

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Тверской государственный университет»

На правах рукописи

Меркушов Станислав Фёдорович

**Репрезентация абсурда в русской литературе
конца XX – начала XXI в.**

Специальность
10.01.01 – Русская литература; 10.01.08 – Теория литературы. Текстология

Диссертация на соискание учёной степени
доктора филологических наук

Научный консультант:
доктор филологических наук,
профессор Л.Н. Скаковская

Тверь — 2020

Содержание

Введение	3
Глава 1. Абсурд в культуре и литературе	24
§ 1. Абсурд: понятие – рецепции – смысл	24
§ 2. Абсурд в отечественном литературном процессе: универсальность приемов и методологических элементов	54
§ 3. Абсурд в XX веке: культурные связи и литературные тенденции	71
Глава 2. Абсурд в прозе	90
§ 1. Абсурд в прозе 1980-х гг.: деконструкция советского мифа и реалистического канона	90
§ 2. Абсурд в прозе 1990-х гг.: фиксация смены парадигм	113
§ 3. Абсурд в прозе 2000-х гг.: стремление к цельности	150
§ 4. Абсурд в прозе 2010-х гг.: возврат к первоосновам	192
Глава 3. Поэзия: контекст абсурда	222
§ 1. Символика и абсурд: Ю.П. Кузнецов	223
§ 2. Экзистенциальность и абсурд: Б.Б. Рыжий	235
§ 3. Метафизика и абсурд: Ю.В. Мамлеев	257
§ 4. Абсурд и рок-поэзия	271
Глава 4. Абсурд в драматургии	330
§ 1. Н.В. Коляда: Другой и абсурд	330
§ 2. О. Мухина: паратекст и абсурд	342
§ 3. М.И. Волохов: табу и абсурд	351
§ 4. Д.А. Данилов: игра и абсурд	370
§ 5. А.П. Шипенко: автор и абсурд.....	379
Заключение	393
Список использованной литературы	409

*Мир сложнее любого нашего представления о нем,
и поэтому одного лишь разума — мало...*

Б. Стругацкий

Введение

Для литературного процесса взаимодействие литературы и смежных форм познания мира и человека чрезвычайно важно. Философские, психологические, исторические концепции имеют исключительное значение для движения литературы. В то же время обращение к литературно-художественной эмпирии позволяет ликвидировать разрыв между искусством и действительностью, между наукой и культурой или, наоборот, утверждает пропасть либо свидетельствует о вероятном балансе между ними, но во всяком случае приближает к пониманию необходимости аналитики жизненного устройства сквозь призму его пороговых модусов. Сущностная рецепция категории абсурда в литературном процессе способствует такому пониманию.

Постижение абсурдности человеческого существования представляется как максимальная степень развития сознания, сопровождаемое небывалым ощущением прозрения (инсайта) и ясности по отношению к детектируемому миру. В подобной ситуации происходит смещение привычных экзистенциальных акцентов, побуждающее к пересмотру основополагающих для индивида критериев жизнеизмерения, вызывая неизбежность осмысления пограничных вопросов бытия. Литература абсурда апеллирует к глубинным областям сознания и наиболее последовательно проникает в суть вещей. Авторам-абсурдистам при всей иррациональности их творческого акта свойственна особенно глубокая степень вовлеченности в поиск ответов на вечные бытийные вопросы, которые находятся вне видимого мира. Художественный материал для литературоведческого и историко-

литературного изучения в данном случае может быть неисчерпаем и не ограничен ничем, как и способы и число возможных его интерпретаций. Прежде всего абсурд как ноуменальная категория имеет вневременной характер и может обнаруживать себя в различных литературных явлениях (в фольклоре, non-fiction, новореалистической прозе, рок-поэзии, древнерусских жанрах и т.д.) (по М. Эслину, Е.В. Клюеву). Но активизация экстремальных и синтетических форм в различных сферах искусства обычно связывается с переломными, кризисными этапами развития истории и культуры. Следовательно, абсурд в литературе в качестве такой категории может являться своего рода откликом на обострение присущего данной эпохе перманентного кризиса (концепция генезиса абсурда О.Д. Бурениной-Петровой).

Конец XX — начало XXI в. отмечены произошедшей в России радикальной трансформацией политических, культурных, идейных, эстетических моделей и всех областей социальной жизни. Это время ознаменовано началом до сих пор не преодоленного кризиса российской и мировой культуры. Реакцией на сложившуюся обстановку можно считать помимо прочего возобновление абсурдистских тенденций в литературе. Известные политические и экономические события и их предпосылки (перестройка, распад СССР, обвал экономики в 1990-х гг., и т.п.) в некоторой степени определили локализацию литературных интересов в онтологической и гносеологической плоскости, т.е. в значительной мере в сфере абсурда. Появление в печати и на сцене пьес Л.С. Петрушевской, Н.В. Коляды, позже братьев Пресняковых, использующих приемы и методы абсурдизма, первые абсурдистские опыты В.Г. Сорокина и Е. Радова, концептуалистское творчество Д.А. Пригова и Л.С. Рубинштейна, экспериментальная поэзия Г.В. Сапгира — это и многое другое может аттестоваться как ренессанс художественной абсурдистики меж- и постсоветской эпохи. Возвращение абсурда в писательский и читательский обиход в 2000-е гг. обеспечено аналогичными социально-политическими мотивами, приобретенными

современное звучание в текстах Д.А. Горчева, Е.В. Ключева, М.Ю. Елизарова, Д.М. Липскерова, О.А. Богаева и др.

С другой стороны, очевидна обратная тенденция, связанная с воздействием самих писателей и их произведений на историческое и культурное развитие, — этим воздействием, в свою очередь, обусловлены социальные, а следом и политические, и эстетические метаморфозы. Такое культурное взаимовлияние исторического и литературного процессов особенно активизируется в период повторяющегося экзистенциального кризиса, который приходится на рубежи эпох и в литературе выражается в актуализации авангардистских направлений, прежде всего абсурдистики, а также категории абсурда, реализующейся в иных литературных формах и жанрах.

Регенерация абсурда в контексте русской литературы 1980—2010-х гг. связана и с расцветом русского постмодернизма, объявившего кризис бытия, кризис мысли и языка. Хаос, трактуемый как состояние современного мироустройства с отсутствующим упорядочивающим и детерминирующим центром (смысл, логос, бог и т.п.), представляется фактически подготовленным эпохой постмодерна феноменом. Категория абсурда попадает в фокус спектра главных особенностей литературных новаций конца XX в., прежде всего постмодернизма: именно хаотичный мир полагается как всеобщий, вездесущий абсурд. Предметная действительность, формируемая авторами-постмодернистами, сумбурна и разорвана, в ней нет четкого разграничения добродетелей и пороков, не существует абсолютных истин. Постмодерном провозглашается смешение разнообразных экзистенциальных моделей, в нем обнаруживается несоразмерность структурных компонентов реальности, которая страшна, трагична, апокалиптична и вместе с тем карнавализована и порой комична. Восприятие постмодернизма как константного явления на разных исторических этапах духовного кризиса человечества также соотносится с природой абсурда (Т. Адорно). Однако, на наш взгляд, современный русский

абсурд как ответ на кризис культуры, апологетом которого является постмодернизм, маркирует эсхатологический дискурс новейшей русской литературы (в том числе ее постмодернистского направления), для которой тем не менее характерен поиск организующего начала в дисгармоничном бытии. Этологическая и эсхатологическая проблематика продолжает функционировать в русской абсурдистике (в том числе в категориальном смысле), что обуславливает общность её этических установок и нравственных и гуманистических ориентиров классической русской литературы в ведущих реалистических образцах (Н.В. Гоголь, М.Е. Салтыков-Щедрин, Ф.М. Достоевский, и др.).

Степень разработанности проблемы. Подробное изучение абсурда как культурософского феномена не входит в задачи данного исследования, но отдельные аспекты, необходимые в том числе для понимания специфики абсурда как художественной категории, содержатся в используемых нами философских трудах экзистенциалистов (Ж.-П. Сартр, М. Хайдеггер, С. Кьеркегор, Л. Шестов) и аналитиков (Б. Рассел, Л. Витгенштейн), — притом что само искомое понятие фигурирует в сочинениях античных философов (прежде всего у Аристотеля), не говоря уже о косвенном его присутствии в древнейших текстах Востока. Особо отметим работы Ф. Ницше, К. Ясперса, А. Камю и Ж. Делеза. Здесь же стоит сказать о философии синтеза, обоснованием которой занимается М.Н. Эпштейн, предлагающий альтернативный подход к научному знанию XXI в., закладывающий «основы для новых мирообразующих практик», иницирующий и проектирующий «онтологию возможных миров» (см., Эпштейн, 2019) и пр. Данная концепция, на наш взгляд, солидаризуется с нашими представлениями об абсурде как тенденции к синкретизму, понимаемому как формирование *новой* целостности искусства, и выводит когнитивную методiku вообще на качественно новый уровень.

Непосредственное отношение к исследованию абсурда в литературном художественном тексте имеют научные труды О.Д. Бурениной-Петровой,

О.В. Вдовиченко, Д.В. Токарева, А.А. Кобринского, М.Б. Ямпольского, В.Ю. Чарской-Бойко, Т.Г. Галушко.

Вопросы эстетики абсурда рассматриваются Л.М. Геллером, Е.Г. Доценко, О.Л. Чернорицкой, М. Эслином. В непосредственной связи с ними находятся идеи структуралистов, постструктуралистов и деконструктивистов (Ю. Лотман, Р. Якобсон, Р. Барт, Ж. Деррида, Ж. Бодрийяр, Ф. Ленстриккия).

Трактовка абсурда в модернистском и постмодернистском дискурсе представлена в работах Н. Леннартца, Т. Адорно, И. Хассана.

В качестве теоретического фундамента особое значение для нашего исследования получают работы, развивающие теорию психоанализа и шизоанализа (З. Фрейд, К.Г. Юнг, Ж. Лакан, Ж. Делез, Ф. Гваттари). Выделим также исследования по трансперсональной психологии А. Маслоу и С. Грофа, имеющие принципиальную важность для нашей работы.

Специальный аспект абсурда, связанный с его метафизикой, латентно содержится в текстах древнего знания (таких как «Тибетская книга мертвых», Упанишады, Новый завет, Бхагавадгита, «Дао дэ цзин», «Ицзин», «Тэттэки Тосуи» и т.п.) и разного рода их адаптациях, эмпирических переложениях и толкованиях (книги А. Уотса, Рам Дасса, Ф. Меррелл-Вольфа и др.). Эти книги, на наш взгляд, несут едва ли не самый глубинный и ключевой компонент, необходимый для понимания и интерпретации объекта и предмета предлагаемого исследования в общекультурном, теоретико- и историко-литературном аспектах. Весьма небанальные и конструктивные подходы к определению сущности категории абсурда демонстрируют сами писатели: В.В. Набоков, Е.В. Клюев, Ю.В. Мамлеев, М.И. Волохов, С. Беккет, У. Эко и др.

Верное, на наш взгляд и применительно к предмету и объекту нашего исследования, восприятие абсурда как субстанциальной и художественной категории может основываться на суждении Г.С. Померанца об абсурдном сообщении, которое «связывая вместе явно несоединимое, намекает (хотя не описывает строго и точно), что жизнь выходит за рамки наших

представлений о жизни» (Померанц, 2018: 436). Поэтому в фокусе настоящего исследования находятся концепции названного ученого, а также А.Г. Трифонова и О.Д. Бурениной-Петровой, утверждавших тождественность абсурда и т.н. «неслышимого смысла», т.е. неявного и тайного. Среди зарубежных ученых, занимавшихся проблемой соотношения смысла и абсурда, выделим Р. Барта. Нам близко понимание абсурда-бессмыслицы Я.С. Друскина, выявленное им в поэтической системе А.И. Введенского и Д.И. Хармса, где бессмыслица есть способ познания жизни, выраженный в вечном стремлении к Абсолюту через выход из границ обыденности и за пределы человеческого опыта, языка и сознания: «Звезда бессмыслицы» — есть то, что нельзя услышать ушами, увидеть глазами, понять умом» (Друскин, 2000: 324). Ключевым для настоящей работы является и мнение И. Бражникова о дискурсивной специфике абсурда (Бражников, 1994: 204).

Проанализировав научную литературу по теме диссертации, мы пришли к выводам о том, что:

— рассмотрению абсурда как межкультурного феномена посвящено множество научных текстов, а тема функционирования абсурда в различных культурных слоях продолжает быть одной из центральных; этот вопрос является предметом докладов конференций и форумов, опубликованных в соответствующих сборниках материалов, среди которых «Абсурд и вокруг» (отв. ред. О.Д. Буренина), «Все нелепицы мира: абсурд в литературе и искусстве» (г. Санкт-Петербург; отв. ред. С.В. Денисенко), «Абсурд в языке и коммуникации» (г. Москва); отметим и студенческие конференции «Абсурд в литературе, искусстве и кино» (г. Цюрих), «Абсурд, гротеск и фантастика в визуальных измерениях: поэтика и рецепция в культуре» (г. Москва), и др.

— абсурдистский дискурс в русской литературе периода конца XX – начала XXI в. остается малоизученной сферой, несмотря на наличие соответствующих исследовательских материалов А.Ю. Мещанского, Л.С. Кисловой, Т.Ю. Климовой, Е.Р. Авиловой и Е.О. Васильчук, Л.Г. Ветелиной,

Н. Каблуковой, А.М. Хусиханова и Х.Н. Темаевой, С.С. Васильевой, О.Ю. Осьмухиной и Г.А. Махровой, А. Цукера, Н.В. Семенов и нек. др.;

— аналитические характеристики художественного абсурда в русской литературе указанного временного отрезка в большинстве случаев даются не в комплексных фундаментальных исследованиях, а отрывочно (в научных статьях) и относительно конкретных текстов отдельных авторов, при этом рассматривается либо проза (чаще), либо драма и поэзия (реже);

— диссертаций, целиком посвященных разноаспектному и разнородному анализу реализации категории абсурда в русской литературе обозначенного периода, пока нет, а количество подобных работ последнего десятилетия, так или иначе связанных тематически с проблематикой нашего исследования, сравнительно невелико, их авторы касаются методов, средств и лингвохудожественной базы собственно текстов абсурда (в основном в диссертациях об ОБЭРИУ и главных его представителях Д.И. Хармсе и А.И. Введенском): И.Ю. Малыгина «Художественная репрезентация абсурда в поэзии Д. Хармса: антропологический аспект» (2008), М.М. Шмидт «Проза Д. Хармса в контексте литературы абсурдизма» (2011), А.В. Шамарин «Знаковая природа абсурда в творчестве А.И. Введенского» (2010), либо в диссертациях речь идет об освоении приемов абсурда в творчестве отдельных писателей: Т.Н. Чурляева «Проблема абсурда в прозе В. Маканина 1980-х начала 1990-х гг.» (2001), В.С. Воронин «Законы» фантазии и абсурда в трагическом мироощущении русской литературы XX в.» (2002), Ю.В. Федотова «Проза С. Довлатова: экзистенциальное сознание, поэтика абсурда» (2006), О.Н. Зырянова «Поэтика абсурда в русской драме второй половины XX – начала XXI вв.» (2010), М.П. Марусенков «Абсурдистские тенденции в творчестве В.Г. Сорокина» (2010). В диссертационных исследованиях предпринимаются разные по эффективности попытки представить исчерпывающий исторический, философско-культурологический, интерпретационный срез рассматриваемого феномена: к примеру, О.В. Вдовиченко «Культурфилософский контекст абсурда в

художественном сознании России рубежа XX — XXI вв.: на материале творчества В. Пелевина, Д. Липскерова» (2009), О.В. Кравченко «Явления языкового абсурда в художественных текстах» (2010), И.Н. Ширяева «Литературный нонсенс в русской прозе и поэзии второй половины XX — начала XXI вв.» (2017). Не теряет своей важности и значительности диссертация О.Д. Бурениной-Петровой «Символистский абсурд и его традиции в русской литературе и культуре первой половины XX века» (2005) ввиду представленной в ней завершенной и монолитной теоретической системы особого понимания феноменологии и методологии абсурда.

Таким образом, становится очевидной необходимость инициирования целостного исследования, посвященного проблеме функционирования категории абсурда в русской литературе знаменательного периода конца XX — начала XXI в.

Актуальность диссертации определяется следующими причинами:

- масштабностью присутствия и выраженности категории абсурда в отечественной литературе перестроечного, постсоветского, рубежного периодов и настоящего времени и значимостью её для литературного процесса в целом;
- стремлением к широкоформатной интерпретации абсурдного в современной литературе: в поэзии, прозе, драматургии;
- необходимостью уточнения спорных историко-теоретических моментов, связанных с функциональностью абсурда в русской литературе указанного периода, потребностью изучения и систематизации новейших историко-литературных исследований по данной проблеме;
- потребностью в уточнении теоретических аспектов изучаемого явления, что обусловлено появлением ранее не учтенного нового историко-литературного материала, а также новых теоретических исследований, посвященных абсурдистской литературе.

Объектом исследования является русская абсурдистская литература конца XX — начала XXI века, **предметом** — теоретико-литературная

специфика русского «абсурда», а также авторские формы репрезентации абсурдизма в отечественной прозе, поэзии и драматургии указанного периода.

Поэтому **материалом** исследования стали в основном художественные, но также эссеистские тексты авторов, в сюжете которых либо эксплицитно или имплицитно представлены онтологические и метафизические рецепции абсурда, либо эти тексты структурированы по законам абсурдистской поэтики, либо в этих текстах присутствуют и та, и другая составляющие. Критерием отбора подробно анализируемых текстов послужила степень выраженности в них абсурдных тенденций (речь идет об абсурде как о стилистическом и художественном текстопорождающем приеме, а также о собственно произведениях абсурда и произведениях об абсурде). Систематика текстов, в которых так или иначе присутствует абсурд, с нашей точки зрения, может выглядеть следующим образом:

а) тексты произведений, в которых абсурд представлен опосредованно: с акцентуацией тематики и проблематики на абсурдных сторонах человеческой жизни, бытия в целом;

б) собственно абсурдистские тексты, созданные с учетом соответствующих принципов абсурдистской поэтики;

в) тексты смешанного типа (одновременно заключающие в себе специфику (а)- и (б)-текстов).

Помимо традиционной, непосредственно литературной, текстуальной исследовательской сферы мы обращаемся и к изучению форм рок-текста, где абсурд представлен очень широко и многогранно. Мы постарались подойти к явлениям рока с позиций использования синтетической методики, несмотря на то, что теперь она вызывает споры. Так, Ю.В. Доманский, предлагавший в качестве одного из способов интерпретации рок-композиции рассмотрение ее «в единстве слова, музыки, исполнения и прочих элементов» (Доманский, 2013: 10), сегодня не считает такой подход по-настоящему точным (об этом он говорил в своём докладе на международной научной конференции «Рок-

музыка в контексте современной культуры», состоявшейся в конце ноября 2020 г.).

Таким образом, в рамках объекта и предмета анализа мы исследуем творчество М.И. Волохова, В. Д'ркина, Д.А. Данилова, Д.А. Горчева, М.Ю. Елизарова, В. Климова, Ю.И. Коваля, Н.В. Коляды, Ю.П. Кузнецова, Е. Летова, Ю.В. Мамлеева, О. Мухиной, Д. Озерского, Л.С. Петрушевской, Е.А. Попова, Е. Радова, Б.Б. Рыжего, В.Г. Сорокина, А.П. Шипенко.

Неоднородность исследовательского материала объясняется, прежде всего, разнообразием представленных в нём абсурдистских тенденций. С одной стороны, разнообразие источников только кажущееся: большинство перечисленных нами авторов принадлежит либо постмодернизму, либо таким современным ответвлениям реализма, как метафизический реализм, новый реализм и т.п. Во всяком случае, всё это, с нашей точки зрения, создатели т.н. «синтетического» или «нелинейного» текста, вполне последовательно объективированного в современной литературе и постулированного в исследованиях (Липовецкий, 1997; Цзянхуа, 2011; Гавриков (Gavrikov), 2019). Выбор исследуемых авторов, с теоретико-литературной точки зрения, позволяет представить широкий спектр репрезентационных стратегий абсурда в современной отечественной литературе. С другой стороны, для историка литературы ценны как писатели первого ряда, так и, в не меньшей степени, второго и третьего, что, в частности, отмечалось ещё в коллективной монографии «Истоки русской беллетристики» в вводном разделе (1970, с. 3—31), посвященном в т.ч. и вопросу аналитической точности при изучении той или иной литературной эпохи. К тому же, часто то, что до поры в искусстве и культуре на вторых ролях, впоследствии оказывается самым важным.

Материал диссертации не локализован исключительно в пределах творчества названных авторов. Оно неизбежно рассматривается в том числе в контексте творчества отечественных и зарубежных классиков и современных писателей (Дж. Свифта, Ф. Рабле, Л. Кэрролла, Э. Лира, А. Арто, Р. Кено, С.

Беккета, К. Пруткова, А.П. Чехова, Д.И. Хармса, А.И. Введенского, Н.М. Олейникова, М. Горького, В.В. Маяковского, И.А. Бродского, О.Е. Григорьева, Вен. Ерофеева, З. Прилепина, Саши Соколова, Т.Н. Толстой, и мн. др.). Помимо этого, понимая абсурд как межкультурный и междискурсивный феномен, мы касаемся философских, психологических, культурософских и искусствоведческих работ (авторы указаны выше), где он репрезентирован; помимо музыкальных, привлекаем к сравнительному анализу видеоматериалы, материалы кино и пр.

Важно очертить границы сферы понимания категории абсурда, разведя смысловой мировоззренческий и экспериментальный семиотический уровни его выявления в художественном тексте. Так, к примеру, по отношению к драме как наиболее репрезентативной форме исследуемой категории можно говорить о метафизике абсурда уже у А.П. Чехова (Оутс, Сохряков, 1981; Логинова, 2016), об «открытии абсурда» у Л.Н. Андреева (Чубракова, 2009), о проникновении в абсурдизм А.В. Вампилова (Зырянова, 2010), об «освоении поэтики абсурда» у Л.С. Петрушевской (Каблукова, 2009), о деструктивности и пародийности абсурда у В.Г. Сорокина (Марусенков, 2008, 2012). В данной работе мы основываемся на дуальности рецепции художественного абсурда как произведений, написанных об абсурде, с акцентуацией тематики и проблематики на абсурдных сторонах человеческой жизни, бытия в целом, и собственно абсурдистских текстах, созданных с учетом соответствующих принципов абсурдистской поэтики. Исследовательская концепция базируется в том числе на объединении этих двух трактовок.

Цель диссертационного исследования — на основе описания форм репрезентации абсурда в русской прозе, поэзии и драматургии конца XX — начала XXI в. (1982—2018 гг.) уточнить теоретическую модель абсурда как эстетического феномена в русской литературе данного периода.

Цель исследования уточняется его основными **задачами**:

- критически изучить и синтезировать имеющиеся историко-литературные и литературно-теоретические подходы к изучению абсурдистской литературы;
- критически осмыслить существующие литературно-теоретические модели абсурдистской литературы на основе анализа как теоретических источников, так и фактов, полученных смежными дисциплинами – философией, культурологией и т.д.;
- построить авторскую историко-литературную гипотезу форм репрезентации абсурдизма в русской прозе, поэзии и драматургии рубежа веков;
- на основе анализа современного литературного процесса построить теоретическую модель современных форм реализации категории абсурда в литературном творчестве;
- рассмотреть формы реализации абсурдистского типа художественного мышления, отразившиеся в русской литературе указанного периода, в контексте мирового литературного процесса;
- проанализировать характерные проявления абсурдистского художественного мышления на сюжетно-композиционном, мотивно-образном и пространственно-временном уровнях в отечественной прозе конца XX — начала XXI в.; дифференцировать виды репрезентаций абсурда прозаических форм в отечественной литературе 1980-х, 1990-х, 2000-х и 2010-х гг. (на примерах прозы Д.А. Горчева, М.Ю. Елизарова, В. Климова, Ю.И. Коваля, Л.С. Петрушевской, Е.А. Попова, Е. Радова, В.Г. Сорокина);
- исследовать репрезентации элементов абсурда в поэзии конца XX — начала XXI в. в разнообразных сочетаниях с ключевыми категориями эстетики, философии и т.д.; актуализировать доминантные типологизирующие коррелятивные контекстные элементы абсурда (на примерах поэзии Ю.П. Кузнецова, Б.Б. Рыжего, Ю.В. Мамлеева);
- представить в структурно-семантическом и мотивном аспектах и классифицировать модусы абсурда в драматургии конца XX — начала XXI в.

(на примерах драматургии Н.В. Коляды, О. Мухиной, М.И. Волохова, Д.А. Данилова, А.П. Шипенко);

— рассмотреть и акцентировать наиболее типичные грани реализации категории абсурда в рок-поэзии конца XX — начала XXI в. (на примерах текстов Е. Летова, В. Д'ркина, Д. Озерского);

— обосновать и доказать целесообразность междисциплинарного подхода к изучению абсурда, несводимость анализируемого феномена к априорным исследовательским формам и единым интерпретационным схемам и алгоритмам.

Научная новизна диссертации. Предлагаемый исследовательский опыт призван восполнить существенный пробел в изучении категории абсурда в современной отечественной литературе – как в историко-литературном, так и в литературно-теоретическом плане. В имеющихся работах недостаточно глубоко исследуется абсурдистская парадигма современной русской литературы, в то время как в настоящей диссертации впервые предпринимается попытка осмыслить все стратегии репрезентации абсурда. Поэтому анализируемый материал достаточно объёмен, что позволяет весьма наглядно проиллюстрировать характер реализации категории абсурда в конкретных прозаических, поэтических и драматургических художественных текстах избранного временного отрезка. Новые грани исследования таковы:

— на основе выявленных специфических признаков и характерных художественных доминант в процессе подробного исследования авторских стратегий репрезентации абсурда впервые проведена его родо-видовая и индивидуально-авторская дифференциация в отечественных прозе, поэзии и драматургии рубежного периода XX — XXI вв. (в том числе на уровне наличия категориальных компонентов в литературных текстах);

— обращение к жанровой, языковой, стилистической и пр. характеристикам абсурда в его современных формах определило необходимость инновационных и радикальных аналитических подходов в соответствии с

оригинальностью и нестандартностью большей части рассматриваемых текстуальных форм (эти подходы базируются прежде всего на сочетании методов истории и теории литературы, а также учёте методов смежных научных областей, т.е. в частности, философии, дискурс-анализе, психологии, рецептивной эстетики, культурологии и лингвистики);

— экспериментальный характер абсурдистики обусловил исследовательскую актуализацию потенциала разноплановой коммуникации не только внутри многообразия областей науки (философия, история, психология) и искусства (кинематограф, музыка и т.п.), но и эстетических, этических и философских сфер (религия, логика, метафизика, эзотерика, танатология, трансперсональные и визионерские переживания);

— литературный абсурд анализируется не только и не столько как логико-дискурсивная категория, сколько как форма художественного мышления, способ литературной репрезентации бессистемности и неупорядоченности реальности, один из модусов эстетической реализации метафизического стремления художника к реализации принципа единства бытия;

— основная часть исследуемых текстов либо впервые подвергается литературоведческому анализу, либо впервые рассматривается сквозь призму феноменологии и методологии абсурда.

Методология исследования. Абсурд трактуется нами вслед за О.Д. Бурениной-Петровой как междискурсивная категория, не ограничивающаяся только сферами театра и литературы. С нашей точки зрения, это логико-семантический феномен, не просто выходящий далеко за пределы традиционной рецепции, соотносимой нередко с конкретными литературными направлениями (например, с модернизмом), течениями (например, с авангардом), временными рамками (например, со второй половиной двадцатого столетия) и даже с определённым историко-литературным процессом (например, европейским). Абсурд литературный в своей непрерывной коммуникации со многими областями гуманитарного (и негуманитарного) знания (философия, антропология, психология, квантовая

физика и др.), всеми видами искусства (такими как живопись, кинематограф, музыка и т.д.) локализован также в мировоззренческих, метафизических, надличностных и пр. сферах. Вследствие широты охватываемого исследуемой категорией пространства, а также пребывания её на стыке научных областей можно говорить и о «пограничности», и о «трансграничности» абсурда. Это позволяет высказать предположение о возможности применения нестандартного методологического подхода к исследованию функциональности данной категории в художественном пространстве отечественной литературы конца XX — начала XXI в. Подобный подход, применяемый нами в данной диссертации, основан на совмещении принципов истории и теории литературы. В чистом виде пропорционально предмету нашего исследования он пока отсутствует в соответствующих филологических исследованиях, несмотря на достаточно высокую степень приближения к нему в диссертации О.Д. Бурениной-Петровой («Символистский абсурд и его традиции в русской литературе и культуре первой половины XX века» (2005)).

Существование абсурда в художественном тексте, с нашей точки зрения, не может быть окончательно определённым, абсурд функционирует там как пограничный и всегда не завершённый феномен. Поэтому абсурд как явление текста может быть наделён такими характеристиками как универсальность, синкретичность, и одновременно целостность и монолитность. Абсурд представляет собой единый и открытый ансамбль гетерогенных на первый взгляд художественных приёмов. Такое явление может трактоваться при помощи инструментария смежных (и не только) научных областей, что в нашем случае происходит при взаимодействии «структурного» и «генетического» рядов и достигается в тесной взаимосвязи теории и истории литературы. Стремление выявить закономерности развития прозаических, поэтических и драматургических форм, в которых эксплицирован абсурд, обуславливает применение аналитического аппарата истории литературы, но терминологическая относительность абсурда влечёт

подключение исследовательских средств теории, которой, как известно, «присущ релятивизм» (Компаньон, 2001: 26).

Таким образом, в диссертации применяется комплексный историко-теоретический исследовательский подход, совмещающий аналитический, описательно-функциональный, компаративный, интерпретационный, языковой, структурно-семантический методы исследования, а также дискурс-анализ. Спецификой исследования обусловлено применение в нем методологий смежных гуманитарных научных областей, на которых базируются главные литературоведческие принципы (структурализм, герменевтика, психоанализ, шизоанализ, деконструкция, рецептивная эстетика). Благодаря комплексной методологии в работе сложилась цельная научная картина, наглядно и полностью представляющая объект и предмет исследования.

Соответственно, диссертация, помимо указанного выше («степень разработанности проблемы»), написана с опорой на главные в словесности историко-теоретические исследования и концепции — М.М. Бахтина, Б.М. Эйхенбаума, А.Н. Веселовского, Д.С. Лихачева, Б.В. Томашевского, Р.О. Якобсона, Ю.М. Лотмана, Л.Я. Гинзбург, Ц. Тодорова, Р. Барта и др.

Теоретическая и практическая значимость. Теоретическое значение диссертации заключается в подробном рассмотрении специфики присутствия категории абсурда в русском литературном процессе в целом и в литературе 1980—2010-х гг. в частности, в систематизации новейших исследований, посвященных проблеме абсурда в современной русской литературе, в раскрытии панорамной историографии проблем междискурсивных, межкультурных и междисциплинарных связей категории художественного абсурда и абсурда как логико-семантического феномена, масштабной литературоведческой трактовке явления абсурда в прозаических, поэтических и драматургических текстах указанного периода, и определяется возможностью перспективного использования в исследовательском процессе

полученных и уточненных данных, связанных с теорией художественного абсурда.

Результаты диссертации могут быть применены в дальнейшем изучении художественного творчества обозначенных авторов в формате фундаментальных исследований и использованы при подготовке специальных учебных курсов по истории русской литературы, теории литературы, а также в различных работах литературоведческого характера. Выводы и идеи работы могут стать основой последующих исследований в родственных гуманитарных научных сферах.

Проделанная работа представляет собой попытку расширения границ терминологического инструментария абсурда за счёт выявления специфических авторских стратегий его репрезентаций и их дифференциации. При этом продемонстрирована рациональность взаимосвязи с теоретическим аппаратом смежных научных областей.

Положения, выносимые на защиту:

1. Абсурд обладает дискурсивной «непрерывностью», пребывая в историческом и культурном пространстве универсума и не имея фиксированного положения в отечественном литературном процессе, в том числе рубежа XX — XXI вв.
2. Для прозы 1980-х гг. характерен «*деструктивный*» абсурд, связанный с травестией стереотипов и мифов советской действительности и эксплицированный в таких разнотипных доминантах как деформация и гиперболизация (Е.А. Попов) и абсурдистская деконструкция дискурса (В.Г. Сорокин).
3. В прозе 1990-х гг. репрезентирован «*деструктивно-созидательный*» абсурд, реализованный в таких полифункциональных доминантах как временная, жанровая, дискурсивная, стилевая «транзитивность» (Ю.И. Коваль); метафизика, проявленная через соотнесенность с важнейшими аспектами древних учений (Упанишады и пр.) и субъектно-объектное

отождествление (Е. Радов); катарсическое соединение разрушительных и утверждающих начал (Д.А. Горчев).

4. «Созидательный» абсурд прозы 2000-х гг. выражен в повороте к эсхатологическому и этологическому поискам, в стремлении отыскать ориентиры в воспроизводимой абсурдной действительности (М.Ю. Елизаров, В.Г. Сорокин, Л.С. Петрушевская).

5. Писательская интерпретация «интегративного» абсурда 2010-х гг. базируется на интертекстуальности (М.Ю. Елизаров), моделировании альтернативного будущего (В.Г. Сорокин), сюрреалистических экспериментах (В. Климов).

6. Задачи использования *компонентов абсурда* в отечественной поэзии 1980—2010-х гг. опосредуются спецификой корреляции этих компонентов с магистральными философскими и эстетическими категориями: характерные в том числе для абсурдистики приемы, принципы и мотивы могут сочетаться с особым типом *символики* (Ю.П. Кузнецов), *экзистенциальностью* (Б.Б. Рыжий), *метафизикой* (Ю.В. Мамлеев).

7. Рок-поэты (Е. Летов, В. Д'ркин, Д. Озерский) вырабатывают особые образные системы, связанные с репрезентацией *онтологического и экзистенциального абсурда*, с одной стороны, как детерминирующего внутренние хаос и раздробленность искусственно упорядоченной реальности, с другой стороны, как художественного воплощения метафизического стремления к изначальным единству и гармонии бытия.

8. Анализ репрезентаций абсурда в отечественной драматургии 1980-х гг. показал функциональную подчиненность ряда используемых в пьесах приемов (в частности, приема диалога с Другим) художественной специфике театра абсурда, что позволяет, помимо часто выделяемых исследователями литературных традиций (сентименталистской и пр.), говорить о наличии и развитии в отдельных драматургических текстах этого времени абсурдистской тенденциозности («театр абсурда» Н.В. Коляды).

9. Глубинные связи с классической традицией, переосмысливаемые художественные приемы отечественных абсурдистов 1930-х гг. (ОБЭРИУ), условность топоса, символика и танатология определяют отличительную специфику пьес 1990-х гг., заключающуюся также и прежде всего в применении невербальных функциональных компонентов сферы паратекста (речь идет об авторском жанровом образовании — «пьесе с картинками») («креолизованный абсурд» О. Мухиной).

10. Через предшествующий опыт 1980-х и 1990-х гг., показавший стремление к нарушению разнообразных литературных и эстетических табу, абсурдистская драматургия 2000-х гг. демонстрирует вместе с тем фундаментальные философские смыслы, за которыми просматривается продолжение традиций классической русской литературы с одновременным выходом на глобальный уровень классической шекспировской трагедии, где соединяются культурные и исторические эпохи («детабуированный абсурд» М.И. Волохова).

11. Характерный для драмы абсурда игровой принцип получает в драме 2010-х гг. концептуальное и полисемантическое воплощение: в жанровой комбинированности, в нарративных и образных игровых модификациях, раскрытых на фоновом имплицативном материале неомифологии, неофольклора и архаики, в вербально-визуальной организации и коммуникативной составляющей текста («игровой абсурд» Д.А. Данилова).

12. Рассмотрение авторских экспликаций в характерных сочетаниях, обозначенных как «автор и автор», «автор и читатель/зритель», «автор и персонаж», позволяет выдвинуть и в известной степени подтвердить гипотезу о концепции «автора-универсума», актуализируемой в современной драме абсурда русского зарубежья («интегративный абсурд» А.П. Шипенко).

13. Рефлексия «традиционного» статуса литературного абсурда в изучаемой парадигме индивидуальных авторских поэтик фиксирует

способность к разнообразным трансформациям и эволюции этого статуса: от «деструктивного» до «интегративного» абсурда.

14. Базисным вектором литературного абсурда рассматриваемой парадигмы является парадоксальная тенденция к текстуальному преобразению, что заключается в устремлённости текста к *непрерывной* жанровой, стилевой, семантической диффузии, т.е. к реализации идеи синкретизма как новой целостности в литературе и культуре.

Апробация работы осуществлена в ходе подготовки ряда научных публикаций, в том числе в журналах, входящих в перечень ВАК. Тезисы и выводы диссертации также легли в основу монографии и были представлены в докладах на всероссийских и международных научных форумах и конференциях, таких как «Абсурд в языке и коммуникации» (г. Москва, 2016 г.), «Все нелепицы мира: абсурд в литературе и искусстве» (г. Санкт-Петербург, 2018 г.), серия конференций «Время как сюжет» (г. Тверь; 2012—2020 гг.), «Юрий Кузнецов: русский мир и Европа» (г. Москва, 2013 г.), «Поэтика, история литературы, текстология в контексте культурной динамики» (г. Москва, 2013 г.), «Первая мировая война в литературных и художественных источниках» (Москва, 2013 г.), «Маяковский и его время» (г. Москва, 2013 г.), «Комическое в русской литературе XX—XXI вв.» (г. Москва, 2014 г.), «Литература как автономия: интеллектуалы и идеология в XX в. (Россия и Запад)» (г. Москва, 2015 г.), «Проблема изгнания: русский и американский контексты» (г. Ярославль, 2016 г.), «Лики XX века. Литература и революция» (г. Москва, 2017 г.), «В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии» (г. Новосибирск, 2017 г.), Третий международный филологический форум для молодых исследователей (г. София, 2018 г.), «Национальный миф в литературе и культуре: образ Другого» (г. Казань, 2019 г.), «Егор Летов: проблема текста» (г. Москва, 2020 г.), «Все запреты мира: Табу в литературе и искусстве» (г. Санкт-Петербург, 2020 г.), «Национальные коды в европейской литературе XIX – XXI вв» (г. Нижний Новгород, 2020 г.) и др.

По материалам диссертации опубликовано 37 работ, в том числе монография и 18 статей в реферируемых научных изданиях, входящих в перечень ВАК.

Структура. Диссертация содержит введение, четыре главы, заключение, список использованной литературы (615 наименований). Общий объем работы — 466 страниц.

Глава 1. Абсурд в культуре и литературе

§ 1. Абсурд: понятие – рецепции – смысл

Категория абсурда практически с самого своего появления в научном обиходе стала предметом пристального внимания авторов широкого корпуса разнонаправленных исследований, начиная с гуманитарной сферы и заканчивая естественной. Интерпретаторы абсурда как феномена и как термина единодушны в мнении о невозможности четко и окончательно его дефинировать (См., И.Б. Антонова (Антонова, 2014: 26—36), Л.В. Калинина (Калинина, 2012: 90—96), А.П. Огурцов (Огурцов, 2010: 21—24) и др.). Однозначно определить термин «абсурд» довольно затруднительно ввиду не только разнообразия и противоречивости его трактовок, но в первую очередь в связи с междисциплинарной спецификой его теоретического осмысления. Современное изучение абсурда в научном сообществе приобрело дискуссионный характер, демонстрирующий ряд нередко взаимоисключающих подходов и выводов. Тем не менее, как подчеркивает филолог и писатель-абсурдист Е.В. Клюев, говоря об абсурде на уровне средств литературного выражения, интерпретация обществом (в том числе и научным сообществом) данного понятия в «нормальной» — «смысловой» — терминологической парадигме естественна и имеет право на существование (Клюев, 2000: 22). При толковании абсурда возможными способами создается прецедент редукции противоречий в его определении. В этой связи особое звучание приобретает проблема разграничения т.н. «чувства абсурда» и понятия «абсурд», разработку которой одним из первых начал А. Камю (подробнее см. его труд «Бунтующий человек» (Камю, 1990), а также статью Г.В. Сориной «Пространство абсурда: особенности коммуникации» (Сорина, 2014: 103—110).

В сущности, все исследователи феноменологии абсурда, говоря об этимологии термина, приводят его характеристики из европейских словарей

и из работ западных и отечественных исследователей, где акцент делается на лексической составляющей: в основе понятия — сочетание латинских слов *absonus* («какофонический») и *surdus* («глухой») (Черных, 1994: 23); термин базируется на ономастике слова *susurrus* («свист») (Kluge, 1989: 6) и т.п. К примеру, О.Я. Палкевич, анализируя появление лексемы «абсурд» в немецком языке, также раньше всего констатирует факт о ее латинском происхождении («лат. *absurdus* (*misstönend*) – неблагозвучный, диссонансирующий, фальшивый» (LexiROM, 1997)) и приводит данные из *Meiers konversationslexikon* о ее первоначальном смысле как обозначающей речь глухого или слабослышащего человека (Палкевич, 2009: 124). О.Д. Буренина, опираясь на сведения *Thesaurus Linguae Graecae* (1831) и А.Д. Вейсмана (Вейсман, 1899—1991: 188), утверждает, что «образцом для латинского слова послужило греческое 'αλ-οδόζ “нескладный, негармоничный”» (Буренина, Абсурд и вокруг, 2004: 8). Современный исследователь Н. Каблукова так же отправную точку термина усматривает у ранних греческих философов, приводя выдержку из «Фрагментов греческих философов», в которой об абсурде говорится как о логическом тупике, выход из которого возможен путем применения иного способа мышления. «От греков слово попадает к римлянам и закрепляется во всех европейских языках (лат. *absurdus* – нелепый)», — считает ученый (Каблукова, 2009: 294).

Словарные же статьи становятся базой для различных определений термина, предлагаемых исследователями. Мы приведем актуальные для нас детерминации из словарей, наиболее точно отражающие наше понимание абсурда как феномена.

«АБСУРД (от лат. *absurdus* – нелепый) – граница, изнанка, оборотная сторона смысла [СМЫСЛ], его превращенная форма» (Новая философская энциклопедия).

«Абсурд. Понятие, показывающее, что мир выходит за пределы нашего представления о нем; этимологически восходит к латинскому слову *absurdus* — неблагозвучный, несообразный, нелепый, от *surdus* — глухой, тайный,

неявный; наиболее важными пограничными значениями слова “А.” представляются глухой (как неслышимый), неявный и нелепый: А. в данном случае воспринимается не как отсутствие смысла, а как смысл, к-рый неслышим» (Трифонов, 1997: 9).

Эти формулировки фундаментируют дальнейшие концепции.

Понятие «абсурд» имеет весьма длительную историю своего формирования, с разной степенью полноты представленную в достаточно обширном спектре научных трудов. Как было замечено, большинство исследователей справедливо полагают, что искомый термин восходит к античной риторике и логике (к Аристотелю, Цицерону), онтологизируясь в трудах христианских мыслителей Средневековья (у Августина, Тертуллиана), идентифицируясь у С. Кьеркегора, Ф. Ницше и Л. Шестова и обретая экзистенциальный смысл в философии М. Хайдеггера, Ж.-П. Сартра и А. Камю (И.Б. Антонова (Антонова, 2014), О.Д. Буренина-Петрова (Буренина, 2004, 2005), В.С. Воронин (Воронин, 2002), Л. Геллер (Геллер, 2004), Е.Г. Доценко (Доценко, 2004), Ж. Жаккар (Жаккар, 2004), Д.Б. Пучков (Пучков, 2009), и др.). Труд О.Д. Бурениной «Символистский абсурд и его традиции в русской литературе и культуре первой половины XX века» (Буренина, 2005) помимо прочих весьма многочисленных своих достоинств ценен вполне исчерпывающим анализом эволюции понимания и трактовки термина «абсурд», начиная с эпохи античности вплоть до времени собственно публикации искомой работы (2005 г.). В более ранних исследованиях 2000-х гг. (к примеру, В.С. Воронин («“Законы” фантазии и абсурда в трагическом мироощущении русской литературы XX в.») (Воронин, 2002)); Н. Злыднева («Инсектный код русской культуры XX века» (Злыднева, 2004)) содержатся в достаточной степени обстоятельные разборы истории освоения абсурда в соотнесении с развитием изучения специфики смежных теоретических понятий и литературных категорий (фантазия, парадокс, нонсенс и пр.). Поэтому, с нашей точки зрения, в настоящей работе вряд ли будет иметь смысл остановка на очередном аналогичном обзоре

подобного рода хронологических вопросов. Интереснее рассмотреть исследования последних двадцати лет в силу реальности при таком раскладе привести что-то новое как в феноменологический дискурс, так и затем в теоретическое и историко-литературное осмысление категории художественного абсурда.

Культурологическое осмысление термина чаще всего реализуется в контексте трех направлений философской мысли: онтологии (абсурд объективируется в процессе фантазмагорического воссоздания реальности), гносеологии (понимание абсурда сопряжено с проблемой миропознания) и аксиологии (абсурд осознается в ходе когнитивной деятельности индивида, как правило, маргинала) (Е.Р. Авилова и Е.О. Васильчук (Авилова, Васильчук, 2013), И.Б. Антонова (Антонова, 2014), О.В. Вдовиченко (Вдовиченко, 2008), А.Г. Воротилин (Воротилин, 2016), И.Б. Лапатин (Лапатин, 2013)). О.В. Вдовиченко предлагает следующее определение абсурда: «абсурд – это констатация смыслового, логического, бытийного и, соответственно, языкового бессилия обнаружить организующее начало в окружающем мире» (Вдовиченко, 2008: 74). Вслед за О.Д. Бурениной исследователь ставит основной акцент на кризисных фазах систем разного рода иллюзий, маркером финализации которых является абсурд. Е.Р. Авилова и Е.О. Васильчук помимо выделенных выше трех направлений реализации категории абсурда экстрагируют применимо к изучению политизированных типов социальных практик молодежных субкультур «способность» абсурда «влиять» на внехудожественную действительность, особым образом «переконструируя» ее. Абсурд при таком подходе «становится нормой существования, которое преследует цель не только отрицания реальности, но и её преодоления и разрушения» (Авилова, Васильчук, 2013: 54). Опираясь на работы об абсурде Г.С. Померанца, М. Эсслина, О.Д. Бурениной, В.Ю. Новиковой, М.Н. Виротайнен, И.Б. Антонова («“Абсурд и вокруг”: построение типологической модели») формирует и рассматривает пять моделей абсурда: социальную, методологическую,

семантическую, коммуникативную и языковую (Антонова, 2014: 26—36). Между тем собственного общего определения исследуемой категории ученый не дает, ссылаясь на «парадоксальность» абсурда, раскрывающую невозможность его верной характеристики вследствие «динамической изменчивой природы» (Антонова, 2014: 27). Приведенные концепции, на наш взгляд, в той или иной степени неполны, ибо их авторы стремятся показать одну, две или несколько сторон изучаемого предмета. Для воспроизведения панорамной картины феномена весьма важны два аспекта, затронутые в работе А.Г. Воротилина «Абсурд как эстетический экзистенциал субъекта постмодерна» (Воротилин, 2016: 23—27). Там подчеркивается особое значение для понимания анализируемой категории не только присущего состоянию постмодерна отказа от единых мирозерцательных установок, но и «необходимость выработки практик субстантивированного воссоздания утраченной персональным универсумом целостности» (Воротилин, 2016: 23). Существенный элемент в развернутую рецепцию феноменологии абсурда вносит и В.А. Лапатин, рассуждая о его функционировании в языке. Исследователь анализирует такое свойство языкового абсурда как *выразительность*, за счет которого выявляются дополнительные составляющие смысла: «Абсурд использует внутреннюю мощь языка, обращается к самому глубокому его измерению, ответственному за смыслообразование и с этой точки зрения является не искажением языковой логики, а, напротив, сам обладает внутренней логикой, являя собой новый, более глубокий уровень смыслового порядка» (Лапатин, 2013: 49).

С точки зрения логики и структуры абсурд рассматривается как семантическая, стилевая и текстуальная категория (Д. Вайс (Вайс, 2004), Е.Г. Доценко (Доценко, 2004), С.В. Ивлева (Ивлева, 2009), О.В. Кравченко (Кравченко, 2009) и др.). Предложив возможность характеризовать абсурд сквозь призму этой категориальной типологии, Е.Г. Доценко останавливается все же на текстуальном способе, квалифицируя абсурд «как проявление театральной условности» (Доценко, 2004: 97—112).

Семантический функционал языкового абсурда рассматривается у О.В. Кравченко, полагающей, что последний является результатом трех разновидностей преобразования смысла, а именно его элиминации, редукции и переформулирования (подробнее: Кравченко, 2010: 13—14).

Структурный и стилевой компонент ставит во главу угла в вопросе об определении абсурда Д. Вайс, также анализируя его как смысловую категорию. Относя абсурд к средствам создания комизма в тексте, Д. Вайс воспринимает его как «сознательно организованную бессмыслицу» (Вайс, 2004: 272).

С.В. Ивлева трактует комический абсурд как особый метод постижения реальности, связанный с семантическим, синтаксическим и прагматическим моделированием соответствующих ситуаций (Ивлева, 2009: 32—35).

Применительно к художественной литературе И.Ю. Малыгина ранжирует абсурд, выделяя следом за специалистами лингвистический (Е. Косилова (Косилова, электронный ресурс)), экзистенциальный (Е. Косилова (Косилова, электронный ресурс)), логический (В.С. Воронин (Воронин, 2003)) и психофизиологический (О.Л. Черноричская (Черноричская, 2001)) пути его изучения (Малыгина, 2007: 159—162).

Независимый исследователь Е. Косилова стремится к рассмотрению функционирования абсурда в различных сферах науки и культуры, в частности, в математике, логике, философии, культурологии, эстетике, рок-поэзии. Обратившись к истории освоения данного феномена, она делает верные, с нашей точки зрения, выводы о том, что, существуя всегда, абсурд лишь в XX столетии становится целью многих художников (прежде всего, экзистенциалистов), а, главное, вслед за Ж. Делезом, поднимает проблему выразительности и предельности абсурда (ср. у Е. Косиловой: «предельный абсурд <...> отрицает всякое выражение» (Косилова, электронный ресурс); у Ж. Делеза: абсурд как смысловой рубеж (Делез, 2011)).

В.С. Воронин прямо характеризует абсурд как «нарушение законов логики», выделяя четыре типа («закона») такого нарушения:

«нетождественность, противоречивость, наличие исключенного третьего, отсутствие достаточных оснований» (Воронин, 2009: 45). В своей диссертации названный исследователь выделяет также тринадцать подвидов абсурда, противостоящих четырем законам логики Аристотеля и уточняющих четыре закона абсурда. Важный аспект такой типологии мы видим в том, что ее автор стремится подходить к выявленным классам и подклассам не как к раз и навсегда данным застывшим образованиям, но как к динамичным и подвижным, «участвующим в абсурдизации» (Воронин, 2002: 26).

О.Л. Чернорицкая в статье «Трансформация тел и сюжетов: физиология перехода в поэтике абсурда» дает специфическое объяснение поэтики феномена как «психофизиологически обусловленный переход метафоры в абсурдную реальность» (Чернорицкая, 2002: 296). Исследователь также подвергает анализу искаженное («профанное») сознание героя и парадоксально выстроенные сюжетобразующие концепции, присущие текстам абсурда.

Авторитетный российский исследователь абсурда в художественной литературе О.Д. Буренина-Петрова подходит к подобной классификации исторически, опираясь на языковые и мировоззренческие критерии, цементирующие ее терминологически (в связи с чем абсурд постулируется как эстетическая, логическая, метафизическая и др. категория) (Буренина, 2004: 188—241): «необходимо различать три типа абсурда: логический, поэтический и метафизический. Первый тип преодолевает автоматизм восприятия традиционных коммуникативных постулатов. Второй нарушает автоматизм восприятия художественных образов и художественной системы в целом: они перестают рассматриваться как нечто статичное и осознаются как величина переменная. Третий, ломая автоматизм восприятия привычных вещей и явлений фактической действительности, деканонизирует законы бытия» (Буренина, 2004: 188). Таким образом О.Д. Буренина охватывает типологию абсурда полностью, причем такая типология делает возможным

фундаментальный анализ категории литературного абсурда с выходом на трансцендентный уровень понимания текста, о чем еще будет идти речь в данной работе.

В хронологически последних исследованиях, посвященных нашей тематике, развивается анализ «спорадических и архитектурных» типов абсурда (Роготнев, 2019), делаются новые попытки классификации абсурдистских текстов в их связи с вторичными (в частности по отношению к произведению Е.В. Клюева «Между двух стульев» выявляется возможный вид текстов абсурда — «абсурдистская пародия» (Семенова, Бабушкина, 2019), продолжают историко-терминологические искания по поводу абсурда (Борботько, 2019), предлагаются свежие ответы на «вечные» вопросы, касающиеся актуальной ныне проблематики («Философия абсурда Альбера Камю» И.Б. Сазеевой (Сазеева, 2019), и пр.

Актуальным информативным кладезем для всех исследователей художественного абсурда до сих пор остается сборник научных публикаций «Абсурд и вокруг», аккумулировавший в себе важнейшие положения международной конференции, состоявшейся в Цюрихе в 2001 г. Авторы материалов, рассматривая функционал различных типов текстов абсурда, приходят к выводу о непреходящей значимости продолжения освоения предмета симпозиума и чрезвычайной его роли в литературном процессе. При этом практически все они склонны видеть в абсурде междискурсивное явление, характерное для ситуации постмодернизма (к примеру, О. Чепелик («Абсурд как средство препарирования реальности»)), которая, в свою очередь, понимается как своего рода культурный «закат» или кризис, сопровождающий ту или иную конкретную эпоху. Абсурд — не только самостоятельный метод искусства, но соединяющий в себе другие художественные методы, утверждает О. Чепелик, и ей вторят большинство авторов рассматриваемого сборника (Чепелик, 2004: 167).

С точки зрения опять же О.Д. Бурениной, имеющей непосредственное отношение к книге как составитель и создатель двух обширных статей

(вступительной, посвященной теории абсурда и истории его изучения, и еще одной — о визуальной репрезентации абсурда) абсурд является сверхпродуктивной тексто- и жанропорождающей парадигмой (Буренина, 2004: 7—75). Определение абсурда О.Д. Бурениной складывается, как было упомянуто, из метафизической и инструментальной характеристик: «В метафизическом смысле, абсурд — понятие, обозначающее экстремальный тип отношений между человеком и исчерпавшим динамику своих возможностей миром — миром в состоянии кризиса. В инструментальном смысле этот термин обозначает совокупность экспериментальных приемов как в культуре в целом, так и в отдельных ее областях — в науке, философии, литературе, визуальных искусствах. С одной стороны, абсурд деструктивен, а с другой — креативен, обладает созидательной моторикой, спасающей и возрождающей энергией» (Буренина, 2004: 188). Актуализация дуальной природы абсурда — как межкультурного феномена и как суммы приемов, используемых в различных культурных сферах — чрезвычайно важна в ее комплексной трактовке. Стоит отметить помимо этого и очевидную для нас необходимость понимания двойственного характера художественного абсурда, практически не встречающегося в специальных исследованиях, т.е. рецепции его как представляемого в данном случае у О.Д. Бурениной ансамбля литературных приемов и собственно «литературы абсурда». Данные точки зрения на сущность абсурда требуют разграничения и систематизации, чему отведено свое место в финале параграфа.

Л.В. Калинина весьма последовательно и обоснованно продвигает идею о неизбежности и необходимости внедрения элементов абсурда не только в практику искусства, но и науки, что ведет, с ее точки зрения, к «гармонизации мышления»: «Взаимодействие с абсурдом уводит мысль от рационализма к интуитивизму, от сознательного к бессознательному, от прагматизма к «бескорыстному» восприятию» (Калинина, 2012: 95). Такой подход продолжает проповедуемый древнейшей восточной философией принцип понимания мирового устройства как нелинейного и

синергетического. Недаром он постепенно был воспринят прогрессивной западной гносеологией в лице А. Эйнштейна, К. Гёделя, Б. Рассела и др. и выразился в известном императиве автора теории относительности: «Если не грешить против разума, нельзя вообще ни к чему прийти. Только те, кто предпринимают абсурдные попытки, могут достичь невозможного» (цит. по: Калинина, 2012: 90).

Гипотезы Л.В. Калининой пересекаются с идеями О.Д. Бурениной, транслирующей, как уже было замечено, понимание абсурда как ситуации выхода за пределы разума как такового, что позволяет интерпретировать феномен абсурда межкультурно и междисциплинарно (приводятся примеры удивительных открытий в различных областях знания: теории относительности А. Эйнштейна и квантовой физики в целом, сферической геометрии Н.И. Лобачевского, геометрии пространства Г. Минковского и мн. др.) (См., Буренина, 2004: 189). В частности, стоит хотя бы кратко сказать о предложенных теоретиками квантовой физики гипотез механизмов мировосприятия. По их мнению, объекты или явления не существуют (*или не имеют смысла*) без наблюдателя, т.е. в конечном итоге, без самого субъекта (например, эксперименты Э. Шрёдингера, Ю. Вигнера). Эти выводы, на наш взгляд, также имеют в определенной степени своими источниками древние восточные писания, такие как суфийские притчи о Мулле Насреддине и мн. др.

Идентифицирован некоторый процент исследований, авторы которых фокусируются на теоретических подходах к толкованию текстов абсурда. Осмыслению специфики лингвистического описания категории абсурда посвящена статья В.Ю. Новиковой («К проблеме интерпретации абсурдных текстов» (Новикова, 2009: 102—104)). Следуя гипотезе о безграничности интерпретационного потенциала человека, ученый утверждает мысль о неисчерпаемости текстуальных трактовок в значении существования возможности разьяснения смысла любого текста. Одновременно подобное видение проблемы предполагает и диаметрально противоположное мнение о

принципиальной непознаваемости абсурдного текста именно вследствие неизмеримого множества его толкований (Палкевич, 2009: 124—128). Третья точка зрения¹ на текст, которой придерживаемся и мы, принадлежит Р. Барту. Согласно ему, текст заключает в себе великое множество смыслов, являясь «полем методологических операций» (Барт, 1989: 415); т.е. текст (в том числе абсурдный) — это не статичная субстанция, он находится в процессе своего перманентного раскрытия внутри произведения.

Имея в виду такое представление о текстовой природе, Е.В. Клюев говорит о литературоведческой категории абсурда в связи с установкой художественной литературы на «код». В этом понимании исследователь соприкасается с главными теоретиками литературы, занимавшимися разработкой указанной категории (Р. Барт, В.М. Жирмунский, Ю.Н. Тынянов, Ц. Тодоров, Б.М. Эйхенбаум, У. Эко, В.Б. Шкловский, Р.О. Якобсон и др.). «Семантический хаос», специфичный для абсурдного текста, уравнивается его структурной выверенностью, «литературной грамотностью», — считает Е.В. Клюев и в качестве образчиков таких текстов приводит классические стихотворные и прозаические произведения абсурда («Охота на Снарка» и «Алиса...» Л. Кэрролла, лимерики Э. Лира) (Клюев, 2000: 24—69). Лингвист Д. Вайс лонгирует построения Е.В. Клюева: абсурд, по его мнению, как бы «предваряет» собственное понимание реципиентом текста путем различного рода указаний — в первую очередь на жанр, т.е. предстает как «сознательно инсценированная [и четко структурированная — С.М.] бессмыслица» (Вайс, 2004: 260).

О.Л. Чернорицкая доказывает примат метафорической модели при создании художественных текстов абсурдистского нарратива. Анализ абсурдистских текстов ученый предпочитает проводить с точки зрения функционирования в них эпистемологической метафоры, т.е. предлагает

¹ Исследователь Т.В. Журавлева, например, рассматривает текст сквозь призму оппозиционности по отношению к «произведению», в связи с чем выявляет четыре точки зрения на понимание текста (Журавлева, 2008: 18).

«взглянуть на поэтику абсурда как на метод выведения абсурда не из социальной действительности, а из эпистемологической метафоры, которая сама по себе не является абсурдной» (Чернорицкая, 2001а: 4). Частотность использования эпистемологической метафоры в абсурдистике обуславливается максимально благоприятной средой, для этого в ней сформированной. Судя по всему, корни теории О.Л. Чернорицкой произрастают из работы «Открытость произведения искусства» У. Эко. Одним из первых мыслителей Запада У. Эко отходит от негативной рецепции абсурда действительности (он называет его «хаос») и предлагает воспринимать его как «плодотворный беспорядок, позитивность которого выявила современная культура» (Есо, 1962: 8). Но знаменитый итальянский писатель и исследователь понимает абсурд как метод современного искусства, противопоставляемый традиционалистской эстетике, вследствие чего достигается преодоление культурного кризиса: «Так же и современное искусство — опережая социальные науки и социальные преобразования — пытается найти разрешение нашему кризису, и находит его на том единственном пути, который для него открыт, в сфере воображения, предлагая нам образы мира, являющиеся как бы *гносеологическими метафорами* [курсив наш — С.М.]» (Есо, 1962: 8). Таким образом, с нашей точки зрения, искусство вообще и современное искусство в частности само никогда не пребывает в кризисе, но лишь меняет свои формы. Согласно У. Эко, современное искусство подчинено диалектическому закону оппозиции своих нефиксированных моделей прежним устойчивым формам и выполняет функцию освобождения человека от бремени психологических и культурных установок не только на эстетическом уровне, но и «на уровне воспитания <...> способности к самоопределению» (Есо, 1962: 126–127). Те же самые задачи в числе прочих исподволь решаются в литературе абсурда, где основная — это создание предпосылок для выхода за пределы конкретного мироосознания и приближения к пограничной цельности и Абсолюту.

Н.Г. Титова уточняет понятийные аспекты феноменологии абсурда, также отмечая неоспоримую «тотальность» проявлений абсурда во всех когнитивных и креативных областях человеческой вселенной. Рассматривая особенности проявления лингвистического абсурда в английских и русских загадках, она выделяет его генерирующие критерии, среди которых «парадокс в трех своих проявлениях (абсолютном, прагматическом и семантическом); окказиональные и потенциальные конструкции, а также семантически ненагруженные лексемы» (Титова, 2010: 115).

Трудно переоценить значимость публикаций, тематика которых не связана напрямую с вопросами литературы абсурда при наличии отдельных элементов, серьезно дополняющих исследовательскую картину. Речь идет о поднимаемых в таких работах проблемах функциональности имплицитности (Е.В. Ермакова (Ермакова, 2009: 179—185), комического в художественном тексте (Л.С. Кислова (Кислова, 2011: 175—179), Ж.Р. Сладкевич (Сладкевич, 2015: 290—298), путей развития русской драматургии и трансляции классического опыта в драматургию абсурда (С.С. Васильева (Васильева, 2012: 96—101), Т.К. Гусева (Гусева, 2012: 14—26), К.А. Деменева (Деменева, 2007: 179—182), З. Чубракова (Чубракова, 2009: 47—67), Е.Г. Логинова (Логинова, 2016: 106—115); о материалах, посвященных историко-литературным вопросам, раскрывающим специфику междискурсивных и межкультурных аспектов взаимосвязи базисных в настоящей работе понятий хаоса, постмодернизма и абсурда (А.Н. Фатенков (Фатенков, 2014: 174—183), Г.Ю. Литвинцева (Литвинцева, 2014: 163—165), В.А. Витин (Витин, 2009: 227—230)) и пр.

Фактически большинство исследователей последнего десятилетия придерживаются смыкающейся с нашей точки зрения о неразделимости понятий «абсурд» и «смысл», отсутствии оппозиции между ними, что, в общем, подчеркивалось лингвистами и литературоведами старшего поколения. Истоки европейского литературного абсурдизма многие литературоведы склонны видеть в философии европейского

экзистенциализма (С. Кьеркегор, К. Ясперс, Ж.-П. Сартр, М. Хайдеггер; к ним примыкает А. Камю). Фактически философы и писатели-экзистенциалисты, рассматривая проблему абсурда как онтологическую, противопоставляли абсурд смыслу, отождествляя его с бессмыслицей человеческого существования, т.е. так или иначе сужали его феноменологию и коммуникативное поле. Однако важно заметить, в пику утверждению исследователя И.Б. Антоновой о том, что «абсурд и бессмыслица в трактовках экзистенциалистов воплощают невозможность существования смысла как такового» (Антонова, 2014: 29), экзистенциалисты показывали вероятность *привнесения* смысла в бытие. По С. Кьеркегору, предшественнику экзистенциализма, расколотое миробытие бессмысленно и является источником всяческого отчаяния; найти поддержку во внешнем мире невозможно, опора на окружающее предполагает только т.н. «эстетический характер». Внутренние — «этические» — принципы перестают быть для человека чем-то мотивирующим. Выход — оставаться жить в «религиозном» и «парадоксальном» (См., С. Кьеркегор «Христианские речи» (Кьеркегор, 2018: 9—70)). Одиночество индивида перед лицом бога (С. Кьеркегор) превратилось у экзистенциалистов (М. Хайдеггер (Хайдеггер, 2016, 2018), Ж.-П. Сартр (Сартр, 1989, 2017), К. Ясперс (Ясперс, 1994, 2012)) в одиночество перед лицом ничто. При этом М. Хайдеггер особое значение придает страху как доминирующему состоянию человека, причем страх открывает для него бытие и приводит к самостоятельному существованию и свободе. Основные категории, создающие иллюзию смысла человеческого существования у М. Хайдеггера, это страх, бытие-в-мире, забота, заброшенность (М. Хайдеггер «Что такое метафизика?» (Хайдеггер, 2016)). Для Ж.-П. Сартра страх индивида как боязнь самого себя так же приобретает экзистенциальный функционал, детерминируя наличие свободы в бытии, пребывающей в нем безусловно (имеется в виду боязнь себя как свободного существа) (Сартр, 2017: 652—907). Таким образом, мы видим, что экзистенциалисты не отвергают смысл

полностью, привнося т.н. «кажимость» смысла через определяемые ими способы существования.

Абсурдистика предполагает обязательное наличие того и другого (абсурда и смысла) при порождении нового значения сообщения: разноплановые языковые контаминации и логические нестыковки суть необходимые условия для возникновения семантического содержания другого — глубинного — уровня. К примеру, А. Циммерлинг, один из немногих исследователей, не принимающих абсурд как трансвидовую категорию искусства, прямо говорит о том, что «понятие абсурда <...> применимо к тому же кругу объектов, что и парное ему понятие смысла» (Циммерлинг, 2004: 287). Названный ученый является автором неординарной работы («Логика парадокса и элементы абсурдистской эстетики»), в которой разбирает два типа стихотворных произведений — абсурдные и эзотерические, и путем соотнесения их терминологического аппарата отыскивает некий универсальный язык-ключ, способствующий читательскому пониманию скрытого смысла абсурдного и эзотерического текста. А. Циммерлинг рассматривает «абсурд» преимущественно как текстовую категорию, также осознавая, что абсурдистская поэтика предполагает авторскую рефлексия над местом и ролью абсурда в мире: «подобный подход оборачивается для писателя XX в. игрой с онтологическим статусом: возможный мир оказывается осмысленным, а реальный мир — абсурдным» (Циммерлинг, 2004: 287).

Исследователь О.Я. Палкевич ссылается на такие энциклопедические источники как Open Thesaurus, Wiktionary, Wortschatzlexikon и обнаруживает в предлагаемых там соответствующих дефинициях разнообразные смысловые нюансы, в результате чего приходит к выводу о более сложной специфике восприятия термина, в частности как инструмента «различения смысла и бессмыслицы» (Палкевич, 2009: 128).

Весьма продуктивной при рассмотрении художественного абсурда, на наш взгляд, является актуальная сегодня философско-психологическая

тенденция, применяемая, в частности, при создании комического в абсурдистике и иных формах и привлекающая все больше ученых (А.Н. Тепляшина (Тепляшина, 2006), О.С. Сачава (Сачава, 2010), Ж.Р. Сладкевич (Сладкевич, 2015) и др.). В отличие от характерного для лингвистического анализа текстов разных литературных жанров риторического подхода (речь идет об акцентуации исследовательского внимания на тропах и фигурах вроде гиперболы и перифразы), указанный тип апеллирует не к лингвистической системе координат текста, а переводит сам текст в иные дискурсивные слои и допускает особые способы его интерпретации. Эти способы базируются на контекстуальной коммуникации и т.н. «взаимоналожении» (термин Ж.Р. Сладкевич (см., Сладкевич, 2015)) смыслов.

Принцип антиномий положен в основу понимания феномена абсурда О.В. Вдовиченко, указывающей не на отсутствие в нем смысла, но на наличие смысла иного порядка, определяемого через атрибуты «нормы и аномалии, логического и алогического, различия и повторения, своего и чужого» (Вдовиченко, 2009: 5).

Если воспринимать текст художественной литературы как одну из форм сообщения, то по Г.С. Померанцу («Язык абсурда») тексты абсурда, являясь одновременно абсурдными сообщениями, не лишаются между тем рационального основания. «Абсурдные сообщения приобретают новый смысл в каждой принципиально новой системе мысли» (Померанц, 2018: 413), — говорит Г.С. Померанц, т.е., к примеру, нахождение абсурдного сочетания внутри определенного типа высказывания (в нашем случае дискурса художественной литературы) обуславливает ту или иную степень его понимания реципиентом. Сообщение, заключающее в себе логическое несоответствие одного другому (нетождество) существует и воспринимается в буквальном контексте как абсурдное, а на более глубоком уровне абсурдность высказывания редуцируется, преобразуясь в символический образ реального.

«Абсурд — пограничная стража разума», — полагает Г.С. Померанц (Там же), — рациональное формализованное сознание в намерении умозрительно объяснить центральные бытийные универсалии неизменно натывается на стены нелепицы. Это происходит в первую очередь в силу его стремления интерпретировать все с помощью бинарного, диалектического подхода, путем постулирования т.н. « α и анти- α ». Понять абсурд возможно посредством отхода от диалектического анализа, который представляется статичным и крайне ограниченным, и переключения на метафизический, предусматривающий множественность точек зрения и простор для интерпретации, что предполагает целостное восприятие абсурдного текста. Однако Е.В. Ключев в своей книге «Теория литературы абсурда» развивает идеи давних исследователей абсурда (в частности У. де ла Мара), говоря, что нонсенс, к примеру, как форму абсурда вообще понимать не стоит: «нонсенс в собственном смысле не дает ничего для понимания: фактически он не оставляет никакой другой данности, кроме формы» (Ключев, 2000: 24—25). Одновременно, продолжает Е.В. Ключев в другом месте, для понимания абсурдного текста на него нужно воздействовать таким же абсурдным «аппаратом», его не следует «понимать умом» (Там же) (ср. с мнением Г.С. Померанца).

С таким подходом к пониманию абсурда в новейшей литературе опять-таки связаны суждения об абсурде Г.С. Померанца, коррелирующие в свою очередь с принципами фигуративной речи и т.н. импликатур Е.В. Ключева, отыскиваемых не только в классическом абсурде Э. Лира и Л. Кэрролла, но и у А.И. Введенского, все творчество которого построено именно на использовании импликатур-иероглифов. Именно поиск истинных, божественных, но забытых человечеством связей между предметами, составляет универсальный аппарат А.И. Введенского. Осмысление важнейших для А.И. Введенского метафизических категорий времени, бога и смерти в параметрах формализованного мышления обречено на неудачу, всякие попытки подобного рода приводят рано или поздно в тупик. По

мысли Г.С. Померанца лексика, называющая такой класс явлений, как бы лишена «ядра», она «парадоксальна»: «Если ядро значения «нормального» слова формализованной системы в пределе равно единице, а поле — нулю, то ядро парадоксального слова в пределе равно нулю, а поле — бесконечности» (Померанц, 2018: 427). Из этой бесконечности А.И. Введенский выбирает необходимые словоформы, вступающие во взаимоотношения «алогичного тождества» (Герасимова, 2013: 20) (ср. с пониманием «пятого значения» предмета Д.И. Хармсом («Предметы и фигуры, открытые Даниилом Ивановичем Хармсом» (см., Хармс, 2013: 349—351)) с магистральными для себя понятиями, с целью «показать что-то читателю, дать ему что-то понять, натолкнуть его на некую мысль» (Герасимова, 2013: 20). Прием «алогичного тождества» весьма наглядно представлен у творческих наследников А.И. Введенского (а также футуристов А. Крученых, В. Хлебникова): рок-поэтов Д. Озерского, Е. Летова, также в поэзии А. Молева, А. Иличевского, М. Вяткина, в некоторой степени в прозе Е. Радова.

Вслед за Г.С. Померанцем т.н. «неслышимый смысл» абсурда исследуется в публикациях Е.Г. Доценко, М.Л. Исаковой, А. Трифонова. Но Е.Г. Доценко, досконально изучив солидный корпус трудов, среди которых присутствуют и не затронутые в приводимых ранее работах О.Д. Бурениной и касающиеся прежде всего трансляций абсурда (к примеру, статья В.В. Эйдиновой), проводит точку зрения их авторов о том, что «абсурд наиболее полно утверждает себя в поэтике и эстетике модернизма» (Доценко, 2004: 101). Тем не менее, как уже заявлялось, вряд ли стоит пытаться «связывать» рассматриваемую категорию с конкретными литературными направлениями, художественными жанрами или встраивать в определенные хронологические рамки. Уже по отношению к модернизму, и это подчеркивает сама Е.Г. Доценко, трудно говорить о статичности абсурда, полифункционального в модернистском мироощущении.

Точку зрения Э. Ионеско о «размытости» термина «абсурд» М.Л. Исакова (Исакова, электронный ресурс) актуализирует в процессе

разграничения категорий «абсурда—нонсенса—бессмыслицы», приводя в этой связи разнообразные суждения исследователей, так или иначе занимавшихся изучением данного вопроса (Р. Барт, Ж. Делез, Я. Друскин, И. Ермакова, Е. Косилова и др.). Здесь важно рассмотреть значимую для нас проблему размежевания понятий «смысл—несмысл—внесмысл», затронутую в работах Р. Барта («Литература и значение») и Я. Друскина («Звезда бессмыслицы»). У Р. Барта соотношение представлений о «смысле», «несмысле» и «вне-смысле» смыкается с уже приводимой ранее трактовкой абсурда А.Г. Трифоновым (см., Трифонов, 1997: 9—11), т.е. «не-смысл» («обратный смысл») у обоих называется абсурдом. Именно абсурд как «не-смысл» противопоставлен Р. Бартом «вне-смыслу» и «смыслу» как таковому. В свою очередь М.Л. Исакова объединяет «вне-смысл» и «бессмыслицу» ОБЭРИУтов, интерпретируемую Я. Друскиным как божественный смысл: «Божественный смысл бессмысленен, заявляет он, если считать смыслом продукт сознательной деятельности человеческого разума» (цит. по: Исакова: электронный ресурс).

Представление И. Бражникова о существовании абсурда в конкретном дискурсе, перекликается с пониманием смысла и значения слова в работах Ж. Деррида (Деррида, 2014), Э. Хирша (Hirsch, 1988, 2002) (а также в рассмотренном нами труде Г.С. Померанца) и др.: «абсурд неизбежно появляется там, где происходит *осмысление бытия*, и он есть констатация смыслового (языкового) тупика, бессилие мысли (языка) обнаружить организующее начало в бытии. <...> Абсурд, таким образом, есть *прежде всего кризис дискурса и проблема интерпретации*: то, что кажется абсурдным в пределах одного дискурса, совсем не обязательно выявит себя таковым в другом» [курсив наш – С. М.] (Бражников, 1994: 204). В этой связи И.Л. Бражников приходит к достаточно радикальной для своего времени идее о том, что «абсурд в том или ином виде — как элемент поэтики или даже как мироощущение — пронизывает собой все искусство» (Бражников, 1994: 204). Такая рецепция абсурда смыкается с позднейшим восприятием его О.Л.

Чернорицкой («Все произведения мировой литературы так или иначе связаны с поэтикой абсурда» (Чернорицкая, 2001: 8)) и Е.В. Ключевым («художественная литература есть некоторая аномалия – и прежде всего коммуникативная аномалия!» (Ключев, 2000: 14)).

Среди значимых для нас новейших исследований, фиксирующих близкую Г.С. Померанцу и др. логику абсурда, выделим работу Т.Г. Галушко «Некоторые проблемы интерпретации художественного абсурда» (Галушко, 2010: 271—280). Несмотря на предлагаемую исследователем интерпретацию природы художественного абсурда, отличную от традиционных объяснений, выводимых из экзистенциальной философии, в ней демонстрируется концепция научно и интеллектуально усиливающая во многом изобразительный и метафорический подход Я. Друскина. Т.Г. Галушко обращается к опыту Ж. Делеза, для которого «абсурд является «как бы секретом смысла», а механизм абсурда – высшей целью смысла» (цит. по: Галушко, 2010: 272)). Согласно Ж. Делезу, для интерпретации текстов абсурда решающим становится поиск истины, условием которой делается «не ее возможность, а смысл, который выходит за пределы того, что содержится в истине, он безусловен» (Галушко, 2010: 273—274). Важнейшим фактором трактовки абсурдистики Т.Г. Галушко считает субъективность интерпретатора — реципиента и читателя, понимаемую как «свободу интерпретировать, при этом амбивалентность интерпретации «провоцирует» развитие креативных способностей читателя как со-творца или творца-читателя и выводимую из свободы автора «вкладывать в текст и дискурс то, что представляется ему более приемлемым» (Галушко, 2010: 272).

В неразрывной связи с категорией абсурда находится понятие «имплицитности» художественного текста. Авторы, занимающиеся изучением специфики профессионального и непрофессионального восприятия связного текста, сталкиваются с проблемой его смыслообразования в процессе его «категоризации», т.е. при «переходе на новый уровень понимания, осмысления» (Ермакова, 2009: 180). Методика

категоризации позволяет углубляться в систему пропозиций, в которых заключен смысл текста, выявлять важнейшие макропропозиции, что безусловно способствует успешному его постижению. Обнаружение и анализ имплицитных пропозиций и их обобщений часто случаются при восприятии и интерпретации именно абсурдного произведения (См.: Е.В. Ермакова «Имплицитность в художественном тексте и способы ее экспериментального изучения» (Ермакова, 2009: 179—185).

Явления языкового абсурда мы рассматриваем с точки зрения динамики смысла в дискурсе и синкретизма в искусстве, т.е. нам интересны «семантические преобразования» (Кравченко, 2010: 13—16), обуславливающие формирование явлений языкового абсурда в текстах. Выше мы приводили типологию таких преобразований исследователя О.В. Кравченко (Кравченко, 2010). Трансформация смысла при элиминации («сознательного нарушения формальной и содержательной структуры знака» (Кравченко, 2010: 14)) представлены в изобилии в тексте «Кысь» Т.Н. Толстой («ОНЕВЕРСТЕЦКОЕ АБРАЗОВАНИЕ», «МОГОЗИН», «ОСФАЛЬТ», «РИНИСАНС» и т.п.). Редукция смысла через эффект создания семантической неполноты частотна у Е. Радова («Якутия»). Переформулирование смысла в дискурсе открывает семантические альтернативы общепринятым, традиционным языковым структурам. Нередко используется способ переформулирования в художественных высказываниях, касающихся характеристик временной парадигмы (к примеру, В.Г. Сорокин («Первый субботник», «Норма»)). Разрабатывая проблематику принципов организации абсурдного повествования в женской прозе постмодернизма (Н. Искренко, В. Нарбикова, Т. Толстая), Н. Фатеева подчеркивает первичность у них языковых доминант в процессе текстопорождения. Исследователь предлагает использовать при анализе произведений названных авторов (соответственно, «Вишневый сад продан?», «Избранное, или Шепот шума», «Кысь») своеобразную композиционную схему текстов, преобразуемую в их формальную структуру, фиксирующую

внутри себя «распад устойчивых языковых структур» (Фатеева, 2004: 273). С точки зрения Н. Фатеевой, путем использования т.н. «трансформированного абсурдного языка» обозначенным литераторам удастся, не проникая в лингвистические глубины, лишь представить видимую тривиальную сущность описываемых явлений и объектов (Фатеева, 2004: 273—287).

Словообразовательная игра используется в цикле «лингвистических сказок» Л.С. Петрушевской «Пуськи бятые», причем как в его номинации, так и в самих текстах. Помимо традиционной в этой связи глоссолалии автором применяются оригинальные приемы сочленения архаических и окказиональных, не существующих в русском языке морфем. Тем не менее часть их имеет аналоги в русском языке и значение их понятно из контекста сказок («сяпать» = «идти», «волить» = «говорить» и пр.), хотя сами тексты сказок обнаруживают многие черты нонсенса и не всегда поддаются традиционной интерпретации. Также, к примеру, семантика общеизвестных лимериков Э. Лира или стихов, вошедших в «Алису...» Л. Кэрролла «взрослым» читателем воспринимается с трудом (а тем более «взрослым» читателем с не очень развитым абстрактным мышлением), по крайней мере, как мы замечали, в «*нормальных* категориях» (Клюев, 2000: 43). Типичные абсурдистские стихи если и поддаются интерпретации, то только с точки зрения формы, структуры текста (через такую интерпретацию обычно выходят к смысловым интерпретациям, количество которых неисчислимо).

Язык как средство передачи информации в абсурдистике теряет свою диалогичность, а сама информация при своей видимой бессмысленности, наоборот, приобретает характер целостности, неразорванности; это сообщение без начала и конца. Представитель постмодернизма советский и постсоветский пианист, композитор, шоумен С. Курехин в одном из интервью очень верно заметил: «Хаос — это закономерное явление, он необходим в определенные моменты. <...> Это кризис не культуры, науки или цивилизации — это кризис языка как основы коммуникации. Коммуникация выходит на новый уровень. Наш язык основан на

дисконтинуальном. Может возникнуть новый язык, принадлежащий сфере континуального. Язык вне хаоса, в порядке, есть дуальность (почти диалогизм), в то время как в хаосе никакой дуальности нет. Можно предположить появление континуального языка, в котором нет слов, нет мыслей. Есть лишь время. Язык, главным содержанием которого будет чистая длительность. <...> Когда информации слишком много, ее дискретность теряется. И тут возможна ситуация информации без всякого содержания» (Курехин, 2000).

Выявлен пласт исследований, авторы которых рассматривают абсурд в негативном ключе. А.Н. Фатенков в своей статье с репрезентативным названием «Небесмысленность абсурда и ограниченность строгой мысли» утверждает сходное с некоторыми высказанными ранее (к примеру, Л.В. Калининой) мнение о том, что ни одна рациональная строгая идея не обходится без абсурдистских «вкраплений» (Фатенков, 2014: 174). Однако исследователь не видит положительного начала абсурда, постулируя необходимость борьбы с ним как «борьбы с безвкусицей» (Фатенков, 2014: 181).

Вычлняя и подвергая анализу такие явления лингвистического абсурда как сигнификативные, денотативные, компаративные и синтагматические аномалии, лингвисты понимают языковую абсурдизацию в том числе как процесс десемантизации, ведущей к значительным модификациям значения слова-знака вплоть до полной деструкции его смысла (Кравченко, 2009: 115).

Как языковую аномалию рассматривает язык абсурда исследователь Т.Б. Радбиль. Между тем ученый, не полемизируя с суждением Е.В. Ключева о многослойности текста как признаке его художественности, выдвигает верный тезис «об аномальности как норме художественного повествования, а также <...> значительной художественной «валидности» аномального нарратива, его неиссякаемого креативного и эвристического потенциала» (Радбиль, 2006: 468).

Обобщая сказанное в данной подглаве, следует конкретизировать дискурсивное пространство моделей «абсурд в литературе» и «литература абсурда» в их сопоставлении, разграничив смежные понятия сферы абсурда (парадоксального и абсурдного, иррационального и абсурдного и др.), поскольку, при своей диалогичности, они не совпадают по отдельным параметрам. Между тем вопроса разделения терминов, входящих в парадигму абсурдного, мы коснемся косвенно, тем более, что четкого разделения этих смежных терминов в работах исследователей мы не найдем, поскольку граница между ними достаточно зыбка, а критерии определения тех и других труднопроизводимы.

Особенности абсурдного высказывания как феномена языка и речи разбираются в ряде статей непосредственно лингвистической направленности, а также других дисциплин гуманитарного профиля, в том числе, в материалах междисциплинарного характера. Исследователь Т.С. Узбеков проводит сопоставительный анализ абсурда и парадокса, понимая под этими явлениями виды языковой игры и рассматривая их вслед за Н.М. Джусуповым как языковые отклонения, девиации, при своей активизации способные трансформировать языковую систему в целом (см., Узбеков, 2017: 735—745). Подобного рода терминологию, на наш взгляд, вполне корректно, хотя и не всегда удобно, использовать при анализе художественного текста (при анализе явлений языка и речи данный термин, понимаемый как «тип коммуникативной неудачи» (к примеру, Ермакова, Земская, 1993: 90—157) может и должен применяться). Слово «девиация» всё же коннотируется отрицательно, хотя, как мы видели ранее, понятие «абсурд» вряд ли может оцениваться в принципе, ибо употребляется в литературе в качестве категориальной данности.

Исследователь Н. Злыднева предлагает рассматривать термин «абсурд» без отрыва его от близкого понятия «парадокс», основываясь на одном из его значений, определяемом как «несоразмерность». Это, с ее точки зрения, делает возможной интерпретацию русского абсурда как «частного случая

парадокса», или позволяет «отмечать зону совпадения между парадоксом и абсурдом» (Злыднева, 2004: 241). На наш взгляд, вряд ли можно строить типологические гипотезы на базе статуса объекта, выявляемого лишь на уровне особенностей функционирования его номинаций в данной языковой картине мира. Н. Злыднева приводит одну из номинальных характеристик абсурда, несущую один из его смысловых оттенков («Абсурд по-русски звучит как несуразица, то есть — несоразмерность» (Злыднева, 2004: 241)), не обуславливая ее выбор (почему не «бессмыслица» или «нелепица»).

Не так у упомянутого нами ранее ученого А. Циммерлинга, которого необходимо здесь процитировать, несмотря на большой объем его резюме: «Базовые понятия абсурда и парадокса имеют разную онтологию. <...> сферы абсурдного и парадоксального пересекаются, так как развертывание связного текста на естественном языке может пониматься как ряд диалогических ситуаций. Возникающий парадокс снимается двумя основными способами, различие между которыми примерно соответствует различию между двумя типами литературных произведений. В первом случае парадокс разрешается за счет введения конвенций на употребление языковых знаков и разработки специального метаязыка, снимающего неоднозначность общедоступного языка; данный путь воплощается <...> поэтикой эзотерической литературы. Во втором случае парадокс разрешается за счет принятия особой онтологии, отказывающейся от постулата об единстве мира; данный путь воплощается поэтикой <...> абсурдистской литературы» (Циммерлинг, 2004: 287—288). Во главу угла при трактовке терминологии абсурда ставится не «бессмыслица», но «коммуникативная неудача», что оправдывает себя в речевой ситуации («исконной» сфере абсурда, по мнению исследователя). Причем абсурдное может обнаруживать себя внутри «произвольных», в том числе «элементарных» речевых актов, а парадоксальное является формальным признаком логически связного текста, «правильного» рассуждения. В целом, подобная точка зрения справедлива и близка нашему пониманию «абсурда в литературе» и «литературы абсурда».

«Парадоксальное» А. Циммерлинга тождественно нашему «абсурду в литературе», когда в разнородные «неабсурдные» по поэтике тексты разных направлений и жанров могут привноситься элементы и использоваться приемы, характерные для абсурдистских произведений, «литературы абсурда» как таковой. Последняя, в свою очередь, создается с учетом всех черт поэтики абсурда, которые представлены в ней наиболее эксплицитно, в чистом виде.

Что касается абсурдного и иррационального, то М.Н. Эпштейн, к примеру, рассматривает эти категории (не термины) в русском литературном постмодернизме как синонимы, поэтому его мнение таково: «иррациональность <...> не требует никакой конкретизации», речь здесь идет об «иррациональности как таковой», «абсурдности всего», «всеобщем абсурде», который именно своим тошнотворным безразличием к конкретным вещам выдает свою крайнюю всеобщность» (Эпштейн, 2000: 22). Одновременно И. Хассан подчеркивает, что об иррациональности как литературной категории можно говорить применительно к конкретным литературным эпохам, главным образом к романтизму: «Романтизм еще совершенно не абсурден, а лишь иррационален» (цит. по: Буренина, 2004: 13). Ученый, по всей вероятности, связывает литературную рецепцию иррациональности с соответствующими философскими концепциями, получившими развитие в XIX в. – времени расцвета романтизма в культуре и искусстве – в работах Ф. Шеллинга, Ф. Ницше, А. Шопенгауэра. Думается, что в таких случаях все же стоит вести речь о различном, нередко своеобразном, авторском понимании соотношения видовых и типологических признаков в методологических подходах к научному исследованию.

Тем не менее, на наш взгляд, наиболее последовательная дифференциация искомых универсалий представлена у В.В. Набокова («Искусство литературы и здравый смысл») (Набоков, 2015: 460—474). Его суждения строятся на противопоставлении иррационального (т.е.

находящегося вне пределов обыденного сознания) и рационального (т.н. «здравого смысла»). По В.В. Набокову, присутствие иррационального в творчестве и творческой личности, что важно, способствует созданию новых текстуальных смыслов. Однако и В.В. Набоков придерживается точки зрения о синонимичности иррационального и абсурдного (Набоков, 2015: 473). Сходное в формальном отношении понимание иррациональности как противоположности рациональности демонстрируют также А. Циммерлинг, Н. Фатеева и др., однако не вкладывая в иррациональность смыслопорождающего функционала (См., Циммерлинг, 2004, 287—307; Фатеева, 2004, 273—287).

Нередки публикации, разрабатывающие проблематику и специфику отдельных жанровых образований абсурдистики, по большей части классических (типа нонсенса и т.п.). Авторы отдельных таких статей развивают гипотезы своих предшественников. К примеру, В.Ю. Чарская-Бойко продолжает концептуальную линию Е.В. Ключева («Теория литературы абсурда») на том же художественном материале (тексты Э. Лира и Л. Кэрролла), однако более четко разграничивает дефиниции «абсурд» и «нонсенс», отрицая частотную в литературоведении установку на их синонимию. Исследователь подчеркивает широкое значение термина «абсурд», что обуславливает неограниченное присутствие абсурда в культурном и литературном пространстве и рассматривает нонсенс как сугубо авторский жанровый сегмент в литературе (главным образом, в европейской традиции) (Чарская-Бойко, 2009: 215—218).

Исследования В.С. Воронина посвящены соизмерению абсурда и такого жанрового образования, как фантазия, характерного для литературы вообще, но наиболее последовательно проявляемого себя в лирике и живописи (Воронин, 2002, 2003, 2009). В.С. Воронин ссылается на Б.Ф. Поршнева, классифицирующего законы фантазии, которые заключаются, в общем, в комбинировании/рекомбинировании части и целого того или иного объекта художественного мира. В целом ученый констатирует, что фантазия

как «творческая способность человека» выражается в динамике художественного произведения в качестве нереальных модифицированных образов «по определенным повторяющимся схемам или “законам”» (Воронин, 2002: 24). Такое определение соотносится с пониманием абсурда как ухода от законов логики в содержании, но категоричного утверждения внятных формальных законов непосредственно в тексте абсурда (Е.В. Ключев и др.). Этот факт близкородственной коммуникации двух понятий представляется не единственным пунктом, подтверждающим мысль В.С. Воронина о том, что «начиная с Гераклита, неизменным спутником диалектической логики и фантазии выступает абсурд» (Воронин, 2002: 25). С диалектикой абсурда связан также важный метафизический вопрос его постижения (о метафизике абсурда еще будет идти речь в данной работе), который включает в себя два синхронических аспекта — «пифагорейский (аполлонический)» и «орфический (дионисийский)». Первый тип сопряжен с т.н. «дневным» культом, абстрактно-логическим мышлением и олицетворяет разум. Второй — с ночью и хтонической реальностью, пространственнообразным мышлением и воплощает чувства. В соединении этих двух, казалось бы, взаимоотталкивающих, начал формируется целостность мировосприятия (ср., также с т.н. проблемой асимметричности функций головного мозга человека).

Специфика соотношения понятия «литературный абсурд» и понятий «софизм», «парадокс», «нонсенс», «бессмыслица» также проясняется в диссертации О.В. Кравченко (Кравченко, 2010), в работах М.Л. Исаковой (Исакова: электронный ресурс), Е.А. Шкурской (Шкурская, 2011: 15—18), И.Н. Ширяевой (Ширяева, 2016: 59—62) и др. Проанализировав соответствующие исследования ряда отечественных и зарубежных авторов (А.К. Байер, А.А. Ивин, В.И. Карасик, Е.В. Падучева, Э. Сьюэлл и т.д.), теоретик языка Е.А. Шкурская приходит к ожидаемому выводу о тройственной рецепции соотношения понятий нонсенса и абсурда либо как тождественных, либо как противостоящих, либо как взаимозаменяемых

(Шкурская, 2011: 15). Рассмотрев также содержание двух названных категорий в российской и западной лингвокультуре, И.Н. Ширяева (труды С.З. Иткулова, В.А. Лапатина, В. Кайзера, В. Тиггса и др.) справедливо замечает необходимость учета позиции исследователя, которую он занимает при определении природы искомых терминов, поскольку, к примеру, философский, языковой или художественный подходы приносят свои ограничения и особенности в данный процесс (Ширяева, 2016: 62).

Мы же придерживаемся приведенного выше мнения Е.В. Ключева и В.Ю. Чарской-Бойко, т.е. подходим к проблеме разграничения абсурда и смежных понятий с точки зрения различения общего и частного в терминологии, а именно будем понимать абсурд как метапонятие, как общую и широко распространенную в литературе межкультурную и междискурсивную смысловую категорию; остальные упомянутые формообразования — как частные окказионально-авторские проявления. Таким образом, проблема разграничения абсурда и смежных терминов должна решаться, на наш взгляд, в пользу абсурда как родового термина, а остальные же детерминации («иррациональное», «парадокс», «нонсенс», «фантазия» и т.п.) — вторичные типологические образования.

К высказанным замечаниям о корреляционных особенностях исследуемой категории необходимо добавить, что категории художественного и логического абсурда напрямую соотносятся с понятием остранения, введенным В.Б. Шкловским в работе «Искусство как прием» (однако заметим, что В.Б. Шкловский использует это понятие по отношению к литературному произведению), на что также указывает О.Д. Буренина (Буренина, 2004: 192). По ее справедливому мнению, «Абсурд — это остранение, происходящее внутри культуры как системы и дающее импульс к переосмыслению автоматизированных традиций» (Буренина, 2004: 192) (Ср. с приведенными нами ранее положениями У. Эко («Открытость произведения искусства») об антитезе «беспорядка» нового искусства и стабильности традиционного как пути выхода из ситуации кризиса культуры

(Есо, 1962)). В свою очередь, абсурд как прием раскладывается на ряд приемов и принципов, среди которых выделяются алогизм, антиномии, катахреза, гротеск, парадокс и др. Кроме того, подчеркнем, что вместе с художественными «остраняющими» приемами авторы-абсурдисты используют при создании своих произведений особые художественные принципы, с помощью которых структурируется текст.

