозможный мусор, который он “коллекционирует”:

В шкапу хранились бумажки исписанные и неисписанные, фигурные бутылки из-под вина, высохшие лекарства с двуглавыми орлами, сухие листья, засушенные цветы, жуки, покрытые паучками, бабочки, пожираемые молью, свадебные билеты, детские, дамские, мужские визитные карточки с коронами и без них, кусочки хлеба с гвоздем, папиросы с веревкой, наподобие рога торчащей из табаку, булки с тараканом, образцы империалистического и революционного печенья, образцы буржуазных и пролетарских обоев, огрызки государственных и концессионных карандашей, открытки, воспроизводящие известные всему миру картины, использованные и неиспользованные перья, гравюры, литографии, печать Иоанна Кронштадтского, набор клизм, поддельные и настоящие камни (конечно, настоящих было крайне мало), пригласительные билеты на комсомольские и антирелигиозные вечера, на чашку чая по случаю прибытия делегации, на доклады о международном положении, пачки трамвайных лозунгов, первомайских плакатов, одно

²⁸⁸ Там же: 356.

²⁸⁹ Вагинов 1999: 336.

амортизированное переходящее знамя, даже орден черепахи за рабские темпы ликвидации неграмотности был здесь.

С гордостью человек окинул взглядом комнату. Все это человек должен был систематизировать и каталогизировать. Все это он должен был распределить по рубрикам.²⁹⁰

Жулонбин контрастирует с остальными персонажами-коллекционерами, поскольку при всей странности или эфемерности их коллекций, они последовательны, и даже с перекупщиком Алфертьевым, которому все равно, что продавать, сломанные часы или ругательства, лишь бы это приносило деньги. В наборе предметов в комнате Жулонбина, с одной стороны, реализуются сразу несколько принципов абсурдистского письма — отсутствие внутренней логики между структурными элементами, неразличение высокого и низкого, важного и второстепенного, бесконечное нагромождение деталей и подробностей. С другой стороны, в образе Жулонбина Вагинов остраивает и окончательно абсурдизирует саму идею коллекционирования, фактически манифестируя ее кризис и недостаточность (то, что на более высоком уровне абстракции и — шире — всей своей поэтики он прodelывает с конвенциями модернизма).

Как отмечает М. Липовецкий, что характерно, как раз на примере Свистонов, коллекционирующего для романа вырезки из газет, подслушанные разговоры и живых людей, основной из этих конвенций является отношение к творчеству, которое при помощи “кунсткамеры” Свистонова Вагинов, в противоположность модернизму, уравнивает со смертью (в том числе и смертью автора)²⁹¹. Отдельно стоит отметить, что в Свистонове уже есть ростки Жулонбина-систематизатора: в одной из сцен романа он систематизирует свою библиотеку, раскладывая книги по степени “питательности” (!). В тоже время, если в “Трудах и днях Свистонова” показан процесс распада классической идеи коллекционирования, то мир “Гарпагонианы” — это уже взятый за исходную точку результат этого распада, фрагментарный бессмысленный ад, которого так боялись персонажи Свистонова, и который абсолютно адекватен таким собирателям как Жулонбин и Алфертьев.

²⁹⁰ Вагинов 1999: 339-340.

²⁹¹ Липовецкий 2008: 129-140.

Фактически на примере галереи эксцентричных собирателей, все более абсурдизированных от романа к роману, Вагинов демонстрирует постепенный переход или движение от кризиса модернизма, через симулякры к авангардному нигилизму.

3.1.3. Автор как коллекционер и барахольщик. Абсурд знаков, или *textual hoarding*.

Собирание Жулонбиным всякого бессмысленного мусора как крайняя негативная степень коллекционирования (своего рода анти-коллекционирование) переводит нас к другому автору, во многом являющемуся антитезой к Вагинову и его героям. Даниил Хармс, выступающий в данной работе точкой отсчета и образцом для сравнения, по его собственным словам, коллекционером не был. В своем шуточном письме А. Введенскому Хармс пишет об этом так:

Ведь я не коллекционер. Я всегда презирал коллекционеров, которые собирают марки, пёрышки, пуговики, луковки и т. д. Это глупые, тупые и суеверные люди. Я знаю, например, что так называемые «нумизматы», это те, которые копят деньги, имеют суеверный обычай класть их, как бы ты думал куда? Не в стол, не в шкатулку а... на книжки! Как тебе это нравится? А ведь можно взять деньги, пойти с ними в магазин и обменять, ну скажем, на суп (это такая пища), или на соус кефаль (это тоже вроде хлеба).²⁹²

Несмотря на то, что это письмо “почти такому же нетупому человеку”, как и его автор, размывают границы между прозой и личной перепиской, будучи написанным в конце 30-х годов, оно совпадает с воспоминанием Я. Друскина о том, что Хармс говорил, что для него жизнь важнее искусства²⁹³. Не будучи коллекционером в прямом смысле этого слова, Хармс тем не менее коллекционировал многое. Например, вполне в духе эфемерных объектов у Вагинова, — “естественных мыслителей”: чудаков и городских сумасшедших, с которыми Хармс любил обсуждать их идеи и даже хотел устроить творческий вечер, где они бы рассказывали свои проекты публике. Иронизируя в письме А.И. Пантелееву о своих математических штудиях, Хармс отмечает, что его

[в]ыводы оказались столь неожиданные, что я, благодаря им, стал сильно смахивать на естественного мыслителя. Да вдобавок ещё естественного мыслителя из города Курска. Скоро мне будет как раз к лицу заниматься

²⁹² Хармс 2001: 53.

²⁹³ Друскин 1995: 47.

квадратурой круга или трисекцией угла.²⁹⁴

Кроме того, систематизируя свою жизнь в разговоре с Л. Липавским, Хармс создает абсурдистскую коллекцию интересов, чей алогизм держится исключительно на его личности (это особенно интересно в силу того, что о личностях вагиновских абсурдных коллекционеров мы, по понятным причинам, не знаем практически ничего):

Писание стихов и узнавание из стихов разных вещей. Озарение, вдохновение, просветление, сверхсознание, все, что к этому имеет отношение; пути достижения этого; нахождение своей системы достижения. Различные знания, неизвестные науке. Нуль и ноль. Числа, особенно не связанные порядком последовательности. Знаки. Буквы. Шрифты и почерки. Все логически бессмысленное и нелепое. Все вызывающее смех, юмор. Глупость. Естественные мыслители. Чудо. Фокусы (без аппаратов). Человеческие, частные взаимоотношения. Хороший тон. Человеческие лица. Запахи. Уничтожение брезгливости. Умывание, купание, ванна. Чистота и грязь. Пища. Приготовление некоторых блюд. Убранство обеденного стола. Устройство дома, квартиры и комнаты. Одежда, мужская и женская. Вопросы ношения одежды. Курение (трубки и сигары). Что люди делают наедине с собой. Сон. Записные книжки. Писание на бумаге чернилами или карандашом. Бумага, чернила, карандаш. Ежедневная запись событий. Запись погоды. Фазы луны, Вид неба и воды. Колесо. Палки, трость, жезлы. Муравейник. Маленькие гладкошерстные собаки. Каббала. Пифагор. Театр (свой). Пение. Церковное богослужение и пение. Всякие обряды. Карманные часы и хронометры. Пластроны. Женщины, но только моего любимого типа. Половая физиология женщин. Молчание.²⁹⁵

Больше же всего с вагиновскими анти-коллекционерами Хармса сближает то, что по воспоминаниям современников, он не выбрасывал ничего: ни чеков, ни бумажек, ни огрызков карандашей, и т.д. Бытовой hoarding Хармса, идущего гораздо дальше, чем Вагинов, в плане уничтожения модернистского status quo в пользу авангарда,

²⁹⁴ Хармс 2001: 70.

²⁹⁵ Кобринский 2008: 284. Анализ интересов Хармса как один из источников его поэтики см. в: Караулова 2012.

“не только созда[ет] текст, аналогичный “черной дыре”, но и сопровождает его метапрозаическим самописанием”²⁹⁶, на уровень собственно письма, однако, не переходит. Он строит свои миниатюры, скорее, на абсурдистской идее дурной бесконечности, создавая петлю немотивированного комического насилия или повторяющихся до обесмысливая коротких диалогов, нежели на принципах систематизатора Жулонбина. Кроме того, характерная для Хармса невозможность закончить текст, по мнению Ямпольского, приводит к тому, что “текст сворачивается в круг повторений, каждое из которых может быть началом наравне с другим”²⁹⁷, в результате чего тексты Хармса часто представляют из себя коллекцию начал.

В то же время, у Л. Добычина, автора, очень близкого по поэтике к Хармсу в том, что касается того, что М. Липовецкий называет “аллегорией письма”²⁹⁸, Ж.-Ф. Жаккар — “смертью письма”²⁹⁹, а Н. Корнуэлл — концептом *end of story*³⁰⁰ — в “Городе Эн” (1935), в силу особенностей повествователя в основу оказывается положен принцип, который можно условно обозначить как *textual hoarding*. Нагромождение самых разнообразных мелочей и подробностей, их ослабленная логическая связь, приводят к тому, что нарратор-*hoarder* фактически с их помощью семантизирует и десемантизирует окружающий его мир, деля его на несколько основных категорий-“коллекций”, таких как религия, быт и культура. Остановлюсь на двух последних коллекциях, поскольку набор объектов в них и способ их организации представляет особый интерес.

Литературные источники, цитаты и реминисценции в добычинских текстах становились предметом исследования неоднократно³⁰¹, однако мало кто обращал внимание на принципиальную важность для добычинской “поэтики показа” не собственно текстовых, сколько иллюстративных материалов.

²⁹⁶ Липовецкий 2008: 140.

²⁹⁷ Ямпольский 1998: 368.

²⁹⁸ Липовецкий 2008: 151.

²⁹⁹ Жаккар 1995.

³⁰⁰ Cornwell 1991: 21-22.

³⁰¹ См., к примеру, работы, собранные в: Добычин 1996.

В первую очередь, принципиальная важность визуального материала для повествователя реализуется Добычиным через принцип описания новых, вводящихся в повествование персонажей. В самом начале романа главный герой следующим образом описывает даму, встретившуюся ему и его матери по дороге на религиозный праздник:

Сморкаясь, нас обогнала внушительная дама в меховом воротнике и, поднеся к глазам пенсне, благожелательно взглянула на нас. Ее смуглое лицо было похоже на картинку “Чичикова”. В воротах все остановились [...], и дама-Чичиков еще раз посмотрела на нас.³⁰²

Повествователь описывает нового для него персонажа, играющего в дальнейшем не последнюю роль в сюжете, через сравнение с готовым, уже виденным визуальным образом – иллюстрацией к его любимой книге (по крайней мере, он постоянно к ней возвращается) “Мертвые души”. Обозначив данное сравнение, он кодифицирует его, убирая собственно элемент сравнения, слова “похоже на”, и оставляя лишь лаконичный и выразительный портрет: “дама-Чичиков”.

Подобная структурная схема сравнений повторяется в романе систематически:

Явился Пшиборовский, фельдшер. С волосами дыбом и широкими усами, он напоминал картинку “Ницше”³⁰³

Вечером прибыли гости [...] Бородатые, как в “Священной истории”, они сели за карты.³⁰⁴

Навстречу нам шла от калитки стройненькая девочка и с удивлением посматривала. Чем-то она напомнила мне богородицу тюремной церкви и монументальной мастерской И. Ступель. [...] – Кто это? – спросил я на бегу у Сержа. – Тусенька Сиу, – ответил он.³⁰⁵

³⁰² Добычин 2013: 109.

³⁰³ Добычин 2013: 112.

³⁰⁴ Там же: 114.

³⁰⁵ Там же: 128.

У Белугиных мы застали Сиу, отца Тусеньки. Он был с бородкой, в очках.
Он похож был на портрет Петрункевича.³⁰⁶

и т.д.

Наиболее последовательно система сравнений без их кодификации реализуется в романе Добычина через соотнесения повествователем себя и ближайших людей с поэмой Гоголя. Особенностью взгляда героя-ребенка является то, что он не делает различия между художественным произведением и жизнью, унифицируя и сближая их в равной степени, воспринимая как естественную их взаимопроницаемость:

Раздеваемый нянькой, я думал о том, что нам делать с этим выигрышем. Мы могли бы купить себе бричку и покатить в город Эн. Там нас полюбили бы. Я подружился бы там с Фемистоклюсом и Алкидом Маниловыми.³⁰⁷

Познакомившись с Сержем Кармановым, ставшим его ближайшим другом, повествователь увлекает того рассказом о героях Гоголя, про которых Серж еще ничего не знает. Хотя герой часто обращается к иллюстрациям, связанным с Гоголем, при описании самых бытовых подробностей (периодически доводя описание до чистого абсурда, как в случае с фразой: «Возвратясь, мы, как “Тоголь в Васильевке”, посидели на ступенях крыльца»³⁰⁸), он не делает принципиальной разницы между Чичиковым и Маниловым, соотнося себя поочередно то с одним, то с другим:

Я стоял как Манилов.³⁰⁹
Заинтересованный, я стал смотреть на все лица и, как Чичиков, силился угадать, кто писал.³¹⁰

³⁰⁶ Там же: 144.

³⁰⁷ Там же: 113.

³⁰⁸ Добычин 2013: 140.

³⁰⁹ Там же: 138.

³¹⁰ Там же: 148.

Можно сделать вывод, что для повествователя ключевым является лишь проницаемость поэмы, позволяющая, с одной стороны, уехать из реального города Эн в выдуманный Гоголем, а с другой, описывать реальные ситуации, пользуясь готовыми (пусть и не имеющими никакого отношения к этим ситуациям) образцами. Исходя из этого, полного отождествления поэмы и жизни не происходит: если даже, судя по восприятию ребенка-повествователя, пространства поэмы и города и сближены, то события и персонажи очевидным образом разнятся, позволяя лишь пытаться их соотносить. Поэтому повествователь, используя образы из текста, указывает на элемент сравнения, которым чаще всего выступает слово «как» (как Чичиков, как Манилов, как Гоголь и пр.).

Случаи (частичной) кодификации сравнения, подобные примеру с дамой-Чичиковым, упоминаются в романе в связи с еще двумя персонажами (один из них – это Серж до знакомства повествователя с ним, другой – потенциальный друг). Главным отличием от чисто визуальных сравнений является то, что эти сравнения основаны на образах литературы, то есть на субъективных представлениях, а не на объективированном иллюстративном материале. Так, например, эпизод, когда неизвестный мальчик напугал повествователя, состроив ему страшную рожу в окно, обретает благодаря отцу героя название “Страшный мальчик”. В следующей за этим ситуации знакомства повествователь кодифицирует отцовское сравнение, отмечая:

Я выбежал. Лампа горела в передней. Маман восклицала уже. Перед ней улыбались, сморкаясь и освобождаясь от шуб, дама-Чичиков и “Страшный мальчик”.³¹¹

Годами позже, повествователь так описывает ожидание встречи с человеком, с которым хотел бы подружиться:

Взволнованный, как всегда перед новым знакомством, я ждал своей встречи с Гвоздевым. – Не он ли, – говорил я себе, – этот Мышкин, которого я все

³¹¹ Добычин 2013: 114.

время ищущу?³¹²

Примеры же с Тусенькой-Натали (в которую повествователь влюблен) и ее отцом характерны тем, что это единственный случай в романе, когда сравнения, данные повествователем, повторяются и, более того, наслаиваются друг на друга, создавая фотографический эффект множественной экспозиции. Герой, “тоскуя” по Тусеньке, отмечает следующее:

По понедельникам первым уроком у нас было “законоведение”, и ему обучал нас отец Натали. Он был седенький, в “штатском”, в очках, с бородавкой на лбу и с бородкой как у Петрункевича. Я не отрываясь смотрел на него. Мне казалось, что в чертах его я открываю черты Натали и мадонны И. Ступель.³¹³

На первый план выведено повторяющееся сравнение господина Сиу с портретом Петрункевича; однако, вглядываясь, повествователь видит в чертах отца черты дочери и – соответственно – черты изображения богородицы, с которым он первоначально сравнил понравившуюся ему девочку.

Само сравнение человека с религиозным изображением использовано в романе дважды: помимо Тусеньки-богородицы, повествователь постоянно сравнивает Васю (старшего ученика, систематически нарушающего дисциплину в училище) с изображением ангела, полученным им в подарок, или с картиной, изображающей мучения Иоанна-Крестителя. Подобное сравнение оказывается для повествователя важнее, чем выстраивание дружбы с Сержем и собственной жизни как цепочки иллюстраций к “Мертвым душам”: о Васе и о Натали повествователь продолжает вспоминать даже тогда, когда, по его словам, “разочарованный, ожесточенный, оттолкнутый, я уже не соблазнялся примером Манилова с Чичиковым. Я теперь издевался над дружбой”³¹⁴.

³¹² Там же: 160.

³¹³ Там же: 174.

³¹⁴ Добычин 2013: 170.

Характерно и то, что повествователь воспринимает через сравнения с разного рода “картинками” не только встречающихся ему людей и себя, но и места. Так, путешествие в Крым герой снабжает следующим сравнением:

Мы приплыли поздно, и я не увидел впотьмах ни мечети, ни церкви. Я знал их давно по открытке “Приветствие из Евпатории”³¹⁵,

а восприятие им Риги в более старшем возрасте вызывает в памяти воспоминания о детских мечтах о поэме Гоголя:

Город был очень красив и как будто знаком мне. Возможно, он похож был на тот город Эн, куда мне так хотелось поехать, когда я был маленький.³¹⁶

Сьюзан Пирс, говоря о подходах к объектам, которые коллекционируют люди, выделяет три возможных подхода к объектам и их социальной нагрузке: как к артефактам, как к знакам и символам, и как к смыслам:

Given this fact of interdependence we can see three perspectives within which objects operate socially. Firstly, objects may be considered as artifacts, that is, as lumps of the physical (natural) world transformed into artifacts by social process (culture). [...]

Secondly, objects may be considered as signs and symbols, creating categories and transmitting messages which can be read. This involves treating object sets as texts, to be interpreted by applying to material culture the concepts developed by semiologists and structuralists for the analysis of language.

Thirdly, objects may be studied as meaning: that is, as things to which both individuals and societies attach differing moral and economic values as a result of their historical experience, both personal and communal.³¹⁷

³¹⁵ Там же: 149.

³¹⁶ Там же: 173.

³¹⁷ Pearce 1995: 15-16.

Фактически, повествователь Добычина, реализуя второй из указанных Пирс подход, создавая знаки из артефактов окружающего его “культурного слоя” (с необходимой поправкой на бедность этого слоя в провинциальном городе), собирает если не физическую, то сносную ментальную коллекцию иллюстрированных книг и открыток (“картинок”), организованных по принципу “культурного багажа” “мальчика из приличной семьи”. И если эта коллекция при всей своей ограниченности обладает определенной последовательностью и даже некой культурной ценностью (никаких пошлостей в духе Кости Ротикова безымянный повествователь “Города Эн” не собирает), то следующая его “коллекция” — бытовых деталей — открыто переходит в категорию hoarding.

Ключевым приемом, используемым Добычиным для фиксации бытовых деталей, является введение в текст заковыченных понятий (терминов, абстрактных характеристик), которые герой-повествователь постепенно вводит в свой лексикон. Подобных примеров в романе более полусотни, и все они с большей или меньшей степенью условности группируются в следующие, слабо связанные между собой блоки³¹⁸:

1. Вестиментарный код и внешность: «в шляпе “амазонка” и в браслете “цепь”» (123); «она была в форме “сестры”» (136); «у меня в это время был “непроницаемый вид”» (164); «он был одет в “штатское”» (173).
2. Помещения и детали архитектуры: «я улизнул в “приемную”» (124); «на “даче” он был управляющий» (150); «От виадука мы медленно доходили до “зала для свадеб”» (176). Одним из наиболее неожиданных примеров этого блока является фрагмент: «из комнаты, называвшейся “библиотека”» (140).
3. Предметы: «сундучок, который назывался “скрынка”» (111); «С “кафедры”, на которой стоял стакан с ландышами» (181); «мы получали “свидетельства”» (181)
4. Школа/училище: «Серж был в “основном”, а Андрей – в “параллельном”» (141); «подошел ко мне на “перемене”» (161); «я вставлял что-нибудь из “закона” или из “словесности”» (175).

³¹⁸ В силу количества цитат, далее номера страниц по: Добычин 2013 — указаны прямо в тексте.

5. Религиозные обряды: «мы видели, стоя у окон, “процессию”» (156); «приближался “молебен”» (168); «обещал мне вернуть их за “всенощной”» (174).
6. Политический дискурс: «она была “правая”» (142); «толковала про “объединение” и про “отпор”» (158).
7. Абстрактные понятия: «Мы решили, что она “на практике”» (112); «в “нечетные дни”» (152); «его “посадили”» (153); «Серж начал “жить” с ней» (167).
8. Искусство: «Мы любили его “видовые” с озерами, “драмы” [...], и “комические”» (154); «про “современную литературу” я думал...» (179).

Стремление повествователя вырвать слово/словосочетание из контекста употребления, закавычить его и механически воспроизводить в повседневной речи, свидетельствует о том, что ряд понятий и терминов лишен в глазах повествователя своего значения, десемантизируется им и низводится до уровня маркера принадлежности к определенному кругу (условных “взрослых”, компании по училищу и т.д.). Механизм присвоения новых слов описывается самим героем на примере политического дискурса: «Мы стали употреблять слова “митинг”, “черносотенец”, “апельсин”, “шпик”» (142; при этом, как и в случае с отправлением религиозных обрядов, элементы анализа, отбора и ценза со стороны героя отсутствуют).

В ряде случаев присвоение героем новых терминов, их вторичная семантизация в контексте его личного опыта, сопровождается раскрытием кавычек. Как правило, такие примеры относятся либо к категории повседневных вещей («Замок скринки сыграл свою музыку» (113)), либо к религиозным обрядам («я отправился рано ко всенощной» (175)), либо к абстрактным понятиям («она оказалась, бедняжка, на практике», (114)), — то есть к одной из тех категорий, которые определяют его жизнь в большей степени, нежели разговоры взрослых или приятелей по училищу о политике. В то же время, некоторые понятия (чаще всего совершенно непредсказуемые) иногда семантизируются и десемантизируются снова, без привязки ко времени повествования, разрушая и без того слабые связи, по которым повествователь обращает внимание именно на эти понятия, а не на другие. С одной стороны, он, как Евгений Фелинфлеин, коллекционирует “курьезы” взрослой

жизни, а с другой — “не узнает” слово библиотека. Герой оказывается ориентированным на “чужое слово” (Бахтин), помещая новые для себя понятия, лишённые семантики, в кавычки, воспроизводя их по преимуществу как абстрактный знак, свидетельствующий о его принадлежности к миру взрослых³¹⁹.

При помощи нагромождения десемантизированных и ресемантизированных понятий и терминов, относящихся к подчеркнuto разным дискурсам, Добычин при помощи своего нарратора, по сути, реализует принцип, который философ Ж. Делез в своей книге “Логика смысла”, посвященной в т.ч. и абсурду как таковому, а не только законам конструирования смысла (на примерах, в первую очередь, нонсенса) называет “кругом предложения”:

От десигнации через манифестацию к сигнификации и обратно — от сигнификации через манифестацию к десигнации — нас влечет по кругу, который и составляет круг предложения³²⁰,

— однако девальвация четких принципов³²¹, по которым нарратор “Города Эн” мог бы отбирать и систематизировать свои эфемерные находки в коллекции (их, принципов, полная невыводимость из собственно текста романа) сближает персонажа из абсурдных анти-коллекционеров если не с Жулонбиным (для этого добычинский мальчик все-таки вызывает читательскую — и авторскую — симпатию), то — принципиально — с Анфертьевым. И если для Анфертьева мотивация собирать самое разнообразное и несвязанное между собой логически барахло — финансовая, то для повествователя “Города Эн” она (по имманентному принципу бытования категории абсурда) связана с процессом понимания

³¹⁹ Тому же принципу подчинено и систематическое использование второго лица в повествовании, когда речь заходит об обсуждении чего-либо старшими в присутствии героя: «Цецилию мы выгнали» (113); «Мы рассердились на нее за это и при расчете удержали с нее за подаренные ей на пасху башмаки» (130) и т.д. Исключение составляют использованные во втором лице глаголы движения, а также те случаи, когда “мы” — это повествователь и кто-то из его сверстников.

³²⁰ Делез 2010: 30.

³²¹ Пользуясь терминологией Липовецкого, основной принцип можно было бы назвать симулякром системности.

окружающего мира — понимания дискретного, внелогичного и обреченного на неудачу³²², но, по сути, единственно возможного.

³²² Ср. самую известную фразу романа: “Все что я видел, я видел неправильно” (182).

3.2. “Провинциальная” линия ленинградской литературы абсурда

Одной из центральных характеристик прозы абсурда, как упоминалось ранее, является тот факт, что она развивалась по преимуществу в контексте городской литературы, в первую очередь — петербургской/ленинградской³²³. Во многом это обусловлено тем, что молодые поэты и прозаики, среди которых К. Вагинов, Д. Хармс, Г. Гор, П. Зальцман, А. Егунов и пр., независимо от места своего рождения (собственно говоря, коренными петербуржцами, из числа авторов-героев данной работы, были лишь Хармс и Вагинов), жили в “Петербурге” (Петрограде или Ленинграде, смотря по времени) и вращались в одних и тех же кругах, заводя знакомства и обуславливая тем самым тематические и формальные сближения индивидуальных поэтик в рамках литературы абсурда. Среди основных культурных центров Петрограда начала 1920-х годов необходимо назвать круг Михаила Кузмина, круг Павла Филонова, кружок “чинарей” и формалистский семинар при Институте истории искусств. Кружки не были замкнуты, и участники свободно переходили из одного в другой, способствуя формированию, условно говоря, круга прозаиков-абсурдистов.

Принципиальным исключением в данном случае является Л. Добычин, который будучи провинциалом по рождению (он родился в 1894-м г. в Люцине, ныне г. Лудза на территории Латвии), всю жизнь прожил в небольших городах (Двинске-Даугавпилсе и в Брянске), ни в какие группы по интересам не входил, и в Ленинград переехал лишь в 1934-м г., за два года до смерти. Однако и в его творческом становлении образ Петербург играл важную роль, и после 1925-го года круг его эпистолярного общения составляли по преимуществу ленинградские литераторы: М. Слонимский, Л. Рахманов, Г. Гор, Н. Чуковский и т.д., составившие, в формулировке И. Сухих, “по принципу случайной закономерности (или закономерной случайности)”³²⁴ еще одну условную литературную группу, далекую

³²³ Одну из попыток сближения прозы абсурда и “петербургского текста” по линии предложенного В. Шкловским понятия “остранения” (1919) предложен в книге: Буренина 2000. Тем не менее выводы, к которым приходит исследовательница, представляются чересчур общими.

³²⁴ Сухих 2004: 453.

от наиболее радикальных обэриутских устремлений, однако в силу личных пересечений не избежавшую полностью их влияния³²⁵.