Важно учесть справедливо отмечаемую отдельными исследователями тенденцию актуализации абсурда в современной жизни и речи, что, на наш взгляд, в определенной степени влияет на активизацию абсурдистской ориентированности в художественной литературе (к примеру, Калинина, 2012). В этом отношении следует говорить, скорее, об усилении внимания к терминологической стороне абсурда, что выражалось в многочисленных исследовательских попытках классификации и типологизации абсурдной литературы. Вопрос классификации текстов, в которых эксплицирован абсурд, не впервые поднимается в научной и критической литературе. Исследователь Г.В. Сорина выделяет два вида таких текстов — «аналитический метатекст» («исследовательский [аналитический – С.М.] текст об абсурде») и «абсурдистский текст» («сознательно конструируемый текст для представления абсурда как такового») (Сорина, 2014: 104). Первый тип текстов, в которых абсурд именно изучается, относится Г.В. Сориной сугубо к сфере деятельности профессиональных исследователей. Но, думается, если бы ученый включила сюда и литературные тексты, содержащие художественную интерпретацию абсурдных (в том числе экзистенциальных — не случайно в качестве примеров избраны тексты об абсурде А. Камю) ситуаций, то это бы существенно дополнило представленную классификацию. Между тем подобные тексты (а также рационально конструируемые в соответствии со всеми схемами абсурдистской поэтики) она причисляет ко второму типу, ярчайшим представителем которых является, по ее мнению, Э. Ионеско.

Таким образом, так или иначе строгих критериев для определения того, что есть абсурд, не существует. Недаром один из главных западных теоретиков абсурда М. Эсслин призывал в разговоре об абсурде «избегать жестких дефиниций и интерпретаций» (Esslin: 1961, 10). Философское понимание абсурда следует из предположения о том, что «всё есть абсурд», которое, подобно даосистскому утверждению, что «всё есть Дао», приближается к истине и тогда все слова становятся бессмысленными в попытке определить предмет нашего исследования. И здесь мы подходим к попытке определения абсурда с литературоведческой точки зрения, но слова рушатся, поскольку всегда предполагают скрытый за ними смысл, а в абсурде смысла в них не остается, в абсурде речевой акт стремится к своему воплощению в молчании.

Между тем категориально мы будем понимать абсурд междискурсивно, без отрыва от феномена смысла (причем не как его отсутствие, но как обратный, «неслышимый» смысл), как любой выход за пределы обыденной логики. По отношению к смежным терминам — как метапонятие; текстуальная классификация категории базируется на троичности: тексты об абсурде, абсурдистские тексты, тексты смешанного типа. Руководствуясь этим, а также иными приведенными в параграфе мнениями об абсурде, продолжим наши рассуждения.

§ 2. Абсурд в отечественном литературном процессе: универсальность приемов и методологических элементов

Абсурдность, подспудно содержащаяся внутри внешней привычности окружающего человека нормального миропорядка, существует изначально и не имеет потенциальных локализуемых или темпоральных пределов (ср. «чувство абсурда», присутствующее всюду (А. Камю «Миф о Сизифе. Эссе об абсурде» (Камю, 1989: 222—319)). По справедливому замечанию О.Д. Бурениной, специфика ненаходимости абсурда в каких-либо пределах

позволяет рассматривать его как явление неcodифицированного пространства: «абсурд — это сама ситуация пересечения разумом границы рационально-логического мышления» (Буренина, 2004б: 189). Потому исследователь касается в своей статье «Реющее» тело Абсурд и визуальная репрезентация полета в русской культуре 1900—1930-х годов» частотных для абсурдистики не только в литературном, но и в визуальном воплощении проблематики и мотивов полета, иллюстрирующих бесконечный прорыв человеческого сознания за грани обыденной логики (Буренина, 2004: 188—241). Принимая во внимание высказывание Е.В. Клюева, можно заметить, что литература абсурда «не зависит от «времени и места» восприятия, то есть не приурочена ни к текущему моменту, ни к прошлому, ни к будущему — или опять же приурочена ко всему сразу» (Клюев, 2000: 92).

Абсурдный характер многих народных произведений не подлежит сомнению. Е.В. Клюев открыто заявляет, что «абсурдный текст, име<ет> своими корнями прямо и непосредственно фольклор» (Клюев, 2000: 47). Он же, а за ним и О.Д. Буренина, говорит о том, что, если, к примеру, внимательно прочесть текст хрестоматийной сказки «Курочка Ряба», можно прийти к выводу об абсурдности и невнятности его содержания. Однако при рассмотрении его с позиции поиска смысла, по Е.В. Клюеву, при нацеливании на восприятие стихии абсурда, всё расставляется по местам, и следует соответствующее резюме, заключающее в себе смысл сказки: «Всему свое место» (См., Клюев, 2000: 46—51). «Абсурд, в сущности, подобен фольклору», — считает О.Д. Буренина, развивая свою гипотезу на фоне материала соответствующих работ зарубежных исследователей (В. Кошмаль, Ф. Гёблер и др.). Важнейший аспект, извлекаемый из их работ, связан с тем, что абсурд так же, как и фольклор, обращается к мифологическому сознанию народа, в сущности, к архетипам коллективного бессознательного (Буренина, 2004а: 54), шире — к трансперсональным категориям. Исследователь О.Л. Кабачек, к примеру, выделяет несколько видов семантических полей, предопределяющих абсурдную специфику архаических, т.н. «страшных» или

«смертных», колыбельных, содержание которых отсылает к различным областям человеческого сознания, связанным с разного рода сновидческими, танатологическими и пр. мистическими состояниями (Кабачек, 2014: 14—22). Дразнилки, графоманские частушки, нескладушки, садистские стишки, небылицы также имеют, по мнению ученого, в своей основе абсурдистское звено (заметные элементы комического абсурда содержатся, на наш взгляд, также и в докучных сказках, пьесах Народного театра, театра Петрушки и т.п.).

Говоря в частности о волшебных сказках, О.Л. Чернорицкая отмечает особую абсурдистскую природу отдельных их образов, формируемых на условном фоне «исторического абсурда» (Чернорицкая, 2001: 78). Существует «святая земля» — Русь, противопоставляемая чужой, «заморской» земле: «“заморские страны”, были, соответственно, символами абсурдными, потусторонними, попасть на чужую землю было равнозначно попаданию на тот свет, где люд<ям> <...> присущи нелепые наряды и абсурдные действия» (Чернорицкая, 2001: 88), где обитают русалки, лешие, Баба-Яга, Змей Горыныч. Такой подход обнаруживает связь с концепцией разделения/сближения «настоящего» и «кромешного» миров Д.С. Лихачева и др. (См., Лихачев, 1984), о которой скажем позднее. Своеобразную реализацию архетипические ситуации волшебных сказок получают, к примеру, у М. Зощенко («Качество продукции», «Западня», «Хамство» и др.). «Заморская» земля материализуется в конкретный образ заграницы, попав куда герой сталкивается с совершенно иным миром, существующим по своим внутренним нормам и логике. Начинается пространственно-временная путаница, нарушаются смысловые законы, возникают абсурдные положения (подробнее: Ибатуллина, 2010: 34—45).

А. Плотникова, рассматривая современные южнославянские (Сербия, Македония, Болгария и др.) устнопоэтические тексты, приходит к мнению об абсурдной («противоречащей разуму») их составляющей, имеющей глубинную связь с мифологией («ритуальная нагота демонов», типичные

места их обитания и т.п.). Помимо этого, рассказы жанра «былинок» о разного рода демонах, мешающих человеку жить и работать, часто содержат кроме традиционных мифологических атрибутов актуальные на данный момент реалии и предметы быта, усиливающие абсурдность повествования (выведенные из строя «нечистью» телевизоры, компьютеры и т.п.) (Плотникова, 2004: 397—398).

В настоящее время весьма востребованными среди читателей оказываются жанры сетевой поэзии — т.н. стихи-пирожки и стихи-порошки — занимающие промежуточное положение между фольклором и литературой. Определенно тексты данных жанровых образований во многом строятся как тексты игрового или онтологического абсурда: в них используются приемы риторического обесмысливания, нарушения ритмического «склада», и, собственно, принцип «общей семантической нескладности» (Петренко, 2014: 130).

Такие особенности детского мышления как ассоциативность, предметность, алогизм, анимизм, каузальность, шифрованность функционируют в произведениях абсурдизма как элементы авторского стиля, причем некоторые из этих особенностей параллельно присутствуют как формы словотворчества и в детском фольклоре (к примеру формальные признаки зауми в считалках, дразнилках, загадках), фольклоре для детей (потешки, пестушки, колыбельные), а также в промежуточных народно-поэтических языковых конфигурациях (глоссолалии, заговоры). Огромный пласт детской литературы связывается с литературой абсурда в том числе через фольклор. Артикуляционные черты детской речи свиваются с поэтическими формами, присущими текстам футуризма, ОБЭРИУ, постмодернизма, напрямую коммуницирующим с абсурдом.

Неразрывно сплетенная с народной древнерусская смеховая культура, на наш взгляд, наиболее полно и аналитически исчерпывающе представлена у Д.С. Лихачева и др. в книге «Смех в Древней Руси» (Лихачев, 1984), зиждется на методологии пародийности и травестики,

принадлежащим сфере антимира («кромешного мира»). Этот антимир, являясь частью универсума, организован по принципу противоположения миру настоящему. Мир настоящий благоустроен, упорядочен и надежен. Антимир, наоборот, хаотичен, неустойчив, обесмыслен (Лихачев, 1984: 33). За счет семантического сумбура происходит абсурдизация антимира. По мысли С.Е. Юркова, берущей свое начало в труде М.М. Бахтина «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса» (Бахтин, 1990), истоки антимира находятся в низовой культуре, само его воплощение пребывает в области телесного и сугубо материального, «отягощает смысл материальностью, подчеркивает телесность, вплетает в конкретику» (Юрков, 2003: 37). Тем не менее и «настоящий» мир не может восприниматься как мир высокой культуры, поскольку предполагается, что этот мир, возможно, в большей степени выдуман: вместе с благоустроенностью здесь царит лицемерие, равнодушие и ханжество с навязанными схемами существования в нем.

С нашей точки зрения, однако, два данных мира, контрастируя, одновременно сближаются и взаимозаменяются. Антимир представляет собой изнанку видимого благополучия: проникновение за благообразие фасада разрушает его, срывает иллюзорный покров благоденствия и вскрывает его безобразие. «Настоящий» и «кромешный» миры уравниваются, тем самым сознание зрителя возвращается к древним, приближенным к истинным, истокам бытия.

Так, к примеру, в пародийных текстах (челобитные, и т.д.) образы автора, адресата «переворачиваются», представления о привычных реалиях метаморфируются (время, пространство и т.п.), законы и правила жизни дискредитируются: «Ис поля вышел, из лесу выполз, из болота выбрел, а неведомо кто»; «Жалоба нам, господам, на такова же человека, каков ты сам, ни ниже, ни выше, в той же образ нос, на рожу сполс. Глаза нависли, во лбу звезда. Борода у нево в три волоса широка и окъладиста <...>»; «Месяца китовраса в нелепый день...» («Служба кабаку») (примеры взяты из книги

Д.С. Лихачева и соавторов (Лихачев, 1984: 37)). Функция подобных травестий, абсурдизации в целом, по мысли Д.С. Лихачева, — «обнажать, обнаруживать правду, раздевать реальность от покровов этикета, церемониальности, искусственного неравенства, от всей сложной знаковой системы данного общества. Обнажение уравнивает всех людей» (Лихачев, 1984: 78).

Из народной среды произрастает феномен скоморошества, возникшего в XI в. и получившего широкое распространение в Древней и Средневековой Руси. Внутренняя концентрация абсурда весьма заметна в жанре скоморошин, где в пародийной форме представлены неправдоподобные сюжеты с перелицованными образами. Это былины-пародии («Агафонушка», «Дурень», «Чурилья-игуменья и Стафида Давыдовна», «Гость Терентище», «Старина о большом быке»), небылицы («Усы»), «тутовые старины» («Ловля фазана»), пародийные исторические песни («Кострюк»).

С балаганной традицией, продолжающей скоморошечью, связана особая национальная форма смеха — балагурство, которой свойственны главные проточерты языкового абсурда. «Балагур, — считает Д.С. Лихачев, — разрушает значение слов и коверкает их внешнюю форму. Балагур вскрывает нелепость в строении слов, дает неверную этимологию или неуместно подчеркивает этимологическое значение слова, связывает слова, внешне похожие по звучанию, и т.д.» (Лихачев, 1999: 356). Лексикологическая база балаганных жанров интегрируется раешным стихом, представление о котором могут дать балаганные прибаутки, в настоящий момент, к сожалению, практически полностью утраченные. Приведем одну из них.

Зверинец

Был я в зверинце. Ну уж там удивленье, со зверями представленье. Там медведь боролся с козой. Коза не выдавала, медведю в зубы поддавала. Вот на что поддалась она — в помощь привели слона.

Там много было народу, смотрели на уroda, — и я взял мысли такие, посмотрел, как и другие. Я смотрел не один, был с невестой, как господин. Мы смотрели больше на слона.

Вот как слон с медведем начал биться — коза бросилась топиться. Я вижу, что нам не место: пойдём домой, невеста. Она захлопотала: посидим покуда. А нас и выгнали оттуда (цит. по: Юдин А.В. «Русская народная духовная культура» (Юдин, 1999: 23)).

В этом тексте используются приемы парадокса и гиперболизации не только как средства усиления комического. Абсурдность порождается сочетанием несочетаемого, отождествлением нетождественного, а это приводит к возможности иной, инаковой точки зрения на привычный уклад жизни, влечет постепенную перестройку сознания.

Связь с эстетической категорией комического подчеркивается в исследованиях современной комической литературы, в том числе текстов, публикуемых в современных юмористических журналах. Рассматриваются те же разновидности языковой игры — острословие и балагурство, — значение которых со временем только еще более актуализируется в силу приобретения ими более резких абсурдистских атрибутов, фиксирующих исторические и общественные перемены. Так, анализ примеров «балагурной языковой игры» в материалах журнала «Красная бурда» позволяет исследователю Г.А. Авдеевой говорить об использовании приема «языковой маски» в форме речевых имитаций за счет чего, в частности, абсурдизируется не только сам речевой акт, но и затекстовые ситуационные модели (Авдеева, 2018: 7—20).

Эстетика русской смеховой культуры XVII в. также несет на себе очевидный абсурдистский отпечаток, и не в последнюю очередь в связи с «бунташным» характером русской реальности этого времени, проявляющимся в активизации мятежей посадского населения, восстаний, бунтов и т.п. Отрицая в своих комических произведениях (в частности, в демократических сатирических повестях) официальную культуру, противопоставляя собственный горький опыт «душеполезной» литературе,

авторы-сатирики этого периода создают своеобразную шутовскую философию, во многом построенную на абсурдном мировосприятии. Так, в «Повести о Фоме и Ереме» главные герои подвергают сомнению и саркастическому осмеянию правильность, правдивость и реальность порядка, установленного мирскими и церковными властями. Они полагают, что на самом деле этот порядок абсурден. Надевая шутовские маски, «валяя дурака», Фома и Ерема признают лицемерный мир, их окружающий, населенным и управляемым сплошь дураками, среди которых главные дураки те, кто не признает себя таковыми. Важно заметить, что и сами анонимные сочинители причисляют и себя, и читателей к числу дураков, тем самым подтверждая характерную для мировой смеховой культуры тенденцию к автоиронии. Стилистически данный текст оксюморонизирован и абсурден, изначальная ситуация выворачивается наизнанку: калек призывают совершать разнообразные действия, которые они не могут совершить в принципе (безрукий, к примеру, не может «взыграть в гусли» и т.п.). С другой стороны, абсурдность в смеховых текстах сильно социализирована, увечность и нищета социальных низов в них вполне реальна.

Таким образом, демонстрация абсурда в его глубинном проявлении, в его сущностной рецепции, в виде постоянной альтернативы смыслу либо, шире, его оборотной стороны, в определенной степени была возможна для культуры Средневековья, как народной, так и официальной. Однако «дотерминологическое», метафизическое *понимание абсурдности* мироустройства, несомненно, *было* в связи с более внимательной, масштабной, архетипической восприимчивостью древнего знания человеком того времени (см., К.Г. Юнг. Психология бессознательного (Юнг, 2016)).

Антимир оказывается опосредованным высмеиваемым миром не только и не столько как его антитетическая имитация. Действительно, справедливо высказывание исследователя С.Е. Юркова о том, что «мир культуры характеризуется довольством, приличием, святостью, т.е.

обладанием должного (нормы), <...> его антипод — мир нищеты, богохульства, бесстыдства, его “антигерой” — гол, бос, бесцеремонен» (Юрков, 2003: 36). Тем не менее этот мир олицетворяет собой худшие симптомы реальности, то есть этот «мир зла» зеркален настоящему миру как его аллегория и именно по этой причине он может квалифицироваться как недолжный, «который сам по себе к смеху совершенно не располагает» (Лихачев, 1984: 35). Его подчиненность миру нормы прежде всего выражается через возможность предполагаемого наличия некоего идеала, который был потерян в процессе развития цивилизационных установок, и в том числе относительно которого и возникает критика обоих миров («настоящего» и «кромешного»).

Безусловно, в смеховой культуре абсурд мог быть представлен наиболее эксплицитно. Между тем в авторской литературе методологические элементы абсурда также весьма заметны. О.Л. Чернорицкая верно отмечала ошибочность распространенной в литературоведении теории о появлении и широком бытовании текстов абсурдной поэтики лишь в XX столетии. Однако, стоит уточнить, что речь здесь идет преимущественно о методе, в связи с чем исследователь подчеркивает: «в художественных произведениях метод приведения к абсурду использовался всегда» (Чернорицкая, 2001: 15). В то же время исследователь В.С. Воронин, к примеру, выражает законное мнение о том, что при актуальном перманентном присутствии абсурда в мировом культурном пространстве, «переплетение обстоятельств в конце XX века подготовило почву для его наиболее полного проявления и восприятия именно в России» (Воронин, 2002: 8).

Метод приведения к абсурду в XVIII в. можно особенно явственно увидеть, к примеру, не только у И.С. Баркова, но и у писателей-сатириков Д.И. Фонвизина, А.Н. Радищева, в сатирической публицистике Н.И. Новикова. Специфика антиномий, «переворачивания», сюжетообразующего конфликта желаемого и действительного, перемены мест в традиционных образных парадигмах, и т.п. приемы, базирующиеся на дихотомии, —

запускают механизмы абсурдизации в их произведениях. Так, в публицистике «Трутня» и «Живописца» специфичный для поэтики абсурда жанровый синкретизм прослеживается в применении способа контаминации двух эстетических областей — одической и сатирической. Как верно замечает О.Б. Лебедева, «для подготовки поэтики русской литературы последующих лет неоценимое значение имел особенный, ассоциативно-непрямой способ выражения публицистической мысли специфически художественными средствами: компоновкой разнородных материалов, рождающей на стыке разных частных смыслов новый и обширнейший, — принцип, основанный на игре прямого значения высказывания с косвенно подразумеваемым, которая нередко превращается в игру утверждения и отрицания, обнаруживающую за одой и панегириком сатиру и хулу, претворяющую смех в слезы и творящую из жизнеподобной реальности абсурд, где все не то, чем кажется» (Лебедева, 2000: 194). Исследователь осознанно или нет, но опосредованно формулирует в данном резюме важный художественный аспект абсурдистики, о котором мы говорили ранее: контаминация непрямых смыслов или даже заведомой бессмыслицы рождает новые смыслы, получает смыслообразующий потенциал.

Полагаем, что опыт сатирической публицистики XVIII в. вдохновлял и продолжает вдохновлять литераторов XX и XXI вв. Г.А. Авдеева, к примеру, исследуя специфику эссеистики Д.Л. Быкова, замечает ее характерную особенность: автор часто использует прием доведения до абсурда, выстраивая ситуации «реализации имитативного принципа языковой игры» (Авдеева, 2016: 6). Д.Л. Быков доводит до абсурда «произвольность интерпретации» тех или иных текстов, в частности стремление их толкователей всюду видеть «злободневность», соотнося <...> идеи, образы [художественного произведения] с «настоящим»» (Авдеева, 2016: 9).

Если вернуться к авторам XVII в., то своеобразной предтечей экзистенциального абсурда в определенной степени можно считать, на наш взгляд, даже «Житие протопопа Аввакума, им самим написанное». Его автор

и герой протопоп Аввакум, взвалив на себя абсурдный, бессмысленный с точки зрения современного обывателя груз мучений за веру в период кризиса церковной системы, сам переживая тяжелейший душевный и телесный надлом, но изначально понимая недоступный многим высший смысл происходящего, достигает в итоге необычайного прозрения, ясности по К. Ясперсу (см., Ясперс, 1994). Вспомним в этой связи прочно вошедшее в культурное сознание высказывание, приписываемое Квинту Тертуллиану — «Верую, ибо абсурдно» (*Credo quia absurdum*), иллюстрирующее иррациональную природу веры и предвосхищающее гипотезы С. Кьеркегора о приходе к Христу через «абсолютный парадокс» (см., Кьеркегор, 2018). В то же время парадоксальный характер православной веры постулируют и современные богословы (например, В.В. Свешников (см., Свешников, 2010)). Не стоит забывать и об особом характере смеха Аввакума над самим собой, замеченном еще Д.С. Лихачевым. Этот смех являлся щитом против гордыни и вполне хайдеггерского страха (см., Хайдеггер, 2018); он был способом постижения и развенчания абсурдности окружающего как призрачного мира, мира декораций, которые падут в момент кажущегося и окончательного поражения, но на самом деле невероятного запредельного торжества: «в день века познано будет всеми: потерпим до тех мест» (Житие протопopa Аввакума..., 1991: 43). Вот как представляет этот мир Д.С. Лихачев: «Здесь, «нынешний» мир — это и есть мир кромешный, опричный, ненастоящий, мир злой, принадлежащий сатане, противостоящий миру настоящему, миру подлинных ценностей, который ожидает человека за гробом» (Лихачев, 1984: 150).

С агиографией связан мотив юродства в литературе, в первую очередь в абсурдистике в различных ее проявлениях. Определенная степень ориентации на основные агиографические образцы прослеживается у авторов постмодернистского направления или близких к нему. Исследователь И.А. Казанцева, к примеру, подчеркивает, что в творчестве Вен. Ерофеева, Саши Соколова, Е. Попова, Ю. Буйды сильны тенденции «юродской парадигмы»

(Казанцева, 2010: 54—65), хотя художественное целеполагание обозначенных писателей не одинаковое. Если специфика идиостилия первых трех предусматривает очевидный, с приводимой в статье точки зрения ученого О.А. Николаевой, разрыв и контраст между «юродством в православной культуре и «перфомансом» в постмодернистской культуре», то в «текстах Ю. Буйды можно обнаружить иные черты юродской парадигмы, имеющей, <...> значительно большее отношение к религиозному подвижничеству, чем к психологическому типу личности автора, лирического героя или персонажа» (Казанцева, 2010: 60—61). Анализируя рассказ Ю. Буйды «Последний», И.А. Казанцева отмечает, что с помощью абсурдистских приемов, нарушая логические причинно-следственные связи, автор добивается реализации метафоры, заключенной в слове «последний».

Начало XIX в. ознаменовано в том числе появлением «Последних стихов» Г.Р. Державина, известных по первой строке «Река времен в своем стремленьи...» (1816). На наш взгляд, это восьмистишие можно воспринимать как авторскую рецепцию бессмысленности человеческих начинаний и усилий перед «вечности жерлом» (Державин, 1985: 570) и своего рода провозвестием экзистенциальных поисков философов и писателей XIX в., приближающих к пониманию онтологической абсурдности, получившей развитие в трудах мыслителей и художников середины XX в. Аналогичные суждения вызывает анализ творчества М.Ю. Лермонтова с онтологической точки зрения. Так, стихотворения «И скучно, и грустно...», «Выхожу один я на дорогу...», «Не смейся над моей пророческой тоскою...» и нек. др. обнаруживают, на наш взгляд, также и вполне экзистенциально-абсурдное содержание, традиционно воспринимаемое в связи с романтической тенденциозностью («романтическая иррациональность», «тоска по идеалу» и т.п.).

Опыт создания квазиреальности, мистификаций и масок в литературе, при всём разнообразии целей использования названных приемов, на наш взгляд, нередко коммутирован с особым, парадоксальным и во многом

абсурдным типом мышления своих творцов. Факт возникновения в середине XIX в. литературной маски Козьмы Пруткова — вымышленного писателя, поэта, философа, имевшего завершённую оригинальную биографию и портрет — говорит не только о незаурядном даровании его создателей (А.К. Толстого, Алексея, Владимира и Александра Жемчужниковых, также, по некоторым сведениям, А.Н. Аммосова (Кривин, 1987)), но и во многом о творческом опережении ими своего времени. В их гротескных и пародийных поэтических и прозаических произведениях, опубликованных под коллективным псевдонимом К.П. Пруткова, использовались приемы, характерные для художественного абсурда задолго до первых попыток теоретического и терминологического оформления данной категории (начало которым, по мысли О.Д. Бурениной, в России было положено в 1950-е гг. (Буренина, 2004: 60)).

Своим предшественником Козьму Пруткова мыслили сатириконтцы, в 1913 г. выпустившие особый номер своего журнала, посвященный 50-летию со дня «смерти» поэта, тем самым продолжив литературную игру, начатую авторами-создателями в XIX в. (Путило, 2018: 159). А.О. Путило в своей статье «Визуализация образа К. Пруткова на страницах журнала “Сатирикон”» досконально разбирает вербальные и невербальные способы воплощения этой фигуры, насквозь пропитанные абсурдистским настроением. Так, к примеру, описывая одну из иллюстраций этого выпуска журнала, исследователь верно замечает весь «абсурд ситуации, когда покойник верхом возглавляет собственную похоронную процессию, триумфально въезжая в загробный мир на старой кляче» (Путило, 2018: 160). С другой стороны, конечно, здесь угадывается обратный, паратекстуальный, смысл: «творчество Пруткова не заканчивается с физической смертью его авторов-создателей, а напротив, переживает новое рождение» (Путило, 2018: 160). Отзвуки творчества Козьмы Пруткова раздаются не только у Саши Черного, Тэффи, А.Т. Аверченко, Дона-Аминадо, Скитальца и пр. сатириконтцев, но и весьма отчетливо у ОБЭРИУтов (особенно у Н.М.

Олейникова, менее — у Д.И. Хармса), у И.А. Ильфа и Е.П. Петрова, у М.М. Зощенко, М.А. Булгакова. Афористичность стиля К.П. Пруtkова (помимо В.В. Розанова) до некоторой степени перенял Вен. Ерофеев, у Д.А. Горчева слышатся его интонации. Авторская самоидентификация Б. Акунина связана с использованием нескольких литературных масок. Так или иначе многие писатели, близкие к абсурдистике, испытали влияние этого «классика, которого не было» (Жуков, 1981: 11). (Стоит заметить, что настроения абсурда чувствуются и в творчестве поэта XIX в. И.П. Мятлева).

Есть смысл утверждать, что метод абсурда может присутствовать в том или ином виде, в большей или в меньшей степени у всех авторов, и у отечественных, и у зарубежных, от классики до авангарда. О.Л. Черноричская, с нашей точки зрения, верно заключает, что подобный вывод можно сделать лишь имея в виду т.н. «деиндивидуальность» автора, приводящую к «самоутверждению» героя. «Автор владел лишь методом — он не мог иметь даже собственного стиля, поскольку стиль произведения (в узком смысле, как внешняя характеристика) должен был соответствовать стилю бытия и сознания персонажей», — полагает исследователь (Черноричская, 2001: 165). Приблизительно в том же направлении рассуждает Е.В. Ключев, говоря о «невластности» автора над своими персонажами, тем самым утверждая правильную мысль об иррациональности творческого акта, ведущую свою историю еще от Платона («Ион»), но так или иначе долгое время не принимавшуюся многими литературоведами в расчет на должном уровне. Так, хрестоматийные примеры из творческих биографий А.С. Пушкина или Л.Н. Толстого, связанные с их интерпретацией замужества Татьяны Лариной или самоубийства Анны Карениной расценивались критиками как лукавство или казус.

Важно также заметить, что по отношению ко всем приведенным литературным примерам еще рано рассуждать об абсурдистской поэтике в конкретных терминологических детерминациях, равно как и причислять какие-либо из них к литературе абсурда в ее теоретически опосредованном

понимании. В этих текстах элементы абсурда заложены в сюжетных ситуациях (контрастность обстоятельств, нарушение логических связей, парадоксальность происходящего и т.п.); фигурируют отдельные элементы поэтики абсурда (антиномичность, антитетичность, травестийность, контрастность, мистифицированность, ассоциативность и т.д.), которые будут теоретически обоснованы гораздо позже времени публикаций цитируемых произведений.

Можно говорить о «методе приведения к абсурду» (Чернорицкая, 2001: 15), который не просто использовался всеми писателями, но полагался в основу многих произведений, становившихся впоследствии эталоном литературного мастерства. В отечественной исследовательской традиции подобная особенность *reductio ad absurdum* была замечена у Н.В. Гоголя Б.М. Эйхенбаумом и названа «приемом доведения до абсурда или противологического сочетания слов» (Эйхенбаум, 1986: 51), у Ф.М. Достоевского Л.И. Шестовым (Шестов, 1996) и Е.М. Мелетинским (Мелетинский, 2001), у А.С. Пушкина В. Шмидом (Шмид, 1998), а уже в наше время возобновила свое движение в исследованиях О.Л. Чернорицкой (Чернорицкая, 2001), А. Рясова (Рясов, электронный ресурс) и др. Заслуживающую внимания трактовку образа А.С. Пушкина как пограничной фигуры в сфере инобытия русской культуры XX в. — абсурда предлагает исследователь Т.С. Злотникова в своей статье «А.С. Пушкин – пограничная фигура русской культуры («Пушкин – грань»)» (см., Злотникова, 2016: 318—323). В «Сказках для детей изрядного возраста», «Истории одного города» М.Е. Салтыкова-Щедрина частотен метод доведения до абсурда.

«Каждое произведение, созданное методом приведения к абсурду², — это проект. Более того, это и проекция, раскрывающая сам смысл абсурда», — справедливо считает О.Л. Чернорицкая. Действительно, специфика увлечения современных абсурдистов и примыкающих к ним писателей

² О.Л. Чернорицкая особо рассматривает также метод «выведения из абсурда» (см., Чернорицкая, 2001: 38).

сюжетными проекциями, т.е., в итоге, особенностями нахождения «своих» форм, приемов, типов, образов у авторов прошлого и преобразования их, наталкивает на мысль о возможном и явном пересечении всех авторских энергий в единой точке, именуемой «абсурд». Существуют всевозможные, часто абсурдизированные, версии У. Шекспира (Л.С. Петрушевская «Гамлет. Нулевое действие»), М. Сервантеса (М.А. Булгаков «Дон Кихот», Е.Л. Шварц «Дон Кихот» и др.), А.С. Пушкина (Вен. Ерофеев «Вальпургиева ночь, или Шаги командора», В.Г. Сорокин «Метель»), ремейки М.Ю. Лермонтова (М.Ю. Угаров «Маскарад»), Н.В. Гоголя (О. Богаев «Башмачкин», Н. Коляда «Старосветская любовь»), М.Е. Салтыкова-Щедрина (В.Г. Сорокин «Сахарный Кремль»), Ф.М. Достоевского (В.Г. Сорокин «Dostoevsky-trip», «Роман»; Клим «Парадоксы преступления, или Одинокие всадники Апокалипсиса» и др.), Л.Н. Толстого (В.О. Пелевин «Т», В.Г. Сорокин «Метель»), и др.

К примеру, Т.Ю. Климова, анализируя пьесу «Гамлет. Нулевое действие», приходит к выводу об «онтологичности» абсурда у Л.С. Петрушевской: «нулевое действие не отменяет трагедии [Шекспира], только меняет ее качество фиксацией исторического и онтологического абсурда» (Климова, 2010: 74).

Абсурд Ф.М. Достоевского видоизменяется у московского драматурга и режиссера В.А. Клименко (сценическое имя — Клим (KLIM)) в «Парадоксах преступления, или Одиноких всадниках Апокалипсиса». Наследуя традиции Ф.М. Достоевского, Клим расширяет дискурс Раскольникова и Мармеладова, преобразуя первый до уровня корреляции эго героя, «душевного Апокалипсиса личности и забвения Универсума», а второй — до «децентрации исход<ного> образа [персонажа]» с целью закрепления за ним функции «глашатая подсознания» (см., Поимцева, 2013: 141—142).

Методологическую линию доведения до абсурда Н.В. Гоголя продолжают современные уральские драматурги, весьма удачно, на наш

взгляд, вписывая его метод в «депрессивный контекст» (Кислова, 2011: 175) «екатеринбургской драматургической школы», модифицируя и преобразуя при этом как метод, так и, собственно, контекст. К примеру, гоголевский абсурд трансформируется в пьесах-переложениях О. Богаева («Башмачкин», «Мертвые уши, или Новейшая история туалетной бумаги»), Н. Коляды («Старосветская любовь»). М.А. Черняк в своей статье «С Гоголем на дружеской ноге: юбилейные заметки» приводит множество примеров подобного текстуального взаимопроникновения: «Вся русская литература со второй половины XIX в. по сей день так или иначе сверяла свои художественно-эстетические открытия с гоголевской традицией» (Черняк, 2009: 73). Большинство таких открытий связано с абсурдистикой или смежными с ней литературными областями (литературный нонсенс, футурология, фантастика, сюрреалистическая или дадаистическая игра и т.п.³), что подтверждается в творчестве называемых М.А. Черняк писателей В.Н. Шинкарева («Квартира»), В.А. Пьецуха («Николаю Васильевичу»), Д.А. Горчева («Телефон»), А.В. Королева («Голова Гоголя»), Н.Н. Садур («Брат Чичиков») и др. (Черняк, 2009: 72—77).

Итак, абсурд перманентно присутствует на любом этапе исторического и культурного развития человечества, не будучи привязан к конкретной эпохе или культурным фрагментам, активизируясь в кризисные, переходные периоды. Можно говорить о фронтальном, но не константном, использовании элементов абсурда в русском литературном процессе до XX в., и видимые цели такого использования пока отличаются от целей абсурдистики в привычном понимании термина. В первую очередь авторы стремились к комическому изображению или сатирическому преобразению действительности, но, думается, отдельные из них руководствовались и

³ Обратим еще раз внимание на статьи сборника по материалам конференции «Все нелепицы мира: Абсурд в литературе и искусстве», в которых эти художественно-эстетические открытия как отечественных, так и зарубежных авторов представлены в своем исследовательском разнообразии (см., Неканоническая эстетика..., 2019).

более глубинными задачами, впоследствии ставшими приоритетными для литературы абсурда (к примеру, связанные с взаимодействием обыденного сознания и ирреальности абсурда).

§ 3. Абсурд в XX веке: культурные связи и литературные тенденции

По справедливому, на наш взгляд, мнению О.Д. Бурениной, имеющему под собой известные и важные источники (в первую очередь, книга М. Эсслина «Театр абсурда» (Esslin, 1961)), феномен абсурда сопряжен с «кризисом культуры [курсив наш — С.М.]» и проблемой его интерпретации» (цит. по: Буренина, 2004: 26). Характерна ситуативная рецепция абсурда Г.С. Померанца, также утверждающего апогейные его точки именно в переходные, кризисные эпохи, в то же время ратифицируя возможность его нахождения в любых жанрах независимо от хронологических и пр. рамок (Померанц, 2018: 413—456). Феноменальными жанрами в этой связи становятся дзэнские коаны и мондо, демонстрирующие выход за пределы не просто определенной логической ситуации, специфика которой может быть обнаружена обыденным сознанием под нужным углом зрения, но логики вообще. Культурные и исторические кризисные фазы характеризуются тем, что абсурд как структурная онтологическая предпосылка выходит на поверхность ментального сознания, а его элементы, коренящиеся в самом человеческом бытии и мироустройстве в целом, становятся особенно явными (например, XVII в., отмеченный мятежами и восстаниями или кризис 60-х гг. XIX в., продиктованный в первую очередь отменой крепостного права). Абсурд в искусстве отвечает абсурдности бытия и наиболее ярко проявляет себя в кризисные для него моменты. В XX в. события периода Первой мировой и Гражданской войны, а также Октябрьской революции 1917 г. (1914—1922), голод 1932—1933 гг., Великая Отечественная война (1941—1945), кризис 1980-х гг. и перестройка, кризис 1994 г., дефолт 1998 г., Мировой экономический кризис (2008), Экономический кризис 2014—2015

гг. были подчеркнута ознаменованы усилением как собственно абсурдных и экзистенциальных тенденций в литературе, так и интересом читателей и исследователей к творчеству русских футуристов, дадаистов, ничевоков, ОБЭРИУтов и т.п., где стихия абсурда весьма осязаема. Конечно, тему абсурда пытаются осмыслить не только писатели, поэты и философы. В экзистенциальных фильмах А.А. Тарковского, А.Ю. Германа, И.А. Авербаха, мультфильмах Ю.Б. Норштейна, Ф.С. Хитрука, парадоксально-фантазмагорийных фильмах К.Г. Муратовой, С.А. Соловьева, Г.Н. Данелия актуализируется данная проблематика, продолжаясь у их преемников А.Н. Сокурова, К.С. Лопушанского, А.П. Звягинцева, А. Германа-мл., А.О. Балабанова, К.С. Серебренникова, И.А. Хржановского, А.Е. Зельдовича, мультипликатора А.К. Петрова и др. позднее. То же можно сказать о живописи (к примеру, конгениальный одновременно Д.И. Хармсу и А.П. Платонову П.Н. Филонов, затем такие художники, как В.А. Сидур, О. Рабин, Т.П. Новиков) и других видах искусства.

Подчеркнем, что внешний кризис, кризис реальности естественным образом провоцирует кризис сознания, как общего, национального, так и частного, индивидуального. Заметим в этой связи, что кризис миропорядка и культуры нередко сопряжен с разного рода бунтарством, в нашем случае с бунтарством в литературе. Абсурд появляется там, где есть мятеж против устоявшегося, закостенелого, консервативного, конформистского. Поэтому, конечно, он наиболее явлен в авангардистских прозе, поэзии, драматургии, в которых провозглашается отсутствие или производится разрушение всякого рода норм, начиная с социальных и заканчивая бытийными, вселенскими, метафизическими. Однако очевидно и то, что заметные элементы абсурда присутствуют в произведениях, не относимых к литературному авангарду (к примеру, абсурд весьма близок традиции романтизма).

Помимо этого, с нашей точки зрения, базисная составляющая абсурда XX—XXI вв., как ни парадоксально, заключается прежде всего в стремлении к преодолению разного рода кризисных тенденций, в стремлении к

взаимопроникновению жанров, образов, смыслов, а тем самым к воплощению художественного синкретизма⁴ в культуре и литературе. Философы, занимавшиеся проблемами соотносительности кризисов культуры и цивилизации, культуры и науки, культуры и мировоззрения, вопросами поиска путей форсирования кризисных ситуаций, так или иначе приходили к пониманию необходимости объединения, синтеза, кардинального поворота от укоренившегося в западном мире синдрома всеохватной отдельности, личностной фрагментации. Нарушение неперемного требования связи между «внешним» прогрессом и духовным развитием человека (А. Швейцер, «Культура и этика» (Швейцер, 1973)), стирание из памяти людей восприятия культуры как «языка, объединяющего человечество» (П. Флоренский «У водоразделов мысли» (Флоренский, 1990)), разложение моральных и духовных ценностей, обусловленное культивацией культурного упадка (Й. Хейзинга, 1997) ведут к трансформации культуры в суррогат, увеличивающий взаимную тотальную разобщенность и отчуждение. Потому в литературе категория абсурда заметнее проявляет себя в алогизмах и «отклонениях» ОБЭРИУтов, в разорванности, дискретности и девиациях постмодернистов и т.д., однако отечественные авторы, как увидим далее, не отказываются при этом от исканий высшего порядка: истины, Абсолюта,

⁴ Научная проблема синкретизма затрагивалась целым рядом ученых (Г. Гегель, Ж.П. Рихтер, Г. Спенсер, А.Н. Веселовский, Н.Я. Марр и др.). Не имея возможности останавливаться на подробном рассмотрении всех теорий, подчеркнем, что мы понимаем синкретизм как изначальную «нерасчлененность различных видов культурного творчества, свойственную ранним стадиям его развития» (Литературная энциклопедия, электронный ресурс).

Тенденция к синкретизму в отечественной литературе «нулевых» и «десятих» годов прослеживается на всех уровнях: на прилавках книжных магазинов можно наблюдать тексты-квесты, тексты-комиксы, тексты, снабжённые аудио-фото-видеоматериалами и т.д. (к примеру, книги В.О. Пелевина, Б. Акунина, Д.Л. Быкова, Д. Глуховского и др.).

Единого. Реализуемый в художественных произведениях абсурда выход за пределы стереотипов восприятия, глубинный сдвиг в сознании индивида выражается как раз в синтетизме. Через «негативное подобие синтеза» (Буренина, автореферат, 2005: 36), которое, на наш взгляд, свойственно абсурду рассматриваемого нами временного отрезка, а не только абсурду в художественной системе символизма, происходит органически цельное смыслопорождение.

О.Д. Буренина считает, что, являясь артефактом, характерным для художественной культуры вообще и особенно отчетливо выражающимся в ней в переломные эпохи, на российской почве «абсурд становится наиболее ярким феноменом художественной культуры первой половины двадцатого столетия, основополагающим ее признаком и доминантой мышления» именно начиная с эпохи символизма (Там же: 35).

В своей диссертации исследователь подробнейшим образом рассматривает рецепцию абсурда в произведениях «старших символистов» (К. Бальмонт, З. Гиппиус, Дм. Мережковский, Н. Минский, Ф. Сологуб, Вл. Гиппиус, А. Добролюбов, В. Степанов, В. Брюсов) и «младших символистов» (Вяч. Иванов, А. Блок, А. Белый, Ю. Балтрушайтис, М. Волошин, М. Кузмин, С. Соловьёв, Эллис), а также ряда других писателей и поэтов, ориентированных на представителей символистского направления (Там же: 20). Исследователь модулирует пути абсурдизации и принципы абсурда в символистской литературе и смежных с нею дискурсах. Прежде всего отмечается, что природа абсурда и идея абсурдности бытия хорошо понималась символистами и это понимание воплощалось в особого рода «отрефлектированном “сдвиге”» в самой системе символизма. Этот «сдвиг» обуславливает «аномальность» и «неправильность» текстов по отношению к каноническим жанрам, «появляется целый ряд произведений, репрезентирующих разного рода аномалии: культурные, поведенческие, телесные и т. д.» (Там же: 21).

Анализируя характерные для художественного абсурда жанры ((авто)пародия, карикатура и др.) в творчестве символистов Вл. Соловьева, А.А. Блока, В.Я. Брюсова, Н. Минского, К. Бальмонта, Вяч. Иванова, Ф.К. Сологуба, О.Д. Буренина также обращается к рассмотрению специфики данных жанров у близких к символизму писателей ((М.А. Кузмин, Л.Н. Андреев) у оппонентов символистов (В.П. Буренин, А.А. Измайлов, М.П. Арцыбашев, А.И. Куприн), а также у авангардистских художников и шаржистов (М.Ф. Ларионов, Н.С. Гончарова, Д.Д. Бурлюк, Л. Сюрваж, А.В. Лентулов и др.).

Творчество Л.Н. Андреева рассматривается исследователем Т.К. Гусевой в экзистенциальном аспекте, с позиций самоидентификации героя через преодоление абсурдности («хаоса») бытия и обретения гармонии (Гусева, 2012: 14—26). Рассуждая в том же ключе о пьесах Л.Н. Андреева, как пьесах об абсурде, но не абсурдистских, т.е. воплощающих мировоззренческую концепцию абсурдности бытия, исследователь З. Чубракова видит в них открытие психологического, гносеологического и социально-нравственного абсурда (Чубракова, 2009: 58).

Период 1910-х гг. замечателен бурным развитием русского футуризма, императивом которого становится «бунт теории против смысла» (Черноризская, 2001: 127). Анархизм мировоззрения, отрицание традиций и революция в области слова, формирование «заумного языка», эксперименты в области строфики, ритмики, рифмы — основные компоненты стратегии футуристов, использующих для ее реализации различные формы абсурда (А.Е. Кручёных, И.М. Зданевич, Велимир Хлебников, В.В. Маяковский). «Главным с формалистической точки зрения должна была стать формальная конструкция стихотворений, основанная, — по мысли И. Чубарова, — на их пространственной композиции и ритмической основе, ибо именно по этим каналам до нас доходит смысл произведений, даже если он целиком состоит из синтаксически и семантически бессмысленных слов и фраз» (Чубаров, электронный ресурс).

Более глубинный характер носит абсурд ОБЭРИУтов (и чинарей), обыкновенно считающихся родоначальниками отечественной литературы абсурда⁵ (с точки зрения теоретического обоснования терминологического инструментария, сопровождающего категорию абсурда). Бессмыслицы футуристов и ОБЭРИУтов отличаются друг от друга не просто спецификой поэтических конструкций и др. формальных элементов текста. К примеру, анализ стихотворений А.И. Введенского предполагает выход на металексический уровень, а затем попытку их интерпретации методами, исключаящими чисто филологические. Как мы отметили ранее, добраться до смысла поэзии А.И. Введенского возможно путем трактовки т.н. имплицатур-иероглифов (Герасимова, 2013: 20), которые репрезентируют эфемерность ее бессмыслицы.

Один из наиболее авторитетных зарубежных специалистов по творчеству Д. Хармса Ж.-Ф. Жаккар (статья «“Cisfinitum” и смерть. “Каталепсия времени” как источник абсурда» сборника «Абсурд и вокруг» (2004)) считает правильным рассмотрение большей части вопросов, касающихся художественного абсурда, в корреляции с проблемой рецепции времени (Жаккар, 2004: 75—92). Обращаясь к понятию «авторереференциальности», исследователь говорит об очевидном влиянии философии абсурдного времени на поэтику русских писателей-абсурдистов и взгляды сопутствующих им философов 1930-х гг. (А.И. Введенский, Д. Хармс, Н.М. Олейников, Л.С. Липавский, Я.С. Друскин). Ж.-Ф. Жаккар прослеживает метаморфозы восприятия времени от бесконечности, связанном с выражением т.н. «всеобщности мира» и еще поддававшемся

⁵⁵ В таком контексте необходимо указать на знаменательный роман А.Д. Скалдина «Странствия и приключения Никодима Старшего» (1917), отмеченный наличием многообразных абсурдистских тенденций, в частности формальной и сюжетной пограничностью, отсутствием логической обусловленности поступков персонажей, усиленным вниманием к метафизической детерминации при подчеркнутой недостаточности эксплицированных связей между событиями, и мн. др.

словесному описанию, к его раздробленности, когда попытки его воссоздания все чаще увенчивались «бессмысленным молчанием» одиночества абсурдного человека.

Некоторые исследователи замечают формально-содержательную связь произведений Д. Хармса и Ф.К. Сологуба. Текстуальной предтечей «Случаев» первого Н.В. Барковская считает «Сказочки» второго: их «можно назвать в числе произведений прямо предшествующим “Случаям” и “Рассказам” Хармса» (Барковская, 2003: 218). Важно сказать также о том, что интерес Ф.К. Сологуба, а также таких авторов, как Тэффи (см., например «Сказку про белого бычка») к абсурду, их тяга к воспроизведению гротескного образа мира может иметь источником и фольклор (небывальщины; докучные сказки, пародирующие волшебные сказки).

Жанр литературных сказок безусловно соответствовал революционному времени: ввиду наличия характерных для него малого объема и иносказательности допускалась особая свобода писательского дискурса, когда можно было без затруднений говорить о политической ситуации в стране, иронизировать над чиновниками и саркастически отзываться о правительстве.

Весьма важным для нас в интерпретации О.Д. Бурениной категории абсурда является ее суждение о ее пребывании в авангарде по отношению даже к авангарду как таковому (см., Буренина, 2004: 189). Существует функциональное различие абсурда, встречаемое в работе Е.Г. Доценко, на «авангардный и собственно модернистский абсурд» (Доценко, 2004: 101), причем определение «авангардный» исследователь предлагает соотносить именно с русским абсурдом, призванном «эпатировать публику, агрессивно продемонстрировать алогичность мира и сознания» (Доценко, 2004: 101). Думается, такое утверждение весьма спорно и может использоваться по отношению к внешним проявлениям как абсурда, так и авангарда. Кроме того, надо заметить, что в своей ставшей уже классической и, соответственно, вышедшей из печати ранее статье Е.Г. Доценко работе

«Поэтика “ОБЭРИУ” в контексте русского литературного авангарда» (1999) А. Кобринский (Кобринский, 1999) не рассматривает абсурд ОБЭРИУ в отрыве от русского авангарда. По всей вероятности, поскольку в статье данная точка зрения почти не развивается, Е.Г. Доценко связывает свою рецепцию с наиболее характерным представителем ОБЭРИУ Д. Хармсом, который помимо оригинального литературного творчества известен весьма небанальным поведением и обликом. Однако глубинные аспекты его произведений вряд ли можно рассматривать как призванные исключительно эпатировать.

В юмористической и сатирической новеллистике начала XX в. (А.Т. Аверченко, Дон-Аминадо, Скиталец и др.) используются художественные средства, которые затем станут специфичными для литературы абсурда. К примеру, индивидуальность художественного мира Тэффи обусловлена формообразующим синтезом комических абсурдопорождающих приемов. Ее проза парадоксальна и гротескна, в анекдотизме бытовых ситуаций читателю предлагается увидеть всеобщее («Политика воспитывает», «Корсиканец», «Выслужился», «Проворство рук» и др.). Вызываемое у читателя впечатление фантасмагории некоторых текстов А.Т. Аверченко («Бал у графини Х...»), связь с поэтикой анекдота и мениппеи в текстах М.М. Зощенко («Медик», «Медицинский случай», «Мадонна»), «сатирическая эманация» А.С. Пушкина у Дон-Аминадо («Маленький фельетон») и т.д. вводит их в круг отечественного абсурда (см., Ившина, 2006: 195—198; Ибатуллина, 2010: 34—45; Злотникова, 2016: 318 —323).

Абсурд в антиутопиях 1920-х гг. создается за счет новаций в сюжетобразующей, образной и жанрово-стилистической сферах (построение противоречивой, иллюзорной реальности «вне смысла»; актуализация представлений об антиномичной сущности человека (рассогласованность разума и чувств), антитетической рецепции исторических процессов в их экзистенциальных аспектах (конфликт восприятия свободы и несвободы, проблематика взаимосвязей «природы-

культуры-цивилизации»), деконструкция или трансформация языка и мира, использование комически-сатирической нарративной формы (Е.И. Замятин «Мы», А.П. Платонов «Чевенгур», «Котлован», М.А. Булгаков «Роковые яйца»).

В литературе русского зарубежья категория абсурда на уровне приемов весьма рельефно эксплицировалась в творчестве В.В. Набокова. Оно проникнуто, подобно произведениям иных представителей абсурдистики эмигрантской литературы (особенно «Аполлон Безобразов» и «Домой с небес» Б.Ю. Поплавского, сочетающие элементы поэтики сюрреализма и абсурдизма; экзистенциальные романы Г. Газданова «Вечер у Клэр», «Призрак Александра Вольфа», «Возвращение Будды» и др.), особого рода трагикомической рефлексией, предполагающей использование приемов иронической маски, «абсурда под видом нормы» (Пчелинцева, 2011: 54), чередованием многочисленных типов игры с читателем (языковой, интертекстуальной, игры с символами). Жанровая и стилистическая эклектика В.В. Набокова вбирает в себя и калейдоскоп способов художественного изображения, характерных для антиутопии («Приглашение на казнь», «Bend sinister»), биографии («Дар»), для авторских жанровых образований, трудно поддающихся классификации («антироман» «Бледный огонь») и т.п. Тексты В.В. Набокова представляют собой «модель качественного, видового, жанрового понятия литературы. Он [Набоков] включает поэзию и прозу, их разные виды, жанры, размеры – политическую литературу, публицистику, художественную литературу, роман, короткую новеллу, драму, сказку, мемуары, энциклопедическую статью, частное письмо, сонет, стансы, романс, ямб, анапест, гекзаметр, верлибр, произведения известные и вымышленные, переводные и оригинальные» (Букс, 1998: 143). В этом отношении актуальна рецепция В.В. Набокова О.Д. Бурениной, рассматривающей помимо специфики влияния символистского абсурда на поэтику ОБЭРИУ (имеются в виду, в частности, тексты К.К. Вагинова), особенности его трансформации в русскоязычном творчестве

писателя (Буренина, автореферат, 32—35). Сопоставляя его тексты, опять-таки, с текстами Ф.К. Сологуба, исследователь открывает «целую парадигму эквивалентностей взаимоисключающих друг друга элементов: действительного и мнимого, земного и inferнального, нормы и ее нарушения» (Буренина, автореферат, 33).

Абсурд как значимый компонент формально-содержательной структуры текста содержится в произведениях Н.Р. Эрдмана, Ю.К. Олеси, А.Б. Мариенгофа, С.Д. Кржижановского, А.П. Платонова, М.А. Булгакова, К.К. Вагинова, Л.И. Добычина, Е.Л. Шварца, И. Ильфа и Е. Петрова. Балаганная метафоризация и нарративная (театральная, кинематографическая, цирковая) визуализация (Ю.К. Олеша «Зависть», К.К. Вагинов «Труды и дни Свистонова», Л.И. Добычин «Город Эн»), «деметафоризация», доведенные до абсурда приемы пародирования, игры (понятия «псевдо» (псевдоинтеллегенция, псевдописатели, псевдоученые, псевдореволюционеры и т.п.), дворянские имена и имена литераторов, разного рода клише) (И. Ильф и Е. Петров «Золотой теленок», «12 стульев», Н.Р. Эрдман «Самоубийца», М.А. Булгаков «Собачье сердце», А.Б. Мариенгоф «Циники») сближают произведения названных авторов с абсурдистикой.

Так, к примеру, исследователь И.А. Бабенко определяет главную роль в сюжете и концепции комедии «Самоубийца» Н.Р. Эрдмана приема т.н. «деметафоризации» («овеществление» метафоры, при котором ее аллегорическая сущность переносится на конкретный предмет, образ, ситуацию, «формируя вторичную художественную условность» (Бабенко, 2013: 111)). Выражение «домогаться последнего вздоха» понимается как узловая точка для всего развития действия пьесы с собирающей его воедино матрицей абсурда и обозначающей черты «типологического сходства с гротескной драматургией А.В. Сухово-Кобылина» (Бабенко, 2013: 114) («Смерть Тарелкина»). Комические, фарсовые приемы А.В. Сухово-Кобылина, «эффект искажений» (удвоение гегелевской мысли, параллелизм

авторского и гегелевского текстов) (Пенская, 2016) роднят драматурга с абсурдистами XX в.

Или в экзистенциальной прозе С.Д. Кржижановского исследователь Н.М. Заварницына обнаруживает «театральный код» (Заварницына, 2011: 12—16), проявляющийся в сюжетных противоречиях и парадоксах, сатирической гиперболизации, тотальном одиночестве и взаимной отчужденности персонажей, что позволяет поставить произведения писателя в один ряд с текстами западных авторов-абсурдистов Ф. Кафки, С. Беккета. С.Д. Кржижановский констатирует наступление мира дисгармонии, превращение страны в государство с «истекшей душой», утрату ею целостности, потерю пространственно-временных связей и духовного центра («Собиратель щелей»).

О.Н. Русанова видит рецепцию семьи Е.Л. Шварца (малоисследованная пьеса «Повесть о молодых супругах» (1955)) в онтологической плоскости (Русанова, 2013: 35—41), что, на наш взгляд, позволяет воспринимать указанный текст драматурга также как предвестие пьес А.В. Вампилова, а затем Л.С. Петрушевской и Н.В. Коляды, продолживших в своем драматургическом творчестве освоение методологии абсурда.

Незаметно, на первый взгляд, проникают приемы абсурда в реалистическую литературу и прежде всего в творчество М. Горького. В его ранней, досоциалистической, прозе и драматургии («Босаяцкие рассказы», «На дне») формируется новое, социальное с экзистенциальным уклоном, видение мира и человека, что коррелирует с открытием, в частности, нового типа героя, способного противостоять абсурдности быта и бытия. Так, В.Е. Головчинер подтверждает наличие точек соприкосновения между драмой М. Горького и драмой абсурда, которую исследователь считает своеобразной модификацией эпической драмы «по состоянию “сознания” составляющих его индивидов, по характеру их мыслительной деятельности и поведения, поражающ<ей> воображение каскадом фрагментов-нелепостей происходящего, по своей драматургической природе» (Головчинер, 2004:

26), родоначальником которой считает выдающегося советского писателя. Можно также традиционно воспринимать ранних горьковских персонажей как романтических, однако, с другой стороны, и об этом говорит исследователь В.В. Заманская, «По своей сути они тоже были типами экзистенциальными: темные, мрачные, неразгаданные люди с внутренней тайной» (Заманская, 2002: 227).

Особые экзистенциальные типы рождаются у М. Горького уже в «Рассказах 1922—1924 гг.». Эти персонажи – яркие выразители потаенных экзистенциальных сил, присущих каждому человеку. Увлечение М. Горького эстетикой Ф. Ницше, в которой явно и неявно содержатся корни философии абсурда, весьма повлияло на художественную составляющую его произведений. Это и выразилось в формировании нового типа героя-борца против внешней (а затем и внутренней) абсурдности.

В «Рассказах 1922—1924 гг.» М. Горький вводит своих героев в экзистенциальные ситуации, которые можно понимать как пограничные, когда раскрываются все внутренние силы в человеке. Прежде всего М. Горький исследует проблемы свободы и выбора. В.В. Заманская прямо утверждает: «Имя горьковскому существованию в рассказах 1920-х годов – абсурд» (Заманская, 2002: 228). Уточняем: у М. Горького нет абсурда С. Беккетта или Д. Хармса, но абсурд французских экзистенциалистов — причем за десятилетие до своего появления у А. Камю и Ж.-П. Сартра — уже присутствует в ключевых для них атрибутах.

Несмотря на неоспоримые высокие художественные достижения и большой вклад в литературу лучших авторов-соцреалистов (М.А. Шолохов, Ф.А. Абрамов, Л.М. Леонов и др.), всё же многое положительное горьковского метода в конъюнктурных образцах произведений некоторых авторов периода расцвета соцреализма выродилось в претенциозность, высокопарность, откровенную лозунговость и пропаганду (Г. Кржижановский, М. Исаев, М. Бубённов, С. Стальский). Призывы к героизму сменялись романтикой захватывающего труда, далеко не всегда находившей

аналогии в действительности. Сформировавшаяся в период 20—80-х гг. XX в. система правил и норм, идеологически и эстетически утверждавшая новый метод социалистического реализма (в частности, концепции партийности литературы, требования ее социалистического содержания), была достаточно абсурдна. Внешнее вторжение в творческий процесс уже обесмысливает творческий акт и находит опосредованную негативную реализацию в художественном плане произведения: в примитивизации представления о личности, обеднении образов, схематизме сюжета и т.п. «Кичевый характер» таких произведений, которые исследователь В. Топоров называет «бесконфликтным лжесоцреализмом», особенно заметен в тематической повторяемости, отражавшей «борьбу между “хорошим” и “лучшим”» (Топоров, 1991: 181). С другой стороны, таковы были запросы времени и в известной степени абсурдная природа эпохи социалистического реализма имела положительную сторону, перекрывающую все негативные аспекты: она характерна возникновением беспрецедентного в мировой культуре опыта создания типологического единства национальных литератур, выявившего и подготовившего плеяду значительных авторов, среди которых М. Горький, М.А. Шолохов, А.Т. Твардовский, В.Г. Распутин, Ч.Т. Айтматов, В. Быков, Ю.В. Бондарев, В.М. Шукшин и др.

В советской литературе Эпох оттепели и застоя абсурд особенно актуализируется в творчестве писателей и поэтов-диссидентов, выдворенных или самостоятельно уехавших из страны (А.А. Амальрик, И.А. Бродский, А.А. Зиновьев, А.Д. Синявский, С.Д. Довлатов, Саша Соколов, В.П. Аksenov, Ю.В. Мамлеев, В.Н. Войнович, С.Я. Красовицкий и др.), так и литераторов — представителей неофициальной культуры, оставшихся в СССР, но так или иначе ориентированных на свободу и независимость в выборе жизненных и творческих приоритетов и целей (А.В. Вампилов, Р. Грачев, В.Т. Шаламов, Вен. Ерофеев, В.В. Казаков, В.С. Высоцкий, Л.Л. Аронзон, О.Е. Григорьев, И.С. Холин, Г.В. Сапгир, В.А. Ковенацкий, А.П. Кутилов и др.). Следует выделить существовавшую в Ленинграде с 1966 по 1972 гг. авангардистскую

группу авторов под названием «хеленукты», напрямую наследовавшую ОБЭРИУ (хотя работы Д. Хармса, А. Введенского стали доступны уже после 1970-х гг.) и западному модернистскому абсурду и тяготевшую к синкретизму (помимо литературы её участники занимались рисованием, ситуативным искусством, театрализованными представлениями и пр.) (Д. Макринов, Н. Аксельрод, А. Миронов, В. Немтинов, В. Эрль).

Для эмигрантских и неофициальных прозаических текстов, совершенно различных по форме и содержанию, свойственны жанрово-стилевой синкретизм, комизм посредством представления современных проблем на фоне гротескных, эксцентрических, сверхъестественных, фантастических ситуаций (А.Д. Синявский (под псевдонимом Абрам Терц) «Любимов», В.П. Аксенов «Затоваренная бочкотара», «Остров Крым»), широта охвата изображения; в них сатирически воссоздается политическая и социальная действительность (А.А. Зиновьев «Зияющие высоты»), реалистически — ад и абсурд лагерной реальности (В.Т. Шаламов «Колымские рассказы»). Пьесы забытого сегодня представителя позднего модернизма А.А. Амальрика анализируются исследователем О.Н. Зыряновой как первые отечественные драмы абсурда (по аналогии с зарубежным «театром абсурда») («Моя тётя живёт в Волоколамске», «Четырнадцать любовников некрасивой Мэри-Энн», «Восток – запад», «Сказка про белого бычка», «Конформист ли дядя Джек?») (см., Зырянова, 2010). Во многом подражательное европейскому «театру абсурда» (особенно заметное сходство приемов в пьесах «Моя тётя живёт в Волоколамске» и «Лысая певица» Э. Ионеско) творчество А.А. Амальрика все же оказало свое влияние на развитие русского драматургического абсурдизма через экстраполяцию специфически западных, хотя и не слишком продуктивных для русской литературы приемов и принципов текстопостроения (одноактность, бессюжетность, «дисфункционализация заглавия», «абсурдная дезорганизация времени», «неразличимость маски и живого лица», «несущественность человеческого самоопределения» и т.п.) (Там же: 10).

По мысли О.Н. Зыряновой, А.В. Вампилов также демонстрирует свою сопричастность к эстетике театра абсурда, однако его опыт коррелирует в техническом отношении с традициями создания комического в пьесах Н.В. Гоголя и А.П. Чехова. Между тем «условно-игровые приёмы риторико-семантического плана как «действообразующие» у А. Вампилова не обнажены и не исчерпывают состава действия, как это нередко происходит в пьесах западного “театра абсурда”» (Зырянова, 2010: 10—11).

Спектр атрибутов сюжетного абсурда у И.А. Бродского в пьесе «Мрамор» схож с теми же параметрами жанра антиутопии: имитация реальности, модель идеального существования и образ тотальной несвободы, идея аннигиляции пространства и времени и т.п. На связь абсурда и футурологии в драме «Мрамор» обращает внимание Ю.И. Королёва (Королёва, электронный ресурс). Опора на традиционные комедийные черты, характерные и для театра абсурда (пародийность, балаганная эстетика, фарсовость, эксцентрика, языковые и речевые трансформации), объединяют с ним другую пьесу поэта — «Демократия!».

Через релятивизм лирики, выражающийся в игнорировании «требуемого», «приличествуемого» как выработанной Системой аксиомой в пользу вечно продолжающегося, не заканчивающегося процесса поиска и саморазвития (О.Е. Григорьев), скупость, но многоликость тропов, склонность к эксперименту, тяготение к конкретной детали, игре, гротеску, иронии, патетике (И.С. Холин, Г.В. Сапгир), приверженность авангардизму и определенная механистичность, гипертрофия отдельных композиционных и лексико-грамматических приемов (И.А. Бродский), критика номенклатурного абсурда абсурдистскими средствами — гротеск, оксюморон, антитеза, гиперболизация, архетипизация явлений (В.С. Высоцкий), — открывается абсурд в неофициальной и эмигрантской поэзии. Подчеркнем близость приемов, используемых абсурдистами и представителями лианозовской школы (помимо названных И. Холина и Г. Сапгира, Вс. Некрасов, Е. Кропивницкий, Э. Лимонов, Д. Савицкий, а также художники Н. Вечтомов,

Л.А. Мастеркова, В. Немухин и др.), соц-арта (Т. Кибиров, М. Сухотин, В. Друк, И. Иртеньев, художники Э. Булатов, А. Косолапов, Л. Соков и др.), трансфутуризма, анарфута и т.п. (В. Соснора, Ры Никонова, С. Сигей и др.)⁶.

Особый тип экзистенциального абсурда характерен для советской фантастики⁷, в частности, для прозы А. и Б. Стругацких («Улитка на склоне», «Понедельник начинается в субботу», «Хромая судьба» и др.). Герои их произведений существуют в развоплощенной, как в антиутопии, реальности, переживая повседневный абсурд и либо пытаются неосознанно и активно противодействовать ему, как в экзистенциальной литературе (Кандид в «Улитке на склоне», отдельные персонажи «Града обреченного»), либо не вступая в активное сопротивление, все же не пытаются адаптироваться к нему, не отрешаясь от хаоса, как в модернистской абсурдистике (Банев в «Хромой судьбе» и «Гадких лебедях»). С формальной точки зрения произведениям Стругацких, как и текстам абсурда, свойственно разнообразное жанрово-стилистическое смешение («Понедельник начинается в субботу», «Трудно быть богом», «Дело об убийстве, или Отель “У погибшего альпиниста”»), пародийность, парадоксальность, карнавальность, гротеск, бурлеск («За миллиард лет до конца света», «Сказка о Тройке», «Повесть о дружбе и недружбе»).

Т.н. текстуальная переходность («переходный текст» – термин А.В. Шункова (см. Шунков, 2015)) особенно ярко раскрывается в поэме «Москва—Петушки» Вен. Ерофеева, возникшей на рубеже двух этапов развития русской литературы, которому свойственны наличие мотивов богоискательства, поисков смысла и истины и наступление «игровой» фазы.

⁶ Стоит упомянуть в этом ряду имена поэтов, прозаиков, художников, фотографов и музыкантов конца 1990 — начала 2000-х гг., вошедших в Товарищество Мастеров Искусств «Осумасшедшие безумцы (ОсумБез)», — М. Немиров, В. Емелин, А. Родионов, Д. Данилов, тюменская панк-группа «Чернозем» и др.

⁷ А.А.Ю. Сорочан, к примеру, в своей недавней работе рассуждает о присутствии абсурда в жанре научной фантастики, в основном зарубежной (см., Сорочан, 2019).

Поэму отличает наличие многофункциональных приемов и способов интерпретации текста, что позволяет рассматривать ее в том числе в ряду если не абсурдистских произведений, то, опять-таки, как текст промежуточного характера — об абсурде с заметными элементами его поэтики. Так, Н.Г. Прохорова различает несколько «ключей прочтения» текста Вен. Ерофеева: реалистический вариант путешествия (панорама абсурда советской и российской действительности (Н.В. Гоголь, Н.А. Некрасов)); сентименталистский (актуализация не внешнего, а внутреннего сюжета (Л. Стерн, А.Н. Радищев)), модернистский (постижение и воплощение знания о трансцендентности, странствие в культурном пространстве (Дж. Джойс (Гомер))), постмодернистский (вовлечение читателя в широчайшее игровое пространство поэмы, отрывочность текстовой структуры при разнообразии его жанровых измерений, парадоксальности синтеза (христианской картины мира и постмодернистского фона, «низовая» экспликация высокого при отсутствии его дискредитации)) (Прохорова, 2005: 21—22). Роднит произведение с абсурдом и экзистенциальная специфика природы героя (alter ego автора, нарратор и главное действующее лицо; аналогичность персонажа фигуре юродивого как персонификации трагического типа в комическом поле текста; гибель героя как форма поглощения его Хаосом, как следствие внедрения его в свою жизнь, слишком длительного «всматривания в бездну»); и пространственно-временная организация (Петушки как райские кущи, Кремль как геенна; «замыкание» линейного пространства); и разного рода ассоциативность (в частности, связь с евангельским сюжетом и образами).

Итак, ситуация культурного кризиса влечет за собой, как уже было сказано, видовую и типологическую эклектизацию в искусстве, с которой напрямую коррелирует абсурдистская тенденциозность в комплексе с дискурсивными, жанровыми, композиционными и сюжетными новациями (если говорить о литературном процессе, опираясь на работы В.Б. Шкловского (Шкловский, 2017)). Абсурд становится индикатором реакции

на «синтез как таковой»: «он [абсурд] инициируется страхом перед состоянием завершенности реального или воображаемого, т.е. перед ситуацией примирения разного рода оппозиций» (Буренина, 2004б: 189). Знаковая система абсурда в таком понимании соотносится с знаковой системой постмодернизма, что соприкасается с интерпретацией абсурда Т. Адорно и Н. Леннартца. Так, смысл нового искусства (к которому относится в том числе «театр абсурда») в понимании Т. Адорно находится в прямой зависимости от его т.н. «собственной смыслонаполненности»: «лишенное смысла искусство начинает утрачивать свое право на существование» (Адорно, 2002: 483). Сверхдоступность искусства в западной культуре влечет его рутинизацию, а затем эфемерность, легковесность, бессодержательность, в итоге — умирание. Подобные идеи высказывались и до Т. Адорно, в том числе отечественными философами-эмигрантами Н.А. Бердяевым, П.А. Сорокиным, которые во главу угла ставили не наличие смысла в искусстве, а присутствие бога и веры, в сущности, приносящих этот смысл и необходимых для сохранения духовности в человеке (Бердяев, 1989; Сорокин П.А., 2009).

Идея утраты смысла искусства, в частности, поэзии, прослеживается в манифестах и творчестве ничевоков, причем их эксперименты, по мнению О.В. Вдовиченко, являются во многом предтечей абсурдистских опытов ОБЭРИУтов (Вдовиченко, 2009: 14—15). С точки зрения О.В. Вдовиченко, отдельные повествовательные особенности писателей реалистической традиции — исследователь называет имена М.А. Булгакова, М.М. Зощенко, Тэффи — также могли явиться источником их нарративных находок. Несмотря на очевидную справедливость замечаний исследователя, нам кажется, вряд ли следует глухо привязывать абсурд к конкретным литературным направлениям, ограничивать его жесткими рамками, к примеру, модернизма или постмодернизма, ибо, с нашей точки зрения, как уже не раз здесь шла речь об этом и в чем мы соприкасаемся с названными

ранее учеными, абсурд — межкультурный, межлитературный и междискурсивный феномен.

Тем не менее сопоставление объема дефиниций «абсурд» и «постмодернизм» влечет за собой тенденцию к соизмерению, в общем, видовых понятий — категории абсурда и любого литературно-художественного направления. Так, существует расхожее понимание художественного абсурда, который принято связывать с творчеством европейских и американских писателей-абсурдистов середины XX столетия — Э. Ионеско, С. Беккетта, А. Адамова, Ф. Аррабаля, Ж. Жене, Г. Пинтера, М. Фриша, Ж. Тардьё, Э. Олби, С. Мрожека, и др. 1940—1960-е гг. в европейской литературе сочленяются с заметным подъемом интереса к театральному искусству, во многом в силу динамического развития в этот период театра абсурда, главные представители которого в том числе названы выше.

Параллелизм завершающих этапов культуры и кризисных явлений в искусстве интересовал У. Эко, декларировавшего обобщенное восприятие постмодернизма как определенных фаз развития мировой культуры (Есо, 1962), для которых характерна ситуация цивилизационного кризиса. В таком понимании постмодернизм предстает как мультикультурный феномен. Финал любой культурной эпохи характеризуется, таким образом, кризисом свойственного ей направления искусства. В этой связи глубинная связь абсурда и постмодернизма неоспорима.

Таким образом, можно констатировать, что постепенно абсурд перестает восприниматься только как дихотомическая художественная категория, что было свойственно древнерусской и средневековой литературе, и функционирует в литературе Нового времени как многогранный, структурно усложненный феномен. В России в XX в., как мы увидели, приемы и методологические элементы абсурда обнаруживаются в различных литературных направлениях. Абсурд становится одним из стержневых художественных компонентов авангардного искусства и литературы.

Глава 2. Абсурд в прозе

§ 1. Абсурд в прозе 1980-х гг.: деконструкция советского мифа и реалистического канона

Конец XX в. ознаменован в российской истории многочисленными переломными тенденциями на фоне основного — политического (и сопряженного с ним мировоззренческого) — кризиса, связанного с процессом распада СССР. Глубокие внутренние кризисы и конфликты, в том числе национальные (нагорно-карабахский, приднестровский, грузино-абхазский, грузино-южноосетинский), экономические, идеологические, военные и пр. в ряде других причин привели к невозможности дальнейшего существования Советского государства, по меньшей мере, в его «обновленном виде» или, тем более, в идеальном варианте. Начатые в период перестройки попытки системного реформирования действующей государственной модели не повлекли за собой желаемых преобразований и не дали результата в плане поддержания жизнеспособности, а лишь явственно обозначили перспективы ее фактического завершения. Специфика переломного времени заката СССР нашла свое отражение в литературе, авторы которой стремились исследовать новое положение человека в быту, в обществе, в культуре, в природе, отталкиваясь не только от дихотомических социальных ценностей кризисной социалистической эпохи или от традиционных представлений о человеке, о социальной истории, о природе, но, как замечено нами ранее, от их экзистенциального содержания во всей своей детерминированности. Черты абсурда в разнообразном своем выражении проступают в прозаических (как и в драматургических, и поэтических) текстах 1980-х гг.

Проза 1980-х гг., ориентированная на реалистическую традицию, в отдельных своих образцах по используемым приемам близка к абсурду на экзистенциальном и онтологическом уровне. Например, тексты С.Д.

Довлатова, в том числе написанные в 1980-е гг. («Заповедник», «Наши», «Чемодан», «Филиал» и др.), на уровне образной системы, сюжетообразующих элементов и некоторых черт поэтики смыкаются с литературой абсурда. «Экзистенциальное сознание» (Федотова, 2006), одиночество, отчуждение от мира персонажей С.Д. Довлатова, сюжетное столкновение героя с «перевернутой» нормой окружающего мира, чреватой абсурдом, и т.п. оформляется у писателя посредством иронии, пародийности, прецедентности, и пр. «Абсурд у Довлатова представляет собой не только художественный прием, способ осмысления художником окружающей его действительности и человека как главного субъекта и объекта новых отношений между вещами, но является отражением мировосприятия самого писателя», — справедливо замечает Ю.В. Федотова (Федотова, 2006: 153).

«Открытие абсурда социальной, эмпирической и метафизической реальностей» видит Т.Н. Чурляева в произведениях реалиста В.С. Маканина («Предтеча» (1982), «Утрата» (1987), «Отставший» (1987)) (Чурляева, 2001).

Метод доведения до абсурда присутствует в условно-метафорических и фантастических произведениях Ф.А. Искандера «Кролики и удавы» (1982) и В.Н. Войновича «Москва 2042» (1986). Поэтика романа В.В. Казакова «От головы до звезд» (1982) обнаруживает глубинные, общие с поэтикой Д.И. Хармса и других ОБЭРИУтов, но одновременно и взаимоотталкиваемые, абсурдистские черты и приемы, такие как текстуальная автономность и изобразительная специфика отношений человеческого и вещного миров. Г. Ермошина называет мир В.В. Казакова «*странным*» вслед за самим автором, когда у Д.И. Хармса мир порой представляется *страшным* в своей абсурдности (см., Ермошина, электронный ресурс).

Выход на метафизический план абсурда материализован в произведениях Ю.В. Мамлеева, опубликованных за рубежом и в СССР в 1980-х гг. (сборники рассказов «Изнанка Гогена» (1982), «Живая смерть» (1986), и др.) Сюжетная и сюжетообразующая абсурдность рассказов и романов Ю.В. Мамлеева, функционально расширяющая ее семантика

танатологии изучается в работе Ч. Цзянхуа (Цзянхуа, 2011). Исследователь О.Е. Романовская, сопоставляя творчество Ю.В. Мамлеева и Ф.М. Достоевского, находит, что осмысление антигероя у современного писателя развивается двойко: антигерой включается в абсурдный мир его рассказов одновременно являясь пародийным двойником героев классика (Романовская, 2013). На важнейшее для текстов Ю.В. Мамлеева соединение абсурда, трансцендентности и сверхрациональности обращают внимание многие исследователи: О.А. Колмакова (Колмакова, 2014), Т.Л. Рыбальченко (Рыбальченко, 2012, 2013), Н.Н. Гашева (Гашева, 2013) и др.

Тексты 1980-х гг. таких писателей, как В.Г. Сорокин, В.О. Пелевин, Е.А. Попов, В.А. Пьецух, В.А. Шаров, Т.Н. Толстая и др. воплощают обрывочность видимого мира, иллюзорность и критичность всех прежних состояний и положений советского человека, как будто стабилизировавшегося в предшествующей реальности, призрачность представлений о мире. Кризис советской мифологии отображен и в произведениях т.н. «неонатурализма», в «другой прозе», (например, произведения С.Е. Каледина, ранние тексты Вик. Ерофеева, и др.).

В отечественной кинематографической эстетике продолжается всестороннее изучение эстетики абсурда, с характерным видовым разнонаправленным синкретизмом (особенно специфично в этой связи творчество андеграундных режиссеров Е. Юфита («Санитары-оборотни», «Лесоруб» и др.), Б. Юхананова (главы из киноромана «Сумасшедший принц», снимавшиеся в конце 1980-х гг.: «Особняк», «Игра в ХО», «Эсфирь», «Фассбиндер», «Японец»), Д. Фролова («Сон», «КлоунАда» и др.)). Особый способ видения мира, стыкующийся с абсурдистской рефлексией, демонстрируют режиссеры Ю.С. Елхов («Кошкодав Сильвер»), А.В. Рогожкин («Мисс миллионерша»).

В документальном фильме П. Павликовского о Вен. Ерофееве и его поэме «Москва—Петушки» есть эпизод с участием И.А. Бродского, где поэт подчеркивает: «Легко высмеивать. Легко говорить колко и остроумно о

советской действительности, она и так абсурдна. ...» (цит. по: Лекманов, 2018: 403—404). Между тем, на наш взгляд, рецепция советского абсурда в отечественной литературе гораздо шире комических или сатирических оценок, да и в упомянутом поэтом тексте в итоге она рассматривается на трансцендентном уровне.

Посмотрим, как это происходит на примере наиболее, с нашей точки зрения, показательных в этом отношении текстов двух авторов — В.Г. Сорокина и Е.А. Попова.

Е.А. Попов и А.А. Кабаков в 2011 г. опубликовали книгу о В.П. Аксенове («Аксенов»; см., Караковский, 2011), сверхзадачей которой, как настаивают авторы, явилось «противостоять искажению фактов в угоду той или иной конъюнктуре» (См., Караковский, 2011). Такая же бескомпромиссность, но уже в создании художественных текстов, присуща Е.А. Попову в одной из наиболее примечательных его книг «ПРЕКРАСНОСТЬ ЖИЗНИ», завершённой в 1987 г.

Этот текст может рассматриваться в ряду текстов абсурда ввиду наличия основного формального признака литературы абсурда, названного Е.В. Клюевым «гиперструктурированностью» абсурдного произведения (Клюев, 2000). В тексте Е.А. Попова выделяется прежде всего особый тип подзаголовка, содержащего отсылку к его необычному авторскому жанровому содержанию и указание на специфичность архитектоники.

Действительно, книга интересна своим заголовочным комплексом. Во-первых, слово «прекрасность» в названии достаточно редко используется в речи, имеет, в общем, иронический смысл и применяется в подобном же контексте, как в данном случае. Наименование «ПРЕКРАСНОСТЬ ЖИЗНИ» в сущности представляет собой троп, актуализирующий элемент отрицания, тем самым деформируя передаваемое сообщение об объекте и неся саркастический смысл. Кроме того, написание заглавия прописными буквами помимо вероятного намека на специфику оформления печати, когда названия газет и заглавия статей маркировались подобным образом, имеет

паратекстуальное же значение важности и грандиозности транслируемой информации. В параллельном вставном публицистическом тексте романа заголовки выделены таким же образом: «ОТВЕТСТВЕННОСТЬ ТАЛАНТА», «ТЕОРЕТИК СЛЕПОТЫ» (Попов, 1990: 79, 47) и др.

После заголовка идет авторская жанровая характеристика произведения — «Главы из «романа с газетой», который никогда не будет начат и закончен» — сообщающая названию внепространственный и вневременной смысл. Заметим, что разного рода подзаголовки, жанровые уточнения и т.п. фиксируются в классической абсурдистике, как в стихотворной (например, Л. Кэрролл «Охота на Снарка»), так и прозаической (Л. Кэрролл «Алиса...»). Форма «главы» означает часть от целого (а целое пребывает в бесконечности и незавершенности, что также всегда характерно для литературы абсурда (см., Клюев, 2000)), «роман с газетой» отсылает к популярному чтению советского времени – журналу «Роман-газета», в котором публиковались художественные произведения, и опять же получает ироническую трактовку.

Не менее интересна композиция. Главы романа соотнесены с конкретным годом («глава 1961» и т.д.) и унитаризированы: открывает главу текст Е.А. Попова (писатель помещает здесь ранее изданный рассказ), далее следует подборка газетных цитат, относящихся к году, обозначенному в заглавии, затем — снова текст Е.А. Попова, но датируемый первой половиной 1980-х гг. Подобный способ построения произведения восходит к Д. Дос Пассосу, любившему формалистические эксперименты («Манхэттен» и др.), и в известной степени к Х. Кортасару («Книга Мануэля»), хотя текст последнего, в отличие от первого, Е.А. Попов в то время мог читать только в подлиннике, поскольку он был переведен на русский язык лишь в 1998 г. (см., Кортасар, 1998).

Следует подчеркнуть явную связь поэтики исследуемого романа с поэтикой и достижениями соц-арта, в свою очередь имеющему прямое отношение к абсурду ввиду использования, по сути, одних и тех же

художественных приемов и принципов. Прежде всего и соц-арт, и литература абсурда преследуют одинаковую цель очищения языка и сознания от устаревших, шаблонных, стереотипных, навязанных понятий и норм, предлагая новые неожиданные модели, формулы, конструкции, выраженные в сочетании несочетаемого, нелогичности, нетождестве (см., Эпштейн, 2000). Формальная и содержательная структура текста «ПРЕКРАСНОСТИ ЖИЗНИ» реализована в соответствии с дискурсом соц-арта и абсурда.

Соц-арт направлен на развенчание официальной идеологии, в том числе через изображение ее абсурдных сторон, но осуществляется это через знак, жест, проект. Роман «ПРЕКРАСНОСТЬ ЖИЗНИ» по своей структуре — это литературный соц-арт-проект (О.Л. Чернорицкая, используя такую же терминологию, говорит об абсурде в литературе, в частности о том, что текст абсурда — это всегда проект (см., Чернорицкая, 2001)), представляющий собой ироническое наблюдение за процессом распада тоталитарных моделей на примере социалистических идеологий, в частности СССР. Советская реальность и реальность социалистических стран (Китая, КНДР и др.) 1961—1985 гг. в искомой книге как бы продублирована: с одной стороны, в газетных, с другой стороны, художественных текстах. Подлинные газетные материалы подобраны так, чтобы сделать акцент на абсурдных гранях советской действительности, показать иллюзорность счастья и благоденствия граждан СССР, о которых «кричали» тогдашние СМИ. Тем не менее в предваряющем роман тексте «Вместо предисловия» автор лукавит: «Подбор цитат в «ПРЕКРАСНОСТИ ЖИЗНИ» осуществлен не по расчету, а по любви. Автор не претендует ни на что, кроме художественности» (Попов, 1990: 5). Абзацем выше писатель иронизирует по поводу своей любви к художественной литературе и СССР, унаследованной от матери). Всё же выдержки из советских газет у Е.А. Попова оригинально скомпилированы, последовательно выстраиваясь в историко-культурный и экономический сюжет года, которому посвящена конкретная глава, причем выборка цитат обусловлена стремлением к выпуклой, подчеркнутой инвективации всякой

тоталитарной системы и вскрытии её онтологической абсурдной сути. К примеру, в 1961-й главе намеренное, но и исторически оправданное, использование в одном контексте газетных цитат о первом полете человека в космос и продолжении кукурузной кампании эксплицирует известный когнитивный диссонанс, специфичный для литературы абсурда, здесь представляемый через приемы соц-арта. Е.А. Попов прежде всего перенимает приемы тотальной иронии, развенчивающей схемы работы СМИ в тоталитарном государстве. Печатные средства передачи информации являлись в Советском Союзе структурой, ответственной за исполнение функции политической коммуникации. Они работали как орудия агитации и пропаганды, эталоном была «партийная», т.е. заведомо предвзятая журналистика, а сочетание «объективная информация» применялось неизменно с эпитетом «буржуазная» (естественно, возможностей, как и попыток какого-либо беспристрастного информационного обеспечения практически не существовало). Иными словами, газеты и журналы часто писали не о том, что есть в действительности, а о том, что должно быть в идеале, публикуя сведения, направленные на воспитание «образцового строителя коммунизма». Истинная, по мысли Е.А. Попова, советская и социалистическая реальность эксплицируется как раз в художественном тексте, а не в выдержках из СМИ 1960—1980-х гг. минувшего столетия. И в художественном тексте романа она предстает не ограниченной концептуальными рамками и не укладывается ни в одну из выдуманных человеком идей.

К примеру, рассказ «Дав оброк с нас положенный...» упреждается отдельными фрагментами печатных изданий, в которых воспевается свобода творчества, даруемая писателям Советским государством, и клеймятся «поэтические поганки», преподносящие читателям «грязную мораль болота» (Там же: 23). Сюжет собственно рассказа разворачивается вокруг малоизвестной теперь драмы В.И. Майкова «Деревенский праздник, или Увенчанная добродетель» (1777), в которой рисуются идиллические этюды

взаимоотношений угнетателей и угнетенных. На уроке происходит разбор этой драмы учительницей в соответствии с принятыми тогда гласными и негласными правилами анализа произведений русской классики, главнейшее из которых — заострение внимания школьников на «горькой судьбе крепостных крестьян в бывшей царской России и [на] отображении их ужасного положения свободолюбивой русской литературой» (Там же: 24). Главный упор ставится на две строки пьесы: «Дав оброк с нас положенный, / Жизнью [в жизни – так у В.И. Майкова (С.М.)] мы живем блаженной...» (Там же: 25), о которых педагог высказывается пропорционально вышеупомянутой норме. Внезапно происходит абсурдный всплеск, нарушающий последовательное течение сюжета — один из учеников начинает рыдать: «А вдруг этот поэт правду говорил? ... Вдруг они любили своих господ, и господа их любили? Ведь все они были р-у-у-с-кие...» (Там же: 26).

Определяющей в данном пассаже представляется, конечно, последняя лексема. И помещики, и крестьяне были *русские*, т.е. связывались они не только крепостной системой (как подавалось в СССР), но, в первую очередь всем тем, что характерно для русского мира: своеобразием быта, представлением о мире и мироздании, общностью вероисповедания и т.д. К тому же, по поповскому тексту, мальчик — герой рассказа — в тот момент просто оказался болен гриппом в серьезной стадии и, несмотря на инцидент, по прошествии времени стал полноправным и сознательным членом советского общества (прекратил выделять из монолитного и незыблемого советского мира русских, белорусов, украинцев и т.п.). А преподаватель закономерно «служит теперь издателем в редакции...» (Там же: 26).

Очевиден и сарказм Е.А. Попова: помещая рядом газетные публикации с восхвалением произведений литераторов, проникшихся «духом освободительного движения» (Там же: 25), и данную новеллу, он подчеркивает существование ограниченности выбора в подходах к так называемой творческой деятельности авторов, превозносивших то, что

нужно превозносить сегодня, а с завтрашней «переменой ветра» это же «бичующих». Система жизненных координат искажается, заведомая ложь воспринимается человеком тоталитарного государства как правда. Человеком овладевает искренняя вера в фальшивку, он становится, по-солженицынски, ортодоксом профанации и сам культивирует вздор в себе и других. Таким образом, несовпадение специфики процессов существования человека в социальных условиях тоталитарного государства порождает онтологические противоречия. Внутренняя рассогласованность действий и убеждений индивида и их содержания выходит на уровень конфликта между жизненными ситуациями и естественным состоянием человека, получившим осмысление в философских учениях Т. Гоббса (Гоббс, 2017), Ж.-Ж. Руссо (Руссо, 1976).

Известные события 1968 г., сопряженные с вторжением в Чехословакию войск пяти стран Варшавского договора, нашли характерное представление в советской прессе. Самоубийство Яна Палаха называлось в «буржуазных» СМИ («Русская Мысль», Париж, 30 января 1969 г.) «совестью мира»: «...ни студенческие демонстрации, ни другие требования и протесты не вскрыли с такой предельной глубиной трагедии Чехословакии, как самосожжение Яна Палаха» (Там же: 136). В советских же СМИ поступок пражского студента преподносился как «толчок для новой клеветы и дезинформации», «сигнал к началу шумихи» (Там же: 136) вокруг «так называемого» (с точки зрения советской пропаганды) тяжелого кризиса братской славянской страны. Е.А. Попов снова пользуется таким приемом построения составного текста, когда, казалось бы, контрастирующие (а на поверку – взаимодополняющие) информативные блоки следуют друг за другом. Так, за лицемерным советским текстом о Яне Палахе идет не менее лицемерный — о советских солдатах-пограничниках, павших во время северо-китайского вооруженного конфликта на острове Даманский в марте 1969 г. Двое журналистов (среди которых, кстати, А.А. Проханов, тогда еще специальный корреспондент «Литературной газеты») слезно описывают

прощальную встречу матерей с погибшими сыновьями, забыв о возможном сходстве этой ситуации с обстоятельствами гибели Яна Палаха.

В свете этих двух примеров, можно говорить о том, что Е.А. Попов старается подчеркнуть, что формирование однозначной картины мира, без вариантов, отсутствие свободы выбора, замещение человеческой совести государственной необходимостью с ложной аксиологией создают абсурдную атмосферу реальности, когда человек не просто сомневается в своем существовании, а не существует.

Симптоматичен в этом отношении рассказ «Мельмот-скиталец» (глава 1969), замыкающий приведенные публицистические вариации. Основополагающими в нем становятся размышления одного из героев о русском народе и русской культуре, которые спасти от нависшей «твердой, четко выраженной, непосредственной, реальной, осязаемой конкретной угрозы ... чужеродного диктата» (Там же: 140) (на самом деле, метафизической и во многом выдуманной) может только чудо (опять же, событие сверхъестественное, умозрительное и абсурдное (не рациональное)). Причем, слово «русский» берется «в весьма широком значении, неплохо бы его сузить» (Там же: 140) (естественно, намек последнего цитируемого сочетания прозрачен).

Далее в разговоре персонажей рассказа всплывает имя режиссера Р.В. Фассбиндера, скрывающее, по словам одного из собеседников, не «сумрачный германский» гений, а «наш, скифский, «с раскосыми и жадными очами» (намек на внешность режиссера) (Там же: 141). Людям, знакомым с творчеством выдающегося постановщика, сама декларируемая идея покажется абсурдом, но для советского человека, не являвшегося внутренним диссидентом, мысли аналогичного рода были чем-то само собой разумеющимся. Бытовавшая тогда в среде убежденных и правоверных коммунистов (заметим, *советского* толка) абстрактная концепция о возможности тотального объединения всего и вся на социалистических началах делала подобные фразы частотными. Читатель понимает, что перед

ним псевдоинтеллектуалы, по тексту – «интересующиеся рабочие», способные лишь глухо теоретизировать без глубинного осознания той или иной проблемы (хотя этим нередко «грешат» и «настоящие интеллектуалы» — выходцы из надлежащих слоев).

Потому и «мужественный поступок» героя не идет ни в какое сравнение с деяниями Яна Палаха и советских пограничников: «Достал с полки книгу Ч.Р. Метьюрина «Мельмот-скиталец». ... Лег и стал читать» (Там же: 141). Правда, с другой точки зрения, есть просто поступки, безотносительно какой-либо оценки. Констатация «пустого действия», «неделания», бессобытийности и в то же время творческой непрерывности погружает читателя в контекст древних восточных учений, бессмысленных и не рационализируемых обыденным сознанием.

«...Жизнь прекрасна, потому что она есть, а вот, если ее нет, то она уже не прекрасна» (Там же: 5) — так характеризует Е.А. Попов основной пафос своей книги. В свете предыдущих умопостроений приведенная сентенция получает такое значение: жизнь и ее прекрасность иллюстрирует творец непосредственно в своем произведении. В подделке (чем, в сути своей, являются СМИ тоталитарных государств) жизни нет, как и ее «прекрасности», есть своего рода ее эрзац, нечто не настоящее.

Книга заканчивается 1985 главой (1985-й — год начала перестройки). Глава содержит многочисленные вопросы, мягко говоря, недоумевающих и безнадежно уставших от Эпохи застоя читателей в адрес редакций «правдивых» советских газет: «Разъясните, пожалуйста, почему на выборах в Советы у нас по избирательному округу балотируется только один кандидат.; <...> Не секрет, что в районных и областных судах иногда допускаются ошибки. Расскажите, пожалуйста, как и где они исправляются.; Буржуазные идеологи нередко твердят о том, что в нашей стране якобы “ущемляется свобода” граждан, что государство вторгается в личную жизнь людей. Хотелось бы подробнее знать законодательные гарантии, опровергающие эти буржуазные тезисы.; <...> Известно, что в нашей стране

создана новая историческая общность – единый советский народ. Но “радиоголоса” постоянно говорят, что, по сути дела, это осуществление курса на “денационализацию народов”, ликвидацию их национальных особенностей. Какие явления нашей жизни опровергают “теории” недругов?» (Там же: 399—404).

Заключительный цитируемый вопрос в очередной раз подтверждает приводимые нами романские примеры онтологически неуютного советского мира и рельефнее обрисовывает его абсурдность. А три первых сопровождают сегодняшние будни, потому произведение «ПРЕКРАСНОСТЬ ЖИЗНИ» актуально сейчас. Как пишет о своем романе автор, «начала нет, конца нет, продолжение может следовать или не следовать» (Там же: 5).

Таким образом, подчеркиваемые Е.А. Поповым одномерность мировосприятия советского человека вследствие отсутствия самоидентификации, подмены моральной ответственности государственной необходимостью, ложной системой ценностей актуализируют изображение абсурдности среды, где человек не просто онтологически не уверен в своем бытии, а буквально не существует. Среди художественных приемов и принципов Е.А. Попова можно выделить принцип особого контрастно-дополняющего устройства текста с особым типом заглавия и подзаголовков, указывающих на нестандартность жанра и оригинальность архитектоники, приемы игры советскими клише, модификацию и гипертрофию языковых штампов советских СМИ, и т.д. Констатация бинарной природы общего советского дискурса, а в целом его экзистенциальной абсурдности, предопределяется изначальной негативной рецепцией СССР Е.А. Поповым.

Механизм моделирования картин советского и социалистического и реального мира в публицистическом дискурсе романа «ПРЕКРАСНОСТЬ ЖИЗНИ» Е.А. Попова включает в первую очередь оригинальный метод подбора газетных цитат, демонстрирующий ироничный подход к нему автора и уточняющий наиболее важные события года-главы. В то же время свои новеллы Е.А. Попов вводит в текст главы сообразуясь с содержанием

выдержек, с их событийной и патетической нагрузкой. Писатель таким образом с самого начала утверждает абсурдность советского и любого тоталитарного строя, затем на протяжении всего текста романа травестируя стереотипы советской действительности, ведя иронический диалог с читателем, деформируя и гиперболизируя языковые штампы, характерные для советской прессы и т.д., тем самым актуализируя в том числе приемы соц-арта.

В.Г. Сорокин в своей рецепции тоталитарного устройства той или иной реальности руководствуется другим методом анализа советского дискурса – методом его абсурдистской деконструкции.

На раннем этапе литературной деятельности В.Г. Сорокин понял главное предназначение своего творчества и его содержание. По справедливому замечанию исследователя М.П. Марусенкова, подкрепленному любопытным экскурсом в мастерскую самых первых литературных опытов писателя (в частности о рассказах «Тетерев» и «Яблоки»), «эротическая и фантастическая тематика» с «гротескной образностью» (Марусенков, 2008: 43) характерна была для его текстов с самого начала. «Мои вещи жёстко конструированы, внутри у них хорошо сбалансированные схемы. Это такие супермагические изделия. Людям аналитического ума их приятно разглядывать. Моя проза связана с русским театром абсурда, и в этом смысле я представляю русскую метафизику. А потом, мне говорили об этом западные слависты, мою литературу интересно интерпретировать», — в таком ключе В.Г. Сорокин определял специфику своего творчества (Сорокин, 2002). Также стоит привести важные, на наш взгляд, пассажи из его ранних интервью: «Я постоянно работаю с пограничными зонами, где тело вторгается в текст...» (Сорокин, 1996: 123), а также: «наш чудовищный советский мир имеет собственную неповторимую эстетику, которую очень интересно разрабатывать <...>» (Там же: 119). Между тем частотность подобных высказываний писателя о своем творчестве остается без внимания литературоведов и историков литературы,

и абсурдистский дискурс в его произведениях периода конца XX – начала XXI в. остается малоизученной сферой (в основном исследованием его занимался упомянутый нами М.П. Марусенков (особенно значительна в этом отношении его книга «Абсурдопедия русской жизни Владимира Сорокина. Заумь, гротеск и абсурд» (Марусенков, 2012)). В этой связи исследование абсурдистской тематики и проблематики текстов В.Г. Сорокина 1980-х гг. может быть вновь актуализирована.

С самого начала в характере прозы В.Г. Сорокина доминировала абсурдность и как главенствующий прием, и как структурный базис. Абсурдность его текстов 1980—90-х гг. опосредована их особым конструированием, мировоззренческий сдвиг сознания индивида в них не только репрезентирован, но он постепенно совершается и в сознании читателя. Прорыв в ужасное, в хаос и абсурд, происходит у писателя неожиданно и представляет собой в некотором роде скачок в «телесное», либо в «естественное». Это способ разрушения метатекста: сначала рисуются картины, вроде бы не предвещающие ничего странного. Затем происходит неожиданный резкий поворот, слом уже выстроенной знакомой всем реальности. Например, роман «Сердца четырех» начинается с того, что пенсионер-фронтовик высказывается по поводу выброшенного подростком батона. Заканчивается все тем самым внезапным как бы взрывом действительности и, как нередко у В.Г. Сорокина, попыткой совершения сексуальной девиации. В иных текстах писателя как вариант возможен поворот в сторону естественных отклонений или аффективно-невротического психоза («Первый субботник», «Русская бабушка» и др.). Общенная лексика, бессмысленные словосочетания (рассказы сборника «Первый субботник»), повторяющиеся на нескольких страницах буквы и цифры (роман «Норма») внедряются в текст с целью вскрытия абсурдности отправной ситуации и обличения и разрушения любого тотального дискурса (в данных случаях жанрово-стилевых пластов литературы социалистического реализма). Советская (и бытийная) абсурдность транслируется и на образном

уровне (попытки упорядочения хаоса служат лишь его интенсификации («Очередь»)).

Новеллы сборника «Первый субботник» по традиции интерпретируются большинством исследователей как концептуалистские тексты, в которых деконструируется советский дискурс, происходит разрушение его тотальности другой тотальностью — тотальностью гипертрофированного натуралистического шизоидного абсурда (см., к примеру, Бешукова, 2008; Щербенок, 2012). Между тем отдельные ученые, оставаясь в русле такой трактовки, открывают в ней и некоторые иные уровни. Так, известный литературовед М.Н. Эпштейн, рассматривая специфику функционирования языковых категорий в текстах постмодернизма, в частности В.Г. Сорокина, связывает идеологическую эвфемизацию речи и рецепцию понятийной «гибели» предмета: «Советская идеология на все 100 % использует магическую функцию языка заговаривать предмет, приклеивать к нему кличку и бесконечным повторением придавать ей (кличке) видимость бытия. Оттого так вампирически «кипит и трепещет» слово, что в него перешла жизнь предмета, а сам он заглох и умер» (Эпштейн, 2000: 181). В сети найдено интересное заключение одного из читателей В.Г. Сорокина о том, что в его прозе проиллюстрирована «физиология перехода от мысли к её словесному выражению» (см., <https://messie-anatol.livejournal.com/493622.html>). На наш взгляд, оно выводит на психолингвистический уровень восприятия текстов писателя, когда мотивирующая мысль сфера сознания находится в области аффектов и эмоций (ср., очевидность связи весьма заметного в начале творческого пути логоневроза самого писателя и характерных стилевых и лексических приемов рассказов «Первого субботника» (прерывания, произвольные повторения отдельных частей слов или фраз, продление звуков, паузы и пр.).

Стоит отметить, что В.Г. Сорокин мастерски работает в разнообразных дискурсах. В текстах сборника синтезируются различные типы дискурса, выделяемые в рамках двух основных (по В.И. Карасику (см.,

Карасик, 2002: 5) — персонального и институционального: публицистический, юридический, деловой, административный, мистический, бытовой и др. При этом очевидно, что сорокинский нарратив преодолевает всякие дискурсивные границы, стремясь «распространить себя за пределы самой “авангардной парадигмы”» (Моржухин, 2013: 189). Разные варианты дискурса у В.Г. Сорокина (как в данном сборнике, так и в других текстах первой половины творчества писателя (условно назовем ее «деструкцией дискурсивной тотальности» (советский дискурс в романах «Очередь», «Норма», «Тридцатая любовь Марины» или классический, тургеневский дискурс в «Романе», позже — другие конкретные авторские дискурсы в «Голубом сале»)) являются для него, в итоге, искусственно созданной навязанной тотальной конструкцией.

С.Н. Петренко вскользь касается фольклорного материала, точнее, продуктивных форм постфольклора, актуализируемых в новеллах «Первого субботника». Исследователь разбирает примеры текстуального взаимодействия постфольклора и постмодернизма, в частности садистских стихов и прозы В.Г. Сорокина (см., Петренко, 2014). Обратив пристальное внимание на фольклорную составляющую сборника, можно заметить и ее характерную деконструирующую направленность. Разрушение соцреалистического идеологического стереотипа отражения действительности происходит также посредством включения фольклорных элементов (анекдотов, частушек и т.п.), рожденных в том числе в советскую эпоху и специфичных для нее, в абсурдистский контекст. Так, классическая частушка «Я свою любимую / из могилы вырою...» в рассказе «Санькина любовь» становится конспектом его фабулы (в его гротескную, абсурдизированную форму внедряется фактуальность песни). В рассказе «В субботу вечером» деструктурируется деревенская проза «шукшинского» образца: апофеозом посиделок в честь временного возвращения переехавшего в город деревенского балагура Степана Иваныча становится его матерная прибаутка, стилизованная В.Г. Сорокиным под народную

сатиру Периода застоя, специфика которой нередко определялась присутствием в сюжете фигуры Л.И. Брежнева (Сорокин, 2001: 131). Наконец, текст «Поездка за город», отсылающий к прозе В.П. Астафьева и Е.И. Носова и деформирующий некоторые свойственные ей сюжетобразующие компоненты (в частности, характерный для ряда произведений этих писателей аспект криминализации молодежи) подается в противоположном их точке зрения ключе — оправдании насилия как компонента, присущего человеческой природе (см., Фрейд, 2005; Фромм, 2017; Бэрн, 2001). «Насилие вообще, насилие над человеком — это феномен, который меня всегда притягивал и интересовал с детства, с тех пор, как я это испытал на себе и видел. Это меня завораживало и будило разные чувства: от отвращения до почти гипнотического возбуждения <...>», — такие соображения высказывает В.Г. Сорокин в одной из ранних бесед (см., «Насилие над человеком — это феномен, который меня всегда притягивал...», электронный ресурс). Завершается сорокинский текст одной из распространенных народных травестий есенинского стихотворения «Листья падают, листья падают» — «Тихо падают листья с ясеня» (Сорокин, 2001: 210—211). Таким образом, у В.Г. Сорокина прием доведения до абсурда сочетается с характерным для концептуализма и соц-арта переосмыслением культурного наследия через разрушение канонов.

Другая весьма интересная интерпретация текстов «Первого субботника» предлагается в работе Н.П. Беневоленской (Беневоленская, 2009). Анализируя отмечаемый всеми исследователями характерный сорокинский конструктивный принцип, при котором нарративная логика базируется на резких интонационных, сюжетных и семантических сломах, т.н. «концептуальных взрывах», Н.П. Беневоленская выделяет особую его модификацию — загадочные мистические ритуальные акции. Они, по мнению исследователя, «обнаруживают общую природу, связанную с преодолением «человеческой» формы — как в духовно-нравственном, так и в сугубо физиологическом смысле» (Беневоленская, 2009: 132, 129). Творчество В.Г.

Сорокина до «Ледяной трилогии», с ее точки зрения, — «апология духовно-мистического преображения человека и одновременно ее развенчание», носящее «эзотерический и пародийно-иронический характер» (Беневоленская, 2009: 138). Верное в целом понимание художественной парадигмы В.Г. Сорокина на момент написания цитируемой работы (2009 г.), в том числе и справедливое направление исследовательской мысли в плане перспектив дальнейшей эволюции его творческого метода всё же не могут быть окончательной аналитической резолюцией относительно ранних его произведений (см., Беневоленская, 2009: 129—138). На наш взгляд, ранние дискурсивные стратегии писателя связаны с понятием катарсиса, но не только лишь в традиционном для литературы смысле (эстетика Аристотеля), а в значении психологического процесса, при котором происходит «высвобождение психической энергии, что способствует уменьшению внутренних конфликтов личности с помощью их вербализации и телесной экспрессии» (Райх, 2006: 94). С таким пониманием сопряжена рецепция В.Г. Сорокина исследователем А.В. Щербенком (Щербенок, 2012), рассматривающим кризис диалектики его исторического сознания с точки зрения психоаналитической теории травмы (З. Фрейд (Фрейд, 2005), затем Ж. Лапланш (Лапланш, 1996) и К. Карут (Caruth, 2010)). На наш взгляд, ранние тексты В.Г. Сорокина являют собой попытку через изображение характерных катарсических высокоэнергетических выплесков (указанные выше знаменитые сорокинские приемы) показать потенциал не столько негативно-позитивного (см., Беневоленская, 2009) преодоления человеческого, сколько возможность путем выхода из себя парадоксального возврата к себе, в свое естество, которое было похищено в советское время. Иными словами, в ранней прозе В.Г. Сорокина, с нашей точки зрения, применяется оригинальная методика достижения освобождения от культурно-литературного гнета советской эпохи с помощью особых экстремальных художественных средств и приемов, генетически коррелирующих с абсурдистскими. Кроме того, демонстрация шокирующего, запредельного

«литературного шоу» (термин А.В. Суворова (Суворов, 2017)) позволяет писателю выйти за «советские» рамки и вывести персонажей и читателей за грань социальной и цивилизационной конвенциональности и условностей вообще, вернуть их к доцивилизационной целостности. И в этом отношении мы не согласны с исследователями, утверждающими, что «читатель не может идентифицировать себя с персонажами произведения [В.Г. Сорокина — С.М.], оставаясь, <...> сторонним наблюдателем вымышленной конструкции» (П. Дойчман «Повествовательный дискурс в прозе Сорокина» (цит. по: Ковалев: электронный ресурс)). Кроме того, выражаемое исследователем Г. Риттером восприятие художественных произведений Ж. Батая с точки зрения присущих последнему «трангрессии, экстатического выхода за пределы, преодоления запретного» (Ritter, 1997: 39) коррелирует, как увидим далее, и с творчеством В.Г. Сорокина, конгениального, на наш взгляд, названному французскому философу и писателю.

В рассказе «Соревнование» В.Г. Сорокин экспериментирует с расхожим сюжетом производственной литературы, который можно обозначить как «социалистическое соревнование». Начавшись вполне безобидно как диалог двух лесорубов — Лохова и Будзюка, рассказ перерастает свои кажущиеся дискурсивные границы, сквозь эстетику Д. Хармса реконструируясь в мистическую архаику, связанную с шаманскими экстатическими состояниями и ритуальными действиями. Сюжетная линия после «взрыва реальности», проявленного через убийство Лоховым Будзюка и повторяющееся его бормотание «Теперя и посоревнуемся... посоревнуемся...» (Сорокин, 2001: 24), ведет к раскрытию шаманской «техники экстаза» (терминология М. Элиаде (Элиаде, 2015)), выражающейся через образ третьего мальчика, получившего удар в живот, погрузивший его в транс. В этом иллюстрируемом потоком сознания транс-мальчик, согласно специфике «опытов вне тела», путешествует в «нижний мир», опосредуемый в тексте через лексические формы «толстое сало», «яма», «погреб», «гниль», «пирамидка»; затем — в «верхний», эксплицируемый через возвышенную

лексику («золотоносные просторы», «белокурые отроки», «среброликие старцы», «фиолетовый лабиринт смерти», «чертоги», «скрижали», «вечность» и т.п.) и троичное повторение глагольных форм. Думается, этот персонаж может быть персонификацией читателя, воспринимающего магическое авторское послание-заклинание, целью которого представляется попытка т.н. «смещения его точки сборки». Думается, именно этот термин шамана Хуана Матуса здесь подходит лучше всего: «— Следующая истина состоит в том, — продолжил дон Хуан, — что восприятие возможно благодаря точке сборки — особому образованию, функция которого заключается в подборе внутренних и внешних эманаций, подлежащих настройке. Конкретный вариант настройки, который мы воспринимаем как мир, является результатом того, в каком месте кокона находится точка сборки в данный момент» (Кастанеда, 2014: 251). Помимо этого, в данном рассказе (а также в «Кисет», «Обелиск», «Памятник») и конкретно в шаманском потоке сознания уже содержатся в зачаточном состоянии будущие образы последующих крупных произведений В.Г. Сорокина («Сердца четырех», «Голубое сало», «Ледяная трилогия»).

Природа символического и психологического соединения персонажа и читателя особенно отчетливо просматривается в рассказе «Желудевая падь», построенном на диалоге деда-фронтовика и внука в лесу в местечке под одноименным с текстуальным названием. В самый важный момент своего повествования о погибшем в войну здесь друге, дед вдруг начинает блять. Внук недвусмысленно пугается: «Сашка недоумевающе уставился на него.

Дед вытянул перед собой руку с трубкой, качнулся и пошел по папоротникам, бляя и трясясь.

— Дедуль... дедуль... — прошептал бледный Сашка, привставая» (Сорокин, 2001: 35). Читатель подсознательно ассоциирует себя с внуком, поставленным дедом-автором в стрессовую ситуацию, обусловленную критическим нарушением причинно-следственных связей, влекущим

нарушение привычной психической работы организма. Здесь В.Г. Сорокин также близок к хармсовской поэтике, а также к метафизике страха (ср. с басней Д.И. Хармса о «волшебнице»: «Читатель, вдумайся в эту басню, и тебе станет не по себе» (Хармс, 2013: 260)). Кстати, есть читатели, воспринимающие «Желудевую падь» как реалистический текст, базирующийся на психоанализе и апеллирующий к поствоенному, посттравматическому синдрому, т.н. триггеру (см. подробнее: Shephard, 2000).

Всё это отчасти коррелирует с гипотезами исследователя А.В. Щербенка, рассматривающего творчество писателя сквозь призму упомянутой нами психоаналитической теории травмы. Гипотезы его заключаются в сочлениии сорокинских приемов и травматической рефлексии: «Именно это мы и наблюдаем в сорокинских текстах — и отсутствие исторического развития, и повторяющаяся симптоматика, и обнаружение травматических противоречий в основе любого языкового мира. Поэтому тексты Сорокина представляют собой артикуляцию российского исторического сознания, сформировавшегося на основании травматического опыта 80—90-х, который во многом предопределил и основные параметры этого сознания» (Щербенок, 2012: 211, 213). Не имея задачи интерпретации идей А.В. Щербенка, которые, на наш взгляд, имеют как слабые, так и сильные стороны, тем не менее подчеркнем, что при всем своеобразии и, в целом, справедливости такой трактовки (к примеру, В.Г. Сорокин подчеркивал в интервью «Русскому журналу», что на его творчество повлияли собственные душевные и физические детские травмы (см., «Насилие над человеком — это феномен, который меня всегда притягивал...», электронный ресурс) ученый не замечает сюрреалистичной и абсурдистской природы творческого акта и творческого сознания писателя, предпочитая рассматривать их лишь в психоаналитическом ракурсе. Однако все выделяемые З. Фрейдом черты травмы, переносимые А.В. Щербенком на творчество В.Г. Сорокина («нелокализумость во времени», «проявляемость через навязчивое повторение и воспроизведение», «доступность для сознания

только через ее символы», «недоступность для проработки и преодоления» (Щербенок, 2012: 210—214), кроме последней, очевидно сопутствуют методологии и поэтике абсурдистики. В общем, весь диапазон абсурдистских в своей сути приемов и методов В.Г. Сорокина направлен в текстах «Первого субботника» на деструкцию «советского» и любого поработочающего сознание дискурса.

В ряде рассказов «Первого субботника» абсурдистская рефлексия соотносится с трактовкой препубертатных переживаний с их интересом к актам отправлений («Дорожное происшествие» (Сорокин, 2001: 250—251)), а также с возвратом к травматическому опыту, полученному в детстве (финализирующие рассказ «Возможности» повторения, ассоциативность конечных предложений рассказа «Памятник»).

В рассказе «Возможности» у гражданина, пришедшего домой после рабочего дня, в сознании созревают жуткие в своей абсурдности образы человеческих возможностей: «Что может человек? <...> Снять штаны, не снимая пальто? Поставить закипающий чайник в холодильник? Положить штаны на зажженную плиту? Положить сверху мясо? <...> Вынимать из двери холодильника яйца и равномерно бросать их на пол?» (Там же: 265—266). Этот рассказ можно интерпретировать в русле деконструкции экзистенциальной абсурдистики. С ним явно коррелирует рассказ «Тополиный пух», где фигурирует «взбесившийся» профессор, избивающий и оскорбляющий жену, с которой, как может следовать из сюжета, прожил большую половину своей жизни. После слов об «относительности» всего сделанного («...как много сделано, а кажется — ничего...») (Там же: 112) следует своего рода экзистенциальное (или буддийское наизнанку) пробуждение профессора, постигшего абсурдность своего бытия как человека-функции, воспринявшего ясперсовскую «ясность» (см., Ясперс, 2012) (ср. также с рассказом «Морфофобия»). Через ощущение собственного нетождества, отказа от самоотождествления с социальными и т.п. ролями, которые дает рецепция абсурда, персонаж и читатель возвращаются в свое

«доэволюционное», незамутненное цивилизацией состояние (в сорокинском варианте во многом физиологически мотивированное и персонифицированное в образе СССР).

Таким образом, путем абсурдистской деструкции советского дискурса достигается, во-первых, освобождение читательской рецепции от всякого тоталитарного дискурса (прежде всего советского) (все рассказы сборника); во-вторых, провозглашается возврат к целостному мировосприятию, в том числе к творческому слиянию субъекта и объекта («Желудевая падь», «Соревнование», «Кисет», «Обелиск», «Памятник» и др.); в-третьих, транслируется отказ от конвенционального самоотождествления с социальными ролями, актуализируемый в древних восточных учениях, в работах философов-экзистенциалистов и т.п. («Возможности», «Морфофобия», «Тополиный пух», «Памятник» и др.).

Необычное конструирование текстов, многообразные синтаксические и семантические неправильности, включение в абсурдистский контекст специфичных для советской эпохи фольклорных элементов и их суррогата, табуированной лексики и ничего не обозначающих фраз и т.д. приводит к возникновению функциональной оригинальной методики обретения избавления от культурно-литературного груза советской эпохи. Путем применения экстремальных художественных средств и приемов, генетически коррелирующих с абсурдистскими, совершается не просто репрезентация, но определенное ментальное смещение в сознании читателя. Подобным образом персонажи и реципиенты текста выводятся за «советские» рамки и в целом за грань общественных договоренностей и предрассудков вообще, возвращаются к первоначальной цельности, в том числе декларируется возврат к творческой нераздельности субъекта сознания и объекта познания. В целом негативная рецепция советского абсурда в случае В.Г. Сорокина, при видимом понимании им относительности оценочных суждений, открывает конструктивные возможности текста.

Таким образом, одним из основных тематических и проблемных начал отечественной прозы абсурда 1980-х гг. становится художественное воспроизведение советской реальности в ее разнообразных экспликациях. При этом воспроизведение это по большей части деструктивное и происходит оно по двум стратегиям: элементарная констатация бинарной природы советского дискурса посредством иронически-парадоксальной и сатирической переоценки советского прошлого (Е.А. Попов) и тотального разрушения тотальности советского дискурса с использованием самых разнообразных приемов и методов (В.Г. Сорокин). На наш взгляд, абсурд прозы этого времени можно обозначить как «*деструктивный*». Однако уже здесь рецепция в данном случае советской тематики, какой бы характер она ни принимала, предполагает наличие, на наш взгляд, определенного онтологического контекста, внутри которого происходит поиск и утверждение некоего глубинного смысла, приближающего к экзистенциальной сути.

§ 2. Абсурд в прозе 1990-х гг.: фиксация смены парадигм

Распад СССР, подобно Октябрьскому перевороту в свое время, явился причиной перелицовки самих оснований человеческого быта и бытия, трансформации привычного порядка и изменения правил. Безусловно, такие изменения влекли за собой кризис устоявшейся картины мира, связанный с утратой прежних коммунистических идеалов; нравственный и ценностный кризис общества, детерминированный смещением традиционных бинарных схем и понятий.

«Ощущение хаоса» для части интеллигенции не только определило мировоззренческий субстрат, но и приняло форму художественных исканий времени, модернизировало рецепцию и индикацию искусства. Об этом свидетельствует формирование в 1990-е гг. постмодернистского типа сознания с установками на новизну принципов литературного творчества,

опиравшейся теперь на глобальное понимание условности мироустройства, относительности представлений о реальности и ее субъекте. Чувство абсурда определило концепцию свободной личности писателя, свободной прежде всего от внешнего мира. Согласно Т.Л. Рыбальченко, «Литература становится текстом о текстах, онтологией литературы — не материальное бытие и не живое сознание, а тексты, язык, законы мышления, точнее, отсутствие законов мышления о мире, разочарование в поиске смысла...» (Рыбальченко, 1999: 72).

В отечественной культурной среде 1990-х гг. наметился курс на имидж и стиль в искусстве. По мысли популярного в это время художника-акциониста О.Б. Кулика, высказанной им в беседе 1995 г., тогда определилась особенно интенсивная фаза борьбы «между словом и знаком, изображением, жестом, невербальными высказываниями» (цит. по: Бавильский, 2004: 180). Эпоха логоцентризма, наступившая в XIX в., завершилась, по мнению О. Кулика, в 1950—1960-х гг. на этапе развития концептуализма: «Культурная парадигма меняется, из нее уходит литературоцентричность, она теряет власть, которую <...> она не так долго и удерживала», «На первое место выходит изображение или жест <...>» (цит. по: там же: 283). Одновременно в жизни и искусстве 1990-х гг. обозначилась тенденция к освобождению от оков теории и политики, обусловленная предположением о неизбежности такого освобождения. Однако идея тотального избавления от теоретического и политического диктата влекла за собой расцвет суррогатного искусства, выраженного в его упрощенности, безвкусице и коммерциализации (повсеместное распространение массовой «бульварной» литературы, к примеру, эротического и порнографического содержания, часто написанной коллективом авторов и пр.). Развитию подобных процессов в литературе исподволь содействовали сами писатели и критики, в своих статьях и речах констатируя гибель литературы вместе с гибелью Советской империи («Поминки по советской литературе» (1989) Вик. Ерофеева; А. Латынина «Комментарии: заметки о современной

литературе» (1991); В. Новиков «Алексия» (1992—1993) и др.). Новыми капиталистическими стремлениями было обусловлено переключение обыденного сознания на визуальные потребительские сферы, в первую очередь телевидение, с актуализацией необходимости приобретения и зарабатывания, что в большой степени вычеркивало из жизни многих людей духовную составляющую. Коммерческими и развлекательными функциями определялся и литературный вектор, где доминантными авторами стали Б. Акунин, П. Дашкова, Д. Донцова и др.

Ввиду подобных трансформаций категория абсурда 1990-х гг. в некоторых своих проявлениях начинает характеризоваться всеобъемлющим выходом за рамки не просто форм традиционного понимания письма, но и достаточно авангардистского даже для искушенного читателя творчества. Литературные произведения, публиковавшиеся, в частности, в «Митином журнале» — альманахе и издательстве, — изначально представляли собой, по словам основателя и главного редактора Д.Б. Волчека, чтение для узкого круга «ценителей нетрадиционной литературы» (Иванов, 1996: 190). По отношению к этим текстам рецепция исследуемой категории О.Д. Бурениной, помещающей абсурд «в авангарде авангарда» (Буренина, 2004б: 189), приобретает особое звучание. «Митин журнал» ориентирован на весьма новаторские, порой сверхавангардистские произведения, иногда абсолютно не вписывающиеся в рамки официальной литературы. Между тем их можно отнести к гипернатуралистической абсурдистике (определение условно): так или иначе их авторы, и прозаики, и поэты (Я. Могутин, А. Витухновская, Е. Простоспичкин, К. Решетников (Шиш Брянский), позднее — И. Масодов, М. Климова и др.), все же последовательно реализуют многие принципы и приемы как отечественного, так и зарубежного абсурда в том или ином, чаще гипертрофированном, виде (Д.И. Хармс, О.Е. Григорьев, У. Берроуз).

Сопоставим по своей специфике с творчеством вышеуказанных литераторов кинематограф С. Басковой, в котором постмодернистский гипертрофированный и гипернатуралистичный абсурд особенно ярок и

беспрецедентен (фильмы 1990-х гг. «Кокки — бегущий доктор», «Зеленый слоник»). Режиссер сотрудничает с начинающими в 1990-е гг. представителями авангарда в разных видах искусства В. Епифанцевым и С. Пахомовым (Пахомом). Творческая деятельность последнего, совмещающая разнородные сферы искусства (литература, музыка, живопись, кинематограф), представляет собой, по сути, квинтэссенцию абсурда.

Отметим также более «уравновешенное», но не менее абсурдизированное, творчество того времени режиссеров С. Дебижева («2 капитана 2», «Комплекс невменяемости»), Андрея И («Конструктор красного цвета», «Научная секция пилотов» и др.). Особый ракурс категории абсурда высвечивается в экзистенциальных документальных и игровых фильмах А. Аристакияна («Ладони», «Место на Земле»). Всё же в это время экстремальное кино становится весьма актуальным и создается в том числе художниками-акционистами (к примеру, О. Мавроматти («Выблядки», «Тайная эстетика марсианских шпионов»)).

Подчеркнем, что отечественная проза абсурда и об абсурде 1990-х гг. существовала не только в своем экстремальном варианте. К читателю продолжали возвращаться начавшие издаваться в перестроечное время запрещенные авторы, окончательный выход «из подполья» неофициальной литературы также знаменовался возможностью встречи более широкой аудитории с текстами, долгое время существовавшими в форме литературного самиздата. Авторы и тех, и других книг подходили к творчеству экспериментаторски и новаторски, что предполагало частотность использования авангардистских приемов, абсурдистских прежде всего (Саша Соколов, Э.В. Лимонов, В.П. Аксенов, Г.Н. Владимов). Помимо «возвращенных» писателей в отечественной литературе «осваивались» авторы, вошедшие в неё в конце 1980-х гг. и ориентировавшиеся на отображение абсурдного среза действительности: В.О. Пелевин, Т.Н. Толстая, Д.Л. Быков и др.

Отдельные писатели не просто обратились к осмыслению советского прошлого (Б. Окуджава), но сосредоточились на экзистенциальном спектре жизни современного человека, ее пограничных рубежах, связанных с абсурдным восприятием им окружающего (В.С. Маканин, Л.С. Петрушевская, А.Г. Битов).

Между тем специфика 1990-х гг. пересекается с «пограничностью» природы категории абсурда, которая определяется своим нахождением и экспликацией на «рубежах» — культурных, литературных и исторических эпох, видимого и тайного, нормы и запредельности, разума, сверхразума и безумия, сознания и бессознательного и т.п., но прежде всего — смысла и бессмыслицы. Не следует, однако, забывать, что всякие границы иллюзорны и устанавливаются нами самими, они пребывают с нами постоянно и, возможно, особую экзистенциальную важность приобретает освобождение, выход за рамки логики. Подобная семантика присутствует в прозе 1990-х гг. Ю.И. Ковалю, Д.А. Горчева и Е. Радова.

Ю.И. Коваль начал свое главное произведение «Суер-Вьер» в 1955 г. во время учебы в институте (МГПИ им. В.И. Ленина), возвратился к нему в 1980-х и писал практически до самой своей смерти в 1995 г., дополняя и перекраивая текст. В результате в книжном варианте увидеть его пришлось читателю, ибо писатель застал лишь публикацию отдельных глав. В этом нам кажется определенная «пограничность» «Суера-Вьера»: ситуация сорокалетней дистанции между началом и завершением текста, но при этом невозможности автором узреть свое творение изданным целиком (даже журнальная версия появилась спустя месяц после ухода Ю.И. Ковалю), по сути, ознаменовала хронологическую транзитивность текста. И во всём остальном «Суер-Вьер» представляет собой феноменальное художественное высказывание Ю.И. Ковалю, поправшего рамки, не только литературные, но и всякие, установленные человеческим сознанием.

Несмотря на несомненный интерес к произведениям Ю.И. Ковалю, в литературоведении его творчество с точки зрения жанровой структуры не

часто становилось предметом специального исследования, тогда как необходимость в комплексном анализе его жанровых особенностей назревала уже давно. Попытки рассмотреть творчество Ю.И. Коваля в развитии, проследить эволюцию его жанровых модификаций, выявить закономерности специфики жанрообразования, его повторяющиеся способы, в целом, немногочисленны и касаются произведений писателя для детей, составляющих основной корпус его творчества (см., Веднёва, 1999; Минералова, 2008; Челюканова, 2014 и др.). Исследованию единственного, с нашей точки зрения, художественного произведения Ю.И. Коваля, адресованного взрослой аудитории, посвящены несколько работ, но сквозь призму жанрообразования его рассматривают лишь некоторые литературоведы (к примеру, И.Н. Ширяева (Ширяева, 2017)). И.Н. Ширяева относит «Суер-Выер» к жанру литературной нонсенс-сказки, что до некоторой степени корректно, но, исходя из нашей точки зрения об универсальности феномена абсурда, которую мы развивали в первой главе диссертации, понятия нонсенса и сказки здесь не отражают всей художественной специфики крупнейшего и, возможно, главного произведения писателя. Думается, произведение, во-первых, принадлежит литературе абсурда (который, напомним, мы рассматриваем как метапонятие по отношению ко всем смежным более узким дефинициям), во-вторых, текст имеет авторскую жанровую номинацию, и, в-третьих, содержит ряд т.н. прежанровых форм, образующих особый оригинальный жанр «Суера-Выера».

Жанр исследуемого текста определен самим автором — «Пергамент». В суженном значении пергамент — это рукопись, эпистола. А. Етоев обратил внимание на особый «музейный» характер подобного рода посланий, что обуславливает их древность и выстроенность: «к древности отношение бережное <...> нельзя ничего менять <...> любая мелочь <...> играет роль важную, как в оркестре» (Етоев, 2019: 23). От себя добавим к этим справедливым замечаниям, что «древность» пергамента таит стержневой момент — пергамент именно направлен, завещан людям будущего, т.е. в нем

заложен особый смысл, доступный посвященным. Этот смысл необходимо расшифровать. Он затуманен аллегориями, семантическими и синтаксическими несоответствиями, нелогичностью и языковой девиантностью, отсутствием классического сюжета с его привычными атрибутами, прежде всего началом и концом, и т.п.

Для «Суера-Выера»-пергамента специфичны дискредитация традиционных культурных кодов, буквализация идиом, знаковая буквализация (знаки препинания, математические знаки, — их поедание, как в классической литературе гротеска, и т.д.). Особенности системы образов аналогичны произведениям классической абсурдистики (в частности, «Охота на Снарка», «Алиса...» Л. Кэрролла, которые, в свою очередь, сами восходят к древним источникам — Овидий «Метаморфозы», Плиний Старший «Естественная история» и др.), в частности, отсюда, помимо разноликих товарищей Суера-Выера, такая полифония несуществующих, выдуманных животных и человекообразных, встречаемых на островах (уникорн, собакоиды, гиенопарды, сциапод). Текст наполнен многообразными жанровыми пародиями, модификациями и мистификациями (стихи, пьесы, классификации, кадастр, и пр.).

Характерны композиционные решения: слияние нескольких глав в одну, оригинальный композиционный ход «прозотрясения» с «выпадением» целых глав и их частей из текста, который при этом четко структурно организован, разделен на части с заглавиями, соответствующими устройству фрегата (начальная глава носит название «Бушприт», три части номинированы аналогично корабельным мачтам). Отдельные издания «Суера-Выера» снабжены рисунками автора.

Тем не менее осведомленный и подготовленный читатель сумеет проникнуть в самую суть, разрешит все увлекательные вопросы, преодолеет преграды и примет истину, заключенную в бесконечности...

Жанр «пергамент» — жанр лишь одного конкретного произведения, не реализующийся в других границах, в пределах художественных миров

других писателей. Однако внутри него сосуществуют различные жанровые традиции, в первую очередь характерные для древних литератур. Именно поэтому Ю.И. Коваль избирает для своего произведения условный жанр, который невозможно четко детерминировать, — поскольку он пребывает только как жанр «Суера-Выера» и в то же время содержит многообразные жанровые признаки, от архаического эпоса и низших средневековых жанров до жанров древнерусской литературы и фольклора. О. Мязотс верно замечает, что таким образом писатель обозначил «не только исторические корни своей книги, продолжающей традиции знаменитых утопий эпохи Возрождения, но и синкретичность формы, вобравшей в себя динамику приключенческого романа, глубину философской прозы, искрометность анекдота, беспощадность сатиры, безудержный полет фантастики, тонкий поэтический лиризм» (Мязотс, электронный ресурс).

Ю.И. Коваль в качестве основной жанровой составляющей избирает характерный для абсурда и для классических романов-путешествий, во многом прародителей нонсенса (Дж. Свифт «Путешествия Гулливера», Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль», М. Сервантес «Дон-Кихот», Ч. Диккенс «Посмертные записки Пиквикского клуба» и др.), мотив — пути, странствия. Посредством «включения» механизма ассоциативности писатель создает свойственную этим романам структурную организацию: персонажи «Суера-Выера» путешествуют по вымышленным мирам-островам — от одного к другому. Основой сюжета, по всей видимости, послужил здесь роман Ф. Рабле, конкретно — его четвертая и пятая главы, в которых Пантагрюэль со своими соратниками отправляется в плавание к оракулу Божественной бутылки и по пути посещает множество островов. Ю.И. Коваль сам отмечал аспект родства своего текста и текстов мировой классики: «Я думаю, что я написал вещь, равную по рангу и Рабле, и Сервантесу, и Свифту, думаю я. Но могу и ошибаться же...» (см., Скуридина, 1998). Приведем также слова из другого интервью, к которым вернемся

позже: «Мне кажется, что я написал вещь, равную Бог знает кому, но это, конечно, только Богу известно» (см., Харитонова, 2004).

Одновременно жанр «Суера-Выера» близок к жанру плутовского романа, отдельные черты которого модифицируются, соединяя в себе пародийность и в некоторой степени сатиричность. Исследователи отмечают особый характер текста Ю.И. Коваля, выраженный в полном отсутствии элемента моралистики, который так или иначе наличествует в сатирических произведениях (см., к примеру, Шевелев, электронный ресурс). Между тем, по мысли Т.А. Екимовой, в «Суере-Выере» «причудливым образом обыгрываются все уровни жизни советской и постсоветской эпохи в период с 1955 по 1995 год (эти границы установлены автором в так называемом кадастре) и представления о ней. Это удастся с помощью словесной игры, причем понятна эта игра “посвященным”, тем, кто жил в это время, ибо за каждым словом и выражением скрывается история или политика» (цит. по: Ширяева, 2017: 59). Такая политическая и историческая «маскировка» влечет за собой несомненный сатирический аспект, понятный не только читателям, знакомым с реалиями времени написания произведения или чья сознательная жизнь проходила в ту эпоху, но и более молодой аудитории, которая не всегда может увидеть какие-то конкретные события за ассоциативным покровом, но определенные общие моменты замечает (к примеру, сюжет, связанный с Островом нищих (глава «Прелесть прозы»), строится на вполне прозрачном ассоциативном ряде «творец — цензура — реципиент» (Коваль, 2019: 163—166)). На самом деле, как ни парадоксально, и мы уже достаточно останавливались на этом ранее, но именно зашифрованность предполагает простор для интерпретаций, хотя в данном случае все они в конечном итоге приведут к одной-единственной, как, наверное, и хотел автор. Абсурд — это «обратный, неслышимый смысл», который нужно услышать.

Если вернуться к рассмотрению художественной специфики плутовского романа, эксплицированной в анализируемом тексте, то можно указать еще на некоторые ее признаки. Он назван по имени основного

персонажа — своеобразного типа героя-трикстера — капитана Суера-Выера. В различных сложных ситуациях, требующих особого подхода, капитан ведет себя подобно плуту, избегая эксцессов, находит выгодные для команды Лавра Георгиевича решения, при этом оказываясь хитрее неприятеля, а порою применяя свои способности и против своих товарищей (например, сюжет об Острове, на котором всё есть (глава «Капитанское пари»), где Суер-Выер выиграл придуманное и заключенное им же пари, «подставив» тем самым боцмана Чугайло, но одновременно в результате выручив его в процессе бесприбыльного обмена с аборигенами (глава «Надписи на веревке»)) (Коваль, 2019: 146—151; 151—156).

Использование различных способов ведения повествования, активизация игровых аспектов, включение интертекстуальных механизмов — всё это призвано воздействовать на читателя в различных целях и одновременно является признаком постмодернистского произведения. На постмодернистские черты в «Суере-Выере» обращали внимание исследователи, в частности, Н.Л. Лейдерман (Лейдерман, 2005) и нек. др. Действительно, в числе названных принципов постмодернистского повествования увлекательность текста и игра автора с читателем — важные правила и ковалинского метода. Однако функционировать все они начинают в процессе индивидуальной авторской самоидентификации.

К примеру, прием использования имплицатур-иероглифов, актуализированный А.И. Введенским в своем творчестве, на наш взгляд, применяется и Ю.И. Ковалем. В тексте «Суера-Выера» частотен стихотворный компонент, специфичный для названных жанровых модификаций, так или иначе получивших преломление в нем. В стихах содержатся иероглифы истины, с помощью которых происходит постепенное к ней приближение, как персонажей книги, так читателей. К примеру, стихи одной из начальных глав («Остров Валерьян Борисычей») созданы практически по идентичным с применяемыми А.И. Введенским

структурным, композиционным, а также смысловым принципам. Приведем стихотворение Ю.И. Ковалю из названной главы разбираемого текста —

О, океан! О, тысячи
На небе дивных звезд!
Все Валерьян Борисычи
Имеют длинный хвост
Имеют хвост, но он не прост,
Меж небом и землей он мост.
В душе изъян был высечен
На долгую науку.
Вам Валерьян Борисычи
Протягивают руку.

Берите нашу руку,
А то дадим по уху!
(Коваль, 2019: 32)

— и сравним с ним некоторые строки А.И. Введенского (цит. по: Введенский, 2013, кроме указанных особо):

священник вышел на помост
и почесавши сзади хвост
сказал ребята вы с ума сошли
она давно сама скончалась
пошли ребята вон пошли
а песня к небу быстро мчалась
(«Всё» (с. 81))

Он увидел волка,
Взял его за хвост,
Перекинул волка
В речку через мост.

К дому шел устало,
Спешил Егор домой.
Солнце догорало
Где-то за горой.
(«Егор» (Введенский, 2011: 62))

Та-ра-ра-бумбия
Сижу на тумбе я.
Простерты руки

Он обратною рукою
показал мне — над рекою
рыба бегала во мгле,
отражаясь как в стекле.
(«Гость на коне» (с. 181))

Ночь каменеет на мосту,
Холодный снег и сух и прост.
Послушайте, трактор мой пуст,
Где звёзды лошадиный хвост.
(*Стихи из цикла «Дивертисмент»*
(«Ночь каменеет на мосту...») (с. 29—30))

одинок остался Франц
созерцать протуберанц
мерить звёзды звать цветы
составляя я и ты
лёжа в полной тишине
на небесной высоте
(«Человек весёлый Франц...» (с. 106))

К скучной скуке.
Рука простёртая
Ласкает звёздочки...
(*Стихи из цикла «Дивертисмент»*
(«*Та-ра-ра-бумбия*») (с. 29))

Наблюдаем характерные для А.И. Введенского образы: звезды, хвост, земля, небо, мост, душа, рука; использование необычных имен персонажей. Возможны справедливые, на первый взгляд, возражения о том, что подобные образы во множестве встречаются у всех поэтов. Однако, именно в творчестве А.И. Введенского они становятся константными, даются всегда в особом ракурсе и приобретают особый смысл, к которым близки они же (образы, их ракурс и смысл) в ковалинском тексте. А.Г. Герасимова подтверждает: «В стихах Введенского освобожденная случайность словесных смыслов преобразуется, переорганизуется по открываемым ею же самой новым и древним законам. <...> сквозь хаос «бессмысленных» случайностей начинает проступать <...> бесконечно значительная тема: Время, Смерть, Бог» (Герасимова, 2013: 18). «“Время, Смерть, Бог”, — так, по свидетельству Друскина, еще в юности назвал Введенский свою главную и единственную тему» (Герасимова, 2013: 9). Пространственно-временная организация Ю.И. Ковалья явно соотносится с ней же у А.И. Введенского: ликвидация разделения верха и низа, т.е. имплицитно и других оппозиций, потенциальное смешение временных координат, отсутствие какой бы то ни было фиксированности.

Отметим еще раз значимость указанной главы «Суера-Выера». Она маркирована в тексте сначала формально — идущим перед ней «сошестерением» глав (с первой по шестую), иллюстрирующим эпизод шторма, а затем и содержательно — Остров Валерьян Борисычей — первый остров, который посещает команда Лавра Георгиевича; кроме того, это развернутая аллюзия на важный биографический факт существования тайного общества «Юриосичей» (Юриев Иосифовичей), в которое входили четверо друзей — Ю.И. Коваль, Ю.И. Домбровский, Ю.И. Визбор и Ю.И.

Коринец. Конечно, в таком контексте стих о Валерьян Борисычах получает, видимо, основной, вполне конкретный смысл: «длинный хвост» Валерьян Борисычей — это творческое наследие их прототипов, которое обуславливает их бессмертие и сближает с божественной творческой сутью («меж небом и землей он мост»), благодаря определенному «душевному изъяду», предопределяющему как раз такие, творческие, ориентиры. С другой стороны, всё это лишь диалектически утверждает существование обозначенного нами ранее смысла, уточняя его.

«Взрослые» стихи А.И. Введенского Ю.И. Коваль мог читать в периоды ранней (очень гипотетически) (в 1980—1984 гг. в Америке выходил составленный М.Б. Мейлахом и В.И. Эрлем двухтомник) и поздней (более очевидно) (в 1993 г. появилось российское переиздание) (см., Герасимова, 2013: 7—8) работы над рассматриваемым текстом. Допустимость этого косвенно подтверждается, в частности, вероятной связью одной из важнейших, на наш взгляд, глав «Суера-Выера» (под названием «Гортензия») с центральным в творчестве А.И. Введенского стихотворением «Мне жалко, что я не зверь...». В любом случае стихи для детей А.И. Введенского были, в общем, доступны для читателей и в них, с нашей точки зрения, в латентной форме реализовалась оригинальная художественная специфика его стихов, говоря условно, адресуемых зрелой аудитории (поскольку трудно четко обозначить их реципиента времени написания, скорее, они были обращены некоему метафизическому адресату). С 1960-х же гг. эти тексты публиковались в сам- и тамиздате.

Между тем, несмотря на некоторые особенности «Суера-Выера», характерные для литературного постмодернизма, что, на наш взгляд, всё же не является структурообразующим элементом «пергамента», *центр* в повествовании имеется, причем весьма заметный. Он коррелирует как минимум с двумя персонажами: капитаном Суером-Выером и авторским альтер-эго Дяем (как нам объясняется, имя это было получено путем «усекновения» «прекрасного русского слова “разгильдьяй”») (Коваль, 2019:

97), а на самом деле являлось прозвищем будущего писателя во время обучения в институте). Имя героя Суера-Выера отсылает к вполне абсурдным, «детским» словосочетаниям, точнее, к сочетаниям из детского фольклора (наиболее вероятный, на наш взгляд, источник — считалочки о Шишеле-Мышеле, Эниках-Бениках и т.п.), к английским стишкам (в частности, о Шалтае-Болтае (Humpty-Dumpty) из «Сказок матушки Гусыни», знаменитый персонаж которых выведен в «Алисе в Зазеркалье» Л. Кэрролла), оно может восходить и к более характерным в культурном отношении текстам — Библии и пр. (на это указывает ряд библейских реминисценций в речи Суера-Выера, наиболее типична в этом отношении «...и прочая суета» (Коваль, 2019: 94) (ср. с известной цитатой из книги Экклезиаста)). В этой связи мы возвращаемся к словам Ю.И. Коваля, приведенным в начале, о равновеликости созданного текста, степень которой известна только Богу. Художник, создавая свое произведение, а вместе и его героев, становится в определенном смысле подобен демиургу (в широком понимании этого слова), и в данном случае Суер-Выер может восприниматься как сын Божий (позволим себе предположить, что Суер-Выер может быть сопоставлен с фигурой Спасителя, ведущего корабль людей к Истине, т.е. Суер-Выер — сниженный образ Иисуса Христа (некоторые исследователи истолковывают образ Христа как трикстера, хитреца, плута (к примеру, такая идея была высказана в лекции писателя Д.Л. Быкова о творчестве И. Бабеля (см., <https://www.youtube.com/watch?v=lxt7cbYyDIo>)).

Присутствие автора, авторского «Я» ощущается в «Суере-Выере» постоянно, причем оно обнаруживается в двух своеобразных ипостасях, преобразующихся к завершению истории в одну. Прежде всего это автор-рассказчик, собственно, Дядя, являющийся членом команды Лавра Георгиевича, последовательно ведущий записи о её приключениях. С ним случаются различные инциденты, которых к концу «пергамента» становится больше (в конце концов он даже пытается полюбить золотую (буквально) женщину (глава «Золотая любовь» (Коваль, 2019: 220)). Но, всё-таки, есть и

автор-повествователь, которого можно разглядеть «за текстом», к примеру, в ссылках-посвящениях к большинству глав, и т.п. И тот, и другой постепенно перестают различаться. В результате объектно-субъектные отношения в тексте редуцируются, автор-рассказчик-герой и автор-повествователь сливаются в единого Автора, заключающего в себе абсолютное творческое начало. Более того, всё, о чем и о ком велась речь в «пергаменте», трансформируется в единое авторское «Я». Потому на финальный остров Истины, являющийся одновременно кульминационной точкой и хронотопическим центром повествования сходит лишь Один, за которым следует океан времени: «Как я и предполагал, сзади – ничего не было, океан двигался следом, замывая – какое неприятное слово – каждый мой шаг. Конечно, я об этом догадывался и всегда слышал его шуршанье за спиной» (Коваль, 2019: 227).

Таким образом, разбор некоторых особенностей жанровой дифференциации и синтеза в произведении Ю.И. Коваля «Суер-Выер», специфики культурного и литературного контекста, в который вписывается данный текст, позволяет говорить о том, что изучение его художественной проблематики далеко не исчерпало свой тематический потенциал — оно по-прежнему может быть содержательно глубоким, объективно сложным и требует пристального внимания со стороны не только теории, но и истории литературы. Произведение, несмотря на длительный период авторской работы над ним или благодаря этой длительности, кроме того, фиксирует переход литературы абсурда от поэтики классического нонсенса к формам постмодернизма, хотя в данном случае этот переход не явный (он станет более заметен позже в синтетическом абсурдистском тексте Е.В. Клюева «Между двух стульев» (2008)). В зашифрованной форме у Ю.И. Коваля также осуществлена фиксация смены культурных и исторических парадигм, также обусловленная разноплановой транзитивностью и своего рода абсурдной «метафизичностью» текста. Однако метафизическая субстанция абсурда еще более зримо предстает в текстах Е. Радова.

«Неопределимость» литературного направления, в котором работал, на наш взгляд, самый недооцененный автор конца XX — XXI столетий Е. Радов, как раз-таки можно представить как «абсурд в его метафизической ипостаси». Произведения Е. Радова в разное время относились критиками то к постмодернизму, то к психоделической прозе, то к авангарду. Сам писатель от всех усредняющих классификаций отрекся, хотя и в одном из ранних интервью обозначил стиль своего первого романа «Змеесос» как «метафизический панк», что также звучит весьма обтекаемо, как своего рода отсылка к жанру научной фантастики «киберпанк» (см., Егор Радов: «Я вижу своего читателя странным и неожиданным...», электронный ресурс). Действительно, во многих, если не в большинстве текстов Е. Радова (этот постструктуралистский термин («текст»), по его же словам, ему ненавистен, но об этом — позже), рисуется некий антиутопический мир, топика и хронос которого трудноуловимы. «Прежде всего строится некая реальность, представления о ней, ее философия, ее образ — собственно то изначально положительное, что я хотел бы, как говорится, “сказать” своим сочинением, то, что нигде не раскрывается, но постоянно имеется в виду. Само же сочинение пишется как предельное издевательство над этой реальностью и ее философией, как своеобразная проверка их на прочность, как бесконечное гнусное их пародирование в духе каких-то гадких смешков, как маразм, имеющий в своей основе здравые нормальные мысли. Это должно напоминать религиозные рассуждения злобного дебила. Мне хотелось распространить принципы “панка” или, точнее сказать, его приемы на самые сокровенные истины и переживания, вплоть до самых сокровенных. Мое глубокое убеждение заключается в том, что истинное, высшее богохульство как раз приводит к Богу, а не уводит от него, и если в этом нарочито-любовом, инфантильном, иногда по-дурацки изощренном моем стиле откроется все-таки то, что я всячески хотел выпятить, уничтожая, значит, что-то мне удалось» (Там же). В приведенной авторской сентенции о дебютном романе, с нашей точки зрения, содержится понимание Е. Радовым

на тот момент своего творческого кредо, в разной степени актуального для всех последующих его произведений, хоть и, скорее всего, в итоге писатель пришел бы к окончательному молчанию как ответу на вопросы о текстуальной специфике.

«Мандустра — эстетическая суть всего <...>, благодать, одинаково присутствующая во всем» (Радов, 2012: 167; 1992: 147—149), — так определяет Е. Радов свое мироосознание, выражаемое в произведениях. Естественно, в этом легко замечается влияние древних восточных учений, зафиксированных, в частности, в Упанишадах, цитаты из которых не только присутствуют в качестве эпиграфов к романам (к примеру, в романе «Суть»), но и рассеяны по их пространству явно и неявно.

Е. Радов не причислял себя к постмодернизму с его «толщей ритмизованных игр, убивающих друг друга» (Егор Радов: «Я вижу своего читателя странным и неожиданным...», электронный ресурс) (хотя игры в его прозе предостаточно), считая, что через эту «толщу» «опять должно вырваться наружу живое великолепие человеческого безобразия... и веры!» (Там же). Даже если в данных его словах есть доля именно постмодернистского лукавства, все же, как и во всем, есть и его противоположность, т.е. толика искренности (и то, и другое, в сущности, одно и то же), либо же отсутствует и то, и другое (между чем разницы, опять-таки, по сути, нет). В любом случае, думается, можно интерпретировать творчество Е. Радова как синтетическое (подр.: Цзянхуа, 2011: 64—68) или, по нашей терминологии, синкретическое (подр.: 1 глава диссертации), приближающее к истине через абсурд, являющийся его исходной точкой и базовой концепцией. Недаром Е. Радов называл А.И. Введенского своим любимым поэтом⁸.

⁸ Кстати, первой женой писателя была А.Г. Герасимова, исследователь творчества ОБЭРИУ и А.И. Введенского, рок-бард («Умка»); автор первой в стране диссертации об ОБЭРИУ («Проблема смешного в творчестве обэриутов» (Герасимова, 2018: 8—164)).

В одной из первых повестей «Царь добр» Е. Радов предлагает «конспект фантастической антиутопии» (Рыжова, 2012: 5), являющийся дальним прообразом реальности «Дня опричника» В.Г. Сорокина: в середине XXI в. «Дальний Восток и Сибирь заселили китайцы...», север захватили скандинавы, «пробудившиеся после долгого исторического сна», западные территории заселили украинцы и поляки, юг «колонизовался Турцией», ставшей членом НАТО (Радов, 2012: 113—114). В России не осталось ни культуры, ни литературы, «никто уже ничего не знал, не помнил, и самое главное, ничем не интересовался, кроме личных событий своей жизни» (Там же: 118). В отношении религии произошло слияние ислама и христианства, причем никто уже не помнил сути ни того, ни другого, а «люди просто ходили в кино, смотрели телевизор и читали иллюстрированные журналы» (Там же: 118). Достигнутая высшим руководством путем манипуляций массовым сознанием цель по созданию и внедрению такой религиозной абстракции, как следует из текста, напрямую связана с задачами укоренения интеллектуальной и духовной посредственности и равнодушия к искусству и культуре. Расцвет и апофеоз т.н. «попсы» привели к широчайшей общественной деградации, религиозным суррогатам и смысловой депривации. В романе «Змеесос» указанный аспект примет вид словесных и морфологических контаминаций вроде «Иисус Кибальчиш», «Мудда», в которых объединены обозначения устойчивых понятий для разного рода социумов (дореволюционного, религиозного, постреволюционного, атеистического или мусульманского и буддийского с неблагозвучием, вызывающим вполне конкретные ассоциации с бранными выражениями (Магомет и Будда)) (см., Радов, 1992).

Наконец, по сюжету исследуемого текста Земная Россия депортирована на Марс, где россияне ведут существование согласно постулатам философии экзистенциализма или догматам бусидо: из абсурдной реальности кто-то выходит в открытый космос без скафандра, «своим самоубийством погубив врагов» (Радов, 2012: 119), бóльшая же часть населения спивается.

Главный герой повести Иван Жуев уже в самом ее начале поставлен в тупик своим отцом, задающим ему вопросы об экзистенциальном выборе: погнубнуть, жить, или возродиться, — «Кто это решает?» (Там же: 119). В этом эпизоде диалога двух персонажей образы беседующих отца, сына и Бога как предмета разговора сливаются воедино, между ними исчезает граница, — в этом смысле вопрос отца приобретает трансцендентальное значение, связанное с семантикой преодоления иллюзии разделенности (в Упанишадах — майя). Дальнейшая интерпретация повести, таким образом, может развиваться в этом русле. Каждый человек заключает в себе божественную природу, которую способен пробудить становясь творцом, входя при этом в необычные состояния сознания и духа. Однако превозмочь в себе человеческое можно лишь «уповая», т.е. при наличии абсолютной веры, что и подчеркивает отец: «Я могу уповать» (Там же: 119). Иван Жуев в конце текста также мысленно произносит: «я могу уповать», т.е. верить в доброго царя, в руке которого «убить или миловать... возвысить...или втоптать в прах...» (Там же: 164). Сама фраза имеет общее значение относительности и незавершенности, характерных для уже называвшихся в диссертации восточных учений и некоторых западных философских концепций, что опять-таки коррелирует с проблемой соотношения реальности и представлений о ней: «могу» предполагает «не могу», а также «и могу, и не могу» и т.п. Сам диалог в завязке произведения ведется в измененном состоянии сознания собеседников в процессе совместного употребления алкоголя, а в финале повести Иван Жуев, ожидая казни за убийство, постигает мировой порядок, при котором «Я» тождественно нирване — мандустре — доброму Царю — Богу — небесной России — всему.

Итак, сюжет повести «Царь добр» — своеобразная трактовка пути освобождения индивида от абсурдности бытия через постижение этой абсурдности и познания того, что в Упанишадах называется «Атман» (высшее «Я» в человеке, абсолютный аспект личностного «Я», бессмертный Дух (Бхагаван, 2016: 100)). Избрание фантастической формы и

абсурдистских приемов диктуется именно сюжетным измерением: развертывание абсурдного, но безупречно выстроенного сюжета, когда в процессе и результате четко структурированного повествования, но тем не менее напоминающего делирий, происходит по сути полное взаимозамещение ситуаций, образов вследствие ликвидации объектно-субъектных рамок, когда конец равен началу, когда декларируется относительность всего во имя торжества истины. «Творческий акт есть уничтожение обыденности, культуры, любых фантомов во имя живой истины», — уверен Е. Радов (Литература — это способ быть творцом (интервью с Егором Радовым), электронный ресурс).

Рассмотренное произведение предвосхищает не только эксперименты В.Г. Сорокина («День опричника», «Метель», «Теллурия»), но и, в еще большей степени, опыты В.О. Пелевина, начиная с «Жизни насекомых» и рассказов («Колдун Игнат и люди», «Оружие возмездия», «День бульдозериста» и др.), заканчивая «SNUFF» и «Смотрителем». В первую очередь, конечно, применяемые в «Царь добр» нарративные методы предваряют повествовательные приемы и образы будущих крупных текстов самого Е. Радова. Специфика этих приемов во многом стала основанием для положительных оценок немногочисленных критиков его прозы как прозы психоделической.

Согласно Е.В. Клюеву, литература абсурда представляет собой игру по правилам, в то время как абсурд жизненный воспринимается человеком как хаос (хотя, на наш взгляд, этот хаос все равно структурируется) (см., Клюев, 2000). Мы не раз отмечали, ссылаясь на указанного исследователя, что семантический хаос абсурдного текста «компенсируется» четкой выровненностью его структуры. С такой точки зрения произведения Е. Радова можно с уверенностью отнести к абсурдистике. Стихийность содержания в них, отсутствие смысловых рамок редуцируются блестящей структурной выстроенностью: «... написать роман сходу, не имея о нём никакого представления, наверное, невозможно — он распадётся. И чем

более бредовое, причудливое у тебя произведение, тем более жёстко ты должен его выстроить. Должна быть непрошибаемая внутренняя логика» (Литература — это способ быть творцом (интервью с Егором Радовым), электронный ресурс). Возможно, поэтому Е. Радов называл «Алису в стране чудес» Л. Кэрролла универсальной книгой (см., Алексей Радов: «Сегодня я знаю, что отец — гений», электронный ресурс).

Второй роман Е. Радова «Якутия» в целом вписан в канон жанра антиутопии. В тексте присутствуют характерные антиутопические черты, прежде всего — действие происходит внутри особой реальности, области, получившей название «Якутия». Общее у данного территориального образования с действительностью только в географическом положении⁹, но все границы весьма условны, «Якутия вырастает из всего <...> Ее земля существует в мире как конкретная истина <...> ее имя есть Вселенная <...> ее имя звучит: Я-ку-ти-я, и ничего другого. Ее имя похоже на сон» (Радов, 1993: 4—5). Но, «когда произнесено имя, ни Будды, ни «я» не существует» (Иппен, цит. по: Клюев, 2000: 5), т.е., по словам самого Е. Радова, «чтобы что-то победить, надо это назвать, произнести»: «я хочу победить идиотскую мировую необязательность, невозможность субстанции, круговращение недоделанных феноменов» (Егор Радов: «Я вижу своего читателя странным и неожиданным...», электронный ресурс). Иными словами, Е. Радов, подобно восточным мудрецам и шаманам, провозглашает вероятность существования всего, что только можно представить или выдумать, в том числе такой автономии как Якутия в его тексте. И это подтверждается возможной интерпретацией смысла заглавия романа. Автор «раскладывает» слово на слоги, что позволяет воспринять это как указание. Составляющие части

⁹ В первом издании произведения (Радов, 1993) перед вступлением есть картографическая вставка с фиксацией границ Якутии как субъекта Российской Федерации, а на обратной стороне обложки — тот же рисунок с обозначенными на нем точками перемещения главного персонажа, которые образуют не кольцо, а ромб как олицетворение некой жесткой парадигмальной идеи.

корня этого слова могут быть законченными словоформами «Я» «кут» «и» «Я», получающими индивидуальное значение, функциональное в данной текстуальной рецепции. «Я» в контексте романа и семантики заглавия воспринимается в системах древнего знания Востока и в некоторых философских системах Запада (субъективный идеализм и экзистенциализм) как:

— Атман;

— абсолютное творческое начало, фундамент всего сущего (см., Фихте, 1993);

— активный творческий уровень сознания, рационализирующий поток своей активности, пребывая в пределах иррациональности (см., Сартр, 2017).

Кут — согласно мифологическим и религиозным концепциям тюркских народов, душа, «двойник» человека, «жизненный эмбрион», даруемый свыше богом, сгусток энергии, некое семя жизни, счастье, сила, дар (см., Угдыжеков, 2000). По представлениям народа Саха (республики Якутия) лексема «Ийэ – кут» имеет значение «материнская душа» (см, к примеру, Осипова, 2007: 227). Одновременно слово «кут» соотносится с русским «кут» — «закут» — «кута» (болото, низина, закоулок, тупик, но и вершина (ср., «Загнали волка в кут – там ему и капут»)). Таким образом, номинацию «Якутия» можно понимать как «материнскую душу и Атман», «материнскую душу и творческий дух», «материнскую душу и Я», «Я – душа (божественная энергия) – и – Я», «творческий полюс – тупик – и – Я» и т.п. Каждая из трактовок вполне, на наш взгляд, согласуется с тезисами Е. Радова из бесед, цитаты из которых приведены выше, и с идеологией рассматриваемого романа. Путем установления характерного для абсурда кажущегося нетождества утверждается присущее произведению Е. Радова субъектно-объектное образное и повествовательное тождество.

Роман создан с использованием готовых композиционных форм, знакомых читателю, правда имеющих нетрадиционные названия. Текст поделен на два «сегмента» (две части), внутри которых экстрагируются

главы, также получившие оригинальные номинации: в первом «сегменте» содержится четыре «амбы», пять «жеребцов», восемь «замб», две «пипши»; второй «сегмент» включает девять «онгонч» и четыре «заелдыза» (см., Радов, 1993). Особо значимые моменты повествования маркированы, что еще сильнее акцентирует внимание на внешней упорядоченности (маркеры начала и конца нарратива, большие отступы, отделяющие главы друг от друга, иллюстрационные маркеры, нумерация и т.п.). Маркировка характерна для творчества Е. Радова, четко выстроенные композиционные конструкции преобладают (к примеру, «Царь добр» состоит из 7 пронумерованных частей с названиями; «Не вынимая изо рта» — из 4; «Как я был великаном» имеет авторскую жанровую номинацию — «быль»; «Мальчики» отличается своеобразной синтаксической маркировкой: упорядоченные комментируемые определения концептов, выделенных в тексте; «Следы мака» содержит стилизованные жанровые тексты-пародии «Молитва опиуму», «Ода опиуму», «Борьба растворителя с ацетоном»; «Сны ленивца» состоит из 7 маркированных «записей» снов и явей двупалого ленивца, произведенных методом «направленного радиосканирования больших полушарий головного мозга» (Радов, 2012: 461); «Дневник клона» — из фрагментов «дневника, найденного в архиве Центральных Подземелий после их взятия доблестной Армией Всенародной Борьбы за Физиологическое Единство, опубликованы впервые в журнале «Я и Я» за январь 22-го года Новейшей Эры, выходящем повсеместно во всех мирах и территориях, подвластных Единому Двуликому Богу и его Дочери» (Там же: 462)). Приведенные примеры служат демонстрацией не только «причастности» Е. Радова к абсурдистике, не только стремления представить «безумное содержание в дискретном виде» (Клюев, 2000: 97) или усилить рецепцию фрагментации реальности, сколько, главное, показать, что если хаос внешне упорядочить, то он уже будет восприниматься как должная условная бесформенность важного метафизического содержания, не подверженного распаду и требующего семантической интерпретации.

Указание на жанровую модификацию «Якутии» содержится в «пищеве второй» первого «сегмента». Два главных действующих лица произведения Софрон Жукаускас и Абрам Головка, отправившись в путешествие сквозь время и пространство, хотя и по просторам Якутии – мировой (материнской) души — и внутренним глубинам, встречают поэта Степана Евдокимова, по-якутски Ырыа. Он говорит о высшей цели подлинного якута — «уранхая» (древнейшее племя монголов) как к возвращению к Абсолюту, который находится внутри каждого как его проекции и творца миров (ср., с «Внутренней Монголией» у В.О. Пелевина («Чапаев и пустота»)). С этой идеей связан «первый древнеякутский роман», состоящий из «пяти амб, трех жеребцов, восьми замб» и т.д. (Радов, 1993: 161). Такая форма символизирует собой «Вселенную, а также еще и человеческое тело и Землю, да и вообще — весь мир. Это и есть Якутия. И это и есть та самая идеальная великая книга, заключающая в себе все, данная Богом нам в дар <...> Но искать ее бессмысленно: она внутри нас. Каждый, ощутивший Якутию, воссоздает какую-то часть ее книги <...>» (Там же: 161). (Ср., «“книга” – это слово, первоначально означавшее “магию”, “божество”, “тотем”» (Коровашко, 2009: 350)). Понимание и художественная трактовка Е. Радовым книги как магического предмета становится предварением данной тематики у М.Ю. Елизарова, развивающего ее в своем творчестве (в частности, в «Библиотекаре»). Е. Радов раздвигает границы не просто текста, но и письма, где автор данной книги предстает и как автор части книги-Якутии, а читателю предлагается воспринимать это читаемое произведение как одну из частей этого древнего манускрипта. В нем содержится также т.н. истинный «двоичный стиль письма», который предполагает повторение дважды каждого слова. Все эти моменты вызывают опять же ассоциации с древними восточными учениями с их пониманием лексической и понятийной релятивности. В данном случае Е. Радов иллюстрирует неадекватность привычных форм выражения (в том числе делает попытку избавления от «эгоистичности» отдельного логоса), когда мысль представляется с помощью

единственных и привычных конфигураций и способов. Повторы вносят элемент неполноты традиционных форм выражения: первое слово передает свою семантику, слово-дубль свидетельствует об относительности первого: «Он и он стоял и стоял у входа и входа в белый и белый чум и чум» (Радов, 1993: 173) (ср. с восприятием и определением божественной природы в священных учениях («не это, не это — нети, нети» в Брихадараньяке Упанишаде (Бхагаван, 2016); в апофатическом и катафатическом богословии (см., Лосский, 1991); отсутствие имени и форм Дао (см., Дао дэ дзин, 2018), раскрытие Эйн соф в иудаизме и каббале (см., книга Зоар (Лайтман, 2003)) и др.). В тексте приводится стихотворение Ёрья, интерпретируемое им как «...древнеякутская заумь. Надо чувствовать истину сфер, запах времени, величие божества, единое слово, возникающее из таинственных эзотерических звуков, рождение нового языка, воскрешение древней судьбы, молитву о пределе бессмысленности, который знаменует собой подлинное преобразование и любовь!» (Радов, 1993: 161) (ср. с «Меня всегда интересовал стиль, которым написаны священные тексты — как это сделано? Однажды я попытался это воссоздать в романе «Якутия», но не по смыслу, а по сути. Чтобы слова ничего не означали — какой-нибудь маразм, но от них исходила бы та самая святая оглушительная энергия» (Литература — это способ быть творцом (интервью с Егором Радовым), электронный ресурс)). Неправильное применение языка позволяет приблизиться к выражению факта или ситуации в их первоизданности, причем молчание может выступать как указание на выход за пределы релятивных категорий мышления. Правильное же использование языка несет выражение события извне.

Таким образом, Е. Радов путем абсурдизации сюжетов стирает границы между субъектом и объектом, создателем и создаваемым, утверждает тождество между ними через кажущееся и характерное для абсурда нетождество. Поэтому одновременно всё становится аналогичным всему, подобно «таковости» в буддизме или «великому изречению» *tat tvam asi* в индуизме, когда провозглашается относительность слов и обозначаемых ими

явлений реальности (Ср., с А.И. Введенским в «Разговорах»: «Поэзия производит только словесное чудо, не настоящее. <...> Я посягнул на понятия, на исходные обобщения, что до меня никто не делал. Этим я как бы провёл поэтическую критику разума — более основательную, чем та, отвлечённая. Я усумнился, что, например, дом, дача и башня связываются и объединяются понятием здание. Может быть, плечо надо связывать с четыре. Я делал это на практике, в поэзии, и тем доказывал. И я убедился в ложности прежних связей, но не могу сказать, какие должны быть новые. Я даже не знаю, должна ли быть одна система связей или их много. И у меня основное ощущение бессвязности мира и раздробленности времени. А так как это противоречит разуму, то значит разум не понимает мира» (Липавский, 2013: 593)). В этом случае можно проводить параллели и с дзадзэн с его принципом извлечения одной колючки с помощью другой, т.е. путем тотальной абсурдизации освобождения читателя-человека из абсурда, порожденного путаницей смешения слов и идей с подлинностью.

Б. Викторов в статье «Александр Введенский и мир, или Плечо надо связывать с четыре», ссылаясь на слова неизвестного, подчеркивал правоту его пророчества о том, что «обэриуты по-настоящему будут поняты в XXI веке» (Викторов, 2013: 469). Возможно, творчество Е. Радова представляет собой постижение в конце XX в. того же, что стремился постичь А.И. Введенский, с собственными ответами на поставленные им вопросы: «Я всегда строю сперва некую философскую систему, а потом, согласно с ней, или даже против неё, пишу художественное произведение. Или же — произведение является методом выяснения для меня какого-нибудь религиозно-философского вопроса» (Литература — это способ быть творцом (интервью с Егором Радовым), электронный ресурс).

Мотивные уровни абсурдного текста проявляют себя в нем весьма своеобразно. Особенно распространен в абсурдистике мотив потери рассудка, характерный своим если не постоянством, то, по крайней мере, частотностью в русской литературе в целом. Исследователи сходятся во

мнении, что он всегда присутствует там, где нарушаются какие-либо связи, начиная с бытовых и заканчивая бытийными. Актуализируются мотивы безумия в культуре несомненно в кризисные исторические периоды, которые приходится на рубежи столетий. Исследователь Т.А. Тернова справедливо считает: «Поскольку мотив безумия иллюстрирует собой пересмотр отношения к человеку, его можно считать одним из симптомов переходных эпох, к которым, в частности, принадлежат два рубежа: XIX–XX и XX–XXI веков» (Тернова, 2010: 134). Интересующий нас второй из обозначенных рубежей примечателен тем, что в это время изучение человека в художественной литературе в ракурсе безумия предполагает обеспечение «постижения единственно возможного мира, заключенного внутри самого человеческого существа» (Тернова, 2010: 134). По мнению О.А. Колмаковой, «идея иррациональной природы человеческого существования воплощается современными авторами в дискурсе безумия – мотивах слабоумия, сумасшествия, юродства» (Колмакова, 2014: 87). В текстах разного жанра и рода так или иначе обнаруживается и нередко развивается семантика потери рассудка, сопряженная с характерной для нее каузальностью и рефлексией (в конце XX — XXI в. это проза Ю.В. Мамлеева, В.Г. Сорокина, В.О. Пелевина, Л.С. Петрушевской, И.Г. Клеха, и мн. др.). Особенно заметен указанный мотив в абсурдистике с ее поэтикой нетождества или алогичного тождества («...плечо надо связывать с четыре» (А.И. Введенский) (Липавский, 2013: 593)) и спецификой нарушения всевозможных корреляций: логических, причинно-следственных, смысловых. Он представлен в произведениях абсурда и об абсурде в разнообразных семантических ипостасях и функционирует в них как неотъемлемая часть. Эти ипостаси могут выражаться в номинациях таких концептов, как «безумие», «страх», «старость», «болезнь», «смерть», т.е. в компонентах семантической структуры, связанных с лексической категорией «превращение». Особое значение получают данные категории у западных авторов-абсурдистов: Ф. Кафки, С. Беккета, Э. Ионеско, Г. Пинтера, но весьма широко

разрабатываются и в современной отечественной абсурдистике и смежных направлениях (Д.М. Липскеров, В. Климов, А. Рясов и др.). Индивид может бояться, стареть, болеть, терять или приобретать работу и свободу, потреблять различные продукты человеческой и нечеловеческой деятельности и т.д., тем самым изменяясь, трансформируясь, превращаясь внешне и внутренне, иногда при этом теряя рассудок. В сюжетно-персонажной системе абсурдистики все обозначенные элементы парадоксальным образом переплетены. В современной литературе в весьма нестандартном творчестве Д.А. Горчева исследование указанного мотива и его компонентов приобретает особенный интерес.

Серьезная и последовательная литературоведческая и историко-литературная рецепция творчества Д.А. Горчева началась сравнительно недавно: с 2017 г. в сети стали регулярно появляться соответствующие исследования (к примеру, статья И.В. Силантьева (Силантьев, 2017)). До того достаточно самобытные тексты писателя удостаивались отдельных рецензий, чаще авторства дружественных товарищей по литературному цеху, которых у Д.А. Горчева было немного (Д.Л. Быков прежде всего (Быков, 2003)), и сочувствующих критиков, которых было еще меньше (в частности, Г.А. Юзефович (Юзефович, 2008), Н. Горлова (Горлова, 2003)). Незадолго до своей ранней кончины (Д.А. Горчев умер в 2010 г. в возрасте 46 лет) он стал гостем телепередачи «Школа злословия» (2008 г.; <https://www.youtube.com/watch?v=XYulAhRJUGQ>), где был представлен как писатель «из интернета». Между тем, на наш взгляд, Д.А. Горчев остается одним из главных апологетов отечественного абсурдизма двух последних десятилетий (наряду с Е.В. Клюевым, В. Климовым, Д.М. Липскеровым и нек. др.), последовательно реализующим в своем творчестве поэтические установки литературы абсурда с методологической ориентацией на традиции группы ОБЭРИУ.

В творчестве Д.А. Горчева поэтика и эстетика абсурда выражена во всех своих экспликациях. В нем сосуществуют выявленные нами в первой

главе диссертации присущие абсурду художественные принципы, в частности, нарушение логики, пародийность, жанровый синкретизм, выход за пределы рационального, гротеск, сатиричность и т.д. При этом все эти элементы приводятся во взаимодействие посредством глубокого писательского дара Д.А. Горчева, определяемого исключительным чувством меры, краткостью и точностью, глубоким знанием человека, стилистической тонкостью художника. Симптоматичен для абсурда Д.А. Горчева также «принцип незавершенности» текста (И.В. Силантьев (Силантьев, 2017: 125), т.е. отсутствие его смысловой и эстетической законченности. И.В. Силантьев рассматривает во многом автобиографические блог-тексты Д.А. Горчева, первоначально «ушедшие в народ» через интернет и источником «незавершенности» которых как основной их черты являлась сфера их бытования — мировая сеть (впоследствии они были напечатаны (см., Горчев, 2012, 2018, 2019)). Определенная эскизность их объясняется «реальностью онлайн-диалога», разомкнутой в «открытый космос блогосферы» (Силантьев, 2017: 129, 133) и существующей вне времени и пространства. Незаконченность горчевских текстов, не относимых к условному художественно-документальному типу, детерминирована, на наш взгляд, открытостью и бесконечностью творческого акта как такового, принципиальной невоспроизводимостью замысла автора в том виде, в котором он возникает в сознании (ср., из интервью с писателем: «Текст появляется в голове и сразу. Но когда пишешь, он, конечно, трансформируется, потому что нельзя его перенести напрямую, поэтому получается вовсе не то, что я хотел написать» (Стремидловский, электронный ресурс)). Кроме того, прозе Д.А. Горчева свойственна также пародийность литературных стилей (особенно сказа, в чём она сопрягается с прозой Е.А. Попова, Ю. Буйды и др. и коренится прежде всего в традиции Н.С. Лескова и П.И. Мельникова-Печерского)¹⁰.

¹⁰ А сначала Д.А. Горчев стал художником. Большинство его книг иллюстрировано им

О возобновлении читательского, критического и научного интереса к творчеству Д.А. Горчева, помимо констатации этого многотиражными переизданиями его книг (см., Горчев, 2012, 2018, 2019), появлением свежих критических статей и научным разворотом в его сторону, свидетельствует также и кардинальная перестройка реальности, которая начинает доносить важные импульсы текстов этого автора, а ищущее духовности и истины общество готово их снова принимать. Стоит заметить, что при жизни писатель подвергался нападкам со стороны непрофессиональной критики, что он-де слишком концентрируется на неприглядных сторонах общественной жизни, слишком ругает человека, культивирует конфликт, часто использует обценную лексику, маскируя свою беспомощность как литератора (см., <https://www.netslova.ru/gb/gorchev/index.html>, и др.). А вот, к примеру, доктор филологических наук И.В. Силантьев с полной уверенностью заявляет: «Его тексты безусловно художественны, хотя некоторые могут быть неприемлемы в контекстах нормированной культуры» (Силантьев, 2017: 125). И мы с ним абсолютно солидарны. Настоящая литература свободна от норм и правил, как и любое настоящее творчество. У настоящего художника нет выбора, выбор есть у читателя-потребителя.

Подобно А.И. Введенскому и Д.И. Хармсу, глубина и вечная актуальность которых стала осмысляться сравнительно недавно (в 80-х гг. истекшего века, через 50 лет после такого же безвременного ухода обоих гениев), значимость Д.А. Горчева для русской литературы начинает осознаваться именно сейчас, спустя десять лет после смерти писателя и в период во многом каталептического состояния мировой культуры. К тому же, по очень верному, с нашей точки зрения, замечанию, высказанному автором некролога на смерть поэта Б. Усова Г. Игнатова, «Неявное в ней [культуре] может таиться годами, а потом вдруг оказаться осмысленным как

центральное, стержневое, как та невидимая ось, вокруг которой всё вращается...» (Игнатов, электронный ресурс).

В статье Г.Г. Хубулавы «Тема безумия в русской литературе» безумие трактуется как «выход из себя» (Хубулава, 2014: 61). С нашей точки зрения, безумие как следствие потери рассудка в текстах абсурда должно пониматься наоборот, как «возвращение к себе», т.е. к вечному, идеальному, примитивному (в первом прочтении этого слова — как к простому, безыскусному и в то же время сакральному, трансцендентному, божественному, — тому, что заложено в природе человека изначально и остается всегда). Частотностью фразы «в своем уме» маркируется в рассказах Д.А. Горчева парадоксальная тенденция, диаметрально противоположная общепринятому пониманию данного выражения.

В Словаре фразеологизмов под редакцией А.И. Молоткова смысл «в своем уме» передается как «в нормальном психическом состоянии» (Фразеологический словарь русского языка, 1968: 493), что подчеркивается синонимией «в полном рассудке». Безоценочная характеристика значения указанного фразеологизма предлагается в Толковом словаре Т.Ф. Ефремовой: «не в своем уме — о психическом состоянии человека» (Ефремова, 2006: 987). В Большом фразеологическом словаре русского языка под редакцией В.Н. Телия приведенное сочетание рассматривается как указующее на индивида, который «неверно воспринимает происходящее, действует неразумно, ведет себя странно, не свойственным ему образом» (Большой фразеологический словарь русского языка. Значение. Использование. Культурологический комментарий, 2006: 431). Можно говорить о том, что смысл данного фразеологизма апеллирует к некоему «эталонному» состоянию ума, рецепция которого восходит к древнему культурному коду и соотносится с древними же культурными оппозициями «внешний—внутренний», «свой—чужой». Однако образ фразеологизма связан с культурным и общественным представлением о том, что считать нормальным, а что — нет. Д.А. Горчев обращается именно к

относительности восприятия искомого сочетания, как и любого другого, корреспондирующего с конвенциональностью понятий и обозначающихся ими предметов, о которой не раз шла речь в настоящей работе. Поэтому в своих рассказах писатель стремится интерпретировать выражение «в своем уме» концептуально, но в то же время эмоционально.

Итак, у Д.А. Горчева «своего ума» можно лишиться благодаря посредничеству «другого», которым может быть трансформированный фольклорный персонаж (например, ученая лягушка («Лягушка»)). Либо «не в своем уме» можно оказаться, подпав под действие особого рода галлюциногенных паров, выделяемых никому не видимым галлюциногенным грибом, образовавшимся над Москвой («Гриб»). Или с ума сходят жители и гости обычного с виду города, становясь одержимыми всем, что связано с главным русским поэтом («Пушкин»). По сути, не в своем уме оказываются люди, поменявшие свою способность к самостоятельной мысли на то, чтобы за них думал и решал кто-то другой — руководитель, общество, государство, вообще, кто бы то ни был, включая ученых лягушек, и т.п. Человек сам привык выполнять чьи-то распоряжения, причем не просто перекладывать ответственность на другого, но добровольно подчиняться, и чем нелепее приказы, тем больше рвения их реализовывать. Под действием обстоятельств, к которым относятся патологически серьезно, люди и герои рассказов оказываются не в своем уме. Отсюда и возникают в жизни и названных новеллах такие абсурдные ситуации.

Но не реже в рассказах Д.А. Горчева с ума сходят классически и достаточно традиционно, по-гоголевски: при, казалось бы, неожиданном¹¹

¹¹ Кажимость неожиданности косвенно обусловлена Д.А. Горчевым в одном из рассказов этой тематики («Предназначение»). В нем в форме метафизических рассуждений дается понять читателю, должно быть, не сильно знакомому с восточной философией и т.п., что Мироздание посылает ему время от времени сигналы и знаки для детекции своего Предназначения: «Умирают люди только в двух случаях: когда они уже исполнили своё

вторжении в спокойную, размеренную и упорядоченную, а в целом бессмысленную жизнь персонажа чего-то для него необычного («Телефон», «Пистолет»). Именно тогда для героя начинается этап познания, заключающийся в попытке решения экзистенциальной проблемы, связанной с предоставляемой свыше человеку возможностью осознать правильность / неправильность жизненного выбора через своего рода «ухода с ума», через альтернативу пересмотра специфики своего существования с нерациональной точки зрения. Однако часто персонаж не в силах преодолеть в себе страх перед новым и осмыслить разумом (что до конца невозможно) положительные аспекты перемен. Либо же «чудо» очень скоро становится обыденностью, и внутренняя суть персонажа не трансформируется.

Так, в рассказе «Пистолет» заурядный гражданин Иван Иванович однажды вместо «макарон с луком» покупает на рынке у цыгана, который впоследствии оказывается французом, приторговывающим вареными совами, пистолет. После такой неординарной покупки с Иваном Ивановичем начинают происходить соответствующие события: к нему вламывается милиция, затем приходит бывшая жена с любовником после десятилетнего отсутствия, причем она же находит пистолет и уносит его с собой. Между тем сразу же появляется «давешний цыган» и возвращает пистолет. Далее Ивану Ивановичу снится особый сон и в итоге пистолет обнаруживается и остается в морозильной камере холодильника. Однако в результате всё произошедшее почти не влияет на Ивана Ивановича и не преобразует его внутренний мир. В финале рассказа «Пистолет» случившееся с Иваном Ивановичем соотносится с новостями, передаваемыми по радио, причем и то, и другое представляется неудивительным (субъективное приобретает значение объективного, в мире людей не совершится ровным счетом ничего, поскольку никем не будет замечено — ввиду суеты или косности — безразлично; ср., заключительную сентенцию в другом рассказе Д.А. Горчева

Предназначение или когда Мироздание поняло, что они его исполнять и не собираются» (Горчев, 2018 («Сволочи»): 192).

— «События»). На самом деле Иван Иванович не сошел с ума, изображенное новое быстро потеряло свою чудесность и превратилось в еще один факт, предваряющий дальнейшее рутинное существование героя: «Пистолет лежит в холодильнике, а Иван Иванович сидит на табуретке и слушает радио. По радио как раз передают какие-то новости. У них, на радио, всегда есть разные новости. Да оно и не удивительно. Много чего на свете случается» (Горчев, 2018 («Москвичи»): 226). Рассмотренный сюжет, комплекующий мотивный комплекс «безумие», опосредован формальной структурой текста с характерными для абсурда мотивами сна и двойничества (цыган-француз, теща-жена, четыре одинаковых мужчины в пальто и т.п.) Конечно, структура эта пародийная (пародируется традиционная мистическая проза, как современная (также литературная сказка) (Л.С. Петрушевская), так и старого образца (А.К. Толстой, ранний Ф.М. Достоевский, Н.В. Гоголь), сам рассказ выдержан в комическом ключе. Вот некоторые примеры: «Как только он залез в троллейбус, все люди побежали к дверям, чтобы на улицу выйти. Так торопились, что даже одну старушку убили. Старушка сама кричала: “Ой, убили, люди добрые!”. <...> А лифт уже который год не работает. Как дом построили, так и не работает. <...> И борщом пахнет так, что даже страшно становится» (Там же: 222; 223; 221).

Иной вариант безумия — выхода из себя — возврата к себе — может быть представлен у Д.А. Горчева посредством концентрации на уже упоминаемой нами оппозиции «свой—чужой», базирующейся на конвенциональной природе общественных отношений и типе культурного кода. В рассказе «Красавец» в ситуации хронической потери рассудка оказываются все женщины, в поле зрения которых попадает Пётр Фёдорович, прекрасный, «как утренняя звезда»¹² (Горчев, 2018 («Сволочи»): 28). Психоз всякой

¹² Насколько горчевское сравнение, находящееся в сильной позиции текста — первом его предложении, коррелирует с двойственным характером библейского идентичного сочетания («утренняя звезда»), относимого в Писании как к Христу, так и к Дьяволу, предстоит выяснить в другом исследовании.

женщины при виде его красоты выражается в падении на социальное дно, деградации и полном распаде личности: «Она обязательно бросала мужа, детей, работу, спивалась, и скоро её видели на помойке с беломором в зубах» (Там же: 28—29). В силу внутреннего благородства Пётр Фёдорович, стремясь прекратить быть причиной подобного, идет на крайние меры — сам становится в целом ничем не лучше своих вынужденных жертв, «редкой <...> скотиной» (Там же: 29) во всех своих проявлениях. Однако и для него находится супруга Клара Борисовна, «правда, не такая забулдыга, как Пётр Фёдорович» (Там же: 30), — в семействе рождается сын-дегенерат.

Текст представляет собой стилизацию (у Д.А. Горчева весьма частотны различного рода формальные имитации, в том числе игры с жанрами и стилями, а также до некоторой степени с традиционными толкованиями концепций авторов-классиков) классической легенды или притчи, но с характерным для абсурдистики переворачиванием их сюжетной и мотивной специфики. Во-первых, писатель переставляет слагаемые архетипического сюжета о гадком утенке: красивый герой по собственной инициативе обретает мерзкий вид, и уже в силу этого он терпит оскорбления и побои, но, по тексту, исходящие только от милиции — карательной системы (милиция в произведениях Д.А. Горчева, являясь блюстителем абсурдного порядка, кроме того практически всегда показана в роли органа подавления, никак не защиты граждан), к которой относятся и добропорядочные граждане с омертвевшей душой (ср., «Повсюду честные, порядочные люди. / Каждый родился ментом...» в «Насекомых» Е. Летова, о творчестве которого также будет идти речь в данной работе), т.е. общественным изгоем он не становится: «Один милиционер, молодой, однажды так увлёкся лупить Петра Фёдоровича дубинкой по голове, что еле его оттащили. Пришлось отвести этого милиционера в отделение, налить ему стакан водки и отправить домой от греха подальше» (Там же: 30). Такое отсутствие логической связи между высказываниями (подмена необходимого противоположным) не редкость у

Д.А. Горчева (ср., к примеру, также о милиции — «О тактичности», или о президентах — «Если бы я был президентом» (Горчев, 2019)).

Красота у Д.А. Горчева отнюдь не спасает мир в упрощенном понимании ставшей расхожей фразы Ф.М. Достоевского, однако преображает его: сводя с ума «прекрасный пол», заставляет его и читателя увидеть окружающее во всей наготе, без наивного оптимизма. И, конечно, писатель определенно знает и пытается внушить это читателю, что изначальная человеческая суть сохраняется именно под слоями внешней — телесной — скверны. Душа часто остается живой как раз за толщиной наружной грязи, несмотря на перманентное омрачение ума вследствие непрерывных алкогольных абстиненций. А путём применения физической силы Пётр Фёдорович препятствует окончательному безумию своей жены — полному падению: «Подбегает к ней Пётр Фёдорович — и кляц ей с ходу в челюсть! Клара Борисовна плясать перестала и смотрит на него мутными глазами, но уже видно, что чуть-чуть в себя приходит» (Горчев, 2018 («Сволочи»): 30—31) Ср., похожий прием у Д.А. Данилова (анализу его пьес «Человек из Подольска», «Сережа очень тупой» отведено свое место в диссертации). Думается, этот прием (когда лишь насильственным путем у человека открывается понимание своей истинной природы) наиболее ярко выражен у американской писательницы Ф. О'Коннор («Хорошего человека найти не легко», «Хромые внидут первыми» и др.). Ввиду всего и называется рассказ — «Красавец».

Д.А. Горчев не оправдывает своих героев (потому и завершает повествование появлением на свет нездорового ребенка — как возможного грядущего при продолжении подобных общественных тенденций¹³), но стремится вызвать сострадание к ним, следуя таким образом русским классикам, в первую очередь Ф.М. Достоевскому. Вместе с тем

¹³ О социальной подоплеке текста — ниже. Впрочем, интереснее самый финал произведения — междометная фраза «Тьфу-тьфу-тьфу», как попытка «нейтрализации» не только концовки, но и всего текста.

художественная специфика Д.А. Горчева и время, в которое ему выпало творить, таковы, что сквозь этот и другие тексты сквозит горькая ирония.

Рассказ можно интерпретировать и в более узком социальном контексте: прорисовка абсурдной отечественной действительности 1990-х гг. на конкретном примере, перерастающим свои узкие, на первый взгляд, рамки и становящимся образом общества смутного времени (Ср., «Одним из серьезных ощущений, связанных с нашим временем, стало ощущение надвигающегося абсурда, когда безумие становится более или менее нормальным явлением» (С. Довлатов, цит. по: Глэд, 1991: 93). Свойственный Д.А. Горчеву прием остранения, так же, как и в большинстве других его текстов, здесь позволяет писателю выстроить некую модель социального развития, где уже следующее после Петра Фёдоровича поколение вырождается совершенно: «Ножки кривенькие, лобик низенький, глазки выпученные. Не балуется. Молчит. Козюлю из носа достанет, съест и дальше молчит» (Горчев, 2018 («Сволочи»): 31).

Таким образом, деструктивная абсурдистская эстетика у Д.А. Горчева, выраженная через частотный для его прозы мотив безумия, приобретает конструктивное и смыслообразующее начало. Тексты Д.А. Горчева, с непрофессиональной поверхностной точки зрения представляющие собой лишь отклонение от имеющегося общепринятого эстетического канона ввиду своей нарочитой сниженности, разрушительной тенденциозности, хаотичности, усиленного внимания к телесности и т.п. на самом деле несут в себе огромный положительный очищающий заряд. Внешняя деструктивность мотива потери рассудка имеет глубинный внутренний созидательный компонент, представляющийся важнейшим и главенствующим в эстетике писателя. Формально деструктивный контекст большинства текстов Д.А. Горчева раскрывает своё светлое внутреннее наполнение, которое доступно вдумчивому и сострадающему взгляду и где ощущается неприятие лжи и фальши, ханжества, пошлости и несправедливости.

Итак, фиксация смены парадигм и извлечение смысла из эпохи 1990-х гг. происходит в прозе абсурда этого времени, при этом общая авторская стратегия репрезентаций абсурда может быть названа «*деструктивно-созидательной*», а сам тип абсурда, соответственно, «*деструктивно-созидательным*». Это подтверждается, как мы увидели, специфичностью временной, жанровой, дискурсивной, стилистической «транзитивностью» «Суера-Выера» Ю.И. Коваля, коррелирующей с серединой противоречивой эпохи 1990-х гг. Стратегия Д.А. Горчева осуществляется путем катарсического соединения деструктивных и созидательных начал, что также может корреспондировать со своеобразием кризисного времени финала XX в. А исследование абсурдистского среза художественной специфики текстов Е. Радова («Царь добр», «Якутия») в их соотнесенности с важнейшими аспектами древних учений (Упанишады и пр.) способствует не только пониманию значения 1990-х гг., но и метафизики вселенной, постепенный выход к которому наблюдается также и у Ю.И. Коваля, и у Д.А. Горчева.

§ 3. Абсурд в прозе 2000-х гг.: стремление к цельности

Говорить об абсурдном в литературе, на наш взгляд, следует в том числе с точки зрения референтности восточного и западного типов сознания¹⁴. Для восточного сознания характерна картина мира как бесконечности, причем бесконечности, выходящей за свои пределы. Западный тип сознания представляет собой фрагментированную модель реальности, которая складывается каждым индивидом подобно мозаике из разрозненных осколков. Так или иначе, человеческое сознание западного

¹⁴ Сейчас всё чаще можно читать и слышать об оппозиции «Север—Юг», пока и всё ещё в большой степени геополитической (И.С. Панарин (Панарин, 2003); А.Г. Дугин (Дугин, 2015)). Однако развиваются идеи о соответствующей культурной коммуникации (к примеру, «Теория культуры», 2008), хотя на наш взгляд, это продолжает звучать во многом как реинтерпретация связей Востока и Запада.

типа находится в кризисном состоянии всегда, поскольку конвенциональные принципы существования предполагают постоянное наличие необходимости самоидентификации с определенными социальными ролями, пребывания в контексте навязанных обществом условностей и т.п. В силу этих и разнообразных иных причин западный человек заключен в перманентный конфликт с самими корнями жизни, и прежде всего с Абсолютом (см., подробнее: Дао дэ цзин (Дао дэ цзин, 2018); А. Уотс (Уотс, 2015); С. Гроф (Гроф, 2018); К. Ясперс (Ясперс, 1994; 2012) и др.).

Расхожее мнение о срединном положении России по отношению к западному и восточному культурным типам является следствием не только и не столько географического ее положения, но, главным образом, сосуществования этих двух сторон мировосприятия, нередко конфликтующих между собой. Однако только взаимное проникновение, синтез двух начал — западного и восточного — может привести к истинному ощущению целостности. Другими словами, отсутствие центра в разорванном сознании Запада со специфичным своим выражением в модернистском и, особенно, постмодернистском абсурде сливается с рецепцией беспредельности миров в восточном сознании с реализацией в анализируемой категории и квинтэссируется в современном русском художественном абсурде.

Абсурд признается как принципиально важная и даже первостепенная для эпохи постмодерна и литературного направления постмодернизма категория. Постмодернизм давно позиционируется исследователями как «контекст» абсурда: к примеру, М. Липовецкий ещё в конце 1990-х гг. объявил о «диалоге с хаосом» в постмодернизме и подчёркивал жанрово-стилевые доминанты абсурда в нём (Липовецкий, 1997). В то же время абсурд входит и в другие литературные направления, в частности в различные модусы реализма.