Л. Добычин, писавший с 1924-го года, полноценно вошел в литературу в 1927-м г., после публикации сборника рассказов “Встречи с Лиз”, посвященного жизни уездного города. Несмотря на то, что

“[п]ровинция” у Л. Добычина уже и есть “модель мира”, не менее репрезентативная в художественном смысле, чем какая-либо иная. Не потому, что “свет мира” исходит из нее. Но потому, что сам наш мир онтологически, сущностно “провинциален”³²⁶, —

до самого рубежа 1920-1930-х гг. проза абсурда сюжетно практически не покидала пределов Ленинграда. (В тоже время особо стоит отметить, что публиковаться из авторов-абсурдистов первого ряда в эти годы возможность имел собственно лишь Константин Вагинов: “Козлиная песнь” вышла в 1928-м г., “Труды и дни Свистонова” — в 1929-м).

Однако в 1931-м году неожиданно появляется ряд текстов, действие которых постепенно уходит все дальше от центра в провинцию. Для начала Константин Вагинов выводит действие своего романа “Бамбочада” за пределы Петербурга (центральное место действия — Царское Село), а затем — Андрей Егунов (Николев) публикует роман “По ту сторону Тулы”, в то время как у Л. Добычина в печати выходит второй сборник рассказов “Портрет” (наполовину, правда, составленный из переработанных текстов первого сборника).

Кроме того, в 1930 г. Геннадий Гор пишет на советском материале виртуозный роман “Корова”, за который его отчисляют из Ленинградского университета, а в

³²⁵ Опыт контекстуализации данных авторов обусловлен тем, что их ранние, “формалистские” вещи были уже в 1931-м г. опубликованы под одной обложкой: сб. “Студенческие повести” (“Факультет чудаков” Г. Гора, “Полнеба” Л. Рахманова), а затем републиковались в новейшее время: “Факультет чудаков”. СПб., 2004 (дополненный повестью М. Слонимского “Средний проспект”).

³²⁶ Арьев 2013: 35.

Москве в то же время Андрей Платонов работает над повестью “Котлован”³²⁷. Оба текста не были опубликованы при жизни их авторов, что исключает возможность взаимовлияния, тем интереснее пересечения и сближения близкого к обэриутам Гора и обладателя уникального идиостиля Платонова.

Подобная концентрация близких по тематике текстов делает возможным выделение в рамках дискурса прозы абсурда отдельной линии, которую можно условно обозначить как “провинциальную” и которая, в свою очередь, делится на несколько тематических блоков:

1. Разрушение культурных кодов классической литературы: “По ту сторону Тулы” А. Егунова (Николева).
2. Абсурд на службе современной тематики: “Корова” Г. Гора и не являющийся по существу абсурдистской прозой “Котлован” А. Платонова.
3. Особняком стоит фактический родоначальник “провинциального абсурдизма” Л. Добычин, который в своих рассказах во многом объединяет два выше упомянутых блока (до предела конденсируя их находки). В то же время, несмотря на наличие в сборнике “Портрет” нескольких безусловных шедевров абсурдистской прозы (в т.ч. одноименный сборнику рассказ), добычинская ветвь “провинциального абсурдизма” находит наиболее полное выражение в романе “Город Эн” — в форме абсурдного образа прошлого (что нехарактерно для остальных текстов, где если даже фабула построена не на демонстративно современном материале, то хотя бы действие происходит в современной автору эпохе). Роман вышел в печати в 1935-м г. и ознаменовал собой завершение всей “провинциальной” линии русского абсурдизма, после чего тематика текстов окончательно возвращается в город.

³²⁷ О трудностях точной датировки текста “Котлована” см.: Котлован 2000.

3.2.1. Абсурд на службе советской тематики: “Корова” Г. Гора и “Котлован” А. Платонова.

Биография Геннадия Самойловича Гора (15.01.1907 — 6.01.1981) не особенно богата внешними событиями. Родившийся в Верхнеудинске (теперь — Улан-Удэ), Гор провел первый год жизни в тюрьме вместе с родителями, отбывавшими срок за революционную деятельность. Переехав в 1923-м г. в Петроград, он поступил на историко-лингвистический факультет университета, где заведовал студенческой газетой. Довольно быстро вошел в круг писателей, группировавшихся вокруг комсомольской литературной группы “Смена”³²⁸, куда входили Л. Рахманов, М. Слонимский, О. Берггольц и др. Будучи наиболее авангардно настроенным из своих “сменовских” коллег, постепенно завязывает дружеские отношения с кругом петербургских абсурдистов: будущими обэриутами (познакомившись в 1925-м году с Д. Хармсом, Гор впоследствии оставил о нем небольшую мемуарную заметку, вошедшую в эссе “Замедление времени”³²⁹) и Л. Добычиным, который в дальнейшем неоднократно справлялся о нем у своих ленинградских корреспондентов³³⁰.

После нескольких довольно традиционных рассказов (одна из первых публикаций Гора — рассказ “Калым” в журнале “Юный пролетарий”³³¹), вместе с Леонидом Рахмановым выпустил книгу “Студенческие повести” (Гослитиздат, 1931), в которую поместил сочиненную ранее повесть “Факультет чудаков”. Несмотря на то, что и публикуемая в сборнике во второй раз повесть Рахманова “Полнеба” (написанная в 1928-м г. и опубликованная тогда же в журнале “Звезда”) была далека от неписанных канонов зарождающегося соцреализма, оригинальность текста Г. Гора вводит его в контекст “второй прозы” 1920-30-х гг., тематически соотнося его, к примеру, с романом В. Каверина “Скандалист, или Вечера на Васильевском острове” (1928), а особенно — с романом К. Вагинова “Козлиная песнь” (также

³²⁸ Подробнее о литературной группе “Смена” см.: Рахманов 1984: 110-117.

³²⁹ В: Хармс 2019: 226-230.

³³⁰ Добычин 2013: 321-322.

³³¹ См.: Огрызко 2015. Электронная публикация.

1928). Данный ряд писателей расширяет исследователь Гора А. Муждаба, отмечающий, что

[е]го ранние опыты – преимущественно истории из жизни «чудаков», студенчества или «новых мещан» – носят следы влияния Юрия Олеши, Вениамина Каверина, Михаила Зощенко, Леонида Добычина, Константина Вагинова и Виктора Шкловского без видимой последовательности, в соответствии с [...] установкой на формальный эксперимент, полностью реализующийся в пределах нескольких фраз.³³²

Увлечение близкого к обэриутам Гора авангардистскими приемами вызвало ряд критических замечаний, начало которому положил один из “серапионовых братьев” Михаил Слонимский, написавший доброжелательное, но обеспокоенное предисловие к конволюту Гора/Рахманинова. Отмечая “некоторую искусственность и несамостоятельность” обоих произведений, стоящих “в противоречии с генеральными традициями русской литературы”, Слонимский отмечает, что

метод, взятый Гором в повести “Факультет чудаков”, таит в себе опасности, еще непреодоленные автором. [...] дает себя знать недостаточность работы писателя над основными мотивами нашей действительности.³³³

Слонимский не ошибся. Через несколько месяцев после выхода, книгу изъяли из продажи, а Гора обвинили в троцкизме³³⁴. Гору повезло, что эта критика не имела далеко идущих последствий, особенно если учесть, что в декабре того же 1931-го

³³² Муждаба 2017. Что любопытно, этот отзыв практически дословно повторяет критику Гора, опубликованную неким И. Эвентовым в журнале “Резец” (1935, №24): “”Факультет чудаков” – собрание героев, характерных, главным образом, своими сногшибательными странностями: парадоксальными привычками, неестественными наклонностями, эксцентрическим образом действий. Все они – манаки, оригиналы, чудаки”.

³³³ ФЧ 2004: 15.

³³⁴ Огрызко 2015.

года по обвинению в участии в “антисоветской группе писателей” были в первый раз арестованы его приятели-обэриуты³³⁵.

Так или иначе, в 1933-м году ему еще удалось издать сборник рассказов “Живопись”, написанных в том же “формалистском” ключе, однако критическая реакция в этом случае оказалась гораздо более негативной³³⁶. Обвиненный маститым марксистским критиком Г. Мунблитом в “силлогических выкрутасах”, Гор был вынужден серьезно пересмотреть свою творческую манеру. Он уехал на Дальний Восток, и по результатам своей поездки создал на этнографическом материале ряд повестей (в частности, повесть “Ланжеро” 1937-го года), после чего отношение к нему критиков стало более лояльным, хотя вступление в Союз писателей пришлось на несколько лет отложить.

Обозначенный своим учеником Андреем Битовым как “перепуганный талант”³³⁷, оставшуюся часть жизни Гор писал безобидные биографии советских художников, а после Второй мировой войны сделал себе имя среди писателей-авторов философской фантастики. Его определенная встроенность в контекст официальной советской литературы как автора “добротного” (В. Шубинский), но не выдающегося, привела к тому, что до самого последнего времени его имя в контексте возвращения “второй прозы” практически не упоминалось (несмотря на усилия А. Битова, познакомившегося с Гором в середине 1960-х на занятиях секции ленинградского ЛИТО, которой тот руководил), и даже само возвращение ранней прозы Гора не вызвало особого резонанса и прошло практически незамеченным.

Исключением не стали ни публикация “Коровы” (“потерянной” Гором после неудачных попыток ее опубликовать в 1931-32-м гг.³³⁸), ни первая публикация его цикла “блокадных” стихотворений, написанных под влиянием обэриутской поэтики, своеобразно преломленной.³³⁹ Как отмечал влиятельный литературный

³³⁵ Подробнее см.: СДОС 2000: 519-573.

³³⁶ Подробно о критических отзывах на сборник “Живопись” в: Муждаба 2012.

³³⁷ Битов 2000: 5 в Гор 2001.

³³⁸ Муждаба 2017.

³³⁹ Гор Г. Стихи // Звезда. 2002/05.

критик Олег Юрьев (чья статья в журнале “Новое литературное обозрение” стала одной из первых попыток анализа горовской поэтики) эту публикацию он “пропустил”, потому что “чего от него [Гора] было ожидать после “Коровы””³⁴⁰. Однако после выхода в печати билингвального (русский/немецкий) сборника стихотворений Гора, подготовленном переводчиком Петером Урбаном (2007), и републикации цикла в серии репринтных изданий авангардной литературы в издательстве “Гилея” (2012), как минимум стихи Гора, если не его проза, регулярно становятся объектом внимания европейских и американских славистов, занимающихся блокадными нарративами³⁴¹, и продолжают активно переводиться на иностранные языки.

В то же время, возвращенная читателю в 2001-м году “Корова” практически сразу же ушла в тень, не заняв полагающегося ей места не только в системе творчества Гора, но даже в более широком контексте авангардной прозы 1930-х гг. Среди первых отзывов, попадались и крайне критичные (что в целом нетипично для ситуации возвращения забытых имен и текстов в литературный контекст) — как в случае обыкновенно проницательного О. Юрьева, назвавшего “Корову” “наивной попыткой”

расписать советскую передовицу “авангардной прозой”. Наивной, потому что, во-первых, ничего такого не вышло даже у Бориса Житкова, вложившего в “Виктора Вавича” (на мой личный вкус, самого грандиозного разочарования за все пятнадцать лет публикаций и републикаций “возвращенной литературы”) несоизмеримо больше труда, риска и честолюбия, чем это сделал Гор с “Коровой”.³⁴²

На противоположном полюсе разместилось неоднократно тиражировавшееся предисловие А. Битова, который отмечает, что в случае и “Виктора Вавича” Б. Житкова (переизданного в 1999-м г.), и “Коровы” (опубликованной сначала в журнале “Звезда”, а затем — отдельным изданием), “ничего [...] не произошло в

³⁴⁰ Юрьев 2008. Электронная публикация.

³⁴¹ См., к примеру, Блокадные нарративы 2017.

³⁴² Юрьев 2008.

читательском восприятии”³⁴³, приходя к убеждению, что “и то и другое — удел дипломных работ”³⁴⁴. Однако работ не последовало. О Горе не написано за последние двадцать лет, прошедшие с момента републикации его самых интересных текстов, ни одного монографического исследования, ни одной диссертации, и фактически, весь свод имеющегося литературоведческого анализа создан трудами одного человека — петербургского филолога Андрея Муждаба.

Ситуация достаточно типичная, однако несправедливая, поскольку, хоть речь и идет формально о романе маловлиятельного писателя второго или даже третьего ряда (учитывая ситуацию гетто, в которой пребывает жанровая, особенно фантастическая, русскоязычная литература), но на самом деле — об интереснейшем “литпамятнике” (по формулировке А. Битова), оказавшемся одним из виртуозных абсурдистских текстов 1930-х гг.

Со 2-го по 19-е декабря 1927-го года в Москве проходил XV Съезд ВКП(б), на котором были оглашены директивы по составлению первого пятилетнего плана развития народного хозяйства СССР и резолюция “О работе в деревне”, положившие конец периоду НЭПа. Как было отмечено в последней,

[в] настоящий период задача объединения и преобразования мелких индивидуальных крестьянских хозяйств в крупные коллективы должна быть поставлена в качестве *основной задачи* партии в деревне.³⁴⁵

Основной этап коллективизации пришелся на 1929-31-е гг., и его ход активно освещался в советской прессе. Этот период совпадает с тем, что

за литературным творчеством окончательно закрепляется новый институциональный статус, соответствующий установкам советской действительности. [...] Писательский труд [...] постепенно становится одним из структурных элементов централизованно регулируемой

³⁴³ Битов 2000.

³⁴⁴ Там же.

³⁴⁵ Сталин 1949: цит. по эл. публикации.

общественной жизни и служит художественному отражению идей, задач и достижений власти.³⁴⁶

Неудивительно, что некоторые из писателей-“формалистов” (как авторы, чаще других сталкивавшиеся с разгромной критикой в прессе) начинают делать первые попытки встроиться в партийно и критически одобряемый литературный контекст, либо путем общественно-литературной работы, либо путем написания произведений на современном материале. Практически никто из них не преуспел: так, участие К. Вагинова в работе литературного кружка при заводе “Светлана” в самом начале 1930-х гг. остается одной из наименее изученных страниц его биографии³⁴⁷, а те произведения (очерки, попытки производственного романа), которые все же были закончены, как правило до печати не доходили³⁴⁸.

Не стал исключением и Геннадий Гор. Отличаясь по складу характера мягкостью и неконфликтностью, получив некоторый опыт столкновения с партийной критикой и не имея больше за спиной поддержки достаточно умеренной как для подразделения РАППа группы “Смена”³⁴⁹ (в конце 1929-го г. группу фактически распустил своей критической заметкой В. Друзин, “объясняясь невозможностью изнутри победить «групповщину», влекущую авторов к формализму”³⁵⁰), Гор с, по мнению многих, знавших его лично, искренним энтузиазмом взялся за производственный роман о коллективизации.

³⁴⁶ Бреслер, Дмитренко 2013: 212. Подробнее об этом см. также: Добренко 1999.

³⁴⁷ Подробнее об этом см. единственную статью по теме: Бреслер, Дмитренко 2013.

³⁴⁸ Особенно рьяно браковала цензура произведения украинских авторов: к примеру, многочисленные циклы очерков, посвященных самым разнообразным темам конца 1920-х — начала 1930-х гг., от коллективизации до строительства каналов, написанные такими авторами как Майк Йогансен, Александр Марьямов и др. — были впервые (!) опубликованы лишь несколько лет назад благодаря усилиям киевского издательства “Темпора”.

³⁴⁹ Как вспоминал сам Гор в “Замедлении времени”: “Литературная группа “Смена”, хотя и входила в РАПП, жила подлинной, не обуженной и не препарированной литературной жизнью. Ее члены писали, спорили, мало интересуясь рапповской и налитпостовской схоластикой. Из большинства их вышли настоящие прозаики и поэты”: Гор 1978.

³⁵⁰ Муждаба 2017.

Андрей Битов, ставший в конце 1960-х наиболее близким учеником Гора в ЛИТО (до такой степени, что Гор доверял ему свои неопубликованные рассказы), так описывает интенцию своего учителя:

Изменить своим вкусам, своим поискам молодой Гор не мог. И он попробовал изменить не темЕ (он ее еще не обрел), а темУ. Вера в то, что исповедуемый им художественный метод всемогущ, была неколебима. Можно было пожертвовать всем, кроме *метода*. [...] И он стал переписывать советскую газету 1929 года: то, что надо, но — по-своему.³⁵¹

Несмотря на то, что “и в 1930-е годы, и ранее авангард нередко был совместим с советской идеологией”³⁵², получившийся у Гора текст цензоров не убедил, и “Корова” опубликована не была, и даже спустя 70 лет, с легкой руки А. Битова и О. Юрьева, считается по-преимуществу неудачной попыткой переписать условным “языком авангарда” советскую передовицу. Одну из немногих попыток анализа стиля Гора находим в статье С. Савицкого, писавшего:

В произведениях Гора 1930-х годов сложно не заметить алогизм фабулы, построенный на абсурдистских повторах стиль, элементы примитивистской поэтики и некоторые другие, характерные для обэриутских текстов особенности.³⁵³

Тем не менее, данная характеристика, будучи верной по существу, представляется недостаточной, поскольку особенности романа сближают его не только и не столько с обэриутской поэтикой (в узком понимании, представленной творчеством Хармса и Введенского, сколько со всем кругом петербургских прозаиков-абсурдистов, от К. Вагинова до Л. Добычина, и с частью их предшественников, выводя “Корову” если не на центральное место в поэтике абсурдистской литературы 1930-х годов, то как минимум на одно из важнейших.

³⁵¹ Битов 2001: 9.

³⁵² Савицкий 2013.

³⁵³ Там же.

Роман открывается фрагментом, задающим основные векторы, по которым будет строиться дальнейшее, стройное, несмотря на акцентированную фрагментарность, повествование:

Беременная баба пасет беременную корову.
Они медленно передвигаются, объединенные одним хозяйством и одинаковым положением. Их вспученные животы сочетаются над зеленью луга, и они чувствуют себя, как трава, частью луга. Они растворяются в зеленой траве, и им кажется, что они зеленеют, как трава. Но вот женщина вспоминает, что у нее есть муж, мужу нужно сварить обед, а корову нельзя оставлять одну. И она грустит. Ее грусть передается корове. Но трава на лугу остается веселой, вода в речке веселой, деревья на берегу веселыми. Теперь ни корова, ни женщина не чувствуют себя частью луга, как вода частью реки. Корова жует траву с тем видом, с каким ее хозяйка пила бы чай в гостях у кулака. Она не жует, а только делает вид, что жует, и ей кажется, что она жует. С грустным видом они ходят по веселой траве, под веселым небом.³⁵⁴

Параллелизм описательных характеристик коровы и ее хозяйки, вполне приемлемый для раннесоветской производственной прозы, бесконечно нагнетается Гором при помощи избыточного использования центральной метафоры, с ее дальнейшим разрушением при помощи чересчур детальных бытовых подробностей: “с тем видом, с каким ее хозяйка пила бы чай в гостях у кулака”. В отличие от некоторых рассказов 1930-х (например, “Маня”, “Чайник”) в “Корове” Гор, за одним редчайшим исключением, не прибегает к прямой сюрреалистической образности (что противоречит характеристике Битова, назвавшего Гора “сюрреалистом”), и образ коровы, пьющей чай, подан у него через абсурдное сравнение. Дальнейшая же схема развития образа коровы, которая одновременно и часть луга, и не часть его, и жует, и не жует, — маркирует первый пример реализации в романе художественного образа, во многом совпадающей с позднейшей бахтинской концепцией гротескного тела.

³⁵⁴ Гор 2001: 19. Все цитаты даны по этому изданию.

Свидетельства знакомства Гора и М. Бахтина в мемуарных источниках не сохранились, однако представляется возможной его (Бахтина) осведомленность о творчестве прозаиков-абсурдистов, как минимум, через посредство дружившего с ним обэриута К. Вагинова (саму “Корову” Бахтин, разумеется, читать не мог), так и знакомство обэриутов и близких к ним авторов с идеями Бахтина. Учитывая, что элементы концепции гротескного тела так или иначе встречаются в произведениях практически всех петербургских абсурдистов, а в романе Гора она применена системно на множестве примеров от персонажей до пейзажа (во многом даже более системно, чем у К. Вагинова и у А. Егунова), стоит остановиться на ней подробнее.

Наиболее законченную форму концепция гротескного тела обретает в работе М. Бахтина “Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса” (опубликована в 1965-м г.), в которой он пишет:

Гротескное тело [...] – становящееся тело. Оно никогда не готово, не завершено: оно всегда строится, творится и само строит и творит другое тело; кроме того, тело это поглощает мир и само поглощается миром,³⁵⁵

особо отмечая, что “[и]з всех черт человеческого лица в гротескном образе тела существенную роль играют только рот и нос”³⁵⁶, в а целом — “только его выпуклости – отростки, почки – и отверстия, то есть только то, что выводит за пределы тела, и то, что вводит в глубины тела”. Человеческие черты при этом переходят в звериные и обратно, пока в результате не образуется, как Бахтин это называет, “двутелое тело”. Отталкиваясь от этого простого примера, Гор начинает постепенно усложнять гротескные образы своих персонажей, в прямой зависимости от того, насколько большое значение они имеют в системе персонажей. Таким образом, персонализации подвергаются образ мальчика-подкулачника, превращающегося в нож:

Он с гордостью смотрит на свою правую руку, но вместо руки видит

³⁵⁵ Бахтин 1965.

³⁵⁶ Там же.

нож. Его руки походят на нож, руки — ножи, ноги — ножи, он сам —
нож.
— Я нож, — думает он.
Он ножичек³⁵⁷;

кулак Петухов, превращающийся в пугало³⁵⁸; поп, круглеющий и становящийся кулаком³⁵⁹, и т.д. Как отмечает Бахтин далее, “эта гротескная логика распространяется и на образы природы и образы вещей”³⁶⁰, поэтому в силу того, что в первой половине “Коровы” данный прием носит структурно-организующий характер, то в результате по тому же принципу начинают строиться и центральные неодушевленные образы романа: огород, контора колхозного управляющего, возделываемые поля.

Именно на примере неодушевленных образов Гор быстро доводит концепцию гротескного тела до абсурда. Так, огород, снящийся кулаку, палиндромически превращается в “дорого” и обратно, затем патетически превозносится до “о, город овощей!”, центральное место в котором занимают огурцы³⁶¹, в которые в итоге прямым вмешательством недиегетического нарратора превращается спящий кулак³⁶².

Можно сделать предварительный вывод о том, что в романе Гора на уровне образной системы ничто не равно ничему, все находится в процессе либо становления, либо перехода из одного качества в другое, однако абсурдизация по сравнению с чисто гротескной поэтикой, как ее описывает и трактует Бахтин, усиливается за счет либо слишком яркого контраста между двумя качествами, либо за счет чересчур бытового снижения качества второго по сравнению с первым. В особенности это характерно у Гора для тех фрагментов текста, где речь идет о

³⁵⁷ Гор 2001: 26.

³⁵⁸ Гор 2001: 37 и др.

³⁵⁹ Гор 2001: 72.

³⁶⁰ Бахтин 1965.

³⁶¹ Ср. с важностью огурцов в обэриутской поэтике Д. Хармса и А. Введенского.

³⁶² Гор 2001: 30.

религии, как например, в эпизоде, где описание кулацкого собрания под ведро водки наложено на матрицу “Тайной вечери”:

за основу взят Леонардо. Так угодно попу, следовательно, так угодно богу. Все, как у Леонардо, — длинный стол. Учитель сидит на том месте, а не на другом. Ученики сидят так-то и так-то, а не так-то и так-то. Стена такая-то и такая-то, а не такая-то и такая-то. Лица всех такие-то, а не другие. Предметы такие, пища такая, а не другая. И на всем вместо пыли лежит святость. Святость, как бороды, растет из их лиц. Святость заменяет стены и воздух. Все дышат святостью, смеются святостью. Только скамьи остаются скамьями, потому что святость существует вовсе не для того, чтобы на ней сидели. И поп, как Иисус Христос, конечно, творит чудеса. Он приносит ведро воды, разливает ее в чашки. Все пьют, и что же — вода оказывается не вода, а водка.³⁶³

Нагнетая градус абсурда при помощи смешения двух разновекторных дискурсов (вода превращается в водку при помощи метатекстового добавления суффикса “ка”, реплика “Луки” про то что “нужна историческая точность” к концу главы становится своего рода авторский *gunning joke*, и т.д.), при этом описание остается предельно (утрировано) нейтральным, начиная переходить в *deadpan*. Глава, посвященная “Тайной вечере”, которая венчается наиболее виртуозным примером создания и одновременной деконструкции гротескного образа в романе, характеризуется полным отсутствием акцентированного авторского отношения. Если существенная часть текста романа построена по принципу вторжения автора в собственное произведение (включая передачу пера другому рассказчику), то данный фрагмент строится на подчеркнутой невозмутимости описания. Источник стилистического влияния здесь очевиден — Л. Добычин (что подтверждается также присутствием в тексте “Коровы” практически дословной цитаты из одного из рассказов Добычина: “Капуста в форме отрубленной головы Иоанна Крестителя³⁶⁴), однако в отличие от Добычина использование подобной тотальной иронии у Гора призвано не продемонстрировать общую абсурдность бытия, а использовано лишь точно, в пределах актуального для раннего СССР антирелигиозного дискурса, то

³⁶³ Гор 2001: 93.

³⁶⁴ Гор 2001: 71.

есть вполне соответствует его потенциальной установке на написание “правильного”, социально одобряемого текста.

Тем не менее, удержаться на грани допустимого у формалиста Гора не получилось, и его формально добродушная критика имела все равно чересчур радикальный характер. Начал он с конституирования гротескного тела главного кулака Петухова:

“Я кулак, — подумал я, — или я уже не кулак?” Я вошел в дом, и дом меня встретил молчанием. В моем доме не было целого, были частности. [...] И, войдя в дом и сев на стул, я не стал частью дома, как бревно частью стены. Я не слился с окружающими меня предметами. Я иду, и двор, и дом уже не идут вместе со мной. Потому что я, двор и дом уже не одно целое. Я подхожу к зеркалу и отражаюсь во весь рост. Вот нога, вот рука, вот живот, вот голова, но я уже не един. Меня уже нет. Есть туловище, есть руки, есть ноги, есть голова, есть живот. Живот отдельно от головы, голова отдельно от рук, руки отдельно от ног. Все они живут самостоятельной жизнью. Я уже вижу не себя, а свою голову, свой живот, свои руки и свои ноги. А может быть, они уже не мои. Не моя голова, не мой живот, не мои руки, не мои ноги. “Это не я, — думаю я. — Я не я”.³⁶⁵

Данный фрагмент, несмотря на его осторожную мотивировку прямой речью пьяного героя (и возможность его трактовки, как метафоры понимания того, что старый уклад жизни окончательно уступает новому, советскому³⁶⁶), безусловно ставит Гора в контекст сформировавшейся позже поэтики (условно: философского) абсурда, поскольку подобная деструкция характерна, скорее, для позднего Хармса³⁶⁷, а в европейской послевоенной литературе — для Сэмюэла Беккета, особенно для его прозаических произведений (‘Unnamable’, трилогия романов etc).

³⁶⁵ Гор 2001: 95-97.