В конце 1990-х — начале 2000-х гг. было популярно мнение о раздельном бытовании «классического» и «русского» постмодернизма с противоречивыми особенностями того и другого. М.Н. Эпштейн считает, что постмодернизм локально развивался в обратном общепринятому (с Запада в Россию) направлении — из России на Запад: «То, что стало сенсационным открытием западного постмодернизма, представляет собой традицию и рутину в тех культурах, где реальность издавна воспринималась как зыбкое понятие, вторичное по отношению к правящим идеям» (Эпштейн, 2000: 9). К его идеям в разной степени сопредельны гипотезы И.С. Скоропановой (Скоропанова, 2001), Н.Н. Кякшто (Русская литература XX века, 2011) и др. Исследователь Т.Г. Прохорова среди черт, определяющих «русский постмодернизм» в отличие от «классического», выделяет следующие: «1) абсурдность картины мира как отражение реального абсурда жизни; 2) равнодушие к социальной проблематике, политизация как следствие деконструкции советского мифа; 3) особое отношение к гуманистическим ценностям, отсутствие релятивизма «без берегов», тоска по вере, по идеалу; 4) пристрастие к специфическому типу героя, продолжающему линию древнерусского юродивого; 5) связь с культурной традицией по принципу притяжения-отталкивания, отсюда — особый характер игры: «игра при свете совести», поиск «последнего слова», продолжение русской культурной традиции через диалог-спор; 6) связь экспериментов в области формы и нравственно-философских исканий» (Прохорова, 2005: 20). Конечно, нужно понимать, что термин «русский постмодернизм» достаточно условен, его следует использовать с осторожностью. Между тем выделенные Т.Г. Прохоровой черты русского постмодернизма, на наш взгляд, идейно мотивированы в текстах Вен. Ерофеева (чей юношеский роман «Записки психопата» увидел свет в 2004 г., но так же, как и поэма «Москва-Петушки», характеризуется своей разноплановой «переходностью»), Саши Соколова (с его верлибр-трилогией «Триптих» (2007—2010)), Вик. Ерофеева («Хороший Сталин» (2004)), Л.С. Петрушевской («Пограничные сказки про котят»

(2008)), В.О. Пелевина («Empire V» (2006)), В.Г. Сорокина («Трилогия» (2002—2005)) и др. Абсурдная картина мира в них детерминирована хаотичностью окружающего, отсюда интерес к маргинальным сторонам жизни, отсюда же стремление «показать аномальное состояние вечных ценностей в современном мире <...> и вернуть утерянный смысл» (Литвинцева, 2014: 165, 163).

Одна из наиболее характерных отечественных книг абсурда первого десятилетия XXI в. — «Между двух стульев» Е.В. Клюева (2008). По сути, она представляет собой в некотором роде «практическое приложение» к теоретической работе Е.В. Клюева о литературе абсурда («Теория литературы абсурда» (Клюев, 2000)): все выявленные во второй книге теоретические установки по поводу литературы абсурда реализуются в рассматриваемой в художественной форме, причем отдельные выкладки переносятся в лирические отступления («преступления», «наступления» и т.п.) практически без изменений (к примеру, причудливый разбор сказки о курочке Рябе как текста абсурда). Само название произведения является усеченной формой фразеологического оборота «сидеть между двух стульев», что позволяет говорить об определенной его семантической «перенастройке», при которой его привычная негативная рецепция частично снимается (имеется в виду понимание, что «*сидеть* между двух стульев» значит «*лицемерить, угодничать*») и выражение воспринимается с расширенной точки зрения, где доминирует пространственная установка. Тем самым значение «между двух стульев» открывает внушительную перспективу смыслов, нежели в базовом сочетании, и эти смыслы, в свою очередь, предстают в самом тексте в очень необычных ракурсах.

Между тем в 2000-х гг. в литературе абсурда актуальны и т.н. «трэш»-тенденции, обозначившиеся в 1990-е гг. Абсурд в своих разнообразных модусах становится основой сюжета в текстах А. Етоева («Человек из паутины» (2004)), Е. Радова («Суть» (2003)), Б. Ширянова (трилогия «Пилотажи» (1996—2002)), И. Масодова (трилогия «Мрак твоих глаз»

(2001)). По сюжету текстов И. Масодова, к примеру, патологическая жестокость, убийства детей и убийства детьми, и т.п. абсолютно демотивированы, доведены до предельного абсурда и, на первый взгляд, также не имеют какой-либо метатекстовой рефлексии. Немотивированное насилие у И. Масодова, помимо очевидной функциональности, связанной с деконструкцией детского фольклора, на наш взгляд, обусловлено, как и у Д. Хармса, эстетикой «черного юмора», характерной в том числе для постмодернизма и открывающей онтологические аспекты понимания текста.

Поначалу тексты М.Ю. Елизарова воспринимались как трэш-литература. Вручение ему Букеровской премии в 2008 г. за роман «Библиотекарь» вызвало возмущение ряда писателей, — А. Кабаков восклицал о недопустимости премирования «фашистского трэша» (Юзефович, электронный ресурс). Однако, на наш взгляд, творчество М.Ю. Елизарова куда обширнее рамок «трэша», более того, некоторые исследователи определяют его положение в ряду произведений авторов «нового реализма» (см., Юрьев, 2016), что достаточно доказательно, но не отменяет его абсурдного компонента.

К сожалению, сейчас можно констатировать факт некоторого охлаждения интереса ученых и ценителей ко всему творчеству в целом М.Ю. Елизарова. Елизароведов как таковых, на наш взгляд, сегодня практически нет (не считая Д.Ю. Юрьева, сравнительно недавно защитившего кандидатскую диссертацию по творчеству писателя (Юрьев, 2016)), глубокая научная статья о М.Ю. Елизарове – большая редкость (но, к примеру, творчеству М.Ю. Елизарова посвящен один из разделов докторской диссертации О.А. Колмаковой (см., Колмакова, 2015)). Преобладают (причем, опять же, в малых количествах) рецензии и околολитературные критические сообщения о новинках, которые ежегодно (до 2013 г. — затем писатель в течение шести лет выступал как автор-исполнитель песен, и в 2019 г. появился его новый роман «Земля») поставлялись им на книжный рынок. О том, насколько частотны специальные работы (к примеру, о

фольклоре в его текстах) говорить не приходится вообще. В лучшем случае находим аффирмативные замечания указанной тематики в тех же заметках объемом в одно-два предложения. Однако в сети Интернет среди почитателей таланта М.Ю. Елизарова бытует мнение, что его малая проза – «это переработанный городской фольклор, со своим откровенным реализмом и загадочной метафизикой» (Maestro_od: электронный ресурс). Конечно, суждение непрофессионалов справедливо, ибо фольклорная составляющая идиостиля М.Ю. Елизарова очевидна, но связана с метафизикой абсурда, которая, в свою очередь, вызывает к еще более глубоким, древнейшим «дотворческим» пластам, в частности гностическим учениям.

В одном из интервью М.Ю. Елизаров сказал, что «советский опыт – это опыт цельности. Метафизический Советский Союз был фантастически цельной страной. Именно это нужно перетаскивать сюда, к нам. Совершенной страной. Трагедия, что это не воплотилось» (Елизаров, 2007: 3). Не материализовалось это потенциально безупречное государство, по словам писателя, ввиду гнусности, глупости и беспринципности «касты жрецов» – правящих элит, хотя «абстракция была и действовала» (Там же: 3). «Душа у СССР была прекрасна, тело — несовершенно. По задумкам — просто рай на земле. Эту интеллектуальную абстракцию нужно было перетянуть на землю. Воплощать её нужно было через элиты, через технологии, через какие-то магические штуки. Не получилось, потому что оказался плохой проводник, элита и предала страну» (Там же: 3). Приведенный пассаж писателя – центральная мысль повести «Госпиталь» (2005) и ее сюжетообразующее начало. М.Ю. Елизаров создает сценарий, базирующийся на двойном коде, в котором все персонажи, события и подробности, абсурдные по отдельности, соединяются между собой внутренней экзистенциальной логикой госпиталя — модели СССР.

Локальная организация текста и реальна, и условна одновременно. Пространство госпиталя объективизируется непосредственно (больничное помещение) и опосредованно (СССР в миниатюре). Слабое, нездоровое

общество перед распадом все еще «цельного» Союза (обратим внимание на это кризисное, пограничное состояние самого Союза-госпиталя) тождественно контингенту монолитного пятиэтажного госпиталя, причем контингент этот составляют военнослужащие. Этажи клиники устроены одинаково, различается лишь статус пациентов, находящихся в промежуточном положении в социальном и экзистенциальном смыслах. Первые три этажа занимают солдаты срочной службы, на четвертом размещены немногочисленные ветераны и отставники, пятый этаж («по слухам» (Елизаров, 2009: 15)) — обитель офицеров. М.Ю. Елизаров конструирует аллегорическую модель советского (и перестроенного тоже) общества: армейская абсурдная нивелирующая система, надлежащая социальная стратификация (исполнительные, передаточные, правящие слои-«этажи»). «Номенклатурный класс» выведен в образах заведующего гастроэнтерологическим отделением подполковника Руденко и полковника медицинской службы Вильченко. Этим «жрецов» «паства» видит издали на ежедневных утренних построениях, а вблизи — только в редкие минуты медосмотров. С похожей периодичностью являлись народу советские кремлевские лидеры: неизменно в телевизионных трансляциях съездов, на балконе Мавзолея — в праздники. В палате язвенников, куда попадает главный безымянный герой повести, сохраняется обычная для армии иерархия («деды», «черпаки», «слоны» и «духи»), а фактически, обычная и для Союза, разве что в нем реальное названия «сословий» официализированы. Если иметь в виду мысль М.Ю. Елизарова о «прекрасной душе» и «несовершенном теле» советского государства, в тексте рассматриваемого произведения можно заметить тенденцию к идентификации общей души госпиталя—мини-Союза и каждого из обитателей этой субстанции — *духов*, а равно к идентификации общего тела госпиталя—мини-Союза и каждого из обитателей этой субстанции — *дедов*. Заметим, что в данном случае мы руководствуемся традиционным пониманием субстанции в мировой философии как категории классической

рациональности для обозначения объективной реальности в аспекте внутреннего единства всех форм ее проявления и саморазвития. Важно заметить, что уже в этом раннем произведении М.Ю. Елизаров апеллирует к гностицизму (ср., в приведенной цитате из интервью: «Душа у СССР была прекрасна, тело — несовершенно»), а также один из основных моментов гностических учений, отмечаемый у исследователя И.Н. Ивановой и др.: «духовное начало устремлено вверх, в плерому, ... тело символизирует низменный аспект бытия» (Иванова, 2017: 177)). К вопросу связи гностицизма и абсурда в творчестве М.Ю. Елизарова (а также В.Г. Сорокина) мы еще вернемся.

Таким образом, перед нами еще более концентрированный в своем абсурде вариант СССР, т.е. в сюжетной организации повести «работает» тот же важнейший для литературы абсурда метод нетождества (абсурдные составляющие Советского государства скрепляются внутренней «рациональностью», на деле эквивалентной этому же абсурду). Между тем для М.Ю. Елизарова Советский союз не был государством абсурда, абсурд привносится в него уже на финальной стадии существования, когда процесс «разложения» тела-системы практически завершен.

Итак, *духи* – жители души госпиталя-Союза, которая *прекрасна*, и *деды* – жители его тела, которое *несовершенно*. В этой связи становятся очевидными причины распределения автором среди характеров повести добродетелей и пороков, что весьма условно, как и репрезентация этих качеств. Добродетели принимают вид способностей к чему-то положительному, несут в себе творческое начало: пение и игра на гитаре главного героя; клоунада Яковлева и Прасковьины – местных Тарапуньки и Штепселя; самоуничижительные рассказы Сапельченко. Эти умения создают определенную броню против насмешек и издевательств, сопутствующих неуставным отношениям. Справедливо мнение исследователя Д.Ю. Юрьева (см., Юрьев, 2016: 67—79) о фольклорном источнике этих «способностей», в частности, связанном с семантикой разного рода оберегов («книга-оберег»

«Учебник сержанта мотострелковых подразделений» под редакцией генерал-майора Т.Ф. Реукова, фраза-оберег рядового Магомеда Игаева «Служу Советскому Союзу!», дар рядового Кочуева не попадать в поле зрения старослужащих и др.). На наш взгляд, они могут внедряться в метафизические покровы абурда, т.к. хотя с точки зрения рационального сознания все эти «охороны» не несут в себе никакого смысла, но, как следует из сюжета повести, в итоге спасают некоторых пациентов-персонажей, включая главного. Так же замеченные названным ученым в тексте повести повторяющиеся формулы (Юрьев, 2016: 67—79), характерные для устно-поэтического творчества, считаются элементом поэтики абсурда.

Читателю ясно, что *духи* выигрывают у *дедов* в плане пока еще остающихся признаков *духовности*. Однако, по мнению автора, душа со временем «стареет», «отелеснивается», и *духи* становятся *дедами*. Иными словами, вместе с постепенным восхождением по иерархической лестнице происходит деградация личностных качеств. Такие перерождения, как и в жизни, происходят не у всех. Черноморец Игорь и Евсиков – единственные морально устойчивые и обучаемые индивиды среди старослужащих. А *слоны* и *черпаки* – промежуточное звено: уже не *духи*, еще не *деды*.

Такая интерпретация лексемы «дух», видимо, близка к своему толкованию в словаре В.И. Даля и к трактовке св. Феофана Затворника как «бестелесное существо: обитатель невещественного; а существенного мира; бесплотный житель недоступного нам духовного мира. Относя слово это к человеку, иные разумеют душу его, иные же видят в душе только то, что дает жизнь плоти, а в духе высшую искру Божества, ум и волю, или же стремление к небесному» (Даль, 1994: 45), и «в каждом человеке есть дух – высшая сторона человеческой жизни, сила, влекущая его от видимого к невидимому, от временного к вечному, от твари к Творцу, характеризующая человека и отличающая его от всех других живых тварей наземных. Можно сию силу ослаблять в разных степенях, можно криво истолковывать ее

требования, но совсем ее заглушить или истребить нельзя. Она неотъемлемая принадлежность нашего человеческого естества» (Затворник, 1991: 67).

Кроме такого прочтения фабулы повести налицо еще одно. Если воспринимать госпиталь как своего рода проекцию мироздания, то в нем определенно выявляются верхний и нижний миры. *Духи* составляют население верхнего мира, *деды* – нижнего, «загробного», (хотя в вещественном мире все привилегии, конечно, у *дедов*). Особенно «свирепых» *дедов* М.Ю. Елизаров размещает на первом этаже больницы, то есть даже пространственно они находятся внизу: «На первом этаже, в травматологии, водилось множество азиатских и кавказских «дедов», отличающихся выдающейся свирепостью. Они пришли из тех казарм, где царствовал какой-то древний племенной страх» (Елизаров, 2009: 20). Здесь проходят обряды инициации, сопровождающиеся болезненными испытаниями. Наша гипотеза о принадлежности *дедов* к нижнему миру подтверждается также и тем, что в украинском языке (а родина писателя – Украина, г. Ивано-Франковск) лексема *dídko* этимологически связана с лексемой *черт* (как эвфемизм) (Фасмер, 1973: 635). Наконец, во многих словарях русского языка среди значений слова *дед* фигурирует *предок* – «древний предшественник по роду, а также соотечественник из прежних поколений» (Ожегов, 1987: 470), т.е. в настоящее время житель нижнего мира. Если же снова акцентировать внимание на топике «Госпиталя», замечаем: верхние этажи (читай, «верхний мир») корпусов клиники занимают «старшие боги» – офицеры и начальство. Так, пространство текста (как и пространство изображаемой в нем больницы) разделено топически и метафизически на две части, имеет верх и низ. Дихотомия «верха» и «низа» в повести служит, по-видимому, утверждением «естественности» порядка СССР несмотря на его абсурдность, поскольку этот порядок коренится в иерархичности, возникшей в древнем, природном, мире.

Немногочисленная российская и зарубежная критика не раз указывала на внутреннюю связь художественных миров М.Ю. Елизарова и Н.В. Гоголя.

М.Ю. Елизаров сам ставит Н.В. Гоголя на первое место среди других почитаемых им писателей. Однако параллелизм социально-типического содержания и звучания в творчестве Н.В. Гоголя, а также внимание к особенностям восприятия гоголевских произведений приводят исследователей к мысли о развитии в его художественном мире (наряду с традиционно понимаемым развитием образов и идей) проблемы пошлости окружающего мира. Характерные для Н.В. Гоголя литературные формы и жанры (бурлеск, гротеск, фантастика и т.д.) М.Ю. Елизаров преобразует в антиформы, несущие в себе заряд насилия, безумия и апокалиптичности и превращающие космос в хаос. Обращение к подобным способам изображения натолкнуло американского теоретика постмодернизма И. Хассана на относительно справедливое мнение о том, что литература постмодернизма, по сути, является антилитературой (Хассан, 1999: 32). Думается, это утверждение в большой степени соотносится и с творческими манипуляциями М.Ю. Елизарова, но в плане противоположном. Писатель, диагностируя расколотое на фрагменты предапокалиптическое состояние советского мироздания, пытается, как и его герои, собрать воедино обрывки бытия.

Общая абсурдность положения персонажей в конечном результате приближается к экзистенциальному безумию. Апокалиптический абсурд— хаос у М.Ю. Елизарова подготавливается. Писатель создает атмосферу тревожности, заставляет ждать чего-то поистине страшного, используя, как верно замечает Д.Ю. Юрьев, традиционный фольклорный прием художественного параллелизма особенностей природных стихий и специфики плана повествования (Юрьев, 2016: 78). В повести «Госпиталь» грядущий кризис, аллегорический «конец времен» предваряют многочисленные знаки, свидетельствующие о скором его наступлении. Кроме того, любимый прием классиков – через особенности окружающих предметов, вообще обстановки выражать сущность изображаемого объекта (субъекта) – в своем тексте использует и М.Ю. Елизаров. Больничные

помещения наполняются всевозможными запахами, среди которых наиболее явственны гнилостный, затхлый, кислый, сырой, проще говоря, могильный. Госпиталь (Союз) гниет заживо. В этом смысле оправданны и все кладбищенские «атрибуты» клиники: у госпиталя есть ограда, над ним висит «почти кладбищенская тишина» (Елизаров, 2009: 33). И конечно, этот «тлетворный дух» – предвестник скорого наказания, расправы, суда, а равно и гибели, смерти, разложения: «Раздетая подушка ... глухо смердела рвотой и подгнившим пером» (Там же: 14) и т.п.

В то же время госпиталя как бы не существует, его нет, что в очередной раз аргументирует мысль автора об абстрактности идеи СССР как некоего горнего Иерусалима. Фиктивность больницы-государства подтверждается примерами из текста: безжизненные палаты и комнаты, залы «с плюшевыми креслами и фанерной трибуной» (Там же: 15), маскировка и «потусторонность» пациента-невидимки Кочуева. Таким образом, этот примененный М.Ю. Елизаровым сначала в реалистических гоголевских традициях прием в процессе повествования модифицируется, приобретает мистическое значение: «...все навевало тоску: и покрытые зеленью гипсовые чаши с умершими цветами, и центральная клумба, глядящая тысячью анютиных глазок» (Там же: 37). Как известно, на Руси анютины глазки считались принадлежностью кладбищ, так как ассоциировались с загробным миром.

Далее писатель совершает характерный для древнегреческих трагедий ход, когда действие нарастает, приближаясь к катастрофе, за которой ещё следует развязка. В драме Софокла этому способствовало введение третьего актёра. По такому же пути идет и М.Ю. Елизаров. Закономерны дальнейшие текстовые коллизии: возникновение перед центральным персонажем кавказского *деда*, внешние черты которого напоминают мифологического Вия («... отекие коричневые веки до половины прикрывали глаза» (Там же: 34)); советы *чернака* Пожарника о том, что в армии ему оставаться нельзя; и, наконец, различные заявления новопоступивших *дедов* не в пользу главного

героя). Неожиданный поворот и собственно катастрофа в развитии сюжета повести связаны с появлением нового персонажа – танкиста Прищепина. Подобно пастуху, открывающему Эдипу его происхождение и разрушающему его безоблачное незнание, «танкист Прищепин ... поселил смуту, крошечный ужас и проклятие» (Там же: 38).

«Фигура выделяется с предельной рельефностью, легко запечатлевается в памяти, внимание не рассеивается, а сразу сосредотачивается на главном», – такова, по мнению критика А.К. Воронского, схема живописания характеров у Н.В. Гоголя (Воронский, 2009: 56). Технология М.Ю. Елизарова при обрисовке внешнего вида Прищепина та же: делается как бы моментальная фотография: «Был он выше среднего роста, весь сухой, с тонким лицом, острым носом, и взгляд был злой, колючий. Как ни посмотри – щепка, только опасная, как заноза. И моргал он судорожно и жилисто, будто хотел до синяков ущипнуть веками все, что перед собой видел. Лаково смуглый, но не от природы, танкист, видимо, много работал на солнце. Когда он снял тельник, худоба его обернулась какой-то тараканьей мускулатурой, мелкой, но очень живой и рельефной» (Елизаров, 2009: 38). Ставится акцент на словах с негативной коннотацией: «сухой», «злой», «колючий», «тараканий».

Впоследствии этот образ каждый раз наделяется все более точными эпитетами, чтобы в итоге у читателя не осталось сомнений в ирреальной, демонической, нездешней и в то же время могильной, трупной, снулой, разлагающейся природе Прищепина. Танкист «зверино принюхивается», шелестяще бормочет по-фольклорному закольцованную фразу «почему духи не шуршат» (Там же: 38). В его странной мускулистой худобе главному герою чудится «какая-то мертвечина, сырая освежеванность трупа», «руки, будто плетенные из коровьих сухожилий, и живот, набитый камнями» (Там же: 41). Этот образ, опять-таки ассоциативно коррелирует с образом Вия, как мифологического, так и гоголевского. Прищепин, как Вий, указывает на «духа»-невидимку Кочуева и навсегда делает его зримым, а стало быть,

незащищенным, уязвимым и слабым. Все эти подробности определенно указывают на аллегорический смысл фигуры Прищепина как типа ожившего мертвеца, часто встречающегося в литературе. Многоликие примеры находим у Н.В. Гоголя («Вий», «Страшная месть», «Портрет»), А.С. Пушкина («Марко Якубович», «Утопленник»), М.А. Булгакова («Мастер и Маргарита», «Записки покойника»), Э.А. По, Г. Мейринка, Л. Перуца, в конце концов, С. Кинга – список можно продолжать бесконечно. Елизаровский мертвец близок одновременно к так называемым «водящим» покойникам. По мифологическим представлениям, покойник – опасное существо, способное «водить» после смерти; в похоронном обряде воспринимается как носитель смертоносной силы и одновременно как объект почитания, потенциальный предок-опекун рода.

Время действия повести – август 1991 г., что подтверждает ассоциацию с СССР. Уезжает все «старое правительство» госпиталя, воцаряется временное, во главе с Прищепиным: «Не осталось ни власти, ни закона. Пускай они жили на верхних этажах и, как боги, не снисходили до нашей жизни, но даже формальное их присутствие служило защитой» (Там же, 2009: 49—50). *Духи* госпиталя (как и социум СССР), потерявшие общие и индивидуальные обереги, остаются одни перед грядущим апокалипсисом. Однако акцент в повести ставится как на социальный характер абсурда, так и на inferнальный. Прищепин набирает в свою свиту обитателей нижних этажей-миров – кавказских и азиатских *дедов*, которые недаром сравниваются с вороньем, «волками», «псами» (Там же, 2009: 50). Предстоящая вечерняя пьянка в палате сюжетно предрекает «вешалку духам» (Там же, 2009: 49). Сакральные семь часов вечера больничного ужина предвещают грозу – атмосферную и потустороннюю: «за окном нагнало туч. Воздух ... пахнул влажными запахами грозы» (Там же, 2009: 51). Напившийся, а оттого преобразившийся и получивший большие демонические способности Прищепин освободил «шестеренки злого механизма» (Там же, 2009: 54). Разговор Прищепина с Невидимым (с высшей

нечистой силой), обильно сдобренный ненормативной лексикой, завершается надругательством над Шапчуком. Все воспроизведенное М.Ю. Елизаровым неприглядное действо может являть собой реализацию взглядов отдельных сатанинских сект. К примеру, доктрина секты «Чёрная ложа» базируется на сатанизме автора «Сатанинской Библии» А. Шандора Ла-вея. В священных текстах «Чёрной ложи» восхваляются гомосексуализм и прочие отклонения от нормы. В то же время символична финальная картина разрывания на мелкие кусочки изнасилованным Шапчуком уставов, конституций, материалов съездов и, в итоге, карты СССР, находившихся в архиве госпиталя.

Завершающий момент повести с выпиской не пострадавшего от врагов главного героя на следующий день после местного (и всесоюзного) апокалипсиса (понедельник 19 августа 1991 г.) объясняет иносказательный посыл ее последнего и важнейшего эпизода.

Таким образом, М.Ю. Елизаров дает понять в данной повести, что советская абсурдность могла являться организующим началом, систематизирующим и упорядочивающим государство в цельный механизм.

Герой «Госпиталя» способен постичь внутреннюю логику советского мира, обладающего, несмотря на внешнюю абсурдность, имманентной цельностью. Остальные персонажи повести, по-видимому, не узнают о существующей между ними связи до определенного метафизического момента, достичь которого возможно в пороговом, особом состоянии.

В отдельных прозаических произведениях М.Ю. Елизарова происходит преобразование городского фольклора в его реалистической и абсурдно-метафизической ипостасях («Кубики», «Ногти», «Красная пленка», «Pasternak» и др.). Однако советское народное творчество модифицируется в текстах писателя достаточно оригинально: в полном соответствии с его так называемой «ностальгией по СССР», осознанию идеи СССР как некоего «горнего Иерусалима» (Елизаров, 2005: 264). Другими словами, СССР для

М.Ю. Елизарова – это прежде всего настоящие человеческие отношения и идеалы, которые продвигала и развивала советская культурная эстетика.

С другой стороны, следуя чрезвычайно интересной точке зрения культуролога Е. Дайс о гностических началах прозы М.Ю. Елизарова, советский фольклор в его произведениях может видоизменяться симметрично гностическим взглядам на мир. «На ... постулатах: 1) мир лежит во зле; 2) идёт вечная война сил Света и Тьмы; 3) это известно только избранным, – на наш взгляд, и основано творчество такого современного русского писателя, как Михаил Елизаров» (Дайс, электронный ресурс), – вполне логично считает Е. Дайс. Если продолжать ее мысль, то Союз для М.Ю. Елизарова – своего рода плерома, как она понимается в системе Валентина и в ряде других гностических учений – «порождаемый Богом (или возникающий в результате эманации) целостный духовный универсум, состоящий из соединенных попарно эонов (расположенных иерархически духовных сущностей), своего рода горний мир, образ неповрежденного мироздания, утративший целостность из-за падения последнего эона – Софии и обретающий ее вновь в результате апокатастасиса» (Там же). Подобный аспект восприятия елизаровского дискурса не только позволяет прояснить многие моменты в интервью и текстах писателя, но и, опять-таки, открывает его абсурдный нарративный пласт. И. Хассан выделяет т.н. «абсурд-агностицизм», в котором смысловая неясность выдвигается на первый план» (цит. по: Буренина, 2004 (а): 33). По отношению к творчеству М.Ю. Елизарова, в частности к его рассказу «Красная пленка», можно применить условный термин «гностический абсурд», предполагающий наличие в сюжетно-образной системе абсурдно-экзистенциального повествования высшего гностического, «обратного», смысла, возможного лишь в подобной авторской рецепции.

Приведем краткий пассаж о гностических учениях Е. Дайс, с которым непосредственно соприкасаются наши дальнейшие текстуальные изыскания: «Для гностиков характерно представление об электах – избранных, которым

позволено всё, или духовных людях, в которых теплится божественная искра, а также о душевных и материальных созданиях, чей удел после смерти печален. Вообще в гностической системе координат мир чрезвычайно иерархизирован, и существует своеобразная лестница, ведущая от благого Бога (отличного от Творца) к земным существам. Эта лестница начинается с наиболее духовного и заканчивается предельно материальным, причём материя для гностиков – это чистое зло» (Дайс, электронный ресурс). Все процитированные соображения фундаментируют наши дальнейшие аналитические конструкции касательно указанного текста.

Название рассказа «Красная плёнка» отсылает читателя к распространённому у подростков 70–80-х гг. прошлого столетия мифу, имеющему вполне абсурдную основу и ставшему позднее одним из городских сказаний. Легенда гласит, что если использовать при фотографировании особую – красную – пленку, то после ее проявки запечатленные люди оказываются на снимках без одежды. Такую пленку никто никогда не видел, но все мечтали получить. У М.Ю. Елизарова абсурдная суть фантасмагории переосмысливается следующим образом.

Отправная точка сюжета – появление нелюди. «Нелюдь» – это общий диагноз для всех «новеньких» четвертого класса, придуманный двумя друзьями – Антипенко и Любченевым. Они позиционируются, как увидим, в качестве избранных в гностическом смысле – целиком отдавших себя изначальной основе – Союзу и Отцу, полностью отказавшихся от Эго. Они носители духовного знания, последняя надежда режима, Системы – абсолютно положительного космоса – наряду с величайшей личностью, совершенным благим богом, эталоном советского гражданина – Л.И. Брежневым. Поэтому и узловой локус текста – средняя школа (четвертый класс) – выглядит концентрированным вариантом Советского союза заката эпохи застоя. А метафорическое именование «нелюдь» в рассказе может трактоваться как несоветская, инфернальная сущность, исподволь разрушающая строй и плодящая всюду «клубки змей» себе подобных.

По первым предложениям («Привели нелюдь. Она намертво стала перед классом, только ее звериная голова, будто проросшая белобрысым луком, топталась на красных ножках пионерского галстука» (Елизаров, 2005: 123)) можно судить о многом. За данной конкретной нелюдью стоят другие нелюди, ибо ее именно привели; образ нелюди коннотируется формами, «выталкивающими» ее из мира людей – правоверных коммунистов — и отождествляющими с миром мертвых («намертво»), с животным миром («звериная»), с миром флоры («белобрысым луком»). Далее характер эпитетов, которыми наделяется нелюдь, остается неизменным: от неё трансцендентно «воняет говном» (мертвая субстанция), вместо рук у неё «щупальца». Отражая словесные атаки избранных, она не исчезает из класса, аналогично другим нелюдям, а, как растение, «врастает в сентябрь и октябрь», хищнически, по-животному, «выгрызает ход к ноябрю» (Там же: 123–124) и т. п.

С позиций словообразования и семантики форма «не-людь» значит не входящий во множество людей, не являющийся членом социума; иначе – отказывающийся быть стандартным, усредненным, желающим того же, к чему стремятся все. Естественно, общество постоянно пытается его сделать «человеком», уровнять сообразно большинству, нивелировать. Многие потенциальные нелюди при этом ломаются и втискивают свое «Я» в прокрустово ложе общественных установок. В этой связи стоит сказать несколько слов о некоторых других нелюдях, перечисляемых в рассказе, в отличие от данной не сумевших завершить свою миссию. Так, «Вайсберг, продавший душу за резиновых индейцев из гэдээра» (Там же: 127), исчезает после поддержанного учительницей циничного словесного покушения на его национальные корни. Особо опасный Антонов, уверявший, что знает секретный прием «буржуазного» карате, вешается, не пережив своего общешкольного (общесоюзного) позора, когда был изобличен в неношении единственно возможных спортивных трусов – с полоской на боку. Все эти, по тексту, «ЧПаевы» происходят по вине и при личном участии избранных,

которым «всё дозволено», – Антипенко и Любченева. Получается, если нелюдь способна отстаивать свое право быть нелюдью – возмутителем (и разрушителем-разъединителем) социалистического спокойствия, вносящего хаос и абсурд в стабильное устройство СССР, то даже изнашивающийся механизм «совдепа» (в лице лучших) так или иначе постарается его уничтожить.

Тем не менее гностическая война сил света и тьмы в тексте М.Ю. Елизарова продолжается с заметным успехом последней. Ситуация обостряется со смертью Л.И. Брежнева, в восприятии избранных существа высшего порядка. «Вы не понимаете, творится страшное, боится даже Брежнев!» (Там же: 129), – тщились докричаться до ставшей «полунелюдью» учительницы Любченев и Антипенко. Но генсек умирает, по тексту, при содействии нелюди: «Перекрестилась, как делают в церквях попы и старухи, когда хотят, чтоб кто-то вместо них умер» (Там же: 129). Данная цитата иллюстрирует ещё одну популярную в среде подростков брежневского периода фольклорную и абсурдистскую «перешивку» реальности в соответствии с атеистической природой советского бытия. Итог происходящего: «В телевизоре объявили новое имя – Юрий Владимирович Андропов. Показали его самого крупным планом, потом весь президиум, и я все понял – людей почти не осталось, к власти пришли нелюди» (Там же: 130) (ср. с цитатой из романа А.В. Иванова «Географ глобус пропил», также демонстрирующей отношение «электората» к смерти Л.И. Брежнева: «И тут Витьке стало страшно. Тут он нутром почувствовал, как черная пустота, разъедающая, растекается над страной и все зло, что раньше было крепко сковано и связано, освободилось и теперь только выжидает» (Иванов, 2003: 278)).

Пребывая в мире разделяемой нелюдью плеромы, СССР, полноты бытия, превращаемой несведущими демиургами в разрозненную материю – персонифицируемое зло, избранные прибегают к предельному средству в борьбе – красной пленке. Начавшееся проникновение в пока не «облагороженный» ими Советский Союз западных «плодов свободы и

благополучия» в виде порнографии и прочих продуктов изобилия – стартовавшее последовательное уничтожение «доброе, разумное, вечное» – преподносится в тексте своеобразно. Незамутненное и трансцендентное сознание Антипенко и Любченева воспринимает т.н. «парнашки» как фотографии, сделанные красной пленкой.

Избранные становятся легкой добычей и жертвой спекулятивных манипуляций и в результате проигрывают сражение. Новая юдоль нелюдей враждебна им, они возвышаются над ней в силу своих духовных основ: «Спасение представляется в виде гносиса – пути освобождения <...> от оков неведения, плоти, вещества...» (Трофимова, электронный ресурс). Попытка двойного самоубийства-освобождения, в соответствии с философией экзистенциального абсурда, увенчалась половинным успехом: «Патрон не взорвался, а выстрелил, будто ударил кувалдой. Антип лопнул кровью, полившейся изо рта, носа и глаз. Из живота его выпал кишечный клубок, размотался...» (Елизаров, 2005: 131).

Рассмотренный рассказ очень хорошо «вписался» в текст романа «Pasternak», где снова выведен Любченев, который в нарождающемся капиталистическом обществе 1990-х гг. сам становится нелюдью, но уже со знаком «плюс», оставаясь выразителем единственно верных, советских жизненных принципов. В обществе потребления он обитает на чердаках, изготавливает бомбы против либералов-капиталистов, проявляя недюжинные пиротехнические способности.

Таким образом, грядущее крушение Советского Союза воспринимается елизаровским героем-гностиком как конец света, а, следовательно, завершение собственного жизненного пути в попытке соединения с абсолютном – через метафизическое избавление от антагонистического мира. Данный аспект реализуется путем абсурдизации сюжета и образной системы во многом с помощью деконструкции советского городского фольклора, формально и содержательно коррелирующим с категорией абсурда.

На примере рассмотренных здесь текстов М.Ю. Елизарова мы вновь рассуждаем о специфике рецепции советской тематики, которая у писателя происходит путем мифологического переосмысления советского прошлого и, по сравнению с восприятием Е.А. Попова и В.Г. Сорокина принимает характер положительной рефлексии. Думается, одна из причин этого прежде всего в том, что Е.А. Попов и В.Г. Сорокин в силу хронологического аспекта смотрят на советские реалии «изнутри», а М.Ю. Елизаров — «снаружи» и дистанцированно (разбираемые произведения первых написаны в советское время, второго — в постсоветское, в 2000-е гг.). Кроме того, характер исследуемых аспектов опосредован спецификой повлиявших на писателей внешних факторов, сопряженных с незаурядностью жизненных коллизий (исключение Е.А. Попова из Союза писателей ввиду известных событий, связанных с выпуском альманаха «Метрополь»; некоторые личностные психологические критерии, о которых ведет речь в интервью В.Г. Сорокин, а также косвенная принадлежность его к литературной школе московского концептуализма; М.Ю. Елизаров провел детство в западной Украине, затем на протяжении нескольких лет жил в Германии). Эти внешние факторы, на наш взгляд, помимо прочего не могли не явиться причинами неодинаковости авторской рецепции СССР.

Продолжая разговор о многообразии форм реализации категории абсурда в отечественной прозе 2000-х гг. следует кратко затронуть опыт уже признанного представителя «нового реализма» З. Прилепина, в сюжете произведений которого заметны некоторые тенденции экзистенциального абсурда. Оставаясь в рамках реалистической парадигмы, этот писатель, на наш взгляд, в некоторых своих произведениях рассматривает абсурд как онтологический феномен («Санька» (2006), «Ботинки, полные горячей водкой. Пацанские рассказы» (2008)).

В XX в., «веке беды» по формулировке Г. Грасса, была исследована философская и художественная почва, во многом обусловившая своеобразие современной русской прозы. Важнейшим для нее стал онтологический

фактор неуверенности, смятения русского народа, реализующийся в такой идеологической категории постмодернистского сознания как «эпистемологическая неуверенность» (кризис авторитетов, крах веры во все ранее существовавшие ценности). Этот фактор, аналогичный абсурдному мироощущению, нашел отражение и в прозе З. Прилепина, в «Пацанских рассказах» и в «Саньке» в частности. Растерянность смутно чувствует персонаж З. Прилепина — молодой человек, осиротевший в дешевом мире 1990-х гг., дешевом обществе чистогана, лишившийся экзистенциального смысла в переломную, кризисную эпоху. Но он может обрести уверенность с получением иллюзорных целей: в партии единомышленников — борцов с режимом («Санька»), или в компании «веселых хлопцев» — туманных борцов с обыденностью («Пацанские рассказы»). Побудительными мотивами написания обозначенных произведений оказались для З. Прилепина особые жизненные перипетии. Он долгое время являлся членом запрещенной сегодня национал-большевистской партии, ядро которой составляли люди, не получившие возможности найти применение своим силам, в известном смысле деклассированные элементы, маргиналы. Кроме того, З. Прилепин участвовал в боевых действиях в Чечне, что бесспорно повлияло на него при подготовке искомых текстов, хотя в первую очередь, конечно, текста другой его книги — «Патологии» (2004) (среди «Пацанских рассказов» есть текст «чеченской» тематики — «Убийца и его маленький друг»).

Прилепинские герои порывают с обществом, так или иначе интуитивно ощущая социальную несправедливость жизни. Персонажам романа «Санька» свойственно дихотомическое мировосприятие, связанное с раздвоением реальности в сознании. Существует «моя» — подлинная, правдивая, настоящая, понятная и «другая» — фальшивая, лицемерная реальность с двойной моралью «других»: «<...> и вечером смотреть в телевизор, где эти мерзейшие твари кривляются, рассказывая, как они заботятся о тебе. Их лица... Последнее время Саша начинал болеть, когда

видел их лица. Вглядывался в их рты и глаза. Выключал звук порой, и тогда мерзость личин становилась настолько наглядной, что злые мурашки прыгали по спине» (Прилепин, 2011: 285). У З. Прилепина абсурд оказывается атрибутом сознания, обостряющим трагическое отношение к жизни, выраженное в потере идеалов, а также способом воссоздания децентрализованного мира, утратившего аксиологические ориентиры, которые теперь можно найти либо в группе политических союзников, либо только внутри себя: «Человек – это огромная, шумящая пустота, где сквозняки и безумные расстояния между каждым атомом. <...> И мы точно так же живем внутри страшной, неведомой нам, пугающей нас пустоты. Но все не так страшно – на самом деле мы дома, <...> И все, что происходит внутри нас, — любая боль, которую мы принимаем и которой наделяем кого-то, — имеет отношение к тому, что окружает нас. И каждый будет наказан, и каждый награжден, и ничего нельзя постичь, и все при этом просто и легко» (Там же: 30) или «— Саша, послушай меня: в чем смысл? Я тебя спрашивал уже и спрашиваю в последний раз: в чем смысл? <...> Зачем вы сюда пришли? — Смысл в том, чтобы знать, за что умереть. А ты даже не знаешь, зачем живешь. — Саша, ужас в том, что твоя душа умрет раньше, чем ты сам! — Такие, как ты, спасаются, поедая Россию, а такие, как я — поедая собственную душу. Россию питают души ее сыновей — ими она живет. Не праведниками живет, а проклятыми. Я ее сын, пусть и проклятый. А ты — приبلуда поганая» (Там же: 409). Поиск смысла бытия всегда начинается с парадоксального осознания экзистенциальной абсурдности.

Доминантными в рассматриваемых произведениях стали экзистенциальные контрастные категории скуки, свободы и выбора. Прилепинские «пацаны» в приоритет ставят ницшеанский императив имморализма, — непримиримую борьбу со старыми бюргерскими нравами и обычаями, — но делают это алогично, парадоксально, как бы от скуки. От скуки в том числе, но которая сродни сартровской «тошноте», большинство молодых парней в романе «Санька» вступают в «Союз созидателей».

Однако далее герои сталкиваются с проблемой свободы и выбора, и понимание этих категорий варьируется, хотя основа его — в философии абсурда А. Камю. Ощущение «неразумности» и «враждебности» окружающего фальшивого мира и желание этот мир изменить ставит Сашу перед лицом абсурда: «Абсурд рождается из столкновения <...> человеческого запроса с безмолвным неразумием мира...» (Камю, 1989: 236). В то же время понимание абсурдности происходящего вокруг предопределяет нигилизм героев «Пацанских рассказов». Демарш «пацанов» инстинктивен, безотчетен: по точному замечанию Р.В. Сенчина эти бунтари воистину «шагают по проволоке без страховки» (Сенчин, 2009: 16) («Пацанский рассказ», «Блядский рассказ» и др.).

Экзистенциальная свобода героев З. Прилепина, коренящаяся в осознании абсурдности, обуславливает специфику особого отношения к жизни, когда бунтари открывают для себя нечто, что возвышает их над социальным человеком (в пику человеку экзистенциальному). Оправдываясь отсутствием страха перед смертью, точнее, понимая, ради чего стоит умирать (см. цитату выше), они отстаивают свое право на жизнь по иным правилам, но эти правила возвышают, они помещают их в один ряд с мифологическими героями, которые, подобно Сизифу, смеются в лицо богам, снова и снова втаскивая тяжелый камень на вершину. Тем самым они обретают метафизическую свободу, отвергая всякие жизненные пределы.

З. Прилепин в XXI в. подметил явление, ставшее одной из проблем российской жизни конца XX в.: стремление человека к героическому деянию, к подвигу, самопожертвованию, порыву и неспособность к повседневному труду, к будничной жизни, лишенной героического ореола. Писатель уловил его в характерных для рубежного периода 1990-х гг. прозаических, а порой убогих конфигурациях, вырастающих из понимания экзистенциальной абсурдности и безнадежности.

В начале XXI в. поле бытования русскоязычных художественных произведений фантастического (в широком значении) жанра приобрело

достаточно серьезную масштабность, несмотря на практически полное исчезновение отдельных жанровых категорий (таких как научная фантастика, к примеру). Об этом свидетельствует появление в первое десятилетие XXI в. таких многотиражных изданий, как «Дневной дозор» (2000), «Сумеречный дозор» (2003) и «Ночной дозор» (2005) С.В. Лукьяненко, «Бессильные мира сего» (2003) Б. Стругацкого (под псевд. С. Витицкий), «Закат на планете Земля» (2009) С.В. Логинова, «С нами бот» (2009) Е.Ю. Лукина, серия «Империя превыше всего» (2002—2004) Н. Перумова и т.п. Безусловно, вместе с известной развлекательной их функцией, выпуск подобных книг служит «заметному обогащению эстетического спектра эпохи, открывает новые возможности художественного познания, осмысления действительности» (Тимофеева, 1995: 4). В то же время, наряду с развитием и высокой продуктивностью утопической и антиутопической литературы (проза Т.Н. Толстой («Кысь» (2001)), О.А. Славниковой («2017» (2006), А. Волоса («Маскавская Мекка» (2003)), Е.П. Чудиновой («Мечеть Парижской Богоматери» (2005) и др.), В.Г. Сорокина («День опричника» (2006), «Сахарный Кремль» (2008), «Метель» (2010)) налицо жанрово-стилевой эклектизм таких текстов, специфичный для постмодерна и абсурда.

Потому и интерес В.Г. Сорокина к экспериментам с грядущим, облакаемым им в художественную, во многом абсурдистскую, форму с многообразием чередующихся стилистических слоёв, объясняем и закономерен.

Сборник «Заплыв», выпущенный в 2008 г., укомплектован не публиковавшимися в большинстве своем ранее рассказами писателя 1978—1988 гг., представляющими собой не что иное, как антиутопические эмпирические зарисовки недалекого на период их создания будущего. Естественно, тематика искомых текстов связана с советскими реалиями, концептуально перелицовываемыми В.Г. Сорокиным. Точнее, в этих произведениях советская действительность сатирически преподносится в ракурсе постапокалипсиса, несомого онтогенезом социалистической страны

под эгидой брежневского партийного аппарата. Утвержденная Великим Вождем необходимость выращивания на подоконниках каждого дома каждым гражданином Государства некоего аватара основного его руководителя для собственной, по Дж. Оруэллу, вездесущности («Розовый клубень»); ежедневно возникающая при построении и приветствии у одного из работников Объекта дыра на униформе как аллегория прорехи в его нивелированном чугунном сознании («Дыра»); самозабвенно обсуждаемые на «летучке» человеческие номера 5 и 6, хотя само содержание консилиума из-за изобретенного В.Г. Сорокиным путем контаминации различных слогов слов «тарабарского» языка докладов бессмысленно и непонятно — гротескное изображение бестолковости существовавших «летучек» («Летучка»); и т.д. — всё указывает на реалистично-сюрреалистическую, остро сатирическую, а, в целом, абсурдистскую направленность репрезентаций будущего в раннем творчестве писателя. Однако, заглавный рассказ книги «Заплыв», органично и не случайно влившийся в текстуальное пространство романа «Голубое сало» (так же, кстати, как рассказ «Падёж» в текст романа «Норма»), выделяется из общей массы повествований. Это культовый для любителей В.Г. Сорокина эпизод с плывущей цитатой, насквозь сюрреалистичный и концептуально выстроенный. В «Голубом сале» он представлен в качестве одной из историй, излагаемых Магистру ордена «совокупляющихся с землей» «золотыми детскими ручками» (Сорокин, 1999: 256), проступающими на его запястьях. Это своего рода сообщение композиционно значимо: оно помещается практически сразу после поворотной точки романа — нападения упомянутого ордена на секретный объект, где происходит получение особой субстанции с нулевой энтропией — собственно, голубого сала. Вещество замораживается и отправляется в другую Москву 1954 г. Публикуемый в романе текст — переходное звено от одного временного пласта к другому: из будущего 2048 г. в альтернативное и абсурдизированное прошлое — 1954 г. с здравствующими И.В. Сталиным, А. Гитлером, О.Э. Мандельштамом и др. (ср. с аналогичной спецификой

переосмысления советского прошлого и футурологии в романе С. Соколова «Палисандрия» (1985)). Недаром В.Г. Сорокин дополняет романский «Заплыв» следующим абзацем: «Когда небо на востоке порозовело и перед остатком цитаты распахнулись устья Шлюза, овация смолкла. Люди на набережных опустились на колени. За Шлюзом начиналось Особое Пространство с бронзовыми берегами, золотыми дворцами и невидимыми храмами. Там было совсем немного зрителей. Всего 513. Но каждый из них стоил миллиардов простых смертных и каждый знал зачем этой ночью был ослаблен шов на факеле рядового Ивана Монахова» (Сорокин, 2008: 14). Повествование романа так же вошло через открывшийся шлюз в некое «Особое пространство» — фантазмагорический и алогичный 1954 г. — со своими «невидимыми храмами» и «нестандартными зрителями».

В «Новый сорокинский утопический проект», как называют его некоторые ученые, включая туда «Ледяную трилогию» («Путь Бро», «Лёд», «23 000») (Воробьева, 2009: 5), мы бы добавили и пенталогию (именуемую так условно, по общим сюжетообразующим связям) «Возрождение и преобразование Святой Руси» («День опричника» (2006), «Сахарный Кремль» (2008), «Метель» (2010), «Теллурия» (2013), «Манарага» (2017) — последние два разберем в следующем разделе). Эти романы о будущем предлагается рассматривать с разных сторон: как тексты, деструктурирующие литературный и писательский дискурс; как тексты, демифологизирующие «российский архетип»; как тексты альтернативной футурологии, и т.д. Очевидно то, что все они объединяются общностью нарративной методологии и художественных приемов, характерных для абсурдистики.

Главный герой «Ледяной трилогии» В.Г. Сорокина, — и это совершенно верно замечает А. Воробьева в своей диссертации, — Сердце (Воробьева, 2009: 4). Поиск «говорящих сердцем» — «носителей Света» — занимается группа философов молота — «Братство света». Потенциальных лучей Света изначального на Земле осталось 23 000, у остальных — «мясных

машин» — сердца мертвы от рождения. Причудливо соединяя в тексте легкоузнаваемые философские системы Ф. Ницше (о человекобоге, антихристианине) и В.С. Соловьева (о богочеловечестве), В.Г. Сорокин производит их деконструкцию в соответствии с собственной концепцией «Круга света». Логический посыл подобного художественного и сюжетного эксперимента прозрачен: человек должен возвратиться в прежнее незамутненное состояние своей истинной природы, преодолев ущербность и испорченность, привнесенные мерзостью и безобразием жизни. Эсхатологическая и апокалипсическая составляющая текста очевидна и неременна: «Следствием воплощения Света в сорокинском романе явится физическая гибель земли и населяющих ее людей. Только избранные носители Света обретут гармонию всеединства» (Романова, электронный ресурс). Путь к этому самоуничтожению лежит через любовь, что опять-таки, отсылает читателя к В.С. Соловьеву, а именно, к книге «Смысл любви». Кроме того, здесь, опять-таки, явно присутствует гностический базис, рассмотренный нами у М.Ю. Елизарова на примере рассказа «Красная пленка». Помимо упоминаемого нами исследователя Е. Дайс, данный аспект творчества В.Г. Сорокина учитывают и подробно разбирают И.Н. Иванова, В.О. Кубышкина, А.А. Серебряков, однако напрямую не связывают его с категорией абсурда, хотя и указывают на то, что «эстетика В. Сорокина сближается с раблезианской системой образов, «карнавализацией», по М.М. Бахтину, согласно которой происходит переворачивание смыслов, способствующее обновлению бытия» (Иванова, 2017: 177). Между тем наличие «амбивалентности характеристик изображаемой модели мира» (Там же: 179), подчеркиваемой писателем, и «фундаментальной антиномии в основе религиозной философии» (Там же: 179), трактуемой как «бунт творения против несовершенного творца» и делегируемой в текст, является причиной соотнесения гностицизма и абсурда и неизбежно влечет использование соответствующих художественных приемов и методов.

В «Дне опричника» со всей его сатирической тенденциозностью и узнаваемыми реалиями сегодняшнего дня писатель разрушает мифологический первообраз Руси, предупреждая о последствиях лонгации настоящей политической линии страны. Действие романа разворачивается в России 2027 г., отграниченной от прочего мира Западной Стеной. В стране возрождена самодержавная государственная система, в экономике господствует протекционизм, в обществе процветает ксенофобия, лубочно-квасной патриотизм. Восстановлена опричнина — всеильный карательный орган, обеспечивающий террористические практики в социуме и осуществляющий бесконечные чудовищные репрессии. Исключительная доходная база ничего не генерирующего государства — реализация природного газа и транзитные налоги китайских товаров в Европу.

В «Сахарном Кремле» продолжается курс «Дня опричника». Книга, жанровая специфика которой позиционирована в первом издании как «роман», состоит из 15 повествований, события которых происходят в том же дивном новом мире вышеупомянутого текста — в Государстве Российском тридцатых годов XXI в., после Красной, Белой и Серой смут.

Как справедливо отмечает Т. Колядич (Колядич, 2010: 34—43), особенности нарратологии сборника — в более пародийной, чем в указанном выше романе, стилистике, общей сатирической (даже саркастической) тональности, нарочитой архаике языка. Абсурдно-иронический строй текстов создается за счет сочетания подробностей, связующих реальное прошлое и настоящее (интернет, кинематограф, телевидение и т.п.); акцентируемое «одревнение» языка, коррелируемое, кстати, с использованием имен собственных и понятийных комплексов, напоминающих тюремный жаргон — в употреблении такой лексики, как «челядь», «сотник», «тайный приказ», а также «круговуха», «мобило», «мерин» и т.п. Подражательность и карикатурность в том, что в каждом рассказе сборника имитируется какой-либо известный и опознаваемый текст. Так, к примеру, в рассказе «Кочерга» разрабатываются стилистические методы романов Ю.С. Семёнова, а

центральный диалог между капитаном Севастьяновым и арестованным Смирновым командирует к сценам из произведения А.Н. Рыбакова «Дети Арбата». Скрытое цитирование советских песен «Хотят ли русские войны» и «Незримый бой» — главной темы телесериала «Следствие ведут Знаатоки» — служит подтверждением шаржевости сорокинского текста. Книга очерков М. Пыжова о питейных заведениях Москвы («Москва кабацкая») явилась прототипом рассказа «Кабак», полностью написанном в её духе, что подчеркивается применением характерных длинных перечислений. При этом, в рассказе можно обнаружить множество намёков на нынешние российские артефакты, в первую очередь за счет присутствия в нем таких спорадических персонажей, как силач Меведко, фокусники Пу и Тин, дворник Лужковец, артист Гришка Вец. Текст «Очередь» типизируется как автопародия (Колядич, 2010: 34—43).

Таким образом, репрезентативность необычайного будущего «Ледяной трилогии», смыкаясь с важными мировыми философскими учениями, религией и мифологией характеризуется не только интертекстуальной игрой модернизма и постмодернизма, но и общей абсурдистской направленностью, и, собственно, «И “Лед”, и “Путь Бро”, и завершающий третий роман “23 000” <...> вовсе не поле для “вычурной и манерной игры”, затеянной автором для насмешки над читателем, а попытка потолковать о homo sapiens, о тотальной разобщенности людей, о Бытии и Времени, о мучительно-утопическом счастье», — таково понимание сути собственного произведения самим писателем (Соколов, 2005: 134—135).

Художественный мир Л.С. Петрушевской представляет собой яркий, жанрово и стилистически многогранный и притом сложно организованный феномен отечественной литературы. Ее писательское творчество (а помимо писательской деятельности Л.С. Петрушевская уже порядка десяти лет занимается песенным творчеством) вмещает в себя впечатляющее многообразие форм — пьесы, новеллы, повести, романы, сказки, статьи, эссе, сценарии, переводы, — которые, в свою очередь, получают оригинальные

авторские жанровые номинации («Пограничные сказки про котят», «Дикие животные сказки», «Загадочные сказки», «Морские помойные рассказы», «Истории из моей собственной жизни» и т.д.) и включают внутри себя специфические языковые и стихотворные эксперименты (в частности, цикл «Пуськи бятые»). Именно вследствие полидискурсивного характера творчества Л.С. Петрушевской исследователи продолжают спорить о принадлежности ее текстового наследия к тому или иному литературному направлению (Т.Г. Прохорова (2008), Н. Каблукова (2009), Т.Ю. Климова (2010), А.Ю. Мещанский (2017), и др.). Проза Л.С. Петрушевской интересна своей разнонаправленностью. Исследователи отмечают очевидную полидискурсивную оптику ее рассказов и романов, хотя и нередко выделяют в ней другие ракурсы (сентименталистский, натуралистический, автобиографический, романтический, модернистский и пр. (Прохорова, 2008)). Однако еще более интересен видовой аспект классификации прозаических текстов писательницы. При таком разделении учитываются чаще всего стилевые и методологические их особенности. К примеру, немало литературно-критических работ, в том числе и диссертаций, посвящено особому жанру творческого наследия Л.С. Петрушевской — литературной сказке (Павлова, 2006; Мехралиева, 2008, 2012, 2016; Клецкая, 2017, и др.).

Между тем, на наш взгляд, прежде всего жанровым синкретизмом ее текстов обуславливается нахождение в них достаточно ярко выраженного абсурдистского компонента. Наличие формальных признаков абсурда в произведениях Л.С. Петрушевской отмечалось некоторыми исследователями, хотя и далеко не всегда эти признаки обозначались как эксплицирующие данную категорию (Клецкая, 2017; Прохорова, 2008). Прямо об абсурде в драматургических произведениях писательницы рассуждают лишь отдельные ученые (Н. Каблукова (2009), Т.Ю. Климова (2010), А.Ю. Мещанский (2017)), несмотря на очевидное, с нашей точки зрения, его там присутствие.

Освоение онтологии абсурда Л.С. Петрушевская начала уже в своих первых литературных опытах, связанных с драматургией и малым эпосом. Пьесы «Уроки музыки», «Три девушки в голубом», «Квартира Коломбины» и др. несут на себе отпечаток онтологического абсурда с характерными чертами западного «Театра абсурда» — прежде всего акцентуацией на нелогичности и нетождестве. Циклы «Монологи» и «Темная комната» написаны в соответствии с его канонами (пьеса «Песни XX-го века», например, имеет отчетливые сюжетные и образные параллели с «Последней лентой Крэппа» С. Беккета). По мысли Р. Клуге, «Беккет не только показывает застой, неизменность обстоятельств, но и обнаруживает как их внутреннюю причину вечное повторение бессмысленности и повторение одного и того же. В такой экзистенциальной безвыходности бессмысленно протекает человеческая жизнь» (Клуге, 1990: 214). Так и в драматургии Л.С. Петрушевской, согласно Н. Каблуковой, происходит трансформация реалистической поэтики путем ее совмещения с поэтикой драмы абсурда, что «<...> позволяет автору вывести главные коллизии современности к универсальным» (Каблукова, 2010: 294—295), подобно опытам С. Беккета, у которого абсурд служит способом отражения вселенского хаоса. Более поздние пьесы (к примеру, «Кому это нужно», «Он в Аргентине», «Гамлет, нулевое действие») испытывают на себе влияние поэтики не только С. Беккета, но и Г. Пинтера, Т. Стоппарда. Притом, что существует мнение о неизбежном «выскальзывании» их пьес с отечественной сцены — речь о перманентно неудачных их постановках в нашей стране (Фридштейн, 2006: 9—10). Думается, в определенном следовании их традициям, но одновременно в бесспорной оригинальности пьес Л.С. Петрушевской, британские драматурги также обрели свой голос на российских подмостках.

Сюжетно-ситуативный уровень (разрушение телесности, сопутствующее болезням и смерти), многомотивность конфликтов («нарушение исторического времени», «подводящее к пограничным ситуациям», «равнозначность утраты осмысленности и чувственной

природы» (Каблукова, 2009: 294—310) и т.д.), парадоксальность фабулы, алогизм действий персонажей (субстанциальные противоречия, обнаруживающие человеческое бессилие перед ними) свидетельствуют о близости пьес Л.С. Петрушевской эстетике и поэтике абсурда. Н. Каблукова доказывает примат онтологической модели абсурда в ее драматургии.

Так же, как и пьесы, малая и крупная проза Л.С. Петрушевской содержит заметные онтологический и аксиологический элементы абсурда («Гигиена», «Свой круг», «Бедное сердце Пани», «Странная история мужа и жены», «Падение вниз», «Богиня»; «Время ночь», «Номер один, или В садах других возможностей», «Нас украли: история преступлений» и др.).

Научное внимание сосредоточено главным образом на прозаических произведениях Л.С. Петрушевской. Между тем Л.С. Петрушевская давно обратила свой взор в сторону лирики. Помимо уже отмеченной нами практики неоднократного включения стихотворных опытов в прозу, в творческом достоянии писательницы присутствуют самодостаточные стихи («Стихи(хи)²», «Парадоски. Строчки разной длины») и даже поэмы в новом, с легкой руки автора, жанре «поэм в стиле рэп».

В 2008 г. в Санкт-Петербургском издательстве «Амфора» вышла книга Л.С. Петрушевской под общим названием «Пограничные сказки про котят», интересная прежде всего в силу синкретического и эклектического своего характера (см., Петрушевская, 2008). Она представляет собой сборник разножанровых и разностилевых, во многом экспериментальных, произведений, адресованных разновозрастной читательской аудитории и отмеченных безусловным наличием в них ярко выраженной абсурдистской эстетики.

В книге представлены два прозаических — «Загадочные сказки» и «Пограничные сказки про котят» — и два поэтических — «Стихи(хи)²» и «Поэмы» — цикла. Она замечательно иллюстрирована постоянно сотрудничающей с писательницей художником-мультипликатором А. Шадринной. На наш взгляд, полноценно суть текстов сборника раскрывается в

их восприятию в совокупности с её рисунками. Особенно эта взаимная функциональность актуализируется в процессе ознакомления с «Загадочными сказками», иллюстрации к которым даны в цвете. Сами сказки представляют собой беспрецедентный по меньшей мере для современной русской литературы опыт круговой проекции миров человека, флоры, фауны, предметов и т.д. (возможно, лишь у В.О. Пелевина в «Жизни насекомых» присутствовал подобный дискурс, но там антропоморфировались только насекомые; хотя до В.О. Пелевина активно антропоморфировал насекомых Н.М. Олейников). «Загадочность» сказок в том, что любая из них, начинаясь вполне разумно — с представления некоего персонажа в качестве как будто бы человека, чаще ребёнка, — в ходе повествования всё более остраняется, в итоге фиксируя героя из совершенно другой системы видов (к примеру «Маленькая красавица» — это сказочная загадка про комара, «Про они» — своеобразная «пища для размышлений» о ножницах, «Курящая девочка» — о девочке-вулкане и пр. (здесь и далее приводятся примеры из: Петрушевская, 2008)). Таким образом, в целях более последовательного проникновения в замысел автора следует учитывать двуплановость цикла в целом и каждой сказки в отдельности. На первый взгляд может показаться, что перед нами тексты, адресованные детям. До середины цикла, возможно, так оно и есть: вплоть до 14-й миниатюры (а всего их 24) во всем объеме соблюдаются новеллические и сказочные традиции (зачин «жили-были» и т.п.), используются образы, понятные ребёнку. Но уже здесь чувствуется нарочитое сближение этих конкретных текстов с абсурдистикой, связанное с известной иррациональностью и парадоксальностью, а также ассоциативностью и остраненностью (свойственных детской литературе, почти всегда базирующейся на приемах и методах абсурда) этих повествований.

Л.С. Петрушевская дает рассказам соответствующие названия, но в финале рассказов они не обосновываются либо объясняются вне рациональной логики (к примеру, «Неуклюжий мальчик» по титлу к концу

текста «превращается» в слоненка, а «Мальчик с насморком» — в водопроводный кран; в завершении миниатюры «Девочка с аппетитом» предлагается «свободная» этимология наименования насекомого божьей коровки, а в рассказах «Арестованная девочка» и «Бородатый мальчишка» странная «бородатость» девочки и мальчика объясняется тем, что в итоге и та, и другой оказываются обезьяной и веником). Полагаем, что главное, чем определяется специфичность данной части текстов, это симбиотический характер их формальной организации (цикл; по авторскому обозначению — сериал) и содержательной природы (о трансцендентальной взаимосвязанности человека со всем, что его окружает). Взаимосвязанности именно человека вообще: образ ребенка здесь расширяется, приобретает символический и глобальный смысл, актуализированный в Библии («Будьте как дети, ибо их есть царствие небесное» (Мф. 19:14)). Ребенок или человек, сохранивший в себе ребенка, находится подле истины, он причастен к тайнам мира. Потому он способен понять, что всё вокруг — живое и одухотворенное, всё пребывает в тесном контакте между собой, всё тождественно всему: «Погода» — это «девочка-суперстар», «девочка-обжора» — это кастрюля, «мальчик-невидимка» — это микроб, «маленькая красавица» — это комарик, и т.д.

Не имеет смысла даже кратко пересказывать эти миниатюры, поскольку каждый может прочесть всякую из них в течение буквально нескольких секунд, а они станут любопытны как детям, так и взрослым. Так, уже в этой части цикла просвечивает оригинальность подтекста сквозь подчеркнутую необычность формы.

Далее, начиная с 14-й сказки под названием «Он или Она?» адресат и авторская точка зрения неожиданно меняются. Граница между разными адресатами цикла не случайно проходит через эту сказку: уже заголовок посредством включенного в него союза выражает альтернативу, а также имеет характер взаимоисключения двух компонентов-местоимений. Тематика сказки мало значима для ребенка, имплицитно речь идет

«Президенте» как о некой абстракции, персонифицирующей в себе мелкие качества массы, толпы, порождением которой, собственно, она (эта абстракция-президент) и является: «Новоприбывшего дурака ожидать приходилось, урожденного вора и обманщика, пустого брехуна, даже какую-нибудь неуправляемую идиотку. <...> Родители новорожденного никогда не в силах повернуть колесо истории вспять и загнать недоумка обратно» (Петрушевская, 2008: 33—34). Человек изначально не нуждается в ком-то еще, он автономен, поскольку сам заключает в себе божественную природу. Иллюзия необходимости «другого», на кого можно переложить комплекс проблем и решений, инспирируется в процессе социализации (см., об этом же выше, в разделе, посвященном творчеству Д.А. Горчева). Уже в приведенном примере из сказки заметны снижение лексики, общая смена содержательного фона при сохранении формальных признаков сказки, в целом переориентация на взрослого читателя в большей степени. В силу этого модифицируется сюжетное поле сказок путем умаления импликатур (к примеру, в одной из сказок «отгадкой» становится рюмка («Чистая девочка»), а в другой — унитаз («Мальчик вроде сиротки», в третьей — помойка («Красотка»)), одновременно сближаясь с «взрослыми» предметными сферами через семантические и концептуальные поля (например, в сказке «Идолы» через «часы» как обозначение обыденного предмета авторская мысль движется к философской интерпретации времени как предмету поклонения в мире людей, практически как одному из идолов в философской системе Ф. Бэкона, более 400 лет назад развивавшего идеи, на наш взгляд, во многом предвосхитившие экзистенциализм и абсурдизм). Сказки второй половины цикла изобилуют также присущими современности реалиями, интересными для взрослого мира, связанными с телепередачами, медийностью, литературной беллетристикой, интернет-мемами и т.п. (см., «Мальчик-слуга», «Мальчик на ночь», «Дорогое Оно»).

Взрослый, забывший в себе ребенка, не улавливает отголоски вечности во всем окружающем, он воспринимает мир не целиком, а в

разъединенности, по отдельности, хаотично. Однако трансформируется только человеческое восприятие мира, сам мир не меняется, оставаясь гармоничным в своей неопределяемости. Между тем отсутствие свойств предполагает привнесение их человеческим сознанием.

Таким образом, дуализм, существующий на всех уровнях рассмотренных сказок, становится принципом объективизации как детского сознания — положительного, воспринимающего специфику внутренней корреляции мироздания не иллюзорно, так и взрослого сознания — отрицательного, базирующегося на оторванности, хаосе, абсурде рецепции действительности.

«Пограничные сказки про котят» написаны в достаточном соответствии с абсурдистикой ОБЭРИУ. Каждый текст представляет собой семантический эксперимент (по терминологии А.Г. Герасимовой (Герасимова, 2018: 27)), реализующий, обобщающий, переосмысливающий и транслирующий ряд открытий этого небывалого и феноменального творческого объединения, представляющего собой совершенно аномальное (в хорошем смысле) для мировой литературы явление.

Л.С. Петрушевская, создавая эти сказки, возможно, ненамеренно, руководствуется предположением А.И. Введенского о том, что «Сомнительность, неукладываемость в наши логические рамки есть в самой жизни» (Липавский, 2013: 642). Недаром в номинации сказок есть указание не только на их жанровое своеобразие, но отсылка к трансцендентальности, стремление сфокусироваться на метафизической природе сказочного жанра. Исследование пограничных ситуаций способствует снятию флера с читательского восприятия, вследствие чего читателю предоставляется возможность обрести определенный сверхчувственный опыт или подтвердить уже имеющийся и выйти на новый, более высокий, духовный уровень осознания реальности.

Но данные сказки комичны, очевидно смешны, более того, в них ощущается «обэриутское отношение к смешному», предстающее, по А.Г.

Герасимовой, «в трех взаимосвязанных аспектах», которые необходимо привести здесь всё же в купированном виде, т.к. отдельные их элементы не могут являться характеристиками художественного абсурда «Пограничных сказок...» в силу разных причин. Итак, это:

1. Аспект эстетический — ироническая поэтика, возникающая как негативная реакция на существующие формы художественного выражения и проявляющаяся <...> на словесном уровне (пародия) <...>.
2. Аспект философско-лингвистический — смешное как констатация невозможности вербальной реализации невербального опыта (поэтика случайного и невозможного): нарочитый инфантилизм, навязчивый повтор, неадекватность действий, иррациональные сравнения и определения, ложная мотивировка и пр.).
3. Аспект этический — смешное как близнец, эвфемизм, амбивалентный двойник страшного (черный юмор, морализм, травестированная эсхатология) (Герасимова, 2018: 28).

Первый аспект, свойственный, согласно А. Герасимовой, творчеству Н.М. Олейникова, ревидован у Л.С. Петрушевской в общей пародийности «Пограничных сказок...». На поверхности — пародии на русскую и советскую литературную классику, знакомую всем по школьной программе. Объектом пародии прежде всего выступают произведения И.С. Тургенева («Муму»), Л.Н. Толстого («Анна Каренина»), Д.А. Фурманова («Чапаев»). Путем модификации контекста и гиперболизации ключевых моментов наиболее известных эпизодов этих текстов создается комизм уже новых, оригинальных ситуаций сказок, нередко выглядящих как своего рода продолжения знаменитых историй. Так, в одной из сказок («Анна К.») выведена некая Анна К., которую «все паровозы знают и ездят очень осторожно, путают расписания, опаздывают всю дорогу, тормозят и т.д., она террористка и типа шахидка, нападает на поезда» (Петрушевская, 2008: 177). Специфично также появление в сказке «Мумия» персонажа Тургенева, который впоследствии станет одним из главных во всем цикле вместе с

Полиной Виардо, с мумией Муму: «Мумия вышла из мешка, глазки стеклянные, сама кошмарная до уродства, какая-то облизанная. Буквально как из воды вынутая. В глазах бегают цифры, наконец останавливаются на нулях.

Это, как объяснил Тургенев, показатели глубины. Муму стала подводницей» (Петрушевская, 2008: 179).

Надо сказать, что направленность и характер пародии/пастиша Л.С. Петрушевской предельно широки. Пародируются также основные особенности советских литературных жанров (в частности, производственного романа, военной и деревенской прозы), обыгрывается жанровый инструментарий иных видов искусства, более всего китчевого, ориентированного на сознание масс (к примеру, плакатного жанра («Родина-Мать зовет»); «низких телевизионных» жанров и жанров видеоигр («Реалити-шоу», «Война котят за ящик»). Обращение к пародии здесь связано с апелляцией к способности читателя к самостоятельному и аналитическому мышлению, умением взглянуть на хрестоматийные, канонические культурные реалии с критической точки зрения или оценить должным образом навязываемые с экранов образы и способы существования. Л.С. Петрушевская, с помощью пародирования названных явлений расширяя сознание читателя, сквозь призму абсурда призывает к здравому смыслу в лучшем значении этого сочетания.

Абсурд в философско-лингвистическом аспекте (присущий творчеству Д.И. Хармса) реализуется в «Пограничных сказках...» также вполне экстремально. Общая инфантильная атмосфера сказывается в характерном для детской и абсурдистской литературы особом типе причинности, специфика которой либо в полном отсутствии детерминации («Возвращаются котятка наши пограничники с новостью, что Полина Виардо в сарае на сушилах родила корову. Как корову? Так» (Петрушевская, 2008: 182)), либо в абсолютной магической и иррациональной ее природе («Когда эта А. Каренина идет, она не видит ничего и кидается, к примеру, под

овощной ларек. Потому что она теперь ходит затылком-то вперед» (Петрушевская, 2008: 192)). Принципиальная неадекватность происходящего в сказках, опять же, связана с ассоциативностью и анимизмом детского восприятия действительности. К примеру, стиральная машина благодаря соответствующим ассоциациям становится машиной транспортной, более того, подводной лодкой: «Дедушка Володя Шванц погрузился в нее первым, захлопнулся и хотел трогаться, но машина оказалась стиральная, очень шибко завертелась, дедушка Сережа Шварц наглотался гаек и ситечко какое-то погнул, короче: остановился. Стучит в смотровое окошечко и знаками передает, что это подлодка!» (Петрушевская, 2008: 217). Примеры алогичных уподоблений, решений, аргументаций, сопутствующих бесконечной энергетической циркуляции «Пограничных сказок...», можно множить с аналогичной же регулярностью и неисчерпаемостью.

Специфичный для текстов Д.И. Хармса деструктивный базис присутствует и в рассматриваемых на формальном и содержательном уровнях. В частности, у персонажей наблюдаются различного рода телесные деформации, влекущие психологические искажения (два лица (и, соответственно, два имени) у одного из центральных героев — дедушки Сережи Шварца (Володи Шванца); помещенный в трехлитровую банку писатель И.С. Тургенев не вследствие своих размеров, а беспричинно, и т.п.), сказки изобилуют лингвистическими неправильностями, основанными на специфике рецепции информации детьми и напоминающими слова восточных языков, вроде «ухо тяка сите» (уходя гасите) («Ухо тяка сите»), «аяша» (а я Жан) («Шушенское») и мн. др. Функционал деструктивного мотивного комплекса в целом тот же, что и у главных русских абсурдистов — через всевозможные трансформации попытка возвращения к внутренней и внешней цельности, к гармонизации окружающего хаоса, в стремлении к Абсолюту.

Фигурирует в «Пограничных сказках...» и третий аспект поэтики ОБЭРИУ — этический. Л.С. Петрушевская проникает в глубинные пределы

осмысления экзистенциальных и эсхатологических граней человеческой души и мироздания. Писательница приоткрывает двери восприятия читателя уже в первой сказке («История троюродной кошки»), имплицитивно представляя котят как пограничников мира видимого и мира скрытого. В этом она следует за авторами-мистиками и визионерами, такими, как О. Хаксли («Двери восприятия») или Г.Ф. Лавкрафт («Кошки Ултар»).

Итак, эксплицированный компонент абсурдного — детерминант жанрового синкретизма прозы Л.С. Петрушевской. Помимо заметных онтологического и аксиологического элементов, в ее текстах ярко выражен формальный признак абсурдистики. Два цикла экспериментальных произведений — «Пограничные сказки про котят» и «Загадочные сказки» — характерны необычностью подтекста и причудливостью формы. Широкий спектр объектов пародирования, алогичных уподоблений, решений, аргументаций и пр., внимание к пограничным состояниям, фокусирование на метафизической природе сказочного жанра дает возможность целиком погрузить сознание читателя в сказочную реальность в попытке возврата к внешней и внутренней цельности.

Таким образом, распахивая ворота в антимир «Пограничных сказок про котят», Л.С. Петрушевская приглашает читателя войти в трансцендентальные области макрокосма и микрокосма, где всё, как в лимериках Э. Лира, будто бы перевернуто с ног на голову, а на самом деле таит внутри себя бытийную истину.

Итак, если говорить о произведениях 2000-х гг., то можно утверждать, что здесь доминирует т.н. «созидательный» абсурд.

Так, творчество М.Ю. Елизарова характерно заметной корреляцией с категорией абсурда, с ее метафизической составляющей, которая в свою очередь обращена к мифологическим пластам, реализованным в гностических учениях. Писатель в рассматриваемых в данном разделе текстах «Госпиталь» и «Красная пленка» актуализирует двойной код, в соответствии с которым все персонажи, события и подробности, абсурдные

по отдельности, соединяются между собой внутренней экзистенциальной логикой моделей СССР. Опыт Советского Союза был для М.Ю. Елизарова «опытом цельности», в связи с чем его рецепция советского абсурда представляется диаметрально противоположной рецепциям Е.А. Попова и В.Г. Сорокина. Перед читателями разворачивается как будто еще более насыщенные в своем абсурде вариации СССР: в построении сюжета обоих произведений действует ключевой для абсурдистики метод нетождества. Так абсурдные компоненты проекций Советского государства внутренне рационально скреплены, дихотомия «верха» и «низа» обусловлена, по-видимому, «естественностью» порядка СССР несмотря на его объективную абсурдность, ибо советские правила и нормы коренятся в иерархичности и сакрализации древнего, природного, гностического уклада мира.

Герой «Госпиталя» осознает скрытую разумность больничной конструкции — аллегорического прообраза устройства советского мира, внешне абсурдного, но внутренне цельного. Предстоящая гибель Советского Союза воспринимается посвященным елизаровским героем-гностиком «Красной пленки» в эсхатологической тональности и предполагает окончание собственного жизненного пути в финальной попытке слияния с Абсолютом — через метафизическое избавление от враждебного теперь космоса. Абсурдный компонент текстов помимо известной абсурдизации сюжета и образной системы реализуется также и за счет привнесения приемов, свойственных устно-поэтическому творчеству (повторяющиеся формулы, а также различные сюжетные элементы советского городского фольклора, служащие в том числе его деконструкции).

В книгах З. Прилепина «Ботинки, полные горячей водкой. Пацанские рассказы» и «Санька» достигается результат отображения типичности сгенерированных особым временем и средой черт персонажей, среди которых важнейшая — бессознательное понимание героями экзистенциально-абсурдного аспекта человеческого бытия.

Тексты В.Г. Сорокина 2000-х гг. («Ледяная трилогия», «День опричника», «Метель», «Сахарный Кремль») отражают новую тенденциозность писателя, связанную с формированием в них антиутопических моделей действительности с сохранением абсурдистской составляющей. Заметна философско-мифологическая рефлексия, связанная, как нам кажется, с философией синтеза (М.Н. Эпштейн), реализующейся во взаимодействии гностической мотивной направленности и абсурдистской. Кроме того, воспринимая человеческое бытие как дискурсивное и знаковое пространство, В.Г. Сорокин с помощью языковых ресурсов и обращения к культурному достоянию формирует оградительную систему для человеческой идентичности.

В процессе толкования художественных особенностей цикла Л.С. Петрушевской «Пограничные сказки про котят» как некоего «семантического эксперимента» (термин А.Г. Герасимовой) наблюдается особый смысловой аспект, заключающийся в переосмыслении и трансляции открытий творческого объединения ОБЭРИУ, а также английского нонсенса (Э. Лир, Л. Кэрролл и др.) в новой своеобразной художественной форме.

§ 4. Абсурд в прозе 2010-х гг.: возврат к первоосновам

Малосодержательность эстетики глума, характерная для отдельных произведений 1990—2000-х гг., в последнее время сменяется эстетикой «новой духовности», что воплощается в художественном поиске, который безусловно тяготеет к мистическим и психоделическим формам, адресованным «гибкой» и разомкнутой аудитории с сознанием, свободным от шор. Интеллектуально-визуальный импульс, свойственный отечественной литературе последнего десятилетия, удивительным образом комбинируется с влечением к архаике и примитивизму (к примеру, Е.Г. Водолазкин «Лавр» (2012)). В то же время в литературе настоящего периода кризис обнаруживается в частотности появления и востребованности

синтетических и синкретических жанров (пародии, антиутопии и т.п.) с характерными для них методами и приемами (антиномии, остранения, гротеска, иронии и т.п.) (В.Г. Сорокин «Метель» (2010), «Теллурия» (2013), «Манарага» (2017)). Эти приемы и методы были присущи литературе конца XX — XXI в., но пекинский исследователь Ч. Цзянхуа абсолютно верно, с нашей точки зрения, отмечает, что и для постсоветского, и для нынешнего литературного пространства характерно господство т.н. «синтетических» произведений, в которых «наблюдаются разные черты литературных направлений: сентиментального, реалистического, модернистского, постмодернистского и др.» (Цзянхуа, 2011: 65).

В этом смысле важно заострить внимание на его весьма любопытной рецепции русской прозы переходного периода, связанной с выявлением жанрово-стилистических особенностей специфичных для нее «синтетических» текстов. Во-первых, исследователь подчеркивает отход писателей от бинарного мышления, стремление их к раскрытию не социального, но *экзистенциального* в человеке, сущностной его природы. Во-вторых, он выделяет такие, вытекающие из предыдущих, особенности «синтетических» произведений как «размывание» и «неопределенность» исторического и социального фона и интерес к духовному существованию в конкретном культурном и национальном контексте. В-третьих, по мысли Ч. Цзянхуа, синтетическая литература связана с принципом «сюрреалистической эстетической деформации». «Абсурд выступает в синтетической прозе не только как один из приемов, но и как организующее начало произведений, как парадигма нового творческого мышления авторов», — считает исследователь (Цзянхуа, 2011: 67). Таким образом, синтетическая литература, на наш взгляд, обладает признаками, сближающими ее с т.н. «русским» постмодернизмом в интерпретации Т.Г. Прохоровой. Для нее так же не характерно категорическое и нигилистическое отрицание и осмеивание традиционных ценностей, это отрицание относительно, условно. В своих формальных экспериментах

авторы синтетической литературы также преследуют цель «духовного восхождения человека, т.е. ориентиром для них служит отнюдь не только «эстетическая реформа» (Цзянхуа, 2011: 67). Отсюда особый подход к принципу интертекстуальности в произведениях как к попытке реконструкции, переосмысления и переоценки предшествующих литературных традиций, а не их деконструкции по преимуществу. «Чувство отчуждения и абсурда, — утверждает Ч. Цзянхуа, — выраженное в синтетическом творчестве, является духовной реакцией писателей на мир после пробуждения самосознания» (Цзянхуа, 2011: 67). Можно резюмировать, что и в русском постмодернизме, и в синтетической литературе, абсурд функционирует как многогранный феномен, объединяющий разнородный межтекстовый материал и внутритекстовые структурно-композиционные и жанрово-стилистические принципы.

Действительно, например, в произведениях последнего десятилетия таких мэтров российского постмодернизма, как В.Г. Сорокин («Теллурия» (2013), «Манарага» (2017)) и В.О. Пелевин («Любовь к трем цукербринам» (2014), «Лампа Мафусаила, или Крайняя битва чекистов с масонами» (2016)) в атмосфере разнопланового и разнонаправленного абсурда развивается онтологическая, гносеологическая и эсхатологическая проблематика, связанная с поиском общих духовных и ценностных экзистенциальных ориентиров.

Абсурд сегодня возникает перед читателем не в эстетической, а, в метафизической или, даже, в теологической ипостаси, суть которой на первый взгляд — противоположение шаткой конструкции привычного мироздания, основанной на логике, а на самом деле, утверждение логичности и правильности забытого и потому исчезнувшего для запрограммированного сознания мира, который существует за окружающими его картонными декорациями конкретных предметов (А.Б. Сальников «Петровы в гриппе и вокруг него» (2017), «Отдел» (2018), «Опосредованно» (2019); В. Климов «Скорлупа» (2014), «Спутники» (2018) и др.). Подобный абсурд очевидно в

качестве своего предшественника имеет абсурд Ю.В. Мамлеева и Е. Радова. Одновременно принимая (поскольку множественность миров неоспорима) и отрицая (по той же причине) рациональное мироустройство, авторы и герои современного абсурда (т.н. «постабсурда» в терминологии О.Л. Чернолицкой) действуют «от абсурда», «когда априори принято, что мир абсурден» (Чернолицкая, 2001: 145). При этом исследователь имеет в виду, что в таком случае персонаж утрачивает свою «волю» и остается в тотальном подчинении писателя, который передает ему собственные «идеи, сны и наваждения» (Чернолицкая, 2001: 145).

Каждый писатель, так или иначе в своем творчестве моделирующий абсурдную реальность, выражает ее сквозь призму собственного кризиса сознания. О.Л. Чернолицкая говорит об этом в понятийной системе тождества и совпадения, т.е. личный кризис, с ее точки зрения, может совпадать с кризисом политическим, социальным, историческим (исследователь приводит тексты Дж. Барнса «История мира в 10 ½ главах», М. Сервантеса «Дон Кихот», Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы»). «...писатель намеренно переносит художественный мир в хронотоп собственного бытия, а мысли персонажа делает цитатами и иллюзиями собственных снов, идей и наваждений» (Чернолицкая, 2001 (диссертация): 186), — считает названный ученый. Авторы, наиболее очевидно и последовательно использующие метод *reductio ad absurdum* (Там же), сами то в шутку, то всерьез, но останавливали внимание на личностных факторах, получающих развитие в их текстах в разных формах.

Модель реальности предпоследнего крупного текста В.Г. Сорокина «Теллурия» напоминает миры «Дня опричника», «Сахарного Кремля» и «Метели», но лишь напоминает. Из него практически изъята памфлетность двух первых, нет в ней и размышлений по поводу метафизики русских просторов, абсорбирующих все благие начинания («Метель»). «Теллурия» отличается иным пафосом: в ней не только Россия теперь уже середины XXI в. с огромным количеством самостоятельных княжеств, но и Европа —

безумна, примитивна и раздроблена. Русская национальная идея чуть ли не официально примитивизируется до уровня значения пословицы «свой очаг да добрая жена всех выше благ». Теллуровые гвозди, производимые в республике Теллурия, находящейся в районе Алтая, при правильном их вколачивании в головы людей выступают своеобразными наркотиками-эйфоретиками, гарантирующими блаженство на определенное время. Иносказательный посыл этого главного элемента, объединяющего пятьдесят разнородных глав романа в монолитный текст, в сомнительности и иллюзорности вбитого в голову счастья при его отсутствии в самом бессмысленном человеческом бытии.

Рецензент последнего на данный момент романа В.Г. Сорокина «Манарага» Л. Данилкин так определяет специфику его содержания: «Никакого абсурдного «нового Средневековья» так и не настало; то, что происходит вокруг, выглядит логично и прямо вытекает из предшествующих событий; ничего слишком иррационального» (Данилкин, электронный ресурс). Между тем отдельные исследователи, изучая детерминацию романа сквозь призму основной его темы «библиоклазма» (О.Н. Турышева), как оказывается, достаточно характерной для литературы (указанный ученый ссылается на «романы М. Сервантеса, Р. Брэдбери, У. Эко, Й. Шимманга, К.-М. Домингеса, Э. Канетти, а также новеллы Х. Борхеса и пьесу А. Нотомб» (Турышева, 2018: 141)), приходят к мысли, что «сюжет романа не в последнюю очередь складывается на почве современной научной рефлексии о путях развития книжной культуры» (Там же: 141). «Манарага», на наш взгляд, может интерпретироваться не просто как антиутопический текст, но как текст, репродуцирующий метаситуацию (в понимании «бытия в уникальной ситуации, обернувшейся появлением культурной универсалии» (см., Векленко, 2012: 47—51)), которая во многом верифицируется уже сегодня (книга окончательно низведена до статуса продукта потребления, десакрализована). Вина в этом, конечно, самого потребителя, на что косвенно указывается возникновением в романе абсурдно-пародийного образа Л.Н.

Толстого (текст, где он выведен, прочитывает главный герой книги). Величие, «великость» Л.Н. Толстого для русской и мировой культуры представлена в гротескной гипертрофии — фигуре великана, нисходящего к людям и предупреждающего их об опасности выбора негативного, «не доброго» *modus vivendi*. Аллегорическое значение получает и образ принесенного им миниатюрного мамонта, поющего песню Э. Пресли «Love me tender», как метафоры необходимости возврата к истокам, синтетической архаике. Возможно, в этом возвращении видится принцип постепенного «самообновления» отношения к литературе как к священной субстанции, иератической ее рецепии. С этой точки зрения, думается, В.Г. Сорокин не сомневается в метафизическом сохранении книгой своей сакральной модальности и предполагает в книгосожжении ритуализацию последующего хронологического перехода к заново складывающемуся пониманию чтения книг как священнодействия и осознания их ценности, характерного для древнего мировосприятия.

Фактически в своих последних текстах В.Г. Сорокин путем двойного кодирования изображает сегодняшнее общество и общество будущего, одновременно возвращая Россию в Средневековье и совершая тем самым деконструкцию российского архетипа с присущим ему симбиозом православия, самодержавия, народности. Вероятно, тем самым он пытается предупредить о том, насколько опасны авторитарные и тоталитарные формы правления, кардинально меняющие, или предельно затормаживающие развитие социума и губительно действующие на отдельно взятую личность и на весь народ в целом.

Помимо этого, и, возможно, именно это главное для антиутопий В.Г. Сорокина, писателя также, как и М.Н. Эпштейна, привлекает философия синтеза как некая «мечта о будущем» (Порус, 2019: 82—88). Недаром в этих его текстах (рассмотренные нами выше «Ледяная трилогия», «День опричника», «Метель», «Сахарный Кремль»; и здесь «Теллурия», «Манарага») так явственно просвечивает гностическая мотивная тенденция.

Если считать прозу М.Ю. Елизарова постмодернистской (разные исследователи относят ее к разным литературным явлениям, вплоть до определения принадлежности ее к, напомним, «новому реализму» (Юрьев, 2016), что имеет под собой весьма доказательную аргументацию), то ее «цитатность» получает особый смысл, выражающий коммуникативный аспект текстов. Игра с цитатами, как известно, создает интертекстуальность. По неоспоримому мнению Р. Барта, она «не может быть сведена к проблеме источников и влияний; она представляет собой общее поле анонимных формул, происхождение которых редко можно обнаружить, бессознательных или автоматических цитаций, даваемых без кавычек» (Барт, 1989: 78). Здесь мы обратимся именно «к проблеме источников и влияний» классической русской и советской литературы в произведениях М.Ю. Елизарова, но в рамках объективизации специфики освоения в них категории абсурда. Такая постановка проблемы весьма замечательна, ибо художественные миры М.Ю. Елизарова и русских писателей внутренне взаимосвязаны, и эта связь таит в себе многообразие смыслов тем более, что и почва для дальнейших разработок по данной теме благодатна.

В критике не раз отмечалось, что в произведениях М.Ю. Елизарова сильно классическое начало (см., к примеру, Бондаренко, электронный ресурс). Русская литературная классика традиционно ассоциируется с произведениями, написанными авторами XIX столетия. Подобная точка зрения правильна, если говорить об основных сочинениях этого времени (к примеру, о «Войне и мире» Л.Н. Толстого или о «Преступлении и наказании» Ф.М. Достоевского), ведь в каждую эпоху существовали и существуют свои классики. Мы уделим основное внимание корреляции текстов М.Ю. Елизарова и русской классической прозы в привычном для читателя понимании.

Безусловно, при анализе «Госпиталя» и «Палаты № 6» обнаруживается схожесть изобразительных приемов М.Ю. Елизарова и А.П. Чехова. Если понимать чеховскую «палату» как локализованный вариант царской России

(а именно с этой точки зрения очень долгое время рассматривалась данная повесть), то неизбежно установление ряда художественных аналогий с елизаровским «госпиталем» – СССР в миниатюре. «Госпиталь» – Союз перестроечного образца, прогнивший насквозь, опошленный и опороченный, превращающийся в посмешище, – в определенной степени тождествен «палате № 6» – аллегории косности и безумия старой России. Отсюда практически идентичные у обоих авторов описания больничной атмосферы с ее удушливостью и смрадом, как олицетворением абсурдности, несвободы и знаком скорой гибели: «Матрацы, старые изодранные халаты, панталоны, рубахи с синими полосками, никуда негодная, истасканная обувь, – вся эта рвань свалена в кучи, перемята, спуталась, гниет и издает удушливый запах» (Чехов, 2000: 279); «У столовой преобладал запах супа и теплого помойного ведра» (Елизаров, 2009: 14).

Если следовать общепринятым, «школьным» интерпретациям «Палаты № 6», Рагин – раб обстоятельств, окончательно примирившийся с кабалой «палаты», сросшийся с ней, в итоге погибающий в силу этих причин. С другой стороны, чеховский герой понимает иллюзорность реальности и быта и утверждает важную мысль о том, что «жизнь есть досадная ловушка. Когда мыслящий человек достигает возмужалости и приходит в зрелое сознание, то он невольно чувствует себя как бы в ловушке, из которой нет выхода» (Чехов, 2000: 312). Этот аспект позволяет иначе толковать произведение. Рагин в результате достигает освобождения, покидает земные миражи, в отличие от того же Хоботова, не умеющего проникнуть в суть вещей, постичь то, что он добровольно заключил себя в плен эфемерных стимулов, якобы оправдывающих его никчемное существование. При такой интерпретации усматривается явная связь чеховского произведения с появившимися гораздо позже текстами философов и писателей-экзистенциалистов, проповедующих абсурд человеческого существования (недаром исследователи говорили в том числе о пьесах А.П. Чехова как о «провозвестниках» драм абсурда (Сохряков со ссылкой на Оутс, 1981;

Логинова, 2016 и др.)). У М.Ю. Елизарова освобождение героя происходит, казалось бы, спорадично: он спасается от старослужащих и выписывается (именно 19 августа 1991 г.) из некогда великого, а теперь разложившегося вследствие «достижений перестройки» госпиталя-союза. Однако внесение в рассказываемую историю мотива случайности здесь логично, так как «развитие общества подчиняется в целом вполне определенным законам, которые носят не детерминистический, а вероятностный характер» и «именно в условиях нестабильного состояния общества максимально влияние случайного фактора» (Скляр, 2006: 114). В соответствии с таким пониманием финал повести «Госпиталь» обретает еще одну оригинальную трактовку: вероятностный метафизический потенциал происходящего вокруг обуславливает абсурдность человеческого стремления искусственно его упорядочить, хоть иногда, по мысли М.Ю. Елизарова, это и приводит к положительным результатам (абсурдное устройство СССР как «опыт цельности» (Елизаров, 2007: 3)).

Главного героя романа «Мультики», старшеклассника, попавшего по переезде из родного города в «плохую компанию» и стремительно катящегося по наклонной плоскости, зовут Герман. С хрестоматийной «Пиковой дамой» А.С. Пушкина героя объединяет не только имя. Основной сюжетный пласт романа представляет собой некую травестию повести и насыщен аллюзиями из нее, что уже указывает на функциональность в ней категории абсурда в комбинировании характерных для нее пародийности и пастишности. Время действия у М.Ю. Елизарова – конец 80-х гг. прошлого столетия. Школьники показывают прохожим «мультики»: девушка распахивает шубу, под которой ничего нет, после чего появляется эскорт, требующий «штраф». В первую же «вылазку» в преддверии Нового года ребята «зарабатывают» 90 рублей – больше половины месячного оклада рядового советского инженера. Пушкинский Германн так же после своей известной ночной галлюцинации – своеобразного сеанса «мультиков» с участием усопшей графини, обманным путем выигрывает в карты два дня

подряд. Роль пушкинских главных героинь у М.Ю. Елизарова играет Аня, в которую влюблен главный герой. Именно ее образ аллегорично соотносится с символом пиковой дамы А.С. Пушкина. В одном из наиболее значимых эпизодов романа, повествующем о праздновании шестнадцатилетия участника шайки «мультипликаторов» Козуба, писатель намеренно и настойчиво выстраивает ассоциативный ряд, в котором фигура Ани коррелирует с семеркой трэф, причем из колоды порнографических карт (Елизаров, 2010: 97). Главный герой «Пиковой дамы» в итоге несет заслуженное наказание – сходит с ума. Елизаровский Герман после сюрреалистических воспитательных процедур, происходящих только в его сознании и фиксирующих модели судьбы, коды бытия, встает на путь исправления. При помощи атакующего его рассудок «сверхразума», являющегося в то же время элементом тривиального советского строя, Герман не погружается глубже в криминальный мир, не сходит с ума, а взывает к некоему высшему, духовному началу, метазнанию. Потому объяснимо, что привезенный в метафизическую (и, скорее всего, олицетворяющую некую область подсознания человека, отвечающую за рациональное поведение) детскую комнату милиции, Герман не сделал попытки к бегству, хотя задержавшие его давали тому повод и возможность. Во второй части «произведение о трудном детстве» трансформируется. Герой попадает «в лапы ментов», двое из которых легко узнаваемы – Усы Подковой (несомненно, шарж на А.С. Макаренко) и Сухомлинов (безусловно, карикатурный В.А. Сухомлинский). Пародируется «Педагогическая поэма», «Флаги на башнях» А.С. Макаренко, «Республика ШКИД» Г.Г. Белых и Л. Пантелеева и одноименный кинофильм Г.И. Полоки, а также подобные произведения с характерными дерзкими и одновременно плаксивыми интонациями пойманных малолетних преступников: «А чего он врет, товарищ милиционер?!»; «Дяденьки милиционеры, отвезите меня домой! Мама очень волнуется!» (Там же: 132).

М.Ю. Елизаров не преследует цель высмеять советскую педагогическую систему. Он описывает советское общество, внутри которого действовала каста людей, ведущих себя вопреки нарождающимся коммерческим интересам. Именно их появление и создает напряжение в романе, и именно отсюда в нем «мистика» и метафизический абсурд. Возникает трансцендентная сущность, демонстрирующая Герману «мультики» про него самого. Этот перевернувший жизнь Германа запредельный Разумовский вводится в повествование постепенно. Сначала он взирает на персонажа с фотографических портретов на стене, вселяющих суеверный страх: «...все лица с годами менялись – выросли или просто старели, а лицо Разумовского словно и не имело возраста. <...> Его портрет всегда чуть отличался от остальных – если все были матовые, то Разумовский поблескивал в глянце. Если у всех фон шел волнистыми складками, то у Разумовского он оказывался гладким, будто его снимал другой фотограф и в совершенно другом месте» (Там же: 143). Невольно напрашиваются определенные аналогии с «Портретом» Н.В. Гоголя и «Портретом Дориана Грея» О. Уайльда. Елизаровские снимки тоже своего рода фотографические «мультики», фантомы, предваряющие материализацию Разумовского. Разумовский, как воплотившийся разум, экспонирует для Германа через диапроектор возможные модели судьбы на примере своей и чужих жизней. И в финале демонстрации герой осознает необходимость собственного перевоспитания, перековки в соответствии с правильным, социалистическим, стандартом судьбы. СССР, по мнению М.Ю. Елизарова, как мы выяснили, был страной не просто «несвободной» в упрощенном значении, а страной, задававшей своим гражданам судьбу, обеспечивая «равенство возможностей», и следящей за реализацией судьбы своих граждан: «– Ну, извини, Герман, – развел руками Усы Подковой. – Выходит, судьба твоя такая. – Судьба... – повторил Сухомлинов и почему-то вздохнул» (Там же: 130).

Стоит заметить, что роман «Мультики» во многом схож с «Заводным апельсином» Э. Берджесса. Два произведения связываются не только родственными сюжетными поворотами, но и аналогичной структурой: в первой части обеих книг рассказывается о криминальных подвигах героев; вторая часть повествует о преимуществах нестандартных подходов к воспитанию (а точнее, перевоспитанию), а третья суммирует окончательный итог всех событий.

«Мультики» написаны в 2010 г., и, естественно, сюжет их может во многом решаться в контексте нашей реальности. «Враг стал хитрей, изворотливей. Это он, прикинувшись голой бесстыдницей с журнальной обложки, улыбается тебе. Он, в виде крепыша с кастетом и автоматом, смотрит на тебя с экрана телевизора. Все это – один и тот же враг – капиталистическая идеология и ее верные псы: порнография и насилие. Они рвут на части нашу страну...» (Там же: 146) – одна из ключевых цитат романа, содержащая главный его пафос, приложимый к фактам сегодняшнего дня. В этой выдержке – не только тоска автора по целостности СССР, но и аллегория абсурдного, вывернутого наизнанку навязанного человеку мира с поддельными ценностями, который М.Ю. Елизаров нашел даже у Н.Н. Носова в «Незнайке на Луне» (об этом — далее). Недаром отдельные критики считают творчество М.Ю. Елизарова своеобразной модификацией не только «нового реализма», но и «другой прозы», а не постмодернизмом в чистом виде (Федченко, 2012).

Во второй половине минувшего столетия были высказаны три независимых друг от друга, но практически одинаковых точки зрения на проблему соотношения настоящего и прошлого. Первая принадлежит К. Леви-Строссу: «...полная и интенсивная жизнь [человека – С.М.] — это миф, который возникнет у людей будущего столетия, а перед ним самим, возможно, предстанет как таковой несколько лет спустя и вовсе не проявится для людей будущего тысячелетия» (Леви-Стросс, 1994: 314).

Вот суждение Б. Успенского об искомым частях временной оси (если воспринимать время как прямую, протянутую из прошлого в будущее): «Итак, с точки зрения настоящего производится отбор и осмысление прошлых событий — постольку, поскольку память о них сохраняется в коллективном сознании. Прошлое при этом организуется как текст, прочитываемый в перспективе настоящего» (Успенский, 1996: 18).

Наконец, приведем мнение И.М. Савельевой и А.В. Полетаева, заявленное в их труде «История и время: В поисках утраченного»: «...прошлое, реконструированное историками, неразрывно связано с настоящим и во многом определяется им» (Савельева, 1997: 664).

Процитированные соображения вполне применимы к текстам эссеистики, в частности, к вышедшей в 2011 г. книге М.Ю. Елизарова «Бураттини. Фашизм прошел», отмеченной характерными чертами жанра эссе. Действительно, по мысли Г.Н. Немеца, «эссе как жанр литературы и публицистики представляет собой особый дискурс, в котором подвергается концептуализации категория времени. Именно категория времени в эссеистическом тексте имеет свою специфику, поскольку связана с проблемами понимания/интерпретации, аргументации/рецепции текста. Эссе позволяет исследователю видеть проблему времени как в ракурсе элемента идейно-композиционного содержания текста, так и в аспекте его фабульно-сюжетной организации в движении от Автора к Читателю» (Немец, 2011: 23).

Мир книги, о которой пойдет речь, зиждется на первых экспонированных сентенциях, как на трех «китах», а в работе Г.Н. Немеца синтезируется своеобразие временных форм в текстах эссеистики, что позволяет нам также использовать понятийный аппарат данного ее фрагмента по отношению к тексту М.Ю. Елизарова. В «Бураттини. Фашизм прошел» на текстуальном фоне прошлого (советские мультфильмы, советское и зарубежное кино, авторские и народные сказки и др.), всплывает настоящее как актуализируемый сюжет, благодаря чему текст получает непривычную трактовку. Уже из названия книги вызревает эта ее стержневая

тенденция. «Бураттини» — тряпичная кукла-перчатка, та же марионетка – прообраз общества и его гегемона (цепь «буратино-бураттини-муссолини»), тем более, что антитезой лозунгу «Фашизм не пройдет!» звучит елизаровский жестокий, а возможно, и горько-иронический пассаж: «Фашизм прошел», вторая словоформа которого имеет значение направления и завершения действия.

По верному замечанию критика В.В. Бондаренко М.Ю. Елизаров, помимо прочих деконструируя и советские художественные и визуальные тексты для детей, «показывает относительность «вечных» смыслов и истин, к которым ... склонно всякое тоталитарное мышление» (Бондаренко, 2011). Речь идет о желании писателя освободить читателя и зрителя от оков навязанных с детства правил однобокого восприятия любого текста, обросшего легендами быта и бытия. Но развенчание мифологизации советских и не советских текстов, а в итоге вскрытие вымышленности и иллюзорности, а, следовательно, абсурдности человеческой жизни, может производиться с позиций «прочитываемости прошлого в перспективе настоящего» (Успенский, 1996: 18), когда *текст прошлого определяется сюжетом настоящего*. Особенно показательна в таком ключе интерпретация М.Ю. Елизаровым сказки Н.Н. Носова «Незнайка на Луне». Хронотопически ее сюжет, по мысли автора эссе, решается в контексте нашей реальности. М.Ю. Елизаров, анализируя произведение Н.Н. Носова, отталкивается прежде всего от сюжетов настоящего, часто эпизодически наполняя ими свой текст. Сегодняшний вывернутый наизнанку навязанный абсурдный мир с поддельными ценностями предстает у Н.Н. Носова в елизаровском толковании собственно в качестве лунного антимира, в котором худшие возвысились над лучшими и всё подчинено власти капитала. Если подчеркивается монструозность лунного правительства – «властителей мировых лунных финансов» (Елизаров, 2011: 25), то сразу – отсылка к современным, и не только внутренним, «олигархическим» аналогиям; говорится о бесконечном муссировании нынешним социумом

«действующих» комплотов глобалистов, масонов, евреев – в носовском тексте обнаруживается реализация мондиалистского заговора. Мир идеальный, базирующийся на противоположных лунных приоритетах – добра, духовности, красоты (который, судя по тексту М.Ю. Елизарова, не изжит еще и в настоящем) — имеет место на альтернативной Земле Н.Н. Носова. Умные, добрые и справедливые пришельцы оттуда прибывают на Луну (символически и текстуально – планету смерти) и всех спасают. Главный елизаровский посыл, усматриваемый читателем в этой симметричности носовских цивилизаций и сегодняшних фактически разделенных публик-сфер (хотя бы даже по принципу «читающие-не читающие»), видится в необходимости проникновения прекрасного в ужасное для воскрешения Духа: «Высший русский мир освобождает своего униженного ущербного брата» (Там же: 27).

Стереотипизирующее, рамочное мышление человека настоящей реальности во многом уже определило его тоталитарное сознание (о конвенциональности критериев сознания мы говорили в работе ранее: как известно, их человек извлекает из окружающей среды, из ее явлений и морально-этических норм, которые приняты в семье, окружении и обществе в целом). Если взять на вооружение одну из прописных истин социальных наук, то можно сказать, что сознание человека настоящего времени давно адаптировалось к насилию, не столько к внешнему, сколько к внутреннему. Человек принял его в качестве естественных ограничителей действительности и самого себя. М.Ю. Елизаров исследует хрестоматийный фильм В.В. Бортко «Собачье сердце» руководствуясь именно этим положением. В эссе «Собачье сердце» — сбитые ориентиры. Киноверсия» расставляются акценты так, что зрительские симпатии полностью должны были бы быть на стороне Шарикова, тогда как у определенной части публики, по словам М.Ю. Елизарова, Преображенский и Борменталь «неизменно вызывают коллективный спазм сочувствия и классовой солидарности» (Там же: 39).

Все размышления писателя об этом киноварианте повести М.А. Булгакова, опять же, навеяны настоящим, сюжеты которого снова вторгаются в рассматриваемый им текст прошлого. Профессор Преображенский для М.Ю. Елизарова – типичный представитель теперешних (и всяческих) либералов, нелюбовь писателя к которым известна еще со времен выхода романа «Pasternak». Львиная доля времени врачебной практики профессора (что, между прочим, одинаково и у М.А. Булгакова, и у В.В. Бортко) уходит на обеспечение возможности стареющим распутникам продолжать свои нехитрые занятия. Преображенский – образчик современной финансовой элиты, что педалируется М.Ю. Елизаровым через его характерное «не хочу» относительно помощи детям Германии. «Изощренная либеральная жестокость» (Там же: 39) проглядывает сквозь лоботомическое решение получить вместо Шарикова, изначально, кстати, являвшегося ничем, покладистое, хлипкое и довольное жизнью существо вроде трепанированного МакМерфи К. Кизи, правда, в еще более оскотиненном виде: «Преображенский двуличен – как европейское сообщество, бубнящее о милосердии и одновременно устилающее трупами Сербию, Ирак, Ливию» (Там же: 40). Преображенский не творец, а подражатель творцу, так называемый «преображатель»: «Акт сотворения Шарикова из гипофиза трупа и собаки – пародия на божественный акт сотворения» (Там же: 40). Если следовать М.Ю. Елизарову, то Преображенский производит «Симулякра Симулякровича Ноля» (Там же: 41) — сложную удвоенную копию — двойника, «возведенного в квадрат и помноженного на пустоту» (Там же: 41). Такая оценка образа Шарикова коррелирует с теоретическими выкладками М.Б. Ямпольского о деформациях и мимесисе в разного рода текстах: «Тело движется в лабиринте, в пространстве, расчерченном маршрутами. Тело вписывается в некое место, трансформируется от обживания этого места. Оно деформируется, становится непохожим на самого себя и как бы удваивается «собой прошлым», двойником, демоном. Тело исчезает в лабиринте, умножается им

и оставляет вместо себя свое миметическое подобие, двойника, демона» (Ямпольский, 1996: 307). Пёс Шарик (шарик – полая субстанция, пустотное тело, но и нечто круглое, нулеобразное, в конечном счете – ноль) лавирует в лабиринте, выбирает маршрут по направлению к профессору, манящему его колбасой для того, чтобы сделать своим подопытным (кстати, данный жест олицетворяет характерный прием либералов по отношению к народу, человеку: подзвать обманным путем и подвергнуть экспериментам, по сути, на добровольной основе; человек привык к насилию, на этой привычке строится государственная система). Становящееся Шариковым существо оседает в доме Преображенского и «вписывается» в молодую советскую среду, миметируя её законам, вплоть, по М.Б. Ямпольскому (ср., его пример из романа К. Гамсуна «Голод», когда в самом начале герой бредет по улицам Христиании за старым калекой, постоянно преграждающим ему путь (см., Ямпольский, 1996: 308)), до подражания физическим актам её членов (кроме своих демиургов, в которых Шарикова отвращает практически всё).

Деструктурируя фильм Д. Кроненберга «Муха», М.Ю. Елизаров и вовсе живописует текущее состояние российского общества. Кроненбергский телепортатор с легкой руки М.Ю. Елизарова перекочевывает в русское настоящее. С его помощью совершаются бесплодные попытки уничтожить постмодернизм, возникший на постсоветском пространстве, и возвратиться в модернизм, существовавший, по его мнению, до 1917 г. Писатель обнаруживает прямую взаимосвязь частотных ныне рассуждений об эпохе политической мимикрии, имитации былого величия России и сюжета «Мухи»: «В камеру телепорта тащат все подряд: Отечественные войны, православие, иудаизм и ислам, Скобелева и Троцкого, храм Христа Спасителя и Белый «Свиток Торы» (Елизаров, 2011: 53) (Настолько же репрезентативна часть фильма С. Лобана 2011 г. «Шапито шоу» под названием «Уважение и сотрудничество». В ней чрезвычайно убедительно доказывается живучесть и востребованность фальшивки, эрзаца у существующих днесь классических сынов общества потребления). Но все

усилия тщетны, т.к. постмодернизм, аллегорически очерченный в елизаровской трактовке в образе мухи (символический смысл которого еще и в актуализации темы малого, ничтожного, вредящего большому и значительному (помимо главнейшего – в моровых, а, стало быть, смертельных характеристиках)), никогда не будет выкорчеван, мушиный ген разрушения, смерти, не отменить.

Исследование эры подлога продолжается снова с взаимным перетеканием категорий прошлого и настоящего в других эссе рассматриваемой книги. В текстах о фильмах «Муха 2», «Кинг-Конг жив», в текстах, собранных под общими заглавиями «Предметы», «Сказки» М.Ю. Елизаров комментирует специфику моделирования во многом абсурдной реальности под тем же углом зрения, что и в предыдущей разработке. Поддельные, «мертвые» игрушечные пистолеты (эссе «Пистолеты»), Б. Обама, отмахивающийся от назойливой мухи, как Кинг-Конг от вертолета (эссе «Кинг-Конг жив»), и пр. – всё свидетельствует о повторяемости и прогнозируемости, подлоге, фальшивке и притворстве, а, следовательно, о закате духовности.

М.Ю. Елизаров создает зримую картину современности, используя нарративы прошлого. Переходы из одного временного плана в другой совершаются пластично благодаря владению автора всеми приемами герменевтики, тем более что «процесс конструирования реальности в публицистическом дискурсе носит герменевтический характер» (Немец, 2010: 100). «Художественное живет наравне с реальным» (Елизаров, 2011: 216), – утверждает автор «Бураттини...», внушая всей своей книгой чувство тревоги в ожидании кульминации настоящего сюжета настоящего времени.

Писатель использует в своих интерпретациях приемы абсурдизации в качестве средств разоблачения «незыблемых» истин сюжетов прошлого. Автор в целом следует одной цели, — выпукло показать современную нам эпоху фикации и мимикрии, — но достигает ее разнообразными средствами. Он действует в русле деструктуризации текста в духе постмодерна, частично

придерживаясь традиционных методов изображения. У М.Ю. Елизарова всё свидетельствует о повторяемости и прогнозируемости, подлоге, фальшивке и притворстве, а, следовательно, о закате духовности (поддельные, «мертвые» игрушечные пистолеты (эссе «Пистолеты»), Б. Обама, отмахивающийся от назойливой мухи, как Кинг-Конг от вертолета (эссе «Кинг-Конг жив»), и пр.).

Отмеченная почти двадцатилетие назад Е.В. Клюевым типологическая близость феноменов сновидения и художественного творчества, особенно актуализируется в связи с категорией абсурда в литературе конца XX — XXI в. Феномен сновидения можно и нужно воспринимать как коррелят различных форм измененного (необычного) состояния сознания, к которым прежде всего относится творчество, творческий акт. З. Фрейд, описывая ход творческого мышления, говорил о сопровождающем этот процесс освобождении интеллекта от цензуры и продуцировании им потока беспорядочных идей (ср., также идею Ж. Лакана о том, что «сон есть текст» (цит. по: Ильин, 1998: 61). Взаимодействие творческого акта писателя-абсурдиста с сферой бессознательного несомненна и обнаруживает себя в массе примеров произведений, обусловленных во многом визионерскими практиками их авторов (абсурд Ю.В. Мамлеева, Е. Радова, В.О. Пелевина, Е. Летова, В. Климова и др., коренящийся в абсурде А.И. Введенского, Б.Ю. Поплавского, Д.И. Хармса).

В 2010 г. в издательстве «Опустошитель» был опубликован роман В. Климова «Скорлупа» (отдельной книгой вышел в 2014 г.). Собственно, В. Климов — редактор и постоянный автор названных и одноименных издания и издательства, писатель, о котором утверждают, что он не имеет никакого отношения к писателю В. Климову — тоже абсурдисту, но еще и режиссеру независимого альтернативного кино — двумя годами ранее выпустившему роман «Бесплатное питание на вокзалах» (2008). На самом деле, оба литератора — одно и то же лицо. О писателе В. Климове и его втором крупном тексте «Скорлупа» пойдет речь далее. Помимо текстов других авторов В. Климов издает и собственные произведения по снова

продуктивному и в нашей стране методу DIY («Do It Yourself» — «сделай сам»); проще и понятнее — «самиздат». Возникшее в Нидерландах в 1950-х и расширенное в 1980-х гг. понятие субкультуры, относящееся первоначально к музыкальной сфере (чаще связанной с панк- и инди-культурой), затем, в общем, к любой творческой деятельности, в том числе к писательской. Основные принципы — самостоятельность и независимость.).

Издательство «Опустошитель», окрещенное так по титлу рассказа С. Беккета, — «не просвещенческое, не культуртрегерское, а авангардистское»; редакционная политика его такова, что в нем намеренно печатаются все: «от литературных классиков вроде Андре Жида до последнего кретина-графомана» (Селиванов, электронный ресурс). Между тем сам В. Климов к последним не относится, т.к. его художественные тексты, на наш взгляд, обладают вполне конкретными и высокими художественными характеристиками и при всем несомненном своеобразии сохраняют традиции К. Гамсуна, Д. Хармса, Ф. Кафки, С. Беккета. В научном сообществе В. Климов если и известен, то по меньшей мере не признан, — исследовательских публикаций соответствующей тематики не обнаружено, небольшое число критических статей, в основном в форме рецензий, хотя и весьма содержательных, также не свидетельствует о большой популярности писателя у критиков (См., А. Смолин «В коже скорлупы», А. Лапшин «Мерцающие множества», А. Рясов «Психопатология обыденного реализма», К. Коблов «То, чем кажется. Абсурд, безумие, сомнамбулизм и чехарда времени и пространства», Н. Пилявский «Реализм скорлупы»). Эти отзывы пишутся, кстати, часто авторами «Опустошителя», которые, на наш взгляд, не принадлежат плеяде «графоманов». А. Рясов, к примеру, известен не только как критик, но и писатель и поэт, лауреат литературной премии «Дебют» (2002 г.— роман «Три ада»), специалист-политолог (кандидат наук), автор двух монографий. Музыкант. Участник передачи «Апокриф» на телеканале «Культура» (24.05.2011) (более подробная информация: <http://www.litkarta.ru/russia/moscow/persons/riasov-a>). Однако среди читателей

В. Климов востребован: два романа писателя (искомый «Скорлупа» (2010, 2014) и «Спутники» (2018)), хотя и изданные небольшими тиражами (500 и 300 экземпляров соответственно), раскупаются достаточно быстро (судя по статистике интернет-магазинов OZON и «Опустошителя»), а «Скорлупа» в сети находится в свободном доступе, как и любые номера альманаха (<http://pustoshit.com/magazine.html>). В 2020 г. В. Климов опубликовал три новых микроромана под общим названием «Де Сад и его дети».

В. Климов — глашатай абсурда, сюрреализма, художественных открытий А. Арто и др. европейских и отечественных радикальных деятелей культуры. В первых литературных опытах, относимых, по словам автора, к периоду его обучения в университете, уже демонстрировалась синкретическая стихия. Дебютный рассказ «Родился выродок» (2002) в полной мере несет на себе отпечаток названных литературных направлений. Словно добытые из прозы Д.И. Хармса приемы и ситуации (сон, испуг, умопомешательство, агрессия, насилие, телесные деформации, бесконечное пространство без выхода, отсутствие осознанного общения, лишение текста хронологии и непрерывности, двойничество и т.п.) станут кочевать из произведения в произведение, характерных своей многожанровостью (рассказы, пьесы, миниатюры, романы) и одновременно синкретической внежанровостью. Отчетливость аллюзий ранних текстов (помимо отмеченных (К. Гамсун, С. Беккет, Ф. Кафка, Д.И. Хармс, А. Арто) еще и А.И. Введенский, С. Соколов, А. Бретон, Э. Ионеско, Р. Кено, Б. Виан) впоследствии преобразуется в самобытность и приобретет индивидуальные черты (см., миниатюры «Отец» (2007), «Утро хирурга» (2006), рассказы «Post mortem» (2018), «В осколках ночи» (2014), «Между смертью и сновидением» (2013), пьесы «Здесь могла бы быть ваша реклама, мистер Куклачев» (2012), «Ноздри Парижа» (2015)). Если же говорить о формальных признаках раннего творчества, то по ироничной, но меткой характеристике субъекта повествования романа «Бесплатное питание на вокзалах», оно насыщено «таким количеством повторов, неточностей, ужасного стиля, бесконечных

перечислений, вранья, дилетантства, опечаток, сумбура, непрочного сюжета, детского лепета, кустарщины, случайных восклицательных знаков, провинциальности, не тех падежей, времен и прочей подобной дребедени, на которую все равно никто не обращает внимания, что даже неловко.

Какое время – такие романы!

Орфография тоже не на высоте, пунктуация довольно условная. Наша писанина в них не нуждается» (Климов, электронный ресурс). Весь роман выдержан в духе французского абсурда и сюрреализма Б. Виана («Пена дней») и Р. Кено («Зази в метро»). Стоит заметить, что всё творчество В. Климова, представленное на его официальном сайте (включая «Бесплатное питание на вокзалах»), как и подобает абсурдистике, досконально и скрупулезно выверено, многие тексты снабжены эпитафиями, жанровыми подзаголовками, всегда разделены на главы и подглавки, формально представляют собой очень четко организованные конструкты, и пр. Представлена практически вся библиография на данный момент со ссылками, причем все тексты датированы годом и месяцем написания. Да и структура официального сайта В. Климова выверена абсолютно (см., <http://discipline.lenin.ru/index.html>).

Обратимся ко второму роману В. Климова «Скорлупа». В нем можно выделить двойную оптику (фактически, она может и должна оказаться шире, мы хотим разобрать наиболее эксплицированные для нас грани текста).

Прежде всего наиболее очевидная сторона — *близость творческого метода В. Климова и А. Арто*, конкретнее — природа энергетического посыла первого родственна специфике крютического театра второго¹⁵. Во-первых, «театру жестокости» А. Арто присущ аспект вторичного проживания событий на сцене, т.е. в процессе представления элементы биографии персонажа часто воспроизводятся по воспоминаниям, а не в реальном

¹⁵ Наши последующие выкладки, касающиеся особенностей театра А. Арто, базируются на статьях этого выдающегося французского экспериментатора, где раскрывается его сценическая концепция (А. Арто «Театр и его двойник» (Арто, 2019: 145—281)).

времени. В театральное действо при этом, благодаря включению механизмов коллективного бессознательного, всецело вовлекаются зрители как его соучастники. Те же правила ложатся в основу театральных опытов упоминаемого нами в диссертации Б. Юхананова — театрального и кинематографического режиссера, руководителя электротeatра «Станиславский». Его эстетика так же пребывает в сфере всестороннего взаимодействия субъекта и объекта вплоть до становления одним другим и стремления к синкретизму искусств. К этому же тяготел С. Курехин и другие творцы культуры и культуртрегеры (к примеру, это было переосмыслено Э. Фишер-Лихте в ее работе «Эстетика перформативности» (Фишер-Лихте, 2015)).

Во-вторых, особые рецепционные конфигурации получает у А. Арто понятие катарсиса Аристотеля. Характером сюжета пьес обуславливается частотность входа актера, исполняющего соответствующую роль, в пограничное состояние. Актёр преодолевает катарсическое напряжение благодаря специфике художественного устройства драматического произведения. Текстуальная структура предполагает установление баланса между конфликтующими сторонами вплоть до развязки, т.е. до момента идентификации антиподов вместе с ликвидацией внешней формы. В театральной системе А. Арто интегрируются мифологические и катарсические компоненты, ориентируемые на разрушение, отмену эго героя, а следовательно, нацеливаемые на его отождествление с макрокосмом. Также одной из главных черт «театра жестокости» является использование в спектаклях ключевых принципов ритуализации действия.

Главный герой романа «Скорлупа» Клим подобно героям А. Арто перманентно находится в своих воспоминаниях. Поначалу мы сталкиваемся с ними непосредственно, «рассматриваем» их сквозь призму повествователя (в первой главе-части «Вета или Веста» это, в частности, реминисценция по поводу происшествия в пивной и дальнейшая поездка в метро). Затем, вплетаясь в экзистенциальную ткань художественной реальности,

воспоминания Клима обретают плоть в т.н. «листочках» — репозиториях памяти. Во второй главе-части («Клим» (Климов, 2014: 41)), где Клим наделяется статусом героя-рассказчика, сразу же возобновляются мнемозаписи (об эпизоде пребывания Клима с братом на даче, имеющем дальнейшее образное сходство с топикой «Школы для дураков» С. Соколова). Остальные персонажи так же систематически воскрешают в памяти прошедшие события, фиксируя сопутствующие этому ощущения (к примеру, в первой главе Клим находит и перепечатывает текст, написанный матерью (Вестой) его возлюбленной (Веты), в котором запечатлены ощущения первой от возврата к творчеству). Они неизменно возвращаются к воспоминаниям, к тому, что уже было, ибо вытесненное из сознания всегда возвращается в их жизнь в ещё более фантастических и устрашающих формах.

Действие романа развивается в пространстве сна и яви, причем границы между тем и другим зыбки, смазаны, порой практически неопределимы. Ощущение просмотра сюрреалистического полотна или, вернее, пребывания внутри кинокартины или сновидения, что нередко в силу схожей специфики воспринимается как одно и то же, вызывает ассоциации с двумя текстами мировой литературы, также родственными между собой, — «Голодом» К. Гамсуна и «Старухой» Д.И. Хармса. В текстуальной непрерывности романа воспроизводится схема «сна во сне» (вспомним знаменитую китайскую тему о взаимодействии сознания и мироздания — бабочка и Чжуан-цзы), с взаимоналожением иллюзорных реальностей, что приводит к образованию особого типа многоуровневого хронотопа.

Таким образом, пропорционально течению времени герой-сомнамбула Клим, постоянно находясь в пограничных состояниях и условиях, существует в пересекающихся точках пространства. В. Климов в «Скорлупе» в плане содержания, и в отношении формальной структуры за счет чрезвычайной приближенности нарратива к киносценарию реализует метатекстовую ситуацию, когда читатель не просто читает роман, но

визуализирует действие, тем самым сильнее вовлекаясь в художественное пространство.

Вообще, следует заметить, что данный роман, как и большинство текстов, составивших исследовательский материал диссертации, в свою очередь, очень хорошо иллюстрируют теорию Э. Фишер-Лихте («Эстетика перформативности» (см., Фишер-Лихте, 2015)). Согласно ее идеям, многие художественные произведения, создаваемые начиная с 1960-х гг., все чаще приобретают вид «событий» (даже как жанровой характеристики), полностью реализующихся при участии в них не только авторов, но и читателей / зрителей / слушателей. Ее теория соприкасается с теорией «постдраматического театра», декларированной Х.-Т. Леманом, согласно которой этот театр открыт для других пограничных видов искусств, интенсифицируя возврат к их изначальному синкретическому состоянию (Леман, 2013).

Девятый условный манифест «Опустошителя» (условный, потому что в этих манифестах нет четкости и последовательной тезисности; это, скорее, специфические сюжеты с характерной актуальной «установочной» проблематикой) возвещает «соединение» читателей под своей эгидой, причем минуя всякий иерархический центр, в данной конкретике — Опустошителя (без кавычек, не в качестве редакционного органа или совокупности сотрудников издательства, которые, к тому же, исчисляются единственно самим издателем, а как некоего наличного метафизического творца пустоты, которая наполняема). В следующих цитируемых положениях манифеста легко увидеть своеобразное декларирование совокупных постулатов абсурда, экзистенциализма и сюрреализма на новый лад. «Если смотреть в корень, то есть быть радикальным, инверсивный журнал есть сумма неосуществимых потенций, всего того, что кажется невозможным в оптике устоявшегося положения вещей. <...> Однако, исходя из консенсуального понимания реальности (которая суть продукт всеобщей договоренности), очевидно, что действительность условна и ее в любой

момент можно поменять на любую другую» (см., «Сумма противоречий, или Девятый манифест Опустошителя», электронный ресурс) — это основополагающие стратегии, определяющие и задачи журнала, и творческий функционал и инструментарий В. Климова. Эти стратегии опосредуют второй аспект интерпретации анализируемого романа. Нет ничего фиксированного, одно перетекает в другое, все переплетено и взаимосвязано, все представляет собой некую художественную экосистему. Ср., у А. Арто: «То, что рассматривает разум, можно сказать, всегда связано со смертью. Разум, это чисто европейское качество, непомерно вознесенное европейским менталитетом, всегда есть внешнее подобие смерти. <...> Именно разум измыслил современное отчаяние и материальную анархию мира, разъединив элементы мира, которые истинная культура хранила в единстве.» (Арто, 2000: 245). Между тем центром остается сам автор как демиург в широком смысле, как творец особой вселенной, но все вселенные существуют именно внутри него, он и есть эти вселенные. *Субъект равен объекту, писатель равен герою и читателю, так же, как и герой равен писателю и читателю, читатель равен писателю и герою.*

На связь, а затем и на тождество субъекта и объекта указывается немедленно: эпиграфом к «Скорлупе» избрана цитата из «Мерсье и Камье» С. Беккета: «Мне легко рассказывать о путешествии Мерсье и Камье, потому что я был с ними все время» (Беккет, 2013: 5). Но Клим в романе — это не только одновременно герой и автор (даже при поверхностном прочтении от читателя не ускользнет хотя бы созвучность имени одного и фамилии другого). Рецензент романа К. Коблов верно замечает одну из важных его особенностей: «Те же слова, та же интонация, практически тот же ракурс. Так не бывает. Рассказчиком все время был Клим, игриво представляя себя в третьем лице, или это авторский выверт, а может, Климу удастся хоть ненадолго украсть у рассказчика речь или заслужить ее своим незавидным положением больного?» (Коблов, электронный ресурс). Клим, кроме того, сам неожиданно для себя начинает писать, становясь автором, сначала

перепечатав и завершив текст Весты, матери Веты, а затем и сочиняя свой, причем увлекаясь настолько, что не замечает прошедшего времени. В этом тексте говорится о ее сне, в котором она заканчивает чужую картину, с удивительной точностью передающую ее настроение, связанное с пониманием неизбежности телесного увядания, неотвратимости старения и ввиду того потери интереса ко многому, что раньше увлекало, а именно к рисованию. Она делится впечатлениями от сна с незнакомым мужчиной в поезде, который пеняет ей на то, что она завершила начатое другим, будто воспринимая ее рассказ как произошедшее наяву. Клим не замечает значения, знаковости и корреляции написанного и сделанного им, несмотря на то, что в ее тексте фигурирует он сам.

Метафизика незаконченности в романе получает положительную рефлексию, — в приведенном эпизоде смысловая нагрузка по сути такая же, как в пастернаковских строках «Другие по живому следу / пройдут твой путь за пядью пядь» («Быть знаменитым некрасиво...» (Пастернак, 1990: 395)). Именно незавершенностью творения определяется его надвременный потенциал. Произведение, устремленное в пространство вечности, открывает перспективу бесконечного общения между людьми, обладающими, согласно Упанишадам (см., Бхагаван, 2016), единым сознанием (в романе на это указывается общностью имен, к примеру, Веты и Весты, фонетически практически идентичных, а также настойчивыми ремарками Клима, свидетельствующими об отождествлении Веты и Весты в его сознании, типа «Так значит, Вета вернулась? Или это была ее мать? Клим глотает отсутствующую слюну или что-то вместо нее и понимает, что жутко хочет пить. Но не двигается с места, потому что, выйдя из комнаты, сразу наткнется на Весту. Он почти уверен, что именно ее обнимал ночью. Ее, а не Вету» (Климов, 2014: 124). Отметим, кстати, и явную связь «ономасиологии» В. Климова и С. Соколова: Вета Акатова, возлюбленная героя «Школы для дураков»). Суммарные смыслы текстов персонажей, таким образом, допускают коллективное основание. Впрочем, упорное повторение

определения Веты как невесты Клим (читай, Не Весты) в последней главе-части «Скорлупы» представляется «обратным» аргументом (ср. также эпиграф к третьей главе-части «Асимптота», в которой повествуется о взаимоотношениях Веты и Весты и утверждается не тождественность, но бесконечное приближение персонажей друг к другу и взаимоотражение друг в друге: «Асимптота — прямая или кривая линия, которая, будучи продолжена, приближается к другой кривой, но никогда ее не пересекает, так что расстояние между ними бесконечно уменьшается» (Климов, 2014: 167)). Это подтверждает парадоксальную возможность «прочитываемости» романа с различных, даже с прямо противоположных, точек зрения.

Потому обращает на себя внимание коммуникационная составляющая сюжета произведения, полностью организованная в духе западной абсурдистики, особенно текстов С. Беккета. Тем не менее, если у последнего отсутствие диалогичности и принципиальная ее невозможность в смысловом вакууме нарратива обуславливает т.н. негативный абсурд, то у В. Климова коммуникативные неудачи, преследующие персонажей, лишь служат констатации необязательности и ненужности вербального контакта. Более того, назначение слов как своего рода подспорья в движении к истине не оправдывается, скорее, наоборот, слова запутывают героев, уводя их дальше от предмета разговора, от сути вещей в целом, чего, согласно концепции романа, нельзя сказать о некоем метафизическом тексте, создаваемом совместными усилиями в едином процессе (Ср., «Но ведь не было абсолютно доказано, что язык слов является наилучшим из всех возможных. <...> В мире существуют и другие языки, помимо нашего западного языка, выбравшего скудость, выбравшего иссушение идей, когда идеи предстают перед нами в своем инертном состоянии, не приводя попутно в движение всю систему естественных аналогий, как это происходит во всех языках восточных.» (Арто, 2019: 237—238)).

По мысли А. Рясова, высказанной им в начале рецензии о романе «Скорлупа», данный текст «<...> вполне может быть прочитан через

модернистскую оптику: эпитафия из «Мерсье и Камье»; камерный, но вполне кафкианский сюжет; нарочито скупой и одновременно – изощренный язык» (Рясов, электронный ресурс). Т.Л. Рыбальченко еще на рубеже веков (1999 г.) верно находит формулы для определения природы современной отечественной литературы (именно рубежа веков), связанной с возобновлением модернистских тенденций: «Модернистские течения вернули в литературу представления о многослойности сознания и бытия» (Рыбальченко, 1999: 72). Но в случае В. Климова, как и многих писателей XXI в., эта формула уже не будет универсальной. Далее А. Рясов рассматривает роман в реалистическом дискурсе, точнее, пытается «прочсть эту книгу как новый виток пересмотра понятия “реализм”» (Рясов, электронный ресурс). Если следовать такому подходу, при этом осознавая важнейший экзистенциальный аспект о существовании всего, что можно помыслить и представить (более того, специфика реальности в том и заключается, что в ней всё реально (см., Упанишады и т.п.)), то обозначенный хрестоматийный термин приобретает всеобъемлющее значение, становясь определением литературы в целом. Описание и интерпретация реальности предполагают описание и интерпретацию всего, что в ней есть, а есть в ней *всё* (ср., с пониманием подобной терминологии, в частности метафизического реализма, Ю.В. Мамлеевым, к которому мы вернемся в нужном месте диссертации). В этой связи А. Рясов также во многом прав, призвав вспомнить расшифровку аббревиатуры ОБЭРИУ и подчеркивая «реальность абсурда», сюжетно и мотивно представленного в рассмотренном романе.

Итак, специфичность структуры романа В. Климова «Скорлупа» опосредована т.н. двойной художественной оптикой, заключающейся в двух аспектах интерпретации: во-первых, анализа с точки зрения родственности творческих стратегий В. Климова и А. Арто и, во-вторых, рассмотрения с точки зрения тождества субъекта и объекта в указанном тексте. В итоге на уровне метатекста обнаруживается, что в романе весьма заметен

сюрреалистический мотивный комплекс, характерный для абсурдистики и выраженный в специфических нарративных приемах (неопределенность границ между сном и явью, телесные и психические деформации, сомнамбулическое поведение героев и т.д.). В художественном локусе романа актуализируется схема «сна во сне» с пересечением эфемерных миров, в связи с чем хронотопическая структура романа усложняется. Соразмерно темпоральной специфике «Скорлупы» и за счет своего рода «лунатизма» главного персонажа (Клима) и перманентности пребывания его в пороговых состояниях расширяется текстуальное пространство, в определенных точках которого сходятся различные его измерения, в частности, связанное с творением некоего метафизического дискурса.

Итак, писательская интерпретация абсурда 2010-х гг. базируется на следовании разным литературным традициям: постмодернизму, реализму, модернизму. Кто-то корреспондирует с текстами предшественников, делая интертекстуальность главным критерием «приращения смысла» (М.Ю. Елизаров), другие обращаются к моделированию альтернативного будущего в целях осмысления причин абсурдности настоящего (В.Г. Сорокин) или экспериментируют с точками зрения и нарративными приемами, специфичными для сюрреалистического ракурса абсурда (В. Климов). Но во всех рассмотренных случаях категория абсурда обнаруживает положительный функционал, выраженный в движении к синтетическим методам воссоздания реальности и возвращении к духовным основам бытия. Поэтому назовём абсурд прозы этого времени *«интегративным»* (от «интеграции» как обозначения процесса собирания отдельных элементов в целостную структуру).

Глава 3. Поэзия: контекст абсурда

Начиная разговор об абсурде в поэзии избранного временного периода, следует еще раз остановиться на ряде теоретических моментов. Повторим, что мы понимаем абсурд вслед за исследователями, работы которых мы рассмотрели в первой главе, как логико-семантический феномен, оформляющийся в художественной практике в качестве «альтернативной языковой логики» (Лапатин, 2014: 140). Поэтому при анализе художественных текстов мы учитываем важный аспект о том, что часть из них относится к литературной абсурдистике, а часть только содержит абсурдистские элементы (приемы, сюжетообразующие компоненты, развивающие онтологию абсурда и т.п.).

В настоящем разделе работы мы не рассматриваем абсурдистскую поэзию в «чистом» виде, поскольку в конце XX — начале XXI в. наблюдается связанная с кризисными ситуациями активизация процесса структурной «диффузии» в литературе, «чистые» структурные формы исчезают (см. 1—2 гл. диссертации), хотя абсурд становится во многих произведениях основным структурообразующим звеном (среди примеров поэтических текстов можно назвать стихи Д. Давыдова, Г. Виноградова, Е. Степанова и др.). На наш взгляд, не менее интересно трактовать поэтические тексты, созданные по принципам, близким к реализму, но, как оказывается, в которых абсурд выражен едва ли не так же ярко, как в авангардистской поэзии. Тем более, что порой именно в таких текстах отыскиваются совершенно неожиданные грани объекта исследования, более выпукло проявляющиеся в контекстуальном изучении. Для анализа мы избираем поэзию, где эксплицированы именно *компоненты* абсурда, представленные в разнообразных сочетаниях с ключевыми категориями эстетики, философии и т.д. и доступные в том числе для «смысловых» толкований.

§ 1. Символика и абсурд: Ю.П. Кузнецов

Прежде художественные приемы, которые использовал Ю.П. Кузнецов в своей поэзии, исследователи не часто пытались связывать с приемами авангардистских течений, а с конкретно абсурдистским вектором их не сближали никогда. В отдельных исследованиях обозначался характерный в его творчестве аспект изображения иррациональности и нелогичности современной действительности. К. Анкудинов писал, что «Эта реальность – *иррациональна* и мифологична до последней точки. Она всеильна, и поэтому надо уметь осмыслить ее, уметь найти общий язык с ней. <...> ...реальность, которую предсказал Кузнецов, живет не по любви, не по ненависти, не по законам, не по *логике*, а по понятиям» [курсив наш — С.М.] (Анкудинов, электронный ресурс). В статье с колоритным названием «Парадоксы Юрия Кузнецова» Л. Васильева отмечала общность поэзии Ю.П. Кузнецова с модернистской литературой, подчеркивая в том числе ее сюрреалистичность («поэт-модернист, абстракционист»), указывала на сходство его поэзии с творчеством С. Дали («провокационно-заносчивый стиль обращения с миром и метафорой»), понимала миф в его поэзии вполне согласно задачам абсурдистики — миф как «перепрогаммирующий сознание сюжет» (Васильева Л., электронный ресурс).

Но так или иначе исследователи подходят к творчеству поэта классически: рассматривают мифопоэтику в ее разнообразных связях, особенности символики в стихах Ю.П. Кузнецова (Э. Рахматуллина (Рахматуллина, 2004); Д. Ступников (Ступников, 2004), О. Шевченко (Шевченко, 2010), и др.). Однако по крайней мере в отношении поэмы «Похождения Чистякова», думаем, может применяться и нетрадиционный подход, поскольку сама поэма во многом алогична, антиномична, парадоксальна, наполнена контрастными оппозициями и сопоставлениями, характерными для литературы абсурда.

Мы считаем, что в поэме «Похождения Чистякова» Ю.П. Кузнецова присутствуют элементы абсурда. Посмотрим, какую роль они играют в этой поэме и правомерно ли говорить об использовании этих элементов поэтом для достижения целей, коррелирующих с целями, которые ставили и ставят перед собой авторы литературы абсурда.

В.А. Редькин справедливо полагает, что «Поэма не только синтетический, но универсальный жанр. Жанровая система поэмы имеет неисчерпаемые возможности во всей его многогранности, вариативности моделей и концепций» (Редькин, 2013: 66). Одним из основных принципов построения модернистского текста является его **жанровый эклектизм**, который весьма частотен при создании текстов абсурда. Характерен он и для исследуемой поэмы. Синтетизм жанров предполагает совмещение в одном произведении стилевых, образных, языковых типов, присущих различным литературным жанрам. Ю.П. Кузнецов прежде всего сделал акцент на прямой связи своей поэмы «Похождения Чистякова» с «Гаргантюа и Пантагрюэлем» Ф. Рабле, определив тип художественной образности поэмы как «раблезианский гротеск» (См., Кузнецов, 1990: 324). Приведем определение данного понятия М.М. Бахтина из его важнейшей в данном контексте книги: «Преувеличение, гиперболизм, чрезмерность, избыток являются, по общему признанию, одним из самых основных признаков гротескного стиля» (Бахтин, 1990: 337). Все названные М.М. Бахтиным критерии, специфичные для гротеска, коррелируют и с основным методом литературы абсурда — собственно, доведением до абсурда чего бы то ни было: формы, приема, сюжетообразующего элемента и пр. Однако, использование метода еще не равняется типу текста. Необходимо соотнести метод и специфику реальности, воссоздаваемой автором. Чистяков по сюжету оказывается в различных областях мироздания, — топика поэмы условна и определяется ее начальной строкой: «На станции с названьем «Мы гуляем» (Кузнецов, 1990: 324). Важно то, что здесь читатель и автор

встречаются с героем одновременно, то есть узнавание персонажа синхронизируется. Поэт и читатель занимают равные позиции.

Таким образом, **мир** поэмы, как в абсурде, **амбивалентен**, но в целом читателю представляется его «оборотная» сторона, некий «другой» мир, скрывающийся под покровом привычной реальности. В основе подобного сюжетостроения, и у Ю.П. Кузнецова это так, положена характерная для абсурда осознанная **игра с логикой, традициями, стереотипами, здравым смыслом**. Ю.П. Кузнецов предоставляет возможность «иного» прочтения действительности за счет воссоздания тыльной грани, а уже читатель сопоставляет предлагаемое видение со стандартным. «Абсурд рождается из сравнений», — писал А. Камю (Камю, 1989: 242). Так что, **дуальность и гротеск** видим в сюжете «Похождений Чистякова» с самого начала. Намечаются характерные для Ф. Рабле формы и образы: гротескно крупные предметы и гротескно большие их количества, соответственно: «Локтями на два света развожу: Такое вот» (Кузнецов, 1990: 324) (о яблоке) и «Я вижу: сотни! Знак мне подает: / Еще не все. Гора растет, растет. / Еще, еще: червонцы!» (Там же: 325); размывание границ между верхом и низом: «на юге все мигает, / И рот, и лоно – каждая дыра» (Там же: 324), специфицирующий карнавальный признак – красная клоунская размалеванная рожа: «Стоит один багровый и седой» (Там же: 325). Но эти формы и образы привлечены для выполнения кузнецовских задач. Так, в приведенном ряду образов важны, к примеру, не гротескные размеры яблока, а то, что герой «разводит локтями на два света» — искомый плод находится по *обе* стороны, и на *этом* и на *том* свете, и на *юге*, и на *севере*. Очерчиваются раблезианские локальные границы: станция «Мы гуляем» — по сути, площадь, где происходит народное гулянье, карнавальное действо, праздник с его временным возрождением и обновлением.

Обязательная у Ф. Рабле **карнавальность**, как видим, закономерно переходит в поэму. Истоки абсурда можно искать в том числе в карнавальной культуре Средневековья, когда карнавальное действо исполняло

человеческое стремление стать кем-то иным, осуществить потаенные желания, тем самым реализовать идею двумирности. Временно нарушались общепринятые законы, причем не только социальные, и человек возвращался к своим доэволюционным истокам, испытывая в обновляющем процессе карнавала сильнейший катарсис (см., Бахтин, 1990). Тем самым осуществлялся выход за рамки искусственно созданной логики, человек вспоминал о своих метафизических и онтологических корнях. Но карнавал — это все-же игра, хоть и доводящая до абсурда диссонанс обыденной жизни. Сама по себе карнавальность еще не абсурд, она могла бы стать им лишь в том случае, когда шут, надевший маску короля, на самом деле стал бы королем (см., Чернорицкая, 2001).

Ввиду такого явного раблезианского присутствия в поэме закономерно возникает вопрос о степени пародийности поэмы (а **пародийность** — одно из средств абсурдистской поэтики). Все образы-символы материально-телесного низа, встречающиеся в поэме, восходят к Ф. Рабле и его великому роману, а также к книге М.М. Бахтина «Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса». Ю.П. Кузнецов, вводя эти образы в текст и сообразуясь с эстетикой Ренессанса, не преследует цели высмеять, наоборот, его задача противоположна — «...собрать в пучок слабый свет раблезианского смеха, рассеянного в нашей жизни...» (Кузнецов, 1990: 324) — и, соответственно, прежде всего гуманистична. Поэт пытается раблезианским смехом преобразить мир, гармонизировать его.

Есть вероятность, что концепция главного образа поэмы — Чистякова — косвенно корреспондирует с идеей тезоименного в романе В.Т. Нарезного «Российский Жилблаз, или Похождения князя Гаврилы Симоновича Чистякова» (1814, 1938). Прототипом для данного произведения, как и для произведений той же тематики ряда других российских авторов XIX в. (к примеру «Ивана Выжигина» (1829) Ф.В. Булгарина) стал роман «История Жиль Блаза из Сантльяны» (1735) французского литератора А. Лесажа. Однако Жил Блас А. Лесажа — беззаботный, удачливый, хитрый слуга, а у

В.Т. Нарезного Чистяков — выходец из замысловатого социального окружения, которое, хотя и предопределяет освобождение этого персонажа от крепостной зависимости, но не гарантирует ему никаких гражданских льгот. В подобной ситуации оказывается кузнецовский Чистяков: на протяжении всей поэмы этот персонаж предстает в амплу незадачливого простака, т.е. возможность интертекстуальной, в том числе пародийной связи поэмы и с этим произведением не исключается.

Компонентом теоретического фундамента при анализе проявлений абсурда в данной поэме (как и во всем исследуемом нами художественном материале), на наш взгляд, также могут являться изыскания К.Г. Юнга о природе символа вообще и символике сновидений в частности, в их соприкосновении с идеями Л.С. Липавского и чинарей. К их представлениям примыкает обозначенное нами выше (в первой главе (см., например, с. 37, 118 диссертации)) понимание фигуративной речи и т.н. импликатур Е.В. Ключева по отношению к классическому абсурду («Теория литературы абсурда»). К.Г. Юнг в своей книге «*Mysterium coniunctionis* (Таинство воссоединения)», посвященной исследованию мира алхимических символов, представляемых в качестве характеристик нераздельности и идентичности коллективного бессознательного, приходит к чрезвычайно важной для нас мысли о всеобщности истины, проистекающей из, возможно, центральной для бытия человека идеи Гераклита о противоположностях и их единстве, которую можно прочитывать аналогично идее об абсурде как особом регистре экзистенциального смысла, заключенного в стремлении к целостности (см., Юнг, 2003).

Для поэзии Ю.П. Кузнецова характерно постоянное использование **символики**, в том числе сновидческой, свойственное также «Похождениям Чистякова», но здесь оно соотносится с абсурдным компонентом.

Происхождение символа, как считают исследователи, было у Ю.П. Кузнецова как традиционным (архаический символ), так и авторским (т.н. индивидуальный символ). Двухмерную структуру кузнецовского символа,

помимо прочих ученых, подробно анализирует О. Шевченко (см., Шевченко, 2010). В качестве примеров традиционных символов она приводит образы русалок из стихотворений Ю.П. Кузнецова. Среди специфичных символов поэзии Ю.П. Кузнецова выделяются «военные» символы, среди которых, «... бессмертник, выросший между рельсов, символизирующий вечную память не вернувшимся солдатам» (Шевченко, 2010: 13), гимнастерка погибшего бойца, и т.п. Исследователь А. Джиреди в своей работе «Формотворчество в русской поэзии 1970—1980-х годов XX века» (Джиреди, 2001) также разграничивает символику Ю.П. Кузнецова и традиционный символ. Он пишет: «У традиционного символа есть одна особенность: он всегда выступает как готовый образ. Такие традиционные символы, правда, не часто встречаются в стихотворениях поэта. Чаще Ю.П. Кузнецов идет дальше привычного употребления образа, и символ обретает у него уже не традиционно-поэтическое наполнение, но становится индивидуальным» (Джиреди, 2001: 67). Наконец, в диссертации Д.О. Ступникова указанная система символов рассматривается сквозь призму нумерологии (Ступников, 2004).

Ученые обратили внимание на дуальный характер символики произведений Ю.П. Кузнецова вполне справедливо и обоснованно. Однако, на наш взгляд, такая классификация не будет полной без включения в неё третьего типа символов. Пристальный анализ поэзии Ю.П. Кузнецова позволяет увидеть в ней символику, присущую идиостилиям других авторов. Вводя символ другого автора в свои стихи, поэт адаптирует его к своему художественному миру в соответствии с собственным замыслом (См., к примеру, стихотворения «Тегеранские сны», «Муравей», «Нос», «Мне снились ноздри...» и др.).

В поэме «Похождения Чистякова» три типа символов смыкаются. Архаичные, окказиональные и раблезианские группы символов коррелируют с характерными для абсурда приемами и мотивами.

С образом Чистякова связан осевой символ поэмы – символ *яблока*, вместе с тем являющийся главным узлом цепи всех ее символов (где соединяются все три группы). Основные элементы этой цепи – символы *семени, дыры, зада, мочи, яйца, змеи, собаки, осла, попугая, петуха, орла, рыбы, старухи, скелета, пыли, теней, разрыв-травы, горы, юга, севера, звезда, базара, баобаба*, нумерологические символы *четырёх, восьми, пяти (пятак), одиннадцати и двенадцати*. Рассмотрим ближе функциональность некоторых из них.

В спектр приемов поэмы через ее симовлику включается **метафизичность**, частотная в текстах абсурда. Герой поэмы приходит в мир в субботу, в *двенадцать* часов. Авторское направление мысли прозрачно: перед нами аллегория возникновения первого человека, прародителя человеческого рода, в христианской традиции – Адама. Это подчеркивается вводом числа *двенадцать* — во всех мифологиях числа высшего порядка и блага, соотносимого с изобилием, цельностью и полнотой (здесь и далее в толковании символов придерживаемся материалов двухтомной энциклопедии «Мифы народов мира» (см., Мифы народов мира, 1991)). Похоже, что Чистяков не впервые прибывает в свет: «Так возвестил о собственном рожденье: взял и чихнул на лучший из миров» (Кузнецов, 1990: 326). **Иронический пафос** (что также характерно для поэтики абсурда) данной фразы маскирует ее сакральный смысл: чихание знаменует экстраординарное событие. Если вспомнить легенду о воскрешении пророком Елисеем ребенка сонамитянки (4 Цар. 4:32—35), то в кузнецовском тексте показано не просто вхождение в жизнь, но и *оживление* – очередное пришествие (что в известной степени объединяет поэмный эпизод с мифами разных народов об умирающем-возрождающемся боге (а мотив «смерть – роды — обновление», помним, главенствует не только у Ф. Рабле (Бахтин, 1990), но и, преобразованный в **мотив повторяемости**, в литературе абсурда). Кроме того, мы присутствуем одновременно при миропорождении (и текстопорождении) (полагаем, в обозреваемых ниже аспектах можно

говорить и о моменте генезиса текста поэмы, и здесь вновь прием абсурда — **субъектно-объектное отождествление**). Телесный жест чихания в приведенной поэмой фразе, как в абсурде, амбивалентен: выражает уничтожение и обновление – возрождение. Таким образом, Чистяков, вполне по-раблезиански (и по-абсурдистски), сам являясь в макрокосме, одновременно генерирует его; порицая, обновляет. Вольтеровская аллюзия («Всё к лучшему в этом лучшем из миров» — и здесь **ассоциативность и нелогичность**, присущая абсурду), к тому же, очень кстати: беспочвенный панглосский оптимизм только оправдывает изначальное «начхательское» отношение вновь пробужденного к «лучшему из миров». Ведь, как следует из всего содержания «Похождений Чистякова», окончательно познать его герою так и не удалось, несмотря на гностический посыл отрывка о его рождении и всего текста в целом.

То, что Чистяков у Ю.П. Кузнецова – инвариант праотца человечества, шире – богочеловека, подтверждается основным коллизийным фактом: герой буквально из колыбели устремляется на поиски *яблока* (**мотив поиска** характерен для абсурда). Символ яблока у Ю.П. Кузнецова реализуется в своей традиционной мифологической ипостаси, и она наиболее значима в тексте. Прочитывается он здесь в связи с азбучными сказаниями о Древе познания, и далее — с известными алхимическими гипотезами и знаменитой историей о главном открытии И. Ньютона (опять ассоциативность). Погоня Чистякова за *яблоком* – прообраз процесса познания в масштабе универсума. В этом плане символика *яблока* смежается с частотной в анализируемом тексте и в творчестве Ю.П. Кузнецова вообще символика *колеса* и *яйца*: с помощью яблока (как и колеса, круга) структурируются пространство и время поэмы, т.е. герой в поисках яблока катается по кругу («На Север ехал он! Тогда зачем / Он сел на южный поезд? А, понятно! / Сел не туда и покатыл обратно...» (Кузнецов, 1990: 326) — для абсурда характерны **пространственно-временные нарушения**); путешествуя пешком, Чистяков «Носком катит белое яйцо / <...> Видал, как ты по улице яичко / Катил...

(Там же: 332—334); монета, заветный пятак, — один из стержневых символов: «О двух орлах (Читатель, ты заметил: / Монета эта выплыла не вдруг!)» (Там же: 339); символ яблока – круга имеет в произведении и народнопоэтический срез, что не отменяет уже установленного его значения: «Ой, не звезда во мраке пробежала, / То яблоко заветное упало / И покатилося... Молодец нагнулся: / Туманный след за яблоком тянулся» (Там же: 333); само действие поэмы движется по кругу (начинается со встречи повествователя и персонажа на станции и кульминируется так же): «...На станции с названьем «Мы гуляем» / Я встретил Чистякова с попугаем. / И так, поэма описала круг» (Там же: 340—341) (**жанровые связи** с фольклором, «кольцо» композиции снова указывают на эклектичность и нарушение структур, свойственные текстам абсурда).

Первое, с чем столкнулся Чистяков в своем мироосвоении, стало овладение «магией слова». В духе Ф. Рабле обыгрывается исходный пассаж Евангелия от Иоанна – «В начале было Слово...» (Иоан. 1:1—2). Высочайшая значимость Слова как Слова-Бога обретает **телесность**: «Обломок мела у педанта взял / И слово на заборе написал. / На этот счет мораль негодовала, / Зато младенцев в мире прибывало...» (Там же: 327)

С другой стороны, пользуясь раблезианским приемом **ступенчатости** (прием **ступенчатости-градации** также наблюдается в абсурде, причем градация эта, на первый взгляд, вне логики) (Чистяков пишет данное слово повсюду: «Он написал его на школьных партах, / На потолках, на триумфальных арках, / На паутине, на подмокших спичках...» и т.д., и т.д. (Там же: 327).

Ю.П. Кузнецов обозначает присутствие Бога во всем, Его вездесущность (ср., с аналитикой предыдущих текстов диссертации: об искрах Абсолюта в каждом творении). Причем, опять же, *везде* помещает Бога именно *Чистяков* (снова субъектно-объектное отождествление).

Следующие многочисленные фабульные столкновения и повороты насыщены символикой. Чистяков проникает в соседний *сад* (сад – сознание,

мифологический или райский сад), где попадает в хрестоматийную на первый взгляд переделку с *псом* — «Но пес некстати оказался скор, / Спустил с него штаны, а это слишком!» (Там же: 328) — значение которой становится понятным за счет раблезианского «преобразующего» смеха, **парадоксальности** и **алогизма**: «И задница залаяла на пса, / В свидетели беру я небеса...» (Там же: 328).

Естественно, образ *пса* здесь выполняет традиционную функцию стража на **границе** (пересечение различных границ, **пограничность** — еще одна связь с текстами абсурда) миров, в данном случае через него совершается переход от яви к сну (**размытость всяческих границ: между творимыми мирами, между персонажами, между сном и явью, между бытием и небытием**). Чистяков видит во сне *колесо*, которое по-раблезиански «или ... само себя глотает, / или ... само себя рождает» (Там же: 328). Сон — «младший брат смерти», сулящий персонажу «остаться без зубов» (Там же: 328). Зубы — традиционный символ жизни, энергии. Их потеря чаще всего выражает её утрату. С символами смерти и пустоты поэт продолжает экспериментировать и далее. Логична экспликация своего рода **двойников** (в отдельных культурах двойники — предзнаменования смерти (в Шотландии и пр. — ранее, здесь и далее: **двойничество и танатология** — связь с абсурдом) персонажа и автора — скелета и Ф. Рабле.

Мы подошли к еще одному полемичному аспекту творчества Ю.П. Кузнецова, демонстрируемому в данном тексте. В научном сообществе существуют мнения, что поэзия Ю.П. Кузнецова либо балансирует на стыке постмодернизма и других литературных направлений, либо целиком и полностью является постмодернистской. Критики находят в ней все признаки постмодернизма, включая наличие симулякров. (см., к примеру, неоднозначную работу Н. Переяслова «Латентный постмодернизм Юрия Кузнецова» (Переяслов, 2005, электронный ресурс)).

С другой стороны, литературоведы не раз говорили о том, что «Мифологизм Кузнецова, — не иносказание, не условность. Он буквален.

Притча выжимает жизнь до состояния формулы. В поэзии Кузнецова изображенная мифическая жизнь предстает подлинной, самозначимой реальностью. Практически не поддающиеся разгадке «темные» строки Кузнецова — прекрасное тому доказательство» (Косарева, 1985: 91).

Вопрос, интересующий нас в свете таких дискуссий, звучит так: можно ли считать, что «симулякр» и «пустота» – ключевые интеллектуальные символы поэмы «Похождения Чистякова»? Скелет и Рабле первоначально фиктивные и пустотные персонажи, оба – лишь бессодержательные оболочки. Но скелет как знак смерти, смертности, быстроты течения времени и жизни «воскресает» с помощью раблезиански-обновляющей «струи» Чистякова (момент дискредитации чуда), хотя и остается бесполезным, что передается через его реакцию на все вопросы полым междометием «О!». Рабле, анаболируясь путем принятия гротескного количества еды и питья, произносит фразу о незащищенности человека в его пришествии в мир, которую антиномично парирует Чистяков: «Позволь сказать, четвертого числа / Старуха человека родила. <...> / — Тот человек с оружием родился!» — (Кузнецов, 1990: 331). Видим очередную **перевернутость**: «агонизирующий» образ старухи, цифра *четыре* как символ статической целостности, идеально устойчивой структуры, новорожденный человек с оружием, — все эти нестыковки скрывают **имитацию**, подделку. Тень Ф. Рабле кроме прочего нужна и для кузнецовской самоиронии в финальном притворно-горделивом и **ироническом** самоуничижении: «Я вызвал тень твою – и побежден. / Но я сражался – у твоих знамен!» (Там же: 343).

По всей вероятности, утвердительный ответ на поставленный вопрос о связи с постмодернизмом допустим с той оговоркой, что символы Ю.П. Кузнецова не имеют единого раз и навсегда данного толкования. Потому прежде герой поэмы закономерно пришел к мысли о том, что «*чревато ничего!*» (Там же: 328), которая может уточняться и варьироваться в модусах «наполняемости пустоты, *пустой формы (симулякра)*», «непреходящести бытия даже в небытие» (не конечности бытия) etc. Недаром, кстати,

рефреном сквозь поэму проходит *ослиная* сентенция: «учись сомнению». Прямая связь постмодернизма и абсурда не раз подчеркивалась нами.

Абсолютно взаимодополняемы в рассматриваемом произведении символы яблока и семени. Итогом странствий Чистякова становится обретение *семени*, из которого вместо яблони – символа мирового Древа, символа плодородия, одного из символов Матери-Земли, вырастает баобаб, также выступающий символом жизни и плодородия, хранителя земли, но у африканских народов. В этой парадоксальности видится тот же раблезианский элемент снижения ради обновления, а также мотив **обретения истины**, характерные и для абсурда.

Поэму «Похождения Чистякова» Ю.П. Кузнецова, несмотря на свойственные ей приемы, все же вряд ли стоит относить к литературе абсурда. Чисто гипотетически поэму можно было бы связать с литературой нонсенса, если бы формальная игра в ней превалировала и тогда всё в поэме имело бы лишь эстетический смысл. Однако характерный для Ю.П. Кузнецова поэтический код, выраженный в символе, и здесь несет семантику, связанную с мифологизацией как доминирующим регистром, с переплетением исторических, культурных, религиозных, идеологических аспектов. В литературе абсурда абсурд также не есть бессмыслица, но обратный смысл, — и в поэме его также приходится расшифровывать. Между тем характерные в том числе для абсурдистики приемы, принципы и мотивы, используемые в ней (выделенные нами гротеск, пародия, карнавальность, двойничество, ассоциативность, ирония и автоирония, парадоксальность и метафизичность, особый тип символики и пр.), служат созданию обновляющего комического эффекта, как связанного с переосмыслением общемирового культурного наследия (в данном случае Ф. Рабле), так и всё же направленного на «перестройку» сознания читателя (а это один из основных целеполагающих критериев литературы абсурда, как и любой подлинной литературы). Тем не менее в данном случае можно говорить об иррациональности поэмы, которая также, согласно избранной в

данной работе линии рассуждений, восходит к абсурду как к логико-семантическому феномену, но не к абсурдистике как особому типу текстов.

§ 2. Экзистенциальность и абсурд: Б.Б. Рыжий

Творчество поэта Б.Б. Рыжего изучается сегодня с разных точек зрения. Исследуются хронотопическая парадигма (Арсенова, 2011, 2013; Верхейл, 2015), особенности структуры авторского «я» в его поэзии (Бокарев, 2017; Казанцев, 2012), проблемы преемственности поэтики (Семина, 2017; Сухарев, 2017; Фаликов, 2015; Быков, 2015; Быстров, 2015; Миронов, 2015; Комаров, 2015). Особое место среди исследований занимают работы ученого и поэта Ю.В. Казарина, знавшего Б.Б. Рыжего лично и посвятившего две монографии («Поэт Борис Рыжий» (2004; 2016), «Внутренний мир и миры Бориса Рыжего» (2017)) его «трудам и дням». Безусловно, многие литературоведы обращают свои взоры на основной мотив лирики Б.Б. Рыжего — мотив стремления к смерти и сопутствующую ему рефлексию и атрибутику (Непомнящих, 2015, 2017; Семина, 2016; Иванова, 2015; Ерлыгаева, 2018, и др.). Анализируют и другие достаточно очевидные образы и мотивы его стихов (образ города (Глухова, 2015), образ окна (Арсенова, 2015), мотив памяти (Иванилова, 2015)) и др.

В общем, пишут и говорят о многом в поэзии Б.Б. Рыжего, но в разрезе экзистенциализма его стихи, по сути, не рассматриваются. А.А. Семина, подчеркивая экзистенциалистское начало творчества поэтов Г.В. Иванова и Б.Б. Рыжего, отсылает к этому философскому учению: она верно замечает, что «...у Рыжего Бог представлен в духе экзистенциализма — как адресат протеста «заброшенного» в мир лирического героя» (Семина, 2017: 71, 77, 78). Другой ученый, Т.А. Арсенова, прямо отмечает «экзистенциальный характер» творчества Б.Б. Рыжего (Арсенова, 2011: 83). Между тем оба исследователя сосредотачиваются на иной проблематике его лирики: А.А. Семина акцентирует свое внимание на общности трагического

мироощущения двух названных поэтов, а Т.А. Арсенова – на особенностях пространственно-временного континуума в поэзии Б.Б. Рыжего.

Однако, на наш взгляд, экзистенциальная и онтологическая составляющая не просто прослеживается в стихотворениях Б.Б. Рыжего, но является во многом организующей, структурирующей всю искомую поэтическую систему. Кроме того, большая часть его стихов, безусловно, об абсурде, с апелляцией именно к западной философии экзистенциального абсурда с апологией самоубийства и творчества как генеральных методов борьбы с абсурдностью существования.

Важнейшие постулаты главных теоретиков экзистенциализма, которые в том или ином виде содержатся в их трудах (имеются в виду прежде всего книги и работы «Миф о Сизифе» и «Бунтующий человек» А. Камю (Камю, 1989, 1990), «Экзистенциализм — это гуманизм» и «Бытие и ничто» Ж.П. Сартра (Сартр, 1989, 2017), «Духовная ситуация времени» и «Смысл и назначение истории» К. Ясперса (Ясперс, 1994, 2012), статьи и выступления М. Хайдеггера (в частности, из сборника «Слово и бытие» (2007)), могут быть представлены следующим образом:

1. Основную роль для объяснения специфики человеческого бытия получает категория абсурдности существования с присущими ей характеристиками природы отчаяния, страха, смерти, одиночества. Отчужденность, заброшенность, абсурдность становятся основополагающими для экзистенциального человека. Высокий интерес к пограничным ситуациям, в которых существование человека постоянно находится в состоянии антиномического распада. «Духовная ситуация человека возникает лишь там, где он ощущает себя в пограничных ситуациях» (Ясперс, 2012: 321).
2. Акцентирование внимания на обостренном восприятии индивидом окружающего, особенно всего негативного, что оно в себе несет. В этой связи личность пребывает в состоянии перманентной борьбы с социумом, государством и пр., которые осознаются как враждебные ввиду своей

конвенционально-манипулятивной идеологии, выражающейся в навязывании своих воли, морали и правил.

3. Свобода личности и свобода выбора объявляются высшими жизненными ценностями.

Как видим, философы обосновывали связь экзистенциальной онтологии и человеческого бытия. Указанные положения творчески преобразуются в поэзии Б.Б. Рыжего в ее ведущие мотивы, которые можно назвать экзистенциальными. Эти мотивы выступают как базисные, из них генерируются все остальные, в том числе особенно специфичные — танатологические. Все они коррелируют с мотивами онтологического абсурда.

Ощущение абсурдности, бессмысленности бытия свойственно как самому поэту, так и его герою, но воспринимается оно и тем, и другим нередко совершенно оригинально. В частности, на наш взгляд, поэт и его герой не всегда противостоят абсурду как некоему бесконечному повторению объективных жизненных событий и обстоятельств или представлений о них. Абсурдным представляется мир взрослых с его суррогатными ценностями, от которого и герой, и поэт пытаются скрыться в воспоминаниях о детстве и юности в их многослойных модификациях (города детства, родной двор, улица Титова в Свердловске, соседи, больничные палаты, алкогольные вечеринки, общежитие ПТУ и мн. др.). Соответственно, таким образом поэт и герой стремятся вернуть прошлое, причем не просто в мечтах, а вплоть до его возвращения в материальных, осязаемых параметрах. Таким образом, как верно замечает исследователь Т.А. Арсенова, «Пытаясь совладать с необратимым ходом личной истории, лирическое сознание Рыжего допускает различные парадоксы, метаморфозы времени» (Арсенова, 2011: 83). Кроме того, она вслед за знаменитыми отечественными теоретиками литературы (прежде всех М.М. Бахтин и т.д. (Бахтин, 1975: 234—407) справедливо предлагает рассматривать героя, время и пространство стихов Б.Б. Рыжего в их взаимосвязи (Арсенова, 2011: 84).

Идеальный локус детства обретает разнообразные очертания. Это может быть потусторонний город Уфалей (Верхний Уфалей близ родного города поэта Челябинска), в который всегда хочется уехать из города Свердловска, ставшего для поэта вторым родным, тем не менее от которого он был так или иначе отчужден («Я на крыше паровоза ехал в город Уфалей...» (1999)). В город Уфалей стремится герой от абсурдности, пошлости, самообмана, фальши и всевозможных ловушек мира взрослых. Мир города Уфалея настоящий, чистый и естественный: «Можно лечь на синий воздух и почти что полететь, / на бескрайние просторы влажным взором посмотреть: / лес налево, луг направо, лесовозы, трактора. / Вот бродяги-работяги поправляются с утра. / Вот с корзинами маячат бабки, дети-грибники. / Моют хмурые ребята мотоциклы у реки» (Рыжий, 2015: 443). Подлинность его сравнима с тем самым присутствующим в индивидууме древним идеалом, который стараются, но не могут забыть в навязываемой сутолоке т.н. реальности, когда нужно вечно куда-то бежать, стремиться к каким-то целям, не замечая никого и ничего вокруг. Это истина, божественная природа творца, всегда пребывающая в каждом. Потому и возвращаются к *себе, в город Уфалей*, герой со своими друзьями, так и оставшийся «желторотым дуралеем» (Рыжий, 2015: 443) в глазах взрослых, и вся «свердловская шпана» (Рыжий, 2015: 443), с которой героем и поэтом постоянно ощущалось определенное родство. «...поэт «всюду неуместен, как ребенок», «Взрослые судьи не знают, что делать с этим ребенком, — гнать его за Урал или, наоборот, привозить с Урала?» (Фаликов, 2015: 32), — думается, в этих словах Б.Б. Рыжего (во многом – о себе самом) еще одна подводка к подтексту этого и других стихотворений «детской» тематики, связанных также с экзистенциальной тоской по СССР, шире — тоске по тем «нам», которые, «превратившись в тени», остались там, в СССР, когда «нас смерти обучали» (Рыжий, 2015: 323) («Там вечером Есенина читали...» (1997), «Гриша-Поросенок выходит во двор...» (2000—2001), «Вот красный флаг с серпом висит над ЖЭКом...» (2000—2001) и др.). Еще позже, уже

практически перед трагической гибелью поэта, по сути, «выдуманный» им городок начинает «барахлить» из-за понимания лирическим субъектом нескончаемости жизни и невозможности выхода за пределы ее беспрестанно вращающегося колеса, обесмысливающего все дела людей («Городок, что я выдумал и заселил человеками...» (2000—2001)).

Но герой Б.Б. Рыжего экзистенциально противопоставляя себя всему, одновременно не просто ощущает родство, а чувствует «всемирную отзывчивость» ко всем, в первую очередь к малым, несчастным, бесприютным, в том числе слабым и больным. Характерный для философии абсурда аспект одиночества человека (см., Камю, 1989) преобразуется в мотив одиночества, в той или иной степени присущий всякому поэтическому творчеству. У Б.Б. Рыжего он развивается по-особому и является одним из ключевых. Возникнув в самом начале (в произведениях 1992—93 гг., к примеру, «Воплощение в лес» (1992), «Отрывки», «Утро появляется там, где ночь...», «Суждение» (1993) и мн. др.), он присутствует в каждом стихотворении, переплетаясь с другими лейтмотивами, характерными как для поэта, так и для экзистенциального абсурда (категории заброшенности, отчаянья, страха, смерти (см., Камю, 1989; Сартр, 1989). По словам автора короткой заметки в «Независимой газете» за 2000-й год, дублирующей речь поэта на церемонии присуждения премии «Антибукер» (этим автором явился, конечно, сам Б.Б. Рыжий), «Поэт стоит не на стороне справедливости, а на стороне жалости — не сострадания, но высокого сожаления, объяснить которое, выразить можно только стихотворением» (Рыжий, 2000). Его герой вбирает в себя их боль и мучения, не понаслышке зная их меру. Более того, он сам становится этими обездоленными, заброшенными в абсурдный мир. Уход-освобождение от юдоли скорби и абсурда видится уже не в попытке метафизического бегства в город детства. Прекращение страданий мыслится в смерти — сначала как в вынужденной мере, затем как в единственно возможной. Причем смерть понимается как единственный смысл в абсурдности бытия, и чем ближе к ней — «тем над моею головой /

очаровательней сиянье» («Отполированный тюрьмою...» (см., <https://magazines.gorky.media/urnov/2003/16/131663.html>).

Время действия стихотворения «Ордена и аксельбанты...» (1999) — опять-таки, детство героя. «Местный даун, дурень Петя» (Рыжий, 2015: 435) восхищенно лобуетя на похороны, первая часть которых — прощание — традиционно происходила в советское время во дворе, в данном случае, родном дворе лирического субъекта. Провожают некоего адмирала, что для фабулы стихотворения совершенно не важно: торжественные погребальные обряды мыслились вполне обыденно, но при этом обязательно с пафосными речами и рыданиями. Это с иронией замечает нарратор, подчеркнута скороговоркой моментально обрисовывая будничную картинку: «В трубы мятые трубили, / отставного хоронили / адмирала на заре, / все рыдали во дворе» (Там же). Смерть правильно, по мысли нарратора, воспринимает именно названный выше персонаж: «И на похороны эти / любовался сам не свой / местный даун, дурень Петя, / восхищенный и немой. / Он поднес ладонь к виску. / Он кривил улыбкой губы. / Он смотрел на эти трубы, / слушал эту музыку» (Там же). В целом в правильном, на наш взгляд, ракурсе на образную специфику лексемы «музыка» смотрит А.В. Казанцев, считая ее контекстуально эквивалентной идее искусства вообще, «воплощением идеального», «нравственным ориентиром» (Казанцев, 2012). Между тем, с нашей точки зрения, музыка у Б.Б. Рыжего ближе к области поэзии в смысле особого умения видения жизни и отношения к ней, что влечет с собой весь спектр жизненных красок, палитру всего того, что предлагает жизнь (включая искусство и многое, многое другое) (ср., у М.Н. Эпштейна в книге «Поэзия и сверхпоэзия», особенно в разделе «Сверхпоэзия» (Эпштейн, 2016)). Кроме этого, и в контексте стихотворения «Ордена и аксельбанты...» рамки семантического поля «искусство» как «музыка» расширяются: земные ипостаси искусства здесь «перерастают» в запредельные, что подчеркивается и переносом ударения в слове «музыка» (в то же время этим же подчеркивается индивидуальность такой музыки, как достояния поэтов, и в

частности самого Б.Б. Рыжего: ср., «но не божественные лики, / а лица урок, продавщиц / давали повод для музы́ки / моей, для шелеста страниц» («Я жил как все — во сне, в кошмаре...») (цит. по: Сухарев, 2015: 7); а также, к примеру, Б.А. Слуцкого, которым восхищался Б.Б. Рыжий («Музыка над базаром», «Музшкала имени Бетховена в Харькове»). Потому далее, в уже приводимом стихотворении «Городок, что я выдумал и заселил человеками...» (2000—2001) музыка и вовсе «вырубается ... как музыкант ни старается» (Рыжий, 2015: 513), из-за бессмысленности своего продолжения.

Восторг по поводу похорон («Ордена и аксельбанты...») испытывает именно находящийся «не в своем уме», неадекватно с точки зрения «нормальных» людей воспринимающий материальную реальность душевнобольной. Для первых смерть — нечто тотально и фатально финальное, иллюстрирующее абсолютное исчезновение человека как телесной оболочки, которая осознается как единственное его воплощение. Опосредованно наличие сознания и духа за скорлупой тела и смерти как перехода и нового начала (к чему можно относиться радостно) понимает и принимает «дурень Петя» без «рассудка и рациональности», что, несомненно, радует и рассказчика. Однако далее следует тягостный эпизод с похоронами самого Пети, но тягостен он не в связи с фактом кончины, а с тем, что, «...когда он умер тоже, / не играло ни хрена, / тишина, помилуй, Боже, / плохо, если тишина» [курсив наш — С.М.] (музыка в предложенном нами понимании не должна прекращаться, но так или иначе прекращается). И герой сокрушается в этот раз, что в силу своего малолетства он не смог устроить освобождающемуся от своей брэнной жалкой телесной оболочки носителю древнего знания, каким, на наш взгляд, является Петя (что подчеркивается отсутствием «разума», психическим отклонением и немотой), достойных похорон. Можно еще раз отметить и вероятно присутствующие здесь побочные социальные мотивы, возможно, и не столь важные для автора, но очевидные для читателя, — связанные, к примеру, с разностью материального достатка людей даже в советское время, или с

неодинаковым отношением к людям разных общественных групп и прочими «двойными стандартами».

Осознание экзистенциальной абсурдности Б.Б. Рыжим проистекает из философских постулатов А. Камю, а раньше — из «Бесов» Ф.М. Достоевского: «Эта сила есть сила неутолимого желания дойти до конца и в то же время конец отрицающая. Это есть сила непрерывного и неустанного подтверждения своего бытия и отрицания смерти» (Достоевский, 2017: 259). У Б.Б. Рыжего оно особенно эксплицировано в стихотворении «Что махновцы — вошли красиво...» (1998). В его основу, на наш взгляд, положены все базовые постулаты «героического абсурда» А. Камю. Если жизнь абсурдна априори, что доказывается А. Камю (см., «Миф о Сизифе» (Камю, 1989), «Бунтующий человек» (Камю, 1990)) и, как увидим, принимается Б.Б. Рыжим, то экзистенциальные люди, «махновцы» не станут жить уныло, «на автомате», — они презирают механистическую жизнь, имитацию жизни: «Обыватели, эпигоны, / марш в унылые конуры! / Пластилиновые погоны, / револьверы из фанеры!» (Рыжий, 2015: 371). Возвращение к исходным для данной культуры формам как наиболее приближенным к истине через бескомпромиссное отступление от принятых данной цивилизацией ложных и мелких ценностей осуществляется путем отката к рудиментарному и абсурдному с точки зрения усредненного сознания мировосприятию: «Вы, любители истуканов, / прячьтесь дома по вечерам. / Мы гуляем, палим с наганов / да по газовым фонарям» (Там же). Подобно Сизифу, оказываясь на краю своего физического существования и преступая установленные рутинным здравым смыслом границы, утратив всякую надежду и отдавая последние силы, эти подвижники, в данном случае названные «махновцами», совершают мучительное и экстремальное *действие*, в своем титаническом порыве представляя мифологическими героями: «Чем оправдывается это? / Тем, что завтра на смертный бой / выйдем трезвые до рассвета, / не вернется никто домой» (Там же). Это *действие* содержит в себе мощный заряд

экзистенциального абсурда, поскольку воплощается в не приемлемых, не понимаемых и отрицаемых человеком социальными носителями аксиологии и целеполагания, претендующих на глобальное преобразование мира, но заведомо обреченных на провал: «А всегда только так и было. / И вовеки пребудет так. // Вы — стоящие на балконе / жизни — умники, дураки. / Мы — восхода на алом фоне / исчезающие полки» (Там же). Этими же категориями мыслят, по нашим наблюдениям (см., § 4 данной главы), и рок-поэты (особенно Е. Летов, Веня Д'ркин). В рассмотренном стихотворении «махновцы» (для усредненного сознания — бандиты) — это также и поэты («за душой полтора сонета» (Там же)). Параллели вплоть до аналогий между бандитами и поэтами преобразуются у Б.Б. Рыжего в лейтмотив («Приобретут всеевропейский лоск...» (1998), «Подались хулиганы в поэты» (1999), «Ода (Ночь. Звезда. *Милицанеры...*)» (1997) и др.).

Понимание бессмертной сущности (духа, души, сознания) и вечного возрождения в определенных физических телах демонстрирует непосредственно лирический субъект-поэт по отношению к собственному существованию, существованию своих близких, в итоге этот принцип возводится в абсолют применительно к природе всего сущего (см., стихотворения «Так я понял, ты дочь моя, а не мать...» (1999), «Я тебе привезу из Голландии Lego...» (2000—2001), «Ничего не будет, только эта песня...» (1998), «Свернул трамвай на улицу Титова...» (2000—2001)). Исследователь Т.А. Арсенова высказывает схожую с нашей мысль о том, что отмеченный и нами «мотив посмертного возвращения поэта <...> берет корни из представления о времени жизни как о цикле, вечном возрождении: “Я верю, мы живем по кругу, / не умираем никогда. / И остается, остается / мне ждать, дыханье затая: / вот он допьет и улыбнется. // И повторится жизнь моя”» (Арсенова, 2011: 84). Иная сторона этого отношения демонстрируется в уже цитированном нами стихотворении «Городок, что я выдумал и заселил человеками...» (2000—2001), а также в «Свернул трамвай на улицу Титова...» (2000—2001), где цикличность всего педалируется и на

формальном уровне — смысловой тождественностью первой и последней строф как раскрытия семантики вечного возвращения, кругового движения трамвая: «Свернул трамвай <...> свернет трамвай» (Рыжий, 2015: 507), несмотря на указание «в последний раз» (понятно, что последнего раза на самом деле нет и не будет, усилия вырваться из порочного, абсурдного круга существования, из колеса Сансары, по мнению поэта, тщетны (подробнее об этом — ниже).

Для того же (возвращения прошлого) в том числе существует творчество как метод борьбы с экзистенциальной абсурдностью, хотя творчество – так же «абсурдный бунт <...>, где человек обречен на поражение» (Камю, 1989: 287). Между тем целеполагание поэта связано с попыткой возврата прошедшего, в котором заключены корни, начала творчества: «И назло моим учителям / очень разухабистую песню / сочиню, по скверам, по дворам / чтоб она, шальная, проносилась. / Танцевала, как хмельная блядь. / Чтобы время вспять поворотилось / и бывшее началось опять» (Рыжий, 2015: 375) («Ничего не будет, только эта песня...» (1998)). Именно так: источник творчества, самой поэзии, наконец, сама муза поэта находятся именно в детстве, причем локализуясь в конкретной точке пространства — на улице Титова, где прошла юность Б.Б. Рыжего — время, когда он начинал осознавать свое предназначение («перехожу по лужам переулков: / что, Муза, тушь растерла по щекам? <...> и в последний раз / свернет трамвай на улицу Титова, / где ты стоишь и слезы льешь из глаз» (Рыжий, 2015: 507) («Свернул трамвай на улицу Титова...» (2000 —2001)).

Возвращается герой из абсурдного мира взрослых, как и в город Уфалей, в дымку юности города Свердловска в стихотворении «Чтение в детстве — романс» (Рыжий, 2015: 436). Узнаваемые приметы одного из крупнейших промышленных центров России детально проступают в первой строфе: «Окраина стройки советской, / фабричные красные трубы», трансформируясь в «Еременко медные трубы» (Там же) (здесь также разрабатываются постоянные в стихах Б.Б. Рыжего мотивы «музыки» и

«труб»). Б.Б. Рыжий не просто знал поэзию, предшествующую ему или современную. По справедливому замечанию Д.А. Сухарева, он восстановил «контекст» поэзии и продолжил «некрасовскую» ее линию (Сухарев, 2015: 6—7). В лирике Б.Б. Рыжего звучат голоса разных поэтов, начиная с К.Д. Батюшкова и заканчивая Е.Б. Рейном, причем и как героев, и как «глубоко переработанных источников» путем приема «скрытописи» (терминология Д.А. Сухарева (см., Сухарев, 2015), притом, что он по самоопределению, — действительно, «традиции новой отец» (см., там же). Так, фигура А.В. Еременко в сочетании «Еременко медные трубы» — это фигура одного из поэтов, появляющегося в качестве примера, некоего обобщенного образа поэзии в целом. Б.Б. Рыжий подчеркивает, что важность представляет для него в том мире именно содержащаяся в этой повторяющейся формулировке метафора поэзии в уже отмеченном нами значении.

Таким образом, «внутренняя эмиграция» в прошлое героя представляется не только и не столько реверсом в Свердловск юности и даже не столько в первые значительные мгновения пребывания с будущей женой (Ира К. в стихотворении — Ирина Князева). Это возврат памяти к моментам открытия для себя мира поэзии, даже не открытия, а узнавания поэзии в себе и вокруг, что эксплицировано в данном случае в присутствии в фразе-ретрансляторе образа поэта А.В. Еременко.

Именно в детстве, в юношестве, в прошлом Б.Б. Рыжий находит пока для себя *смысл* жизни, с детством ассоциируется у него не только момент встречи с поэзией, но и момент знакомства с уголовным миром, «миром *урок*», который кажется ему подлинным, настоящим, правдивым, лишенным иллюзий, *осмысленным*, где господствуют собственные законы чести и даже присутствует определенная романтика смерти: «И опять загремит дядя Саша, и вновь дядя Сева / в драной майке на лестнице: так, мол, Бориска, и так, / если кто обижает, скажи. Так бы жили и жили, / но однажды столкнулись — какой-то там тесть или зять / забуровил за водкой, они мужика замочили. / Их поймали, и некому стало меня защищать» («Только справа закроют соседа,

откинется слева...» (см., <https://www.stihi.ru/2013/03/22/4215>). Некому «защищать» от бессмыслицы мира повзрослевшего «Бориса», и эта бессмыслица распространяется, постепенно заполняя всё вокруг, что увидим далее — в финальных стихах.

В стихотворении «Я пройду как по Дублину Джойс....» (1998) снова появляется образ времени в его экспликации как осмысленного прошлого, смысл которого теперь трансформирован: «Чего было, того уже нет / И поэтому очень печально...» (Рыжий, 2015: 370). А было так: «Подвозили наркотик к пяти, / а потом до утра танцевали, / и кенту с портаком «ЛЕБЕДИ» / неотложку в ночи вызывали» (Там же). В прошлых «развлечениях» криминальных «кентов» лирический субъект также находит очарование и *смысл*, потерянный во многом в настоящем, но сохраняющийся в своем главном — в том, что это *было* и в том, что возможен возврат воспоминаний: «А теперь кто дантист, кто говно / и владелец нескромного клуба. / Идиоты. А мне все равно. / Обнимаю, целую вас в губы.» [курсив наш – С.М.]. И в этой, уголовной, среде поэт чувствует себя своим, здесь его любят не за стихи, а просто за то, что он существует: «Here I am not loved for my voice, / I am loved for my existence only» (Там же). Ср., у А. Камю: «С исчезновением осознанности и бунта улетучивается и абсурд» (Камю, 1989: 294).

Пока же остается защита в воспоминаниях, с которыми как раз-таки полностью связано творчество, ввиду чего всё еще имеет смысл теперешнее существование, несмотря на вполне абсурдные вариации прошедшего: «Я помню час, когда ногами нас / за буйство избивали демонстранты. / Ах, музыка, ах, розовые банты. / Но раньше было лучше, чем сейчас» («Я помню всё, хоть многое забыл...» (1999) (Рыжий, 1999: 427)). Еще один смысл сегодняшнего пребывания среди живых — это аспект потенциальной фиксации в вечности наследия поэта, выражаемый в лейтмотиве памятника (но, опять же, памятник чаще всего ставят после смерти): «Мы все лежим на площади Свердловска, / где памятник поставят только мне» (Там же). Ныне

же «На комодѣ плюшевый мишутка, / стонет холодильник “Бирюса”. / Потому так скверно и так жутко, / что банальней выдумать нельзя» («Не жалею о прошлом, будь, что было...» (1998) (Там же: 374)). Абсурдность в банальности, серости и сентиментальной нелепости, здесь проиллюстрированной минимумом деталей, но смысл снова находится лишь в *ожидании*, в известной степени похожем на ожидание С. Беккета, но у Б.Б. Рыжего — не Годо, а ожидания конкретного — смерти, которая несет «светлое сиянье»: «Друг мой милый, я хочу заране / объявить: однажды я умру / на чужом продавленном диване, / головой боля поутру. / Если правда так оно и выйдет, / жаль, что изо всей семьи земной / только эта дура и увидит увидит / светлое сиянье надо мной» (Там же). Здесь уже заметен парадоксальный мотив сродни библейскому пониманию, разовьющийся впоследствии в большинстве стихов 1999—2001-х гг. Б.Б. Рыжего — *отрицание* смерти как конца всего вследствие *принятия* ее сути как некоего перехода, продолжения пути (ср., еще раз с ранее приведенной цитатой из «Бесов» Ф.М. Достоевского).

Уход в абсурд творчества от абсурда действительности — один из главных экзистенциальных мотивов стихов Б.Б. Рыжего, коррелирующий с основным мотивом философии А. Камю (см., Камю, 1989), но у поэта реализующийся весьма самобытно.

Лишь отчасти можно согласиться с утверждением А.Г. Казанцева, что для «<...> лирического героя [Б.Б. Рыжего] характерна амбивалентность. С одной стороны, лирический герой осознаёт себя поэтом, интеллектуалом, высокообразованным человеком, а с другой стороны, осознаёт себя хулиганом, который любит пить, драться и флиртовать со всеми женщинами, которые окружают его» (Казанцев, 2012: электронный ресурс). Гораздо ближе к нашему пониманию находится концепция исследователя А.С. Бокарева, выявляющего принцип полифонии в субъектной организации поэтической системы Б.Б. Рыжего (Бокарев, 2017: 156). Своеобразное воплощение они получают в стихотворении «Мой герой ускользает во тьму»

(1998). Поэт и его герой здесь сливаются воедино, происходит отождествление субъекта и объекта. Специфичные для Б.Б. Рыжего лироэпические принципы соблюдены, стихотворение сюжетно, первые три строфы хронологичны и иллюстрируют общую поэтическую картину в соответствии с гегелевской триадой (тезис—антитезис—синтез). Тем не менее начало и конец стихотворения связаны напрямую ввиду композиционной закольцованности. Поэт «придумывает» героя, обуславливая данную необходимость, но герой с самого начала «ускользает во тьму. / Вслед за ним устремляются трое» (Рыжий, 2015: 369), среди которых — сам поэт («лирический повествователь»), по неточному предположению Т.А. Арсеновой. А.С. Бокарев придерживается другой точки зрения, отмечая сильную градацию ипостасей лирического субъекта и широту дистанции между ними, и подчеркивает, что «автор и герой у Рыжего — единое целое» (Бокарев, 2017: 159), как становится понятным из последней строфы: «Слышу рев милицейской сирены, / нарезая по пустырям» (Рыжий, 2015: 369). Происхождение «героя» напрямую связывается с его автором, который, с одной стороны, его «придумал» как лирического субъекта, а, с другой стороны, — это альтер-эго поэта, заключающее в себе обе грани, выраженные в стихотворении («...русскую пил ... / за чтением зренье садил ...») и т.п. (Там же)). Право говорить о такой двойственности, полифоничности и одновременно единстве дает и знание биографии Б.Б. Рыжего (к примеру: Фаликов, 2015, а также «Роттердамский дневник» поэта), характерной своей амбивалентностью, самого творчества, где постоянно подчеркивается такая неоднозначность. Исчезновение границ между стихотворением и реальностью, а, как следствие, объектно-субъектное слияние и отмечается в финале стихотворения, когда автор соединяется с героем, который в начале стихотворения «ускользает во тьму ... / ... за ним устремляются трое» (Рыжий, 2015: 369), а в конце лирическое «он» становится лирическим «я», за которым «устремлялись» эти «трое» (именно Я «слышу рев милицейской сирены, / нарезая по пустырям» (Там же)).

Потому очевидно заключение А.С. Бокарева о том, что «Если граница между поэзией и действительностью исчезает, платой за свободу от героя и обретение подлинного «я» становится жизнь пишущего» (Бокарев, 2017: 159). Если герой погибает, то погибает и поэт. Ключевые в философии абсурда А. Камю экзистенциальные категории смерти и самоубийства, осмысляемые в других стихотворениях Б.Б. Рыжего, с такой точки зрения приобретают особые когнитивную рецепцию, поэтическую семантику и тональность (о чем — ниже).