³⁶⁶ Тема старого и нового в “Корове” встречается неоднократно, однако каждый раз она остраивается авторов и тонет в абсурдистских сравнениях и деталях, что не дает возможности рассматривать ее как по-настоящему важный смысловой пласт романа.

³⁶⁷ См., к примеру, его рассказ о рыжем человеке из “Голубой тетради” (1937): Хармс 1997: 323, или “Старуху” 1939-го.

Однако наиболее ярким примером обращения Гора к концепции гротескного тела является финальная часть “Тайной вечери” (глава восьмая), где после кокетливого заигрывания с тем, что он “как Иисус Христос”, поп под давлением “учеников” переходит к ликбезу на тему Антихриста. (В силу того, что этот фрагмент содержит в себе компендиум приемов, из которых выстроена “Корова”, мне представляется целесообразным процитировать его полностью, несмотря на размер.

Но вот в разговор вмешиваются самогон и водка. И разговор принимает другой характер.

— Мы начали с антихриста, — говорит Лука, — а кончили свининой. Не лучше ли нам снова вернуться к антихристу?

— К антихристу! К антихристу! — крикнули двенадцать кулаков.

— Повторите, если вам не трудно, определение антихриста, — просит Лука.

— С большим удовольствием, — говорит поп, — антихрист — это копия Христа, обратная сторона медали. Внешне он во всем похож на Христа, внутренне он ему противоположен.

— А лицом он похож на Христа? — спрашивает Лука.

— Как копия. Как портрет. Как Иисус Христос на Иисуса Христа. Как вы на самого себя.

— Странно, странно, — говорит Лука, — а не кажется ли вам, что вы смахиваете немножко на Иисуса Христа?

— Да, немножко похож, — с гордостью говорит поп, немножко конфузясь.

— Как Иисус Христос на Иисуса Христа, — говорит Лука. — Как на Христа Антихрист. Скажите, пожалуйста, не вы ли будете Антихрист?

— Нет, я не Антихрист.

— Нет, вы Антихрист.

— Мы не мы, сказали вы, — говорит Петр Петухов, — а вот вы есть вы, сказали вы. Но и вы не вы. Вы — Антихрист.

— Нет, я не Антихрист.

— Нет, ты Антихрист! — кричит кулак Петр Петухов и ударяет кулаком об стол, так что стол разлетается на две половинки, на левую и на правую, часть свинины и бутылки падает на левую сторону, а часть свинины и бутылки на правую.

— Нет, я не Антихрист, — говорит поп, — я это могу доказать.

— Докажи, не сходя с места, — говорят двенадцать кулаков, не сходя с места.

Поп подумал, подумал и сказал:

— Антихрист есть Антихрист. А поп есть поп. Я спрашиваю у вас: я поп? — спрашивает поп.

— Ты поп, — отвечают двенадцать учеников.

— Следовательно, я не Антихрист.

— Это доказательство отнюдь не геометрическое, — с ученым видом говорит Лука, — короче говоря, это не доказательство. Ты Антихрист.

— Ты Антихрист, — подтверждает Петр Петухов.

— Он Антихрист, — подтверждают остальные.

— Кроме того, — возражает поп, — предсказано, что Антихрист будет высок, а я не высок.

— Где же это сказано? — спрашивает Лука.

— Там, в одной книге. Вы ее не знаете.

— Раз я говорю, что ты Антихрист, — говорит Петр Петухов, — то значит, ты Антихрист. А то будет плохо.

— Скажи, что ты Антихрист, ну скажи, что тебе стоит, — уговаривал один кулак.

— Ну, я Антихрист, — говорит поп.

— Ах, ты Антихрист, — кричит Петр Петухов, — бей Антихриста!
И бьет Антихриста.

— Что же это такое, — думает сын попа, — где же историческая точность?
И кричит:

— Где же историческая точность? На Тайной вечере совсем не было этого!

— Бей Антихриста! — кричат двенадцать кулаков и бьют попа.

— Это не по правилу, — вмешивается сын попа, — нужно соблюдать историческую точность.

— Хватит, — говорит один кулак. — Хорошего понемножку.

— Хорошего понемножку, — соглашаются остальные. И перестают бить.

Поп сидит, опустив глаза вниз, слезы капают ему на грудь. Он плачет.

— Прости, батя, — говорит Лука.

— Мы больше не будем, — говорят остальные.

— Бог простит, — говорит поп.

— Мы пошутили, — говорят кулаки.

Они пошутили.³⁶⁸

Здесь речь уже не идет о частях гротескного тела, вроде ушей или носа (из объективных внешних характеристик упоминается лишь рост), и образ попа (который в романе нигде не описан в стазисе, а всегда лишь “круглеет” “как буржуазия”, или становится частью пейзажа) множится и распадается на основании условно-идеального представления о том, как выглядит Иисус Христос. Этого зазора “немножко похож” оказывается достаточно, чтобы провести сначала параллель между попом и Иисусом Христом, затем между Иисусом Христом и Антихристом, а затем уравнивать их всех. Это уравнивание настолько прямолинейно и лишено каких-либо “геометрических доказательств”, что потенциальный критический (антирелигиозный) настрой дискредитирует сам себя, а сатирическая компонента (высмеять отсталость и косность кулаков, покритиковать т.н. “перегибщину” на местах в деле построения колхозного хозяйств, и т.д.) трансgressирует (как минимум за счет кумулятивного эффекта) в создание картины абсурдного мира. В этом Гор сближается с упоминавшимся ранее М. Козаковым, в лучших рассказах которого³⁶⁹ происходил подобный процесс.

Неизвестно, был ли знаком Гор с творчеством М. Козакова, однако в тексте “Коровы” помимо отмеченного выше сближения, есть достаточно перекличек с рассказом “Покосная тяжба”. Даже само слово “межа”, вокруг “потери” которой разворачивается сюжет рассказа Козакова, появляется в описании колхоза в контексте, который можно принять за иронический парафраз:

Изгородь и межа — символ всякого единоличника!

Здесь все поля были огорожены невидимыми изгородями. Воображаемая межа отделяла пашню от пашни.

Но изгородь остается изгородью, даже когда ее нет, но когда она существует

³⁶⁸ Гор 2001: 100-102.

³⁶⁹ См. Главу 3.1.4 данной работы.

в чем-то воображении. И межа остается межой.³⁷⁰

Герои Козакова вряд ли согласились бы с выводом Гора, тем более, что двумя главами ранее (а именно — сразу после введения в текст образа коровы, которая не появится в тексте больше до самого финала) он описывает рядовое столкновение мальчишек-пастухов, принадлежащих к двум враждующим детским лагерям — колхозников и единоличников, — в той же манере, что Козаков описывает войну двух деревень за межу покосов:

[...] сражение возобновляется. Воюют красные и зеленые. Соблюдаются все военные правила, наступление и отступление, атака и контратака, с этой стороны работает Чека, с той — контрразведка. Но вот кому-то приходит в голову, что они забыли про окопы, и, побросав камни и палки, они начинают рыть окопы, они роют все вместе, красные и зеленые, и, чтобы быстрее кончить, помогают, одна сторона другой, красные зеленым, зеленые красным.

Чтобы война походила на войну. Окопы вырыты, и война походит на войну. Они дерутся, как настоящие солдаты всеобщей войны. Потому что они враги.

[...]

Ребята с палками набрасываются, одна сторона на другую, и дерутся до тех пор, пока настоящая кровь, красная кровь красных и зеленых, не побежала из настоящих ран.

— Красное и зеленое, — шутит кто-то, показывая на траву, залитую кровью. Но никто не обращает внимания на кровь и шутки. Все ожесточенно дерутся. Скрежет зубов сочетается с ударами палок. И собаки той и другой стороны, до сих пор молча наблюдавшие битву, бросаются в бой, как резерв. Даже коровы злобно смотрят, коровы этой на коров той и коровы той на

³⁷⁰ Гор 2001: 61. Подобные переключки и сближения вообще характерны для авторов-абсурдистов, в силу индивидуализма которых часто затруднительно сказать, кто из них кого точно читал и на кого влиял, однако их количество позволяет говорить о наличии определенных общих элементов образной системы.

коров этой стороны.³⁷¹

Как и у Козакова, кроме того, что они враги, никто толком не уверен, почему они сражаются, однако это абсурдное противостояние становится центром вселенной для персонажей, а несоответствие накала страстей поводу — залогом абсурдизации повествования.

С. Савицкий выделял в качестве одной из главных характеристик прозы Гора “построенный на абсурдистских повторах стиль”³⁷², возводя его исключительно к обэриутской поэтике. Это во многом справедливое замечание, однако гораздо интереснее представляется параллель со стилем М. Козакова, поскольку пример абсурдистских повторов в “Покосной тяжбе” (маркированных в обоих случаях синтаксически) гораздо ближе к стилистике одного из центральных в романе Гора эпизодов, нежели собственно “обэриутский повтор” в изводе хармсовских “Случаев”. Подобное соположение можно обусловить еще и тем, что тот извод абсурдистской поэтики, который представлен у Гора в “Корове”³⁷³ (а именно, абсурд как попытка метода в советской литературе) представляет собой фактически единственный пример системного сближения принципиально разновекторных манер — сатиры и абсурда, — по линии как раз трансгрессии сатиры.

В этом эпизоде повествователь, вооруженный наивным, но воодушевленным взглядом чужака, выходит обозревать и описывать колхозное хозяйство:

И я прихожу на поля. Поля как поля. Колхозники пашут. Все в порядке. Подхожу еще ближе, это пашет молодежь. [...] Они работают без особого энтузиазма, но и без лени. Работают как работают. Все вместе. «А чего-то не

³⁷¹ Гор 2001: 22-23.

³⁷² Савицкий 2013.

³⁷³ А по большому счету, только в “Корове”, поскольку хоть его сборник “Живопись” и содержит некоторое количество романных фрагментов, “ре-эксплуатированных” в рассказах (Муждаба 2018), а сама перековка в “удобного” советского писателя заняла несколько лет, все же большую часть его лучших рассказов переходных лет (“Чайник”, “Маня”, “Восстание живописи”) стоит отнести, скорее, не к прозе абсурда как таковой, а к пересекающейся с ней в деталях, но отличной по сути линии, представленной, к примеру, рассказами П. Зальцмана и С. Кржижановского.

хватает, — думаю я, — чего, чего?» И никак не могу догадаться — чего?

И я снова осматриваю поле. Кажется, все в порядке. Работают коллективно. Впереди лошадь и двухкорпусной плуг Муравьева, за ним парные и однолемешные — плуг за плугом — не меньше сорока плугов.

С другой стороны поля другая группа молодежи, плуг за плугом, не меньше сорока плугов. Группы переговариваются между собой, изредка переругиваются. «Другое дело, если бы посмеивались друг над другом, — думаю я, — тогда работа бы шла быстрее». Но они работают спокойно, как едят, и медленно, как пьют чай. Обе группы не следят одна за другой, не обращают внимания на то, кто из них впереди, кто отстает, работают, как курят или как плюют.³⁷⁴

Однако остранный взгляд повествователя, зацепившись за повтор “плуг за плугом, не меньше сорока плугов”, и отпустив характерную метаописательную ремарку “Их медлительность передается моему перу. И я пишу, как они работают”³⁷⁵, довольно быстро проваливается в абсурдную “дурную бесконечность” (schlecht Unendliche) в попытке объяснить себе происходящее:

Я вижу маленький участок, и маленький старичок на маленькой лошадке пашет маленькое поле.

— Единоличник, — думаю я.

Я прохожу несколько шагов, и снова маленький участок, и такой же маленький старичок на маленькой лошадке пашет маленькое поле.

— Снова единоличник, — думаю я.

Я иду дальше, прохожу несколько шагов, снова маленький участок, и такой же маленький старичок пашет на маленькой лошадке маленькое поле.

— Еще единоличник, — думаю я.

Я иду дальше, прохожу несколько шагов, снова маленький участок и такой же маленький старичок на такой же маленькой лошадке пашет маленькое поле.

— Что за черт, — думаю я. — Такое же поле, такая же лошадь, такой же

³⁷⁴ Гор 2001: 54.

³⁷⁵ Там же.

старичок. Может быть, я хожу вокруг одного и того же поля и вижу одного и того же старичка.³⁷⁶

Ситуация усугубляется в дословно повторяющихся диалогах со старичками, затем повторяется с участием колхозных баб, готовящих ужин, и доходит до чистого семантического сумбура, когда повествователь начинает смешивать в одном предложении разные элементы текста:

— Скажите, вы сегодня все на одной лошади, то есть все в одном горшке варите или переменили?

[...]

— Скажите, вы сегодня все на одной...

— Все на одной, зачем же менять.

Тут я спохватился, нужно про горшок, а не про лошадь.

— Я про горшок, — говорю я.

— А я про лошадь, — отвечает старушка.

Гляжу — вместо старушки старик, а вместо горшка лошадь...³⁷⁷

Тематически и хронологически подобный уровень семантической инерции сближает Гора с Козаковым, лучшие тексты которого построены на данном приеме. К примеру:

Трава, надо сказать, выросла куда выше колен, а уж густота, густота — что те сеянка!

Ну так вот, посмотрели они на траву и сказали:

— Хороша!

Потом пощупали, помяли в руках, опять сказали:

— Хороша!

Посмотрели на солнце, закурили едкой самосадки, прошли по траве шагов пять, еще раз сказали:

— Хороша!

и направились было в Козлиху, как...

³⁷⁶ Гор 2001: 56.

³⁷⁷ Гор 2001: 63-64.

[...]

Так.

И вот этот самый Ефим Ковалев вдруг заметил, что на том месте, где стояла летось граница, растет трава. И выросла эта трава куда выше колен — а уж густота, густота
— что те сеянка!

Посмотрел Ефим на траву, закурил самосадки, прошел по траве шагов пять, еще раз сказал:

— Хороша!

но границы и след простыл: будто бы не было!

и т.д.³⁷⁸

Более того, к Козакову восходит из один из наиболее характерных для Гора повторов, заключающийся в том, что персонажей текст дублируется с минимальным изменением или вовсе без него в следующей за ней авторской ремарке:

— Я чучело, — говоришь ты.

Ты чучело.³⁷⁹

— Я поп, — говорит поп.

Он поп.

— И я хозяин, — говорит хозяин.

И он хозяин.³⁸⁰

— Мы пошутили, — говорят кулаки.

Они пошутили.³⁸¹

и т.д.

³⁷⁸ Козаков 1991: 266-267.

³⁷⁹ Гор 2001: 30.

³⁸⁰ Гор 2001: 72.

³⁸¹ Гор 2001: 102.

Однако Гор идет еще дальше, и, практически не пользуясь козаковской манерой дополнительно остраивать и без того запинаящийся текст прихотливой синтаксической разбивкой, дробит эпизод на бесконечно повторяющиеся фрагменты настолько небольшого размера, что финальную часть эпизода осмотра колхоза можно воспринимать как своего рода пролегомен к микро-нарративам Хармса середины-конца 1930-х гг., таких, к примеру, как “Сон дразнит человека”, “Дорогой Никандр Андреевич...” и др., не говоря о тех его текстах, которые построены как пьесы. Более того, в контексте Хармса особенно интересно выглядит использованная Гором мотивировка происходящего как сна, абсурдность которой он одновременно подчеркивает издевательской ремаркой: “Этот сон похож на кулацкую агитацию”³⁸², которая выполняет функцию, аналогичную хармсовским финалам (“все” и пр.), после чего Гор переходит к следующему эпизоду.

Резкие переходы между эпизодами — вообще одна из основных структурных характеристик “Коровы”. Роман нельзя назвать “монтажным” в полном смысле этого слова, однако он состоит из ряда слабо связанных между собой глав, посвященных той или иной стороне жизнедеятельности колхозного хозяйства, выступая в своего рода роли “романа-ликбеза”, с той лишь разницей по сравнению с условной линией “нормальной” советской производственной прозы, что градус абсурда с каждой главой неизменно повышается. Одновременно с этим, в каждой из глав Гор прибегает к использованию различных абсурдизирующих приемов, за счет чего разные части его текста стилистически сближаются с творческими практиками разных, часто далеко отстоящих друг от друга писателей-абсурдистов.

Так, использование Гором мета-нарратива несет на себе явные признаки влияния ранних романов К. Вагинова, “Козлиной песни” и “Трудов и дней Свистонова”, объединяя и сжимая их находки в пределах коротких текстовых фрагментов. Первый план мета-наррации в “Корове” связан, как и у Вагинова в “Козлиной песни”, с расшатыванием авторской и персонажной функции повествователя. Начинаясь как классическое повествование от третьего лица, роман быстро теряет свою нарративную гомогенность, когда казавшийся всезнающим повествователь (несмотря на доминирование чисто описательных характеристик персонажа,

³⁸² Гор 2001: 65.

встречаются и ремарки “подумал/а”, “почувствовал/а”) внезапно расшатывает свой статус демиурга, отмечая, что он не знает предыстории своего рассказа (глава третья)³⁸³:

Каждый колхоз имеет свою историю. Как организовался вот этот колхоз, должен знать каждый читатель. Но автор сидит (я сижу) сложа руки, потому что автор (потому что я) — мы не знаем истории этого колхоза. Нас в то время здесь не было. А передавать с чужих слов — лучше совсем не передавать. И я сижу сложа руки.

Но читатель не способен прощать автора. Автор должен знать все, иначе он не автор. И читатель требует, в противном случае он возвратит книгу в библиотеку непрочитанной и выругает автора (выругает меня).³⁸⁴

Это напоминает одновременно и два Предисловия, предваряющих текст “Козлиной песни” (в одном из которых повествователь пишет о себе в первом лице, а во втором — в третьем³⁸⁵), и Интермедию, следующую за первой главой, где демиургическое видение автора низводится до уровня очевидца:

По крайней мере часы на бывшей городской думе, а теперь на третьеразрядном кинематографе, показывают без десяти минут девять.³⁸⁶

³⁸³ Стоит также особо отметить редчайший в русскоязычной прозе того периода пример внезапного перехода с третьего лица повествования на второе, за счет чего несколько страниц текста, написанных по формуле “ты видишь, ты идешь”, читаются в духе французского “нового романа” 1960-х (см., к примеру, роман М. Бютора “Изменение” 1957-го).

³⁸⁴ Гор 2001: 41.

³⁸⁵ Наиболее филигранное воплощение данного приема находим в открывающем роман абзаце “Дара” В. Набокова (1937).

³⁸⁶ Вагинов 1999: 19.

В меньшем масштабе смещение в пределах одного синтаксического периода авторской и персонажной функции повествователя³⁸⁷ происходит у Гора и в следующих главах, включая важный начальный фрагмент финальной главы:

Но машины — машинами, а корова — коровой. И вот она появляется, немного поздно, но появляется. Она появляется, моя корова — центр всеобщего внимания и центр моего романа. Правда, этот центр находится в конце, но я не математик и для меня даже центр — понятие условное,³⁸⁸

с необходимой поправкой на то, что у Вагинова этот прием использован системно, является одним из основных в первых двух романах и представлен с гораздо большим разнообразием и изяществом, в то время как у Гора он носит отчасти технический характер и служит лишь одним из способов дополнительно абсурдизировать текст.

Что касается второго мета-нарративного плана, то весь текст “Коровы” можно представить как сборник разножанровых текстов, из которых при помощи мета-нарративных конструкций первого плана автор-демиург Г. Гор пытается собрать текст, обнажая “писательскую кухню” в духе вагиновского писателя Свистонова.

Так, к примеру, упомянутая выше третья глава “Коровы”, в которой впервые нарушается нарративная гомогенность текста, предлагает самый нарочитый пример вторжения чужой оптики. Сначала “вагиновский” мета-нарративный сбой доводится до абсурда попытками автора найти выход из сложившейся ситуации “меня там не было, поэтому ничего не скажу”³⁸⁹, в которой автор, повествователь,

³⁸⁷ В нарратологических терминах, подобное врывание автора в диегесис на уровне персонажей, и периодическая замена вторичного диегетического нарратора первичным диегетическим, приводит к поставленной Жаном Женеттом проблеме модальности, а точнее — полимодальности абсурдистского текста, в рамках которого наблюдается “параллельное действие теоретически несовместимых фокализаций, расшатывающее логику нарративного изображения” (Женетт 1998: 223).

³⁸⁸ Гор 2001: 149.

³⁸⁹ Ср. заодно с реализованным затем у Хармса “Поэтому я уж лучше ни о ком ничего не напишу” (“О явлениях и существованиях”, 1936).

читатель и герой романа Молодцев в пределах одного абзаца устраивают семантическую свалку:

— Но постойте, постойте, товарищ, я, кажется, нашел выход. И вот он. Мы — я и вы, читатель и писатель — мы попросим товарища Молодцева описать возникновение колхоза. — И чтобы не откладывать в долгий ящик, мы подходим к нему и просим. Но товарищ Молодцев отказывается. У него и без того много дела, кроме того, это ему не по плечу, он не писатель. Так отказывается он. Но от нас не так-то легко отделаться. Мы настаиваем, упрямимся и в конце концов просто пристаем.

— Без этой главы пропадет весь роман, — говорим мы, — и колхоз не будет описан. — И товарищ Молодцев сдаётся, он соглашается³⁹⁰,

— после чего текст (условно) меняет нарратора и становится “письмом к приятелям” (которое дополнительно включает в себя фрагмент другого жанра, а именно доклада агитатора), перебивающимся мета-вставками вроде “он пишет письмо. Но это письмо, кроме того, и глава моего романа” или “я слежу за его пером, как за своим пером. Я стою за его спиной. Я жду”³⁹¹, причем нарративная модальность письма Молодцева построена на таком же количестве остранения и абсурдных сравнений, что стилистически ничем не отличается от модальности текста, написанного экстрадиегетическим нарратором Гором, что последний даже подчеркивает особо:

Вот он повернется ко мне, ища моей поддержки. И я скажу: «Здорово! Здорово! Так начать мог только я». Но он не обращает внимания на меня, точно меня не было, как не было еще этого колхоза.³⁹²

Патетическое описание формирования колхоза, количество полезной информации в котором из восьми страниц занимает буквально пару предложений, в то время как событийный ряд тонет в излишних подробностях (в духе развертывания фабулы в упоминавшихся рассказах М. Козакова), — резко завершается абсурдной подписью,

³⁹⁰ Гор 2001: 41-42.

³⁹¹ Гор 2001: 42.

³⁹² Там же.

которая спустя несколько лет практически дословно будет повторена в эталонном тексте литературы абсурда, написанном в эпистолярном жанре:

И вот результаты: все присутствующие женщины, как одна, записались в колхоз. Неумевшие писать ставили крестики. Так был нанесен сокрушительный удар кулакам.
О себе не пишу: некогда.
Молодцев”.³⁹³

С той лишь поправкой, что у Гора финальная фраза немотивированно резкая и так же обрывает повествование в духе хармсовского “всё”, тогда как у Д. Хармса в “Дорогом Никандре Андреевиче” (написанном в 1933-м г.) сама она тонет в бесконечных повторях за счет невероятной для столь небольшого текста семантической инерции:

Я очень обрадовался и решил тоже написать тебе письмо.
О многом надо сказать, но буквально нет времени.
Что успел, написал тебе в этом письме, а остальное потом напишу, а то сейчас совсем нет времени.
Хорошо, по крайней мере, что ты написал мне письмо.³⁹⁴

Завершение молодцевского письма маркирует окончательный переход всезнающего экстрадиегетического нарратора на уровень своих персонажей, после чего его собственно авторская функция Гором прямо уже не подчеркивается:

Он передает мне свое перо, вы слышите, он передает перо. Но то перо теперь не только мое и не только его, то перо наше.
[...]
И я радуюсь, что я пишу нашим пером, и уже не мой, а наш роман, нашим стилем.
[...]

³⁹³ Гор 2001: 50.

³⁹⁴ Хармс 1997: 39. Интересно, что составитель собрания сочинений Хармса В. Сажин отмечает в комментариях к этому тексту, что прототипом Никандра Андреевича возможно выступал поэт Н.А. Тювелев, которого Гор упоминает в своих мемуарах рядом с Хармсом.

И наша дружба растет, не только на бумаге, но и в действительности: он, думаю я, поможет мне написать этот роман. И я пишу так же, как писал бы он. Я пишу, как он косит. [...]

И колхоз, наш колхоз, под моим пером, под нашим пером, приобретает понемногу живые формы. И вот он уже не действительность, описанная на бумаге, а сама действительность. И я уже вижу этот колхоз, как этот стол, как это перо, как эти слова. Но я не только читаю его, а вижу своими глазами, слышу своими ушами, ощупываю своими руками. Вот я ощущаю теплую кожу, живую шерсть вот этих быков. Я вижу, как они дышат. И пар окутывает меня, то пар навоза и животных.

Я нагнулся посмотреть у коровы вымя [...] ³⁹⁵

Тем самым Гор повторяет прием Вагинова в “Трудах и днях Свистонова”, в котором

Свистонов целиком перешел в свое произведение ³⁹⁶,

за тем важным отличием, что нарратор Гора складывает с себя демиургические полномочия с радостью, отдаваясь (по крайней мере, на собственно текстовом уровне) пафосу новой жизни.

Похожим образом скроены и остальные главы романа, посвященные попыткам объективно и положительно изобразить ту или иную сторону жизни колхоза. В рассказ неминуемо вторгаются алогичные, гротескные детали, увеличение удельного веса которых приводит к полной бессмыслице. Так, небольшая глава, посвященная описанию жизни помещиков, выброшенных на обочину жизни после появления в их бывшей деревне колхозного хозяйства, вместо сколь-либо цельной картины, концентрируется на том, как помещица и ее сын повторяют французский язык, и в итоге скатываются в абсурдные диалоги:

— Я тебе мать, — говорит мать, — и приказываю тебе, что это стол.

— Слушаю, маман, — говорит сын, — но это стул.

— После этого ты, — говорит мать, — мне не сын, а революционер.

³⁹⁵ Гор 2001: 50-51.

³⁹⁶ Вагинов 1999: 234.

- Нет, я вам сын, а не революционер.
— Нет, ты мне не сын, а революционер.
— Почему же я вам не сын, а революционер?
— Потому что до революции это был стол, а ты говоришь, что это стул.
— В таком случае я согласен, — говорит сын. — Это стол. Теперь я сын? — спрашивает сын.
— Теперь ты сын.
— Надо работать, — думает сын.³⁹⁷

Помимо опять-таки проходящей на ум драматургии Хармса³⁹⁸, еще ближе тематически и стилистически эта глава находится по отношению к двум другим важным текстам провинциальной линии абсурдистской литературы: к “Городу Эн” Добычина, в частности, к тем сценам, где маман главного героя со своими подругами систематически пытается “сойти за интеллигентную даму”, а также — к “По ту сторону Тулы” А. Егунова, у которого полуторастраничный эпизод чаепития и языковых штудий представляет собой фактически срез фабулы всего двухсот-страничного романа.