Упомянутые «трое» появляются и в других стихах Б.Б. Рыжего, надевая разные маски. Часто это, как и здесь, сотрудники милиции, олицетворяющие собой несправедливость и жестокость мира, искусственно заключенного в рамки абсурдного порядка (к примеру, «Меня обуют на мосту три ухаля из ППС» (Рыжий, 2015: 348) («Восьмидесятые-усатые...» (1998)). Но эти персонажи одновременно несут и оттенок «положительности», т.к. они тоже часть милого сердцу пространства, в котором обитает «земная шваль — бандиты и поэты» (Рыжий, 2015: 377) («Приобретут всеевропейский лоск...» (1998)) и существование которого продолжается в том числе благодаря не только тем и другим, но и третьим. К концу жизненного и творческого пути поэта все чаще «ангелы» ассоциируются с «ментами», «жлобами», «амбалами в троечках» и т.п., ввиду чего и «бог» приобретает характер «стража порядка в более высокой должности», главного тюремщика, «начальника», «основного» (кстати, в статье исследователя А.А. Семиной именно вследствие, видимо, весьма слабой ориентации в тюремном жаргоне в целом и поэтическом лексиконе самого поэта, был абсолютно неправильно интерпретирован сюжет одного из самых известных стихотворений — «Разговор с богом» (2001). Там слово «Основной» воспринимается исследователем не как обращение к «богу», (что следует из контекста и лексического содержания текста; и по заглавной букве в слове), а как поясняющее одну из форм слова «любовь» (см., Семина, 2016: 164)). Ср., также: «...От одиночества, от злости, от обиды / на Самого, с которым будем

квиты, — / не из любви» (Рыжий, 2015: 506) («Дай нищему на опохмелку денег...» (2000)). Есть здесь, опять-таки, третья сторона проблемы, когда сам поэт равен богу, сам поэт — это бог, и тогда одиночество воспринимается как тотальное, и «Разговор с богом» воспринимается как беседа с самим собой после самоубийства как самоубийства бога («— Господи это я мая второго дня...» (Рыжий, 2015: 518) (на второй день после самоубийства 7 мая)), и обижаться можно лишь на «Самого» себя и т.д., и т.д. (ср. «И я был богом и боксером, / а не поэтом» (Рыжий, 2015: 505) («А грустно было и уныло...» (2000); а также у И. Кормильцева (поэта свердловской рок-группы «Наутилус Помпилиус», которая не раз упоминается у Б.Б. Рыжего в «Роттердамском дневнике»): «И я понял детским сердцем, что это Бог / И он воплотился в боксера» («Боксер» (1989)).

В телезарисовке «Сентиментальное путешествие на Вторчермет» Б.Б. Рыжий сообщает: «Вот говорят: поэту нужна трагедия. Да трагедия поэта — в том, что он поэт. Вот и всё. Больше никаких трагедий у него не должно быть» (передача «Магический кристалл» (реж. Э. Корнилова): <https://yandex.ru/video/preview?filmId=133252089477901824&text>). В этой фразе, поистине, содержится первопричина всего остального, включая отношение к экзистенциальным областям жизни. Постоянное пребывание в пограничных ситуациях и состояниях (Б.Б. Рыжему довелось жить в переходную, кризисную эпоху; согласно автобиографическому мифу ему нередко приходилось вращаться в кругах «деклассированных элементов», жизнь которых представляет собой перманентную пограничную ситуацию, аналогично жизни настоящего поэта; ему выпало потерять лучших друзей и т.д.) отражалось в стихах. А ввиду «слитости» субъекта и объекта (ср., сопредельное понимание этого аспекта у И.А. Бродского и др.), поэта и лирического героя, все труднее и труднее становится понять не только читателю, но и самому автору, где эта, упомянутая выше, грань между поэзией и реальностью. Здесь возникает уже вопрос тотальной честности поэта прежде всего перед самим собой: насколько *окончательно* он верен

всему тому, о чем он говорит в своих стихах. Подобно погибшим десятилетием ранее поэтам А. Башлачеву и Я. Дягилевой (со второй этот срок практически точь-в-точь: Янка погибла в канун девятого мая 1991 г.) Б.Б. Рыжий взваливает на себя экзистенциальное бремя ответственности за человечество, абсурдное с точки зрения обывателя, и идет до конца («За всё, за всё. За то, что не могу, / чужое горе помня, жить красиво. / Я перед жизнью в тягостном долгу. / И только смерть щедра и молчалива» (Там же: 159) («Благодарю за всё, за тишину...» (1996)). Выбор самоубийства как способа отдать долг тем, кто уже погиб, в борьбе ли с абсурдностью, в водовороте ли нерешаемых проблем, — вот основной посыл последних стихов и, думается, главная причина такого выбора самого поэта. Когда уходят друзья, понявшие исключительную правильность такого выбора, добровольного ухода, — по Б.Б. Рыжему, нельзя, совестно и позорно оставаться в живых: «И вроде трубы не играли, / не обнимались, не рыдали, не раздавали ордена, протезы, звания, медали, / а жизнь, что жив, стыда полна?» (Там же: 500) («И вроде не было войны...» (2000)); «Перед кем вина? Перед тем, что жив. / И смеется, глядит в глаза. / И звучит с базара блатной мотив, / проясняются небеса» (Там же: 517) («Погадай мне, цыганка, на медный грош...» (2001)). Просматривается двойная семантика использованного здесь оборота «вина ... Перед тем, что жив» (Рыжий, 2015: 517), т.е. перед «тем «субъектом» (назовем так условно), который жив априори, всегда. Это может быть демиург, бог, поэт в универсальном смысле (как творец), мальчик, оставшийся в идеальном мире детства, в итоге — Атман, Абсолют. Поэтому самоубийство — это способ покончить с нынешним воплощением, вызов себе сегодняшнему и магический переход далее. Это, возможно, единственный выбор до конца осознавших собственную природу («Отмотай-ка жизнь мою назад...» (2000), «Рубашка в клеточку, в полоску брючки...» (2000), «Не надо ничего...» (2000), «За обедом, блядь, рассказал Косой...» (2000—2001), «Мальчишкой в серой кепочке остаться...» (2001)).

В финальных стихотворениях приходит окончательная, по К. Ясперсу и А. Башлачеву, «бешеная ясность», обуславливая абсурдность дальнейшего существования (когда и «труд нелеп, и бестолкова праздность») (последний стих А. Башлачева после длительного «молчания» — «И труд нелеп, и бестолкова праздность...» (1988)): «Был я мальчик, было мне восемь лет, / ну от силы девять, и был я свят / и, вдыхая вешний, / мастерил скворешни. / А потом стал юношей, а потом — / дядей Борей в майке и с животом, / типа вас, Косого, / извини за слово» (Там же: 515) («За обедом, блядь, рассказал Косой...» (2000—2001)). По К. Ясперсу необходимо, чтобы индивид в процессе «своей неустанной деятельности» возвышал свое бытие до вселенских масштабов (подобно богу-творцу; обуславливая свое богоподобие), а это возможно только при наличии «экзистенциального мышления». Именно вследствие такого осмысления человеком безусловности своего существования ему даруется откровение о смысле бытия. В центре его философии находится рецепция трансцендентности человеческой экзистенции, испытываемая как «бытие-перед-лицом-смерти». Важнейшее значение здесь получает понятие пограничных ситуаций, в которых человеческое существование познает себя как нечто абсолютное. Движение от чистого бытия мира («сам Man») к самобытию (самости) приводит к освобождению настоящего, считает К. Ясперс (Ясперс, «Введение в философию» (См., Ясперс, 2012)).

Поэзия Б.Б. Рыжего, как мы увидели, обращена к глубинным пластам человеческого сознания, в том числе через категорию абсурда, проявленную в ней в своих экзистенциальных формах. В рассмотренных стихах модифицируется философия К. Ясперса, где экзистенция преобразуется в трансценденцию, означающую преодоление границ между видимым миром и невидимым, маркирующими пределы имманентного опыта. Этот опыт достигается путем восхождения по трем ступеням трансценденции (переход от мыслимого к немислимому; постижение ясности по отношению к трансценденции; высшая степень экзистенциального прояснения, связанная

со способностью чтения *шифра*). Представленные три ступени можно рассматривать как фазы понимания абсурдного текста, открывающего впоследствии и понимание трансценденции мироздания и бытия («Свернул трамвай на улицу Титова...» (2000) и др.)

Многомотивность лирики Б.Б. Рыжего обусловлена его внутренней трагедией, — в первую очередь тем, что он поэт. Это также определило, на наш взгляд, и внешние обстоятельства его жизни, представляющие собой, особенно перед ее печальным финалом, череду сменяющих друг друга тяжелых пограничных ситуаций, сопряженных с сильнейшими ударами судьбы, следовавшими цепью. Всё закончилось известно, чем, но, думается, то, что Б.Б. Рыжий успел сделать в стихах и прозе, отрицает его экзистенциальный выбор и давно констатировало его бессмертие.

Таким образом, в заключение раздела мы можем представить серию выводов, к которым мы вышли.

1. Экспликация жизненной алогичности, социального, экзистенциального и онтологического абсурда – один из преобладающих принципов поэзии Б.Б. Рыжего. Постигание онтологической трагичности не превращается в концепцию отчужденности при рецепции окружающего, наоборот, специфика жизненных условий, восприятие фундаментальных основ бытия приводит к экзистенциальному абсурдному бунту (по А. Камю) (см., Камю, 1989), к осознанию ответственности не только за себя, но за других, шире — за всё человечество («Ордена и аксельбанты» (1999)), а также за обнаруженную бытийную истину, что порождает рефлексию о смысле собственного существования, а именно, о необходимости, важности совершения *поступка, действия* («Что махновцы — вошли красиво...» (1998)). Однако исследуя экзистенциализм и онтологию абсурда, Б.Б. Рыжий почти не выходит за рамки реалистической поэтики (если не считать прецедентности, аллюзивности его стихов, а также семантических трансформаций, связанных с просодическими переносами), т.е. практически не обращается к использованию приемов и методов, свойственных

абсурдистике в целом (среди характерных для литературы абсурда применяемых приемов, — сюжетные повторы, реализующие помимо традиционных для абсурдистики способов разрыва шаблонов, снятия автоматизма восприятия жизни, аспект метафизической, онтологической повторяемости жизненных событий, их глубинной цикличности) («Свернул трамвай на улицу Титова...» (2000), «За обедом, блядь, рассказал Косой...» (2000—2001), «Отмотай-ка жизнь мою назад...» (2000)).

2. Эстетический спектр поэзии Б.Б. Рыжего эксплицирует усиление порождаемого пониманием онтологического абсурда чувства трансцендентального одиночества лирического субъекта, который несет в себе практически все характерные черты самого поэта, вплоть до отождествления одного и другого. Субъективная картина мира у Б.Б. Рыжего оформляется сквозь призму понимания его абсурдности и в то же время расслаивается на сегменты, связанные с различными мирами, ассоциирующимися с определенными людьми, близкими поэту и его герою и защищающими их от этой абсурдности:

— это бандиты (шпана, хулиганы и пр.), сопоставляемые с поэтами в силу своего изгойства и неспособности вписаться в социум прежде всего из-за острого чувства свободы и нежелания жить по лекалу и чьей-то указке;

— это сами поэты, явно и неявно возникающие в его стихотворениях, — в число «явных» входят и знаменитости, причем разновременные (К.Д. Батюшков, Н.А. Некрасов, И.А. Бродский, Е.Б. Рейн, Е.А. Евтушенко, А. Еременко и др.), и друзья-поэты Р. Тягунов, О. Дозморов, Д. Рябоконец; число «неявных» множится до бесконечности;

— это простые люди, ведущие правильный с точки зрения лирического субъекта, честный образ жизни, часто соседи (как в 1980-х гг. — некоем идеальном локусе детства — двора лирического героя, так и в 1990-х — в нарождающемся поле «чистогана», наживы), хотя и образы бандитов предстают в стихах окутанными романтическим ореолом «правильных» людей («Приобретут всеевропейский лоск...» (1998), «Лысов Евгений

похоронен...» (1998) и др.), как и некоторые «менты» («А участковый милиционер / Снимал фуражку и садился рядом / И пил вино, поскольку не был гадом / Восьмидесятый год, СССР» (Рыжий, 2015: 323);

— это и семья поэта-персонажа: отец, мать, жена, сын.

3. Художественное время абсурда у Б.Б. Рыжего понимается как повторяемость, при этом оно циклично (к примеру, «Ничего не будет, только эта песня...» (1998)). Вслед за пространственной и образной разграниченностью у Б.Б. Рыжего оно, как правило, также разделено: ретроспективное время, эксплицирующее изменение форм осмысления действительности; биографическое время, которое выражается изначально как кризисное; реальное время, развертывающееся как движение к смерти, причем движение возвратное. Утверждение онтологического абсурда вносит дисгармонию в бытийные сферы, причем дисгармония эта усугубляется осознанием собственной вины за такое положение вещей, в частности, вины перед ушедшими друзьями, вплоть до чувства стыда за то, что сам остался в живых. Поэтому время выступает также в двух дополнительных регистрах: время формирования вины, и как конфигурация сопротивления дисгармонии.

Лирический герой / субъект чаще всего принадлежит реальному времени (но многократно погружается в воспоминания и пр.). Включенность нарратора в ведущий сюжет и одновременно оторванность от него рождает чаще всего светлую грусть или горечь, за счет чего вскрываются дефекты моделей действительности, пропагандируемые цивилизацией как подлинные («Я на крыше паровоза ехал в город Уфалей...» (1999), «Что махновцы — вошли красиво...» (1998)). Абсурдность существования характерна для искусственно упорядоченного мира взрослых, где нет места естественному, настоящему, — герой уходит от него в детство, в творчество (которое по достоинству будет оценено уже после всего), в смерть. «Этика» обесмысленного мира выражается в необходимости в нем пребывания, но лишь созданный самим поэтом / лирическим субъектом сюжет о мире в обстановке осознания бесплодности усилий борьбы с абсурдом, оказывается

методом существования в нем. Ближе к завершению жизненного и творческого пути поэта в его стихах начинает преобладать атмосфера бескрайнего мрака, отражающая его абсолютное одиночество и тоску, где все ненужно и все чужие («Станет сын чужим и чужой жена, отвернутся друзья-враги...») (Рыжий, 2015: 517), хотя он прекрасно осознает непрерывность коловращения жизни с возможностью повторения того, что было.

4. Нелинейность времени ощущается лирическим субъектом согласно метафизическим законам. Соответственно времени трансформируется пространство, основной характеристикой которого становится его «сдвинутость» или «смещенность», вследствие чего так же обнаруживаются пространственные слои, функционирующие как типы реальности. Выделяются объективная, социальная, природная, экзистенциальная, трансцендентальная реальности, реальность воспоминаний. Реализация сдвинутого пространства происходит путем замещения *конкретного* сегмента *абстрактным* (к примеру, сегмент воспоминаний). При этом сдвиг пространства не редуцирует фактической действительности, а доказывает онтологическую мобильность, бытийное непостоянство. Взаимная проницаемость пространств влечет деконструкцию иерархической системы, что иллюстрируется, к примеру, частотностью мысленных свободных, иногда бесцеремонных, диалогов с богом («Разговор с богом» (2001)). Зная об абсурде бытия лирический субъект ищет внешних, сверхличностных связей, в то же время приближаясь к осознанию бога внутри вселенной, а не вне ее. Б.Б. Рыжий в конце творческого пути подходит к пониманию релятивности попыток преодоления экзистенциальной бессмысленности, даже с помощью творчества («музыка вырубается, как музыкант ни старается...») (Рыжий, 2015: 513)), не говоря уже о помощи «другого» (Ж. Лакан), кем бы он ни был – другом, близким и пр. («Погадай мне, цыганка, на медный грош...») (2001)) или трансцендентной помощи (тем более, что ощущение такой возможности пропадает вследствие понимания реальности как наполняемой пустоты). В итоге, всё приобретает значение

относительности, смысл чего-либо, в том числе продолжения чего-либо, девальвируется; действительность, воссоздающая лишённые смысла маркеры, иллюстрирует лишь онтологическую и экзистенциальную зыбь, поэта / лирического субъекта поглощает ощущение распада мироздания. Остается только понимание времени как приближения к смерти — последнему прибежищу смысла.

§ 3. Метафизика и абсурд: Ю.В. Мамлеев

Даже при поверхностном знакомстве с текстами абсурдистов у читателя возникает ощущение предельного остранения и вхождения в инобытие. У Д. Хармса в завершении «Басни» о человеке небольшого роста и «волшебнице» сказано: «Читатель, вдумайся в эту басню, и тебе станет не по себе» (Хармс, 2013: 260), а у А. Введенского финальные строки поэмы «Кругом возможно бог» звучат как «Вбегает мёртвый господин / И молча удаляет время» (Введенский, 2013: 161). Кажется, что за этими приведенными пассажами таится гораздо больше, чем можно предположить. Абсурдность ежедневной жизни перестает выглядеть как что-то случайное и самопроизвольное: за ней становится заметным чей-то метафизический замысел. Иначе говоря, мы имеем дело с метафизическим абсурдом, касающимся более фундаментальных вопросов, чем абсурдностей ежедневной жизни: речь идет о смысле бытия человека. Но насколько человеческая мысль способна постичь метафизику абсурда явленной в художественном произведении?

Вследствие своей невообразимой скорости, процесс формирования мысли, по Ж. Делезу, происходит вне контроля сознания, а, значит, он подчинен бессознательному. Логичен в этой связи вывод, что мыслительная деятельность представляет собой калейдоскоп случайностей, от которых целиком зависит смыслообразование. Конечным результатом подобных операций становится абсурд либо метафора. На таком понимании

непреднамеренности порождения смыслов в устном и письменном сообщении может базироваться текстуальный анализ абсурдистики. В непосредственном соседстве с данной оценкой возникновения абсурда пребывает проблема культурно-бессознательного, связанная с именами исследователей А.А. Пелипенко и И.Г. Яковенко. Авторы книги «Культура как система» предлагают особую концепцию культурно-бессознательного, рассматривая индивида как субъекта культуры в отличие от популярной теории коллективного бессознательного К.Г. Юнга (без ее отрицания или полемики с ней), представляющей человека в его психологической обусловленности. Особую значимость для нас приобретает их классификация ментально-культурного пространства: «зона собственно бессознательного, зона неадекватного (замещенного) осознания и зона рутинизованных до бессознательности, профанизованных феноменологических блоков, прошедших сквозь фронт рефлексии и оставшихся за его пределами» (Пелипенко, Яковенко, 1998: 157). Речь идет о специфике ментальных модусов, согласно которой предлагается воспринимать мир с идеологических позиций «возврата к истокам», реверса к правоззрениям, обращения к архаике и культивирования древнего знания.

Экзистенциальное осмысление абсурда коррелирует с философской проблемой поиска и познания истины в разнообразных ее проявлениях, прежде всего, Бога как истины. Рецепция идеи Бога не как абстракции, находящейся за пределами творения, а как космического разума, пронизывающего все сущее, специфичная для русского абсурда времен ОБЭРИУ, на наш взгляд, остается актуальной и в абсурдистике анализируемого нами периода. Связь с эзотерическими духовными системами, характерная для русской литературы эпохи перелома, опосредует создание писателями реальности с присутствием человека как микрокосма, содержащего информацию о макрокосме и тождественном ему в области творческого потенциала наряду с постмодернистским восприятием мира отдельных предметов и объектов как иллюзии. Через постижение

художественного абсурда читатель получает возможность проникновения в сокрытые от обычного состояния сознания сферы бытия, в которых явлены архетипические сущности, формирующие и наполняющие смыслом материальный, доступный для привычного восприятия мир. А писатель приобретает неограниченный потенциал для бесконечного порождения новых смыслов, тем самым достигая т.н. творческого абсолюта, индицируемого преодолением любой завершенности — как содержательной, так и формальной. В этом отношении особую роль для нас играют гипотезы К. Ясперса (Ясперс, 1994, 2012). Согласно К. Ясперсу, «Метафизика доносит до нас окружающие трансценденции. Метафизику мы понимаем как тайнопись. Мы слышим заключенную в шифре действительность из действительности нашего существования (экзистенции), а не просто из рассудка, который здесь ни в коей мере не содействует раскрытию смысла)» (Ясперс, 2012: 98).

Метафизика абсурда в отечественной литературе всегда была связана также с танатологической проблематикой. Понимание внутренней логики мира, осознание кажимости абсурдного хаоса окружающего и сокрытого за ним порядка происходит в конечном итоге через вхождение в необычные состояния сознания, через просветление, постижение нирваны, через иные пограничные ситуации, либо же через состояние посмертия. В содержательной диссертации Р.Л. Красильникова «Танатологические мотивы в художественной литературе» подчеркивается аспект наличия танатологических мотивов в различных художественных, эстетических, семантических и синтаксических моделях. Особый характер, как нам кажется, танатологические мотивы приобретают в связи с категорией абсурда в отечественной литературе. К примеру, если рассматривать семантику танатологических мотивов в ее связи с категорией абсурда, то помимо психоаналитического, архетипического и мифопоэтического подходов, среди прочих выделяемых исследователем (Красильников, 2011), можно применять и трансперсональный подход, используемый в психологии (А. Маслоу, С.

Гроф). Р.Л. Красильников анализирует сферу бессознательного писателя и читателя, которой, согласно указанным подходам, «свойственны влечение к смерти (Танатос), комплексы (Эдипов комплекс, «пренатальное состояние»), архетипы (Великая Мать, Тень) и мифологемы (драконоборчество, поединок) танатологического характера» (Красильников, 2011). Другой исследователь, Е.В. Дмитриева, предлагает интерпретировать т.н. метафизическую поэзию с точки зрения трансперсонального опыта ее авторов (в частности И.А. Файнфельда) (Дмитриева, 2013).

Результаты визионерских практик, связанные с вхождением в необычные состояния сознания, нередко становились базой произведений, особенных с точки зрения художественности и по уровню воздействия на читателя. Главными чертами жанра видений средневековой зарубежной литературы (см. подробнее у Б.И. Ярхо (Ярхо, 1989)), древнерусской гностической литературы являлись эсхатологичность и указание на надвигающиеся глобальные исторические изменения, безусловно, кризисного характера, а также предостережение о них. Частотность присутствия визионерских мотивов в русской литературе золотого и серебряного веков обуславливалась интересом поэтов и писателей к потустороннему, стремлением проникнуть в запредельное (А.С. Пушкин, Андрей Белый). Религиозная и мистическая литература находится в непосредственной связи с жанром видений. Мистические озарения, положенные в основу разнообразных по форме и жанру произведений, достигались в кризисных, пороговых, необычных состояниях сознания, посещали авторов этих книг во время больших потрясений и тяжелейших жизненных ситуаций.

В XX в. существенную роль у авторов-мистиков продолжали играть необычные состояния сознания: спиритуализм Л.Н. Андреева, «ожившее сверхсознание» (Романов, 2011: 17) Д.Л. Андреева, оккультизм М.А. Булгакова, эксперименты с эфиром А.И. Введенского и Д.И. Хармса, позже «медитативное созерцание» Ю.В. Мамлеева, психоделические путешествия

Е. Радова, увлечение восточным мистицизмом и эзотерикой В.О. Пелевина и пр. Выход за пределы допустимого позволяет писателям во многом предвидеть будущее развитие и сформировать собственную альтернативную художественную реальность (Е. Радов, В.О. Пелевин, и др.). Подобные результаты могли быть достигнуты также в процессе активной аналитики мировых событий и кризисных явлений (В.Г. Сорокин, М.Ю. Елизаров, Л.С. Петрушевская, Ю.И. Коваль), либо же в периоды серьезных жизненных потрясений (Е. Радов).

При этом необходимо отметить в первую очередь ценность восприятия абсурдности как следствия столкновения индивидуального сознания с нерационализуемыми принципами миробытия¹⁶. По мысли Е.В. Ключева, «Абсурд <...> связан с наиболее глубинными структурами человеческой личности, с наиболее фундаментальным в ней, апеллируя к сущности, к природе личности, а не к её социальным и прочим связям» (Ключев, 2000: 25). Однако вряд ли можно говорить о нахождении абсурда только «внутри» или только «снаружи». Точка зрения А. Камю, на наш взгляд, наиболее точно выражает парагенезис абсурда: «Абсурд не коренится ни в человеке, ни в мире, а в их совместном присутствии...» (Камю, 1989: 223). Такое его положение носит характер разлада между миром и человеком, но абсурд проявляет себя не просто в попытке преодоления этого разлада, а в поиске изначального единства, изначального «всего во всем», что происходит через соприкосновение с запредельным и запечатлено в древнем знании. Это понимание абсурда перекликается с теорией трансперсональных переживаний сознания (А. Маслоу (2018), С. Гроф (2015; 2018), выводимой из сферы коллективного бессознательного К.Г. Юнга, основанной на

¹⁶ Сама жизнь не может быть слишком правильной, обладающей абсолютной симметрией. В ней должны быть несообразности, необходимы некие внелогичные элементы. Одновременно человеческое сознание — индикатор всего, всей реальности. Лишь в нём, внутри, происходит примирение противоречий, которые порой только кажутся таковыми, а на поверку взаимонаполняемы и взаимодополняемы.

относительности природы вещей махаянского буддизма. В соответствии с названными концепциями глубинные границы индивидуального сознания отождествляются с творческим началом вселенной, «Сверхкосмической и Метакосмической Пустотой» (шуньятой): «Пустота обладает *парадоксальной* [курсив наш – С. М.] природой: это *вакуум*, поскольку в ней нет никаких конкретных форм, но это также *пленум* (полнота), так как она как будто содержит в себе сущее в потенциальной форме» (Гроф, 2018: 41). Абсурд как образующая и неотъемлемая часть такого пустотного космоса сохраняет в себе его характерные парадоксальные черты — наполненность и отсутствие — бессмыслицу и сверхсмысл. Специфика художественного абсурда та же: смысл и бессмыслица здесь вступают в отношения взаимоотражаемости и связаны с попыткой художественного выражения того качества мировосприятия, которое можно обозначить вслед за К.Г. Юнгом (Юнг, 2003) вполне нейтральным словом «нуминозный» (т.е. «таинственный», «трансцендентный») в пику более коннотативным «мистический», «религиозный», «магический» и т.п. Всё сказанное оригинально преобразуется в философском и художественном творчестве Ю.В. Мамлеева, в частности в избранном нами для анализа его финальном сборнике.

Ю.В. Мамлеев выразил свое понимание онтологии мироздания в трех обширных мировоззренческих концепциях, представленных в философских трудах «Судьба бытия» (в частности в последней его главе — «Последней доктрине») (Мамлеев, 2006) и «Россия вечная» (Мамлеев, 2017) и, собственно, в своем художественном творчестве. Известный как прозаик, в своей последней художественной книге «Невиданная быль» (2014), состоящей в основном из поэтических произведений, Ю.В. Мамлеев отстаивает идею единства стихов и прозы, их синтетического взаимодействия. В соответствии с авторским замыслом стихотворения книги существуют не автономно, а как созданные персонажами прозаических текстов, предпосланных стихам и написанных Ю.В. Мамлеевым в разные творческие периоды. Большинство поэтических текстов публиковалось

впервые, но собранные вместе с непоэтическими в искомой книге, они бытуют в совокупности как целостная законченная художественная структура.

В книге пять частей, стихи каждой из которых объединены общим героем-автором или общей тематикой. Сами стихотворные циклы каждой части несмотря на явные отличия, всё же связаны между собой актуальной для Ю.В. Мамлеева проблематикой, отображенной в его философских работах. Она рассматривается сквозь призму синтетического взаимодействия Эроса и Танатоса, характерного для прозы писателя и проявляющегося в его поэзии. Следует обозначить диапазон нашего понимания этого взаимодействия. Мотив магического слияния Эроса и Танатоса, реализуемый в творчестве Ю.В. Мамлеева, в данном случае — в поэзии, трактуется нами в широком смысле. Прежде всего Эрос воспринимается нами в большей степени как персонификация сил жизни, нежели плотской любви и сексуальности, как он определяется, к примеру, у З. Фрейда (см., «По ту сторону принципа удовольствия» (Фрейд, 2018)). Соответственно, указанный мотив истолковывается как аллегория взаимоотношений феноменов жизни и смерти. Экзистенциальный переход от Эроса к Танатосу и наоборот не представляется процессом, стремящимся к своему финалу, но постоянно пребывающим в состоянии незавершенности. Одним словом, природа того и другого обладает внутренним единством, одно без другого не существует, силы жизни и смерти взаимодополняемы и синкретичны. В таком же русле, на наш взгляд, оцениваются Эрос и Танатос в мамлеевском творчестве, с помощью художественной репрезентации которых автор транслирует идеи «России вечной» и «Судеб бытия», ставших квинтэссенцией его жизненного и творческого пути. Эти идеи объективируются не только в третьей части «Невиданной были», хотя в ней они наиболее эксплицированы, но и во всех остальных, причем посредством использования доминирующего в творчестве Ю.В. Мамлеева приема гротеска, обуславливающего соотношение его

произведений с литературой абсурда (Одесская, 1992), добавим, в рассматриваемой в данном разделе книге в особенности — в его метафизике.

Первая часть книги открывается ранее не выпускавшимся рассказом «Праздник», после которого следуют стихи, по сюжету обнаруженные в тетради одного из персонажей. В них, по мысли Т. Решетова, выведены «крайне любопытные своей тотальной запредельностью образы иного бытия, можно даже сказать — антибытия» (Решетов, 2014: 12). С этим утверждением можно согласиться лишь отчасти. Категория «Антибытия» в философии противостоит категории «Реального бытия» как нечто хаотичное, но также упорядоченное и создаваемое творческим сознанием, однако противодействующее творческим усилиям. «Реальное бытие» как бытие гармоничное и «Антибытие» существуют в творческом сознании автора наравне, ср. понимание Ю.В. Мамлеевым специфики своего литературного направления: «Реализм предполагает изображение действительности. Но! “Реальность” — это такое широкое понятийное поле! Одно дело натуральный реализм, в котором выражается буквально все, — “сидим, едим, разговариваем” и т.д. А “метафизический реализм” предполагает соединение реализма не с фантастикой, а с наличием метафизических знаний или с прозрением, с визионерством» (цит. по: Нечаев, электронный ресурс). Творчество Ю.В. Мамлеева, на наш взгляд, представляет собой синтетический сплав разнообразных литературных методов и приемов, а также мотивов и метафизических категорий, при этом невозможно и неправильно было бы рассматривать какие-либо из названных групп в противопоставлении.

В поэтическом цикле первой части особенно эксплицирован мотив «симбиоза» Эроса и Танатоса, интенсифицируемый в стихотворении «Всюду тьма как в бездонной берлоге...», наиболее репрезентативные отрывки которого приведем целиком (Мамлеев, 2014: 70).

И пронзительный вой из утробы
Перейдет вдруг в немислимый свет,

<...>

И влекомый немислимым светом,
Превращаясь в танцующий дух,
Я забуду, что был я поэтом
И мой труп от мучений распух.

Равносильный и Мраку, и Свету,

<...>

Видим настойчивое связывание воедино семантических полей коррелятов обозначенного мотива, выраженное в взаимных трансформациях, стремлении к равнозначности и, наконец, в проецировании их идентичности на лирического героя / субъекта. В ряде других стихов этого сегмента книги обнаруживаем ту же тенденцию к эквивалентности: типичный мамлеевский герой — «мрачен, безумен и сир» — роет ход к Солнцу, ощущая свое бессмертие несмотря на метафизическое внутреннее сосуществование с «неживым идиотом» («Я — угрюмый тяжелый работник» (Там же: 51)); пытаясь вспомнить свои прошлые жизни герой зрит одновременно свой «труп полусиний / И младенца живого — себя!» («Хе-хе-хе, я не умер в тот вечер...») (здесь весьма явно прослеживается дихотомия не только жизни и смерти, но рождения и увядания, фиксируемое также через композиционное кольцо — «Спи, младенец... Ты умер давно... Баю-бай!» (Там же: 56)); герой, пребывая «во сне бытия», видит слияние Эроса и Танатоса («Но сегодня приснился мне труп в озарении славы, / И в короне его ликовала живая змея» (Там же: 59)) и осознает вселенскую необходимость их неразрывности (здесь появляется образ недотыкомки Ф.К. Сологуба: «Видно, слава бродила в туманных преддвериях ада / И могла осенять недотыкомку, призрак и страх» (Там же: 59)).

Всё в итоге движется к обобщенному восприятию взаимопроникновения макрокосма и микрокосма, в соответствии с «Последней доктриной» «Судеб бытия» (см., Мамлеев, 2006), базирующейся на философии адвайта-веданты с ее пониманием особого мироустройства, связанного с присутствием частиц Абсолюта в каждом элементе Творения, но

и с обязательным наличием неких отрицательно заряженных пластов бытия: «Мир становится призраком ада, / Но взамен — вижу блеск Бытия! / Всё погбло и всё существует! / Слышу вой на далекой Луне, / Моё сердце, как море, ликует, / И я знаю, что Бездна — во мне!» (Мамлеев, 2014: 65). Потому в завершающем эту часть книги стихотворении «На границе сна и мироздания...» предлагается резюмирующая констатация того, что в конце миров каждый познает истину: «Мир исчезнет... Был он или не был? / Но из уст Кого-не-знал-никто / Потечет Невиданная Небыль, / И узнает каждый, кто есть кто» (Там же: 79).

Вторая часть книги связана с образом Александра Трепетова — героя романа Ю.В. Мамлеева «Московский гамбит» (перед стихами помещена первая глава произведения), концентрирующего в себе все духовные искания посетителей салона в Южинском переулке (он же «мамлеевский кружок» — неофициальное литературное и мистическое собрание интеллектуалов и творческих людей Москвы). В стихах этого раздела книги, по справедливой мысли Т. Решетова, отразились темы, обсуждавшиеся на встречах в Южинском клубе: «Напряженный внутренний поиск, неудержимая тяга к запредельному, попытка вырваться из жестоких тисков реальности, достичь истинной свободы и осуществить метафизическую самореализацию» (Решетов, 2014: 16—17). Несмотря на отдельные формальные отличия от текстов первой части (к примеру, здесь увеличился процент емких и афористичных однострофных стихов) и расширенный тематический спектр, танатологическая предметность в них сохраняется. В стихотворении «У меня был единственный друг...» развивается мотив слияния Эроса и Танатоса: повесившийся друг воспринимается лирическим субъектом как живой («Всё я думал, ведь он живой...» (Мамлеев, 2014: 109)) в силу его веры в метемпсихоз «Видно, он обернулся в мышь...» (Там же: 109), что впоследствии неординарно подтверждается в тексте — труп друга магически преображается («Через день пошел я туда / Огневой у трупа покров, / А вверху голубая звезда / Принимает души богов» (Там же: 109)). Важнейший

содержательный аспект этого и других стихов цикла — духовные метаморфозы субъекта происходят в результате влияния на него многообразных магических факторов, из которых и состоит человеческая жизнь в ее внимательном восприятии, т.е. вследствие чуткого отношения к происходящему вокруг и осуществления точных и необходимых в данном конкретном случае действий («Я поймаю ее [мышь] на заре, / Принесу в коробке домой, / Буду видеть ее во сне, / Разговаривать с ней, родной» (Там же: 109)) (ср.: «Тихий, задумчивый мальчик...» (Там же: 119), «Дико трубит слоненок...» (Там же: 122), «Забудем, что мы живы...» (Там же: 123), «Дикий хохот потока сознания...» (Там же: 126)).

«Еще Бердяев сказал, что русская душа парадоксальна. И действительно, у нас очень сильная тяга к запредельности. И хаос присутствует. Тут такое сочетание, что при тяге к хаосу абсолютно необходим порядок, иначе распад» (цит. по: Нечаев, электронный ресурс), — в этих словах Ю.В. Мамлеева — ключ к пониманию своеобразия текстов четвертой и пятой частей «Невиданной были». Они предваряются двумя старыми рассказами писателя: четвертая — «Утопи мою голову», пятая — «Человек с лошадиным бегом». Стихи, приписываемые первому субъекту — герою первого рассказа — представляют собой его мировосприятие, именно парадоксальное с некоторым стремлением к трансцендентному, но и с различными внутренними противоречиями. Однако оно в итоге мало-помалу принимает вид всеобщий, когда становится очевидным присутствие в осязаемом мире и воздействие на него мира потустороннего, что подтверждает пребывание первого на стыке «Бездны и Абсолюта» (весьма нагляден в этом отношении абсурдно-сюрреалистический текст «Золотится арбуз...» (Мамлеев, 2014: 233)). Это обуславливает наличие в данной ситуации определенных слоев высшего и низшего порядка. Ко вторым слоям принадлежит «Человек с лошадиным бегом», до конца не осознающий этой причастности, хотя и ожидающий «небесных, доверчивых уток, / Прилетевших от Господа к нам» (Там же: 250). Этому персонажу сопутствует

зооморфная метафора хохота, частотная во многих стихах «Невиданной были» и коррелирующая с рецепцией хаотического неведомого темного пространства («Хохотнули мы в вечность с размаху...» (Там же: 258), «Хохотушкин, нелепый и жуткий...» (Там же: 260), «Дикий ветер хохочет над миром...» (Там же: 265), «Посмеемся над черепом милым...» (Там же: 254), «Над сиреновой рекой...» (Там же: 251), «Хохотун я и томный ублюдок...» (Там же: 250)). Тем не менее при всех своих отрицательных коннотациях (тупость, жадность, самодовольство, внутренняя пустота и т.п.) «Человек с лошадиным бегом» не лишен надежды на перемену видимых декораций: «Этот мир бесконечно безумен, / Но когда-нибудь, братцы, и он / Станет добрым, спокойным и мудрым, словно старый индийский слон» (Там же: 254).

Мамлеевское видение всеобщих метафизических процессов распространялось на рецепцию пути России, в частности, ее роли в функционировании Мироздания. Ю.В. Мамлеев исследует «Россию вечную», по верному замечанию Т. Решетова, в «космическом ракурсе» (Решетов, электронный ресурс), в ее космологической ипостаси. Писатель подразумевает под этим, что Россия — «это метафизическая реальность, которая выходит за рамки этого мира и, следовательно, исторического процесса как такового» (Мамлеев, 2014: 153). В третьей части «Невиданной были», в заключении эссе «Метафизический образ России» и стихах, воплотилось осознание России, с одной стороны, как конкретного государства со своими историей и культурой, с другой стороны, как локуса в метафизическом смысле. Это некая Россия духа, которая существует, несмотря на абсурдность всего остального «цивилизованного» мира. «Наша цивилизация основана на лжи о человеке. — считает Ю.В. Мамлеев. — Якобы человек — лишь рациональная обезьяна, и никакого будущего после смерти у него нет. Это материалистическая цивилизация, в которой важны нажива, социальный дарвинизм и пропаганда животного происхождения человека. Все это мировоззрение рухнет как карточный домик в ближайшие

100—200 лет» (цит. по: Нечаев, электронный ресурс). Такой оптимизм вселяет в писателя именно глубокая вера в высшее предназначение России и русского народа, русского человека, о котором, напоминает Ю.В. Мамлеев, Ф.М. Достоевский говорил как о «всечеловеке». Наиболее показателен в этом отношении следующий стих (Мамлеев, 2014: 170).

Россия будет! Сквозь вечный холод,
Сквозь вой отрицающих Бога в себе,
Сквозь огненно-адский, кошмарный хохот
Она прорвется к своей Глубине.

И всё бездонное станет Россией,
В бездонность войдет ее тайный смысл.
...А где-то останутся души глухие
И обреченная мертвая мысль.

Эти две строфы последовательно моделируют суть мамлеевской концепции России вечной. Провозглашается ее сверхценностный императив через неприятие отрицательной мотивации «других», выраженной в самодовольном неведении и глуме (лексически коннотируется с помощью акустико-тактильных значений («вой», «хохот», «холод», «огненно-адский»)), и утверждается непреходящая иерархия, где Глубина и все бездонное связывается объективно с российской космологией, равной жизни, а безнадежные оставшиеся обрекаются на духовную и интеллектуальную глухоту, равную смерти (фоника «заглушается» вплоть до мыслительной и смысловой «немоты»). Укажем также на заявленную здесь и характерную для всех стихов данной части идею невозможности понять разумом, рациональными способами великую тайну России вечной («в бездонность войдет ее тайный смысл», «Но душа твоя, тайной палимая...», «Неведомо нам <...> запредельно-родное», «И кто коснулся этой тайны...», «Россия тайными уклонами», «Россия, объята мраком / таинственной жизни земной», «Чтоб познать ее тайны глухие...» (Там же: 163—171)). Она доступна посвященным, способным «просто верить», ибо истина не

нуждается в аргументации (помимо очевидной ассоциации с Ф.И. Тютчевым здесь определенно нужно тертуллиановское «Credo quia absurdum»).

Таким образом, первейшее устремление человечества, по мысли Ю.В. Мамлеева, должно быть устремлением к сохранению культуры, что достигается лишь «в примате духовного начала, которое вечно, в то время как всё остальное в человеческой истории временно» (Там же: 161).

Постоянное ощущение заката, финала эпохи также явственно проступает во всех поэтических текстах «Невиданной были», и в этом родство Ю.В. Мамлеева с русскими писателями и духовидцами. Следует привести знаковое высказывание Н.А. Бердяева о Д.С. Мережковском, в котором, в свою очередь, верно определяется специфика творчества Ю.В. Мамлеева в данном разрезе, тем более, что родство его с символистами всегда очень чувствуется: «Апокалиптическая настроенность <...>, устремленность к концу имеет симптоматическое значение и так характерна для русских религиозных исканий. Эта апокалиптическая настроенность свойственна величайшим проявлениям русского духа, от русских народных сект до великих русских писателей. Апокалиптические предчувствия нашей эпохи знаменуют мировой кризис, переход к новому космическому периоду. Все приходит к концу в старом мире, на всех линиях выявляется предельное и конечное. Незримо и катастрофически зреет новое сознание, новая жизнь, не выводимая эволюционно из жизни старой» (Бердяев, 1989: 69).

Читатель Ю.В. Мамлеева рано или поздно обнаруживает, что все умпостроения писателя типичны своей обращенностью в мир от *себя*, как от *нас*, от *всех*. В этом коренятся попытки модернизации философской метафизики и мечта о России вечной, объединяющей всех русских людей и считающих себя русскими. Отсюда и его остальные гипотезы.

Итак, образ мира в разобранных текстах Ю.В. Мамлеева базируется на пересечении реальности, гротеска, натурализма, фантастики и метафизики, что снимает границы между духовным и телесным, нормой и абсурдом, гармонией и хаосом, жизнью и смертью. Являя собой предвестие глобальной

трансформации мироздания, стихотворные тексты Ю.В. Мамлеева несут в себе ощущение глубинной связи всех элементов бытия с Абсолютом, Истиной. В атмосфере хаоса, абсурда и апокалиптичности, отражающих обратную, темную суть субъекта и окружающего, в этих стихах актуализируется эсхатологический аспект, характерный для русской классической литературы и связанный с верой в спасительные трансцендентные силы, заложенные в самой природе российского сознания и духа. На фоне безысходности многих текстов Ю.В. Мамлеева, включая разобранные нами, актуализируется глубокая, глубинная вера в Спасение.

§ 4. Абсурд и рок-поэзия

Уровень синкретизма жанров искусства, на наш взгляд, особенно высок в рок-культуре. С.С. Жогов справедливо считает, что она, «возникая как взаимодействие различных видов искусства (театра, музыки, литературы, живописи, кино), размывает границы между ними, одновременно являя собой их нераздельный синтез» (Жогов, 2001: 190). Правда, исследователь связывает рок больше с эстетикой постмодернизма, и такое заключение, несомненно, опять-таки, верно, хотя понятие «рок» не укладывается в прокрустово ложе терминологии постмодерна. С нашей точки зрения, рок в сути своей является наиболее адекватным воплощением древнего принципа спаянности искусств и жанров, о котором мы писали в данной работе ранее. Именно в роке происходит возврат к первичному состоянию человека как творца, заключающего в себе изначальный божественный импульс демиурга. Ставшее уже хрестоматийным для исследователей и любителей экзистенциального панк-рока высказывание Е. Летова отражает другую сторону этой нашей мысли: «Рок, по сути, не музыка и не искусство, а некоторое религиозное действо по типу шаманизма — которое существует, дабы утвердить определенную установку. Человек, занимающийся роком, постигает жизнь, но не через утверждение, а через разрушение, через смерть.

Шаманство здесь ритм, на который накладывается импровизация. И чем больше шаманства, тем больше рока. И, наоборот, если над шаманством начинает преобладать искусство, музыка, то рок умирает» (Егор Летов: ...Одиночки опаснее для социума, чем целое движение..., электронный ресурс). Таким образом, можно говорить о том, что постижение рок-культуры, рок-поэзии в частности, лежит через освоение категории абсурда, широко в ней представленной и природа которой состоит помимо прочего, во-первых, в синтетичности и эклектике, но и, с другой стороны, в разрушении, деконструкции, а во-вторых, в присущей ей актуализации аспекта возвращения — к себе, к истокам, к истине через внимание к архаике и архетипическим, нередко хтоническим сюжетам и образам, а также через разного рода лексические эксперименты.

Так источником образов рок-поэзии в эпоху перестройки, когда рок-культура в нашей стране начала свое стремительное развитие, во многом являлся абсурд в различных своих ипостасях: и абсурд окружающей действительности (П. Мамонов, Ф. Чистяков, Вадим Кузьмин («Чёрный Лукич»), Д. Селиванов), и абсурд ОБЭРИУ и футуризма (Е. Летов, К. Рябинов, О. Судаков, М. Немиров, Е. Соловьев (Джоник), братья Е. и О. Лищенко, О. Гаркуша, Д. Озерский), и абсурд фольклорный, балаганный и лубочный (А. Панов, Н. Кунцевич (Ник Рок-н-ролл), А. Строгачев (Оголтелый)), и абсурд коанов и мондо дзэн-буддизма (Б. Гребенщиков), и метафизический абсурд (К. Рыбьяков), и онтологический абсурд (Я. Дягилева). Внутренняя общность абсурда и соц-арта ярко иллюстрировалась творчеством С. Жарикова и группы «ДК», С. Гундлаха и арт-групп «Мухомор» и «Среднерусская возвышенность», совместного эксперимента в жанре конкретной музыки Н. Каткова и Д. Селиванова под названием «ДимаКок», Е. Летова и проекта «Коммунизм», а также эклектичным творчеством групп «АВИА» и «НОМ».

Появившаяся в 1980-е гг. в Санкт-Петербурге беспрецедентная арт-группа под названием «митьки», напрямую связанная с роком и

объединявшая художников, музыкантов, поэтов, писателей, многочисленных поклонников (В. Шинкарев, Д. Шагин, О. Флоренская, В. Яшке) и впоследствии превратившаяся в своего рода социально-эстетическое движение, буквально проповедовала праздничную эстетику наивного, веселого и вместе с тем трагического абсурда.

В рок-культуре и культуре музыкального авангарда в 1990-е гг. становится все более очевидным постмодернистский оттенок с характерным жанровым синкретизмом, эстетикой эклектики, перформанса и абсурда (модернизированная «Популярная механика» С. Курехина, своеобразный музыкальный театр абсурда группы «НОМ» («Неформальное Объединение Молодёжи»), особый тип рок-барда в лице поэта и музыканта Вени Д'ркина, сотрудничество Д. Пригова с ансамблем интуитивной музыки «Три О», вымышленный язык «суахили», на котором исполняла свои песни группа «2ва самолёта», и пр.). В пику постмодернизму в этой области развивается экзистенциальное направление, но также с весьма заметным компонентом онтологического абсурда (московское андеграундное движение «Формейшен», объединявшее поэтов и музыкантов Б. Усова (Белокурова), Б. Покидько и др., художников-акционистов и левых радикальных активистов; рок-поэт А. Непомнящий; в Санкт-Петербурге — связанное с абсурдом творчество музыканта Э. Старкова, позднее онтология абсурда в том числе развивалась в творчестве Выборгского поэта и музыканта А. Никонова; отметим и калининградскую группу «К.О.Т.» («Комитет Охраны Тепла») с её эклектикой панка и регги и текстовой установкой на экзистенциальный абсурд). Ярко позиционирует себя музыкант и поэт А. Фишев (г. Улан-Удэ), доминантой творчества которого стал гротескный абсурд. Синкретический характер имела и поэтическая группа «куртуазных маньеристов», состоявшая из поэтов, писателей, и музыкантов В. Степанцова, А. Бардодыма, Д. Быкова, К. Григорьева, А. Добрынина, В. Пеленягрэ, вполне абсурдистское творчество которых отличалось сочетанием изысканности и циничного юмора. Необходимо в этой связи упомянуть и о песенной стороне творчества

прозаика М.Ю. Елизарова, которая несет в себе безусловный «фольклорный заряд» абсурдности и благодаря которой и автор, и его творчество приобретают статус едва ли не уникального явления для современной русской литературы (стоит заметить, что околomuзыкальной деятельностью сегодня занимаются писатели¹⁷ Л.С. Петрушевская, Р.В. Сенчин, А.П. Шипенко и нек. др.).

Говоря о 2000-х гг. помимо М.Ю. Елизарова, стоит упомянуть таких культурных и музыкальных деятелей-абсурдистов как Псой Короленко, С. Пахомов, А. Морозов¹⁸ и др. Стремление осмыслить внутреннее устройство мира, очертив одновременно абсурдные грани быта и бытия, готовность выразить глубинные связи реальности через уход от рациональности в эзотерическую и метафизическую плоскости можно видеть в творчестве Д. Третьякова («Церковь детства», г. Ростов-на-Дону). Экзистенциальное направление в абсурде развивает в своем поэтическом творчестве тверской музыкант А. Румянцев («Пионерлагерь Пыльная Радуга»; ранее – «Пустое множество»). А тверские музыканты и мистификаторы А. Глухов и А. Константинов находятся, на наш взгляд, в авангарде абсурда. Подтверждением тому является их творческая деятельность, практически не определяемая в рамках привычной терминологии и не вписывающаяся ни в

¹⁷ Достаточно внятно выражен компонент абсурда в музыкальном творчестве московского рок-барда Александра О'Шеннона, одновременно занимающегося и писательской деятельностью (известны его романы «Антибард», «Антибард 2. Башня на Баррикадной» и «Индиго»).

¹⁸ Метод *reductio ad absurdum* очень последовательно реализовывался в проекте А. Морозова Padla Bear Outfit, а сам проект, как нам кажется, впоследствии внезапно стал предтечей таких музыкально-поэтических явлений, как «Монеточка» и «Сатана печёт блины», где абсурд как художественный приём и эклектика как структурообразующий принцип занимают ведущие позиции. Так, «Сатана печёт блины» в лице Святослава Свидригайлова репрезентирует себя как «постбард», что в известной степени коррелирует с обозначенными выше текстами А. О'Шеннона и, собственно, неким образом включается в сферу музыкальной деятельности, им продолженной/начатой.

какие традиционные каноны («Ансамбль Христа Спасителя и Мать Сыра Земля» и др. их проекты, возникавшие еще с 1990-х гг.).

Рамки русского литературного авангарда нередко сужаются вследствие отождествления его с феноменом футуризма. Однако исторически авангард в своей эволюции прошел несколько этапов. Становление его протекало в 1910—20-е гг., причем непосредственно футуристические тенденции превалировали в нем именно тогда. Второе и третье десятилетие XX в. в этом смысле правомерно было бы связывать с творчеством участников ОБЭРИУ (Д.И. Хармс, А.И. Введенский, Н.А. Заболоцкий и др.), оказавших едва ли не большее по сравнению с футуристами воздействие не только на развитие русского модернизма (и, кстати, постмодернизма), но и на формирование зарубежного абсурдизма. Стихотворения некоторых шестидесятников в определенной степени смыкаются формально и содержательно с поэтическим авангардом, представляя собой так называемую «латентную» его фазу («социально ориентированный» авангард А.А. Вознесенского, соединение традиции и авангарда у Е.А. Евтушенко, и др.). Е.Р. Авилова заметила главное: «авангардная парадигма, возникшая в начале XX века, не ограничивается лишь традиционно выделяемыми этапами (1910-е гг.; 1960-е гг.), но имеет свое продолжение в русской рок-поэзии»; <...> «поэтический авангард 1910—30 гг. и русская рок-поэзия восходят к одному типу поэтики» (Авилова, 2010: 206). Можно с уверенностью утверждать, что в русской рок-поэзии — мощном поэтическом течении, возникшем в конце XX в., — реализовались многие стержневые авангардные установки.

В.В. Маяковский, как ярчайший представитель поэтического авангарда, «ушагал далеко за нашу современность и где-то, за каким-то поворотом, долго еще нас будет ждать» (Цветаева, 1997: 53). Это известное пророчество М.И. Цветаевой осуществилось в лирике рок-поэтов недавнего прошлого и сегодняшнего дня. Бунтарский характер магистральных вещей В.В. Маяковского обозначился в ней зримо и многогранно. Потому показательно, что к поэзии В.В. Маяковского как материалу для песен обращаются прежде

всего рок-музыканты (альбом «Флейта и рояль» А. Градского, проект «Живой Маяковский» и т.п.).

Д.И. Хармс как самый знаменитый представитель группы ОБЭРИУ, последовательно претворявший в своем творчестве основные провозглашаемые ее участниками методы изображения действительности, также явился своего рода «ориентиром» для отдельных отечественных рок-исполнителей. Следование его образу в самом широком смысле оказалось фактором, значительно расширившим рамки рок-музыки и рок-поэзии как таковых, открыв простор для других разнообразных творческих воплощений особенно выдающихся, на наш взгляд, их репрезентантов.

В наши задачи не входит разбор стихов и прозы В.В. Маяковского и Д.И. Хармса собственно в их трактовке русскими рок-исполнителями. Некоторые исследователи их произведений так или иначе актуализировали в своих работах этот аспект (см., к примеру, Матвеева, 2010; Цукер, 2011).

Нам интереснее рассмотреть, каким образом поэтическое наследие В.В. Маяковского и Д.И. Хармса преломляется в оригинальных текстах русскоязычных рок-поэтов, в частности Е. Летова («Гражданская оборона» и смежные проекты).

Говорить о преемственности поэтических принципов раннего В.В. Маяковского рок-культурой можно в отношении различных музыкантов, ибо часто рок-музыка – это музыка бунта, протеста. Однако русская рок-поэзия тематически и стилистически чрезвычайно неоднородна. Сам термин «рок-поэзия» является достаточно условным и выполняет скорее «собирательную», нежели определяющую функцию, так как свести работы всех рок-поэтов к одной литературной норме или одному художественному методу не представляется возможным. К традициям «мятежного», дореволюционного стиха В.В. Маяковского тяготеют, прежде всего, панк-музыканты, в качестве одного из подтверждений этого приведем цитату из рассказа Э.В. Лимонова «Первый Панк»: «— А сейчас я хочу вам прочесть мой перевод стихотворения одного русского поэта, который был «панк»

своего времени. Может быть, первый «панк» вообще... Очень крутой был человек... — Публика, заинтригованная необычным сообщением, чуть притихла. — Стихотворение Владимира Маяковского «Левый марш!» — Ашбери поправил шапочку и врубился...» (Лимонов, 1999: 374). Э.В. Лимонов не единственный и не первый, кто заметил безусловные аналогии между русскими футуристами 1910-х гг. и советскими панками 1980-х: начиная с шокирующего внешнего вида и поведения и заканчивая не менее эпатажной лирикой тех и других. Самими рок-музыкантами «панк» вообще воспринимался крайне масштабно. «Для нас с Кузьмой punk — это нарушение определенных правил, канонов. Я могу назвать огромное количество имен с начала XX века, которые имеют отношение к панку. Брат у меня еще шире считает, — что весь авангард XX века — панк. В поэзии, допустим, Введенский, Заболоцкий, Хармс — это панки. Дадаисты, собственно говоря, все панки, Кандинский — это панк и так далее, и так далее», — утверждал Е. Летов (цит. по: Курий, электронный ресурс).

Одновременно, повторим, к духу абсурда Д.И. Хармса тяготели наиболее значительные выразители советской и российской культуры рок-авангарда (будем использовать это условное обозначение несмотря на то, что всякое значительное явление всегда шире жанровых или иных обрамлений). В своем творчестве они вольно или невольно руководствовались поэтическими принципами ОБЭРИУ (и футуризма), воодушевляясь вполне карнавальным и парадоксальным характером окружающей реальности, однако внутреннее содержание их творческой деятельности представляется достаточно многоаспектным (С. Курехин, Е. Летов, К. Рябинов, А. Панов, Д. Озерский, О. Гаркуша, П. Мамонов, А. Машнин и др). Приведем справедливое замечание С. Курия о начальном этапе творчества «Гражданской обороны», подкрепляемое выдержками из интервью Е. Летова ранних лет: «Искажению подвергались не только грамматика и построение предложений, в песнях делался активный упор на абсурд “как принцип максимального бунта по отношению к логической реальности” [Летов].

Лирический герой первых песен по большей части — мечтательный нонконформист, для которого творческий абсурд был лишь защитой от бессмысленности окружающего бытия» (Курий, электронный ресурс). Такой жизненной и творческой установки в той или иной мере, собственно, придерживались и все названные выше музыканты. Настоящая отечественная рок-культура всегда была сопряжена с эстетикой бунта, разрыва шаблонов, выступления против комфортного пустого пассивного существования. Кроме того, она во многом близка народной смеховой культуре, выражавшейся в полуимпровизационном искусстве скоморошества, а затем балагана и лубка и т.п., и безусловно представляющей собой жанрово-стилевую синтез устного творчества, к которому близок абсурд как логико-семантический феномен. В программной для исследователей-абсурдистов книге «Театр абсурда» ее автор М. Эсслин также указывал на искусство уличных артистов, клоунов, как на предшествующее непосредственно авторским текстам, относимым к литературному абсурду (см., Esslin, 1961).

Теперь, когда творчество Е. Летова, одного из наиболее крупных и глубоких поэтов в русской рок-культуре, окончательно «демаргинализировалось», а его изучение проходит наравне с изучением творчества всех «общепризнанных» авторов; когда в течение последних пяти лет регулярно раз в месяц на базе РГГУ проводится постоянный научный семинар (уже состоялось более двух десятков), посвященный поэту и музыканту, гражданскому и политическому деятелю; когда выпуск научных работ и книг по обширнейшей проблематике его творчества давно перестал быть чем-то, выходящим за рамки (достаточно вспомнить «Формульную поэтику Егора Летова» Ю.В. Доманского (Доманский, 2018)), а также указать на ряд кандидатских диссертаций, пусть и не целиком, но посвященных Е. Летову (к примеру, Авилова, 2010; Пауэр, 2018)), всё равно остается ощущение, что мы имеем дело с неисчерпаемым источником для исследования. Думается, особое значение приобретает в этом плане возможность аналитики корреляционной специфики творчества Е. Летова,

главным образом с точки зрения авангардистских, абсурдистских, его установок. Творчество Е. Летова соотносится с творчеством многих русских поэтов XX в., футуристов и ОБЭРИУтов в частности. Выявление и интерпретация текстуальных и художественных аллюзий здесь существенны как для определения художественной философии Е. Летова, так и для обнаружения новых смыслов в стихах его предшественников.

На наш взгляд, дебютные стихотворные опыты В.В. Маяковского и Е. Летова имеют максимальное число точек соприкосновения. Влияние В.В. Маяковского ощутили на себе практически все российские рок-музыканты, но только Е. Летов в начале своего творческого пути был более всех близок к выдающемуся футуристу: не менее свеж, стремителен, резок и образен. Активная социальная позиция, которую он занимал в течение всей жизни, преобладающий радикальный пафос многих его произведений роднят его с В.В. Маяковским. В то же время поэзия и В.В. Маяковского, и Е. Летова – это неповторимый эстетический мир, раскрытие специфики которого необходимо не только «для прояснения картины поэтического развития русского рока» (Моисеев, 2004: 7), но и для понимания механизмов функционирования русской поэзии в целом. Среди последних исследований на тему типологической связи творчества двух поэтов можно выделить также прозвучавший на одном из летовских семинаров доклад «Между мифом и утопией: Летов и Маяковский» О.Р. Темиршиной и её статьи о творчестве двух поэтов, в том числе «Поэтическая типология лирики Летова и Маяковского: от модели мира к языку» (рассматриваются «категории телесности и пространства, выполняющие в текстах «конструктивную» функцию») (см., Темиршина, 2017).

В хрестоматийном стихотворении «Вам!» В.В. Маяковский дает нелицеприятные портреты обывателей: «Вот вы, мужчина, у вас в усах капуста / Где-то недокушанных, недоеденных щей. / Вот вы, женщина, на вас белила густо, / Вы смотрите устрицей из раковин вещей» («Вам!») (Маяковский, 1987: 59). С этим четверостишием В.В. Маяковского

корреспондирует стих Е. Летова «Вы»: «У вас лица, как гороховый суп / У вас жизни, как промасленная бумага / У вас мечты как выстиранные пододеяльники! / У вас мир как противогаз.» («У вас лица, как гороховый суп...», 1986) (Летов, 2018: 146). Этот стих предваряет одну из наиболее едких, саркастичных и безжалостных песен в альбоме «Некрофилия», а, возможно, и во всём творчестве Е. Летова этого периода – «Попс». Несмотря на очевидную концептуальную сопредельность стихотворения В.В. Маяковского и данных текстов Е. Летова, в первом адресат лирического героя так или иначе конкретизируется, во вторых, наоборот, обобщается, глобализируется: «В ваших мозгах жиреет попс / В ваших пальцах ржавеет сталь / <...> / Какая попсня / Вырубите нахуй / <...> / В пизду такую жизнь» («Попс») (Там же: 217). Ключевое отличие в восприятии мира людей у обоих поэтов состоит именно в этом: в одном случае *все* люди — изоморфная копошащаяся масса: «Насекомые извиваются / Насекомые копошатся» («Насекомые») (Там же: 244), «Людские массы текут мочою, / Они безличны, они бескрайны» («Там где иначе...») (Там же: 127), в другом – «изобилует» только буржуазно-мещанская толпа: «Толпа озверев, будет тереться / Ощетинит ножки стоголавая вошь» («Нате») (Маяковский, 1987: 50). О.Р. Термишина, подробно исследуя аспекты когерентности художественных миров обоих поэтов, в том числе взаимовлияние «психоделической»/социальной утопий, приходит к выводу, что в обоих поэтических прецедентах «предельный индивидуализм, отрицающий всякие границы, растворяется в безличном» (Темиршина, 2017: 204). В той же плоскости понимания «мотивного комплекса имперсональности» поэтики Е. Летова находятся А.Н. Черняков и Т.В. Цвигун: «<...> с одной стороны, стихи и песни Летова характеризует сильная эгоцентрическая доминанта, <...> с другой — Я у Летова часто стремится к самоотрицанию, нивелированию, стиранию из мира, демонстративно утрачивает свои дистинктивные признаки и свою сущность: телесную, ментальную, иногда речевую» (Черняков, 2017: 63).

Важно подчеркнуть, что и в том, и в другом случае главенствует стремление исследовать и выразить помимо социального, также экзистенциальный абсурд подобного существования, причем оба поэта одновременно и причисляют самих себя к «людской массе», и абстрагируются от нее (ср., у В.В. Маяковского: «Я одинок, как последний глаз / у идущего к слепым человека» («Я») (Маяковский, 1987: 49); у Е. Летова: «Кругом такие / умные, дураки / гении, мёртвые духом / Держусь напряжённо / до скул сдерживаюсь / чтобы откуда нибудь / что то бы не пролилось / не выпало не потерялось / не позабылось не поломалось» («За окном темно и холод...») (Летов, 2018: 10) или «земля для мёртвых / страна дураков / и сам дурак» («Ветер с гор») (Там же: 8)). В их ранних стихах запечатлен апофеоз одиночества лирического героя, но это одиночество творца, чья участь трагична. В абсурдных попытках преобразования пошлого мира людей настоящие поэты всегда находятся в состоянии войны. Истинные художники — это всегда солдаты (по меткому, более позднему, определению Е. Летова), призванные погибнуть в своем высочайшем стремлении переустройства обыденности (ср., также у А. Башлачева: «На Второй Мировой поэзии / Призван годным, и рядовым» («В чистом поле — дожди» (Наумов, 2014: 121)) и «На фронтах мировой поэзии / люди честные все святы.» (Там же: 123)). Они доказывают это не только поэтическим словом, но всей своей жизнью, постановкой себя в запредельные, нечеловеческие условия.

Эти мотивы экзистенциального абсурда сливаются с богоборческими мотивами, характерными для творчества и философии ранних и поздних экзистенциалистов и близких к ним авторов (Ф.М. Достоевский, Ф. Ницше, А. Камю, Ж.-П. Сартр и др.) Данный аспект, объединяющий двух поэтов, заметила Е.Р. Авилова: «Утопизм в роке и в авангарде обуславливает появление ряда устойчивых мотивов и тематических комплексов. Так, например, подобное понимание автора обуславливает появления мотива

богоборчества. Показательным с этой точки зрения является творчество В. В. Маяковского и Е. Летова» (Авилова, 2010: 12).

Между тем по отношению к социуму лирический герой ранних песен Е. Летова ведет себя экстремистски и одиозно, однако не совсем так, как герой поэзии В.В. Маяковского революционного периода. К примеру, несмотря на буквальность совпадений некоторых строк в паре стихотворений «Левый марш» и «КГБ-рок», (ср. у В.В. Маяковского: «Разворачивайтесь в марше! / Словесной не место кляuze. / Тише, ораторы! / Ваше / слово, / товарищ маузер.» («Левый марш (Матросам)»)) (Маяковский, 1987: 106); у Е. Летова: «Левой-правой, левой-правой / Ваше слово, товарищ Мао / Ваше слово, товарищ Маузер» («КГБ-рок»; все цитаты, кроме отмеченных особо, взяты с официального сайта «Гражданской обороны», электронный ресурс)), герой первого сливается с общим революционным потоком, а летовский герой остается одиноким. В финале последнего цитируемого текста следует дословное извлечение из «Левого марша»: «Довольно жить законом, / данным Адамом и Евой. / Клячу историю загоним. /Левой! Левой! Левой!» («КГБ-рок»). Но если В.В. Маяковский искренен в своей лозунговости, на момент написания стихотворения он верит в дело партии, то в летовском контексте этот отрывок приобретает диаметрально противоположное значение: вскрывается цинизм и подлость методов КГБ, ассистируемых совдеповским административным порядком. Можно делать только то, что разрешено Комитетом, потому строки «Долой панк-рок, долой heavy metal / Долой new wave, отныне да здравствует лишь КГБ-рок» («КГБ-рок») перестают восприниматься буквально и приобретают универсальный смысл, иллюстрирующий всякую систему подавления. Песни, подобные «КГБ-рок», по словам автора, были написаны «на злобу дня»: «Все мои политические приключения породили в лучшем случае сериал этаких “песен протеста” типа “КГБ-рок”, “Новый 37-й”, “Анархия”, “КГБ” и др. А это, надо признаться, отнюдь не самые ценные мои сочинения» (Домой, электронный ресурс). Не включены они и в сборник стихов и текстов песен Е. Летова

(Летов, 2018). С нашей точки зрения, даже подобные тексты помимо понятной исторической ценности как наглядных примеров работы социальных институтов и их влияния на жизнь творческой личности, приобретают у Е. Летова еще и очевидный характер иллюстраций эпохи. Не говоря уже о важности их для понимания специфики творческой эволюции автора и, несмотря на присущий им пафос, объективной поэтической значимости.

Таким образом, можно согласиться с мнением Е.Р. Авиловой о том, что «в поэзии Е. Летова антитрадиционализм выступает в качестве осевой универсалии и может пониматься не только как отход от литературной традиции (как это чаще всего встречается у футуристов), но как противостояние определенной социально-политической системе» (Авилова, 2010: 17). Приведенные примеры репрезентируют еще одну отличительную черту творчества Е. Летова – перевернутое, нередко саркастическое, отношение к цитатам, частотным в его стихах. Смещая и смешивая контексты, используя языковую игру, силлепсис, пантограммы и т.п., он ставит под вопрос истинность тех или иных цитируемых высказываний и правомерность общепризнанного их понимания: «А что касемо цитирования... это очень здорово — взять и привнести что-то неожиданное и новое, красивое — в то, что уже... Это как взять и достать с чердака старую игрушку, сдуть с нее пыль, подмигнуть, оживить — и да будет Праздник!» (Домой, электронный ресурс). Либо же, помещая «чужое слово» в свой контекст, он добивается эффекта «приращения смысла»: «...когда я делаю песни, мне совершенно наплевать, я это пишу или не я. Я могу цитировать кого угодно, могу не цитировать. У меня весь материал такой, как пластилин, — море словесного, культурного пластилина. Музыка, религия — то же самое. Из всего этого можно делать хорошо и красиво — и свое» (Гурьев, электронный ресурс). А если на цитате строится всё произведение (как, к примеру, стихотворение «Сто лет одиночества») или цикл произведений (одноименный альбом, а также «Невыносимая лёгкость бытия» или

«Тошнота»), то речь может идти о глубинной, метафизической связи художников, не говоря уже о вероятной «синонимичности» творчества, своеобразном оммаже. Недаром, к примеру, в отдельных поздних песнях «Гражданской обороны» отчетливо, на наш взгляд, и в текстах, и в музыке слышатся интонации одной из любимых групп Е. Летова — Love и ее идейного вдохновителя и поэта Артура Ли (ср., «Всё оно чужое / — У тебя лишь только имя своё» («Чужое») и *Where the light shines dim all around you / And the streets are paved with gold and if / Someone asks you, you can call my name (A House Is Not a Motel)* (текст песни цит. по: Love, 1967).

Следует привести и справедливые мнения исследователей о цитировании в рок-песнях, с одной стороны, о том, что «Цитата из текста может стать знаком определённого дискурса, чаще всего в том случае, когда цитата уже утратила связь с источником и превратилась в расхожее клише» (Скорлупкина, 2016: 246), с другой стороны, что «мир Летова часто как раз на использовании и повторяемости своего рода формул и строится; и в том числе, это формулы, изначально являющиеся как раз заглавиями художественных произведений – например, “Невыносимая лёгкость бытия” или “Сто лет одиночества”» (Доманский, 2017: 192). О том же говорил и сам Е. Летов: «Вообще — ВСЕ ВСЕГДА БЫЛО И БУДЕТ — это ЗНАНИЕ. Оно кругом. Вот — в деревне за окошком. В коте моем, который на матрасике спит. Знание не принадлежит ни кому лично. Так же как и мои песни в высшем смысле не принадлежат лично мне. Или наоборот — Знание принадлежит всем. Мне вот постоянно кажется, когда я встречаю что-нибудь НАСТОЯЩЕЕ — что это — я» (Домой, электронный ресурс, *орфография и пунктуация сохранены*).

Работая с контекстами, а, значит, в определенной степени ставя под сомнение справедливость канонов и официальных точек зрения, Е. Летов одновременно делает совершенно неожиданные выводы, представляя срез окружающей реальности – как правило, циничной, бессмысленной, горькой и жестокой, но таковой ее делают сами живущие. Правдивую и настоящую

действительность, действительность любви в состоянии постичь немногие: «Любовь, по-моему, вообще — вещь весьма страшноватая. В обычном понимании. Все настоящее — вообще страшновато... Мне все говорят — у меня, мол, одна чернуха, мракобесие, депрессняк... <...> Я вот совершенно трезво и искренне сейчас говорю: все мои песни (или почти все) — именно о любви, свете и радости. То есть о том, КАКОВО — когда этого нет! Или КАКОВО это — когда оно в тебе рождается, или, что вернее, когда умирает. Когда ты один на один со всей дрянью, которая в тебе гниет и которая тебя снаружи затопляет. Когда ты — не тот, каким ДОЛЖОН быть!» (Домой, электронный ресурс, *орфография и пунктуация сохранены*).

Стоит заметить, что характерные для творчества Е. Летова синтетизм и парадоксальность, конечно же, проистекают из парадоксальности и синтетизма его мировоззрения. Это видно не только в приводимых нами цитатах из интервью. Его подвижная политическая самоидентификация, гибкость диапазона взглядов, противоречивость суждений и пр. парадоксальным образом свидетельствуют об удивительной цельности этого человека. (Этот аспект развивает Ю.В. Доманский в статье «Формульная поэтика Егора Летова (Песня «Свобода» (1993))» на весьма показательном материале «программной» песни Е. Летова (Доманский, 2018)). Такая жизненная и творческая позиция базируется на древних учениях Востока, в которых проповедуется одномоментность видимого сущего и абсолютность Истины (Упанишады (Бхагаван, 2016), Дао дэ цзин (Дао дэ цзин, 2018) и др.).

Не менее важная сторона творческого сознания Е. Летова приоткрывается в процессе рассмотрения специфики внутренней его взаимосвязи с творческим сознанием Д.И. Хармса, которая становится весьма заметной как в опубликованном (печатном), так и песенном тексте поэта.

Выделим основные признаки, позволяющие соизмерять стихотворные принципы обоих поэтов, выявить сходства и отличия поэтик в целом.

1. Поэтические техники и ориентиры: в разной степени отказ от рифмы — у Е. Летова — принципиальный, у Д.И. Хармса — частичный; отказ от традиционной орфографии и пунктуации; сочетание прозаических и стихотворных фрагментов; установка на аграмматизацию, характерную для детской или нарушенной речи (афазий), и эгоцентризм речи, часто без попыток принять или осмыслить другую точку зрения; эпатаж; цитация и автоцитация. Заумь в стихах Е. Летова, по словам Ю.Б. Орлицкого (см., «Дискуссия об особенностях летовского стиха», <https://www.youtube.com/watch?v=hZOKQtwAAzU>), непосредственно «связана с чтением ОБЭРИУтских текстов»; следование народному (раёшному) стиху; абсурд и бессмыслица, распад обыденной логики, алогизация; одновременная связь Е. Летова с концептуалистами, которые сами ориентировались во многом на ОБЭРИУ, в частности, на Д.И. Хармса, ориентация Д.И. Хармса, в свою очередь, в определенной степени, на футуристов и западную поэзию.

2. Поэтические темы, мотивы и образы: попытка выхода за всяческие пределы, мистичность, проникновение в инобытие, метафизика; внимание к пограничным состояниям, танатологические и сновидческие мотивы и образы, деструктивные мотивы (разрушение телесности; преодоление пространства, времени, и т.д.).

Первоначальные редкие прозаические опыты Е. Летова, не получившие своего «звучащего» выражения или получившие его в записях проекта «Коммунизм», сочинены с прямой оглядкой на творчество Д.И. Хармса и имеют характерные для ОБЭРИУ формально-содержательные доминанты.

Так, текст «Сцены в кабинете № 11» сделан в абсолютном следовании стилистике Д.И. Хармса, т.е. данному тексту присущи, в общем-то, все черты его прозы, выделяемые А.Г. Герасимовой: «нейтральность интонации, усредненность лексики, элементарность жеста, дисгармоничные сочетания разных стилистических слоев, сложный ритм, основанный на чередовании стремительности (рубленные фразы, восклицания разговорного типа) и

замедленности <...>» (Герасимова, 2018: 131). У Е. Летова, говоря словами упомянутого исследователя, на выходе «получается среднее между стилем протокола и стилем анекдота» (Там же: 131). Другие формально сходные с ОБЭРИУтскими приемы (в частности, пространственное балансирование между сном и явью; всё на балансе, четких границ нет) у Е. Летова выполняют похожие, но несколько иные функции, одна из которых — фокусировка на запредельном, трансцендентальном, а точнее, в нахождении в обыденном (которое оказывается, если взглядеться пристальнее, не таким уж обычным) удивительного, выраженного в различных знаках, подаваемых отсюда — сюда, из миров, не видимых невооруженным глазом, в вестях с той стороны («Мимикрия» («В белом лесу...»), «Слепой // Коллекционирует...», «Зимой // Даже шаги...», «Лицо спящего на столе кота...», «Сидя на самом краешке...», «На самом краешке...», «Задравши собачий нос...»), в том числе функцию указания на срочную необходимость экстремального действия, пока не стало совсем поздно (у Д.И. Хармса, к примеру, часто знаки могут не нести «метафизической» нагрузки). Причем действие нужно совершать сейчас, в данный конкретный момент. (В одном из интервью Е. Летов ссылается на поговорку «Можно привести коня к водопою, но нельзя заставить его пить», и говорит о работе «Гражданской обороны» в этом направлении как демонстрации и способов действий в критических, экстремальных, пороговых ситуациях, а также передачи некоего значимого опыта, позволяющего оценивать условия, в которых оказывается экзистенциальный человек (Е. Летов, интервью в Москве 16.05.1997, см., <https://www.youtube.com/watch?v=0MDuQvAJKlg>). Во-первых, важно намерение человека, во-вторых, нужно правильно осуществить это намерение.) («Глубокий старик», «Блюз» и т.п.). В этой связи в летовских текстах с самого начала доминирует аспект воссоздания и репрезентации метафизической целостности, слитости всех частей мироздания, от мельчайших до громаднейших, в непрерывном взаимодействии. Процесс этого воссоздания осуществляется через демонстрацию той разрозненности,

хаотичности, абсурдности, бессмысленности, в которой пребывает действительность, окружающая субъекта и находящаяся внутри него (к примеру, текст «Игра в лицо (руководство)» построен в первую очередь на свойственном поэтике Д.И. Хармса приеме дезинтеграции).

Е. Летов обращается к частотному в прозе и поэзии Д.И. Хармса образу трамвая. В творчестве Д.И. Хармса образ-символ трамвая возникает не менее двух десятков раз — и традиционно понимается аллегорически, иллюстрируя разные аспекты взаимосвязей между людьми (см., к примеру, Захаров, 2006).

У Е. Летова образ трамвая проходит через всё творчество (см., также, Харитоновна З., 2018), коррелируя с примыкающими к нему образами автобуса, троллейбуса, поезда. Впервые появляется в стихотворении «Трамваи по городу...» (1983), где традиционный символ осажденного блокадного города, на наш взгляд, трансформируется, теряя официальное, «положительное», значение (хотя оно, несомненно, присутствует: на трамваях вывозили людей к местам эвакуации), становясь напоминанием о реальном положении вещей без наивного и, на деле, чуждого сострадания оптимизма, знаком «тяжких времен» (Летов, 2018: 15), голода, олицетворением гибели людей, а ко времени написания текста, судя по лексическому его наполнению, ставшего и знаком человеческого взаимного отчуждения, отчуждения от прошлого («Снег холод груз грязь», «Грозное небо» (Там же)). Таким образом, закрытое пространство трамвая уже здесь приобретает смысл человеческой жизни (см., о специфике смыслов закрытого и открытого пространства в творчестве Е. Летова: Пауэр, 2018), который далее, в других стихах, приобретет особую специфику, сходную с хармсовской. Во второй половине стихотворения пространство размыкается, утверждая развоплощение лирического субъекта как творческое слияние и взаимодействие со всем окружающим: «И вот всё хочется чтобы / Улечься на землю пластом / Срастись с ней всецело / И смотреть в суровые мудрые небеса / Взглядом зверька / На ладонь занесённую / Словно мышь / Под накрывающей её ладонью / Среди свистящей травы» (Там же). Между тем

интуитивная связь с Д.И. Хармсом может наблюдаться и здесь — на биографическом уровне. Судя по датировке стихотворения и времени написания, скорее всего, совпадающим с ней (14.12.1983), а также, и прежде всего, по его формально-содержательной структуре, образ Д.И. Хармса, погибшего от голода в блокадном Ленинграде в психиатрической больнице НКВД, мог возникнуть в поэтическом сознании Е. Летова в процессе работы над текстом.

Во второй раз образ трамвая появляется в стихе «С этого-то всё и началось» (1985). Трамвай также становится здесь стержневым образом, приобретая, в частности, важные характеристики — уменьшительный суффикс и особое определение — «трамвайчик резиновый» (Там же). Учитывая данные характеристики, образ можно интерпретировать как минимум с трех точек зрения. Первая связана с идиомой «не резиновое что-либо», означающей, что вместимость данного объекта ограничена. Словосочетания «резиновый / не резиновый трамвай» использовал в своем стихотворении «Трамвай поэзии» Е.А. Евтушенко. Возможность соотнесения этого и летовского стихов достаточно косвенна: всё-таки во втором о поэзии вроде бы не говорится (но в том-то всё и дело, что она там есть как таковая), в то время как лирический субъект первого убежден, что трамвай поэзии «резиновый» и способен принять всех, особенно тех, «кто хочет в трамвай влезть, / когда их туда не пускают» (Евтушенко, 2016: 406). В этом отношении с Е.А. Евтушенко больше коррелирует Ю. Шевчук («Поэт»), хоть у него образ трамвая заменен на очередь, «толпу стоящую за искусством» (цит. по фонограмме: ДДТ, Я получил эту роль, 1988). У Д.И. Хармса «резиновых» трамваев не случалось, но всё равно, Е. Летов ближе к нему, поскольку здесь снова появляется метафизический уровень, выраженный в разрушении традиционной пространственно-временной структуры. В данном случае наблюдаем характерный для Е. Летова прием, когда название вступает в причинно-следственные связи с самим текстом, причем не в устойчивом понимании названия как «свёрнутого текста», но как его «результата» — «С

этого-то всё и началось». Рецепция необъятности и беспредельности мира и миров, — в чем и заключается поэзия и чудо жизни, «всего» вокруг, — и *начинается* с остраненного мировосприятия, где «Мягкие ветви / Найдутся в тумане / И красный трамвайчик / Проедет почти перед самым лицом / Словно резиновый / И настоящий.» (Летов, 2018: 117). Именно относительность и спорность обыденных оценок хронотопических и предметно-объектных связей позволяет рассматривать образ «трамвайчика» как одновременно «резинового и настоящего» (Там же). Подлинное не имеет четких очертаний и определений, с ним рядом находится осознание существующего реально как именно того, что не реально с общепринятой точки зрения. С такой интерпретацией образа / символа трамвая сопряжены вторая и третья трактовки. С одной стороны, перед нами проекция специфической советской игрушки – модели трамвая, способного в детском сознании вместить всех и объективно сделанного точь-в-точь («словно») как настоящий. С другой, обнаруживается параллель с любимым примером-экспериментом А. Эйнштейна, подтверждающим его общеизвестную теорию и который он обдумывал во время поездок на трамвае по улицам Берна. Трамвай или поезд становится как бы «резиновым» в процессе движения, натурально меняя свои размеры (см., Эйнштейн, 2012). Образ «резинового трамвайчика» еще не раз возникнет в стихах Е. Летова и именно он характерен своей самобытностью (см., особенно показательное в этом смысле — «Офелия» (1991)).

«Трамвай» — образ-символ — и «трамвай» — основное пространство действия — у Д.И. Хармса и Е. Летова находятся в художественном «симбиозе». Текст Хармса «Едит трамвай. В трамвае едут 8 пассажиров...» (Хармс, 2013: 216) эксплицирует авторскую рецепцию мироздания и места человека в нем (подробнее: Захаров, 2006). Е. Летов перенимает у Д.И. Хармса образ-символ трамвая и смежного по отношению к нему пространства, в некоторой степени преображая его («В автобусе или троллейбусе...»). Если у Д.И. Хармса все характеристики персонажей и повествование в целом достаточно четкие и выверенные — у него универсум

предстает хотя и в зашифрованном, но цельном и, как выясняется, сбалансированном (равновесие — термин чинарей) виде (органичность которого остается недоступной человеческому восприятию), то у Е. Летова нарочитая неопределенность и размытость описаний напрямую свидетельствует о смутности человеческих представлений о космосе, невозможности описать его с помощью конкретных категорий («автобус или троллейбус», «полиэтиленовый или целлофановый», «скорее всего, апельсины», «контролёр или кондуктор» (Летов, 2018: 129)). Одновременно такая неточность воспроизведения может предполагать и несущественность в данном случае обозначенных деталей (в данный период творчества (1980-е гг.) Е. Летов неоднократно показывал «нефункциональность» большинства человеческих стремлений и чаяний, релятивность мнений и оценок, в том числе пространственно-временного и количественного восприятия («ниже — выше — всё равно», «сёдня — завтра — всё равно», «больше – меньше — всё равно» («Поебать»)) (см., «Гражданская оборона»: официальный сайт группы: электронный ресурс) в сравнении с чем-то более важным, имеющим отношение к экзистенциальной подлинности, истине. Третий вариант — подобное соотношение может означать всегда присутствующую у человека возможность выбора, к примеру, как воспринимать вид транспорта, в котором ему предлагается путешествовать: автобус всё же имеет потенциальную способность ехать куда угодно и где угодно, а маршрут троллейбуса строго определен. Как раз-таки пассажир в тексте, маркированный, по-видимому, как микрокосм, в том числе олицетворяющий собой человечество, охарактеризован достаточно однозначно («простой», «совсем обыкновенный», «в поношенной телогрейке, в поношенных валенках, в поношенном сером лице» (Летов, 2018: 129) — характеристики «поношенности» могут обуславливаться подключением и социальной трактовки образа) и «обычная» природа летовского пассажира не мешает ему ехать в автобусе или троллейбусе «на край земли» (Там же).

Что такое этот «край земли»? «Край земли» соотносится с понятием «места́», встречающимся в ранних текстах Е. Летова. Важно сказать несколько слов о позиции лирического субъекта / героя раннего Е. Летова по отношению к миру. Лирический субъект / герой постоянно ощущает свою противопоставленность мировому порядку (как мы увидели это в сопоставлении поэтики Е. Летова и В.В. Маяковского), который он понимает как враждебный, причем не столько самому себе, сколько некоему экзистенциально-романтическому идеалу мироустройства, а также враждебным не только себе как единице, но и «нам», как множеству воспринимающих мир аналогично. Антитеза «мы — они» обнаруживается в текстах «Мы — лёд», «Перемена погоды», «Попс», «Джа на нашей стороне» и др. Последний («Джа на нашей стороне») представляет собой, на первый взгляд, вполне безыскусный панк-текст, текст протеста. Такие тексты Е. Летов писал в это время достаточно активно, и это мог бы быть один из многих, если бы не одно «но»: «Мы сидим в густых местах / Джа на нашей стороне» (Летов, 2018: 192). «Густые места» — дислокация «нас» — условно говоря, апологетов, носителей знания, истины, Бога в широком понимании (ибо «Джа» именно «на нашей стороне») и т.п. (в то же время можно, конечно, понимать текст прямолинейно — с точки зрения растафарианских толкований. В растафарианской интерпретации расхожего библейского сюжета, чернокожие, подобно иудеям, в качестве наказания Яхве (Джа) за грехи, были порабощены белыми (европейцами и их потомками — колонизаторами Африки). Теперь африканцы пребывают под владычеством Вавилона — метафоры современного социально-политического устройства, базирующегося на материалистической идеологии и ценностях. Они ждут вторичного прихода Джа, который избавит их от страданий и выведет в «землю обетованную», в «рай на земле» — Эфиопию. Ввиду такой трактовки «Вы» — это белые или, вообще, те, кто декларировал Вавилон, «мы» — угнетенные («Ведь нам ужасно голодно / Нам ужасно холодно...» (Там же)). Такая рецепция контактирует также с содержанием песни «Мы в глубокой

жопе», образная система текста которой граничит с «Джа на нашей стороне»: «Благая травка, великий *Джа*, / Полёт с девятого этажа. / Весёлый праздник *Rastafari* / Другое *место, терновый рай*» («Мы в глубокой жопе» (Летов, 2018: 236); курсив и шрифт наш — С.М.). Рай тоже не предполагает освобождения («терновый»), а скорее олицетворяет собой продолжение мучений.

Потому и в тексте «Автобус едет в места», коррелирующим с текстом «В автобусе или троллейбусе...», избрание лирическим субъектом автобуса как «свободного» средства передвижения и пространства в нем как одновременно некачественного и затейливого («Я сел никудашно / Я сел хитроумно»), а пункт назначения — «места́», на наш взгляд, обнаруживает ту же амбивалентность. А именно, «места́» могут быть не только «местами, где «мы сидим», но и, как и «Край земли», и т.п. — «потерянным раем», куда нужно стремиться, куда и едет «человек в поношенном сером лице», хотя этот рай и не станет «панацеей». Ну и, конечно, напомним, что «край земли» в мистических традициях — это не место, где земля кончается, а конец времён.

Кондуктор у Д.И. Хармса в тексте «Едит трамвай...», как, в общем, и везде, играет роль «субъекта» высшего порядка: он регулирует взаимодействие человека и мира, человека и метафизических сил (подобные функции выполняют у него и ангелы, волшебники, сторожа, дворники, военные, старички и старухи). Д.И. Хармс часто отказывает человеку в способности осмыслить свое бытие, приблизиться к постижению истины. Даже нарушивший равновесие вошедший в трамвай девятый человек (вероятно, аллегорический образ художника в широком значении) может вывести из статики находящихся там людей и совершить свое «продвижение» лишь после ритуальной его сакрализации, что выражается в виде тройного внушения остальным о необходимости движения, причем «всколыхнуть» можно лишь стоящих, особенно человека, смотрящего в окно. Этот пассажир-наблюдатель, воспринимающий *настоящую*

действительность за пределами вагона, стоит впереди всех и находится ближе всех к выходу. Он способен на отклик, близок к метафизическому пониманию, однако понимание это весьма ограничено. Потому он и отвечает на требования о необходимости продвинуться дальше: «А куда тут продвинишься, что ли, на тот свет» (Хармс, 2013: 216). Этот ответ маркирует типичные ментальные и мировоззренческие установки «среднего» человека на то, что жизнь — это только движение к отсутствию, максимальный экстремум жизни — это переход на «тот свет».

У Е. Летова «контролёром или кондуктором» является нарратор, что вкупе с пониманием высокой функции кондуктора дает некую экзистенциальную формулу бытия. Автор текста становится демиургом мироздания, посредником в коммуникации между ним и человечеством. «Простой человек» Е. Летова более деятелен, чем у Д.И. Хармса, наделен большей свободой воли, т.к. только от его выбора зависит, куда ему направляться: однако даже после вручения билета он не изменяет своего решения — «на край земли» повторяется дважды.

Одновременно текст «В автобусе или троллейбусе» прямо коррелирует с текстом Д. Хармса «Молодой человек, удививший сторожа» (Хармс, 2013: 380). Молодой человек обращается к сторожу (равному проводнику между мирами, пограничнику) с вопросом о том, как пройти на небо. Сторож требует у него билет, — молодой человек говорит, что у него нет билета, т.к. некие «они» «говорили, что меня и так пропустят» (Там же). Затем сторож еще несколько раз переспрашивает, куда ему нужно, видимо, с целью разубедить храбреца, последний непреклонен, *тихо*, прикрыв рот, отвечает «На небо», и исчезает. В тексте «В автобусе или троллейбусе» Е. Летов, как видим, создает практически идентичную хармсовской ситуацию, но у него, повторим, основной упор делается на образ пассажира, который не молод («в поношенном сером лице») и также поэтому, может быть, собрался «на край земли».

Образ трамвая фигурирует в поэзии Е. Летова также в качестве аллегии взаимосвязей между людьми и в то же время стремления людей отменить, не замечать эту взаимосвязь, либо же фокусироваться только на своем, своих коллективных энтропийных интересах, не видя тех, кто пытается приоткрыть завесу мрака, сделать мир светлей («Трамвай задавит его наверняка...» (1986); косвенно «Человека убили автобусом...» (1986), и др.). Подобную функциональность этот образ приобрел и в творчестве Д.И. Хармса (особенно нагляден в этом смысле текст «Связь» (Хармс, 2013: 404)).

Поезд (реже паровоз) как один из вариантов образа трамвая (назовем его метаобразом) получает у Е. Летова иную, сравнительно более расширенную рефлексию, хотя и сохраняет то основное, что уже присутствовало ранее. Паровоз может быть более свободным хронотопически, сохраняя танатологическую рецепцию («Паровозы над горизонтом заборов / Прямо по кладбищам» («Он идет, его не слышно» (1984)); «Пронёсся сгорающий поезд — / Никто не поднял / Головы» («Ящер» (1985)) Косвенно образ поезда, рецепция которого уже сильно приближена к рассмотренным смыслам, появляется в пятом стихотворении «белой книги» — «Конкретная поэзия № 1» (1983) (Летов, 2018: 7), но здесь он выведен «за скобки», за текст. Это единственное во всем издании стихотворение, сопровождаемое уточнением о месте его написания — «Москва, электричка», — где электричка становится художественным пространством, в котором или над которым находится сам автор, слышащий и записывающий реальные разговоры пассажиров, посредством монтажной склейки в итоге реализовавшиеся в коллаж со всеми свойственными направлению конкретной поэзии формальными признаками, в первую очередь буквализацией и контекстностью слова. Безусловно, и здесь, кроме естественных в данном случае связей с лианозовской группой (И. Холин, Вс. Некрасов и др.), а через нее — с московским концептуализмом, есть точки соприкосновения с Д.И. Хармсом, повествования которого часто принимают вид документальных, с ситуациями, несмотря на всю их видимую

абсурдность и фантазмагоричность, нередко одновременно выглядящими как подслушанные / подсмотренные и вполне «конкретные».

С «трамвайно-поездной» тематикой коррелируют и образы более открытых и раздвинутых пространств, рядом с которыми сосуществуют, опять же, т.н. танатологические зоны. «Железнодорожная насыпь» в тексте «Идеальное место для убийства» (1985) (Летов, 2018: 84) именно становится таким местом (в которое можно попасть через кладбище, т.е., по сути, покинув тело), где душа освобождается от телесной оболочки, где происходит умирание тела, но, на поверку, в момент убийства — метафизического перехода из одного состояния в другое — слияния субъекта и объекта — осуществляется новое рождение-освобождение («рванулся из тела», «НАСТИГ ЕГО» (Там же)). Этот текст напрямую коррелирует с короткой более поздней зарисовкой под названием «Заброшенная ж-д» (1986) (Там же: 133), где субъект также погибает насильственной смертью и его не находят, т.е. воспроизводится аналогичная рассмотренной, если не та же самая, ситуация телесной смерти-освобождения души / сознания или убийства эго, характерная, в общем, своей положительной рефлексией, связанной с переходом в состояние абсолютной «ненаходимости» («Вот здесь-то меня и убили. / А потом не нашли.» (Там же)), понимание которого, вероятно, сочетается с суждениями, содержащимися в религиозно-философских учениях Востока, шаманскими традициями различных народов и т.п. (см., в этой связи Упанишады, «Дао дэ цзин», «Тибетская книга мертвых», книги К. Кастанеды и пр., а также такие тексты Е. Летова, как «Он стиснув зубы смотрел мне вслед...», «Я иллюзорен» (Летов, 2018: 179, 185) и мн. др.)

Особый и наиболее выпуклый ракурс взаимосвязь Д.И. Хармса и Е. Летова приобретает вкупе с безусловной нарративно-структурной корреляцией раннего творчества Е. Летова и концептуалистской школы, также базирующейся на принципах абсурдистики, на что также обращали внимание исследователи (к примеру, Жогов, 2001). Отношение к

концептуализму Е. Летова в разное время было разным, часто не положительным: «Это как развлечение стало для них для всех. <...> А развлекать кого бы то ни было я вот чей-то не хочу. <...> Пусть этим Пригов и Ко занимаются» (Домой, электронный ресурс)). Между тем жена поэта Н. Чумакова подчеркивала, что именно в 1980-е гг. Е. Летов поддерживал отношения с концептуалистами (см., «Дискуссия об особенностях летовского стиха», <https://www.youtube.com/watch?v=hZOKQtwAAzU>). Заметим сразу же, что под «маркой» проекта «Коммунизм», имеющим огромное количество пунктов коммуникации с концептуальным искусством, Е. Летовым и единомышленниками выпущены как минимум две композиции на слова Д.И. Хармса («Встреча» и «Рассказ об одном человеке» (альбом «Чудо-музыка» (1989 г.)) По мысли Ю.Б. Орлицкого, у Е. Летова был «свой» — контркультурный — концептуализм (см., «Дискуссия об особенностях летовского стиха», <https://www.youtube.com/watch?v=hZOKQtwAAzU>), родственный подобным экспериментам группы «ДК», арт-групп «Мухомор» и «Среднерусская возвышенность».

Структурная и семантическая концептуальность характерна для текста «Зказка напоследок» (1982). Им открывается собрание искомых стихов (Летов, 2018), он единственный датирован 1982 г., так что можно более-менее уверенно утверждать, что перед нами одно из первых или первое сохранившееся законченное произведение Е. Летова. В нем уже представлены во вполне разборчивом виде характерные, по крайней мере, для его раннего творчества приемы. Более того, в смысловом отношении в данном тексте определяется творческий локус художника в его трансцендентальных связях с окружающим и внутренним пространством, рецепторно постигаемым. Фиксация жанровой специфики в названии, причем с акцентом на некой футуристической тенденции, уже очерчивает важные грани содержания: авангардность, фольклорность, утопизм и антиутопизм, сосредоточенность на абсурде в самом широком его толковании.