Взгляд Гора на этих старорежимных персонажей можно назвать иронически-критичным, однако лишенным полемического настроения, чего не скажешь о его отношении к кулакам, однако в следующей главе, повествующей о соцсоревновании, собственно их критика уступает место гротескному описанию того, как они на свой лад повторяют все коммунистические новшества:

И три молодых кулака вызывают друг друга на соревнование. На столе три огромные бутылки, три четверти самогона, за столом три человека — четверть против человека. Вот состязание начинается, и вот его результат: на столе три опорожненные бутылки, на полу два человека, а третий, открыв дверь избы и широко расставив ноги, мочится во двор.³⁹⁹

³⁹⁷ Гор 2001: 74.

³⁹⁸ О влиянии обэриутской поэтики на этот эпизод свидетельствует и упоминаемое до стола и стула окно.

³⁹⁹ Гор 2001: 82.

Для короткой (условно) “заметки” об успехах и перегибах молодого коммунистического хозяйства в “день курицы” подобный финал выглядит чересчур экстравагантно. Не менее экстравагантно, чем рассказ о вторжении нового быта на примере зубной щетки (заканчивающийся сценой того, как кулак чистит зубы своему коню); или убийственная по своей сатирической заряженности зарисовка о том, как кулаки мечтают построить свой собственный, православный колхоз; или финальная глава, представляющая собой стенограмму тонущего в абсурдистских подробностях заседания на тему того, стоит ли колхозу импортировать новую породу пчел.

Не говоря о пламенном репортаже об успешной попытке руководителя колхоза создать в нем никому не нужную секцию ИЗО. Рассказчик Гора (который, как и сам писатель, явно большой любитель живописи) начинает в приподнятой манере, расхваливая хватку и таланты Молодцева-учителя (не преминув, однако, вставить в текст небольшой гротескный экфразис о “коне, увиденном глазами лошади”⁴⁰⁰, напоминающий весь цвет ленинградской авангардной живописи 1920-х, разгром которой шел тогда в прессе).

Важность этой главы подчеркивается присутствием в ней нескольких мета-описаний, которые, будучи вложенными в уста Молодцева, служат своего рода “охранной грамотой” для Гора, фактически описывающего свой писательский арсенал. Более того, он предвосхищает потенциальную критику и делает попытку ее нивелировать (“Не так смело, ребята. А то скажут, что я научил вас футуризму.”⁴⁰¹) — за счет того, что указывает на отсутствие противоречия между творческими манерами своих друзей-авангардистов и социалистической установкой на создание нового быта:

Сдвиг, излюбленный прием всех левых течений искусства, кубизма и футуризма, экспрессионизма и веризма, дадаизма и сюрреализма, оказывается вдруг излюбленным приемом деревенских ребятишек, не видевших, за исключением икон и лубков, никаких картин, ни левых, ни

⁴⁰⁰ Гор 2001: 105.

⁴⁰¹ Гор 2001: 110.

правых.

Но Молодцев недоволен или притворяется, по крайней мере, он говорит, что недоволен.

— Я недоволен, — говорит он. — Художник вовсе не обязан изображать предмет так, как он его видит в данный момент. Он вправе его изменить, упростить или усложнить в зависимости от той цели, которую он преследует.

И вдруг он замечает, что он сказал не в упрек, а в поддержку.⁴⁰²

Очевидно, что в успех этой последней попытки примирить авангард и власть Гор-художник не верил, что он и подчеркивает одной из важнейших в тексте романа авторских ремарок, которая подводит итог не только учительской деятельности Молодцева в секции ИЗО (спустя пару дней результат его трудов будет уничтожен руками кулаков, исписавших свежевыкрашенную избу-читальню непечатными словами из трех букв), но и — ретроспективно — его собственной попытке написать авангардный производственный роман:

Он сказал не то, что хотел сказать, а то, что думал.⁴⁰³

Смешение разнородных абсурдизирующих текст практик (восходящих или ассоциирующихся с разными авторами) воедино вводит в контекст романа Гора еще один текст, который обыкновенно воспринимается вне традиционной парадигмы абсурдистской прозы. А именно “Котлован” Андрея Платонова. Будучи автором, и биографически, и стилистически далеким от абсурдистов, он тем не менее в то же время⁴⁰⁴, что и Гор, создает произведение, формально и тематически “Корове” во многом близкое, позволяя обогатить трактовки обоих текстов.

Как и “Корова”, “Котлован” не был опубликован, и в обоих случаях это ощущается, скорее, определенным плюсом, поскольку нетрудно предположить, как бы

⁴⁰² Гор 2001: 110.

⁴⁰³ Гор 2001: 110.

⁴⁰⁴ Датировка “Котлована” до сих пор — предмет спорный, однако большинством исследователей в качестве рабочей принята датировка авторская: “конец 1929-начало 1930” (см. Осипович 1992: 142 и др.).

сложилась жизнь обоих писателей, выйди соответствующие тексты в начале 1930-х гг. в печати. Впервые “Котлован” был опубликован в 1969-м г. во франкфуртском эмигрантском журнале “Грани” (№70), и хотя его критическое осмысление ушло далеко в сторону от вопросов поэтики абсурда, попытки так или иначе поставить его в контекст абсурдистской литературы начались практически сразу и спорадически продолжают до сих пор — до такой степени, что в западном общественном сознании он воспринимается чуть ли не как ‘subversive absurdistic novel’⁴⁰⁵.

Важно заметить, что в отличие от Гора и многих других ленинградских абсурдистов, попытки исследователей наложить на текст Платонова матрицу абсурда неизменно проходили по линии платоновского языка. Начало этому положил Иосиф Бродский, написавший известное послесловие к первому переводу “Котлована” на английский, вышедшему в 1973-м году в издательстве Ardis. Бродский пишет:

[П]ервой жертвой разговоров об Утопии -- желаемой или уже обретенной — прежде всего становится грамматика, ибо язык, не поспевая за мыслью, задыхается в сослагательном наклонении и начинает тяготеть к вневременным категориям и конструкциям; вследствие чего даже у простых существительных почва уходит из-под ног, и вокруг них возникает ореол условности.

Таков, на мой взгляд, язык прозы Андрея Платонова, о котором с одинаковым успехом можно сказать, что он заводит русский язык в смысловой тупик или — что точнее — обнаруживает тупиковую философию в самом языке. Если данное высказывание справедливо хотя бы наполовину, этого достаточно, чтобы назвать Платонова выдающимся писателем нашего времени, ибо наличие абсурда в грамматике свидетельствует не о частной трагедии, но о человеческой расе в целом.⁴⁰⁶

⁴⁰⁵ Battersby 2010. Рецензия на новый перевод “Котлована” на английский.

⁴⁰⁶ Бродский 1973. Электронная публикация.

Об особенностях языка Платонова за последние пятьдесят лет было написано очень много⁴⁰⁷, особенно же нарушение Платоновым языковых конвенций и его связь с разными уровнями бытования абсурда (логическим, гносеологический и онтотелеологическим⁴⁰⁸) заинтересовало скандинавских славистов после выхода перевода “Котлована” на шведский в 2007-м г. Подробно о “шведской рецепции” “Котлована” пишет И. Романовская, однако все упоминаемые ей исследователи так или иначе отмечают абсурд на самых разных уровнях текста — от системы персонажей до архитектоники.

Не ставя перед собой задачу подтвердить или опровергнуть целесообразность системного отношения к “Котловану” как произведению абсурдистской литературы⁴⁰⁹, остановлюсь на нескольких моментах, которые тематически или стилистически соплагают платоновский текст как с романом “Гора”, так и с художественными практиками других ленинградских абсурдистов.

Начать следует с того, что в целом максимально далеко разводит Платонова и писателей-абсурдистов — с системы персонажей. Понятие героя, характера для обэриутской прозы в принципе нетипично, о чем писалось неоднократно⁴¹⁰. Это схема, лишенная индивидуальных качеств имя. Нет полноценных персонажей и у авторов, примыкавших к ОБЭРИУ — у К. Вагинова (у которого основным средством характеристика является описание персонажа через его хобби), ни у Л. Добычина (даже в его текстах, написанных от первого лица, о характере рассказчиков можно заключить лишь опосредованно, по тем художественным произведениям, которые попадают им в поле зрения). Схожим с Добычиным образом понятие характера нивелируется и в романе А. Егунова, где подробности о личных качествах персонажей тонут в бесконечных деталях застывшего быта.

⁴⁰⁷ Краткое перечисление см. в: Романовская 2016.

⁴⁰⁸ О спорности такого разделения см. Введение к данной работе.

⁴⁰⁹ Эта задача не столь сложна, как в случае, скажем, романа В. Набокова “Дар”, о допустимости наложения матрицы абсурда на который за последние годы вышло всего три исследования, включая статью автора данной работы.

⁴¹⁰ См. Кобринский 1999, Мейлах 2018 и др.

В романе Гора персонажи не столь обезличены, как скажем, у Хармса, однако строятся, скорее, по модели ранних рассказов Добычина: как сумма нескольких чересчур общих характеристик. Ни о Молодцеве (кроме того, что он энтузиаст нового типа), ни о бабе Катерине, ни о попе, ни о кулаке Петухове мы не знаем ничего. Даже информация о повествователе разбросана по далеким фрагментам текста, и в цельную картину (за исключением интереса к живописи) не складывается.⁴¹¹

У Платонова напротив, присутствует система (в той или иной мере) индивидуализированных персонажей, и за счет постепенного разворачивания сюжета повести, в них даже есть определенное развитие. Однако за счет того, что эти разные, по-своему гротескно-ущербные персонажи заняты одним, “общим” делом, они сливаются в единую гротескную массу, градус абсурда в которой постепенно повышается за счет столкновения с теми или иными новыми событиями, а путем вторжения гротескных деталей, неожиданных алогичных столкновений, и общей “деструкции приемов психологизации” (Хагlund⁴¹²) Платонов эту систему также расшатывает. Более того, несмотря на наличие в “Котловане” образов явно сюрреалистических (к примеру, “медведь-молотобоец”, дающий Бродскому повод назвать Платонова “первым серьезным сюрреалистом”⁴¹³), часть его персонажной системы сопоставима с текстами авторов, казалось бы, очень от него далеких.

Так, например, центральный герой повести Воцев

⁴¹¹ Стоит отметить, что А. Муждаба предлагает в качестве метаописания повествователя “Коровы” следующий фрагмент из одного рассказов Гора, написанных позже: “Я писатель и эстет. Я один из тех которые завидуют славе Джойса, сумевшего написать сорок печатных листов об одном дне одного человека, я один из тех, кто выше всех ценностей ценит картины Пикассо и Кирико... я один из тех, кто гордится, что читал и понял стихи Элюара и прозу Лотрэмона и вот я еду в деревню. С собой я везу перо и бумагу на тот случай, если какой-нибудь эксцентричный сюжет вдруг набредет мне в голову. Я ни разу не писал о деревне, ни о старой ни о новой. Но кто знает, может деревня даст мне сюжет, которому позавидует город”. (Цит. по: Муждаба 2018). Что характерно, ту же характеристику, за парой исключений, уместно использовать и для описания повествователя у Егунова.

⁴¹² Цит. по: Романовская 2016.

⁴¹³ Бродский 1973.

собирал в выходные дни всякую несчастную мелочь природы, как документы беспланового создания мира, как факты меланхолии любого живущего дыхания.⁴¹⁴

Эти “ветхие вещи, необходимые для будущего отмщения”⁴¹⁵ с одной стороны маркируют не самую очевидную параллель между “Котлованом” и творчеством К. Вагинова, а с другой, встраивают Вощева в галерею персонажей-коллекционеров в прозе русских писателей-абсурдистов. Так, в “Козлиной песни” Костя Ротиков собирает не только безвкусицу (которую затем продает на аукционах), но и барочные безделушки, которые явно отличаются от листочков и палочек Вощева, однако он же собирает коллекцию записей на стенах общественных уборных. А персонажи двух последних романов Вагинова (Жулонбин и пр.) коллекционируют либо нечто еще более эфемерное, чем у Вощева (вроде снов), либо схожий с ним мусор.⁴¹⁶ Разница между Вощевым и персонажами-коллекционерами Вагинова — в отношении к процессу. Если Костя Ротиков совершенно сознательно наблюдает за “пожаром культуры”, говоря Неизвестному поэту: “Пойдемте слушать, как изменяется язык родных осин”⁴¹⁷, и цинично собирает с этого пожарища лишь самые никчемные объекты, то зачем это делает Вощев, не может объяснить даже он сам (ведь “пожар уже потух, и на пепелище не осталось ничего”), лишь смутно чувствуя, что они пригодятся для некоего “неведомого отмщения”. Наибольшую сатисфакцию он обретает, когда мешок его вещей принимает на себя функцию мешка игрушек для девочки Насти, самый факт чего противостоит его ощущению общей бессмысленности происходящего. С этой бессмысленностью безуспешно пытается бороться и поначалу единственный, расположенный к Вощеву персонаж — инженер Прушевский, потерявший веру в науку, прогресс и воспринимающий всю свою жизнь как “влеченье к смерти”⁴¹⁸.

⁴¹⁴ Платонов 2000: 49.

⁴¹⁵ Платонов 2000: 110.

⁴¹⁶ Подробнее о важности образа коллекционера в творчестве и повседневных жизненных практиках писателей-абсурдистов 1930-х гг. см: Раздел 3.1. данной работы.

⁴¹⁷ Вагинов 1999: 57.

⁴¹⁸ Платонов 2000: 105.

Еще один персонаж Платонова, перекликающийся в данном контексте с Вагиновым, это Чиклин, который после смерти своих товарищей в колхозе готов потерять свою личность, растворившись в их биографиях и устремлениях:

Чиклин курил и равнодушно утешал умерших своими словами.

— Ты кончился, Сафронов! Ну и что ж? Все равно я ведь остался, буду теперь, как ты: стану умнеть, начну выступать с точкой зрения, увижу всю твою тенденцию — ты вполне можешь не существовать...

[...]

— А ты, Козлов, тоже не заботься жить. Я сам себя забуду, но тебя начну иметь постоянно. Всю твою погибшую жизнь, все твои задачи спрячу в себя и не брошу их никуда, так что ты считай себя живым. Буду день и ночь активным, всю организационность на заметку возьму, на пен сию стану— лежи спокойно, товарищ Козлов!⁴¹⁹

Вагиновской парой к нему выступает персонаж Миша Котиков, студент, изучающий в “Козлиной песни” жизнь покойного поэта Заэвфратского, постепенно полностью растворяясь в его жизни и даже женясь на его вдове. Как у Чиклина в жизни нет ничего стоящего, от чего нельзя было бы безболезненно отказаться, так и для Котикова стремление к высокой культуре вытесняет духовную нищету окружающего его мира.

Одним словом, если Воцев — коллекционер-философ, Прушевский — мятущийся интеллигент, который ищет и не находит избавления в том, что умеет лучше всего, а Чиклин — бывший уголовник-рабочий, стремящийся к чему-то большему, чем он сам, то в этом смысле (несмотря на определенное, неизбежное упрощение) их можно воспринимать как своего рода пост-вагиновских персонажей, которые хоть и перешли в новое время, но своего места в нем не обрели⁴²⁰, и либо стремятся вернуться в прошлое (как Прушевский, Тептелкин, и пр.), либо цепляются за

⁴¹⁹ Платонов 2000: 69.

⁴²⁰ Разумеется, и у Платонова, и у Вагинова эти образы восходят к традиционному инварианту “лишнего человека”, однако рассмотрение “Котлована” в качестве companion piece к “Корове” Гора делает возможным и более локальное сопоставление персонажей Платонова и круга авторов абсурдистской прозы, под влиянием поэтик которых находился Гор.

обломки материальной культуры, не находя смысла в будущем (Воцев, Ротиков, Фелинфлеин), либо готовы отказаться от поиска смысла самим ради того, чтобы жить смыслом других (Чиклин, Ротиков).

Что касается ряда остальных, часто множественных переключек Платонова и, через посредство Гора, других авторов-абсурдистов (с творчеством которых он, скорее всего, знаком не был, — исключая, вероятно, ряд текстов московской “трансгрессивной сатиры”, повлиявшей на литературу абсурда), то они мотивированы в первую очередь тематической близостью “Котлована” и “Коровы”. Однако если роман Гора нарочито фрагментарен, за счет чего все эти приемы проявляются в тексте более отчетливо, формально, и собственно конституируют сам текст, то творчество Платонова, как отмечал и он сам⁴²¹, отличается, во-первых, редкой степенью плотности, а во-вторых, — целостностью, в следствие чего абсурдизирующие приемы, даже будучи регулярно используемы, оказываются в его текстах растворены, и составляют лишь один из планов выражения.

К таким переключкам можно отнести и сцены немотивированной жестокости, вроде сцены, в которой Чиклин избивает колхозника, пытаясь узнать, кто убил его товарищей:

— Нечаянно! — произнес Чиклин и сделал мужику удар в лицо, чтоб он стал жить сознательно. Мужик было упал, но побоялся далеко уклоняться, дабы Чиклин не подумал про него чего-нибудь зажиточного, и еще ближе предстал перед ним, желая посильнее изувечиться, а затем исхода тайствовать себе, посредством мученья, право жизни бедняка. Чиклин, видя пред собою такое существо, двинул ему механически в живот, и мужик опрокинулся, закрыв свои желтые глаза.⁴²²

Подобные сцены (с похожими алогичными уточнениями) есть и у Гора в “Корове” (как в сцене избиения попа, и пр.), и у Добычина (с меньшим уровнем насилия, однако с усиленной беспристрастностью описания), однако в первую очередь

⁴²¹ “Мои идеалы однообразны и постоянны” (автохарактеристика 1926-го года). Цит. по: Вьюгин 2000: 6.

⁴²² Платонов 2000: 70.

подобные микро-сюжеты ассоциируются, разумеется, со “Случаями” Хармса, которые появились несколько лет спустя и довели данную формулу до предела выразительности⁴²³.

Также, к примеру, Платонов использует и традиционный для архитектоники литературы абсурда образ круга: на уровне персонажей желание Прушевского поскорее умереть должно, по его мнению “замкнуть кольцо”⁴²⁴ (то есть, в терминах экзистенциального абсурда, по Камю, завершить “ситуацию абсурда”⁴²⁵), а круговое движение персонажей (рабочие котлована отправляются в колхоз, колхозники отправляются помогать рыть котлован) при отсутствии или сомнительных результатах их действий маркирует типичную абсурдистскую ситуацию “дурной бесконечности”.

Перечислить все подобные параллели в рамках ограниченного объема главы не представляется возможным (да и вряд ли целесообразным). Замечу лишь, что из условного, неполного, но также и единственного в своем роде списка абсурдизирующих приемов, предложенного в словаре литературоведческих терминов “Поэтика” (под ред. Н.Д. Тмарченко)⁴²⁶, у Платонова в “Котловане” присутствуют практически все, от *reductio ad absurdum* (к примеру, деструкция бюрократического языка, порождающая хрестоматийные формулы “сползание по откосу с остроты четкой линии” и “левацкое болото правого оппортунизма”⁴²⁷) до гротеска (сцена с инвалидом Жачевым в театре⁴²⁸) и нарушения логических и семантических связей. Однако тот или иной прием, являвшийся у прочих авторов-

⁴²³ Как отмечала в своих записных книжках филолог-младоформалист Лидия Гинзбург, “у книг, лежащих в столе, появляются предшественники так же неотвратимо, как у напечатанных книг — последователи.” Эта характеристика удачно иллюстрирует множественные подобные совпадения в прозе абсурда.

⁴²⁴ Платонов 2000: 105.

⁴²⁵ Сюда же стоит отнести и тот факт, что Прушевский, как и персонажи литературы абсурда, лишен суицидальных наклонностей.

⁴²⁶ Поэтика 2008.

⁴²⁷ Платонов 2000: 106-107. Подробнее об этом см.: Осипович 1992.

⁴²⁸ Платонов 2000: 113.

абсурдистов важным или даже структурообразующим, у Платонова используется хоть и зачастую вскользь, но никогда — механистично, как зачастую в романе Гора. Кроме того, одним из принципиальных отличий является также и то, что роман Гора абсолютно антифилософичен, это “формалистская” проза в лучшем смысле слова, тогда как о философских (и религиозных) основаниях поэтики Платонова написаны сотни работ. В этом плане Платонов противопоставлен, фактически, всей русской литературе абсурда, философские (онтологические) основания которой за редчайшими исключениями в тексте подробно не манифестируются, и выводятся пусть и однозначно, но лишь в ретроспекции и по косвенным признакам. И хотя философские источники поэтики Платонова, укорененные не только в христианской этике, но особенно в натурфилософии⁴²⁹ (вновь косвенно сближающей Платонова и ленинградских абсурдистов через фигуру Велимира Хлебникова⁴³⁰) довольно далеки от эволюции собственно категории абсурда, общее ощущение бессмысленности и скепсиса по отношению к теме повести, стремительно нарастающее в тексте “Котлована” и решенное в том числе при помощи чисто абсурдистского инструментария, делает “Котлован” интересной контекстуальной парой для построенной на практически идентичном материале “Коровы”.

Разница между Платоновым и Гором заключается и в прагматике их текстов. С одной стороны, ни у Гора, ни у Платонова нет цели спародировать производственный роман. Интеллектуал, близкий к обэриутам, Гор пытается доказать, что можно писать верную партийной линии прозу авангардистским языком, в то время как активный участник коммунистического строительства Платонов замахивается фактически на советскую утопию. Тем не менее, приходится констатировать, что попытка в обоих случаях провалилась. Платонов идет от “материала” и “пишет на языке эпохи” (Бродский), и в результате форма взрывается изнутри — и самим языком, и фабулой, и онтологией, быстро превращаясь из утопии в дистопию. Гор же едет в колхоз с готовым “обэриутским”

⁴²⁹ См.: Бочаров 1991, Баршт 2000 и др.

⁴³⁰ Так, исследовательница русской абсурдистской литературы Э. Маркштайн прямо связывает в своей статье Платонова и обэриута Николая Заболоцкого: Маркштайн 1994.

инструментарием, и единственное, что ему остается, — это фиксировать несоответствие этого инструментария поставленной задаче.

В результате оба автора по своему деконструируют сталинский проект коллективизации: Платонов — как метафизический, онто- или гносеологический кошмар⁴³¹; Гор — как семантический сумбур, взрыв текста и текстопорождения: через постоянные уходы в сторону от генеральной линии, во фрагмент, через столкновение идеалистически настроенного рассказчика и окружающих его людей, доводящее до чистого абсурда любой повод. Тематика и структура этих эпизодов отсылают и к Добычину (провинция, антирелигиозность, мелочи вместо главного), и к Егунову (деструкция жанровых конвенций производственного романа, ничего не происходит). В то же время, проза Гора — это не добычинский “профиль смерти” *per se* (по убийственной характеристике Н.Я. Берковского), а такая же, как и у Платонова, тщетная попытка осознать происходящее.

Прагматика Гора — это прагматика именно литературы абсурда: разобраться с происходящим, несмотря на то, что и тема разваливается, и фабула разваливается, и как это все описывать — непонятно. У Платонова нет этого непонимания в тексте, за счет выработанного собственного языка. Несмотря на то, что это абсурдистский по сути язык, и метафизика Платонова предшествует экзистенциалистам, все это не делает его повесть полноценной частью литературы абсурда — как минимум, за счет подспудно присутствующего даже в самых кошмарных эпизодах оптимизма.

У Гора же нет своего языка для описания собственной беспомощности перед лицом катастрофического несоответствия средств и цели. Он описывает коллективизацию так, как умеет — при помощи приемов, либо уже связанных с именами его старших коллег, либо тех, что станут с ними ассоциироваться постфактум. Это одновременно и плюс, и минус “Коровы”. Минус — очевидный, в том, что Гор не стилист, как Платонов, и роман его местами чересчур разнороден. Плюс же — в том, что весь этот семантический сумбур неожиданно идет на пользу роману, который мало того, что является единственным примером абсурдистского

⁴³¹ В этом контексте интересна параллель между “здумчивостью среди общего темпа труда” Вощева и “гносеологической гнусностью” Цинциннати Ц. в “Приглашении на казнь” В. Набокова (написан в 1935-36-м гг., опубл. 1938)

произведения, написанного на материале современной ему советской повестки, но и становится своего рода компендиумом абсурдистского инструментария, наработанного на 1930-й год. И если роман Гора сам по себе — это, с критически настроенной точки зрения, всего лишь еще один текст абсурдистов, погрязших в формализме, то его сопоставление с “Котлованом” дает возможность проанализировать, как пара очень разных писателей, с разным биографическим и философским бэкграундом, и с далеких друг от друга общественных позиций приходит к схожим (с поправкой на писательское мастерство) результатам.

3.2.2. “Остановившееся время”: “По ту сторону Тулы” Андрея Егунова (Николева).

Среди петербургских писателей второго ряда имя Андрея Николаевича Егунова (1895-1968), писавшего под цитатным псевдонимом Андрей Николев, выделяется в силу нескольких причин, среди которых, в первую очередь, стоит отметить определенную подчиненность (если не второстепенность) его непосредственно писательской деятельности по отношению к работе переводчика и редактора античных авторов, а также даже в большей степени очевидную неизвестность его художественного творчества современным читателям и исследователям — даже в сравнении с его друзьями-авангардистами и обэриутами.

Из авангардистов 1920-30-х годов Егунов отличался наиболее системным образованием, закончив сначала Тенишевское училище, а затем классическое отделение Петербургского университета. Будучи высоко ценим преподавателями, Егунов входил в кружок филологов-античников А.Б.Д.Е.М. и принимал участие в коллективных переводах античных авторов, среди которых особое место занимает перевод “Эфиопики” Гелиодора (1932), бывший, как отмечает автор послесловия к собранию сочинений Егунова Г. Морев, “новаторск[ой] работ[ой]:

впервые в истории переводов древних авторов в России был последовательно осуществлен ставший сейчас обязательным принцип исторического подхода к оригиналу, создан стилистический эквивалент древней риторической прозы (что до тех пор никем не предпринималось), достигнута передача в русском переводе таких стилистических особенностей оригинала, как пародирование в романе древнего автора — современных ему авторов и стилей”⁴³².

Увлеченный античностью Егунов короче всего был знаком с Константином Вагиновым и Михаилом Кузминым, с которыми его объединяла общность интересов и стилистическая и (отчасти) тематическая направленность художественных поисков. Тем интереснее, что, несмотря на собственное нахождение на условной периферии авангардной и абсурдистской литературы

⁴³² Морев 1993: 358. О биографической канве жизни А. Егунова см. также: Кудрявцева 2020.

периода начала 1930-х годов, параллели между стихами и прозой Егунова-Николева и поэтикой официальных и “неофициальных” обэриутов и абсурдистов гораздо глубже, чем можно было бы предположить⁴³³.

Наиболее продуктивным периодом в творчестве А. Егунова можно назвать период 1929-1932 гг., когда им были написаны стихотворения, вошедшие в неопубликованный целиком при жизни цикл “Елисейские радости”, цикл рассказов “Милетские радости” (считается утраченным), поэма “Беспредметная юность” (первая редакция) и вышедший при посредничестве К. Федина в Издательстве писателей в Ленинграде в 1931-м году роман “По ту сторону Тулы”.

Творческая и научная деятельность Егунова прервалась в 1933-м году, когда он был арестован по делу Р.В. Иванова-Разумника как участник “антисоветской литературной группы”. После отбытия ссылки Егунов остался жить в Новгороде, во время войны оказался в зоне немецкой оккупации, был вывезен (мнения исследователей разнятся, добровольно или принудительно) в Германию, после окончания войны перешел в американский сектор, был выдан советским властям и получил новый срок — десять лет лагерей. Реабилитировали Егунова в 1956-м году, за несколько дней до окончания ссылки, после чего он вернулся в Ленинград, где продолжил свои научные и переводческие изыскания. В конце 1950-х — начале 1960-х годов вокруг него начал формироваться кружок молодых филологов, благодаря давлению которых Егунов по памяти восстановил свои ранние стихотворения (всего число около полусотни), однако к полноценному художественному творчеству так и не вернулся.

Фактически в литературу имя Егунова вернулось через посредство мемуарной литературы, посвященной Михаилу Кузмину, “объединявш[ему] (в частности, в буквальном, жизненно-бытовом значении этого слова) представителей поздней петербургской авангардной культуры”⁴³⁴. В то же время, творчество его в силу

⁴³³ См., к примеру: Пинегина 2009а.

⁴³⁴ Морев 1993: 354. Так, одним из первых текстов, где упоминается Егунов, стал очерк “Калиостро”, написанный Всеволодом Петровым.

определенной труднодоступности остается до настоящего момента практически неисследованным.

Возвращение творчества Егунова, не попавшего в силу своей маргинальности по отношению к обэриутам в первую волну отечественных републикаций текстов “круга Хармса”, началось с его стихов (по мнению В. Кубинского, “совершенно закономерно”⁴³⁵), однако не в России, а за рубежом. В 1961-м году в Мюнхене вышел составленный Б. Филипповым сборник “Советская потаённая муза”, куда вошли стихотворения из цикла “Елисейские радости” (помимо вышедшего в 1931-м году романа, эта публикация остается единственной прижизненной). В 1993-м году приложением к *Wiener Slawistischer Almanach* вышел том максимально полного собрания художественных произведений Егунова-Николева — под редакцией Г. Морева и наследника Егунова В. Сомсикова. Этот выпущенные небольшим тиражом сборники давно стали библиографической редкостью даже в Европе, а в России и вовсе почти недоступны, что в определенной степени объясняет подавляющий интерес к поэтике Егунова со стороны западных славистов. Так обе редакции поэмы Егунова “Беспредметная юность” стали предметом исследования итальянского филолога Массимо Маурицио⁴³⁶, а архитектонике и стилистике романа “По ту сторону Тулы” посвящена объемная статья И.Г. Вишневецкого, опубликованная в авторитетном сборнике “Вторая проза” (Trento, 1995)⁴³⁷. Что касается отечественных исследований, то интерес к творчеству Егунова ограничен несколькими труднодоступными статьями и одной диссертацией⁴³⁸, а также небольшим количеством рецензий, вызванных републикацией романа “По ту сторону Тулы” в первом номере недолговечного альманаха “Русская проза”⁴³⁹. Комментированное переиздание романа запланировано на 2022-й год (в независимом издательстве “Носорог”), после чего,

⁴³⁵ Шубинский 2011а: 7.

⁴³⁶ Маурицио 2008. Эта работа до сих пор остается крупнейшей попыткой комплексного исследования поэтики Егунова, пусть и ограниченного его поэтическим творчеством.

⁴³⁷ Вишневецкий 1995.

⁴³⁸ Пинегина 2009б.

⁴³⁹ РП 2011.

возможно, интереса к этому незаурядному тексту, даже в рамках “второй прозы” до сих пор остающемуся на периферии, станет больше.

Вышедший в 1931-м году в печати роман “По ту сторону Тулы” остался незамеченным современной ему критикой. С одной стороны это избавило Егунова от неизбежных нападков за несоответствие линии партийной литературы, с другой — практически полностью отсутствуют прижизненные оценки творчества Егунова, кроме его собственных воспоминаний о том, что М. Кузмину понравились его (утраченные за время судов и ссылки) рассказы, а А. Блок, очевидно, одобрил посланные ему ранние, “гимназистские” стихи⁴⁴⁰.

В то же время положение Егунова в литературе уникально даже в сравнении с оригинальностью биографической канвы его современников и друзей. Во-первых, Егунов профессионально занимался литературоведческой работой, являясь помимо переводов Платона и пр. автором исследований по стиховедению и поэтике как античных авторов, так и особо интересующих его отечественных авторов второго ряда XVIII века⁴⁴¹ (собственно, отсюда и происходит его литературный псевдоним Андрей Николев, по фамилии малоизвестного литератора XVIII века). Во-вторых, “биографические обстоятельства” Егунова, принадлежавшего к

последнему поколению петербургских гуманитариев, [...] заставляют вспомнить еще один [...] круг явлений, к которому принадлежит творчество Николева: “филологическую поэзию”, дань которой отдали многие современники и близкие А.Н. Егунову люди (Д.Е. Максимов, М.С. Альтман, В.А. Мануйлов, В.Н. Адмони и др.). Определение это достаточно формально, но все же сообщает дополнительную полноту характеристике творчества Николева.⁴⁴²

В-третьих, близость литературных интересов способствовала сближению А. Егунова и Михаила Кузмина, занимавшего к концу 1920-х гг. положение между

⁴⁴⁰ См.: Морев 1993.

⁴⁴¹ Ряд этих работ, в частности большая статья о Гнедиче, остается до сих пор неопубликованным.

⁴⁴² Морев 1993: 361, 355.

высоким модернизмом и авангардом в лице, к примеру, обэриутов. Знакомство и близкое общение Егунова с Константином Вагиновым, являвшимся официальным (хоть и по существу декоративным) участником группы Обэриу, позволяет включить Егунова в расширенный “круг Хармса”, хотя свидетельства знакомства Егунова с творчеством Хармса или Введенского не сохранились. Зато упоминание Егунова в мемуарном очерке Вс. Петрова позволяет судить о том, что, как минимум, личное знакомство автора “По ту сторону Тулы” и автора максимально похожих на Хармса прозаических миниатюр имело место. Кроме того, тематическая и стилистическая организация романа Егунова сближает его и с рядом неофициальных обэриутов, таких как Г. Гор или Л. Добычин. Кроме того, в качестве дополнительного контекста для творчества Андрея Николева, литературовед В. Шубинский предлагает⁴⁴³ также поэта Георгия Оболдуева и эмигрантского писателя Юрия Одарченко, с творчеством которых Егунов знаком никак быть не мог. Более того, по мнению Шубинского,

в силу маргинальной раскованности Николева в его стихах вдруг намеками прорываются голоса многих (для него еще не существовавших!) авторов второй половины века.⁴⁴⁴

“Маргинальная раскованность” автора сообщает его роману невиданную степень стилистической свободы. Если основной стилистический прием, а именно трансформация и пародирование сентиментального дискурса (обусловленный самим сюжетом) становится очевиден с самого начала, то авангардная принадлежность текста, конвенционально начинающегося первой главой первой части, становится заметна несколько позднее. Дело в том, что если деление романа на три части хоть и условно, но соответствует трем дням, проведенным главным героем в деревне у своего приятеля, то деление на главы абсолютно произвольно и призвано лишний раз подчеркнуть формалистскую, немиметическую природу романа:

Повествование в По ту сторону Тулы, абсолютно непрерывное в своей

⁴⁴³ Шубинский 2001.

⁴⁴⁴ Там же.

последовательности, разбито автором на три части и шестнадцать (общим счетом) глав: часть первая — главы первая, третья, пятая, шестая; часть вторая — главы седьмая, десятая, одиннадцатая, тринадцатая, восемнадцатая; часть третья — главы двадцатая, двадцать вторая, двадцать пятая, двадцать восьмая, двадцать девятая, тридцатая, сороковая. Произвольность предлагаемого деления только усиливается тем, что что членение на части означает разрыв внутри главы (шестая глава переходит из первой во вторую часть), а членение на главы — разрыв внутри прежде цельных эпизодов, диалогов и даже предложений. [...] Все это обесценивает сам принцип логического построения нарратива [...]. Роман начинается с середины повествовательного периода и на середине же эллиптированного периода обрывается.⁴⁴⁵

В этом роман Егунова сближается с текстами К. Вагинова, в “Козлиной песни” которого, к примеру, началу непосредственно повествования предшествуют два Предисловия автора (причем второе из них, вроде как, должно находить в середине книги), однако если у Вагинова метатекстуальность конструкции обнажена изначально в качестве одного из основных приемов (наиболее очевидно в “Трудах и днях Свистонова”), то в романе Егунова-Николева она занимает подчиненное место, доходя до наиболее полного выражения лишь в эпизоде ближе к концу романа, где персонажи обсуждают, не написать ли главному герою Сергею про них роман:

— Право, Сереженька, напишите роман из здешней жизни, а мы с Файгиню вам поможем.

— Ну, помогайте, Феденька. Прежде всего, увы, я не успел познакомиться с деревенским бытом. Если бы я здесь провел недель пять или, по крайней мере, не проспал бы сегодня весь день...

— А вы сочините, на то вы и сочинитель.

— Потом, Федор, никак не придумать никакого сюжета.

— Да, это действительно. Погодите, давайте припоминать литературу. Гнев Ахиллеса — сюжет Илиады, затем любовь Татьяны... У нас здесь, пожалуй,

⁴⁴⁵ Вишневецкий 1995: 232-233. См. в данной работе подробные рассуждения об архитектонике романа в сравнении с изучаемыми Егуновых античными источниками.

не было гнева, значит, остается...⁴⁴⁶

Ироническое отношение Егунова к самой идее писать роман о написании романа становится очевидным в том, до какой нелепости доводят герои свой поиск предполагаемого сюжета. Начав с поиска соответствий между самим собой, обитателями деревни и любовными романами недавнего прошлого:

Взаимная любовь обоих Сергей Сергеичей и Леокадии — отличный сюжет. Вы оба приезжаете сюда, она стоит у калитки в белом платье, вы оба хотите на ней жениться, но она уже замужем и поэтому вместе с мужем уходит в монастырь. [...] Сережа может изменить сюжет. Пусть не он, а Леокадия приезжает сюда, а он с Сергей Сергеичем стоит у калитки в белом платье, но она уже замужем, поэтому оба Сережи сразу же уходят в монастырь⁴⁴⁷, —

герой-писатель, увлекшись деталями, моментально скатывается в стилистический сумбур, доводя через *reductio ad absurdum* потенциальный сюжет до полной бессмыслицы, напоминающей одновременно и сюжеты Хармса и отдельные фрагменты из рассказов Добычина:

Народный артист изменяет революции и остается за границей, ходит по гостям с банкой зернистой икры в кармане, которую он поедает чайной ложкой, негодуя о конфискованных своих домах, но Федор Стратилат верно служит народному делу.

Случайно ему приходится выступать в Ясной Поляне. С Федором рядом стоит жгучая красавица, вывезенная им из Тулузы. Это Леокадия. Все любят на чудесную пару. Но местное кулачье, возглавляемое попом, не дремлет. Когда Федор спит, оно подкрадывается и вырезает ему голосовые связки.

Казалось бы, все кончено. Но нет, Федор, немой, научается танцевать. Он исполняет патетическую симфонию. Нет, не годится. Здесь надо что-нибудь другое (посмотреть в музыкальном словаре, какие еще бывают симфонии). Кулачье дубинами перешибает ему ноги. Тогда Леокадия закалывается на его

⁴⁴⁶ Егунов 1993: 198.

⁴⁴⁷ Егунов 1993: 198-199.

могиле, а кулачье идет под суд.⁴⁴⁸

Поиск сюжета, даже поданный в таком откровенно насмешливом, абсурдизированном виде, составляет основную особенность художественной конструкции романа Николева, поскольку в нем не происходит ровным счетом ничего. Фабула романа в пересказе ограничивается буквально одним предложением — главный герой на три дня приезжает из Петергофа к приятелю в деревню под Тулой. Бессмысленные диалоги, зарисовки деревенского быта и перипетии зарождающихся, но остающихся оборванными сюжетных коллизий растягиваются Егуновым до предела повествовательности, а отсутствие событий, движения дополнительно акцентируется и самим объемом романа (при объеме в 200 страниц это один из самых длинных текстов русской абсурдистской литературы 1930-х).

Основным движущим элементом текста таким образом становится ожидание: главный герой Сергей (или Эсэс, как его называет неожиданно приехавшая в гости мать его друга Лямер) постоянно ждет своего приятеля с работы, все персонажи по очереди систематически ждут ужина, утра, наступления ночи, чьего-нибудь приезда или отъезда, Эсэс ждет, какое продолжение получит услышанная им случайно и лишенная полноты информация и т.д. Мотив скуки, сопровождающей ожидание, в той или иной степени реализован в репликах большинства персонажей, а до наиболее полного выражения доводится автором в двух, являющихся зеркальными, эпизодах, где главному герою приходится по просьбе Лямер читать отрывки из своих произведений, что неизменно заканчивается тем, что его слушатели засыпают. И если в первом эпизоде Эсэс по этому поводу еще переживает:

Сергей метался по сараю, наконец, не выдержав, пропел петухом и стал будить спящего.

⁴⁴⁸ Там же: 203-204. Ср. с фрагментом из рассказа Д. Добычина “Ерыгин” (1924): “По зеленой улице с серыми тропинками разгуливают архиерей и нэпманша – затевают контрреволюцию. Интеллигентка Гадова играет на рояле. Товарищ Ленинградов, ответственный работник, влюбляется. Ездит к Гадовой на вороном коне, слушает трели и пьет чай. Зовет ее в РКП(б), она – ни да, ни нет. В чем дело? Вот Гадова выходит кормить кур. Товарищ Ленинградов заглядывает в ящики и открывает заговор. Мужественно преодолевает он свою любовь. Губернская курортная комиссия посылает его в Крым. Суд приговаривает заговорщиков к высшей мере наказания и ходатайствует о ее замене строгой изоляцией: Советская власть не мстит.” (Добычин 1999: 70).

— Вставай, уже утро, обедать пора. А, главное, скажи свое мнение.
Тот мигом проснулся.

— Что же мнение? Про Николая Палкина верно, а вообще скучища. Ничего ни с кем делается, пишут письма — только марки даром тратят.⁴⁴⁹

— то идентичный результат второй читки уже сопровождается его мрачно-ироничными размышлениями, которые (как и отклик рабочего “скучища”) возможно трактовать как проявление схожего с Вагиновым авторского кризиса отношения к культуре/литературе как средству противостояния лишенной смысла реальности:

Сергей, сидя над уснувшими, махал руками, отгоняя мух, думал:

— Если бы мои стихи печатались на мышьяковистой серой бумаге, то вокруг каждого стихотворения шла бы печатная надпись: “Осоавиахим. Борьба с вредителями“. Мои стихи клались бы на тарелочку, сверху наливалась бы вода, посыпали бы немного сахару... сахарного песку... А от него — смерть мухам, все летят на него и умирают. Трупы валяются по всей комнате. Бабушка веником выметает их, куры клюют мышьяковистые трупы, а потом дохнут. Их продают по шести рублей нам на обед. Мы едим, и вот уже два трупа. Сейчас и я буду таким. Хорошее томленье, только бы вытянуться поудобнее. Ноги липнут в клейкой бумаге. Некоторые мухи приподняли передние ножки, отчаянно машут ими и от этого еще сильнее увязают задними. На их маханье никто не обращает внимания“.⁴⁵⁰

Появление частых в обэриутском бестиарии мух в таком принципиально важном для романа контексте сближает “По ту сторону Тулы” с образной системой авангардистской прозы 1930-х годов, в частности с обэриутами, в чьем бестиарии мухи занимали значительное место, однако количество упоминаний мух в тексте Егунова превосходит соответствующие произведения его современников. Указания на жужжание мух встречаются в романе постоянно, а сами они в результате приобретают качество символа экзистенциальной скуки, сближающей роман Николева с поэтикой французского экзистенциального абсурда. “Мухи жужжат,

⁴⁴⁹ Егунов 1993: 122-123.

⁴⁵⁰ Егунов 1993: 180.

время стоит” — подобная характеристика, при всей своей “маргинальной раскованности”, является достаточно точной для описания происходящего в романе, где эпизоды, длящиеся страницы или даже десятки страниц, несмотря на восприятие самих героев (как правило воспринимающей стороной значимо является аутсайдер Эсэс), что прошло довольно много времени, оказываются ограничены несколькими минутами (как, например, эпизод в погребке у кооператора). С другой стороны, остановившееся время, позволяющее в системе романа растягивать себя до предела, приобретает практически мифологические качества, когда любая определенность и конкретика событий заменяется вневременными маркерами вроде “когда-то”:

Вместо ответа, Иван Васильич показал свое жилище. Под вековыми липами, где когда-то Зюзи бродила с французской книжкой в руках, стоял светлый, свеже-выструганный фанерчатый домик.⁴⁵¹

Указанный эпизод с Зюзи, по своему абсурдному сочетанию крайней жестокости происходящего и (оттененного “культурой” героини) безучастного повествования напоминающий миниатюры Хармса, происходил не “когда-то”, а всего лишь накануне, что в художественной системе романа и в восприятии главного героя — фактически то же самое. Более того, даже отнесенность происходящего к конкретному времени в тексте романа прочитывается с достаточной степенью условности, по приметам окружающего советского мира, а с определенной степенью конкретики — лишь по брошенному мимоходом замечанию друга Эсэса Федора о том, что ему во время революции было всего девять лет.⁴⁵²

Подобное сжимание и растягивание времени, характерное в той или иной степени для большинства текстов ленинградской абсурдистской литературы и воплощающее в себе одну из основных конвенций литературы послевоенного абсурда (наиболее системно реализованную в творчестве Сэмюэла Беккета), реализовано у Егунова, тем не менее, отлично от современников. С одной стороны, в его романе полностью отсутствует особенно характерная для Хармса (и категории времени у Хармса) идея “дурной бесконечности”, обесмысливающего повторения

⁴⁵¹ Егунов 1993: 105.

⁴⁵² Там же: 58.

одних и тех же ничего не значащих или вырванных из контекста и тем утрированных действий. С другой стороны, “действие” “По ту сторону Тулы”, как правило, не размывается бесконечным нагромождением незначительных подробностей, как в творчестве Л. Добычина, хотя цитатная и пародийно-цитатная природа текста, в котором сочетаются реминисценции и подложные цитаты из сентиментальной литературы, русской классики XIX века и массовой культуры 1920-х годов⁴⁵³, в рамках абсурдистской прозы 1930-х оказывается соотносима с анализируемым выше добычинским приемом авторского *hoarding*'а — например, в описаниях обстановки:

Среди гипсовых кисок стояло несколько рамок с фотографиями (одна рамочка крымская — из раковин): Иса Макаровна в юности, с граблями в руках; она же с мужем на фоне прибоя (он сидит на бамбуковом стуле, она стоит и, невидимому, ожидает ребенка); затем группа: четыре женщины, чайный стол, самовар, параличная помещица, сидя в кресле- качалке, прижимает к себе детей, молодой человек в косоворотке и сапогах с голенищами очень сознательно помешивает ложечкой в стакане, у него вихрастые волосы и умное лицо: он тайком уже почитывал Бокля, размышлял о женском вопросе и презирает остальных сидящих. Последняя фотография: памятник Глебу Успенскому в Туле, работы скульптора Ризенберга (на пьедестале лира и четверть лошади)⁴⁵⁴

— и особенно в тех случаях, где для поиска аналогии происходящему повествователь Егунова прибегает к добычинской характеристике через конкретный визуальный (хоть и не обязательно реально существующий) источник:

Все стукнулись о низкую притолку и потирали лбы, когда Леокадия явилась в сени с керосиновой лампой в обнаженной приподнятой руке. Она застыла на пороге, демонстрируя свое батистовое платье. Секунда, что она стояла так, напоминала цветную открытку, иллюстрирующую “Кво вадис” — „Лигия на пороге дома Виниция“, Парижский салон, 1899 год.⁴⁵⁵

⁴⁵³ Подробнее о стилистическом многообразии романа Егунова см.: Пинегина 2009б.

⁴⁵⁴ Егунов 1993: 106.

⁴⁵⁵ Там же: 94.

Ближе всего Егунову позиция, реализованная в романах Константина Вагинова, где сквозь современный слой просвечивает миражное прошлое, и хотя Егунов “по своей профессии не гробовщик” (если перефразировать автохарактеристику Вагинова из “Козлиной песни”), то по степени мрачности восприятия почти превосходит своего коллегу по писательскому цеху. Являясь одним из немногочисленных серьезных предметов обсуждения в разговорах персонажей, категория времени в “По ту сторону Тулы” подчеркивает невозможность понимания как героями друг друга, так и главным героем — окружающего его мира. Если мать Федора, оперная певица Лямер цепляется, как вагиновские коллекционеры, за “статусные” признаки ушедшей культуры, но при этом достаточно трезво оценивает происходящие изменения:

Все бежит между пальцев, все, за что мы хватаемся, распадается, все расплывается, словно пар. Ищи прошлогоднего снега! На самом деле, как это могло быть, что я была маленькой Рэзи? Скоро будут говорить: “Смотри, вот идет старушка Рэзи“. Время, Квин-Квин, это удивительная вещь; оно течет между мною и тобою, безмолвно, как песочные часы. Нередко я встаю среди ночи и останавливаю все часы. Надо быть легкой, с легким сердцем, легкими руками держать и брать, держать и отдавать... Октавиан... Бишетт... он уже взрослый — Федор... Федор...⁴⁵⁶

— то псевдо-античные фантазии Эсэса, считающего, что “время — просто категория рассудка”⁴⁵⁷, в которых

если бы мы с вами были моложе на три тысячи лет, мы бегали бы по Криту, пустились бы в горы, у вас был бы маленький дротик, мы продирались бы через заросли ежевики, и наши икры были бы расцарапаны вдрызг⁴⁵⁸,

— наталкиваются на жесткое неприятие даже со стороны его близкого друга:

Подите вы с вашими Критами! Нет, серьезно, Сережа, хватит дурачиться. Вы говорите: ничего не видно, зато слышно; вы прислушайтесь к себе:

⁴⁵⁶ Егунов 1993: 83.

⁴⁵⁷ Там же: 137.

⁴⁵⁸ Там же: 143.

индустриализация, это бьется внутри нас, даже внутри вас, Сережка. Мы заполняем эту землю по своей воле, — и Федор, привстав, показал рукой на струящийся повсюду полумрак, — а разве вы могли бы быть таким, как сейчас, если бы жили в другое время? Глядите: нету вашего Крита, ежевики и прочей чепухи, а вы и красавицы-вышки — это есть. Может быть вы и не хотите, Сережка, а это так.⁴⁵⁹

“Сентиментальный путешественник” Эсэс, для которого и вчера, и три тысячи лет назад произошли “когда-то” и происходят сейчас, не в состоянии понять, что для новых людей, одним из которых и является его друг, “красный инженер” Федор, он, “пишбарышня мужского пола”, с интересом, но без вовлечения наблюдающий жизнь вокруг себя, является “бывшим человеком”, “с придурью”⁴⁶⁰, по характеристике того же Федора. Проводя время в ожидании, маясь скукой и систематически проваливаясь в полудрему и видения, Эсэс создает из прочитанного и сочиненного им абсурдистские ассамбляжи на самые непредсказуемые темы — от ничтожности истории (эпизод с Николаем I и “банькой”⁴⁶¹, стилистически и по степени глумливости напоминающий “Исторический эпизод” Хармса об Иване Сусанине) до глупости религии (гомерически смешная история о митрополите на Камчатке, в которой до чистого абсурда доведено все — от причинно-следственной связи до деталей⁴⁶²).

Точно также, на чередовании и соединении сентименталистского дискурса и хармсовской стилистики “жесточких рассказов”, зачастую описаны в романе и сцены деревенского быта, как, например, отчетливо напоминающая одну из лучших хармсовских миниатюр “начало очень хорошего летнего дня” сцена:

Сергей присел у подножия сеного ложа. Тульский пейзаж виднелся через растворенные ворота сарая. Дети копошились у канавки. Пятилетний

⁴⁵⁹ Егунов 1993: 143.

⁴⁶⁰ Там же: 178.

⁴⁶¹ Там же: 120.

⁴⁶² Там же: 133-134. О религиозных настроениях самого Егунова ничего не известно, однако систематичность и саркастичность его нападок на религию в романе чрезвычайно высоки (и местами превосходят даже абсурдизированный, но все же явно выраженный антирелигиозный пафос Г. Гора в “Корове”).

мальчик плевал в лицо трехлетней девочке. Та после каждого плевка начинала реветь, но затем, утершись, с любопытством ждала следующего. Белобрысый настойчиво махал над головой длинющим кнутом. В воздухе свивалась петля, и раздавалось хлопанье. Неосмотрительно задевал он близстоящую яблоню, и плоды шлепались оземь.⁴⁶³

Не делает Егунов исключения ни для темы романтической любви, которая без конца опошляется и огрубляется абсурдизирующими деталями быта, ни для дискурса “демонического символизма”, остраяемого и доводимого до бессмыслицы в моменты наибольшей патетичности:

— Правда ли, что я тоже демоничен? Мне об этом Марья Семеновна что-то говорила в Петергофе.

Сергей сдвинул брови и выпростал себе на лоб из-под панамы адскую прядь волос. От всех этих упражнений ему стало жарко, тем более что окна в комнате были наглухо закрыты и заставлены цветочными горшками с какими-то отростками, мексиканским кактусом и лимончиком, который был особо прикрыт перевернутым стаканом, — под ним создавалась жаркая атмосфера сицилийских померанцевых рощ.⁴⁶⁴

В этом топтании на костях символистской поэтики (занимающем хоть и не главное, но заметное место в художественной поэтике “По ту сторону Тулы”) Егунов неожиданно сближается с Артуром Хоминским, в “Уюте Дженкини” первым из сторонних авторов предложившим абсурд в качестве борьбы с доминирующим стилем эпохи. (Андрей Белый хоть и двигался в схожем направлении в “Симфониях”, однако действовал осторожней, находясь внутри литературной иерархии.⁴⁶⁵)

Пересечения между романом Егунова и повестью вряд ли известного ему киевского литератора Хоминского отражены даже на уровне хронотопов этих двух произведений: центральным локусом в обоих является преображенная силой воображения и пропущенной через воображение главного героя деревня.

⁴⁶³ Егунов 1993: 36.

⁴⁶⁴ Там же: 107.

⁴⁶⁵ О преодолении абсурдистами самого Белого см. Главу 2.1. данной работы.

Мирандино Николева выступает своеобразным близнецом по отношению к Дженкини Хоминского: это такое же место вне времени и пространства, имеющее с объективной реальностью ограниченный набор общих характеристик.

Этот зазор между условной реальностью и ее восприятием в сознании Эсэса, состоящем из нагромождения случайных цитат и сюжетных ходов от античности до классической литературы романтического периода, с одной стороны, сближает героя с абсурдным повествователем добычинского “Города Эн” (с тем отличием, что для последнего за пределами цитат и визуальных образов не существует вообще ничего, и на глубокую рефлексию он не способен), а с другой, как и в случае романа Г. Гора “Корова”⁴⁶⁶, фиксирует ощущение поражения писателя-авангардиста в перековке себя в писателя советского, или, более того (по характеристике В. Шубинского), ощущение не только и не столько поражения, сколько “невозможности этого”⁴⁶⁷.