Жанровая специфика заглавия актуализирует прежде всего фольклорную составляющую творчества Е. Летова, характерную также и для Д.И. Хармса («Шапка», «Новые альпинисты», «Басня» и др.), и для московского концептуализма (к примеру, циклы о милиционере («милицианере») Д.А. Пригова). «Зказка напоследок» может представляться как некий дериват докучной сказки, в которой действие закольцовано, текст основан на повторах, рекурсии. С другой стороны, орфографическая неправильность написания главного слова в названии фокусирует внимание не только на традиционности подобных экспериментов для последовательных футуристов (А.Е. Кручёных) или ОБЭРИУтов (Д.И. Хармс), но и допускает некоторую «разомкнутость» в пространство будущего, приводит в движение рычаги жанровой эклектики (в широком понимании) текстов Е. Летова, в данном случае ощущается связь с утопией и антиутопией¹⁹, здесь — в формах взаимодействия советских реалий, праистории и/или постапокалипсиса (среди песен — «Он увидел Солнце», «Здорово и вечно», «В стену головой», «Детский мир», «Дезертир» и пр.). Написание «зказка» актуализирует и перекодировку понятия, что характерно для творчества Д.И. Хармса (ср., также в других текстах и песнях Е. Летова специфику нумерологической маркировки и кодирования, подобной хармсовской («Бред (Кошмар)», «Вороны», «Перемена погоды», «Сцена в кабинете № 11» и др.).

Одновременно в заглавии фиксируется пороговость: жанр сказки предполагает повествование о том, чего нет в реальности, точнее, предусматривает наличие бинарной оппозиции реального и ирреального; форма «напоследок» отсылает, опять же, к некому знаку границ,

¹⁹ М. Кучеренко и А. Ярмо, Ю.В. Доманский, исследуя творчество Е. Летова, справедливо полагают, что «антиутопические мотивы могут быть выражены и в лирике» (Кучеренко, 2018: 90) и «принципиальная разница тут с традиционной эпической антиутопией заключается в том, что ужас передаётся “через внутренний мир субъекта”» (Доманский, 2020: 159).

предполагающему множество трактовок, сводимых в итоге к модусу ключевого перехода из одного состояния в *иное*.

Пространство текста возможно делить на две части — внутри субъекта и снаружи субъекта (это частотный структурный принцип ранних произведений: ср., «История одной радости», «Посмотрел в дырку», «Внутрь!» и др.). «Вечернее» появление героя, противопоставление пейзажа природного и урбанистического, естественного статуса индивида («И вот пошёл я вечером гулять — люблю вечером. Почему-то вечером всегда мокрой землёй воняет, вернее — земляной водой. И кайф поэтому. Читаю я на бетонном заборе: “МИРУ МИР”, и пружинка у меня под ногой: БЗЫНЬ. А солнце обалденное светит и от моего лица отражается и ещё светит» (Летов, 2018: 3) и аномальных ситуаций («Наступаю я сапогом на газету, а это кусок “Омской правды”. Остановился я, надавил каблуком — гляжу, под давлением из газеты омская правда в чистом виде выступила, растеклась чёрной лужицей, затвердеть грозит и пахнет, как свежий поролон. Я конечно не стал унижаться, упускать шанса, взял, да и намазал ей свои новые хромовые сапоги» (Там же)) как эксплицитированные приметы рубежного положения сходятся в тревожном и/или побудительном маркере для субъекта: «...пружинка у меня под ногой: БЗЫНЬ» (Там же). После этого окружающий мир приобретает ирреальные очертания, выраженные в управлении контекстом, буквализации метафорики: выделение омской правды из газеты «Омская правда» (это правда, конечно, фиктивная, раз получена под давлением и стоит лишь того, чтобы ее применяли вместо гуталина; а кроме того, уточнение, что правды этой — «кусок» вызывает вполне определенные ассоциации), просачивание «кайфа» субъекта через респиратор наружу (ср., «Вечерняя сказка», где в одном предложении описана обратная ситуация — субъект поглощает запах постапокалипсиса — снова положение «между»: «Когда все листья разом упали с деревьев, и от удара с земли поднялся густой дымный запах — я стал вдыхать и вдыхать и вдыхать не останавливаясь ни на секунду — пока лёгкие не взорвались с красным

звук. Чуть не опоздал» (3.10.84) (Летов, 2018: 63). Последнее обстоятельство становится причиной избавления героя от эго («догадался, что сам представляю собой очередной мусор» (Там же: 3) и понимания необходимости своей дислокации, как и всего остального, «в строго неопределенном месте» (Там же) («место присутствия» у М. Хайдеггера (См., Хайдеггер, 1997). Новый звук пружины сигнализирует о новом витке повествования. В «Зказке напоследок» содержатся многие образы, получившие развитие в других ранних текстах Е. Летова («Блюз» (1984), «Сиж у забытой дороги...» (1984), «От всей души желаем вам...» (1985), «Жёлтая пресса» (1986), «Слепите мне маску» (1986), «Мы — лёд» и др.).

Таким образом, творчество Е. Летова 1980-х гг. очевидно коррелирует с творчеством Д.И. Хармса (а также с творчеством концептуалистов и пр.). У обоих авторов противоположные представления могут быть в одно и то же время истинными (неаристотелевский мир), пространство у них геодезично, а не линейно (неэвклидовский мир), а причинно-следственные связи нереальны (неньютоновский мир). Оба утверждают наличие множественности миров, продвигают идеи существования сверхреальности, доказывая, что человек — часть чего-то большего, чем он сам, чего-то, что не ограничивается видимым пространством и традиционным пониманием времени. Между тем связь Е. Летова и Д.И. Хармса прослеживается и далее, причем связь эта не только «текстовая», но идейная, и видится она уже не в ранних стихах Е. Летова, иногда относящихся ко времени освоения им различных поэтических техник и, что характерно, индивидуальных поэтик, но написанных уже вслед Д.И. Хармсу, в гораздо более поздних — 1990-х и 2000-х гг.

Безусловно, творчество, поэзия Е. Летова — это во многом выражение происходящего в мире противостояния сил, отстаивающих светлые принципы (к этим силам, которые всегда в меньшинстве и кажутся слабее, конечно, принадлежал сам автор), и сил темных, пытающихся препятствовать первым соответствующими методами, основанными на лжи,

лицемерии, культе страха, власти и наживы. Доводя себя, свои физические и душевные возможности до невероятных пределов, свой творческий императив — до максимума, преодолевая самость и эго, ставя себя в условия нечеловеческого напряжения, Е. Летов проиллюстрировал таким экстремальным способом потенциал малочисленного, но эффективного сопротивления, со стороны кажущегося абсурдным, а, может быть, им и являющегося, на самом же деле становящегося высшим триумфом.

Несколько иной характер приобретает абсурд в творчестве Вени Д'ркина. В его жизни и творчестве абсурд не начинается и не заканчивается, поскольку является его базой и всякий раз предстает в разных ипостасях. Александр Литвинов (имя при рождении) однажды уничтожил свою личную историю, став для друзей сначала «Дрантей», затем для всех Веней Д'ркиным. Речь идет о пресловутой для знатоков и поклонников его творчества трансформации имени в момент внедрения в «другую» сферу бытия, на дебютном для себя фестивале «Оскольская лира», когда он одновременно вошел в просветляющий мир творческой метафизики, основанный на экзистенциальной бессмыслице. Приведем всё же трактовку этого эпизода импресарио самого автора-исполнителя Н. Осис: «Здесь надо рассказать предысторию — на Оскольском фестивале (1994 г.) некто Саша Литвинов, испугавшись злобной тётки, долго и очень грозно выпрашивавшей его фамилию для документов, сказал некий такой пароль из старой местной шутки: “Как зовут? Веня Д'ркин. Откуда? Из Максютовки”. И случайно стал лауреатом этого фестиваля, впоследствии бегущей строкой по экрану прошло: “Веня Д'ркин (Максютовка)”. Так появился этот псевдоним» (См., Ласточка, 1998). Показательна определенная, но, видимо, намеренная отстраненность от имени «Саша Литвинов» как уже не имеющего отношения к герою интервью (разговор «о нём» в третьем лице), использования пароля в самой ситуации (аспект трансцендентального перехода *отсюда — туда*) и её внешней «случайности». Смена имен — расхожее явление для людей искусства, но в случае Вени Д'ркина (как и в случае, к примеру, Егора

Летова), думается, сыграл свою роль некий бессознательный фактор, заставлявший древних китайцев (для них осознанный) менять свои имена каждые семь лет. Изменение имени сопряжено с экзистенциальными модификациями, касающимися личности («стирание» прошлого, инверсия судьбы, и пр.), а метаморфозы подобного рода представляются как минимум эскапистской попыткой ухода от привычного, устоявшегося восприятия себя и мира. Кроме того, исходная ситуация, в которой был создан псевдоним, достаточно абсурдна, да и сам псевдоним характерен своей пародийностью и неосновательностью, несерьезностью, хотя подобная кажущаяся простота впоследствии становится индикатором гениальности²⁰. Между тем последний может определяться путем постижения творчества поэта, что, впрочем, далеко не всегда необходимо определять, особенно в данном случае, ибо истина не нуждается в аргументации. Но все же перейдем к творчеству.

Текст песни «Молодой пожарный» (песни Вени Д'ркина цитируются по соответствующим фонограммам альбомов: Д'ркин, 1996, 1997, 1998), на наш взгляд, является образцом «констатации смыслового, логического, бытийного, а соответственно и языкового бессилия обнаружить организующее начало в окружающем мире» (определение абсурда О.Д. Бурениной (Буренина, 2004: 25)). Все указанные измерения абсурда находят свое отражение в его структуре и достаточно легко вычленяются. Однако обратимся вначале к сюжету. Сквозная аллегория и посыл песни, с одной стороны, просты. Аналогичная газетным сводкам новостей середины 1990-х гг. завязка определяет конфликтный ракурс текста — «закурила девочка и уснула пьяная загорелась комната». Приезжают пожарные, не торопящиеся выполнять свою работу из-за страха своей гибели и наличия потомства

²⁰ Укажем, однако, на явную взаимосвязь вымышленного имени А. Литвинова и знакового для русской культуры текста Вен. Ерофеева «Москва — Петушки», которая видна, конечно, не только нам: «Псевдоним исполнителя оказывается связанным не только с именем писателя, но и с именем героя ерофеевской поэмы – Веней» (Сидорова, Якимов, 2008: 182).

(«дети есть»). Между тем среди них находится «молодой пожарный», которому «нечего терять», и, когда уже «несет он девочку на руках из пламени», остальные пожарные начинают «всюду воду разливать» в результате чего оба, и пожарный, и девочка, утопают. Когда спасти уже некого, приезжают «спасатели», чтобы «с аквалангами на дно за трупами нырять а вода вся высохла потому что жарко там игрались дети спичками и загорелось все опять». Снова возникает другой «молодой пожарный», пытающийся избавить всех от напастей. Гротескные ситуации накладываются друг на друга и в финале они уже просто констатируются, свидетельствуя нескончаемый поток экзистенциального сумбура: «уехали пожарные приехали спасатели потом опять пожарные потом опять спасатели потом опять пожарные потом опять спасатели».

Таким образом, пространство текста разделено на две неравные части, что связано с двоичностью его системы образов и миров: молодой пожарный, представляющий собой антимир, противопоставлен спасаемым (они же виновники катаклизмов (девочка, дети)) и горе-помощникам (пожарные и спасатели), которые, по сути, могут характеризоваться как основа «нормального» существования (т.е., на поверку, абсурдной энтузиастической деятельности, оборачивающейся полной катастрофой). «Молодой пожарный» фиксирует собой антимир, несмотря на то, что выступает неким освободителем, избавителем в весьма широком, как увидим, смысле. Фактически его героизм остается не замеченным «коллективом» его коллег, причем в весьма резкой форме: когда спасение девочки, в общем, произошло, они приступают к исполнению своей функции с великим воодушевлением («а им всем насрать что молодой пожарный не умеет плавать»). Такая рецепция актуализирована в финале песни двойным повтором нецензурной фразы, заменяемой Веней Д'ркиным эвфемизмом («робаный совок») на одном из выступлений, видео которого имеет «хождение» в «сети» (см., <https://www.youtube.com/watch?v=a8xkubJWtCg>).

Молодой пожарный инстинктивно транспонирует себя за рамки цивилизационных отношений, где цель оправдывает средства. Пожарный и пожарные демонстрируют разные типы «одержимости», «горения»: у первого этот тип не каузальный, не рассудочный, бессознательный; толпа / пожарные тоже действует/ют стихийно, но потому, что ей/им так внушили когда-то. Девиз «потому что так надо» «работает» для обеих сторон, но пожарный спонтанно сообразуется со своей внутренней сутью, а другие – потому что так сказали. Не менее важен в этом смысле и психологический аспект, связанный с особенностями общности, берущей ответственность на себя. В общем процессе творения «доброго дела» не остается камня на камне, тем более гибель отдельных, в том числе «спасаемых», людей в общем вихре борьбы со «злой» стихией остается не замеченной. Ситуация приобретает характер борьбы ради борьбы, а не ради спасения. «Неслышимый смысл» может заключаться здесь в скрытом призыве к осознанию личной ответственности за всё происходящее в глобальном масштабе, всех и каждого; нужна всеобщая ответственность (ср. у А. Башлачева лейтмотив в многих песнях — ощущения общей вины и стыда, к примеру, «Так слушайте, как же нам всем не стыдно? / Эй, ап — спасите ваши души! / Знаешь, стыдно, когда не видно, / Что услышал ты то, что слушал.» («В чистом поле — дожди...»)) (цит. по: Наумов, 2014: 121—123).

С другой стороны, заметно разграничение на ином уровне — мифологическом, — при котором на передний план выходит бинарность (но не оппозиция) двух первоначал — огня и воды. С такой точки зрения смысл песни приобретает еще более условный и символический характер, сопряженный с философской и универсализирующей ее рецепцией. Образ «молодого пожарного» тождествен огню как преобразующему и объединяющему началу: «молодой пожарный не боится пламя», потому что он и есть это «пламя». В пожарном «горит огонь желанья», его не только не останавливает отсутствие надежды, наоборот, именно её отсутствие является критерием его движения. В то же время молодой пожарный — фигура

одинокая, как всякий истинный спаситель, но также и как всякий индивид, идущий против общепринятых предписаний, при этом жертвующий собой, а в итоге воспринимающийся как нарушитель «естественного», как кажется, хода событий, течения жизни. И вода здесь, собственно, оказывается символом такой жизни, согласно традиционному пониманию воды как бесконечного экзистенциального потока. Получается, что «молодой пожарный» не приспособлен, условно говоря, к существованию по общеустановленным нормам, «не умеет плавать», т.е. «плыть по течению», адаптироваться в бытовом водовороте, сообразуясь с определенными навязываемыми правилами. В результате мы имеем вполне абсурдистский текст, в котором конкретная ситуация принимает глобальный смысл, экзистенциальный абсурд обретает метафизическое значение — его природа пребывает в сфере тварного, причем создается, воспроизводится и культивируется абсурд человеком.

На уровне формы прежде всего актуализируется прием навязчивых повторов, обесмысливающих и без того логически и экзистенциально абсурдный сюжет. Нарочитые синтаксические и грамматические неправильности, которыми изобилует текст («стало нечего дышать», «не хотят в пламя лезть», «не боится пламя», «до глубины по горлышко» и т.п.) служат вящему изображению абсурда суетливых инициатив, безудержной неумной акциональности и предприимчивости, превращающих нечто реально необходимое в балаган и вертеп.

Тему экзистенциального абсурда Веня Д'ркин продолжает в песне «Золотоглазый Коперник». Интересны ее архитектоника и образная система, в данном случае представляющая собой художественное единство. Автор, на первый взгляд, сужая образную структуру до экспликации субкультуры («начесали петухи пункера распустили хаера хиппаны») и явно очерчивая локально-временные рамки 1990-ми гг. (увидим далее), на самом деле предельно обобщает, глобализирует хронотоп и образы. Субкультура несет в себе остатки интуитивного знания об идеальном мире, в котором человек

предоставлен самому себе, разомкнут вовне и является творческой единицей. Тем самым на уровне метатекста происходит отождествление «пункеров» и «хиппанов» с первобытным обществом, основанном на принципиальной сакрализации окружающего, своих поступков, как внутри групп, так и по отношению к внешней субстанции и т.п. В этой связи понятна актуализация множества как взаимосвязанного целого (субкультуры хиппи и панков, в негласном кодексе которых наиболее ярко выражен феномен свободы во всех своих ипостасях) в отличие от предыдущего рассмотренного текста, где важна демонстрация противопоставления индивида и массы.

В «Золотоглазом Копернике» также есть антитетический уровень: представители указанных субкультур противопоставлены представителям правопорядка — между теми и другими в постперестроечное время часто возникало, говоря условно-иронически, взаимное непонимание. Но Веня Д'ркин снова усиливает и даже абсолютизирует степень конфликта двух систем, в большей мере характерного для 80—90-х гг. прошлого столетия. Редуцировавшийся в 2000-х, в 2010-х гг. он практически сходит на нет в силу почти тотального исчезновения молодежной рок-субкультуры с специфической для нее идеей протеста²¹; ныне, возможно, данный аспект трансформировался в некие другие сферы, которым также часто свойственно бунтарское начало в его активном варианте (в частности, рэп-субкультура, в

²¹ С другой стороны, можно говорить о существовании рока именно как субкультуры без традиционно связываемой с ним идеи социального или политического протеста (хотя значительная часть сибирских групп 1980-х гг., отдельные современные политизированные и нишевые «столичные» группы целенаправленно и категорически оппозиционны), т.е. не как контркультуры, в качестве которой его стремились позиционировать доперестроечные властные структуры (об этом, в частности, говорит и Ю.В. Доманский (Доманский, 2013: 11—12)). Субкультура, скорее, пытается отстаивать свои идеалы и своё право на существование, нежели осознанно борется с кем и чем бы то ни было. Такое положение рок-субкультуры стало более заметно в 1990-е гг. Бунт рока, в общем, ничем не отличается от характерного бунта художника, выражающегося в его стремлении к творческой свободе.

которой существуют относительно удачные попытки работы с словом (к примеру, М. Фёдоров («Оксимирон») и Д. Кузнецов («Хаски»)).

Итак, в пространстве, показанном в первом куплете песни и напоминающем постапокалиптическое, «мусора» как персонифицированное мировое зло сдаются в плен и идут «этапом до великой стены», т.е. сакраментальные тюремщики и арестанты меняются местами. В этом мире швеллера — здесь символ механизации и автоматизма — дают ростки, «как лоза». Появляется традиционный у североамериканских индейцев символ возрождения — стрекоза²² (скорее всего, именно такая рецепция актуализируется в тексте, ибо речь идет, во-первых, о субкультурах, возникших и получивших развитие в Америке, во-вторых, сам текст «закольцован», как увидим далее, в силу своего содержания, которое, как и в «Молодом пожарном», представляет собой проекцию мироздания и спиралевидного бытия). Нет в идеальном мире всякой иерархичности, отсутствует иллюзия и неведение: «исчезли этажи в миражах». Подчеркнем, что всё же здесь есть конкретные указания на то, что так было не всегда: «мусора», «стена», «швеллера», «этажи» и «миражи» существовали либо до, либо после определенного события, так или иначе экзистенциальный процесс идет по кругу или по спирали (что вернее). «Золотоглазый Коперник» в рефрене поэтому не случаен и как создатель и пропагандист учения о гелиоцентрической системе вселенной с *единым центром* — Солнцем, вокруг которого происходит *вращение* небесных сфер, но также и как «зачинатель» технологической цивилизации. Отсюда Коперник — золотоглазый (солнце) — творец мира и *текста* о мире — создает *творца мира*, воспроизводящего внешне иную вселенную, но внутренне, в общем, ту же самую, и так дальше. Одно перетекает в другое, процесс циклизуется и

²² Ср., с аллюзиями на архетипическое мировосприятие австралийских аборигенов у Б. Усова (Белокурова) (московская группа «Соломенные еноты»): «слышал ли песнь стрекоз батяня-вомбат» («Батяня-вомбат») (также цитируем по фонограмме альбома: «Соломенные еноты», 1996).

вечно циркулируется, постулируя вечное возвращение в поиске дороги домой, в «маленький домик с видом на небо а в небе апрель» (ср. многочисленные примеры песен экзистенциального панк-рока 1980—90-х гг.: «Маленький принц возвращался домой», «Про зёрна, факел и песок» Е. Летова, «Домой!» Я. Дягилевой, «Алгебра и гармония» Б. Усова, «Мой город будет стоять» Е. Ержанова (Анти), и мн. др.).

Затем, во втором куплете, разворачивается конкретная ситуация ликвидации свободы в высоком, идеальном понимании: «но защёлкали замки на руках но завыли на портах кирзаки». Предлагается «свобода в выборе зависимостей» (Г. Гессе): «и остался пункерам нозепам паркопановый бедлам хиппанам». Следующий уровень текста уже окончательно универсализирует космос с очевидными признаками хаоса, абсурда: «и на этом вот и вся недолга иллюзорная модель бытия оборвались небеса с потолка и свернулась в карусель колея». Правильный путь потерян в суе и круговерти быта. Спасение — также момент, специфичный для 1990-х гг. — предстает в наркотическом бегстве от абсурдной реальности, несмотря на попытки творческого ее преобразования: «ты спасибо помогла чем могла ты на феньки порвала удила ветхой пылью рок-н-ролл на чердаках я иглою на зрачках наколол». То, о чем говорится в припеве, который трансформируется после второго куплета, возможно узреть теперь только сквозь наркотический дурман, не исключая творческого акта, поскольку иные методы достижения «маленького домика с видом на небо» практически забыты. Тем более, что то, что доступно взору, — всегда иллюзия, даже если «блестят твои глаза», и даже если сознание и зрачки расширены с помощью препаратов. Постоянство несвободы утверждается и используемой специальной лексикой или словообразованиями уголовного мира («порты», «замки» и т.п.). Поэтому снова возникающий в припеве лирический субъект просит демиурга — «золотоглазого Коперника» — нового своего сотворения, а вместе и сотворения мира. Микрокосм и макрокосм творятся одновременно, каждый миг: «Золотоглазый Коперник, твори меня вновь».

Всё начинается заново, мир и текст возвращаются к началу. Обретение свободы — в выходе из абсурдного порочного круга превращений, в оставлении колеса страданий.

Рецепция категории абсурда как «неслышимого» смысла эксплицированно выражена в песне «День Победы» (мы ориентируемся на, видимо, более ранний вариант текста, представленный на фонограмме «Д’ркин Веня. Запись для дяди Коли [Фонограмма] / Веня Д’ркин — 1997 г.»). В ней квинтэссируется авторская индивидуальная модель мира, пространство которого разделено на три эфемерных кластера, обозначенных базовыми, на наш взгляд, концептами культуры — «жизнь», «смерть», «любовь». В начале звучит тезис — «а смерти нет», задающий некий вектор, свойственный западному сознанию, традиционно отказывающемуся от расширенного восприятия смерти как перехода из одних границ в другие и расценивающего ее как финал, после которого — пустота, небытие. Данная рецепция подтверждается далее: «она может быть там где есть жизнь а на войне то есть там где все мы либо окоп либо госпиталь либо победа» (с другой стороны, ср., у М.И. Цветаевой в «Поэме конца»: «Жизнь, это место, где жить нельзя:/ <...> / Ибо для каждого, кто не гад, / Ев—рейский погром — / Жизнь.» (Цветаева, 2015: 289)). Речь идет об абсурдности мировосприятия, представлениях о жизни как о войне, на которой, как известно, выполняются приказы, нацеленные на реализацию человеком определенных социальных функций. Они в результате сводят человеческое существование к военному положению и пребыванию в основном в двух локациях (раз говорим о войне): «в окопе» (во многом индивидуальная локация — локация «солдата» — в ней боец — человек экзистенциальный — защищен от социума и всего, с ним связанного, и имеет возможность «отстреливаться»; но также и прятаться, потому и локация страха) и «в госпитале» (локация обывателя — болезни, усталости). Но есть и третья локация — «победа», которой достигает невеликий процент даже

экзистенциальных людей-«солдат». Они хоть и «окопались»²³, но избрали путь спасения души в ущерб телесному, материальному — иллюзорному: «если в окопе забиты сортиры голодные дети разорваны кеды и сорванный голос это песня о мире скоро к тебе придет день победы».

Следующий куплет развивает предпочитаемую трактовку: жизни в жизни, соответственно, тоже нет, ибо жизнь подменена войной, где «во ржи сорняком этажи». Снова, как и в предыдущем рассмотренном тексте, используется символ этажей (этажи — олицетворение конвенционального, ролевого, оппозиционного по отношению друг к другу характера взаимодействия людей, основанного на автоматизме и повторяемости), соотносимый с символическим рядом Д.Д. Сэлинджера из его знаменитого романа.

Любви на войне также нет, т.к. война как суррогат жизни (которая в абсолютном выражении обретается после выхода из колеса сансары) — это не мир, это хаос, абсурд. Поэтому любовь также заменяется привычной фикцией и имитацией — «либо семья либо рок-н-ролл».

Окончить войну, выйти из круговорота повторений иллюзий, возможно лишь победив. Одержав победу — не значит «победить» в привычном, «бюргерском» понимании социального человека, т.е. торжествовать свою посредственность. Победа и поражение для человека экзистенциального суть одно и то же: в представлении обывателя победа экзистенциального человека выглядит полным провалом, проигрышем, в то время как для космоса и для него самого она становится триумфом. Жребий экзистенциального человека изначально и всегда трагичен, но в этой трагедии заключен смысл, возвышающий его до предельных рубежей (ср., у Е. Летова: «Это знает моя Свобода / Это знает моя Свобода / Это знает моё Поражение / Это знает моё

²³ Ср., у А. Фишева (группа «Оргазм Нострадамуса» (г. Улан-Удэ): «между слоями слиться по-своему таиться в тени и улыбаться пропеть дифирамбы дерьму коровьему да в глубине планеты окопаться («Жрать без ума...») (цит. по фонограмме: «Оргазм Нострадамуса», 2001).

Торжество» («Свобода») или «Я родом из Победы» («Я родом из этих невежливых строчек...») (Летов, 2018: 285; 374); а также практически все фильмы В. Херцога, снятые им до 2000-х гг. (к примеру, «Каждый за себя, а бог против всех», «Строшек», «Фицкаральдо», «Там, где мечтают зеленые муравьи»). Предпринимая абсурдные усилия, обреченный, лишенный всяких надежд экзистенциальный человек, одинокий в своем непосильном экстремальном действии, вырывается из стандартов и лимитов, достигает Победы, Истины, Абсолюта, Свободы: «как потухшим костром догорал паренек значит он победил и какой ему прок от расстановки тактических сил он уже все забыл он уже всех простил по дороге домой он собой прокормил мы ему помогли чем могли поклон до земли». «Победа», «смерть», «нирвана», «просветление», «ясность» в таком контексте воспринимаются как синонимы. На абсолютной грани, на краю физического существования человек обретает истинное величие.

Поэт свидетельствует об этом далее в итоговом рефрене, применяя фольклорную градацию («теремок, теремок он не низок, не высок...») — теремок как нематериальное мироздание, осознаваемое в духовных параметрах стремления к освобождению от него — наступления «дня победы»: «день победы он не близок и не далек день победы он не низок и не высок». Истина, смысл всегда внутри человека, их не нужно искать. Подобно Атману «День Победы» — «не это, не это» (Брихадараньяка Упанишада; см. об этом также раздел настоящей диссертации, посвященный творчеству Е. Радова); или Дао и принципу Дао (§ 14 «Дао дэ Цзин»): «Его верх не освещен, его низ не затемнен. <...> И вот называют его формой без форм, образом без существа» (Дао дэ Цзин, 2018: 30). «День Победы» не имеет свойств, не имеет ни пространственной, ни предметной природы, он просто пребывает в «условном наличии» (и есть, и нет).

Очевидная связь рассмотренного текста с фольклорными (сказка «Теремок», песенка про каравай), а также с общеизвестной знаковой песней «День победы» В. Харитонова и Д. Тухманова, с нашей точки зрения,

обусловлена разностью языковых и семантических сигналов, функциональных в тексте Вени Д'ркина. В первую очередь через постановку ударения на последнем слоге в д'ркинском тексте («день победы») осуществляется в известной степени отмежевание от смыслов эстрадной песни, от ее конкретики, и передача иной, трансцендентальной, проанализированной нами семантики. Одновременно это же (ударение), наоборот, сближает текст с детским фольклором («вот такой вышины́, вот такой нижины́, вот такой ужины́, вот такой ширины́»), подчеркивающей отсутствие традиционных причинно-следственных связей в незамутненном детском сознании, подобном Атману («tat tvam asi» — об относительности (см., с. 136—137 диссертации)). Переключка на уровне семантического отталкивания наблюдается и на глубинном смысловом уровне — рождение / смерть / выбор (у Вени Д'ркина — «догорал паренек» (т.е. гибель, но и высшее рождение), избравший «день победы» (освобождение); в «Караваяе» — чествование именинника («рождение»), солярный символ «каравая», от которого каждый может получить свою часть, как в материальном, так и в символическом плане, но именинник выбирает, кого сам захочет, — «кого хочешь, выбирай»).

Синкретичность творчества Вени Д'ркина уже в пограничности его творчества как несоотносимого ни с какой внятной структурой, не вписываемого в какие-либо четкие рамки. Это подчеркивается не единожды в документальной книге А. Горбачева и И. Зинина «Песни в пустоту», посвященной отечественному музыкальному андеграунду 1990-х гг. Так, по воспоминаниям близких Вени Д'ркину людей, его положение «между» проявлялось во всем, и это весьма осложняло ему дорогу к широкой аудитории, осложняло быт в целом: «Дркин, конечно, был очень органичной историей для Старого Оскола — такое пограничное явление между роком и авторской песней. А таким пограничным людям пробиваться сложнее <...>»; «А что касается Дркина, то он был поэтом с гитарой. <...> Веня мелодекламиривал свои стихи, он всё-таки не композитор, он поэт-актёр, и

группа его была таким музыкальным мини-театром» (Горбачев, Зинин, 2015: 257—258); «Трагедия и комедия, жизнь и смерть — там всё было на грани, на каком-то пересечении» (Там же: 254). Действительно, он был «рубежным» человеком: в музыке — не бард, не рокер, но одновременно с этим — художник и поэт; территориально — не в Москве, не в провинции; к концу своей короткой жизни, на наш взгляд, находился даже уже где-то на экзистенциальной периферии.

Конечно, смысл рассмотренных песен коррелирует с смыслом жизни самого Вени Д'ркина, возвысившегося над границами, определяемыми здравым смыслом, и обретшего важное значение не только для русской рок-поэзии, но поэзии вообще, пусть, возможно, всё еще не оцененного исследователями как должно (хотя серьезная и качественная работа в этом направлении уже ведется (см., статьи А.В. Лесниной (Леснина, 2016), А.П. Сидоровой, А.Б. Якимова (Сидорова, Якимов, 2008), и др.)).

В сборнике «Рок-поэзия. Текст и контекст» в 2000 г. было опубликовано интервью с Д. Озерским (см., Князев, 2000), участником и, прежде всего, автором большинства текстов группы «АукцЫон», со-творцом ее лидера Л. Фёдорова, в последние десять лет чаще выступающего единолично, дающего сольные концерты и выпускающего сольные альбомы, хотя и при активном участии соратников и друзей (в частности, виолончелиста В. Волкова, а также Л. Сойбельмана, известного музыкального авангардиста). Именно на этом интервью мы будем основываться в процессе толкования текстов Д. Озерского, составивших стихотворную часть альбома «Зимы не будет» (2000), в частности в вопросе применимости к ним избранного нами понятия «развоплощение».

Мы используем философский термин «развоплощение»²⁴ как наиболее адекватно отражающий наше понимание языка абсурда в художественном

²⁴ В самом общем значении данный термин может пониматься как уничтожение конкретной формы, «воплощенного» образа, прекращение существования чего-либо в предшествующей объективации, т.е. в том числе выход на новый, более высокий

произведении. Здесь важно еще раз отметить взаимообусловленность бытийного и языкового в абсурдистике. Особая лексическая наполненность произведений абсурда значима не столько как коммуникативный функционал, сколько как способ прикосновения к тайнам бытия и мироздания. И.А. Бродский, на наш взгляд, вплотную подошел к абсолюту понимания языка абсурда в своем эссе о специфике языка произведений А.П. Платонова («Послесловие к «Котловану» А. Платонова»). То, что А.П. Платонов обнаружил «тупиковую философию в самом языке» (Бродский, 2014: 24), наталкивает И.А. Бродского на мысль о содержании абсурда в грамматике не просто языка конкретного писателя, а о языке в целом, что уже свидетельствует не об индивидуальной трагедии, а о трагедии человеческой расы вообще. *Синтетический*, не аналитический, имперсональный характер русского языка обусловил «возникновение понятий, лишённых какого бы то ни было реального содержания» (Там же). «Не эгоцентричные индивидуумы, которым сам Бог и литературная традиция обеспечивают кризисное сознание, но представители традиционно неодушевлённой массы являются у Платонова выразителями философии абсурда, благодаря чему философия эта становится куда более убедительной и совершенно нестерпимой по своему масштабу». — подчеркивает поэт (Там же). Думается, выводы, сделанные И.А. Бродским относительно языка А.П. Платонова, могут быть приложимы к языку произведений отечественных авторов исследуемого нами периода, в которых реализуется категория абсурда (особенно в текстах Ю.В. Мамлеева, М.Ю. Елизарова, Д. Озерского).

экзистенциальный и онтологический уровень. Является распространенным термином философии, начиная с Аврелия Августина («О граде Божием» (Августин, 2016)) и Майстера Экхарта («Духовные проповеди и рассуждения» (Экхарт, 2008)). Применяется по сей день, например, в работах Ю.М. Дуплинской: «путь развоплощения, – путь поворота творения вспять, назад, к тому единению с Богом, которое было не только до отпадения от Бога (грехопадения), но и до сотворения мира, – когда Бог еще не воззвал из бездны «ничто» образы всех вещей» (Дуплинская, 2011).

Таким образом, к восприятию И.А. Бродского, подчеркивавшего характер «синтетичности» русского языка с присутствующей в нем тенденцией «грамматической абсурдности», а также особенности языкового метаморфизма, базирующегося на понятийной относительности, выражаемой в произнесении бессмыслицы, сохранении молчания или немоте (Бродский, 2014: 23—24) близко значение названного выше термина («развоплощение»), характеризующее не как вырождение и исчезновение языка, но, наоборот, как восхождение его на более высокий семантический уровень. Здесь следует обратиться к интерпретации языка М. Хайдеггером, точнее к пониманию им категориального взаимодействия языка, смысла, фонетики. *Во-первых*, для нас важен выявляемый М. Хайдеггером аспект т.н. «говорящего языка», когда отсутствует т.н. «я-говорящее», но «говорит» сам язык. При этом вступают во взаимоотношения коренные формы языка, где смысл может порождаться корреляцией «акустического образа» и понятия (см., Орлов, 1999; Heidegger, 1983). Таким образом, разговор от первого лица нейтрализуется, что получает исключительное, на наш взгляд, значение при интерпретации идущих ниже текстов Д. Озерского. В этой связи слова могут оставаться свободными от преходящих смыслов, а *во-вторых*, возвращаться к вечным смыслам, некими тайными путями соотносясь с фонетическим планом выражения, реализующим первоисточник поэтического мышления: «Еще до слов — музыка, еще до музыки — ритм (рифма), еще до ритма — тишина» (Орлов, 1999: 80). Сам Д. Озерский развивает свою мысль о назначении рок-поэзии в том же контексте: «Мне важно, чтоб слово соответствовало музыке на звуковом уровне, тогда оно действует, начинает жить» (Князев, 2000: 35). И, *в-третьих*, при выполнении двух названных условий (нейтрализации «я-говорящего» и соотнесенности идейно-звуковых способов репрезентации) происходит развоплощение слова, что способствует высвобождению экзистенциальных сил читающего / слушающего и его соучастию в творческом процессе с пишущим / декламирующим (поющим).

Как уже было отмечено, интервью с Д. Озерским, на котором во многом мы основываемся, было записано в 1999 г. и увидело свет в 2000 г. (см., Князев, 2000). Подобное уточнение принципиально, т.к. указанный временной этап знаменует некий творческий переход диады Фёдоров — Озерский к такой рецепции поэзии, в которой происходит уничтожение конкретных лексических форм. Эта выделенная нами творческая стадия отражает новый, «хайдеггерский», подход к словесному наполнению и передаче высказывания. Но данный «скачок» осуществлялся тогда неосознанно, как и написание песен: «Это попытка уйти от каких-то логических схем, логических структур. Если эти тексты читать — видно, что образы очень слабо связаны между собой. Синтаксис заменяется музыкой. Музыка соединяет слова, которые кажутся бессвязными на бумаге. На той же «Птице», скажем:

еще не поздно день уже прожит

проснись прохожий я тебе верю

сдирая кожу входит луна в узкие двери

— Вот картинка, отрывочек, который создает определенное настроение. Но это настроение никак не называется словами, не выражается. Это не есть зарифмованная мысль. Причем слова самые обычные, самые простые. <...> это довольно далеко от обычного понимания поэзии. <...> поэт в моем понимании пытается всегда сказать что-то новое, <...> найти новые слова, новые обороты. А здесь наоборот — здесь попытка составить слова, развернув их несколько другим способом. <...> Здесь нет мощной аналитической подпорки. Основная задача у рок-поэзии — не мешать музыке, не мешать той энергии, которая идет в музыке. Скажем, какие-то цветистые обороты <...> нельзя употреблять, потому что они начинают перетягивать на себя одеяло. Если слушатель начинает думать: что это он там сказал, что этот оборот значит, как это понимать — все рухнуло» (Князев, 2000: 38—39). Как видим, цитация такого большого фрагмента интервью оправдана, ибо в нем иллюстрируется творческий акт Д. Озерского того

времени. Между тем процесс создания стихов модифицировался почти сразу (это мы постараемся аргументировать далее), когда поэт начал «примитивизировать» словесную цепочку, упрощая используемую лексику до междометий, контаминируя разнородные слоги, диссимилируя семантику и синтаксис и т.п., «вытаскивая» слова из привычных конструкций и алогизируя высказывание. Думается, не случайно в середине 1990-х гг. участниками группы «АукцЫон» в сотрудничестве с поэтом А. Хвостенко был выпущен альбом на стихи В. Хлебникова («Жилец вершин» (1995 г.)), поскольку его поэзию, на наш взгляд, также можно рассматривать на сугубо морфо-фонетическом уровне, подключающим эмоциональный, без учета семантического (подчеркнем: это один из способов интерпретации). Тенденция апелляции к отечественному поэтическому авангарду продолжилась в индивидуальном (без «АукцЫона») творчестве Л. Фёдорова (несколько альбомов на стихи А.И. Введенского), максимизированного, повторим, в последние годы (совсем недавно Л. Фёдоров и Л. Сойбельман выпустили альбом на стихи А.С. Пушкина — «Гимн чуме» (2019 г.)).

Тексты альбома 2000 г. «Зимы не будет» (создан и выпущен не под «брендом» «АукцЫона», а в творческом сотрудничестве с музыкантами С. Курашовым и В. Волковым) (тексты композиций, входящих в рок-альбом, мы понимаем как поэтический цикл, вслед за Ю.В. Доманским (см., Доманский, 2000: 99—122)) очень хорошо, на наш взгляд, поясняют выделенные нами аспекты философии языка М. Хайдеггера (о нейтрализации «я-говорящего»; о взаимной семантической и фонетической соотнесенности), а также развивающий их — о развоплощении слова. Мы не претендуем на доскональный анализ всех входящих в альбом текстов, но попытаемся проиллюстрировать посыл преамбулы данного подпараграфа работы.

Уже в первом тексте отчетливо прослеживается связь звучащей оболочки слова, его значения и самой музыки. Вот он:

ЖИДОГОЛОНОГА
(Дмитрий Озерский)

Тенью сокола
Тихо ходит около
Жидоголонога.
Солнце наголо
Бегало и плакало
Зага-зага.
Солнце-часики,
Загибай колесики.
Тенью сокола,
Лебедем дым.
И только
Там и около
Пела тенью сокола
Живым не живым.

Губы-лютики,
Сны-салютики.
Тенью сокола
Лебедем да.
Жога-жоголо
Прыгала на ёгало
Жидоголонога.

(цитируемые тексты песен взяты с официального сайта

Л. Фёдорова (см., Фёдоров, электронный ресурс))

Процитируем еще выдержку из другого интервью Д. Озерского, касающуюся написания данного текста (курсив в цитате наш — С. М.).

«Грубо говоря, музыка – это есть некий сигнал или некий знак, который надо расшифровать, [...] либо словами, которые совершенно не обязательно должны быть связаны какой-то логической цепочкой, – а иногда это вообще должны быть не слова, а какие-то звуки, которые в этом есть. Поэтому и появляются там эти «на», «у», «при», «да», там, какие-нибудь; «жидогола» там та же самая, «зага-загала», там. Чувствуешь, что вот они, да! Эти там должны быть! [...] Но это не спонтанно, это очень долго иногда бывает. Ну, то есть, услышать – не услышать, найти, по крайней мере, соответствие вот этого слова тому. Спонтанно – это можно наболтать чисто ритмическую структуру. А ритмическая структура, она же может не соответствовать музыке, движению мелодии, ещё чему-то, ещё чему-то;

данному вокалисту данного ансамбля... Поэтому: надо самому услышать; потом это услышать от него; *понять, что это всё неправда – на самом деле он тут другое поёт*; и так далее» (Озерский, электронный ресурс).

Как видим, поэт и здесь упирает на необязательность семантической и логической расшифровки слов, которые идут дополнением к музыке (тем более, когда сигнификат выражен в разнообразных междометных контаминациях)²⁵. Между тем он уточняет важность понимания, *«что это всё неправда – на самом деле он тут другое поёт»*. Вероятно, всё-таки, аномальные, как здесь, языковые модели, соединительные и пр. конструкции используются либо как способ первоначального выражения чего бы то ни было, либо как способ выражения невыразимого и как попытка перестройки сознания реципиента, точнее, настройки его на определенный, внелогический, лад (надо заметить, что сам альбом начинается с короткой распевки «Курсивин», записанной хором-ансамблем древнерусской духовной музыки «Сирия», что уже погружает в атмосферу некоего священнодействия, приглашает вместе с музыкантами войти в определенное магическое, первородное состояние вне придуманной кем-то «логики»).

Поэтому, конечно, неслучайно следование за «Жидоголонога» песни «Жаба», в тексте которой расширяется пространственный диапазон путем применения частей речи с пространственным сравнительным значением, что опосредует выход *за* пределы человеческих чувств и видимых локусов и, возможно, движению к лицезрению особых аспектов бытия, связанных с некими вершинными субстанциями и процессами, сначала называемых

²⁵ Заметим между строк, что к этой песне сделан видеоклип, визуальный ряд которого, созданный художником А. Молевым, также будто бы «ни к чему не обязывает», лишенный формальной логической структуры и линейного, легко вычленимого и сколько-нибудь связного сюжета (см., <https://www.youtube.com/watch?v=g6Qh8mQGP1c>). А. Молев много позже выступит и автором стихов к некоторым песням альбома «Если его нет» (2013 г.), записанном Л. Фёдоровым в традиционном тандеме с виолончелистом В. Волковым.

привычными, а затем, с пониманием невозможности существования нужных номинаций в языке, скорее, «развоплощенными», словами:

Дальше, лучше, глубже,
Выше, ниже за
Гордый, добрый, вечный,
Чистый и
Диги-диги-диги-ли

Далее, за этими пределами, становятся бессмысленными даже в своей глобальной относительности понятия, обозначаемые глагольными и наречными формами со значением времени и объема, а также маркирующие мыслительную деятельность. Это хорошо видно в следующей песне «Стало», текст которой мы приводим целиком:

СТАЛО
(Дмитрий Озерский)
Стало, стало, было, не было
Много ла-ла-ла
Много было, не было, стало
Мало, мало, было, не было
Мало ла-ла,
мало было, не было мало
Думал, на лё-ли, лё-ли
Думал, на дули-дули,
дули-дудули
Стало.

Формы слов и обозначаемые ими действия, качественные и количественные характеристики («Стало / было / не было», «много / мало» и т.д.) перестают восприниматься чистым сознанием, продолжающим движение к освобождению, к настоящему своему рождению. Потому в одном ряду с ними помещаются различные формы, помогающие редуцировать их значения, сначала перекодируя, затем окончательно стирая их, превращая в фикцию, в «дулю» («Много ла-ла-ла», «мало ла-ла», «думал, на лё-ли, лё-ли», «думал, на дули-дули») (подобные эксперименты со словом продолжаются и в более поздних вещах «АукцѼона», Л. Фёдорова и Д. Озерского, к примеру в композициях «Бен Ладен», «Там дам», «Хомба» и мн. др.). И в результате

всё *становится так, как должно быть* — «Стало». Заметим, что перекодировка и иероглифика понятий, свойственная творчеству ОБЭРИУтов, весьма характерна для поэзии Д. Озерского, что и сам он косвенно фиксировал в документальном фильме «Как слышится, так и пишется» («АукцЫон», «Геометрия», 2005; см., <https://www.youtube.com/watch?v=JLOJ6jy73Gc>): «Одна из ранних песен, которые конкретно очень написаны о смерти, это «Моя любовь», в которой, поскольку песни пишутся о любви и о смерти, слово «смерть» заменено на слово «любовь» <...>» (цит. по фонограмме: <https://www.youtube.com/watch?v=JLOJ6jy73Gc>.) Таким образом, Д. Озерский накрепко связывает понятия Эроса и Танатоса, вплоть до их слияния.

Однако видят, что всё *стало так, как должно быть*, не все, поскольку иллюзии и неведение сильны. Следующий текст «Ягода» знаменует своего рода водораздел рассматриваемого цикла. Реципиента вводят в мир темный, фокус задерживается сразу на номинациях темного времени суток, темной воды, предзимнего темного времени года — осени:

Ночь-ягода
Плыл рядом и
Раздавил
День к осени
Всех бросили
Отпустил
Ночь бросили
День к осени
Убежал

Общая предметная картина «Ягоды», интерпретируемая в потоке сознания субъекта, формируется путем использования вполне традиционной лексики, но, видимо, отрицательно коннотируемой субъектом-нарратором. При этом особо выделяется парадигма «всех бросили». Выходит на передний план экзистенциальный мотив заброшенности, одиночества (недаром эта песня рефреном звучит в фильме С. Лозницы «Счастье моё», окрашенного в мрачные экзистенциальные тона). Негатив и одновременно равнодушие

подчеркивается частотностью глагольных форм с коннотацией отторжения / ухода — «отпустил», «убежал», «бросили», причем воспринимаемых как вне синтаксических связей, так и внутри них во взаимодействии с остальными формами. Приметы внешней рецессии актуализируются в «тусклых» образах — «ночь», «тень», «пыль», с помощью которых будто бы живописуется осенний ночной пейзаж («Тень строгая / Пыль трогает»), на самом же деле приобретающий зловещие очертания продолжающегося внутреннего распада субъекта, не слишком этому сопротивляющегося, но словно спасающегося бегством, хотя четких знаков того нет (то ли день «убежал к осени», то ли субъект убежал от всего происходящего). Один потенциальный яркий образ — ягода — также вызывает на поверку «темные» ассоциации, ибо «ягода» всё-таки «ночь-ягода». Конечно, каждая наша попытка интерпретации, и эта в том числе, демонстрирует один из множества возможных вариантов. Здесь, к примеру, налицо также ярко выраженный танатологический срез текста, который отчетливо виден и во всех остальных текстах цикла, без исключения. Внешние и внутренние образы данного текста трансформируются в следующем («Пусть»), где всё происходит сугубо в сознании субъекта и выражается снова через характерную для поэзии Д. Озерского хронотопическую структуру.

ПУСТЬ
(Дмитрий Озерский)
Пусть и давно.
Да и это никому.
Где огни?
Все равно не знаю.
Там между я и о.
И не скажет, ну и пусть.

Как они?
И отсюда никуда.
И давно.
Все равно не верю.
Вот мимо я и о.
И не скажет.
Ну и...

Фактически хронотоп Д. Озерского восходит к специфике пространственно-временной организации абсурда С. Беккета, особенно его крупной прозы (в приводимом нами интервью 2000 г. на вопрос о литературных влияниях поэт среди последних прочитанных и важных для него книг первой называет «Трилогию» (романы «Моллой», «Мэллон умирает», «Безымянный» (см., Князев, 2000: 37)). В «Пусть» пространство не имеет физических границ, однако вычленяются фреймы со значением направления / нахождения «где? / там / между / отсюда / никуда / мимо». Категория времени также не имеет конкретных обозначений, есть только указание «давно». Отсутствует начало и финал, фокус пребывает на уровне циклической связи прошлого и настоящего. Настоящее характеризуется лексемой «пусть», прошлое — «давно», экспликация будущего отсутствует или сливается с экспликацией циркулярно длящегося настоящего. Это выражено в начале, в середине и в конце текста, что графически можно обозначить в виде спирали, маркирующей цикличность. Было время («давно»), когда традиционный жизненный уклад с актуализацией привычного спектра систем человеческих целей, связей, причин и следствий представлял интерес, ныне же этого нет («Где огни?»). Коммуникативная составляющая опосредована невозможностью узнавания чего бы то ни было от «другого» (либо о том, чего теперь нет, узнать невозможно ни самому, ни от кого-то): «и не скажет»; хотя и сам субъект ни с кем не способен коммуницировать, в силу нежелания / невозможности / отсутствия «другого»: «да и это никому». Субъект, обнаруживая себя через безусловное отрицание первоосновных онтологических аспектов («всё равно не знаю / не верю»), приходит к постепенной редукции саморецепции и идентификации себя — «между я и о», а затем «мимо я и о», — либо же он идентифицирует себя с прошлым, с какими-то прежними координирующими его задачами, траекториями («огни» остались «между», затем летят «мимо»). Таким образом, субъект в результате находится в пограничном состоянии («между я и о»), затем вне границ («мимо я и о»), причем «я» здесь, — собственно, «я»,

эго субъекта, выражаемое в языке как детерминанте иллюзии собственного присутствия, «о» — это отсутствие, ноль, пустота, но также и кольцо, и одновременно, по Д. Хармсу, бесконечность («Предполагаю даже беру на себя смелость утверждать, что учение о бесконечном будет учением о ноле» (Хармс, 2013: 356)). Подобные концепции свойственны поэтической системе Д. Озерского, весьма показательны в этом смысле более ранние тексты «Слон», «Столбы», отчасти «Моя любовь», и поздние, к примеру «Летел и таял». В последнем субъект изображен пребывающим в неких рубежных условиях, рассматриваемых в ракурсе смысловых отношений предсмертия / посмертия, хромотопически представленными формами «завтра» («я еще не умру / это так далеко») и «туда / сюда» («она [смерть] так ждет, и ни туда, и ни сюда»). В «Пусть» же ситуация еще более безвыходная: «и отсюда никуда» (тоже не слишком ясно откуда — то ли из жизни, то ли из посмертия, но, кажется, в любом случае из колеса перерождений).

После этих двух рассмотренных негативных картин закономерно идет положительная, эксплицированная в тексте «Что-нибудь такое». Наблюдаем правильное использование языка, которое по определению несет взгляд на свершившийся факт извне (в нашем случае в «Ягода» и «Пусть») и раскрытие его, соответственно, тоже извне. Светлая печаль данного текста нейтрализует тяжесть предыдущих, и его общий посыл стирает категориальный, аналитический, бинарный императив, утверждая относительность и преходящесть человеческих целей, ожиданий и волнений, но вместе с тем и санкционирует романтический компонент вечной устремленности к идеалу:

Голову рукою обернуть —
Нет тебе покоя.
Все тебе чего-то не найти,
Что-то не вернуть
и т.д.

Затем возникает практически полное лексическое развоплощение в тексте песни «Католики», восприятие которого в полном объеме, как раз-

таки, произойдет при обращении к прослушиванию композиции, хотя движение, динамика передается и без музыки.

КАТОЛИКИ
(Дмитрий Озерский)
Нака, нака, нака, нака,
Нака, нака наголо.
Зака, зака, зака, зака,
Зака, зака заголо.
Шика, тыка, Шика, тыка,
Сыка, тыка, сыка, тыка.
Карлики-католики,
Католики-католики

Исследователь В.Ю. Новикова, подчеркивая размытость понятия «абсурд» в философии, логике, культурологии и т.д., находит у стоиков, в частности у Секста Эмпирика, «словоформы, не выражающие никакого смысла, кроме своего собственного» (Новикова, 2009: 103). Предложенная ими философская формула по созданию слов, семантически выражающих только друг друга и ничего более («блитури был скиндапсосом»), ложится, по мысли В.Ю. Новиковой, в основу языка абсурдистских произведений. Подобным лингвистическим упражнениям древнегреческих философов, а затем футуристов, ничевоков и абсурдистов, близка знаменитая фраза Л.В. Щербы, изобретенная им в 1930-е гг. («Глокая куздра штеко будланула бокра и курдячит бокрѣнка»), образы которой в свою очередь были переняты Е.В. Клюевым в его новом переводе «Алисы в Зазеркалье» Л. Кэрролла, а именно в самом начале известного стихотворного монолога Бармаглота: «Чайнело... Мильные бокры / Юлись и дрырлись к поросе, / И глокой куздры развихры / Курдячились по белесе» (Л. Кэрролл, «Алиса за зеркалом» / перев. Е.В. Клюева (Кэрролл, 2018: 13). Думается, в приведенном тексте «Католики» продолжают подобные формальные игры. Язык поистине безграничен в разнообразии своих проявлений (здесь стоит вспомнить знаменитую формулу Л. Витгенштейна: «Границы моего языка означают границы моего мира» (см., Витгенштейн, 2018)).

За «Католиками» следует «примиряющая» песня «Далеко», напрямую коррелирующая с «Что-нибудь такое» и, по сути, развивающая формально-содержательные ее стороны. Эта вещь предваряет центральную и кульминационную для всего цикла песню «Голова — нога», текст которой можно толковать в ракурсе изображения метафизики смерти-рождения / перерождения одухотворенной сущности / шамана (см., М. Элиаде «Шаманизм и архаические техники экстаза» (Элиаде, 2015) или П. Берснев «Энциклопедия шаманской мудрости» (Берснев, 2017)). Предпринятое направление трактовки может считаться вероятным благодаря совокупной рецепции этой песни. Своеобразие музыкального сопровождения с актуализацией монотонности, переходящей в контрастную разноплановость, вместе с непередаваемыми способами исполнения текста при постижении песни в процессе «живого» выступления Л. Фёдорова — всё это в совокупности отправляет реципиента в качественно иные в сравнении с повседневностью области сознания и духа. Текстуальное толкование можно производить в аналогичном инициированном нами в данном разделе диссертации русле — от формальных особенностей текста — к его содержанию и можно наблюдать, кстати, множество точек соприкосновения с пушкинским «Пророком», вплоть до финальных строк: «Глаголом жги сердца людей» // «А я уже похоже не могу молчать / — От молчания лопается кожа на плечах». Заметим, что оба текста не столько взаимодействуют между собой, сколько восходят к некому третьему, эксплицируемому в итоге в культурном коде, заложенном в коллективном бессознательном (здесь — о посвящении шамана / духовидца / поэта), на что обращали внимание исследователи (см., Доманский, 2017: 191).

Финализируется цикл песней — его номинацией — «Зимы не будет», текст которой представляет собой рефрен нескольких стихов, обнаруживающих круговой, «вращающийся» смысл самого альбома и констатирующий циклический характер человеческой экзистенции,

магистральный образ «зимы» является танатологическим иероглифом, а «он» персонифицируется как Бог, творец, Атман, Абсолют.

ЗИМЫ НЕ БУДЕТ
(Дмитрий Озерский)
А-а-а,
Зимы не будет,
А-а-а,
Тебя он любит,
О,
Потому и нет его.

А-а-а,
О том и пела,
А-а-а,
А жизнь летела,
О,
Потому и нет его.

Завершается альбом композицией под названием «Минус один», оказывающейся инструменталом «Жидоголоноги», закольцовывающей цикл, а отсутствие звучащего текста может фиксировать окончательное «развоплощение» слов, приход к молчанию как указание на абсолютный выход за рамки релятивных категорий мышления. Внутренняя революция начинается с метаморфоз языка. А. Уотс в своей книге «Путь дзэн», говоря об основном критерии постижения непостижимого как об окончании всякого отождествления, когда мир, казавшийся множеством, становится единством (чем он всегда и являлся), подчеркивает: «... в момент произнесения «последнего слова» язык был парализован собственным откровением и вынужден произносить бессмыслицу или хранить молчание» (Уотс, 2015: 63). Приведем еще один афоризм Л. Витгенштейна из его известного трактата: «О чем невозможно говорить, о том следует молчать» (Витгенштейн, 2018). Приемы пустословия, косноязычия, немоты, повторов и пр. в литературе абсурда, якобы не несущие никакого смысла и никакой информации, иллюстрируют важный аспект мировосприятия ее героев,

освободившихся от иллюзий, который перенимается читателем, чья картина мира преображается.

Следующая затем посвященная принцессе Диане «Леди дай» с голосом поэта А. Волохонского представляется нам эпилогом альбома, регистрирующего неизбежность танатологической тематики как в творчестве, так и в жизни.

Так, в целом, рассмотренный рок-цикл эксплицирует идеи философии языка М. Хайдеггера сквозь призму поэзии Д. Озерского, которой свойствен художественный принцип лексического расподобления, связанный с поэтической методологией ОБЭРИУ, в частности А.И. Введенского (а прежде — футуристов и ничевоков), реализуемой в попытке все же воспринять и передать то, что «нельзя услышать ушами, увидеть глазами, понять умом» (Друскин, 2000: 324).

С точки зрения Д. Озерского, «слова не должны мешать музыке» (Князев, 2000: 34), т.е., на наш взгляд, должны максимально приблизиться к ней, найти в полной мере в ней свое соответствие. Думается, в его творчестве сочетание «музыка стиха» получает во многом свой предельный смысл.

Таким образом, заканчивая параграф, можно сделать ряд выводов. Для феномена рок-культуры, конкретнее — для рок-поэзии особенно характерно присутствие абсурда и абсурдистских элементов в различных градациях (в частности, интерес к абсурдным и комическим деталям, размытость границ между здравым смыслом и безумием, повышенное внимание к архаическим культурным пластам и т.д.).

В творчестве рок-поэтов абсурд приобретает разные внешние формы, но внутренняя суть остается, в общем, одинаковой. Абсурд в роке проявляется в синтетическом многообразии: в особенностях поведения рок-авторов в жизни и на сцене, парадоксальности меняющихся взглядов, в синкретическом взаимодействии в творчестве различных видов искусства — от песенно-хореографических до живописно-кинематографических. Постоянное пребывание поэтов в пограничных ситуациях влечет создание

ими поэтической системы с экспликацией абсурдистских конфигураций и абсурдных типов реальности, среди которых и видимая нам (Веня Д'ркин). Грань может существовать в большей степени и как языковая, лексическая, — речь идет о зыбкости границ между текстом и музыкой (Д. Озерский). Для Е. Летова специфичны предельные уровни, выражаемые во всем: в доведении до максимума абсурдистских приемов и одновременно репрезентации тотального экзистенциального абсурда искусственно созданных человеком систем, в контрастности поэтических образов, воплощенной в противопоставлении форм крайних степеней ужаса, скрываемых в человеческой природе и порождаемой ею, и светлых, и удивительных пространств и глубин человеческого естества, шире — материализующейся в его стихах извечной борьбы темных и светлых сил. Это реализуется помимо прочего в создании целостного ассоциативного ряда, где сходятся в единстве многие мировые авторы (в том числе В.В. Маяковский, Д.И. Хармс, московские концептуалисты), при этом цитаты лишаются привычного контекста, на первый взгляд хаотические словесные комбинации, бессмысленные лексические осколки сопрягаются в нераздельности космоса, сплетаются в мистические письма.

Глава 4. Абсурд в драматургии

§ 1. Н.В. Коляда: Другой и абсурд

Понятие «Другой» является одним из центральных в философии экзистенциализма, с которой так или иначе коррелировали художественные искания западных писателей-абсурдистов. Особый смысл вкладывал в этот термин А. Камю, философия которого будет служить для нас обрамляющим фактором рассмотрения ранних пьес Н.В. Коляды. Для А. Камю, постигшего абсурдность человеческого существования, другой — это субъект, обуславливающий экзистенцию другого субъекта и понимаемый как «точка пристежки» (Ж. Лакан (Лакан, 2000)), «которой человек прикреплен к миру и благодаря которой в состоянии существовать и бороться в абсурдном мироустройстве»: «так образуется субъект-субъектная социальная структура» (Мальцев, 2016: 15). Подчеркнем, что А. Камю как философ и писатель проповедовал т.н. «героический абсурд» (в терминологии И. Хассана (цит. по: О.Д. Буренина, 2004а: 33)), предполагающий сопротивление экзистенциального человека абсурдности бытия. Между тем в пьесах Н.В. Коляды, большинство которых, с нашей точки зрения, написаны в русле абсурдистики, значителен элемент т.н. «негероического» абсурда, характерного для творчества С. Беккета с системой образов беспомощных, одиноких, маргинальных, деклассированных и т.п. героев и персонажей. Помимо этого, драма Н.В. Коляды, будучи бесспорно оригинальной, вобрала в себя многие художественные достижения современного театра, среди которых новые деконструирующие, демифологизирующие, формально-игровые авторские стратегии. В то же время она включает в себя спектр как авангардистских приемов, присущих поэтике абсурда, так и традиционных драматургических принципов повествования, накопленных опытом русской классики.

В пьесах Н.В. Коляды важна диалогичность, причем диалогичность эта всегда актуализируется в реализации диалога с другим. По мысли И.В. Купреевой, «для героев Коляды личная и бытийная гармония возможны только в сопричастности Другому, в осуществлении диалога с Другим, и эти отношения «Я — Другой» понимаются в категориях родового единства» (Купреева, 2016: 198). Названный ученый вводит в свой аналитический обиход понятие «пограничности» как зоны диалога с другим. Этот диалог совершается на различных семиотических уровнях (человек, язык, художественный метод, культура). Приблизительно в той же плоскости рассуждает Е.И. Канарская, говоря о двоимирии в текстах Н.В. Коляды: «драматург создает две симметричные космологические оппозиции (обыденный мир – деструктивная реальность, обыденный мир – гармоническая реальность), внутри каждой из которых антиномические миры соединены посредством семантически различных символических конструкций» (Канарская, 2017: 231).

В театре абсурда, на наш взгляд, весьма силен в художественном отношении этот элемент другого, прежде всего воспроизводимый в диалогических категориях. Упомянутые литературоведы оперируют номинациями сферы абсурдистики, однако никто из них не применяет в разговоре о пьесах Н.В. Коляды искомый термин. Используя в своих статьях названия «пограничность», «маргинальность», «оппозиционность», «двойничество» и т.п., они связывают их с сентименталистской поэтикой, что традиционно для отечественных исследователей творчества Н.В. Коляды (см. также, кроме названных, Дубровина, 2014; Лазарева, 2010 и др.).

Тем не менее есть ученые, изучающие драму Н.В. Коляды как драму абсурда. К примеру, О.Н. Зырянова относит ее к «драме абсурда миметического типа» (Зырянова, 2010: 7), что, по всей видимости, предполагает указание на следование драматурга традиции А.В. Вампилова, в пьесах которого осваивались поэтика и техника абсурдистики. Однако О.Н. Зырянова отмечает очевидное: в системе русского постмодернизма, к

которому она причисляет произведения Н.В. Коляды, «ужесточается абсурдная картина мира путём натурализации насилия, безумия, социального хаоса» (Зырянова, 2010: 20). Е.Ю. Лазарева высказывает близкую к нашей точку зрения о частичной включенности искомых пьес в парадигму абсурдистики, подчеркивая специфичность вводимых автором в их повествовательную структуру примыкающих к ней приемов и методов («сочетание несочетаемого, соединение несоединимого, синтез несопрягающихся элементов» (Лазарева, 2010: 62). И.В. Дубровина учитывает «стратегию парадокса» в драматургии Н.В. Коляды (Дубровина, 2014: 341), хотя в своей более крупной работе рассматривает ее всё же как позднее ответвление отечественного сентиментализма (Дубровина, 2014 (автореферат канд. диссертации)). Нельзя не упомянуть в данном контексте одного из главных российских исследователей драмы Н.Л. Лейдермана, автора одной из самых известных монографий о Н.В. Коляде (Лейдерман, 1997), встречавшегося и общавшегося с драматургом, верно понявшего основную мысль его пьес: «Он показал, что мы все ведем чернушное существование. Когда у нас шла дискуссия о Коляде, кто-то сказал: “он показывает людей дна”. Я сказал: “Нет!”. Посмотрите на персонажей Коляды, там есть все виды профессий: и учителя там есть, и шофера там есть, кто хочешь, там нет подонков, там нет бомжей! <...> Герои его считают вот это черное существование нормой, а он показывает этих героев, говорит нам, зрителям: “Подумайте, как вы живете!”» (Лейдерман, 2015: 13).

С нашей точки зрения диалог с Другим является в творчестве Н.В. Коляды его базовым структурирующим принципом и отправной точкой, причем именно он становится критерием сопричастности театра уральского драматурга традициям театра абсурда. Анализ художественной специфики четырех ранних пьес (Диалогия «Вперед, к коммунизму!» («Вперед, к коммунизму!», «Вино... вино отравлено!!!» («Верю!...»)) (1988), «Рогатка» (1989), «Вор» (1989)) позволит проиллюстрировать этот аспект.

Две первые пьесы, составляющие дилогию, объединены автором тематически: «две пьесы на одну тему». Очевидно, тему эту можно условно обозначить как «психологическая дискуссия по поводу возможности наступления коммунизма в СССР и во всем мире». В обеих пьесах ставится экзистенциальный вопрос *веры* в воцарение коммунизма как некоего тотального общественного счастья и благоденствия. Постановка этого вопроса, по сути, совпадает с общесоветской интерпретацией коммунизма, однако у Н.В. Коляды характер ответов на него перерастает всякие ограничительные рамки. Драматург пытается проникнуть в т.н. «метафизику коммунизма», при этом не оставляя совсем социальную сторону проблемы.

Действие первой пьесы «Вперед, к коммунизму!» развивается в некоем релятивном пространстве, воспринимаемом читателем как реальное и ирреальное одновременно. Ночь обуславливает эфемерность происходящего, предвосхищая мистический элемент сюжета, локус заводской проходной с горящей над ней вывеской с лозунгом — названием текста — пограничности последующих далее событий. Оттенок глобальности их природы сообщает наличие в начальной ремарке: «Где-то вдали тоже светится тот же самый лозунг, только несколько букв погасло: «...ПЕР...МУНИЗМУ...» А чуть дальше — снова лозунг. Еще и еще...» (Коляда, электронный ресурс). В отсутствии букв в другом лозунге (а также в уточнении в ремарке «Ни зги не видно») содержится намек на закат эпохи социализма, предрекаемый автором, способным аналитически подойти к фактическим результатам перестройки (обе пьесы написаны в 1988 г., году особых экономических реформ (в частности, указ о создании кооперативов), окончательно «подкосивших» экономику страны и приблизивших конвульсии Системы)). У проходной завода встречаются два единственных персонажа пьесы — студент ПТУ Петя и Мужик, рабочий завода. Без сомнения, оба образа также эксплицированы как образы-символы двух поколений, возвращенных в разные периоды социалистического строительства. Пролетарии двух поколений олицетворяют абсурдность и недееспособность общественного и

политического устройства СССР. Мужик — по тексту характерен поступательным движением алкогольной деменции — просит Петю, эксплицированного как предполагаемая его смена (при этом совершенно, по собственным словам, не компетентного в сфере своей будущей профессии), провести его через проходную завода вперед, к коммунизму. Формально их диалог выстраивается (но в плане содержания они практически взаимно глухи), Мужик пытается вызвать у Пети, как у другого, оказывающегося его «точкой пристежки» (Лакан, 2000) сочувствие («*Мужик*. ...Никто меня не увидит и никто мне не поможет, никто, никто, никто, никто, никто!» (Коляда, электронный ресурс)), в итоге добивается этого («*Петя*. И уйти никак не могу, потому что мучаться буду потом три дня из-за этого, из-за того, что человека обидел, не помог ему!» (Там же)).

Однако затем ситуация меняется — у читателя возникает ощущение, что и тот, и другой персонаж чувствуют друг в друге другого. Персонаж Петя, снабжаемый вначале отчетливым именованным маркером сопровождающего в рай (апостол Петр), что также подтверждается многочисленными квазирелигиозными следами в тексте пьесы (частотность в репликах слов-обращений «господи, бог, черт» и т.п.) и далее сентиментально-пронзительным монологом-молитвой («*Петя*. Господи, боженька!!! Да за что ты меня, такого несчастного-разнесчастного наказываешь?! За что? Что я тебе сделал, Господи? Что я тебе такого плохого сделал, что, что, что, что?! Ничего ведь для тебя плохого не делал, ничегошеньки! <...>» (Там же)), в разные моменты трансформируется, становясь то агрессивным, то слезливым, то будто бы откровенным, то фальшивым, постоянно как бы меняется местами с Мужиком. Также нет однозначности в его «молитве» — то ли она выполняет функцию экзистенциального катарсиса, освобождающего Петю от абсурдности, то ли ею подчеркивается невозможность избавления от онтологических иллюзий.

К финалу пьесы становится ясно, что именно Мужик выполняет функцию истинного другого для Пети, причем Другой в воплощении

Мужика постепенно наделяется метафизическими свойствами и, наконец, предстает в некотором роде трансцендентальным посланцем, имеющим целью «вразумить» Петю, преподать ему жизненно и бытийно важный урок, хоть и в полной мере непонятно, насколько искренен его посыл и светел или темен его первоисточник. Мужик на разные лады искушает Петю, предлагая кривить душой для того, чтобы его пропустили через проходную в «коммунистический рай» (причем врать необходимо о болезнях и смертях родственников); пытается соблазнить трехрублевкой и т.п., постоянно истерически морализирует по поводу принадлежности Пети к комсомолу, т.е., вероятно, не является носителем истины (во всем этом, естественно, видится и аллегория социальных и общих родословных, генетических отношений в СССР). Между тем на финише пьесы всё снова переворачивается «с ног на голову», Мужик, успокоившись, принимает облик делегата свыше (но это тоже кажимость, скрывающая амбивалентность). В его словах «И правильно. И верно. И не ходи. Не ходи! Не ври! И не ври! Не ври этому вахтеру! Не ври! Никому не ври! Себе тоже! Не ври. Никогда. Правильно. Молодец. Так и надо... Молодец, молодец ты, Петя» (Там же) чувствуется усталость, потому что своей задачи он не выполнил. Петя не понимает основного посыла, который содержит подтекст пьесы, не понимает разницы между стремлением к счастью как к очередной ловушке и восприятием истины как свободы («Да ты чего хотел-то, дядя? Чего ты от меня хотел, скажи?» (Там же)) и остается там же, где был, т.е. отправляется в «общагу» (персонифицированное советское общество; подобными иносказательными примерами-«надстройками» изобилует текст). Это, конечно, передается также через дуальность символики вручаемого Мужиком Пете красного яблока, — с одной стороны, как знака потенциального духовного возрождения, с другой, как продолжения противоречий, рассогласованности, раздора.

Подобной двойственностью и двойничеством проникнута вся художественная атмосфера пьесы, выражающейся в символических поисках

Другого в советских реалиях (в литературе — «Мальчиш Кибальчиш и Мальчиш Плохиш», использовании тем и другим персонажем расхожих анекдотов того времени (сама исходная ситуация анекдотична), и т.п.).

В целом та же проблематика затрагивается во второй пьесе этой своеобразной драматургической диалогии («Вино... вино отравлено!!!...»), но в этот раз Н.В. Коляда обращается к ее трактовке с позиций художественного анализа гендерных отношений. Снова используется прием создания пограничной ситуации в ее экзистенциалистском понимании: драматург помещает своих героев в такие условия, когда человек уже не может не замечать своего трагического, абсурдного положения в мире, проявляет своё истинное лицо, обнаруживает свою суть, и прежде всего перестает лгать. Проблема веры и безверия здесь вновь детально рассматривается, чтобы к финалу приобрести глобальный смысл. Актуальный вопрос, поднятый в предыдущей пьесе, дублируется, на него опять звучит квазиотрицательный ответ, как бы предваряющий дальнейший обмен персонажей лживыми фразами и монологами. Героиня введена обманным путем (герой утверждает, что отравил совместно употребляемый коньяк, что на самом деле неправда) в рубежное катарсическое состояние, в котором она произносит монолог, раскрывающий ее, как кажется, высоконравственную сущность: «Я тебе добра хотела! Хоть маленького счастья хотела тебе! <...> Прости, Сережа, что не успела ничего сделать для тебя, прости, помираю вот ничего не сделала для тебя, прости меня, меня, дуру такую набитую, прости, дуру грешную...» (Там же).

И в данной, и в рассмотренной пьесе Н.В. Коляда очень «театрализует» происходящее (недаром в названии и в тексте второй обыгрывается, в частности, легендарная формула К.С. Станиславского «Не верю!», ставшая его режиссерским приемом, а также фраза из главной трагедии У. Шекспира). По справедливому замечанию И.В. Дубровиной, Н.В. Коляда «использует карнавальную форму и аффектированный имморализм для утверждения, а не ниспровержения ценностной иерархии. <...> в пьесах

ощущается мерцающее присутствие некоего иного, близкого идеальным человеческим представлениям, мира, противопоставленного дискретной и деструктивной действительности» (Дубровина, 2014: 47). В целом, в драме «Вино...вино отравлено!!!» несмотря ни на что, герои благодаря осознанию Другого в лице друг друга достигают необходимого состояния катарсиса, которое может способствовать их духовному возрождению, (в пьесе «Вперед, к коммунизму!» этого нет). Характерная для онтологического абсурда взаимная глухота персонажей во второй пьесе дилогии редуцируется ввиду сильнейшего эмоционального потрясения обоих и выражается в экспрессивном действии героя в финале («Сергей вдруг начинает в какой-то слепой ярости бить тарелки. Хватает их со стола, крушить мебель, срывать и топтать шторы. Кричит ожесточенно, словно ему невероятно больно в сердце.

Сергей. Придет коммунизм, придёт счастье на землю! Придет! Я верю в это, верю, иначе незачем жить! Я верю, верю, верю, верю, в это, верю, верю, верю, верю, верю, верю, верю!!!!!!...» (Там же)), в то время как в первой герои остаются на онтологическом перепутье, бытийная, аксиологическая и дилеммная проблемы не сняты.

В пьесе «Рогатка» еще более обострен вопрос поиска Другого и потребности в нем как в помощнике в бегстве от абсурдности бытия и как «точки пристежки» к абсурдному миру и существованию. Возможна двоякая трактовка этого вопроса. Специфичные для западного театра абсурда, особенно для театра С. Беккета или Г. Пинтера, приемы реализуются здесь снова в художественном пространстве узнаваемых советских реалий. Кажущаяся поначалу полярность, но вместе с тем двойничество, затем похожесть персонажей вплоть до слитности одного с другим; пристальное внимание к болезни (в данном случае инвалидность одного из героев (Ильи) и связанная с этим его «обочинность» (алкоголизм и сопутствующие ему маргинализирующие человека условия)), отсутствие реального диалога, где собеседники *слышат* друг друга, и т.п. представляются при этом как

характерные для творчества Н.В. Коляды начального периода в принципе, в связи с чем он длительное время был отнесен критикой к т.н. «чернушным» писателям (см., Зорин, 1992; Злобина, 1998). Однако, как уже было сказано нами ранее, присутствие «мелких» тем (Н.М. Лейдерман (Лейдерман, 1997)) далеко не самоцель для драматурга, но служит сильнейшему освещению проблематики высшего порядка. И здесь, с одной стороны, появление другого (Антон) трансформирует Илью, заставляет переступить порог человеконенавистничества, ставит перед необходимостью перешагнуть через негативное восприятие абсурдности бытия и начать творчески преображать себя и окружающее. В герое «рождается надежда на преодоление кошмара одиночества» (Лейдерман, 1997: 48), хотя объект — Другой снова не оправдывает ожиданий, оказывается «псевдоангелом» (Моторин, 2015: 94). Н.В. Коляда в «Рогатке» доводит до абсурда отправную ситуацию: окончательное соединение с другим вряд ли возможно в первую очередь ввиду уголовного преследования гомосексуалистов в СССР.

С другой стороны, читатель в этой пьесе опять сталкивается с той же схемой решения образной системы, что и в первых двух: оба объекта взаимоотражаются, причем зеркальность их проявляется на уровне архитектоники пьесы. В первом действии мы вроде бы видим бесповоротное социальное падение Ильи, во втором персонажи словно меняются ролями (ср., (Первое действие) об Илье: «Первый раз мы видим его лицо. Одет очень грязно. Лицо желтое. Глаза черные, злые и трезвые, а руки пьяные. Летают туда-сюда. <...>» (Коляда, электронный ресурс); об Антоне: «На нем белая рубашка, джинсы. Явно пользуется бешеным успехом у девушек. Но в нем нет наглости и высокомерия, присущих обыкновенно таким смазливый пацанам. Красив, строен, прямые волосы откинута со лба» (Там же). (Второе действие) «Илья сидит в коляске — выбритый, посвежевший, неловко улыбается». <...>» (Там же); об Антоне: «Он пьян. Волосы разлетелись по голове. Он в синей майке, джинсах <...>» (Там же)). Актуализируется в этом отношении вывод И.В. Купреевой, купированно цитируемый нами ранее:

«Коляда решает мотив двойничества в иной плоскости: его двойники представляют равноценных и равнозначных зеркальных заместителей друг друга. Это персонажи не из разных противопоставленных субстанциональных плоскостей: реальности / ирреальности, мира / антимира, сознания / подсознания, — но представители единого кромешного пространства, безуспешно пытающиеся обрести друг друга, но не узнающие, не видящие Другого, как части собственной родовой сущности, в условиях расколотого человеческого единства» (Купреева, 2016: 202). При всей справедливости подобного резюме исследователь увязывает такую рецепцию мотива двойничества с сентименталистской традицией, хотя налицо и вероятная связь с иной традицией — театра абсурда. Не только сами герои постоянно меняются местами, но и всё, что окружает каждого в отдельности, включая бессознательные процессы. К примеру, первоначально похабные сны героя, как он сам их определяет (Коляда, электронный ресурс), постепенно трансформируются и к концу пьесы «преобразуются» в реальную гибель, смерть, персонифицированную в том числе в фольклорно-метафизическом символе черного голубя (в этой пьесе, кстати, замечаемого и интерпретируемого героями в сновидении (частотны мнения исследователей о том, что у персонажей Н.В. Коляды отсутствует рецепция символов потустороннего мира (Канарская, 2017: 233)).

Той же корреляцией мотива двойничества с традицией театра абсурда опосредован прием взаимной глухоты в диалогах, причем с похожей методологией и мотивацией. Как у С. Беккета, нежелание слышать Другого сопровождается вербальной агрессией в качестве способа оставаться внутри своей эфемерной скорлупы, и в то же время в итоге всё обуславливается неспособностью «отпустить» Другого и страхом его потерять (ср., «Эндшпиль»:

Хамм. Я тебя измучил. (Пауза.) Правда?

Клов. Неправда.

Хамм (оскорбленно). Это я-то тебя не измучил?

Клов. Как же!

Хамм (с облегчением). Ага! Вот видишь. (Пауза. Холодно.) Извини. (Пауза. Громче.) Я сказал – извини.
Клов. Слышал. (Беккет, 1989: 20).

«Рогатка»:

Илья. «Ну, все, хватит ... Хорош! Пошел, вали отсюда ... Без тебя тут ... И так много чего тебе наговорил ... Вали, сказал! Помог инвалиду, и будя! Быстро, быстро, быстро!» и тут же: «Ну, оставайся.»²⁶ (Коляда, электронный ресурс)).

Между тем в рассматриваемых пьесах Н.В. Коляды герой способен услышать Другого, впустить его мир в свой, хоть это и «грозит ... разрушением собственного Я» (Купреева, 2016: 205). Так, Илья, поверив Антону, выходит из своей зоны комфорта (пусть и выраженной в пьянстве и мизантропии) тем самым заменяя свой образ мира, в котором он на самом деле предполагал себя счастливым, другой иллюзией и впоследствии теряя всякие иллюзии и надежды. На наш взгляд, здесь происходит переосмысление философской концепции А. Камю об абсурде и самоубийстве. Финальное прозрение героя наступает, именно когда он понимает, что истинного диалога не получится, когда он понимает, что потерял своего другого. Однако это последнее могло стать для Ильи новым правильным началом, либо полнейшим крахом и гибелью, в зависимости от того, насколько он внутренне наполнился и наполнился ли. Оттого финал пьесы открыт, хотя в целом ясно, что Илья по своей воле расстается с жизнью. Метафизический посыл пьесы, в пику атеистическим концепциям французских экзистенциалистов о «смерти Бога», развивается в снах героев (а также в отдельных монологах, напоминающих молитвы («*Илья*. Господи, услышь мое проклятье ему, услышь! Пусть всю оставшуюся жизнь он мучается за свою жестокость, пусть расплачивается за

²⁶ Необходимо подчеркнуть текстуальную коммуникацию пьес ирландского и русского драматургов, обнаруживающуюся прежде всего на образном, мотивном и языковом уровнях.

нее! <...> Господи, что я говорю ... Нет, нет, нет, Господи ... Помоги ему жить.» (Коляда, электронный ресурс)), в частности, в завершающем пьесу: «Голос Ильи. <...> Бог меня наказал за все ... Бог наказал ... *Антон.* <...> Скажи мне, Илья, мы встретимся? Только одно слово скажи мне, Илья, мы встретимся? *Илья.* Мы встретимся ... Мы обязательно встретимся ... » (Там же). Укажем на характерное для формальной структуры всех рассматриваемых пьес Н.В. Коляды навязчивые повторы слов, сочетаний, фраз, значение которых для абсурдистики не раз нами комментировалось (к примеру, здесь: «А я все ору и ору: “Я живой, живой, живой! ..”» «Тебе снится, снится, снится ... Спи ... Нам все снится ... Нет жизни, есть только сон ... Спи ... Нам все снится, снится, снится ...» (Там же)).

В пьесе «Вор» сконцентрированы все разобранные приемы и мотивы (двойничество / зеркальность / слитность; вера / обман / безверие / иллюзия; глухота / страх / сентиментальность, и т.п.), при том, что возможность диалога с Другим сведена на нет, поскольку Другой создан воспаленным сознанием персонажа. Тем не менее вся пьеса построена на этом диалоге, в итоге, как выясняется, протекавшем внутри одного утратившего рассудок героя. Репрезентировано, как может показаться, абсолютное одиночество, и попытки его преодоления тем более абсурдны, что совершаются душевнобольным человеком. На самом же деле, несмотря на психические отклонения персонажа и недостижимость реального воссоединения с желаемым объектом, финал оптимистичен прежде всего в силу постоянного присутствия в его жизни, как следует из текста, заботящейся о нем жены, образ которой параллельно наделен некой универсальной символикой, в том числе фактического Другого («На кухне — двое. Он и Она. Больше нет никого. Не было. И не будет» (Там же)), а также наличия потенциальных шансов не единожды встретиться с теоретическим Другим, который, как предполагается, когда-то существовал в действительности, и, видимо, с которым и связано сумасшествие героя. Пьесы «Рогатка» и «Вор» также, на наш взгляд, могут вкуче образовывать дилогию, поскольку внутренние

сюжетные, структурные, образные переключки той и другой несомненны и очевидны (к примеру, тот же вновь эксплицируемый гомосексуальный подтекст, суицидальная тематика и т.п.).

Таким образом, символический поиск Другого и диалог с ним в драматургии Н.В. Коляды становится содержательной константой, объединяясь с формальными элементами, характерными для абсурдистики, но переосмысливаемыми автором. Герои-двойники и, одновременно, герои-антагонисты наделяются метафизическими свойствами; находясь в пограничных ситуациях и состояниях, они пребывают на пороге прозрения, но часто так и остаются в шаге от него; трансформация персонажей происходит нередко в экзистенциальных процессах потерь и обретений, при сильнейших экспрессивных всплесках, вызываемых эмоциональными встрясками, или, наоборот, вследствие катарсиса, высвобождения накопленных отрицательных эмоций. В результате Н.В. Коляда всегда ставит своих героев перед необходимостью переступить через негативное восприятие абсурдности бытия и начать творчески преображать себя и окружающее. Ввиду специфической связи творчества Н.В. Коляды с европейским «Театром абсурда» назовём его театр *«театром абсурда Н.В. Коляды»*.

§ 2. О. Мухина: паратекст и абсурд

Жанр пьесы О. Мухиной «Ю» определен автором как «пьеса с картинками». Традиционные структурные параметры сочетаются в ней с усиленным визуальным компонентом (рисунки, фотографии), реализующим ее функциональную художественную природу. Т.Ф. Семьян выделяет «коммуникативную, эстетическую, орнаментальную», оформляющую (атмосфера), стилистическую (колорит эпохи) и репрезентирующую (система образов) функции художественной структуры пьесы О. Мухиной (Семьян, 2017: 163).

Помимо названных невербальных действующих элементов, определяющих отличительную специфику пьесы «Ю» и принадлежащих сфере паратекста, особую роль в пьесе играют традиционный паратекст (в частности рамка) и, собственно, семантическое пространство, как правило, представляемое имплицитивно и формально выражаемое с помощью приемов и принципов абсурдистики.

Пьеса озаглавлена буквой «Ю», что прежде всего наводит на мысли о нарушении стандартов, характерном для абсурда. Тем не менее название поддается трактовке при интерполяции возможностей, возникающих в процессе анализа паратекстуальных отношений. Название воленс-ноленс подключает ассоциативный номинативный ряд текстов отечественной литературы, первым номером в котором идет поэма Вен. Ерофеева «Москва—Петушки». Хотя в пьесе «не конкретизирован хронотоп» (Семьян, 2017: 163), всё же топос уточнен в достаточной степени, пусть и носит эмблематический характер. Фантазмагорийность Москвы обоих текстов авторы стремятся воплотить сразу: Вен. Ерофеев — в первом же предложении, приводить которое не имеет смысла вследствие его общеизвестности, О. Мухина опосредованно — в начальной рамке, насыщенной знаками сюрреалистического абсурда с классической для него вихревой и в то же время замедленной акциональностью, смешением эпох и знаменательным последним предложением: «Мимо Маяковского, Пушкина и Гоголя мчатся белые Роллс-Ройсы, троллейбусы и гужевые повозки. Утренние самолеты пролетают над прудами, лошади, велосипедисты и пешеходы сталкиваются с поющими мексиканцами. Цветет сирень, пахнет дождем, хлебом и солью. Над всем городом светит большое солнце. Сева и Андрей идут в сторону Кремля» (Мухина, электронный ресурс). Отсутствие локальной и исторической конкретизации (некая «всеобщая» Москва) возвращает нас к толкованию названия пьесы с точки зрения семантической всеобщности: из Москвы стремится герой Вен. Ерофеева, —

наоборот, в некую метафизическую Москву желают попасть герои О. Мухиной (несмотря на то, что в ней уже находятся):

«Дмитрий. А я им отвечаю — МОСКВА НЕ ТАК ДАЛЕКО КАК ВАМ КАЖЕТСЯ НУЖНО ТОЛЬКО ЗАХОТЕТЬ В НЕЙ ОКАЗАТЬСЯ²⁷.

Андрей. Только она не всех любит. Не всех ждет. Не всех прощает.

Дмитрий. А меня дождалась. Улыбнулась мне. Обрадовалась.

Андрей. Вы так считаете?

Дмитрий. Я знаю. Я чувствую, что впереди светит солнце» (Мухина, электронный ресурс).

Здесь ассоциативный спектр расширяется, высвечивая второй и, может быть, особенно последовательный слой интертекста, связанный с драматургией А.П. Чехова как «предтечи драмы абсурда» (Сохряков, 1981, Логинова, 2016 и др.) (в частности, «Три сестры» и «Чайка») (об этом — ниже).

Название «Ю» можно воспринимать как экспликацию микрокосма и макрокосма, образы которых у Вен. Ерофеева в определенной степени смыкаются в этой букве — не просто символе «последней вспышки сознания героя» (см., Сухих, 2002, 2013), но «скрытой аббревиатуре имени Иисус» (см., Тюпа, 2001), начальной букве имени Юлии Руновой (см., Лекманов, 2018; «никто из его друзей иначе и не понимал, как воспоминание о Юлии» (Брыкина, 2009: 8)) и т.п., а у О. Мухиной приближаются к такому воссоединению. Обнаруживается еще одно общее место: просматриваются отчетливые параллели с другим рассмотренным нами отечественным текстом абсурда — «Суер—Выер» Ю.И. Коваля: «Даже рисунок, даже написание буквы “Ю” выглядит чрезвычайно мужественно. Там ведь есть палочка и кружочек и они соединены чёрточкой. Палка и кружочек, вы вдумайтесь! Палка и кружочек, да ещё они соединены чёрточкой! Это же целый мир, сэр!

²⁷ Обратим внимание на измененный шрифт в цитате — маркер значительности сказанного, — который не раз обнаружим на протяжении пьесы. Ср.: «Игра со шрифтовыми акцентами является важным визуальным элементом в <...> визуализированной редакции последней пьесы О. Мухиной “Летит”» (Семьян, 2017: 167). Аналогичное утверждение можно сделать и по отношению к анализируемой пьесе.

Это вселенная, это намёк на продолжение рода и вечность всего сущего!» (Коваль, 2019: 86). Глава «Гортензия», из которой извлечено высказывание, отсылает к другому важному тексту русской абсурдистики в ее метафизике — «Мне жалко, что я не зверь...» А.И. Введенского (Введенский, 2013: 208). Стоит вспомнить также, куда плывет фрегат «Лавр Георгиевич». Кроме того, вспомним, что Ю там было именем весьма акселеративного младенца. Укажем также и на еще один вероятный пример художественного взаимодействия О. Мухиной и Вен. Ерофеева, выраженный в наличии в рассматриваемой пьесе и пьесе Вен. Ерофеева «Вальпургиева ночь, или Шаги командора» семантических рифмованных переключек на «алкогольные» темы, а также общее внимание к обозначенной тематике: к примеру, в первой пьесе частотность тематических стишков, имеющих фольклорно-оказиональное происхождение, в речи Степана Ивановича и их некоторое количество в четвертом и пятом актах второй пьесы:

«**Степан Иванович** (задумчиво).

ПЛЫВЕТ ЧИЖИК В ЛОДОЧКЕ
В ГЕНЕРАЛЬСКОМ ЧИНЕ
НЕ ВЫПИТЬ ЛИ МНЕ ВОДОЧКИ
ПО ТАКОЙ ПРИЧИНЕ?» (Мухина, электронный ресурс)

Выходит на первый план «графическое» объяснение названия пьесы: буква «Ю» как нерасчленимое слияние (горизонтальная черта (перекладина)) человека (вертикальная черта) и мира (круговая линия), микрокосма и макрокосма, как символ целостности творца и творения, заключенного в едином буквенном знаке, транслитерируемом и переводимом с английского как «ты», — знаковой персонификации диалога художника и читателя-реципиента информации. Интерес в качестве одной из возможных аллюзий вызывает «структурная» интерпретация букв как знаков в стихотворении И.А. Бродского «Исаак и Авраам»:

«К» с веткой схоже, «У» — еще сильней.
Лишь «С» и «Т» в другом каком-то мире.
У ветки «К» отростков только два,

а ветка «У» — всего с одним суставом.
Но вот урок: пришла пора слова
учить по форме букв, в ущерб составам. (Бродский, 2016: 35)

В каждой заметке о спектакле «Ю» (постановки пьесы были осуществлены в МХАТе и в «Мастерской П. Фоменко» в конце 1990-х — начале 2000-х гг., пьеса ставится и сегодня (театр-студия «НеБДТ» в г. Санкт-Петербурге) повторялись фразы о «чеховской» атмосфере пьесы, сюрреалистичности, «легком абсурде», но вместе с тем о точной передаче ощущения времени, в которое она была написана (см., офиц. сайт МХТ им. А.П. Чехова, электронный ресурс) (напомним об отсутствии константного, линейного понимания времени в пьесе, т.е. об особом космическом его восприятии, граничащим с соответствующей рецепцией А.И. Введенского. Ср.: А.И. Введенский: «Но как-то он заметил, что нет вчера, нету завтра, а есть только сегодня. И прожив сегодняшней день, он сказал: есть о чем говорить. Этого сегодняшнего дня нет у меня <...>» (Введенский, 2013: 178);

«Ю»:

«Барсуков. А вот и утро.
Елизавета Сергеевна. Она опять не пришла.
Барсуков. Как — и вчера?
Елизавета Сергеевна. А сегодня что, уже завтра?
Барсуков. Сегодня какое число?
Елизавета Сергеевна. Ничего не могу понять.
Барсуков. Время счет потеряло» (Мухина, электронный ресурс)).

А.П. Чехов виден и в диалогах: в них типичная чеховская ситуация нарушения механизма коммуникации гиперболизирована:

«Дмитрий. На ней было синее платье, в руках цветов,
Сестра. Синее платье, любимого цвета.
Дмитрий. Я смотрел на нее, а какой-то мужчина смотрел на нас.
Сестра. Ты смотри за мной, смотри во все глаза!
Дмитрий. А твои глаза не похожи ни на что на свете и ни за что на свете мне этого не забыть!
Сестра. Даже если умру?
Дмитрий. Смерть — это не для нас с тобой.

Сестра. Почему?

Дмитрий. Чужая философия — не для нас.

Сестра. В моей философии нет слов.

Дмитрий. Потому что я целую, целую, целую тебя всю!» (Там же).

Однако, не достигая своего предела, как у Д.И. Хармса (если не считать диалогов старушек, о которых — ниже), в пьесе культивируется свой вариант абсурдного «глухого диалога» (Ищук-Фадеева, электронный ресурс), формирующегося на фоне перманентного внутреннего ожидания героями (здесь — любви, «солнца», Москвы), которое приобретает оттенок романтической неизбежной печали (кроме явной переклички с С. Беккетом): «**Аня.** Папа, милый, объясни мне. Почему всегда чего-то нужно ждать? Когда пройдет сколько-нибудь часов, лет? Когда все наконец кончится? Придет к концу?» (Мухина, электронный ресурс).

Универсальность и одновременно ирреальность сюжета пьесы подчеркивается разнородностью иллюстративного материала: в основном это фотографические снимки разных исторических эпох — как из конца XX в. (пьеса выпущена в 1996 г.), так и более раннего времени (открытки XIX в. и т.п.). Это также изображения выдающихся и известных личностей (С. Буденный, Ф. Синатра и др.), подписи к которым делегируют имена персонажей пьесы и ее фабула, т.е. подписи не соответствуют реальной фактологии, а отвечают вымышленной действительности «Ю», тем самым косвенным образом обнажая абсурдность материального мира. К примеру, персонаж пьесы Степан Иванович соотнесен с портретом С. Буденного, персонаж Сева — с портретом Ф. Синатры, и т.д.