⁴⁶⁶ Эти два написанные одновременно тексты близки не только тематически и сюжетно, но в отдельных эпизодах совпадают практически дословно. Так, в “По ту сторону Тулы” есть короткий фрагмент о пчелах, который в романе Гора превратился в целую главу: “В Касселе путался я с хозяйской дочкой; она мне, как кончали целоваться, все больше про пчел рассказывала, будто переселили наших пчел в Австралию, в теплынь. На первый год все шло по-хорошему. Потом увидели пчелы, что в тех краях зимы не бывает и не стали меду делать: запасть, говорят, нечего, раз погода круглый год приятная и для нас неподходящая. Так австралийские люди и остались без сладости, одной теплыню пробавляются.” (Егунов 1993: 126).

⁴⁶⁷ Шубинский 2011б.

Глава 4. “Философские рассказы” Вс. Петрова и рассказы П. Зальцмана: абсурд после абсурда

2-го февраля 1942-го года в тюремной больнице при Крестах от голода умер Даниил Хармс, симулировавший шизофрению с целью избежать призыва в советскую армию. Его смерть ознаменовала собой конец пикового периода в истории развития ленинградской абсурдистской прозы, позволив швейцарскому слависту Ж.-Ф. Жаккару охарактеризовать ее как “конец русского авангарда”. Апокалиптичность этой формулировки неувидительна: из условного “круга Хармса” к 42-му году не осталось почти никого: А. Введенский скончался 19-го декабря 1941-го года, будучи этапированным из Харькова в Казань в связи с наступлением немецких войск; Л. Добычин покончил с собой (предположительно, но более чем вероятно) после 28-го марта 1936-го года (точная его дата смерти неизвестна и тело не было обнаружено), после того, как его творчество было жестко раскритиковано партийными и литературными функционерами в рамках литературной дискуссии “О борьбе с формализмом и натурализмом”; К. Вагинов умер от туберкулеза 26-го апреля 1934-го года. А. Егунов (Николев) после возвращения из ссылки (в которую его отправили после ареста в 1933-м году по делу Р. В. Иванова-Разумника), будучи лишенным ленинградской прописки, с 1938-го года жил в Новгороде и в Ленинграде появлялся лишь наездами. Чудом избежавший репрессий “перепуганный талант” Г. Гор с середины 1930-х годов перешел на нормативную “советскую” прозу, в которой влияние обэриутской и абсурдистской литературы было минимальным.⁴⁶⁸

Несмотря на это, полностью линия “странной” абсурдистской литературы не прервалась. На протяжении 1940-50-х годов продолжали писать (без надежды на публикацию) два автора, официально для советского литературного истеблишмента не существовавшие, поскольку художественная литература не являлась их первичной сферой деятельности. Всеволод Петров и Павел Зальцман, которых

⁴⁶⁸ Также в живых был поэт-обэриут Игорь Бахтерев, продолжавший писать и переписывать свои оставшиеся обэриутскими стихи вплоть до своей смерти в 1996-м году. Хотя в 2013-м в московском издательстве “Гилея” вышел представительный двухтомник его стихов, проза Бахтерева по-прежнему не опубликована. Более того, толком неизвестно даже, что именно она собой представляет.

лишь условно можно назвать младшим поколением ленинградских абсурдистов (оба они были младше Хармса всего на семь лет), переняв часть формальной и онтологической проблематики абсурда у позднего Хармса и — шире — круга ленинградских абсурдистов (даже при отсутствии формального знакомства, как в случае некоторых из них, формально-тематическая близость произведений зачастую не вызывает никаких сомнений), пошли по пути расширения жанрово-тематического и стилевого разнообразия собственно абсурдистской литературы. Начав писать примерно в одно время (во второй половине 1930-х годов), и Петров, и Зальцман приложили массу усилий для того, чтобы об их литературном творчестве (без членства в Союзе писателей — самом по себе уже подозрительном для советского литературного официоза) не знал никто за рамками очень близкого круга друзей. Завеса секретности оказалась настолько плотной, что, за исключением нескольких посвященных, читательская публика впервые узнала об их литературных опытах всего 5-10 лет назад.

Потомок старинного дворянского рода, Всеволод Петров (1912-1978) вошел в историю в первую очередь как искусствовед, специалист по художникам, группировавшимся вокруг журнала “Мир искусства”. Еще студентом став сотрудником Русского музея, Петров был учеником, а в дальнейшем и близким другом выдающегося историка и теоретика искусства Н. Пунина, который ввел Петрова в литературные круги. Поначалу интересы Петрова не выходили за рамки сугубо профессиональной литературы. Как отмечает Н. Кавин,

творчество русских художников стало главной темой статей и книг В.Н. Петрова. Причем со многими он находился в дружеских отношениях — В.В. Лебедевым, Н.А. Тырсой, В.И. Курдовым, Т.Н. Глебовой, В.В. Стерлиговым, П.И. Басмановым. [...] В соавторстве с писателем Геннадием Гором написал несколько популярных биографий русских художников.⁴⁶⁹

Состоявшееся благодаря Пунину знакомство с Михаилом Кузминым привело к тому, что Петров стал постоянным участником происходивших у Кузмина встреч его “круга” и начал писать художественную прозу. (Стихи он, по собственному

⁴⁶⁹ Кавин 2017: 7.

признания, эпизодически писал и ранее.) Влияние Кузмина (с которым Петров разделял любовь к эпохе XVIII века и которому посвятил мемуарную заметку⁴⁷⁰) наиболее отчетливо проявилось в, вероятно, самом известном и цельном произведении Петрова — в небольшой повести из военных лет “Турдейская Мамой Леско”. Написанная после демобилизации Петрова из армии в 1946-м году, стилистически его повесть настолько сильно выбивалась из контекста типичной военной прозы тех лет (не в последнюю очередь благодаря посвящению Кузмину и подзаголовку “советская пастораль”), что впервые опубликована она была лишь в 2006-м году⁴⁷¹, ознаменовав собой первый этап “возвращения” читателю творчества Петрова. Тем не менее, вызвав определенный энтузиазм рецензентов, в поле литературоведческого анализа “Турдейская Манон Леско” не вошла до сих пор.

Второй этап повторного открытия творчества Вс. Петрова начался в 2016-м году, когда сотрудницей Пушкинского дома М.Э. Маликовой был опубликован (с досадными купюрами⁴⁷²) цикл миниатюр и рассказов Петрова “Философские рассказы” (написанных между 1939-м и 1946-м гг.)⁴⁷³. По сравнению с повестью, источник стилистико-тематических влияний в этих рассказах принципиально другой. Петров, познакомившийся в 1938-м году с Д. Хармсом, стал по своей собственной характеристике его “последним другом”⁴⁷⁴, и примерно половина “Философских рассказов” написана под очевидным влиянием от хармсовской прозы. Более того, по осторожному предположению литературоведа Г. Морева,

самим автором “Философские рассказы” воспринимались как своего рода “посмертная” проза Хармса, продолжение его писательского дела, отсюда реализация Петровым зафиксированных в записных книжках Хармса замыслов, о которых Петров мог знать от самого Хармса (рассказ

⁴⁷⁰ Петров 2016.

⁴⁷¹ В журнале Новый мир. 2006. № 11.

⁴⁷² Маликова 2016.

⁴⁷³ Полностью опубликованы в: Петров 2017.

⁴⁷⁴ Петров 2016: 195.

“Павленька”).⁴⁷⁵

Цикл из 97 текстов разного объема, для которого Петров, по словам Н. Кавина, “взял у Хармса лишь внешнюю форму и некоторые приемы, а герои, сюжеты подсмотрены в жизни или нафантазированы [им] самим”⁴⁷⁶, примерно до 1942-го года часто похож на цикл “Случаи” до крайней степени школярского подражания. Помимо формы и приемов, Петров часто заимствует у Хармса образы и мотивы, а также характерные для всей абсурдистской прозы структурные элементы, такие как потенциально бесконечное повторение:

Первый стал рисовать и тот час же сделал ошибку. Другой срисовал с первого и сделал ошибку хуже, чем первый. Третий начал перерисовывать и тоже сделал ошибку в два раза хуже, чем второй. Четвертый срисовал еще хуже, пятый тоже, шестой срисовал ой-ой-ой как гадко. Но седьмой нарисовал так, что в обморок можно упасть.⁴⁷⁷

Использование (правда, нерегулярное) таких хармсовских приемов, как финальная ремарка “все” (в случае Петрова “Покуда все”⁴⁷⁸), рассказ о не-событии:

— В чем заключается история четырех чиновников? — спросил Агеев у Агапитова после того как тот обещал рассказать ему эту историю.

— Вот в чем заключается эта история, — сказал Агапитов и рассказал ее Агееву⁴⁷⁹,

— структуры, памятной по рассказу Хармса “Сон дразнит человека” и т.д., реализованной в похожих синтаксических единицах:

Ширин встал, зажег электричество и увидел, что что в комнате нет никого

⁴⁷⁵ Морев 2017.

⁴⁷⁶ Кавин 2017: 8.

⁴⁷⁷ Петров 2017: 14.

⁴⁷⁸ Там же: 21.

⁴⁷⁹ Там же: 36.

постороннего. Тогда он опять лег и потушил свет и снова услышал голос, который шел сверху...⁴⁸⁰

— немотивированных абсурдных смертей:

Некий дьякон прожил 87 лет и по неизвестной причине умер. Другой дьякон, ничего не знаю о предыдущем, жил до 87 лет без одного дня и тоже умер. А купец Мартинсон испугался бешеного кота и, не приходя в сознание, умер⁴⁸¹,

— мотивов тошноты (“Сергея Сергеевича стало тошнить решительно от всех слов”⁴⁸²) и воспринятых Петровым, по мнению, М.Э. Маликовой понаслышке идеях Я. Друскина и Л. Липавского⁴⁸³ о “вестниках” и “чудесах” (к примеру, в повторяющем хармсовский образ чудотворца, никогда не совершавшего чудес, рассказе “Тарелка”⁴⁸⁴) — все это временами сближает некоторые миниатюры Петрова с миниатюрами Хармса до практически полного их неразличения.

Одним из лучших “Философских рассказов” Петрова, относящихся в типу явных “подражаний”, является миниатюра “Жена писателя”, маркирующая в то же время и ряд принципиальных отличий поэтики Петрова от творческого метода Хармса:

Жена писателя сошла с ума и выбросила в яму все неизданные произведения своего мужа-писателя.

Тогда писатель стал художником и написал пятьдесят семь картин. А его жена нарочно вылила бидон с керосином на эти картины и сожгла их.

Тогда писатель развелся с женой и женился на другой молодой особе. Но жена и тут не оставила его в покое, и, пробравшись однажды к нему на квартиру, зарезала его новую жену.

⁴⁸⁰ Там же: 25.

⁴⁸¹ Петров 2017: 46.

⁴⁸² Там же: 42.

⁴⁸³ Маликова 2016: 759.

⁴⁸⁴ “Я обладаю особой силой и могу превращать все в ничто и ничто обратно во все. Конечно, если захочу. И никогда не хочу этого”: Петров 2017: 133.

Тут писатель сам сошел с ума, и, запершись у себя в кабинете, стал обдумывать новые произведения, новые картины и следующую жену. Но жена не успокоилась на сделанном, и влезла в кабинет, чтобы мешать писателю сосредоточиться.

Писатель не выдержал этого и зарезал свою жену. А жена стала являться к нему по ночам и даже днем, когда посторонних не было в комнате, и грозила его зарезать. Писатель совершенно извелся и в конце концов зарезался сам. Больше жена ничем не могла ему повредить, и, надо думать, успокоилась. Я, по крайней мере, не знаю, что бы такое могла еще сделать жена писателя, но это, конечно, еще не значит, что дело кончилось и не имеет продолжения по ту сторону жизни.⁴⁸⁵

Являющаяся, на первый взгляд, типично хармсовской зарисовкой, построенной на абсурдной предпосылке идвигающейся путем повторов, “Жена писателя” при всей своей схожести имеет слегка другой ритм, а кроме того, ее финал выходит из области бытового абсурдизма в сферу потустороннего (пока еще сниженного), что для Хармса (за исключением отдельных рассказов о “вестниках”) в целом нетипично. Для Петрова же образы и мотивы потустороннего становятся одной из констант “Философских рассказов”. Постепенно увеличиваясь в размерах, эти рассказы трансформируют и заимствованный у Хармса традиционный прием девальвации индивидуализирующих признаков у персонажей. Как отмечает в своей статье (фактически — единственном относительно подробном, хоть и чересчур критичном, разборе поэтики рассказов Петрова) М.Э. Маликова,

[о]тносительность и шаткость идентичности персонажей заявлена еще до того, как с ними что-либо происходит – на уровне именованности: несмотря на формальную определенность имен (чаще – фамилий или имен-отчеств), уже сама их избыточность в рассказах и отсутствие у их носителей других, кроме имени, определенных черт указывают на произвольность имени и утрату им индивидуализирующей функции.⁴⁸⁶

⁴⁸⁵ Петров 2017: 57-58.

⁴⁸⁶ Маликова 2016: 764.

Схожим образом, как и персонажи, в поздних рассказах Петрова трансформируется и пространство, как, например, в рассказе “Полет Пантелеева”, где сама невозможная ситуация, взятая за основу сюжета (алкоголик Пантелеев, лежа ночью в кровати рядом с женой, начинает летать) трансформируют пространство комнаты для обоих героев — для самого Пантелеева, для которого в полете “не стало ни крыши, ни стен”⁴⁸⁷, и для его жены, которая проснувшись теряетя посреди знакомой мебели и засыпает то ни с тобой стороны, то ногами на подушке⁴⁸⁸.

Бытовая сниженность рассказа (запах перегара, плохо пахнущие сапоги Пантелеева и т.д.) лишь оттеняют важность этого мотива для Петрова, в поздних рассказах которого одно место превращается в другое, а соседние фразы по описаниям противоречат друг другу (как в рассказе “Жилец из пятого номера”):

Это была гостиница. Там был коридор. Это была не гостиница. Где же был коридор. Высокие сосны поднимались со всех сторон. Волны бились о берег, облака проплывали как рыбы, ветер гнул траву, которая шумно росла на дверях, на стенах, на столах, на шкафах, на часах, на ключах, и звери бродили, разыскивая водопой.⁴⁸⁹

М.Э. Маликова, отмечая “мерцающую идентичность” персонажей Петрова и постепенный переход этого принципа на (авто)металитературный уровень в тех рассказах, где повествование ведется от лица “автобиографического повествователя”⁴⁹⁰ (впрочем, остается неясным, почему Маликова считает его непосредственно автобиографическим), делает, как представляется, верное предположение, что подобное “мерцание” — это знак присутствия небытия, смерти, однако слишком большим значением наделяет мотив “исчезновения” (принципиально выводимый из хармсовского “исчезания”). Такая трактовка не принимает во внимание особенности поэтики, вероятно, лучших рассказов Петрова

⁴⁸⁷ Петров 2017: 128.

⁴⁸⁸ Там же: 131.

⁴⁸⁹ Петров 2017: 103.

⁴⁹⁰ Маликова 2016: 768.

— “Жилец из пятого номера”, “Смерть идет за мной по пятам”, “Красавица” и “Человек в зеленых очках”.

Если в первых двух рассказах пространство изменяется под влиянием персонажей (герой “Жильца” сидит в номере гостиницы и “наблюдает свои мысли”⁴⁹¹; для героя “Смерти” окружающие его предметы и люди трансформируются в зависимости от того, как именно он воспринимает вынесенную в заголовок рассказ коллизию⁴⁹²), то в “Красавице” и особенно в “Человеке в зеленых очках” эта (авто)металитературная мотивировка оказывается снятой и лишеной значения. Вместо мотива исчезновения центральной место занимает именно миражность окружающего мира, когда из-под одного пространства просвечивает другое. Фактически, Петров трансформирует бытовой абсурдизм в идею принципиальной непознаваемости мира, в результате чего и рациональное и иррациональное объяснение происходящего оказываются равнозначными и равно возможными⁴⁹³, причем автор не отдает ни одному из них предпочтения.⁴⁹⁴ Эта фиксация непознаваемости и невозможности объяснить случившееся переводит абсурдизм рассказов Петрова с уровня формальных приемов пост-обэриутского толка на уровень большего обобщения и большей философской насыщенности, однако преждевременное завершение им своей художественной практики фактически на пике дарования и полный переход к прикладной биографической литературе (к концу 1940-х гг.), к сожалению, не дают возможности предположить, какое развитие тематика и философия абсурда могла бы найти в его дальнейшем творчестве.

⁴⁹¹ Петров 2017: 103.

⁴⁹² Там же: 117.

⁴⁹³ А смерть/небытие уравнивается с бессмертием: “Скажите! — закричал Моргунов, — ваш зеленый мир — это и есть бессмертие?” (Петров 2017: 109).

⁴⁹⁴ В этих “мистических” рассказах Петров парадоксальным образом сближается с (наверняка неизвестной ему) традицией британских ghost stories, а в особенности — с творчеством английского писателя Роберта Эйкмана (1914-1981), в рассказах которого, не являющихся по сути чистой мистикой (Эйкман предпочитал называть их strange stories), эта идея миражности и непознаваемости мира являлась центральной, а решение, как воспринимать прочитанное, оставалось за читателем.

В отличие от Петрова, его одноклассник по 1-й Советской средней школе в Ленинграде Павел Зальцман продолжал писать прозу до самой смерти (в 1985-м году), хотя большая часть его литературного наследия была записана между 1944-м и 1954-м гг. в Казахстане, где Зальцман остался после эвакуации. Выдающийся художник, Зальцман был учеником Павла Филонова и входил в круг его друзей, что оказало решающее значение для формирования не только его живописного инструментария, но и поэтики. Познакомившись через посредничество художницы Т.Н. Глебовой с Хармсом и Введенским, Зальцман синтезировал филоновский экспрессионизм с их изводом абсурдизма, в результате чего творчество Зальцмана обозначило

литературную линию, логично продолжающую эксперименты ОБЭРИУ и выводящую их на новый, качественно иной стилиевой и экзистенциальный уровень.⁴⁹⁵

Рассказы Зальцмана 1930-1950-х годов, многие из которых он сначала видел в качестве снов и лишь спустя годы записывал на бумаге (неоднократно перерабатывая), лишены очевидных внешних признаков влияния поэтики Хармса и, по сути, их стилистика начинается там, где обрываются прозаические опыты Вс. Петрова, в определенных случаях выступая как развитие или полемика с тем или иным рассказом Петрова (в то же время, остается неизвестным, был ли Зальцман с текстами Петрова знаком непосредственно).

Зальцман начал писать в начале 1930-х годов, и среди повлиявшей на него литературы, помимо обэриутов, был и немецкий романтизм (Э.Т.А. Гофман, Арним, Клейст) и китайский классик XVII века Пу Сун Лин⁴⁹⁶, что обусловило определенное жанрово-тематическое разнообразие его прозы.

“Фантастические” новеллы Зальцмана, часто основанные на абсурдной (или внелогичной) предпосылке, во многом пересекаются с линией “странной прозы”, балансирующей между гротескной фантастикой рассказов Гора из сборника

⁴⁹⁵ Какоу 2014: 407.

⁴⁹⁶ Зусманович 2008.

“Живопись” (1935) и новеллами Сигизмунда Кржижановского (как, например, рассказ об оборотне “Зима 1514 года”). Еще одним контекстом малой прозы Зальцмана, выводимым лишь ретроспективно, стоит, как и в случае Вс. Петрова, назвать традицию мистического рождественского рассказа — в изводе не столько немецких романтиков, сколько Диккенса и М.Р. Джеймса (так, у Вс. Петрова есть текст с подзаголовком “Рождественский рассказ”, с которым перекликается рассказ Зальцмана).⁴⁹⁷

Помимо поздних и наиболее формально и сюжетно абсурдизированных рассказов Зальцмана “Спецхран” (убранную в который запрещенную литературу, требующуюся герою для работы, вполне по-хармсовски охраняет неграмотная старуха⁴⁹⁸) и “Галоши”, с пост-обэриутским абсурдизмом сближаются такие рассказы Зальцмана как “Жена приятеля”, “Встреча у зеркала” и “Отражение”.

В “Жене приятеля” Зальцман развивает традиционный для Вс. Петрова мотив миражности и расслоения персонажей — их одновременное бытие и небытие (к примеру, Скреблов, который одновременно и ищет своих друзей, и утонул — “Каблуков и Капустин”⁴⁹⁹): главный герой Зальцмана, оставшись в гостях вместе с женой, подсматривает ночью за хозяевами и видит косынку своей жены, которая извивается и кричит ее голосом, в то время как жена лежит и не может произнести ни слова. В конечном счете, герой с женой уходят из зловещего дома, однако по дороге герой слышит доносящийся из него крик жены и отправляется ей на помощь, “на верную гибель”⁵⁰⁰. Фактически, Зальцман усиливает иррациональную составляющую, присущую лишь некоторым рассказам Петрова, и, лишая происходящее элементов бытового абсурда (не лишая его, однако, бытовой конкретики), переводит рассказ в область эсхатологического ужаса, поднимая до уровня хоррора.

⁴⁹⁷ В то же время, маловероятно, что как Кржижановский мог читать в 1930-е Кафку, с которым его сравнивали исследователи новейшего времени, так и что Зальцман был знаком с М.Р. Джеймсом и вообще британскими ghost stories.

⁴⁹⁸ Отметим и неожиданную параллель с написанным много позже романом У. Эко “Имя Розы”, в котором запретную книгу о смехе охраняет слепой библиотекарь.

⁴⁹⁹ Петров 2017: 49-51 и др.

⁵⁰⁰ Зальцман 2014: 328.

Схожим образом Зальцман усиливает и мотивы “рождественского рассказа” Петрова “Поэт и герой” в новелле “Встреча у зеркала”. Если вынесенный в заглавие поэт (по факту, ангел или вестник, а на металитературном уровне — авторская инстанция) у Петрова поначалу лишь наблюдает за ковьяляющим старичком и лишь в самом конце, более-менее случайно становится причиной его гибели (в результате чего рассказ заканчивается покаянным текстом “Вот что я наделал! А разве я хотел этого?”⁵⁰¹), — то Зальцман с самого начала сгущает атмосферу, представляя неопределенную в тексте сущность, отражающуюся лишь в зеркалах, как нечто шкодливое и зловредное, пугающее жителей общежития. С развитием же действия поведение невидимой сущности становится все более вызывающим, а ее финальный монолог, разбивающий “четвертую стену”, несмотря на то, что он абсурдистски остранён антуражем грязных коридоров, в которых сушится белье, панталоны, а сквозь полуоткрытые двери видно, как вечно кто-то переодевается, — по степени таящейся в нем угрозы достаточно далеко отстоит от “святочности” рассказа Петрова:

Очень может быть, что читателю интересно знать, кто я такой? И где меня можно встретить? Я могу это указать. Когда читатель находится где-нибудь в длинном коридоре в чужой темной гостинице, или вестибюле, который ведет на пустую веранду, или в парикмахерской, или в уборной, где есть зеркало — это зеркало может быть каким угодно, маленьким и мутным, какие бывают в любой парадной и в любом учреждении, которые как обычно бывают почти не освещены, — пусть читатель подождет у двери, прислушается, и, когда он убедится хорошенько, что никого нет поблизости, войдет туда, и посмотрит в это зеркало. Но предварительно он должен крепко запереть за собой дверь. Тогда мы можем встретиться.⁵⁰²

Как отмечала дочь и исследовательница творчества Зальцмана Елена (Лотта) Зальцман,

Зальцман, как и обериуты, не доверяет реалиям внешнего мира, подозревая

⁵⁰¹ Петров 2017: 136.

⁵⁰² Зальцман 2014: 343.

их в неистинность. То, что за эмпирическим уровнем — неясно, тревожно, иногда оно проскальзывает на поверхность, но по сути — неуловимо.⁵⁰³

Лучше всего этот мотив проявляется в рассказе “Отражение”, в котором мотивы и образы Хармса (старуха, трость, немотивированное насилие и т.д.) перебираются при помощи инструментария романтической (готической) новеллы о фантомах. Центральный образ рассказа — квартира, реальность которой подменяется реальностью ее отражения в зеркале, — и время, которое, по характеристике Лотты Зальцман, “смещается, складываясь в одну атемпоральную точку”⁵⁰⁴, — наглядно демонстрируют, что, отталкиваясь от сходных (или, точнее, сопоставимых) философских предпосылок, Зальцман в силу пессимистичности своего мировоззрения идет в реализации абсурда гораздо дальше, чем Петров.

Вершинным произведением Зальцмана является незаконченный роман “Щенки”, посвящённая Гражданской войне “ярк[ая] иллюстраци[я] охватившей Россию антропологической катастрофы”⁵⁰⁵, в котором Зальцману, объединившему элементы школы Филонова, обэриутского и пост-обэриутского письма, собственное неприятие советского строя и ощущение абсурдности “метафизических основ бытия”, удалось создать

уникальную в своем органическом синтезе поэтику абсурдистского постфутуристического эксперимента и экспрессионистического гиперреализма.⁵⁰⁶

Еще одним ориентиром для стилистики “Щенков” является А. Платонов, примыкающий к “частным мыслителям” 1930-х годов (по характеристике Д. Московской) и, с одной стороны, непосредственно сближающий Зальцмана с отдельными особенностями поэтики ленинградского абсурдизма (и шире, со

⁵⁰³ Зальцман 2006: 225.

⁵⁰⁴ Там же: 223.

⁵⁰⁵ Кукуй 2014: 409.

⁵⁰⁶ Там же: 408.

“странной прозой”), а с другой — окончательно выводящий абсурдизм Зальцмана за рамки сугубо формальных приемов в сторону метафизики абсурда.⁵⁰⁷

Таким образом, становится очевидно, что среди произведений подпольной ленинградской литературы конца 1930-1940-х годов можно выделить ряд текстов, которые представляют собой линию абсурда после абсурда, пусть и в формально усеченном и размытом виде, зато с существенно расширенным философско-метафизическим планом.

Принципиально важными в этой прозаической линии являются два момента. Во-первых, характерно то, что разнообразие художественной жизни Петербурга до середины-конца 1920-х годов, характеризовавшееся наличием нескольких отдельных, хоть и взаимно-пересекающихся полей притяжения (круг Кузмина, круг Филонова, круг Хармса), уже к началу 1930-х (самое позднее — к середине 30-х; М. Кузмин умер в 1936-м) для “левого фланга” литературы, т.е. авангардистов, составлявших ядро ленинградского абсурдизма, ограничивалось лишь кругом Хармса. Однако после его смерти, этот круг вновь размыкается, и в творчестве Петрова и Зальцмана проявляется влияние самых разных традиций (от Кузмина и “миriskусников” до экспрессионизма и Г. Майринка), одновременно расширяющих стилистический спектр абсурдизма и размывающих его.

Во-вторых (что может быть связано, в числе прочего, с апокалиптичностью взглядов неофициальных литераторов военного времени), после 1942-го года из всей поэтики ленинградского абсурдизма теряют актуальность художественные наработки предыдущего поколения абсурдистов (К. Вагинова, Л. Добычина и Г. Гора), т.е. более формалистской линии литературы абсурда. Контекстуализируется, развивается и дополняется исключительно блок мотивов, техник и экзистенциальных вопросов, присущих Хармсу и Введенскому. Военный и послевоенный абсурдизм постепенно уходит от чистого алогизма и черного юмора, и от формальных приемов — в область метафизической проблематики, в рамках

⁵⁰⁷ Именно по этой причине, а именно уход от формального в сторону метафизического абсурда, подробный анализ “Щенков” я оставляю за пределами этой работы с целью сосредоточиться на небольших текстах, где этот переход Зальцманом только намечен.

которой наибольшим весом обладает проблема невозможности жизни в равнодушном мире, непознаваемость этого мира ни инструментарием обэриутов, ни расширенным набором жанровых схем. И если в крупной форме адекватным выражением этого кризиса могла стать платоновско-филоновская панорама ужаса окружающего мира (“Щенки”), то в малой форме более или менее удачным эквивалентом этой панорамы стала форма “странного рассказа”, одновременно рационального и иррационального, зачастую основанного на алогичной предпосылке и, как правило, посвященного знаменитой тематической триаде Введенского — “Время, смерть, Бог”⁵⁰⁸.

⁵⁰⁸ Эту точку, ставшую финальной для поэтики абсурда Зальцмана и Петрова, в 1960-е взял за основу своего творческого метода Владимир Казаков. Благословленный на писательство А. Крученых, Казаков писал стихи и прозу не столько абсурдистские, сколько глубоко абсурдные. Впервые опубликованные на Западе, а в середине 1990-х в России, его тексты, по существу, так и остались непрочитанными и еще ждут своего исследователя.

5. Выводы.

Изучение художественной парадигмы абсурда в литературном произведении ставит перед исследователем определенное количество условий и специфических задач. Как говорилось ранее, сама специфика абсурда как философской и эстетической категории, при анализе произведений, появившихся до того момента, как термин “литература абсурда” прочно вошел в обиход художественной критики, обуславливает ретроспективный характер исследования, при котором наработки критики и литературоведения позднейшего периода используются для анализа более ранних произведений. Более того, задача дополнительно усложняется перенесением экстраполированием искусствоведческих и литературоведческих наработок, сделанных в рамках одного культурного контекста, на контекст другой.

Исторически сложилось, что в рамках литературоведческого анализа русской прозы XX века, конкретнее — русской авангардной прозы 1920-1930-х годов (“авангард” в данном контексте используется в широком понимании, однако приближенном к историческому авангарду⁵⁰⁹) среди писателей-абсурдистов выделяют преимущественно авторов, принадлежавших к группе Обэриу, а именно — Даниила Хармса и Александра Введенского. Сомнений в том, что эти авторы писали прозу и поэзию, которую с полным основанием можно назвать литературой абсурда, у исследователей-славистов нет. В то же время, за огромным массивом научной литературы, посвященной этим двух талантливым авторам, теряются писатели и поэты не меньшего дарования, в творчестве которых абсурдистские тенденции не менее, а подчас и более заметны, однако предметом исследования становятся нечасто и, как правило, не системно, а в рамках более широкой темы.

Подобный перекоп, а также несколько периодов републикаций текстов малоизвестных, а то и вовсе забытых авторов за последние двадцать лет, обусловил фокус данной работы именно на недостаточно изученных текстах (исключительно прозаических, поскольку включение поэзии потребовало бы непропорционального расширения научного инструментария, а следовательно и объема работы) авторов, связанных с Хармсом биографически и/или профессионально, и по отношению к

⁵⁰⁹ См., к примеру, многотомное исследование: А. Крусанова: Крусанов 2003-10.

которым он выполнил определенную, условно обозначенную мной как центростремительная, функцию. Полноценно при этом Хармс в данной работе отсутствует, однако относительно широкая изученность его творчества за последние сорок лет позволяет использовать научный инструментарий анализа его поэтики в приложении к другим авторам. Второй причиной подобного функционирования Хармса к рамках предлагаемого анализа является тот факт, что количество научных работ, посвященных выбранным авторам, чрезвычайно мало.

В то же время, группировка анализируемых авторов в своего рода “круг Хармса”, обусловленная фактами их биографий и выводимым из них свидетельствам взаимного интереса и взаимовлияния, позволяет избежать произвольности при отборе произведений для анализа. Независимо от того, принадлежали ли поэты к группе обэриутов или нет, особенности функционирования литературного быта Ленинграда в конце 1920-х — начале 1930-х гг. обусловили выдвижение Хармса на роль одного из центров литературной жизни, в частности литературной жизни авангарда (данное замечание, разумеется, возможно лишь ретроспективно, однако необычность Хармса, притягивавшая к нему людей, была очевидна и тогда).

Однако, один из основных выводов, к которым я пришел за время работы и который обусловил в том числе и формальную организацию этого диссертационного исследования, является следующий: несмотря на биографическую и/или стилистическую близость авторов между собой и по отношению к Хармсу, отсутствие среди исследователей консенсуса даже по поводу того, чем является абсурд, делает практически невозможным системный анализ художественных приемов абсурда в рамках индивидуальных поэтик на основании того или иного набора сформированных в послевоенной европейской эстетической критике конвенций литературы абсурда. Сгруппированные мной в рамках “круга Хармса” авторы — обладали, несмотря на ряд общих характеристик их творчества, яркими индивидуальными стилями, в рамках которого абсурд (как философско-эстетическое содержание) или абсурдизм (как формальная реализация первого в текстах) занимали разные по значению и своему проявлению позиции. В качестве одного из основных камертонов, позволявших в процессе работы причислить того или иного автора к абсурдистам, было принято следующее условие: реализация в творчестве конкретного автора той или иной конвенции литературы абсурда и

определенный удельный вес общих с другими авторами тематик-стилистических элементов, которые при сравнении с творчеством Хармсом неоспоримо прочитываются как абсурдистские. При этом абсурдизм того или иного автора (для простоты все они системно обозначены в моей работе как “писатели-абсурдисты”) мог быть (и как правило являлся) лишь одним из нескольких регистров, в рамках которого существовало творчество этого автора, не всегда (и не обязательно) являясь основным, и тем более не претендовал, как в случае с Хармсом и Введенским, на звание основного. Так, к примеру, предлагаемое в данной работе исследование прозы К. Вагинова как абсурдистской не противоречит сложившейся традиции исследования его как автора позднего модернизма или мета-модернизма, но дополняет ее, сосредоточиваясь на тех элементах, которые в рамках менее узко-специализированного исследования могут остаться в тени. Что касается авторов, таких как М. Козырев, А. Егунов, С. Муни или А. Фоминский, то в силу отсутствия какого-либо вектора в изучении их творчества, художественная поэтика абсурда представляется для этого адекватным примером.

Не ставя перед собой задачи охватить весь спектр проявлений абсурда и абсурдизма в художественной прозе первой трети XX века, и сознательно ограничивая анализ произведений их формальной стороной (все замечания о близкой абсурду философской составляющей анализируемых текстов делались мной лишь в тех случаях, где они непротиворечиво выводились из комплекса формальных приемов), в данной работе все же удалось существенно расширить число авторов, для которых абсурд был одной из важнейших художественных категорий.

Так, во второй главе, посвященной пролегоменам абсурдизма в литературе начала XX века, источники и параллели к позднейшей литературе абсурда были проанализированы в творчестве как хорошо изученных авторов (однако на материале не самых очевидных произведений), либо на примере авторов, лишь в последние годы попавших в поле зрения литературы и отдельных исследований пока не получивших. Так, анализ цикла “Симфоний” Андрея Белого продемонстрировал, что такой характерный набор стилистических приемов, как сочетание крайней жестокости описываемого и полнейшей безучастности нарратора, а также систематическое *reductio ad absurdum* путем накапливания и столкновения элементов, принадлежащих к несочетаемым стилистическим

пластам, — этот набор приемов, ставший центральным в формировании поэтики прозаических миниатюр Хармса и нашедший воплощение в прозе практически всех анализируемых авторов, был в зачаточной стадии оформлен уже в первые годы XX века в рамках символистской поэтики. В то же время для современной Белому прозы эта манера была маргинальной (даже в рамках его собственного творчества), однако ее значение для поэтики абсурда было мной проанализировано на примере развития “симфонизма” Белого в “синфониях” Хармса.

Схожим образом, деконструкция основного дискурса (символистского, модернистского или советского) путем доведения его до абсурда, равно как и свойственная обэриутам абсурдность диалогов (идущая от конвенции абсурда о невозможности осмысленного диалога), ситуаций и т.д., находит свое раннее, не до конца системно оформленное выражение в прозе Артура Хоминского и в драматургии Самуила Кисина. Эти неисследованные до сего момента авторы существенно расширяют контекст и представления о символистской художественной практике благодаря соотнесению их с абсурдистской литературой 1930-х и, соответственно, с послевоенной европейской литературой абсурда.

Кроме того, отталкиваясь от регулярно повторяющейся в критике абсурда точки зрения о том, что абсурд и сатира по сути своей противоположны (если у сатирической литературы, в основном, есть полемический задор, то основная характеристика литературы абсурда — это желание понять и невозможность этого), стало возможным показать на примере нескольких рассказов малоизвестного сатирика Михаила Козырева, каким образом сатирические элементы повествования могут трансгрессировать и сближаться с чистым абсурдизмом, в то же время не становясь им. Важность этого вывода дополняется тем, что, с одной стороны, творчество Козырева почти не становится объектом исследования, несмотря на относительную доступность его изданий (в сравнении, допустим, с единственным современным сборником Кисина-Муни, обладающим среди библиофилов практически фантастическим статусом), а с другой — его рассказы выполняют роль важного промежуточного этапа или элемента между абсурдистами Ленинграда и сатириками, преимущественно работавшими в Москве. (Отдельного упоминания заслуживает вывод о том, что абсурдизм представляется по преимуществу

петербургским феноменом, однако связь абсурдизма с “петербургским текстом” и с теориями формалистов еще ждет своего исследователя.)

Таким образом, рассмотрение текстов начала XX века сквозь призму абсурда позволяет либо уточнить некоторые характеристики в случае авторов известных, либо включить в число предшественников абсурдистской поэтики некоторое количество авторов, по отношению к произведениям которых не существовало готового научного инструментария.

Третья глава данной работы посвящена двум самым по себе масштабным особенностям ленинградской авангардной прозы 1920-1930-х гг., позволяющим сгруппировать авторов-абсурдистов в два зачастую пересекающихся блока.

Первый из этих блоков связан с доминированием в системе персонажей такого типа как коллекционер. Уходя корнями в европейскую литературу романтизма, в рамках литературы абсурда герой-коллекционер становится своего рода носителем кризисного мироощущения автора, вынужденного жить и писать на обломках высокой культуры. При этом, уход героев в коллекционирование⁵¹⁰, свободно переходящее с текстуального уровня на биографический (в той или иной степени собирательством увлекались все авторы-абсурдисты) и обратно, постепенно начинает подвергаться деконструкции, доходя до полнейшей бессмысленности (как в романе Вагинова “Гарпагогиана”), а его биографический аспект, в силу взаимовлияния абсурдизации прозы и ощущаемой авторами (согласно многочисленной мемуарной литературе) абсурдности жизни привело к появлению такого стилистического приема, как (по моей характеристике) *textual hoarding*, находящий свое предельное воплощение в поэтике Л. Добычина.

Вторая часть главы посвящена условной “провинциальной” линии абсурдистской литературы, выделение которой в отдельный ряд стало возможным при хронологической группировке текстов анализируемых авторов. При том, что

⁵¹⁰ Характерно, что, если топос коллекционирования в романах Вагинова уже отмечался исследователями, то выделение коллекционирования в ряд одной из организующих сил современной Вагинову авангардной прозы стало возможным в рамках анализа именно поэтики абсурда.

ленинградский абсурдизм был по преимуществу городским феноменом, и действие основной части произведений происходило в пределах города, — около 1930-го года появилось несколько текстов, выведших происходящее в деревню — как, например, написанные одновременно “Корова” Г. Горы и “По ту сторону Тулы” А. Николева. “Корова”, представляющая собой практически компендиум абсурдистских приемов, отработанных на момент ее написания, представляет собой попытку авангардного автора написать соцреалистический роман о колхозе. Попытка (в том числе и попытка героя понять, что все-таки происходит в колхозе) доводится Гором до крайней степени абсурда, что становится особенно наглядным в предлагаемом выше сравнении “Коровы” с синхронным ему (и также неопубликованным) “Котлованом” А. Платонова, не являющимся по существу абсурдным текстом, однако совпадающим с “Коровой” по ряду формальных характеристик.

Если Г. Гор, фактически, против собственного желания абсурдизировал соцреалистический дискурс, то Андрей Егунов, построивший весь текст своего романа “По ту сторону Тулы” на абсурдной конвенции остановившегося времени, заходит в выводах о невозможности изменить природу своего творчества еще дальше. Г. Гор, не будучи писателем большого таланта, написал роман чересчур формалистский, где части соединены между собой механически, в угоду заранее навязанному организационному принципу. Архитектоника романа Егунова отличается крайней степенью продуманности, а стилистическая виртуозность, с которой Егунов объединяет разнородные пласты (от сентиментализма до частушек), абсурдизируя их и по отдельности, и путем столкновения между собой, дополнительно оттеняет мрачный комизм романа, по степени безнадежности сравнимый разве что с удушающей атмосферой “Города Эн” Добычина и с тотальной пустотой миниатюр Хармса, смерть которого традиционно считается и концом русского абсурдизма.

Тем не менее, финальная глава предлагаемой работы показывает, что как минимум в творчестве двух авторов, пусть и в сильно измененном виде, традиции абсурда продолжают сохраняться. Если Всеволод Петров, взявший на себя роль “последнего друга Хармса” и своего рода его ученика, долгое время не выходит за рамки образной и стилистической структуры хармсовских “случаев”, лишь под

конец своего творчества написав несколько по-настоящему оригинальных рассказов (и не имеющую отношения к литературе абсурда военную повесть “Турдейская Манон Леско”), то художник и писатель Павел Зальцман изначально шел по пути включения в арсенал приемов абсурда элементов тех литературных традиций, которые до него в качестве материала и источники авторами-абсурдистами не рассматривались (как, например, романтическая новелла в духе Гофмана или британская *host story*). Помещение этих априори чуждых, неожиданных элементов в привычный ленинградский контекст абсурдистской литературы существенно расширяет представление о том, каким образом абсурд может реализовываться в тексте. В любом случае, предлагаемый анализ авторов “круга Хармса” позволил в данном случае скорректировать представление о том, что абсурдистская литература закончилась в 1941-м году.

Таким образом, подводя общий итог проделанной в данном диссертационном исследовании работы, можно сделать вывод о том, что использование понятий “абсурд”, “абсурдизм” и “литература абсурда” в качестве своего рода *umbrella term* для объединения авторов с подчеркнута индивидуальными поэтиками показало свою состоятельность. Ничуть не претендуя на преуменьшение важности индивидуальных художественных удач выбранных для анализа авторов и их произведений, — их группировка в круг авторов, вращавшихся в поле притяжения Хармса, испытавших его влияние и оказавших влияние на него⁵¹¹, их общая работа с не существовавшими еще на тот момент, но предчувствовавшимися конвенциями послевоенного литературного абсурда позволяет во многом уточнить и особенности их индивидуальных практик, и место этих авторов в общей картине ленинградской литературно-художественной жизни 1920-1930-х годов, а во многих случаях — предложить новый ракурс для рассмотрения уже известных явлений путем помещения их в новый контекст. Что касается неизбежных при любом литературоведческом анализе умолчаний и упущений (касающихся авторов, текстов или элементов поэтик), то данная работа в силу своего определенного фокуса не претендует на всеохватность, спорность тех или иных выводов или допущений обусловлена самим предметом исследования, а постоянно

⁵¹¹ Стоит особо учесть, что практически все элементы разбираемых текстов, напоминающие прозу Хармса, были написаны — до Хармса.

пополняющийся ряд авторов и текстов свидетельствует о том, что тема далека от исчерпанности, и здесь был намечен лишь вектор дальнейшего движения.

6. Список использованной литературы.

1. Художественные произведения:

Белый 1991 — Белый А. Симфонии. — Л.: Художественная литература, 1991.

Вагинов 1999 — Вагинов К. Полное собрание сочинений в прозе. — СПб.: Академический проект, 1999.

Вагинов 2012 — Вагинов К. Песня слов. — М.: ОГИ, 2012.

Гор 2001 — Гор Г. Корова. — М.: Независимая газета, 2001.

Гор 2012 — Гор Г. Стихотворения 1942-1944. — М.: Гилея, 2012.

Добычин 2013 — Добычин Л. Полное собрание сочинений и писем. — СПб.: Союз писателей Санкт-Петербурга, Журнал “Звезда”, 2013.

Егунов 1993 — Егунов (Николев) А. Собрание произведений. — Wien: Wiener Slawistischer Almanach, 1993.

Зальцман 2014 — Зальцман П. Щенки. Проза 1930-50-х годов. — М.: Водолей, 2014.

Киссин 1999 — Киссин (Муни) С. Легкое бремя. Стихи и проза. — М.: Август, 1999.

Козырев 1991 — Козырев М. Пятое путешествие Гулливера и другие повести и рассказы. — М.: Текст, 1991.

Петров 2017 — Петров Вс. Из литературного наследия. — М.: Галеев-галерея, 2017.

Платонов 2000 — Платонов А. Котлован. Текст, материалы творческой истории. — СПб.: Наука, 2000.

Сорокин 2011 — Сорокин А. Тридцать три скандала Колчаку. — СПб.: Красный матрос, 2011.

Хармс 1997 — Хармс Д. Полное собрание сочинений. Том 2. — СПб.: Академический проект, 1997.

Хармс 2002 — Хармс Д. Полное собрание сочинений. Записные книжки. Том 1. — СПб.: Академический проект, 2002.

Хлебников 2003 — Хлебников В. Собрание сочинений. Т.4. — М.: ИМЛИ РАН, 2003

Хоминский 2013 — Хоминский А. Возлюбленная псу. Полное собрание сочинений. — М.: Водолей 2013.

2. Научная литература:

Abel 1963 — Abel, L. *Metatheatre; a New View of Dramatic Form*. Hill and Wang, 1963.

Anemone 1985 — Anemone, A. *Konstantin Vaginov and the Leningrad avant-garde, 1921-1934*. University of California, Berkeley, 1985.

Baacke 1978 — Baacke, D. *Spiele jenseits der Grenze. Zur Phänomenologie und Theorie des Nonsense // Deutsche Unsinnspoesie*, hg. v. Klaus Peter Dencker, Stuttgart, 1978.

Battersby 2010 — Battersby, E. A subversive, absurdist novel // The Irish Times. Sat, Dec 4, 2010. Электронная публикация: <https://www.irishtimes.com/culture/books/a-subversive-absurdist-novel-1.685387>

Becker 1989 — Becker, N. Arthur Adamov, La parodie, La politique des restes: Analysen und Dokumente zum Theater des Absurden in Frankreich. Frankfurt am Main 1989.

Brater 1990 — Brater, E. Around the absurd : essays on modern and postmodern drama. Ann Arbor, 1990.

Büttner 1968 — Büttner, G. Absurdes Theater und Bewußtseinswandel. Über den seelischen Realismus bei Beckett und Ionesco. Berlin, 1968.

Byrom 1977 — Byrom, T. Nonsense and Wonder. Dutton, 1977.

Calasso 2002 — Calasso, R. Literature and the Gods. Vintage, 2002.

Cohn 1991 — Cohn, R. New American Dramatists, 1960-1990. Palgrave Macmillan, 1991.

Cornwell 2006 — Cornwell, N. The absurd in literature. Manchester University Press, 2006.

Crawford 2010 — Crawford, J., Hurst, C., Lugerling, M. Acting in Person and in Style. Waveland Press, 2010.

Damian 1977 — Damian, M. Zur Geschichtlichkeit des Theater des Absurden. Versuch e. materialistischen Analyse v. Dramen Becketts u. Pinters unter Berücksichtigung ihrer Entstehungsbedingungen, Rezeption u. Wirkungsgeschichte. Frankfurt M. 1977.

Daus 1977 — Daus, R. Das Theater des Absurden in Frankreich, Stuttgart, 1977.

Drexler 1988 — Drechsler, U. Die absurde Farce bei Beckett, Pinter und Ionesco. Vorleben und Überleben einer Gattung. Tübingen, 1988.

Esslin 2001 — Esslin, M. The Theatre of the Absurd. London, Methuen, 2001.

Fritsch 1990 — Fritsch, R. Absurd oder grotesk? Über literarische Darstellung von Entfremdung bei Beckett und Heller. Frankfurt am Main u.a. 1990.

Gibbian 1974 — Gibbian, D. Russia's Lost Literature of the Absurd. A literary discovery. Norton, N.Y. 1974.

Gordon 2015 — Gordon, M. Camus, Nietzsche, and the Absurd: Rebellion and Scorn versus Humor and Laughter // Philosophy and Literature. Johns Hopkins University Press. Volume 39, Number 2, October 2015.

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

Grob 1994 — Grob, T. Daniil Charms' unkindliche Kindlichkeit. Ein literarisches Paradigma der Spätavantgarde im Kontext der russischen Moderne. Bern: Peter Lang, 1994.

Hansen-Löve 1978 — Hansen-Löve, A. Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1978.

Heidsiek 1969 — Heidsiek, A. Das Groteske und das Absurde im modernen Drama. Stuttgart u.a. 1969.

Hildesheimer 1971 — Hildesheimer, W. Becketts Spiel. Über das absurde Theater. Frankfurt am Main, 1971.

Hornby 1986 — Hornby, R. Drama, Metadrama, and Perception. Lewisburg, PA: Bucknell University Press, 1986.

Iske 1989 — Iske, A. Einführung in das Theater des Absurden. Aachen, 1989.

Janiszewski 1996 — Janiszewski, A. The idea of the absurd in the American drama of the sixties. Lublin, 1996.

Jansen 1980 — Jansen, W. Das Groteske in der deutschen Literatur der Spätaufklärung. Ein Versuch über das Erzählwerk Johann Carl Wezels. Bouvier, 1980.

Kayser 1957 — Kayser, W. Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung, Oldenburg und Hamburg 1957.

Kharm's 1991 — Daniil Kharm's and the Poetics of the Absurd. Ed. by Neil Cornwell. London: Macmillan, 1991.

Knowlson 1990 — Knowlson, J. Tradition and Innovation in Ionesco's *La Cantatrice chauve*. // *Around the Absurd: Essays on Modern and Postmodern Drama*. University of Michigan Press, Ann Arbor. 1990.

Kofler 1970 — Kofler, L. Abstrakte Kunst und absurde Literatur. Ästhetische Marginalien. Wien u.a. 1970.

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

Lipovetsky 2011 — Lipovetsky, M. Charms of the Cynical Reason: Tricksters in Soviet and Post-Soviet Culture. Academic Studies Press, 2011.

Miller 2000 — Miller, D. The Epic Hero. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 2000.

Müller 1978 — Müller, B. Absurde Literatur in Rußland. Entstehung und Entwicklung. München, 1978.

Pearce 1995 — Pearce, S.M. On Collecting. An Investigation into Collecting in the European Tradition. Routledge, 1995.

Picard 1978 — Picard, H.R. Wie absurd ist das absurde Theater? Konstanz, 1978.

Roberts 1997 — Roberts, G. OBERIU. The Last Soviet Avant-garde. – Fact, Fiction, Metafiction. New York, Cambridge University Press, 1997.

Sauerwald 2010 — Sauerwald, L. Mystisch-hermetische Aspekte im Kunstdenken der russischen Dichter des Absurden. Würzburg: Egon Verlag, 2010.

Schramm 1999 — Schramm, C. Minimalismus. Leonid Dobycins Prosa im Kontext der Totalitären Ästhetik. Peter Lang, 1999.

Sefler 1974 — Sefler, G. The Existential vs. the Absurd: The Aesthetics of Nietzsche and Camus // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. Vol. 32, No. 3 (Spring, 1974).

Styan 2013 — Styan, J.L. Modern Drama in Theory and Practice: Volume 2, Symbolism, Surrealism and the Absurd. — Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

The Concise Oxford Companion to the Theatre (2 ed.), 1996

The Grove Companion to Samuel Beckett: A Reader's Guide to His Works, Life, and Thought. Grove Press, 2004.

Tigges 1988 — Tigges, W. An Anatomy of Literary Nonsense. — Rodopi, 1988.

Von Heyl 1993 — Von Heyl, D. Die Prosa Konstantin Vaginovs. — München: Otto Sagner, 1993.

Авангард 1976 — К истории русского авангарда = Russian avant-garde. Редактор Н. Харджиев. — Stockholm: Hylaea Prints, 1976.

Авангард 1989 — Авангард, остановленный на бегу. — Л.: Аврора, 1989.

Авангард 1990 — Русский литературный авангард. Материалы и исследования. — Trento: Dipartimento di Storia della Civiltà Europea. 1990&

Авангард 1993 — Забытый авангард: Россия. Первая треть XX столетия. Сборник справочных и теоретических материалов. — Нью-Йорк—Спб., 1993.

Авангард 1994 — Русский авангард в кругу европейской культуры. — М.: Радикс, 1994.

Александров 1991 — Александров А. Эврика обэриутов // Ванна Архимеда. Л.: Худож. лит., 1991.

Андреева 1999 — Андреева И. Свидание у звезды // Муни (Киссин) С. Легкое бремя. Стихи и проза. — М.: Август, 1999.

Антошина 2007 — Антошина Е.В. Пространство и время смерти в поэтике абсурда (поэма А.И. Введенского «Кругом возможно Бог» и роман В.В. Набокова «Приглашение на казнь») // Вестник Томского государственного университета, № 296 (март 2007).

Арьев 2013 — Арьев А. Отплытие // Добычин Л. Полное собрание сочинений и писем. — СПб.: Союз писателей Санкт-Петербурга, Журнал “Звезда”, 2013.

Барковская 2003 – Барковская Н.В. «Сказочки» Ф. Сологуба и «Случаи» Д. Хармса // «Странная» поэзия и «странная» проза. – М.: «Пятая страна», 2003.

Баршт 2000 — Баршт К. Поэтика прозы Андрея Платонова. — СПб.: СПбГУ, 2000.

Бахтин 1990 — Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. — М.: Художественная литература, 1990.

Бахтин 1996 – Бахтин В. Судьба писателя Леонида Добычина // Писатель Леонид Добычин: Воспоминания. Статьи. Письма. Сборник. – СПб., 1996.

Безносков 2013 — Безносков Д. Книжная полка Дениса Безноскова // Новый Мир. 2013. №9. Электронная публикация: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2013/9/knizhnaya-polka-denisa-beznosova.html

Белый 1988 — Андрей Белый. Проблемы творчества. — М.: Советский писатель, 1988.

Битов 2000 — Битов А. Перепуганный талант, или Сказание о победе формы над содержанием // Гор Г. Корова. — М.: Независимая газета, 2001.

Блок 1987 — Литературное наследство. Том 92: Александр Блок: Новые материалы и исследования. Кн. 4. — М.: Наука, 1987.

Бочаров 1991 — Бочаров С. «Вещество существования» // Платонов А. Чевенгур. Сост., вступ. ст., комментарий Е. А. Яблокова. М., 1991.

Бреслер 2015 — Бреслер Д. Проза К.К. Вагинова: прагматические аспекты художественного высказывания в контексте литературного процесса 1920-1930-х годов. Диссертация на соискание научной степени кандидата филологических наук. — СПб., 2015. Электронная публикация: <https://www.dissercat.com/content/proza-kk-vaginova-pragmaticheskie-aspekty-khudozhestvennogo-vyskazyvaniya-v-kontekste-litera/read>

Бреслер 2018 — Бресслер Д. «Если <роман> вытащить на солнце, от него ничего не останется»: прагматика второй редакции «Гарпагонианы» Конст. Вагинова // Новое литературное обозрение. 6/2018. №154. Электронная публикация: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/154_nlo_6_2018/article/20398/

Бресслер, Дмитренко 2013 — Бресслер Д., Дмитренко А. Бросать живительные «семечки»: прагматика вторичного использования словесного сырья в записной книжке Вагинова // Транслит. Литературно-критический альманах, №14, 2014. Прагматика художественного дискурса.

Бродский 1973 — Бродский И. Послесловие к “Котловану” А. Платонова // Платонов А. Котлован. Ardis, Ann Arbor, Michigan. 1973.

Буренина 2000 – Буренина О. Литература – «остров мертвых» (Набоков и Вагинов) // Набоков: Pro et Contra. Т. 2. – СПб.: РГХИ, 2001.

Буренина 2004 — Буренина О. Что такое абсурд, или По следам Мартина Эсслина // Абсурд и вокруг: Сборник статей — М.: Языки славянской культуры, 2004.

Буренина 2005 — Буренина О.Д. Символистский абсурд и его традиции в русской литературе и культуре первой половины XX века. – СПб.: Алетея, 2005.

Бухштаб 1990 – Бухштаб Б.Я. Вагинов / Публ. Г.Г. Шаповаловой. Вступ. ст. и прим. А.Г. Герасимовой // Тыняновский сборник: четвертые Тыняновские чтения / Отв. ред. М.О. Чудакова. – Рига: Зинатне, 1990.

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

Вишневецкий 1995 — Вишневецкий И.Г. аульские радости // “Вторая проза”. Русская проза 20-х — 30-х годов XX века. — Trento: Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 1995.

Виролайнен 2004 – Виролайнен М. Гибель абсурда // Абсурд и вокруг: Сборник статей / Отв. ред. О. Буренина. – М.: Языки славянской культуры, 2004.

Волчек 2013 — Волчек Д. Лотреамон из Звенигородки // Свобода. 18 июня 2013. Электронная публикация: <https://www.svoboda.org/a/25017468.html>

Вторая проза 1995 — “Вторая проза”. Русская проза 20-х — 30-х годов XX века. — Trento: Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 1995.

Геллер 2004 — Геллер Л. Из древнего в новое и обратно: О гротеске и кое-что о сэре Джоне Рескине // Абсурд и вокруг. — М., 2004.

Герасимова 1989 – Герасимова А. Труды и дни Константина Вагинова // Вопросы литературы, 1989. № 12.

Гор 1978 — Гор Г. Замедление времени // Гор Г. "Волшебная дорога". Роман. Повести. Рассказы. — Л.: Советский писатель, 1978.

Гулин 2020 — Гулин И. Поэт и его автор: трагедия «Козлиной песни» // Новое литературное обозрение. (4)2020. №164. Электронная публикация: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/164_nlo_4_2020/article/22581/

Двинятина, Крусанов 2010 — Двинятина Т., Крусанов А. В круге Хармса: Петр Матвеев - философ Нон Эсма // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2007—2008 гг. — СПб.: Дмитрий Буланин, 2010.

Делез 2010 — Делез Ж. Логика смысла. — М.: Академический Проект, 2011.

Добренко 1999 — Добренко Е. Формовка советского писателя. Социальные и эстетические истоки советской литературной культуры. — СПб.: Академические проект, 1999. (Современная западная русистика).

Дуганов 1985 — Дуганов Р. “Жажда множественности бытия”: О драматургии Велимира Хлебникова // Театр, 1985, № 10.

Друскин 1995 — Друскин Я. Хармс // Хармсиздат представляет. — СПб., 1995.

Дюшен 1991 – Дюшен И. Театр парадокса // Театр парадокса (Ионеско, Беккет и другие): СБ. / Сост. и автор предисл. И. Дюшен. – М.: Искусство, 1991.

Ерофеев 1990 – Ерофеев В. Поэтика Добычина, или Анализ забытого творчества // Ерофеев В. В лабиринте проклятых вопросов. – М.: Советский писатель, 1990.

Жаккар 1995 — Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. — СПб.: Академический проект, 1995.

Жаккар 2011а — Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс: поэт в двадцатые годы, прозаик — в тридцатые (Причины смены жанра) // Жаккар Ж.-Ф. Литература как таковая. От Набокова к Пушкину. Избранные работы о русской словесности. — М.: НЛО, 2011.

Жаккар 2011б — Жаккар Ж.-Ф. “Cisfinitum” и смерть: “каталепсия времени” как источник абсурда // Жаккар Ж.-Ф. Литература как таковая. От Набокова к Пушкину. Избранные работы о русской словесности. — М.: НЛО, 2011.

Женетт 1998 — Женетт Ж. Фигуры. Работы по поэтике. В 2-х тт. — М.: Издательство им. Сабашниковых, 1998.

Зальцман 2006 — Зальцман Е. Павел Зальцман и обернуты (Жизнь, увиденная как абсурд) // Хармс-авангард. — Белград: Издательство филологического факультета в Белграде, 2006.

Зонова 2007 — Зонова Е. Творчество М.Я. Козырева: поэтика сатирических рассказов и повестей. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук: 10.01.01. — Киров, 2007. Электронная публикация: <http://www.dslib.net/russkaja-literatura/tvorchestvo-m-ja-kozyreva-pojetika-satiricheskikh-rasskazov-i-povestej.html>

Зунделович 1925 – Зунделович Я. Поэтика гротеска (К вопросу о характере гоголевского творчества) // Проблемы поэтики: Сб. ст. под ред. В.Я. Брюсова . М.;Л.: «Земля и фабрика», 1925.

Зусманович 2008 — Зусманович Н. Павел Зальцман: от Пу Сун Лиана к Даниилу Хармсу — персонажи и образы // Интерпретация и авангард : Межвузовский сборник научных трудов / Под ред. И. Лощилова. – Новосибирск: Изд. НГПУ, 2008. Электронная публикация: <https://pavelzaltsman.org/bibliography/critics/natalia-zusmanovich/>

Иванов 1982 — Иванов Вяч. Вс. Семантика возможных миров и филология // Проблемы структурной лингвистики 1980. — М.: Наука, 1982.

Иванов 2000 – Иванов Вяч. Вс. Литература “попутчиков” и неофициальная литература // Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 2. Статьи о русской литературе. – М.: Языки русской культуры, 2000.

Иванов 2000 — Иванов Вяч.Вс. Заумь и театр абсурда у Хлебникова и обэриутов в свете современной лингвистической теории // Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911-1998). — М.: Языки русской культуры, 2000.

Камю 1990. – Камю А. Миф о Сизифе // Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство. – М.: Политиздат, 1990.

Караулова 2012 — Караулова Т. Интересы Даниила Хармса как мотивы его творчества. — Электронная публикация: <https://revistaseug.ugr.es › cre › article › viewFile>

Кацис 1995 — Кацис Л. «Ленинград» Михаила Козырева. (К проблеме построения «Ленинградского текста») // Вторая проза. Русская проза 20-х — 30-х годов XX века. — Trento: Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 1995.

Клюев 2000 — Клюев Е. Теория литературы абсурда. — М.: УРАО, 2000. Электронный ресурс: http://direktorsky.by.ru/chitatj/kljuyev/tjeoriya_1_a-1.htm (a-1 – a-6)

Кобринский 1990 – Кобринский А. Хармс сел на кнопку, или Проза абсурда // Искусство Ленинграда, 1990, № 11.

Кобринский 1999 — Кобринский А. Поэтика ОБЭРИУ в контексте русского литературного авангарда XX века. М.: Изд. Московского Культурологического лица № 1310, 1999.

Кобринский 2004 – Кобринский А.А. «Вольный каменщик бессмыслицы», или Был ли граф Д.И. Хвостов предтечей обэриутов // Вопросы литературы, 1994, № 9-10.

Кобринский 2008 — Кобринский А. Даниил Хармс (Жизнь замечательных людей). — М.: Молодая гвардия, 2008.

Кобринский 2013 — Кобринский А. О Хармс и не только: статьи о русской литературе XX века. — СПб.: Свое издательство, 2013.

Козюра 2011 — Козюра Е. Поэтика и эстетика Константина Вагинова в русском литературном контексте. — Воронеж: Научная книга, 2011.

Кондаков, Корж 2000 — Кондаков И.В., Корж Ю.В. Фридрих Ницше в русской культуре Серебряного века // Общественные науки и современность. №6, 2000.

Кондратьев 2011 — Кондратьев В. Жизнь Андрея Николева // Русская проза. Выпуск А. — СПб.: ИНАПРЕСС, 2011.

Коренева 2002 – Коренева М. Литературное измерение абсурда // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. ИМЛИ РАН, 2002.

Крусанов 2003-10 — Крусанов А.В. Русский авангард: 1907—1932 (Исторический обзор): В 3 томах. — М.: Новое литературное обозрение, 2003-2010.

Кудрявцева 2020 — Кудрявцева Т.В. Одиссея и Ultima Thule поэта, писателя, антиковеда Андрея Егунова (Николева) // Творческая интеллигенция в Прикамье в 1920-1950 гг. Личность и власть. Материалы IV Всероссийской научно-практической конференции. — М., 2020.

Кузьмин 2000 — Кузьмин В. КОЗЫРЕВ – ПИШЕТ ГОГОЛЕМ // Тверская Жизнь (Новая литературная Тверь). — 2000. — 13 мая. Электронная публикация: http://nlt2000.narod.ru/4_2000/1.html

Кукуй 2010 — Кукуй И. Концепт “вещь” в языке русского авангарда. München — Berlin — Wien: Wiener Slawistischer Almanach, 2010.

Кэрролл 1991 — Кэрролл Л. Логическая игра. — М.: Изд-во «Наука», 1991.

Лавров 1991 — Лавров А. У истоков творчества Андрея Белого (“Симфонии”) // Белый А. Симфонии. — Л.: Художественная литература, 1991.

Ланин 2002 — Ланин Б. Ирония и сатира в русской литературе XX века (забытые имена) // Acta Slavica Iaponica. Volume 19. 2002.

Левенко 1999 — Левенко А. Структура образа-персонажа в романе К. Вагинова "Козлиная песнь". Диссертация на соискание степени кандидата филологических наук. — Москва, 1999. Электронная публикация: <http://cheloveknauka.com/struktura-obraza-personazha-v-romane-k-vaginova-kozlinaya-pesn>

Левинг 2004 — Левинг Ю. Вокзал - Гараж - Ангар: Владимир Набоков и поэтика русского урбанизма. — М.: Издательство Ивана Лимбаха, 2004.

Леннквист 1999 — Леннквист Б. Мироздание в слове. Поэтика Велимира Хлебникова. — М.: Академический проект, 1999.

Лень 2012 — Лень Ю. Модернистская интерпретация категории абсурда // Универсальное и национальное в культуре: сборник научных статей. – Минск: БГУ, 2012. Электронная публикация: <https://elib.bsu.by/bitstream/123456789/24405/1/310-317.pdf>

Липавский 2005 — Липавский Л. Разговоры // Исследование ужаса. — СПб.: Ad marginem, 2005.

Липовецкий 2008а — Липовецкий М. Аллегория автора: “Труды и дни Свистонова” К. Вагинова // Липовецкий М. Паралогии. Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920-2000-х годов. — М.: НЛО, 2008.

Липовецкий 2008б — Липовецкий М. Аллегория письма: “Случай” Д. Хармса // Липовецкий М. Паралогии. Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920-2000-х годов. — М.: НЛО, 2008.

Лоцилов 2004 — Лоцилов И. “Сиделка” Л. Добычина: “Микромир” героя и макроструктура художественного пространства // Алфавит: Строеие повествовательного текста. Синтагматика. Практика. — Смоленск: СГПУ, 2004.

Лоцилов 2005 — Лоцилов И. Из заметок к теме “Даниил Хармс и Николай Заболоцкий” // Столетие Даниила Хармса. Материалы международной научной конференции. — СПб.: ИПЦ СПГУТД, 2005.

Лукач 1985 — Лукач Д. Своеобразие эстетического. Т.1. — М.: Прогресс, 1985.

Мазилкина 1996 – Мазилкина И. Порядок хаоса в прозе Л. Добычина // Писатель Леонид Добычин: Воспоминания. Статьи. Письма. Сборник. – СПб., 1996.

Маликова 2016 — Маликова М. “Философские рассказы” (1939-1946) Всеволода Петрова // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2015 год. — СПб.: Дмитрий Буланин, 2016.

Малиновская 2003 — Малиновская Е. К проблеме атрибуции драматургических произведений В. Хлебникова // Научные труды кафедры русской литературы БГУ. Вып. II. — Мн.: БГУ, 2003.

Манн 1966 — Манн Ю. О гротеске в литературе. — М.: Советский писатель, 1966.

Маркштайн 1994 — Маркштайн Э. Дом и Котлован, или Мнимая реализация утопии // Андрей Платонов. Мир творчества. — М., 1994.

Маркштайн 1996. — Маркштайн Э. Синтаксис абсурда. О прозе Л. Добычина // Писатель Леонид Добычин: Воспоминания. Статьи. Письма. Сборник. — СПб., 1996.

Маурицио 2008 — Маурицио М. “Беспредметная юность” А. Егунова: текст и контекст. — М.: Издательство Кулагиной, Intrada, 2008.

Мейлах 1990 — Мейлах М. Шкаф и колпак: Фрагмент обэриутской поэтики // Четвертые тыняновские чтения. Рига: Зинатне, 1990.

Мейлах 1991 — Мейлах М. Заметки о театре обэриутов // Театр, 1991, №11.

Мейлах 2002 — Мейлах М. О Хармсе. (Николай Харджиев, Из последних записей) // Studi e scritti in memoria di Marzio Marzaduri a cura di Giovanni Pagani-Cesa e Ol'ga Obuchova. Padova: CLEUP, 2002. (Eurasistica: Quaderni del Dipartimento di Studi Eurasiatici Università degli Studi Ca' Foscari di Venezia. 66). Перепечатана в: Мейлах М. Поэзия и миф: Избранные статьи. — М.: Языки славянских культур, 2017.

Мейлах 2006 — Мейлах М. Введенский: сорок лет спустя // Поэт Александр Введенский. Сборник материалов. — Белград-Москва: Гилея, 2006.

Минасян 2013 — Минасян С. Абсурд и гротеск в культуре XX века // Сборник научных трудов. — Вып. 12. — Ч.1. — Т.1. — Ростов-на-Дону, 2013.

Молодяков 2014 — Молодяков В. Открытие Артура Хоминского // Знамя. 2014. №1. Электронная публикация: <https://magazines.gorky.media/znamia/2014/1/otkrytie-artura-hominskogo.html>

Морев 1993 — Морев Г., Сомсиков В.И. Андрей Николаевич Егунов: Очерк жизни и творчества // Андрей Николев (Андрей Н. Егунов. Собрание произведений. — Wien: Wiener Slawistischer Almanach, 1993. — (Sonderband 35).

Морев 2017 — Барышников В. Непатриот Хармс // “Свобода”. 16 февраля 2017. Электронная публикация: <https://www.svoboda.org/a/28311845.html>

Московская 1993 — Московская Д. “Частные мыслители” 30-х годов: поставангард в русской прозе // Вопросы философии, 1993, № 8.

Московская 1999. — Московская Д.С. В поисках слова: «Странная проза» 20–30-х годов // Вопросы литературы, 1999, №6.

Муждаба 2012 — Поэзия Геннадия Гора // Гор Г. Стихотворения 1942-1944. — М.: Гилея, 2012.

Муждаба 2017 — Муждаба А. Блокадная утка: стихотворный цикл Геннадия Гора в контексте его прозы 1930—1970-х годов // Блокадные нарративы: Сб. статей. — М.: Новое литературное обозрение, 2017.

Муждаба 2018 — Муждама А. Препарированная «Корова»: прагматика реэксплуатации текста в ранней прозе Геннадия Гора // Новое литературное обозрение. 6/2018. №154.

Наппельбаум 1988 — Наппельбаум И. Памятка о поэте. // ЧТЧ. — Рига, 1988. Электронная публикация: <https://rvb.ru/20vek/vaginov/ps/addenda/02/042.html>

Никитаев 1994 – Никитаев А. «Пушкин и Гоголь»: Об источнике сюжета // Вопросы литературы, 1994, № 9-10.

Никольская 1989 — Никольская Т. Трагедия чудаков // Вагинов К. Козлиная песнь. Труды и дни Свистонова. Бамбочада. — М.: Художественная литература, 1989. Электронная публикация: <https://md-eksperiment.org/post/20190223-tragediya-chudakov>

Никольская 1996 – Никольская Т. Возвращение таланта // Писатель Леонид Добычин: Воспоминания. Статьи. Письма. Сборник. – СПб., 1996.

Ницше 1990. – Ницше Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм // Сочинения в 2 т. Т.1. Литературные памятники. – М.: Мысль, 1990.

Огрызко 2015 — Огрызко В. В противоречии с традициями // Литературная Россия. Электронная публикация: <https://litrossia.ru/item/3717-oldarchive/>

Осипович 1992 — Осипович Т. Некоторые замечания по поводу языка “Котлована” Андрея Платонова // Russian Language Journal. Vol. 46, No. 153/155, Winter-Spring-Fall 1992. Электронная публикация: <https://www.jstor.org/stable/43669696>

ОТЫДО 2010 — ОТЫДО: Траектории петербургского авангарда. — СПб.: “Аполлон”, 2010.

Пенская 2000 — Пенская Е. Проблемы альтернативных путей в русской литературе: Поэтика абсурда в творчестве А.К. Толстого, М.Е. Салтыкова-Щедрина и А.В. Сухово-Кобылина. — М.: Carte blanche, 2000.

Перельмутер 1991 — Перельмутер В. Несколько слов об авторе // Козырев М. Пятое путешествие Гулливера и другие повести и рассказы. — М.: Текст, 1991.

Пинегина 2009а — Пинегина Е.Л. “Елисейские радости” А.Н. Егунова и поэтика группы “Обэриу” // Электронный ресурс: <https://cyberleninka.ru/article/n/eliseyskie-radosti-a-n-egunova-i-poetika-gruppy-oberiu/viewer>

Пинегина 2009б — Пинегина Е.Л. Историко-литературные контексты творчества А.Н. Егунова. — Пермь, 2009.

Подорога 2011 — Подорога В. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы в 2-х томах. Т.2. — М.: Культурная революция, 2011.

Померанц 1967 – Померанц Г. Язык абсурда // Померанц Г. Выход из транса. — М.: Юрист, 1995

Поэтика 2008 — Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко]. – М.: Издательство Кулагиной, Intrada, 2008.

Рахманов 1984 — Разманов Л. Из воспоминаний. Геннадий Гор // Нева. Л., 1984. - №6.

РЛХХ 2005 — Русская литература XX века: Прозаики, поэты, драматурги. Библиографический словарь в 3 т. / под ред. Н.Н. Скатова. — М.: Олма-Пресс инвест, 2005. — Т. 2. 3-О.

Рогачев 1979 – Рогачев В.А. Своеобразие поэтики «Обериутов» // Проблемы детской литературы. Межвузовский сборник. – Петрозаводск, 1979.

Романовская 2016 — Романовская И. Категория абсурда в повести А. Платонова «Котлован»: к вопросу о шведской рецепции // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. 2016. №3 (156). Электронная публикация: <https://cyberleninka.ru/article/n/kategoriya-absurda-v-povesti-a-platonova-kotlovan-k-voprosu-o-shvedskoy-retseptsii/viewer>

Руднев 1997 – Руднев В. «ОБЭРИУ» // Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 1997.

Руднев 2000. – Руднев В. Прочь от реальности: Исследования по философии текста. П. М.: Аграф, 2000.

Русский авангард 1910-х – 1920-х годов и театр. — СПб.: Дмитрий Буланин, 2000.

Русский авангард. Пути развития. – СПб.: Изд. Общества «Аполлон», 1999.

Савицкий 2013 — Савицкий С. Авангард на службе диалектики: Геннадий Гор, Изорам и пуризм // (Не)музыкальное приношение, или Allegro affettuoso: Сб. статей к 65-летию Бориса Ароновича Каца. — СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013.

Сапогов 1996 – Сапогов В. Имя в поэтике Л. Добычина («Встречи с Лиз») // Писатель Леонид Добычин: Воспоминания. Статьи. Письма. Сборник. – СПб., 1996.

Сигей 1994 – Сигей С. Заумь – Абсурд – Драма // Вопросы литературы, 1994, № 9-10.

Сими́на 2004 – Сими́на В. Хармс и Белый // Вопросы литературы, 1994, № 9-10.

Словарь музыкальных терминов, электронный ресурс: <http://muzyka.net.ru/slovar/s/>

Слонимский 1923 – Слонимский А. Техника комического у Гоголя. Петроград: «Academia», 1923.

Смирнов 1991 — Смирнов И. О древнерусской культуре, русской национальной специфике и логике истории. Wien: Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien, 1991.

Сталин 1949 — Сталин И.В. Сочинения. – Т. 11. – М.: ОГИЗ; Государственное издательство политической литературы, 1949. Электронная публикация: http://grachev62.narod.ru/stalin/t11/t11_01.htm#p4

Сухих 2004 — Сухих И. Трое из двадцатых // Факультет чудаков. — СПб.: “Звезда”, 2004.

Театр вбсурда 2005 — Театр абсурда. Сборник статей и публикаций. — СПб.: Дмитрий Буланин, 2005.

Тименчик 1996 – Тименчик Р. О городе Эн, его изобразителе и о несбывшемся творчестве // Писатель Леонид Добычин: Воспоминания. Статьи. Письма. Сборник. – СПб., 1996.

Тихвинская 2005 — Тихвинская Л. Повседневная жизнь театральной богемы серебряного века: Кабаре и театр миниатюр в России: 1908-1917. — М.: Молодая гвардия, 2005.

Тлостланова 2002 – Тлостанова М.В. Гротеск в литературах Запада XX века // Художественные ориентиры зарубежной литературы 20 века. – М.: ИМЛИ РАН, 2002.

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

Тынянов 1977 – Тынянов Ю.Н. Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977.

Угрешич 1996 – Угрешич Д. О «Городе Эн» Леонида Добычина // Писатель Леонид Добычин: Воспоминания. Статьи. Письма. Сборник. – СПб., 1996.

Умрюхина 2005 — Умрюхина Н. Проза М.Я. Козырева 1920-х гг.: Историко-литературный контекст, проблематика, поэтика. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук: 10.01.01. — М., 2005. Электронная публикация: <https://www.dissercat.com/content/proza-myakozyreva-1920-kh-gg-istoriko-literaturnyi-kontekst-problematika-poetika>

Фельдман 1995 — Фельдман Д. К вопросу о датировке повести М.Я. Козырева “Ленинград” // Вторая проза. Русская проза 20-х — 30-х годов XX века. — Trento: Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 1995.

Фиртич 2000 – Фиртич Н. Льюис Кэрролл и русский алогизм // Русский авангард 1910 – 1920-х годов в европейском контексте. – М.: Наука, 2000.

Хансен-Леве 1994 — Хансен-Леве А. Концепция случайности в художественном мышлении обэриутов // Русский текст. 1994. № 2.

Хармс 2017 — Непатриот Хармс // Свобода. 16 февраля 2017. Электронная публикация: <https://www.svoboda.org/a/28311845.html>

Хармс 2019 — Даниил Хармс глазами современников: Воспоминания. Дневники. Письма / Под редакцией А. Л. Дмитренко и В. Н. Сажина. — СПб.: Вита Нова, 2019.

Хлебников 2015 — Велимир Хлебников и русский авангард. Материалы научной конференции. — М.: Азбуковник, 2015.

Ходасевич 1996 — Ходасевич В. Муни // Ходасевич В. Некрополь. Литература и власть. Письма Б. А. Садовскому. — М.: СС, 1996

Цветков 2012 — Цветков А.В. Рецепция ницшеанских идей в России на рубеже XIX-XX вв. // Ярославский педагогический вестник. 2012. №4. Том I (Гуманитарные науки).

Чернорицкая 2001a. — Чернорицкая О.Л. Поэтика абсурда в аспекте литературно-художественной методологии. — Электронная публикация: http://zhurnal.lib.ru/c/chernorickaia_o_l/abs.shtml

Чернорицкая 2001b. — Чернорицкая О.Л. Поэтика абсурда. Т.1: Классика. — Вологда, 2001. Электронный ресурс: <http://www.cultinfo.ru/fulltext/1/001/001/090/text.htm> (01 – 09).

Шестов 2000. — Шестов Л. Достоевский и Ницше // Апофеоз беспочвенности. — М.: ООО «Издательство АСТ», 2000.

Шиндина 1991 — Шиндина О. Театрализация повествования в романе Вагинова «Козлиная песнь» // Театр, 1991, №11.

Шубинский 2001 — Шубинский В. Просто призрак // Андрей Николев. Едисейские радости. — М.: ОГИ, 2001. — Электронная публикация: http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_2002_1/Content/Publication6_3413/Default.aspx

Шубинский 2011a — Шубинский В. Фехтование невидимой шпагой // Русская проза. Выпуск А. — СПб.: ИНАПРЕСС, 2011.

Шубинский 2011б — Стальные кузнечики промежуточной литературы // Радио “Свобода”, 06.06.2011. — Электронная публикация: <https://www.svoboda.org/a/24252549.html>

Шубинский 2015 — Шубинский В. Даниил Хармс. Жизнь человека на ветру. — М.: АСТ, 2015.

Шубинский 2018 — Шубинский В. Дружба и тяжба с ночью // Знамя. 2018. №7. Электронная публикация: <https://znamlit.ru/publication.php?id=6981>

Эйдинова 1996 – Эйдинова В. О стиле Леонида Добычина // Писатель Леонид Добычин: Воспоминания. Статьи. Письма. Сборник. – СПб., 1996.

Юрьев 2008 — Юрьев О. Заполненное зияние-2. (Рец. на кн.: Гор Геннадий. Блокада: Стихи / Пер. с русского с параллельным текстом. Вена, 2007) // Новое литературное обозрение. 2008. №1.

Юрьев 2013 — Юрьев О. Без вести пропавший: Артур Хоминский как учебная модель по истории русского литературного модернизма // Новая камера хранения. Электронная публикация: http://www.newkamera.de/nkr/oj_14.html

Ямпольский 1998 — Ямпольский М. Беспамятство как исток (Читая Хармса). — М.: НЛО, 1998.