Метафора полета, которую О.Д. Буренина считает едва ли не магистральной для русского абсурда 1910—1930-х гг. (см., Буренина, 2004: 188—241), реализуется как в вербальном, так и в невербальном тексте пьесы. Полет как выход за пределы рационального, логики, разума, осмысленности, а равно и серости, обыденности, рутины, автоматизма восприятия запечатлен

в разнообразии на фотоснимках, в ремарках, в диалогах («В небе слышится звук пролетающего самолета. Андрей задирает голову.

Андрей. Это Пирогова, видимо, летает где-то там, в облаках, целуется с летчиком в невесомости. Эй, я здесь! Здесь! (Смеется.) Только ты презираешь мою любовь» (Мухина, электронный ресурс)).

Контрастирует с «левитационной» метафора воды как бессмысленного течения жизни, экзистенциальной тоски, выраженная в символах слез (ср., «Москва слезам не верит» в рецепции Б.Ш. Окуджавы, В.В. Миньшова), снега (знак трансформаций, апокалипсиса, но и спасения), спиртного: «**Аня** (смеется). Возьмите меня с собой! И бежимте отсюда, бежимте вместе, скорее, скорее! Мы воспарим с вами над красной брусчаткой, не задев крылом ни башни, ни одного тополя, будем далеко! Там вам будет лучше, там вы не уроните ни слезы!» (Там же), или: «**Сева.** <...> (Сестре.) Затащить тебя в берлогу, обнять и уснуть на всю зиму, чтобы занесло снегом, замело сугробами, чтобы так прошел декабрь, январь и февраль, пока снег не растает, пока не выстрелит какой-нибудь влюбленный летчик», или:

Елизавета Сергеевна. Так выпейте. (Наливает.)

Барсуков. Ну, лучше?

Степан Иванович. Всегда лучше.

Елизавета Сергеевна. Вы, наверное, едите мало.

Андрей. У меня воздуха нет!

Сева. Ну а какой тебе нужен воздух?

Андрей. Его нет, нет, нет! (Убегает, сшибает в дверях Аню.)» (Там же).

В то же время однозначности в представленной метафорике нет, значения метафор может меняться вплоть до диаметрально противоположных в зависимости от рецепций персонажей. Чаще всего это связано с образом Андрея, что заметно в цитатах, приведенных выше и далее. К примеру, трансформация метафоры полета: «**Андрей.** Все мои мечты пролетают мимо! (Смеется.) Вот она — та жизнь, которую я так и не смог попробовать, сломал зубы!» (Там же).

Образ Москвы в преломлении Андрея теряет свой утопический и иллюзорный флер, которым его наделяют другие персонажи. Для Андрея Москва также иллюзорна, но не представляется потерянным идеалом, к которому нужно стремиться:

«Елизавета Сергеевна. Только давайте не будем поднимать серьезные вопросы.

Сева. Нет, почему?

Андрей. ПОТОМУ ЧТО ВАШИ РАЗГОВОРЫ ВЬЮТСЯ ЛЕНТАМИ ПЕРЕД ГЛАЗАМИ И ВСЯ ВАША МОСКВА — ЭТО СТРАШНЫЙ СОН — СОБСТВЕННОЕ СЕРДЦЕ КАЧАЕТ МЕНЯ ЗДЕСЬ ИЗ СТОРОНЫ В СТОРОНУ» (Там же).

Наиболее ярко эксплицирован абсурд в эпизодах с участием двух старушек, вызывающих закономерные ассоциации с известными текстами Д.И. Хармса. Пребывая на кордоне земного и неземного рубежей, являясь коммуникантами между ними в кризисный момент жизни персонажей пьесы (по сюжету Москва введена в военное положение), они олицетворяют собой танатос и хаос, привносимый извне и воплощенный в событийной ситуации коллапса. Старушки в пьесе «Ю», подобно хармсовской Старухе, легко проникают в чуждые пределы, свободно пересекают границы между мирами, причем в мире материальном появляются всегда в судьбоносные для остальных персонажей периоды, когда те находятся в пограничных состояниях и способны воспринимать скрытую логику мироздания (к примеру, впервые они возникают в момент узнавания об аресте Коли). Формально их выход нередко приурочен к началу или завершению той или иной картины, т.е. фактически они представляют собой также метафизических хранителей порталов, как сюжетно, так и композиционно (даже список действующих лиц замыкается их образами). Они разговаривают между собой и иногда с прочими персонажами на «птичьем языке» посвященных, на зауми, часто близкой к фольклорной, звучащей для неосведомленных как бессмыслица:

«Первая. Мы ходили муку выбирали

Вторая. На пальцы плевали, шарики катали

Первая. На язык пробовали
Вторая. С ладони сдували
Первая. Ах, белая мука
Пирогова. КАК СНЕГ
Вторая. Ах, хорошая мука
Первая. Тесто дрожжевое
Вторая. Один к двум или один к трем два объема
Первая. И на кончике ножа
Вторая. И воды в скорлупе
Первая. И маленькую щепотку
Вторая. Два объема к одному
Первая. И стакан молока
Вторая. Будем печку топить
Первая. Печь пироги
Вторая. Свадьбу играть» (Там же).

Часто старушки пародируют других персонажей, либо потенциальный эпизод новой картины пьесы, снижая тем самым пафос происходящего и некоторым образом остраниая действие, а также создавая атмосферу потусторонности. Повторим: старушки — носители танатологической энергии, они в некотором роде — напоминание и предвестие смерти, которые по сюжету так и остаются лишь напоминанием:

«В комнату заглядывают старушки.

Первая. Чего-то съесть хочется.

Елизавета Сергеевна. Съешьте яблоко.

Первая. Я уже грушу съела.

Вторая. А я вчера съела банан и не хочу больше.

Первая. Чего-то съесть хочется.

Вторая. Мальчика или девочку.

Первая. Петуха или кролика.

Вторая. А у кролика глаза большие-большие.

Первая. Карие-карие.

Вторая. Грустные-грустные.

Первая. В каждом по слезе.

Из комнаты выходит Степан Иванович.

Вторая (вздыхает). О, майн гот!

Первая. Все, все вы будете мертвые.

Елизавета Сергеевна. Уходите, мы проживем гораздо дольше вас.

Старушки смеются, уходят» (Там же).

Таким образом, паратекстуальные отношения выполняют в пьесе Оли Мухиной функцию абсурдизации ее структурно-содержательной специфики. Значение названия частично рассекречивается уже в первой картине пьесы через рецепцию образа Москвы как релятивного локуса, коррелирующего с солярной семантикой, и посредством оценки характера ассоциативной цепи, связанной с авторскими текстами, где проявляет себя категория абсурда. Она выступает на передний план также благодаря усилению символического элемента (вода, воздух), интенсификации формального аллюзивного компонента (А.П. Чехов, Д.И. Хармс) и танатологического мотива.

В силу всего сказанного и прежде всего в силу особого характера паратекстуальности у О. Мухиной логично было бы определить её абсурд как «креолизованный» (фактура её текста с очевидной абсурдной составляющей складывается из вербальной и невербальной частей подобно креолизованному тексту).

§ 3. М.И. Волохов: табу и абсурд

По мысли С.И. Чуприна, «историю литературы можно прочесть еще и как историю творческих правонарушений, последовательного растабуирования лексических пластов, тем, проблем и сюжетов, не допускавшихся цензурой и общественным мнением к публичному обсуждению» (Чупринин, 2007: 535). Эта мысль была высказана названным критиком и литературоведом в 2000-х гг., когда казалось, что не осталось каких-либо табу в искусстве, потому что не осталось цензуры. «Растабуирование» стало тогда «одним из широко распространенных технических литературных приемов» (Чупринин, 2007: 535). Сегодня ситуация с явными табу меняется, что подтверждает возвращение своеобразного нового варианта культурного надзора (к примеру, пресловутый закон об использовании мата в искусстве). Тем не менее, думается, и в 2000-е гг. определенные, может быть, важнейшие табу

сохранялись, но в более завуалированной своей форме, что почти всегда свидетельствует о повышенном влиянии таких, неочевидных, табу на массовое сознание. Прежде всего это табу, существовавшие испокон веков, сейчас всё чаще принимающие имплицитивные конфигурации. Это табу на способность людей к критическому мышлению и свободному выражению своего мнения, и они, конечно, происходят именно от языковых запретов. Первоначальные ограничения и табу в том числе были связаны с запретами на изречение тех или иных слов, обозначающих сакральные, религиозные понятия, в частности сохраняющийся до сего времени в иудаизме запрет на произнесение имени бога (Тетраграмматон) (см., Лайтман, 2019).

Дон-Кихот говорит о «Золотом веке», с характерным для него отсутствием всякой раздельности, главным образом разделения на «твое и мое» (см., Сервантес, 2018), реконструируя древнее знание о том доисторическом периоде, когда человек жил в ладу со своими инстинктами. Еще не были изобретены неестественные табу, конечно, свидетельствовавшие об определенных этапах социализации, но и уже актуализировавшие определенную степень несвободы, ощущение которой породило первое чувство абсурдности в силу привнесения человеком иллюзий в естественный гармоничный мир. Но понимание абсурдности одновременно проповедует освобождение в широчайшем смысле, и в первую очередь — освобождение от табу.

Провозглашая избавление от табу в литературе, авторы-абсурдисты не декларировали одновременно вседозволенность, наоборот, как мы увидели, классический текстуальный вариант абсурдистики, который часто берут за основу современные отечественные литераторы, предполагает серьезную работу с формой, выражаемую прежде всего в жёсткой структурированности текста. В отношении содержания также «работают» свои законы, во многом обуславливаемые именно такой строгой формальной выверенностью. Какие же конкретно табу в таком случае нарушаются?

Драматург М.И. Волохов позиционируется критиками как бунтарь и провокатор, исследователями — как яркий представитель русско-французского театра абсурда. При этом он сам при возникновении закономерных вопросов о своей писательской идентичности по отношению к географической территории воспринимает себя как автора «русского менталитета», — да и проживает он главным образом в России с 1996 г.: «Я не могу писать пьесы на французском менталитете. Все равно это не моя родная стихия. Я могу писать только на русском менталитете. И через русскую проблематику» (Буккер, 2016: электронный ресурс). Литературовед Lidia Miesowska в своей работе «Диалог с абсурдом. Заметки о драматургии М. Волохова», сославшись на ряд авторитетных мнений о драме М.И. Волохова (имеются в виду суждения А. Зотова, Ю. Эдлиса, О. Шмидта, А. Житинкина, Э. Боякова) дает собственное определение художественной специфики его пьес: «в пьесах драматурга можно найти намеки на тексты, идеи, трактаты, философию Эсхила, Софокла, Шекспира, Расина, Корнеля, Камю, Сартра, Жене, Шестова, Достоевского, Гоголя, Михаила Булгакова, Льва Толстого, Кьеркегора, Хайдеггера, Ницше и Тертуллиана. Цитата «Верую, ибо абсурдно» (лат. *Credo quia absurdum*»), автором которой является именно Тертуллиан, апологет раннего христианства, лучше всего описывает мироощущение Михаила Волохова» (Miesowska, 2016: 633). С нашей точки зрения, М.И. Волохов помимо всего сказанного является методичным разрушителем табу, как в литературе, так и, следом, в человеческом сознании.

Наиболее частотный аспект, дающий основания для поверхностного отрицания или неприятия литературной работы М.И. Волохова, полемики с ней, был всегда связан с избытком табуированной лексики в его пьесах. Все вопросы на эту тему драматург купировал ответом об отсутствии в собственных произведениях рецепции мата как самоцели: «Это язык персонажей. <...> *Если бы во время войны русский солдат матерился, там все равно был бы священный посыл защиты страны, родины. Здесь нет*

вульгарности... то есть не сам мат позорен, а то, что он обнаруживает несостоятельность человека» (Буккер, 2016: электронный ресурс). Во второй части цитируемого (выделенного нами) фрагмента интервью обнаруживается как раз понимание специфики функционального использования бранных слов и выражений как ресурса ритуализации тех или иных сфер текста, возвращающего к исконному назначению подобной лексики. В этой связи приведем мнение Б.А. Успенского о первородном архетипическом аспекте мата, которым объясняется обильное присутствие его в пьесах М.И. Волохова: «матерщина имела отчетливо выраженную культовую функцию в славянском язычестве, <...> широко представлена в разного рода обрядах явно языческого происхождения — свадебных, сельскохозяйственных и т.п., — то есть в обрядах, так или иначе связанных с плодородием: матерщина является необходимым компонентом обрядов такого рода и носит безусловно ритуальный характер» (см., Успенский, 1981: 49—53). М.И. Волохов утверждает отсутствие в своих пьесах профанного начала мата, неосознанно применяемого в противовес началу сакральному. Кроме того, в наиболее полном на сегодняшний день издании произведений драматурга («Великий утешитель», 2016 — см., Волохов, 2016) все пьесы, включая наиболее известную читателю и особенно демонстративную в лексическом отношении «Игру в жмурики», переработаны на предмет практически сплошной замены обценных слов, но, по сути, не эвфемизмами, что могло бы вызвать обратный эффект, лишив пьесы характерной искренности и, напротив, вульгаризировав их, но еще более рельефными по сравнению с матерными лексемами (к ним вернемся). В любом случае неподцензурная лексика (предложим именно это слово как вбирающее в себя значение наличия не только матерной, но и любой — особой, неподдающейся цензуре, лексики) — это, по мысли драматурга, «рентген духа. Озон речи. Это сакральный, сверхгениальный язык, усиливающий искусство, если оно есть, и сметающий его в ноль, если это искусство голых королей» (Волохов, 2006: электронный ресурс). Действительно, не случайно и именно поэтому всегда в начале

представлений первых российских спектаклей по пьесе «Игра в жмурики» её режиссер А. Житинкин предупреждал публику, что автор пишет «на мате, но это не язык актеров, а язык героев», и нужно «потерпеть 8—10 минут, а потом история героев <...> увлечет» (см., Волохов М., «Игра в жмурики» в постановке А. Житинкина, 1996 г., https://www.youtube.com/watch?v=_AsFHUoAoFw).

После преодоления первоначального барьера, связанного с матом, читатель, во-первых, парадоксальным образом оказывается внутри живого — живущего — русского языка, «супремумы» и «инфинумы» (позаимствуем терминологию у математиков), которого преображаются М.И. Волоховым, благодаря чему разрушаются все тематические границы — драматург маневрирует от кажущегося «мелкотемья» к глобальным проблемам, вплоть до метафизических, и в итоге приближается к монументальному изображению «всемирного хаоса начала XXI века» (Разлогов, 2016: электронный ресурс). Здесь речь идет не только и не столько о пьесе «Игра в жмурики», в которой весьма силен элемент порицания именно советского тоталитаризма, хотя и уже с выходом на глобальный уровень философской аналитики причинности и «генетики» всякого тоталитарного устройства. Мы говорим сейчас обо всех восемнадцати произведениях М.И. Волохова, которые отличаются постановкой универсальных проблем, актуальных для человечества во все времена, представляемых через архетипические реализации. Проблемы индивида перемещаются в макрообласти, в метафизические сферы, соотносясь с открытием абсурда как объединяющего начала. «...Абсурд — это смысл жизни и построение любой формы и содержания в ней вместе», — считает М.И. Волохов (Диалог..., 2016: 558). Порождение формы и содержания происходит путем создания Образа (по М.И. Волохову — с заглавной буквы), а «Образ — это всегда Целое и в Сути Целого лежит Абсурд» (Там же).

Авангард литературы, к которому так или иначе продолжает принадлежать творчество М.И. Волохова, всегда откликается на смену

культурно-цивилизационных процессов, что влечет возникновение чего-то принципиально нового, небывалого, а это, в свою очередь, всегда предполагает некоторый отход от старого, привычного, который очень часто сопряжен со сломом преград и несоблюдением табу. Именно этим обусловлено движение авангардистов впереди, своеобразный «вызов огня на себя». У М.И. Волохова устранение табу осуществляется с помощью вполне определенных художественных средств и приемов, связанных, конечно, с авангардом, литературой абсурда, и реализуется как минимум по двум направлениям — языковому и тематическому. Но каковы задачи разрушения табу?

Обратимся к пьесе «Вышка Чикатило». М.И. Волохов начал работать над ней в 1994 г., году приведения в исполнение смертного приговора убийце А. Чикатило, она увидела свет в середине 1990-х гг., тогда же прошли первые её постановки в Москве, Париже (см., Филатова, 2016: 601). М.И. Волохов продолжал работать над пьесой после первой её публикации, что выразилось в её вариациях, последняя из которых датируется 2016 г. В начале 2000-х гг. с соответственным повышением интереса к драматургу возобновились и спектакли по «Вышке Чикатило», снова в постановке А. Житинкина. Премьера одноименного фильма-участника XXVII Московского кинофестиваля, автором, оператором и единственным актером которого стал сам драматург, состоялась в 2005 г. в России и за рубежом, тогда же он стал доступен зрителю-кинолюбителю. Думается, именно комплексный анализ пьесы и фильма как взаимодополняющих текстов позволит нам приблизиться к целостному восприятию обоих произведений М.И. Волохова как единого синтетического текста. Однако заметим, что мы не ставим себе задачей рассмотрение всех его сторон — это сделало бы данный раздел диссертации необъятным, — а сосредоточимся на отдельных аспектах его формы и содержания, (в том числе касающихся устранения табу), которые представим ниже, наметив возможные направления дальнейшего анализа. При этом будем основываться на тексте последней редакции пьесы, помещенной в

сборнике «Великий утешитель» (там проставлены даты и места написания: Париж 1994, Москва 2016), она же представлена на официальном сайте М.И. Волохова (http://volokhov.ru/site/?page_id=6). К обозначенной выше постановке обращаться не будем, поскольку она заслуживает специального анализа, — сопоставительного или нет, — поскольку представляет собой весьма вольную трактовку пьесы режиссером и сценаристом А. Житинкиным (см., Волохов М., «Вышка Чикатило». Реж. А. Житинкин, актер Д. Страхов: <https://www.youtube.com/watch?v=ObO0zj3vjH0>), которая была достаточно переосмыслена им и превратилась в некое новое произведение с точки зрения структуры текста и интерпретации образа.

Пьеса «Вышка Чикатило», собственно, представляет собой двадцатистраничный монолог ожидающего экзекуции персонажа, прототипом которого и явился известный маньяк. Прежде всего обращают на себя внимание начальные слова пьесы, которые в фильме показаны как эпиграф к нему, но в самом тексте так не маркированы, хотя и существуют как вербальный подступ Чикатило к своему монологу. Приведем их.

В то время как жизнь по-прежнему
остается непостижимо вечной –
человеческие надежды и знания
замкнулись на любви
к порожденным себе
подобным смертным.

Но истинные знания,
соотнесенные с вечностью,
имеющие целью победить человеческую смерть
и наделить человека возможностями
распоряжаться вселенной по своему усмотрению,
добываются, как и в прежние века,
только на пике кровавых, варварских деяний
с телами и душами
этих себе подобных
любимейших смертных...

(Волохов, 2016: 411)

В этих словах в концентрированной форме содержатся основной посыл и ключевые проблемы произведения. Стержневые — проблема истины и связанные с ней проблемы понимания морали и разграничения добра и зла — решаются на нескольких уровнях.

В стилизованном М.И. Волоховым на основе беседы с Н. Струве эссе «Театр Кайроса по сути», которое можно воспринимать как своего рода манифест драматурга, где он формулирует собственное эстетическое кредо и понимание современного театра и его социально-художественной роли, есть следующая важная фраза, многое проясняющая в рассматриваемой пьесе: «в Новом Завете термином Кайрос определяются Кануны Великих Свершений, когда даже противники Воли Божией исполняют Веще Право Раскрытия Бесконечной Истины и Красоты Вселенского Бога» (Диалог..., 2016: 567). Приведенный выше пассаж соотносится с этими словами — и там, и там в сжатой форме передана основная суть пьесы: *всё*, так или иначе и кем бы то ни было совершаемое, *всегда* направлено на движение к Истине, заключенной в вечных ценностях, общих для *всего* человечества и реализуемых в таких понятиях как любовь и красота. Безусловно, подобные утверждения, выводимые, как увидим далее, из текста пьесы, обладают известной парадоксальностью, но та же парадоксальность присутствует в важнейших изречениях, увековеченных в священных для человечества книгах, хоть эти изречения и принято либо обходить вниманием, либо трактовать с всевозможных «удобных» в разных ситуациях точек зрения, либо помещать в подходящие контексты, вырывая из настоящих, тем самым продлевая будто бы ликвидированные табу на высказывания, но на деле сохраненные. Именно в периоды кайроса как чрезвычайного момента в истории и священное, и низменное, грешное служат одной высшей, названной ранее, цели.

Табу на высказывания внедряют, углубляют и воплощают ложные смыслы с сопутствующей им материалистически-бездуховной идеологией. Именно с таковыми табу борется М.И. Волохов: «В «Вышке Чикатило»

формой Театра-Храма осуществлена попытка воссоздания трансцендентного, абсурдного содержания, как и Пытки-Проверки Бога, так и Катарсисного Разрешения-Выхода через Покаяние из этой дьявольской бездны в Космический Кайрос Раскрытия Содержательной Истины, когда самая страшная Истина парадоксальнейшим, Метафизическим Образом становится Животворно Целебной» (Диалог..., 2016: 568). Многочисленные примеры содержит Откровение Святого Иоанна Богослова: «Вот, Я сделаю, что из сатанинского сборища, из тех, которые говорят о себе, что они Иудеи, но не суть таковы, а лгут, — вот, Я сделаю то, что они придут и поклонятся пред ногами твоими, и познают, что Я возлюбил тебя». (Откр.3:9); «Кого Я люблю, тех обличаю и наказываю» (Откр.3:19); «И когда он снял вторую печать, я слышал второе животное, говорящее: иди и смотри. И вышел другой конь, рыжий; и сидящему на нем дано взять мир с земли, и чтобы убивали друг друга; и дан ему большой меч» (Откр.6:4); И я взглянул, и вот, конь бледный, и на нем всадник, которому имя «смерть»; и ад следовал за ним; и дана ему власть над четвертою частью земли — умерщвлять мечом и голодом, и мором и зверями земными» (Откр.6:8).

Вернемся к пьесе. Далее, после абзаца о поэте Б.Л. Пастернаке в исследуемой редакции идут две фразы, отсутствующие в фильме: «Морали нет — есть Правда на Земле. Пустота изжита и слова изжигаются в Вечность...» (Волохов, 2016: 411), а после цитации стихотворения «Я вас любил, любовь еще, быть может...» (Пушкин, 1985: 454) есть строка из «Бориса Годунова», также образы которого не раз будут затрагиваться в пьесе, — «Добру и Злу внимая РавноДушно» (Волохов, 2016: 411) (в фильме она тоже не произносится). Основой потенциального сценария фильма послужила, по всей видимости, ранняя редакция пьесы (см., Волохов, 1997), созданная М.И. Волоховым еще до условного манифеста («Театр Кайроса по сути»), с содержанием которого коррелирует фраза о морали, а вторая фраза представляет собой автоцитату из пьесы «Великий утешитель» (1993—2016) (см., Волохов, 2016: 58), источником для которых является, конечно, цитата

из знаменитой трагедии А.С. Пушкина. Надо заметить, что все пьесы М.И. Волохова в большей или меньшей степени коммуницируют между собой. Так, исследуемая пьеса находится в диалоге не только с «Великим утешителем», с которой у нее наибольшее число точек соприкосновения (в плане скрытых и явных цитат и аллюзий), но и — в жанровом и др. отношении — с монодрамой «Людмила Гурченко живая» (2012), где также выведен реальный персонаж; с «Игрой в жмурики» (1987), которая, в свою очередь, корреспондирует с «Рублёвским сафари нах» (2006) и т.д. («Игра в жмурики» и «Рублёвское сафари нах» художественно взаимодействуют с точки зрения тем, образов и поднимаемых проблем. Первая представляет собой длительный изматывающий диалог двух бывших палачей КГБ, теперь работающих в морге. Во второй действие также вращается вокруг двух основных персонажей — представителей газовой и нефтяной олигархии, бывших в 1990-е гг. «киллерами» (к которым впоследствии присоединяются еще два героя)). Ликвидация границ между добром и злом, т.е., по сути, имморализм в пьесах М.И. Волохова представляется лишь фиксацией извечной мировой рецепции данных категорий. Эта рецепция та же, она специфична их «деабсолютизацией», что подчеркивается особой маркированностью лексем: «Добро» и «Зло» находятся на одном уровне, несмотря на то, что он акцентированно высокий — в душевно-духовной плоскости эти понятия равноправны («РавноДушно»)).

Фильм «Вышка Чикатило» снят одним планом, непрерывно, одной камерой, запечатляющей автора–персонажа, ползущего на неё в морозном заснеженном брянском лесу и произносящего текст пьесы (см., «Вышка Чикатило», фильм М. Волохова <https://www.youtube.com/watch?v=svYWn0VoWjQ>). У зрителя создается впечатление, что Волохов-Чикатило движется именно к нему / на него и сам текст обращен к нему непосредственно. Визуально воспроизводится эффект «Песни о себе» У. Уитмена, только здесь целеполагание разное. М.И. Волохов в жесткой и беспощадной форме стремится вызвать у зрителя

ощущение родства с убийцей и делает это настойчиво, вплоть до того, что у зрителя может возникнуть чувство самоидентификации себя и персонажа-автора. Усугубляется всё и тем, что мат в фильме сохранен, в отличие от последней редакции пьесы, но применение мата в фильме, как и в ранних редакциях пьесы, воспринимается сугубо абстрактно, в частности и как магический заговор-заклятие своих деяний Чикатило. Основной текст пьесы передан достаточно дословно, хотя и присутствует элемент импровизации, присущий трансгрессивному искусству с его стремлением к преодолению обыденных установок и норм и к инспирированию аналогичных побуждений у реципиента.

Разомкнув пространство тюрьмы в фильме, заменив его на зимний пейзаж, М.И. Волохов укрупняет это пространство до масштабов постапокалиптического мира. Зимний лес — это и человеческое обветшалое сознание и бессознательное, и расширительный символ трансцендентного, — и место, где Чикатило расправлялся со своими жертвами. Тюрьма, одиночная камера смертника в пьесе — это тоже метафора, получающая разные интерпретации — от наиболее очевидных, имеющих сугубо социальные аспекты (тюрьма как метафора общества, общественных отношений), до экзистенциальных, в ракурсе которых тюрьма воспринимается как развернутая метафора бытия человека, заключившего себя в различного рода конвенциональные рамки, и в которое он то погружается, то пытается освободиться от него в течение всей земной жизни. Так или иначе человек всегда пребывает в пограничном состоянии, он всегда находится перед смертью, т.к. его жизнь в данном физическом теле заканчивается и всегда неожиданно, т.е. в конечном итоге человеческое восприятие жизни сводится к восприятию себя, осознанно или неосознанно, пребывающим в камере смертника. Масса примеров пьесы, заключающих в себе метафизические и философские размышления, к которым мы вернемся, дает нам право для подобных суждений. Стоит отметить и концептуальную относительность и всеобщность понятия тюрьмы, привлекаемого в пьесу посредством

анекдотического контекста: «Это как переключка анекдотная в тюрюге задолбала: “Чикатило здесь? – Ну, здесь я Чикатило. — А надзиратель: а куда ты, на хер, денешься. – А я ему: а куда ты, на хер, денешься конторный – спермоштучка – два шарика и ручка?”» (Волохов, 2016: 413). Тюрма — это и мироздание, и антимир. Вообще, надо сказать о широко представленной в пьесе отечественной низовой культуре, ее просторном фольклорном поле, в которое входят помимо анекдотов пословицы и поговорки, частушки, сказочные образы, и т.п.

М.И. Волохов делает главным и единственным героем своей пьесы табуированную фигуру А. Чикатило, выявляя в ней имплицитные уровни, отдельные из которых можно обозначить как «поэт», «творец», «пророк», «бог», и наиболее явный среди них уровень — «всё человечество». М.И. Волохов с самого начала задает пьесе поэтический вектор: Чикатило цитирует А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, рассуждает со своей колокольни о малодушии Б.Л. Пастернака. В определенной степени, конечно, персонаж сопоставляет себя с поэтами, с творцами в целом, приводя отрывок из «Пророка» А.С. Пушкина. Поэт призван *богом* только «глаголом жечь сердца людей», в то время как Чикатило «ножичком полезным» творит поэзию, становясь равным не только поэтам, но богу в его ветхозаветной, карающей ипостаси. Другое дело, что персонаж-маньяк через убийство детей карает человечество, показывая, что мало чем оно от самого маньяка отличается. С одной стороны, он взял на себя обязанность экстремальным способом показать истинное лицо человечества, рождающего и пестующего тиранов, с другой стороны — пытается искоренить подобное подобным (как буддийское извлечение одной колючки с помощью другой). Смысл открывающего пьесу и закрывающего фильм стихотворения «Я вас любил, любовь еще, быть может...» ввиду такой постановки вопроса переконструируется в соответствии с замыслом М.И. Волохова. Произнесение пушкинских стрóf персонажем драматурга моделируется в ином контексте, который нами очерчен выше, ввиду чего адресатом

«угасающей» любви становится человеческий род, который Чикатило вроде бы любить не может, судя по его деяниям, но парадокс ситуации в том и состоит, что любил и всё еще любит, оттого идет на злодеяния против человечества. Чикатило и есть образ всего человечества, являющегося для самого себя «тираном» и «благодетелем».

Абсурдная двойная мораль общества позволяет одним безнаказанно уничтожать миллионы, позиционируя уничтожителей как героев, других же безжалостно делает козлами отпущения. (Здесь мысль М.И. Волохова соприкасается с рецепцией подобных проблем режиссером А.О. Балабановым, в частности, реализуемой в фильме «Груз 200» (2007)). Конечно, М.И. Волохов не пытается оправдывать ни тех, ни других, но предлагает дерзнуть увидеть всё сквозь иную призму; изменяя систему внутренних координат, попытаться разобраться в природе насилия. М.И. Волохов разрушает табу на неоднозначность восприятия, на множественность точек зрения, которые в итоге приблизят читателя к единой Истине.

Идею Ф.М. Достоевского о спасении через страдание М.И. Волохов преобразует экстраординарно. Чикатило предстает вершителем воли природы и мироздания — убийство детей становится отпуском безгрешных душ в рай — здесь замыкается парадигма «Чикатило — поэт — творец — бог»: «Потом же, если вы поэт чудесный Духа Мирового — вы почувете, поймете, что на свете надо-можно только десять лет на свете можно-надо жить. И, если гений вы неимоверной пробы, и самый первый друг Космической Природы, и прожили на свете целых сорок лет — тогда вас призовет сама Природа ей помогать блистать — срывать ребеночков цветы, которым десять лет, и выпускать на волю райскую их души без греха, и ждать седого малыша, что нас спасет когда-нибудь еще, круша. Христос Во Истину Воскрес – что надо Понимать» (Волохов, 2016: 420). Цитируемый фрагмент весьма показателен в отношении того, каким образом через язык в широком смысле происходит как освобождение, так и закрепощение. М.И.

Волохов добивается особого рода результативности своих пьес, заключающейся в открытии читателю новых онтологических граней. Во-первых, драматург через язык открывает диалектическую специфику своих пьес. В анализируемой драме и остальных частотен прием выражения онтологической двойственности путем совмещения в одном сложном окказиональном слове частей-лексем с взаимоисключающими или, наоборот, взаимодополняющими значениями (здесь — «можно-надо», «сакрально-гениально», «люди-братья», «сынками-дочками-младенцами» и т.п.), в других случаях вероятен вариант следующих друг за другом лексем с диаметрально противоположной семантикой — «любивческой убивческой любовью» и т.п.). Данный аспект несет и эмотивное воздействие: бесконечное пребывание в едко-ироническом контексте, который создается за счет доведенной до абсурда сказовости, буквально изнуряет читателя даже при почти полном нормативном словоупотреблении, характерном для рассматриваемой редакции. Стоит привести показательный фрагмент: «Но не тысячи ж сердечных ведь кровинушек родных у полсотни, сука, мною убиенных голышей. Я не Боря Годунов, не царевичей же, сука, с царства русского снимал. Не Ваня Грозный, сука, я оприченный. Не Ёська, сука, Сталин я затейник массовик, с прибауткой, что бабы нарожают и еще... Везде всегда во всем — одна проблема Жесткой Власти на Руси» (Там же: 414). Использование аграмматизмов, авторских неологизмов («ребеночков», «кровельюющих», «советскихших» и т.п.), постоянных синтаксических инверсий — всё это превращается М.И. Волоховым в собственные индивидуальные приемы. Узнаваемый прием драматурга, впрочем, используемый также и Д.А. Горчевым, и О. Мухиной, причем с похожими целями, — применение маркированных букв. В случае М.И. Волохова такой принцип используется по отношению к лексике с метафизической коннотацией — то же можно заметить и в «манифесте». Все «предельные» концепты прописываются автором с заглавных букв («Жизнь», «Смерть», «Истина», «Дух», «Мир») в пику определениям преходящего, по мысли

драматурга («америка», к примеру, как условный знак-символ порока и бездуховности), которые начинаются строчными. Также специфична субъективная, собственная лексическая этимология М.И. Волохова, например, ассоциативность псевдонима Ленин и слова «лень», как указания на безынициативность, пассивность, созерцательность народа (только правитель исполняет приговоры, народ лишь безмолвствует, созерцает). Наконец, М.И. Волохов часто прибегает к некоему аналогу, своему варианту, ритмизированных классических — шекспировских, гомеровских, пушкинских и др. — строк, восходящих к фольклорным источникам: «Царя не проходили одного, который философствовать себе лишь позволял, и подарить там с барского плеча жизнь Достоевскому пророку, издеваясь, мог единолично? Против этого верченья против стрелки часовой вы не ропщите толпой? А Толстого кто из церкви выгнал из-за Власти?» (Там же: 416).

Всё в итоге начинается с Языка. Запреты на использование языка порождают все остальные запреты. Оттого и ставит М.И. Волохов, по сути, знак равенства между лексемами «глагол» и «нож», создавая «Единый Сакральный Язык Повествования»: «...Язык — Дух, та кость, на которую зарится враг <...> единственное оружие борьбы, конечно, слова, слова, слова... и разные, но которые должны сойтись в Едином Мудром Праведном Слове от Истины» (Диалог..., 2016: 565). Слову возвращается первоначальная суть: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог» (Ин. 1:1).

«Язык искренен — нет ничего на свете искреннее языка» — считает драматург, — мы «лжём всегда, но оправдываем эту ложь в хорошем смысле и превращаем в правду ... через мат» (Диалог..., 2016: 563, 562). Мат — это проявление высшего момента Бытия, мат неллицеприятен, как настоящая правда, всегда режет глаза и слух — это самая обнаженная форма человеческого общения, правда-матка. Но «Мат стремится к самоуничтожению ... Через мат решив ситуацию, мат можно будет потом изъять», — говорил М.И. Волохов еще в начале 2000-х гг. в своем манифесте

(Там же: 563). Надо сказать, что сборник драматургии М.И. Волохова «Великий утешитель» 2016 г., на который мы ориентируемся, не только почти полностью свободен от мата. Многие ранние пьесы переработаны даже с точки зрения сюжета, что иногда ведет и к кардинальным жанровым изменениям. Так, многие его пьесы в итоговом на сегодняшний день варианте подобно греческим трагедиям стали заканчиваться гибелью всех или основных персонажей («Игра в жмурики», «Великий утешитель» и пр.).

Персонаж-Чикатило сравнимо с концепциями Л. Андреева или Х.Л. Борхеса о предательстве Иуды подчеркивает, что высшая мера, «вышка» предстоит ему с точки зрения космических масштабов, — настоящий суд его, как и всё человечество, ждет вне пределов видимого мира, тем более, что в таком понимании подобно Иуде он становится равным Христу, только с противоположным знаком. Иуда изначально осознавал всю тяжесть греха, что брал на себя, но и подсознательно понимал, что без его поступка Сын Божий не исполнит своей миссии: «<...> было необходимо, чтобы в ответ на подобную жертву некий человек, представляющий всех людей, совершил равноценную жертву. Этим человеком и был Иуда Искариот. Иуда, единственный из апостолов, угадал тайную божественность и ужасную цель Иисуса» (Борхес, 1989: 118), а также « — Ну-ка, умный Иуда! Скажи-ка нам, кто будет первый возле Иисуса — он или я? Но Иуда молчал, дышал тяжело и глазами жадно спрашивал о чем-то спокойно-глубокие глаза Иисуса. <...> Иисус медленно опустил взоры. И, тихо бия себя в грудь костлявым пальцем, Искариот повторил торжественно и строго: — Я! Я буду возле Иисуса!»²⁸

²⁸ А. и Б. Стругацкие в своем последнем романе («Отягощенные злом») идут еще дальше предшественников. Иуда у них предстает в образе слабоумного затравленного, но глубоко любящего Спасителя человека, которому сам Иисус дает наставления о том, что он должен сделать: «Рабби говорил долго, медленно, терпеливо, повторял снова и снова одно и то же: куда он должен будет сейчас пойти, кого спросить, и когда поставят его перед спрошенным, что надо будет рассказать и что делать дальше. <...> Все было именно так, как предсказывал Рабби: похвалят, дадут денег, — и вот он уже ведет стражников. <...>

(Андреев, 1991: 27). В этом, собственно, и состоит высший смысл и понятия «Кайрос» Нового Завета, и, в частности, значение пребывания Чикатило на Земле, его «вышка» — реализуемая им высокая задача, поставленная перед ним высшими силами. В этом парадокс бытия, высший смысл абсурда существования по М.И. Волохову. Между тем подобные смыслы недоступны и непонятны обыденному сознанию, поскольку те, в чьих руках сосредоточены сферы влияния и ресурсы массивированного манипулятивного воздействия акцентируют его внимание на других менее важных сторонах жизни и бытия, тем самым скрыто табуируя поиск ответов на принципиальные экзистенциальные вопросы. Человечество так или иначе стремится избавиться от настоящего, от подлинного, от того, что возвращает к истинной природе. Абсурд через нарушение искусственных табу, на самом деле разъединяющих людей, поистине становится у М.И. Волохова «повсеместной глобальной воссоединяющей жизненной метафорой» (Диалог..., 2016: 558).

В фильме М.И. Волохов идет еще дальше, надевая на себя как персонажа, подобно мученику, наручники-цепи-вериги, а также металлический венец, тем самым создавая аллюзию в том числе на образ Христа. На квазимученичество указывает и перемещение ползком по морозному снегу. Однако нож, посредством которого персонаж помогает себе ползти, не дает забыть как об амбивалентности образа, так и о том, что перед нами всё-таки образ Чикатило, хоть и укрупненный до вселенских масштабов.

Выбором реального персонажа достигается эффект предельной реалистичности повествования, здесь — монолога Чикатило, а все описываемые злодейства маньяка начинают восприниматься документально,

Все, как предсказывал Рабби, а беда все ближе и ближе, и ничего невозможно сделать, потому что все идет, как предсказывал Рабби, а значит — правильно» (Стругацкий, 2019: 179—180).

как документальная хроника событий, чему способствует одновременное восприятие опубликованного текста и фильма. Парадигма «автор — герой — читатель» перестает быть абстракцией и в высшей степени конкретизируется. Так, модель «идея — человек» получает категоричное звучание: «Идеи — непорочны — к ним никакая грязь не пристает. Войти в идею, чтобы человеком стать. Понятно. Грех — структурная аксиома жизни, как слова — должен сразу искупляться» (Волохов, 2016: 412). Тогда, — и здесь продолжается спор с Ф.М. Достоевским, точнее, с его романом «Преступление и наказание», — каким бы страшным грех ни был, его всегда может оправдать своевременное признание вины. М.И. Волохов вскрывает лицемерные, искусственные механизмы «условного самопокаяния», в силу которого «можно всех мочить», выявленные Ф.М. Достоевским в «Преступлении и наказании» (Там же: 415). Заметим, однако, что об этом же драматург писал в своем эссе-манифесте, на который мы ссылались — «Театр Кайроса по сути», подчеркивая, что названный роман великого писателя — «...самый “современно” западный роман по причине умозрительного покаяния убийцы Раскольникова», который «фактически морально разрешил нашу социальную, кровавую революцию» (Диалог..., 2016: 556). Стоит отметить и формальную близость-полемику текстов М.И. Волохова и Ф.М. Достоевского: как В.В. Набоков называл романы Ф.М. Достоевского разросшимися пьесами (см., Набоков, 1996: 183), так и, собственно, М.И. Волохов, наоборот, именует свои пьесы короткими детективными романами: «Всегда хочу написать роман, а получается пьеса. Такой у меня «драматургический» организм» (Диалог..., 2016: 551).

В небольшом параграфе невозможно охватить все особенности драмы М.И. Волохова, как и произвести разбор всех табуированных тем, которых касается драматург. Мы пока не затрагиваем интереснейших вопросов соотношения хроноса и кайроса пьес, других философских проблем — мнимой жизни в тоталитарных условиях, всеобщей вины и одиночества, личностного выбора, свободы выбора; обходим вниманием более подробное

исследование интертекстуальных аспектов творчества драматурга, его очевидных связей с классической и современной русской и зарубежной литературой, классическим и современным кинематографом (А.О. Балабанов, К. Дрейер, Ч. Лоутон, Л. фон Триер, М. Ханеке, А. ван Вармердам) и пр. Не останавливаемся мы и на анализе специфики рецепции в пьесах М.И. Волохова национальных вопросов; гомосексуализма, каннибализма и их ритуализации, специфики сексуальной тематики в целом и др. Спектр проблем, поднимаемых М.И. Волоховым, неисчерпаем, но концентрируется драматург на философии смерти, глобально расширяя ракурсы ее исследования.

Таким образом, М.И. Волохов, как мы увидели, снимает запреты двух уровней:

1. Запрет на использование языка во всем многообразии его форм.
2. Запрет на обсуждение важнейших для человечества тем и проблем.

Соединяя будто бы несоединимое, М.И. Волохов предлагает читателю мыслить другими категориями, выйти из-под гнета навязанных схем мышления, попытаться мыслить глобально, широко. В итоге рушится табу на название вещей своими именами. Все запреты рано или поздно ведут к страшным последствиям — это в том числе показывает М.И. Волохов. Именно запрет, а не возможность порождает насилие. Даже самые мелкие языковые запреты ведут в конечном итоге к запрету языка свободного искусства, ибо человек / читатель / зритель свободен выбирать. М.И. Волоховым нарушаются искусственно созданные и уже, возможно, не замечаемые табу, которые имплицитно укрупняют взаимное отчуждение людей, насильственно уводя человечество от действительно страшных тем и проблем, тем самым глубже скрывая подлинное и настоящее под покровом эрзаца, тем самым ограничивая человеческое в человеке.

Обозначенные наиболее явные нарушения табу, служащие, на первый взгляд, внешним целям (эпатаж аудитории, разрыв шаблонов, слом стереотипов), на глубинном ярусе, когда к «шоковой терапии» читателя /

зрителя подключаются механизмы абсурда, могут одновременно демонстрировать и прямо противоположные смыслы, за которыми просматривается продолжение не просто традиций классической драмы, но выход на глобальный уровень классической трагедии, где соединяются культурные и исторические эпохи.

Очевидно, абсурд М.И. Волохова может быть номинирован как «*детабуированный абсурд*».

§ 4. Д.А. Данилов: игра и абсурд

Характерный для литературы принцип «конвертируемости» игры и жизни в драматургии приобретает особое выражение, а в современном отечественном театре абсурда, понимаемом нами довольно широко, получает магистральное значение благодаря специфике синтеза многообразных игровых приемов и репрезентаций реальной действительности, которая со временем всё чаще представляется нам со своей парадоксальной стороны. Стоит повторить верное замечание Ч. Цзянхуа о том, что одним из самых важных признаков современной прозы сегодня является присутствие в ней абсурда как организующего начала (Цзянхуа, 2011: 67), которое, на наш взгляд, применимо и к драматургии и обусловливается повсеместной экспликацией абсурда окружающей реальности вследствие преодолевающих зримое пространство всевозможных кризисов. Осмысляемый современными драматургами общий кризис отечественной культуры, обнаруживаемый в первую очередь в бытийных сферах — духовной и образовательной — получает в их творчестве весьма своеобразные и причудливые формы. Исследователи рассматривают современную драму в абсурдистской системе координат (Ветелина, 2009; Васильева, 2012), определяют ее перформативный характер и нарушение визуальных канонов (Семьян, 2012, 2016), отмечают высокий процент т.н. «пьес-ремейков» (Багдасарян, 2012; Шуников, 2015) и т.д. Не столько стремлением выйти за границы жанра как

такового объясняется популярность в новой драматургии техники «вербатим» (диктофонная фиксация и последующий монтаж случайно подслушанных или спровоцированных реальных разговоров (см., Болгова, 2014; Апчел, 2013 и др.)), а, скорее, попыткой абсолютизации подлинности с целью безусловной документированности конкретных проблем человека. По мнению М.Г. Меркуловой, обозначившей векторы эволюции новой драмы рубежей XX — XXI по сравнению с XIX — XX вв., «Именно проблемность содержания (социальная, нравственная, философская) выступает на протяжении столетия связующим звеном [её] жанровой модификации <...>» (Меркулова, 2011: 126).

Эта «проблемность содержания», проявляемая как отклик на кризисное состояние отечественной культуры, материализуется в двух пьесах под названиями «Человек из Подольска» и «Сережа очень тупой» российского литератора Д.А. Данилова, долгое время работавшего в стихах и прозе и сравнительно недавно выступившего в качестве драматурга. Абсурдистский ключ этих пьес реализуется как в их эстетике, так и в поэтике. И, хотя их отличает стандартный набор приемов и элементов драмы абсурда (внешняя бесконфликтность в ситуации напряженного внутреннего ожидания, некоторая упрощенность образов, языковая амортизация, изучение пограничных ситуаций и болезненных состояний психики, ритуализация действий), в плане содержания они промоутируют традиционные ценности и способствуют проникновению читателя / зрителя вовнутрь жизненного устройства путем постижения неких универсальных кодов бытия. Особую роль при этом начинает выполнять игровой модус, придающий происходящему на сцене иронический смысл, однако не снижающий значения и значимости содержания пьес.

В современной абсурдистской драматургии формирование игрового дискурса происходит в процессе смыслопорождения, в ходе извлечения «неслышимого» смысла из драматургического текста. Игра функционирует в эстетике абсурда и постмодернизма как противостояние будничности, духу

серьезности и разумности, который закрепощает. Игра всегда сопряжена с пограничными состояниями, в связи с чем это в том числе способ достижения эмоциональной правды, а в этом, на наш взгляд, один из важнейших критериев аутентичности искусства. Феномен игры возникает как вдохновение: благодаря включению в игру мир вокруг читателя и зрителя преобразуется, обретает свою подлинность, перерастает свои выдуманные конвенцией пределы. Взрослый вновь становится ребенком, он бунтует против обыденности, стремится к творческому слоому стандартов, к перемене декораций. По мнению О.А. Колмаковой, «Многообразие форм и средств игровой поэтики обеспечивает реализацию постмодернистской установки на деавтоматизацию восприятия художественного текста» (Колмакова, 2014: 123), а, с нашей точки зрения, игра в читаемом тексте служит также и деавтоматизации восприятия всего окружающего мира. Это наиболее важный аспект игры — игра дарит человеку ощущение свободы.

Но игра связана и с вполне конкретным риском выхода из навязанных пространственных рамок, она ставит человека перед самостоятельным выбором — продолжить поиск живой истины или вернуться в повседневность, с ее квазиреальностью в своем абсурдном выражении.

Стратегия игры характерна для всех авторов, о произведениях которых мы рассуждаем в данной диссертации: для их жизни и творчества, собственно, для их жизнетворчества, если уместен здесь этот термин, более употребительный в контексте эпохи символизма. Действительно, те, кто «работают на границах, кромках, гранях (между!), затевая своеобразную игру неустойчивых смысловых значений» (Батракова, 2010: 100), — В.О. Пелевин, М.Ю. Елизаров, Д.А. Горчев, В.Г. Сорокин, Л.С. Петрушевская и др., — среди основных своих нарративных принципов отдали предпочтение игровой тактике. Современные авторы пьес старшего (Л.С. Петрушевская, Н. Садур, Н.В. Коляда, Д.М. Липскеров, А.П. Шипенко), среднего (В.М. и О.М. Пресняковы, О. Богаев), младшего (В. Сигарев, В.Е. и М.Е. Дурненковы, И. Вырыпаев) поколений демонстрируют синтетическое начало как своей

драматургии (особенно «младшие» представители), так и своей жизни: кто-то из них является также и педагогом (М.Е. Дурненков, О. Богаев, В.М. Пресняков), художником (В.Е. Дурненков), музыкантом (А.П. Шипенко, Л.С. Петрушевская), театральным и кинорежиссером (Н.В. Коляда, В. Сигарев, И. Вырыпаев) и т.п.

Природа «игры» в драме Д.А. Данилова концептуальна, полисемантична и узнается фактически во всем: в гибридности жанра, в метаморфизме игрового повествовательного спектра, в образной структуре, развивающейся на неомифологической и неофольклорной основе (и в то же время в связи с архаикой), в вербально-визуальной организации коммуникативной составляющей текста.

Обе пьесы («Человек из Подольска» и «Сережа очень тупой») коммуницируют между собой, вторую вполне можно воспринимать как продолжение первой и наоборот (без учета хронологии выхода в свет (первая написана в 2016-м, вторая — в 2018-м г.). На это указывается прежде всего общностью паратекста, как смыслопорождающей автономии, что специфично для «новой драмы» чеховской традиции (см., Доманский, 2014), и, думается, и для современной «новой драмы». Синтаксической и семантической близостью заголовочных комплексов пьес как сигнальных импликатур (подробнее: Горшкова, 1988: 175), а также формальным сходством начальных ремарок транслируется сюжетная ассоциативность, т.е. определенная аналогия того, что будет происходить в тексте / на сцене в том и другом случае. «Обычностью» констатирующих названий (во втором («Сережа очень тупой»), возможно, «обычности» меньше, чем в первом («Человек из Подольска»), но это не отменяет гипотезы), частотностью повторения прилагательного «обычный» в стартовых рамках маркируется ожидаемая читателем/зрителем *незаурядность* сеансов. За навязчивым, как в детских страшилках, воспроизведением одной и той же «смягчающей» формулы, читатель склонен видеть потенциально странное: «Все трое полицейских в обычной полицейской форме. Действие происходит в

обычном московском отделении полиции» («Человек из Подольска»); «Действие происходит в обычной московской однокомнатной квартире.» («Сережа очень тупой»). Знаком является и незатейливое жанровое обозначение обеих пьес — «пьесы», нарочито подчеркивающее эту безыскусственность в пику свойственным «новой драме» XX — XXI вв. непростым жанровым модификациям, вроде «чудо о шинели в одном действии» («Башмачкин» О. Богаева) или «штрих», материалы к спектаклю («Трезвый PR-1» О. Дарфи), «или «фантазия на темы Николая Гоголя» («Старосветские помещики» Н.В. Коляды), но, в первую очередь, опять же, апеллирующее к традиционности, «обычности», жанра. Наличие равного числа практически зеркальных персонажей (по пять в каждой пьесе) также может ретроспективно (после прочтения пьес) интерпретироваться как индикатор известной их содержательно-формальной равнозначности.

Таким образом, механизмы абсурда и игры в пьесах запускаются уже в вступительном паратексте, отдельные сведения которого нуждаются в верификации. Так, жанр пьесы в данной конкретике актуализирует гораздо больше: специфике игрового пространства пьес свойственно наличие игрового принципа реконструкции фольклорных и древнерусских жанров, а также футуристических и детской литературы. Также подключается ритмико-лексический и зрительный потенциал текста: прием буквализации лексических значений («Сережа очень тупой»: «ВТОРОЙ КУРЬЕР: <...> Ну, помогли мы человеку.

СЕРГЕЙ: Что, из петли вытащили?

ВТОРОЙ КУРЬЕР: Да зачем же из петли?! Мы же человеку помочь должны! Человек вешаться собрался, а видно же, что не умеет, ни разу не вешался, наверное. Зачем же его из петли-то?! Надо же с душой к человеку подходить, помочь! Тем более, что в петлю-то еще залезть не успел. Хорошо, что не успел, а то рухнул бы вместе с люстрой с этой со своей. В общем, мы люстру аккуратно сняли, там в потолке крюк такой хороший, крепкий. Сделали петлю из нормальной веревки, как положено...» (Данилов, «Сережа очень

тупой», электронный ресурс), тропов (особенно потерявших мотивировку) и фразеологизмов (в частности с забытой и полузабытой этимологией) («Человек из Подольска»: «Это ты, Коля, серый. Серый и одинаковый» (Данилов, электронный ресурс)), акцентуация звукописи («Сережа очень тупой»: «Хотят, чтоб багато (*произносит з фрикативно*) (Данилов, электронный ресурс)), семантическое расхождение игрового слова с бытовым («Сережа очень тупой»: «ПЕРВЫЙ КУРЬЕР: Сергей Николаевич, вы как-то странно реагируете. Я же вам сказал, когда звонил: мы у вас будем в течение часа. Еще специально переспросил – нормально, устраивает вас? Вы сказали – нормально. Ну вот, мы у вас должны пробыть в течение часа.

СЕРГЕЙ: Да что за бред! Когда говорят «буду в течение часа», это значит придут в течение часа, ждать не больше часа. А не «будем у вас час сидеть»» (Там же)), контаминация оптических и речевых последовательностей («Человек из Подольска»: «ПЕРВЫЙ ПОЛИЦЕЙСКИЙ: Любишь абсурд?

ЧЕЛОВЕК ИЗ ПОДОЛЬСКА: Люблю абсурд.

ПЕРВЫЙ ПОЛИЦЕЙСКИЙ: Любишь абсурд? Громче, громче отвечай!

ЧЕЛОВЕК ИЗ ПОДОЛЬСКА: Люблю абсурд!

ПЕРВЫЙ ПОЛИЦЕЙСКИЙ: Любишь абсурд?

ЧЕЛОВЕК ИЗ ПОДОЛЬСКА: Люблю абсурд!!!

ПЕРВЫЙ ПОЛИЦЕЙСКИЙ: Любишь абсурд?

ЧЕЛОВЕК ИЗ ПОДОЛЬСКА (*орет*): Люблю абсурд!!!

Эта переключка повторяется несколько раз, подобно тому, как перекликаются фанатские сектора на футболе. Потом Первый полицейский и Второй полицейский начинают аплодировать.

ПЕРВЫЙ ПОЛИЦЕЙСКИЙ: И ты тоже давай, хлопай. Хлопаем, хлопаем! И Мытищи, тоже хлопай давай!» (Данилов, электронный ресурс)), использование иноязычных и мультязычных вкраплений («Сережа очень тупой»: «ВТОРОЙ КУРЬЕР: Ох, напридумывали. Банкинг какой-то. Управление чего-то там. Вот в наше время все просто было. Кладешь деньги на книжку. И они лежат.» (Данилов, электронный ресурс)), различного рода фонетические игры и «на развитие моторики» («Человек из Подольска»: «Смотри, движения вот такие. Давай одну руку, и другую, вот так. (*Сцепляются руками, стоя боком друг к другу, и перемещаются приставным шагом*) Да, да, вот так. Ногу сюда, сюда, да, вот так. А текст вот такой, запоминай. Для начала – самый простой вариант.

Ай, лёлэ лёлэ лёлэ

Ай, лёлэ лёлэ лёлэ

Ай, лёлэ лёлэ лёлэ

Хэй! Хэй! Лёлэ лёлэ» и др» (Данилов, электронный ресурс)).

Сценография игрового пространства Д.А. Данилова принципиально недостоверна, первостепенное значение для автора имеет пародийная атмосфера. Конструирование карикатурной обстановки, где воспроизводится конфликт не с реальными людьми, а с некой имперсональной сферой, позволяет автору внедряться во все области бытия — как в эстетико-художественные, так и архетипически-бессознательные. При этом идут в ход смыслопорождающие игровые элементы, связанные с принципами лубка, шифровки, таинственности, аналитикой скрытой семантики текста, смешением виртуальной и реальной действительности.

Так, в пьесе «Сережа очень тупой» три курьера, в общем-то обманом становящиеся на час гостями дома программиста Сережи, являются в некотором роде метафизическими посланниками из города со странным для персонажа названием Грязи Липецкой области, в котором существует воображаемая Служба доставки, где они все работают. Они вносят в привычную, упорядоченную по среднестатистическому мнению, жизнь Сережи хаос, хотя с их позиции на практике получается наоборот: их жизнь и работа так же, а может быть, еще более выверены, чем жизнь и работа программиста, с точки зрения его самого: «У нас правила четкие. Получив отправление для доставки, бригада курьеров должна связаться по телефону с получателем, предложить ему время пребывания, получить согласие, после чего прибыть к получателю и пробыть у него оговоренное время. По окончании пребывания вручить получателю отправление, получатель должен расписаться. Такой у нас порядок» (Данилов, «Сережа очень тупой», электронный ресурс). Возникает ощущение, что существование в городе Грязи у всех одинаковое: «В общем, после школы пошел в армию, служил в Подмосковье, под Клином, в ПВО. После армии знакомый предложил пойти в Службу Доставки, так с тех пор здесь и работаю. Жена у меня тоже у нас работает, бригадиром, как я. Два сына, сейчас в институте учатся» (Там же). Сумбур образуется вследствие поднимаемых курьерами тем и вполне нормальных вопросов Сереже — о Боге, о смерти и т.п. Эти вопросы давно

перестали волновать персонажа, которому в повседневной суете некогда оглянуться вокруг. Курьеры втягивают Сережу в свои игры, нацеленные на разрыв шаблонов, на включение мозговой активности (особую роль в этом отношении выполняет игра в города, выглядящая как инициация, пропуск в запредельный мир).

Или, в пьесе «Человек из Подольска», казалось бы, на первый план выходит политический подтекст: полицейскими задержан гражданин, как выясняется, ничего противозаконного не совершивший. То, что происходит далее, представляет собой абсурдную парадигматику: полицейские пытаются различными игровыми методами заставить человека учиться мыслить гибко, широко, избавляться от автоматизма мировосприятия путем проведения упражнений, направленных «на развитие головного мозга» (Данилов, «Человек из Подольска», электронный ресурс). Однако читатель снова направляется по ложному пути: он может оценить подобные экзерсисы положительно, не заметив, что автор продолжает играть в том числе и ним. Во-первых, образы полицейских здесь условны и об этом идет речь («ПЕРВЫЙ ПОЛИЦЕЙСКИЙ *(слегка наклоняется и смотрит Человека из Подольска прямо в лицо)*: Логику любишь, говоришь? А знаешь, что с тобой надо было сделать по логике, чтобы избежать абсурда? Чтобы было как обычно, как всегда делается? Я тебе скажу. Сначала мы должны были бы тебя отмудохать в мясо, потом найти у тебя пять граммов белого порошкообразного вещества...» (Там же)), но и герой, и читатель настолько свыклись с абсурдностью окружающей действительности, что коррумпированность тех или иных служб представляется им в порядке вещей и рассматривается с точки зрения логики. Во-вторых, и в той, и другой пьесах, на самом деле, отсутствует оппозиция большинства и меньшинства, здесь, скорее, зафиксирована дихотомия человеческого сознания: каждому читателю/зрителю дается возможность открыть в самом себе полицейского (или курьера), стремящегося укоренить добро с помощью инструмента принуждения или запугивания, обязать другого быть высоконравственным,

но не развиваться самому. Это тексты о трансформации экзистенциальных моделей, о смене мифологии мировоззрения, когда один ментальный миф подменяет другой, а человек воспринимает это как преобразование действительности. Конечно, ситуация в «Серёжа очень тупой» усложнена за счет привнесения в сюжет компонента мистичности и церемониальности (в этом также в известной степени обнаруживается полемика с В.Г. Сорокиным (а в пьесе «Человек из Подольска» имеется прямая отсылка к творчеству этого писателя (ПЕРВЫЙ ПОЛИЦЕЙСКИЙ: Нифига себе! «Жидкая мать»! Сорокина, что ли, обчитались?) (Там же))). В посылке, которую приносят курьеры, находится «что-то живое» в некоем универсальном смысле, что, по всей вероятности, способно реанимировать дремлющую истинную природу человека как творца. Потому и подключается определенное звено архаики и обрядовости, когда жена Сергея настраивает его на мистический лад и произносит ритуальную речь после его ухода с посылкой:

«МАША: Серёжа, ну ты совсем тупой, да? Ты не слышишь, что я тебе говорю?! Не надо ничего открывать! Надо это выбросить! <...>

СЕРГЕЙ: Маш, ну оно же там живое. Оно же задохнется там. Подохнет...

МАША: Серёжа! Тебе бы самому не подохнуть! И мне заодно! Значит так. Делашь, то что я говорю, четко. Пока просто держи в руках. *(Уходит на кухню, возвращается с пустым пластиковым пакетом с ручками, раскрывает пакет на весу)* Бросай туда. Не касайся моих рук. Просто аккуратно туда бросай. Просто отпусти, оно туда упадет. *(Сергей роняет сверток в пакет, Маша отдает пакет Сергею, открывает входную дверь)* Положи на пол за порогом. *(Сергей кладет пакет со свертком за порогом квартиры)* Теперь иди, мой руки с мылом. И ухо мой. <...>

Сергей обувается, берет куртку и уходит. Маша некоторое время бродит по пустой квартире, потом садится в кресло за компьютер. В комнате темно, светится только монитор. Маша некоторое время щелкает мышкой, открывая и закрывая какие-то страницы, потом отъезжает на кресле (на колесиках) от компьютера на середину комнаты, неподвижно сидит и медленно произносит слова в пустоту».

Далее следует ритмизованная тирада, частотностью и повтором фраз которой «Серёжа очень тупой», «страх потерял», «Окружить Серёжу любовью и заботой» опосредована основная мысль текста. Возвращение к подлинному и живому в настоящее время, с точки зрения современной

молодежи (которая всё более инфантилизируется, что подчеркивается, в частности, в начальной рамке уточнением о Сергее — «парень лет тридцати» (Там же)) опасно и не нужно, запрограммированному на получение финансовой прибыли автоматизированному сознанию (Сереза — программист) нельзя никак контактировать с фантастическим и таинственным, т.е., на поверку, истинным, поскольку это влечет за собой необратимые последствия, связанные с потерей какой-то части материальных благ, сопряженных с успокоенно-сытым бытом, где нет места чуду. Самое главное, это может явиться причиной потери страха и рациональности, разумности, а, значит, приобретением свободы, равнозначном прекращению равнодушного и потребительского существования.

Таким образом, в рассмотренных пьесах Д.А. Данилова содержатся все основные игровые формы и приемы, направленные на продуцирование бесконечного количества смыслов, отдельные из которых были представлены. Поиск и интерпретация этих смыслов в неоабсурдистской драме Д.А. Данилова помогают преодолению абсурда в реальной жизни, формируя иное отношение к действительности. Безусловно, абсурд здесь — *«игровой»*.

§ 5. А.П. Шипенко: автор и абсурд

Исследовательская сфера авторологии (подробнее: Карпов, 2014) обнаруживает несколько общеизвестных методологий, связанных с не менее известными именами: В.Г. Белинский («мысль автора») (Белинский, 1953), Н.А. Добролюбов («миросозерцание автора») (Добролюбов, 1984), М.М. Бахтин («авторское слово», «голос автора», «первичный автор») (Бахтин, 1979), В.В. Виноградов («образ автора») (Виноградов, 1971), Ю.М. Лотман («принцип автора») (Лотман, 2000), Б.О. Корман («автор как носитель концепции») (Корман, 2006), Р. Барт («смерть автора») (Барт, 1989) и др. Однако формы авторской самоидентификации всё-таки варьируются в

зависимости от разных факторов — жанровой и родовой специфики прежде всего, а в конечном итоге, — от характерных особенностей конкретного текста конкретного автора. В отношении предмета данного параграфа, в соответствии с его заголовком, целесообразна в большей степени ориентация на «теорию автора» Б.О. Кормана, главный принцип которой может быть выражен цитатой из основного труда филолога: «Инобытием такого автора является весь художественный феномен, который предполагает идеального, заданного, концепированного читателя. Процесс восприятия есть процесс превращения реального читателя в читателя концепированного; в процессе формирования такого читателя принимают участие все уровни художественного произведения, все формы выражения авторского сознания» (Корман: 1992, 187). Эту теорию расширяют и проясняют ученые Н.Т. Рымарь и В.П. Скобелев (Рымарь, 1994: 8). Безусловно, остальные указанные подходы к проблеме автора (особенно Р. Барта) в тех или иных сочетаниях также могут быть применимы в данном параграфе, одним из предполагаемых результатов которого становится гипотеза о концепции «автора-универсума» в «интегративном абсурде», репрезентируемой в драматургическом творчестве А.П. Шипенко.

Между тем наиболее любопытная и, похоже, стержневая концепция пьес А.П. Шипенко — концепция автора — лишь иногда и мимоходом обозначалась в работах отечественных исследователей: в центре научного внимания не пребывала вовсе и предметом статей не становилась. Современная литературоведческая мысль больше занята проблемой персонажа (статьи А.П. Старшовой и В.Н. Степанова (Старшова, 2015), Л. Месовски (Месовска, 2014)) и аспектами реализации мотивных функций (Е.А. Тетерина (Тетерина, 2013)) в драматургическом творчестве А. Шипенко. Театральные критики ограничиваются лишь отдельными упоминаниями текстов или небольшими замечаниями о постановках пьес весьма знаменитого за рубежом авангардиста (Вислов, 2012; Горфункель, 2013; Руднев, 2019).

Мы предлагаем собственную точку зрения на проблему автора в пьесах А. Шипенко. В качестве исследовательского материала возьмем отдельные тексты недавно вышедшей книги драматурга «Введение» (Шипенко, 2019). Книга концептуальна: нетрадиционный формат прежде всего в ее разнонаправленной диалогичности. Помимо пьес, где, как известно, драматургия диалога становится определяющей и весьма разветвленной, в ней представлены расположенные в особой последовательности беседы автора и составителя — А. Шипенко и О. Богомоловой, а также появляются короткие интермедии «От составителя». Ближе к завершению книги есть небольшой своеобразный биографический экскурс «Археология. То, что Автор помнит о себе». Иными словами, в издании репрезентирован корпус пьес А.П. Шипенко как гипертекст: тексты группируются не в хронологическом порядке, а, условно говоря, в семантическом. Раскрытие их смыслов происходит в процессе целостного восприятия книги, репрезентация и рецепция которой реализуется как некий тотальный диалог (или полилог) всего со всем — если ограничиться предметом нашего исследования, то автора и автора, автора и читателя/зрителя, автора и персонажа и т.д. На наш взгляд, было бы правильно расставить приоритеты параграфа в подобном композиционном ключе, что мы и делаем.

Автор и другой Автор

Пьесы А.П. Шипенко эксплицитно и имплицитно, но буквально наводнены именами других авторов, скрытыми и явными цитатами и аллюзиями, дословными текстуальными извлечениями из них и пр. В этих текстах можно найти выдержки из У. Шекспира, М. Фриша, И.В. Гёте, переключки с Ф. Кафкой, С. Беккетом, Э. Ионеско, О. Мирбо, В. Ирвингом, Л.Н. Толстым, Н. Колядой, но не это главное. Адресатом драматурга при обращении к другим авторам становится творец в онтологическом смысле, который одновременно является Автором-Богом. А.П. Шипенко апеллирует к высшему творческому началу, к некоему космическому или божественному «разуму», создателю, творцу вселенной, одновременно персонализируемому

в собственном «Я» (не случайно в пьесах там много пространственных отсылок к метафизической, космогонической и космической эмпирии). Онтологическая формула взаимоотношений, вербализируемая нами как «автор и другой автор», очень убедительно раскрыта в короткой пьесе книги «Введение» «Mehr Licht (*Больше света*)». Типичный для А.П. Шипенко и для текстов абсурда композиционный метод, выражаемый в четкой семиотической артикуляции частей, здесь демонстрируется в ступенчатом развертывании смыслов. Собственно драматургическая часть, традиционно построенная на диалогах со своей концепцией образов и закодированная авторскими замыслом и вымыслом, идёт под номером «1». Постепенно вводятся персонажи: Шипенко, Мюллер, Гёте, Жена. Шипенко и Мюллер в данном случае – это реальные драматурги Алексей Шипенко и Хайнер Мюллер, что сам автор и подтверждает, комментируя текст в следующем за ним фрагменте разговора Автора и Составителя. Однако всё происходящее с ними в трактуемом экспозиционном отрывке пьесы едва ли можно назвать происходившим в действительности (к примеру, появление фигуры Гёте перед героями, пребывающими пусть и в условном, но пространстве конца XX в.). Между тем драматург А.П. Шипенко наблюдает за событиями жизни (а всё сочиняемое так же является событием жизни) в реалистическом дискурсе²⁹.

Действие пьесы координируется её названием – «Mehr Licht (*Больше света*)» — приписываемой Гёте предсмертной фразой (точнее, её «осколком»), каламбурно варьируемой на протяжении рассматриваемой части. Вероятно, перманентное использование парадоксальных сентенций в речи персонажей служит не только приданию комического эффекта изображаемым ситуациям, хотя они, безусловно, забавны в том числе и благодаря этому. Обыгрывается омонимия слов *знать* и *белый* в немецком языке (*weiss*), модулируется соприкасающиеся с ней семантические и

²⁹ Конечно, речь идет о художественной реальности, однако, контекст здесь всё же несколько иной.

знаковые поля лексем *свет (Licht)*, *лежать (liecht)*, *ничего (nicht)*, *ещё (noch)*, *кулак (Faust – м. р.)*, *рука (Faust – ж. р.)*, *бог (Got)*, *Гёте (Goethe)*³⁰. Так, идея Гёте симметрична идее Мюллера и Бога одновременно:

«“Андрей, с каким лицом ты встретишь Бога?”

МЮЛЛЕР. “С каким лицом ты встретишь Гёте?”

ШИПЕНКО. Именно, Хайнер. Вы похожи». (Шипенко, 2019: 129)

Идея Мюллера соизмеряется с идеей обещанной им пьесы³¹, которую, как следует из третьей части, он направил А.П. Шипенко уже после собственной смерти.

Таким образом, и в названии пьесы зафиксирован детерминизм: сочетание немецкого и русского языков дает визуальный эффект «сращенности» немецкой и русской драмы в своем итоговом виде в лице автора А.П. Шипенко. На это уже недвусмысленно намекает Автор в своеобразном «послесловии»: «“*Вы*” как обращение к другому человеку, бывшее еще до недавнего времени в обиходе, подразумевает обращение по крайней мере к двоим внутри одного человека: к известному (видимому *Вами*) и к неизвестному (не видимому *Вами*)» (Там же: 135) (Курсив наш. — С. М.).

Курсивом в цитате мы обозначили типичную для понятийного словаря А.П. Шипенко лексическую репрезентацию приема (или манеры), который назовём «зеркальностью» (или «зеркализацией»). Его реализация заключается в материализации мысли во взаимоотраженных универсалиях (в данном случае *Вы — Вы*). А это, в свою очередь, соотносится с идеей

³⁰ Приемы словесной игры частотны в драматургии и прозе А. Шипенко. К примеру, в пьесе «Сад осьминогов» большая часть диалогов складывается из слов, в которых традиционный буквенный порядок нарушен, как объясняется, с тем, чтобы заставить усомниться в незыблемости их семантики (Шипенко, 2019: 207). Нам кажется, что в данном случае здесь есть и другая сторона метода, состоящая в концентрации читателя/зрителя на релятивности, относительности предметно-понятийных связей.

³¹ Она также соизмеряется с идеей Энди Уорхола (Андрея Вархолы) и кабанчика Мишеньки.

персонажа, определенного в пьесе как «ЖЕНА» [Алексея Шипенко]. Жена направляет мужу послание в бутылке (но «письмо в бутылке» не есть ли послание никому и всем?): «<...> где вы?» (Там же: 134). Здесь, конечно, эксплицируется концепция А.П. Шипенко о «по крайней мере <...> двоих<х> внутри одного человека» (Там же: 135): Жена беременна, а Шипенко и Мюллер буквально физически являют единую персону драматурга, «равновеликую» Гёте.

По тексту Х. Мюллер садится А. Шипенко на плечи и пытается покрасить дверь. Дверь здесь символизирует или, точнее, иллюстрирует специфику текста в постмодерне (Ж. Деррида: текст – мир — текст (Деррида, 2014)). Используя авторское определение по отношению к пространству другой пьесы («Судзуки»), а, буквально, к художественному пространству своих пьес в целом, делегируемому *на природу пространства вообще*, можно сказать, что вход в него — Дверь – «пятно горячей неподвижной любви в холоде бесконечности» (Шипенко, 2019: 183).

Речь идет о творце-литераторе (может быть, драматурге главным образом), а темное пространство эксплицирует перманентное отсутствие литературной динамики, актуализируемой в дискретных разрывах этого пространства, осуществляемых гениями. Этот, собственно, вечный сюжет о творце, приносящем себя в жертву миру, чтобы на мгновение этот мир сделать светлее, показан в намеренно абсурдно-фарсовом ключе с использованием сниженных образов. Дверь как вход/выход в/из окружающее/его пространство/а олицетворяет собой один из базовых элементов транзитивной системы мироздания. Творческий акт, переданный через символический акт покраски двери в белый цвет, активизирует движение, но движение это — из одного тёмного пространства в другое тёмное пространство, — и так далее. Эта смена, вероятно, бесконечна и связана всегда со смертью тех, кто занимается «покраской». Выясняется при этом, что эти разные двери (которые суть одна и та же) в разное время

красили Г. Бюхнер, «Т. Манн и его братья»³² (очевиден намек на знаменитый монументальный роман великого писателя еще и потому, что брат-коллега по литературному цеху у Т. Манна был один), Б. Брехт, Ф. Шиллер, Г. Фон Кляйст, Ф. Гёльдерлин, а руководил работой И.В. Гёте. Простор для интерпретаций открыт: то ли литература (а, может быть, драматургия) как таковая развивается благодаря именно немецкому сумрачному гению, то ли дело исчерпывается в данной конкретике только пространством немецкой литературы и тогда для каждой литературы мира существует свой особый коридор с подобными дверями, то ли... Во всяком случае, видимо, найдется русский писатель-избавитель, движимый немецким, сидящим, однако, у первого на плечах:

«МЮЛЛЕР. А что с нами будет, когда мы нашу [дверь] докрасим?

ГЁТЕ. Помрёте.

Пауза.

МЮЛЛЕР. Спасибо, друг. Алексей, поворачиваем!

Шипенко разворачивается, движется прочь из пространства. Возле своих дверей останавливаются. Мюллер закрывает створки. Гёте картинно протягивает руки.

ГЁТЕ (просительно). Mehr Licht!» (Там же: 132).

Снова обыгрываются последние слова Гёте, полностью звучащие как «Отворите пошире ставни. Больше света!» (а Шипенко ставни закрывает, тем самым как бы завершая отдельный литературный этап). Кроме того, можно отметить еще раз характерную для постмодернизма и абсурда интерпретационную открытость, широта диапазона трактовок здесь лонгируется до как минимум видимого нам исторического аспекта, выражаемого в фразе «Придите и владейте нами», которую, наверное, нет нужды комментировать. «Манипуляции/трансформации» обоих авторов имплицитно и другие мифолого-архетипические ситуации: Эней, выносящий Анхиса из развалин Трои («прочтение» здесь аккумулируется через «рассыпающееся» пространство пьесы); Пиноккио, извлекающий

³² В пьесе масса подобных аллюзий, к примеру, завуалированные названия пьес Х. Мюллера «Гамлет-машина», «Трактор» (Шипенко, 2019: 131).

подобным же образом Джепетто из чрева акулы. Диспозиция приобретает характер спасения «отца» из лап смерти и, одновременно, спасения немецкой/европейской драматургии советской/российской (вероятность такого — помимо политического — толкования подтверждается самим текстом: «ГДР на шее СССР «мажет там наверху»» (Там же: 130).

Итак, А. Шипенко и Х. Мюллер «галопируют прочь из комнаты, квартиры и жизни» (Там же: 133) (т.е. на самом деле из жизни в пьесе, поскольку «Срок их жизни — секунда в сознании» (Там же: 339)). Завершение окраски двери Автор всё же доверяет женщине — своей Жене: «Мне нравятся женщины» (Там же: 66). Финальный аккорд берет Женщина/Жена Автора как идея творца в некоей кульминационной точке.

Вторая часть «*Mehr Licht (Больше света)*» представляет собой «рациональную» хронологию событий, переводящую всё в реальную (или/и реалистическую) плоскость. Это история создания предшествующей картины или сегмента под номером «1».

Заметим в свете всего сказанного, что необъяснимые и нелогичные на первый взгляд инциденты сюжета пьесы могут быть и «рационально» интерпретированы. Явление Гёте и разговор с ним, обнаружение Шипенко и Мюллером за «своей» дверью нескольких идущих друг за другом белых дверей, связанная с этим «эквилибристика» фактически не происходили наяву и мотивированы последствиями совместного принятия алкоголя и общей токсичностью окружающей атмосферы (оба персонажа-драматурга всё-таки пьют виски и дышат парами краски).

В таком духе и вследствие таких трансформаций, в частности, происходит непрерывная перекодировка³³ центрального (всё же) текстуального образа/«понятия» — *Автора*.

³³ «<...> [Н]овая перекодировка наслаивается на предыдущую: именно таким образом формируется новый, хотя никогда не окончательный, смысл» (Липовецкий, 2008: 61).

Автор и читатель/зритель

Читатель как персонифицированное лицо обнаруживается в рассматриваемой книге уже во второй репризе – первом фрагменте разговора Автора и Составителя. Читатель заявлен как тот, «кто будет эту книгу читать» (Там же: 8), причем именно этот тезис, а не факт наличия книги как таковой, важен для Автора. Идея зрителя коррелирует с идеей читателя и обозначается во втором фрагменте разговора Автора и Составителя. Она заключается в аллегории диалектического тождества субъекта и объекта, выраженного в единстве постмодернистской формулы «смерти автора» и, вероятно, уже метамодернистской «смерти зрителя». Для театра постмодерна Автор уже давно обрел статус абстрактного, вневременного и сакрального образа, его тексты — это тексты не человека (в первой сцене диалога Автор подчеркивает: «Я не человек» (Там же)). В постдраматическом театре, понимаемом в том числе как своего рода воплощение способности и стремления искусства совпадать с подлинной бессистемной и сенсуальной природой мироздания вопреки человеческим целям его регуляции и контролирования, в конечном счете порождающим иллюзию, подделку, зритель как таковой также «умирает» (Там же: 66). Пьеса «Верона» завершается/продолжается «до конца» оригинальным хоровым вступлением трагедии У. Шекспира «Ромео и Джульетта» с авторской ремаркой о необходимости длить шекспировский текст «от начала и до конца» (Там же: 65). В следующей затем беседе Автор уточняет, что «играть надо <...> пока зритель не умрет» (Там же: 66). Зритель перестает быть зрителем, вовлекаясь в процесс драматической и сценической игры, избавляясь от своей традиционной роли, становясь частью действия, разворачивающегося на сцене, олицетворяющей в итоге мир. Варьируется знаменитая формула У. Шекспира, вбирая в себя теории Х.-Т. Лемана (Леман, 2013) и Э. Фишер-Лихте (Фишер-Лихте, 2015)) и их материализации Б. Юханановым и С. Курехиным. Недаром она звучит в финале пьесы А. Шипенко «Цурикон».

Пьесу «Цурикон» можно было бы смело назвать пьесой параллелей и аналогий. Она строится на концепции двойничества, раскрываемого в разнообразных ипостасях. Актуализируется фигура автора как сочинителя в универсальном смысле, репрезентируемого в однородных ролях, которые представимы как его «допельгангеры» (термин используем в соответствии с канонами литературы романтизма³⁴). Очевидны аналогии на уровне формы и содержания: здесь прежде всего выделяется автор как Шекспир. Пьеса практически полностью написана аутентичной «шекспировской» строкой, знакомой читателю по хрестоматийным переводам Б. Пастернака. Однако привычно сниженный у А. Шипенко условный сюжет также вполне символического действия повествует о подготовке и сценическом воплощении квазипостановки «Спящей красавицы» (П.И. Чайковского) квазирежиссером Станиславским в квазитеатре.

«Вертикальная горизонталь» пространства пьесы также шекспировская, что подтверждается в заключительном монологе осевого персонажа Станиславского (о нём — ниже) с реминисценциями самых важных шекспировских формул: «Весь мир — тюрьма» и «Весь мир — театр». Это позволяет А. Шипенко представить зрителя как «заключенного» в театре или театрального «заключенного» (наблюдаются аналогии с «обществом спектакля» Ги Дебора (Дебор, 2020)). Недаром и персонажи пьесы — двойники/актёры/уголовники — выступают под руководством вора в законе и координируются псевдо-Станиславским.

Модель двойничества имеет градационную специфику. Константин Сергеевич Станиславский преобразуется в спившегося выпускника театрального института Кондрата Степановича Станиславского, обладающего еще одной теневой ипостасью (но не являющегося ею) – Тани

³⁴ В постдраматическом театре и его интерпретациях это применимо ввиду теоретически провозглашаемого внутри него коллаборативного пространства для взаимодействия эстетик, форматов и модусов. Но допельгангер понимается нами традиционно – как теневой аспект личности, Тень (Юнг, 2016).

Славской, которая на поверку оказывается находящимся на низшей ступени криминальной иерархии уголовником – Витьком. Все актеры-бандиты получают вторые «лица», превращаясь в фей – персонажей «Спящей красавицы» в интерпретации П.И. Чайковского, в свою очередь интерпретируемой А.П. Шипенко и всем разнообразием авторских амплуа. Таким образом, А.П. Шипенко переосмысливает метод Станиславского, доводя до абсурда все его постулаты, в частности, определение роли как реализации «Я» в предлагаемых постановкой обстоятельствах, аспект переживания роли «здесь и сейчас» для осуществления задачи ликвидации всякой «штампованности» и стандартизации игры (знаменитое «Не верю!»), коллективный подход к подготовке спектакля, и т.п. (Станиславский, 2020).

Инициатором (*и погибающим в финале зрителем*) представления становится вор в законе Леопард Вахтангович Цурико. В результате реальный зритель/читатель оказывается также как бы удвоенным – он смотрит самое меньшее пьесу в пьесе, а если учитывать все «копии с копий», то реальный зритель исчезает, растворяясь в действии/действиях: становится своего рода дагерротипом, неким зеркалом, отраженным в зеркале, и т.д. Так или иначе, в финале пьесы в живых (=на сцене) остается только режиссер/автор Станиславский. Но и он уходит со сцены, приоткрывая лицо Автора как Автора данной пьесы, который также развоплощается, выделяя завершающую строку курсивом:

СТАНИСЛАВСКИЙ. <...>

«Осталось только выделить курсив.

Уходит со сцены» (Шипенко, 2019: 399).

Параллельно пьесе в одной «Из разрозненных записей» (под № 30) книги «Введение» возникает аллегория «бессубъектного» жизнетворчества. Автор рассказывает о том, что он рассказывает «внутри себя» бесконечную невыразимую историю, пребывая в перманентном циклическом движении на пути домой, хотя дом этот на самом деле не существует. Есть декорация: «Я

НАСЛАЖДАЮСЬ этой декорацией, но ЗРИТЕЛЕЙ в моем театре НЕТ» (Там же: 499). Возможно, есть персонажи.

Автор и персонаж

Автор как автор-персонаж вездесущ в анализируемой книге. По его собственному свидетельству: «Прежде персонажей приходит тон, ощущение, иногда цвет, ветер в пустыне, какие-то картинки, обрывки слов или целые фразы, название, и только потом персонажи, но их не так много — на самом деле один» (Там же: 339).

Как всегда в метафорической форме Автор обозначает свой художественный опыт-канон создания персонажей, которые сами оформляют собственное наличие как некий принцип, что, в свою очередь, коррелирует с принципами постдраматического театра. Автор в современном театре связывается с персонажем или постперсонажем, при этом всякие границы между тем и другим редуцируются и в результате стираются. Авторы «<...> ведут свои металитературные дискурсы, играют языком и фигурой персонажа, создавая тем самым тип «постперсонажа» в постдраматическом театре современности», — справедливо считает польский исследователь Л. Месовска (Месовска, 2014: 341). Вместе с тем магистральная идея здесь та, что персонаж «<...> на самом деле один» (Шипенко, 2019: 339) — это Автор.

А.П. Шипенко косвенно утверждает в этом знаковом фрагменте беседы Составителя и Автора, что персонажи — суть ощущения Автора, а также осознающие себя сущности, которые вместе с Автором выступают проводниками слов/мыслей «кого-то ещё», и, одновременно, «Их [персонажей] никогда не было» и, снова, «это секунды в сознании» (Там же). Всё это звучит абсурдно, поскольку одно исключает другое. Всё это звучит логично, поскольку ничто не исключает другое.

Все пьесы книги представляют собой «разрозненные записи», которые «были вложены в одну пьесу», принадлежащую Автору, «Но отделить Автора от Персонажа по этим записям не удаётся» (Там же: 88). Поэтому Автор появляется в качестве персонажа в ряде пьес: «Mehr Licht (Больше

света)» — Шипенко; «Archaiologia» — Лёша; «Беккер и сыновья» — Автор. И это только поименованные Авторы, которые ВСЕ являются Автором (как и остальные, обозначенные «Клаусом Клаусом» («Судзуки»), «Мужчиной», «Женщиной», «Мальчиком» («Жизнь как пример», «Верона») и другими). Автором и одновременно персонажем вполне может быть и репрезентант т.н. теории развития человеческого потенциала (Рам Дасс, Джон Лилли, Алан Уотс, Свами Сатчидананда, Пир Вилайат Хан и Судзуки Сюнрю (Роши)) («Натуральное хозяйство в Шамбале»; последний из упомянутых персоналий стал одним из героев названной пьесы), и первый человек, побывавший на Луне (Нейл Армстронг) («Жизнь как пример»), и теннисист-бывшая первая ракетка мира (Борис Беккер, в пьесе показан уже глубоким стариком) («Беккер и сыновья»), и альтернативный К.С. Станиславский (как автор «внутренней» постановки и персонаж пьесы («Цурикон»)), и, повторим, сам А.П. Шипенко («Mehr Licht (Больше света)», «Беккер и сыновья», «Archaiologia»).

Результат вполне согласуется с сентенцией Составителя книги: «персонаж придумал себе автора, а автор пишет этого персонажа. Который на самом деле является его автором и создателем, но он может писать и других персонажей» (Там же: 590). «Вообще персонажи в любой пьесе все второстепенные, даже если они все главные. Первичен разговор автора, который, персонажами пользуясь, действует, как связной. Если выбросить разделение на персонажей и составить их реплики в монолог, этот текст должен иметь один непрекращающийся поток смысла» (Там же: 286).

Этот монолог будет авторским монологом.

Автор – универсум

Итак, перед нами Автор-универсум. Как драматург, он осваивает сферу художественного абсурда, погружая читателя в скрытые онтологические области. Его принцип заключается в стремлении к жанровому, образному, смысловому взаимопроникновению, т.е. к воплощению идеи изначального синкретизма в культуре и литературе. Тем самым, конечно, он следует по

уже выявленному нами пути, характерному для абсурдистики второго десятилетия ХХI в.: перед нами «интегративный» абсурд.

Большинство открытий Автора-универсума коррелирует с абсурдистикой. Автор, при всех внешних мистификациях, художественной маневренности и мобильности, что может показаться хитростью и лукавством, характерным для постмодернизма, на самом деле, в подлинном не притворяется и не маскируется:

«Первый тезис в любом искусстве: СКРЫТЬ ВСЁ ТО, ЧТО ХОЧЕШЬ НА САМОМ ДЕЛЕ ПОКАЗАТЬ. ЖИЗНЬ — ТАЙНА» (Там же: 354).

Как проводник семантической информации, он способен к необозримому созданию драматургических текстов в полной гармонии с тезисом о цельности и непрерывности литературы абсурда, любой литературы. «[Р]азделения не существует. ВСЁ ЭТО тотальный текст, рассказываемый всем, чем можно, обо всём, что можно, и даже о т о м, что нельзя» (Там же: 405). «И каким бы выдуманым автор ни был, он — автор, который говорит или пишет, и всё это становится реальностью» (Там же: 590), — считают Автор и Составитель. Так что, несмотря на приводимую Составителем (реальным ли? Или это тот же Автор?) в начале книги цитату из пьесы Автора *La funf in der Luft* о невозможности обо всем этом написать, мы всё-таки попытались это сделать. Ибо, как сказал Автор, перефразировав немецкого комика Карла Валентина, всё в мире написано и сказано, но «пока ещё *не всеми*» (Там же: 8).

Заключение

1. Абсурд обладает дискурсивной «непрерывностью», пребывая в историческом и культурном пространстве универсума и не имея фиксированного положения в литературном процессе. Между тем по отношению к репрезентациям принципов и приемов абсурда до XX в. преждевременно говорить об абсурдистской поэтике в терминологической конкретике в силу отсутствия в то время системного теоретического обоснования искомой художественной категории. Безусловно, осознание абсурда реальности в его глубинном, онтологическом, понимании присутствовало всегда и получало свое выражение и в фольклоре, и в агиографии, и в произведениях смеховой культуры Средневековья и Возрождения. В них абсурд проникает в сюжетные слои повествования (контрастность обстоятельств, нарушение логических связей, парадоксальность происходящего и т.п.), соответственно присутствуют отдельные элементы поэтики абсурда (контрастность, трагедийность, мистифицированность, ассоциативность и т.д.). Однако все подобные приемы базируются пока на дихотомии, на бинарных оппозициях: структурные компоненты мира всеобщего хаоса, пародирующего «нормальный» мир, призваны диагностировать иллюзорность того и другого. Но смещение и обратная сторона смыслов приводит не только к осознанию близости двух миров, но и необходимости возврата к древнему, не дискретному, целостному идеалу. Отметим также справедливую констатацию О.Л. Чернорицкой перманентного наличия в произведениях всех писателей мировой литературы «метода приведения к абсурду» (Чернорицкая, 2001: 15).

2. Категория абсурда получает значительное воплощение в литературе в кризисные для культуры периоды, когда наибольшее влияние в литературном процессе приобретает авангард, декларирующий разрушение всяческих правил и норм (социальных, бытийных, вселенских). Но фактически

компоненты абсурда частотны и в произведениях, не причисляемых к литературному авангарду. Нахождение абсурда вне художественного времени и пространства, в «авангарде авангарда», делает его, на наш взгляд, также и опережающим время, обгоняющим современность. Его специфика заключается в совмещении дискурсивных моделей: восточных и западных, литературных и живописных и т.д., что, с нашей точки зрения, совершенно справедливо, т.к., когда мы говорим о культурном кризисе как о предпосылке абсурдизации, мы говорим и обо всех охваченных им видах искусства.

3. Советская литература первой половины XX в. эксплицирует отражение и постижение наступления нового мира, связанного с отрицанием старого. Эта литература формируется как ответ на кризис реальности, сопряженный с построением образа новой цивилизации. Кризис реальности, безусловно, детерминирует кризис сознания, что находит свое выражение в творчестве писателей и поэтов. Своего рода эстетическими откликами на указанные кризисы стали определенные литературные направления, в которых сюжетно-поэтический компонент абсурда присутствует систематически (авангард, собственно модернистские течения и др.).

4. Следующий этап литературного процесса, начавшийся с середины прошлого столетия, обусловлен как пережитой Второй мировой войной, так и научно-технической революцией, породившими более радикальные кризисы реальности и сознания, также коррелирующие с рецепцией абсурда как феномена, в том числе в литературе. Изменение картины мира повлекло за собой новую эстетику: восприятие окружающего теряет категорический императив, приобретает вариативность и служит источником прозы и поэзии, развивающих экзистенциальную философию, передающих трагическое понимание абсурдности бытия, ограниченности, вторичности, иллюзорности действительности (взаимопроникновение категорий абсурда, сюрреализма, концептуализма, онтологического реализма в произведениях эмигрантов, «самиздате» и «тамиздате», «прозе сорокалетних» и т.п.).

5. Масштабность присутствия категории абсурда в отечественной литературе, частотность ее приемов и методологических элементов для русского литературного процесса определяется также максимальной фиксацией в соответствующих текстах (включая фольклорные) таких черт абсурдизации, как парадоксальность, контрастность, антиномичность, нарушение логики, антитетичность, мистификации, сатиричность, имитативность, пародийность, жанровый синкретизм, дихотомия, ирония и автоирония, разрушение значения слов, морфемная деструкция, травестийность, дискредитация системных законов и норм, ассоциативность, шифрованность, каузальность, мифологичность, эзотеричность, обесмысливание общепринятых пространственных и временных кодов, выход за пределы разума («рацио»), репрезентация аномалий, карнавализация, мениппейность, гротеск. При этом основными приемами, определяющими соответствующую тенденцию текста, станут прежде всего многоуровневая алогизация и парадоксальность, жанровый синкретизм и пародийность, выход за пределы разума. Остальные приемы отнесем к разряду факультативных.

6. В русском постмодернизме и в синтетической литературе абсурд функционирует как многогранный феномен, объединяющий разнородный межтекстовый материал и внутритекстовые структурно-композиционные и жанрово-стилистические принципы. Абсурдная картина мира в подобного рода произведениях обусловлена дефицитом гармонии как в сознании индивида, так и в окружающей действительности, отсюда внимание к пограничным состояниям и маргинальным образам и областям существования, а также стремление, согласно Г.Ю. Литвинцевой, «показать аномальное состояние вечных ценностей в современном мире <...> и вернуть утерянный смысл» (Литвинцева, 2014: 163).

7. Пристальный анализ рецепции советской эпохи в творчестве Е.А. Попова и В.Г. Сорокина позволяет сделать ряд выводов. Е.А. Попов в романе «ПРЕКРАСНОСТЬ ЖИЗНИ» с самого начала доказывает абсурдность

советского строя путем совмещения публицистического и художественного дискурсов, а также через обращение к достижениям соц-арта. В формально и содержательно разделенном пространстве текста романа фиксируется нетождественность природы экзистенциальных процессов, формировавшихся в Советском государстве на различных социальных ступенях, обуславливающей отсутствие онтологического единообразия. Писатель показывает, как духовно-нравственный конфликт субъекта определяет следующий уровень конфликта — между бытовым и естественным его состоянием.

Апелляция В.Г. Сорокина к советскому (и не только) литературному дискурсу очерчивает его приход к методологии применения специфических для абсурда приемов, — деструктивных, с одной стороны, и конструктивных, с другой. Деконструкция советского дискурса позволяет писателю проникать в глубинные сферы сознания читателя и способствует действенному уяснению потребности аналитики жизненной организации с точки зрения ее пограничной модальности. Тем самым обуславливается катарсическая в широком смысле природа давних произведений В.Г. Сорокина. В результате такая рецепция советской тематики может предполагать возникновение в читательском сознании эффекта катарсиса, а также обуславливать экспликацию метатекста, заключающего в себе поиск и утверждение онтологических и аксиологических смыслов.

Между тем этот переход пока ещё имплицативен, поэтому абсурд данного периода, с нашей точки зрения, может получить номинацию *«деструктивного»*.

8. Моделирование реальности у авторов периода 1990-х гг. (а именно у Ю.И. Коваля, Е. Радова и Д.А. Горчева) также происходит в абсурдистском ключе. При этом общая стратегия этих авторов может быть представлена как *«деструктивно-созидательный»* абсурд.

«Суер-Вьер» Ю.И. Коваля характеризуется феноменальной дискурсивной природой, выраженной в особом рода жанровой форме («пергамент»).

Несмотря на свое конкретное оригинальное воплощение она сочетает в себе отсылки к жанрам утопии, фольклора, архаического эпоса, романа-путешествия, плутовского романа, и пр. Сквозь гротескность и пародийность, шифрованность и парадоксальность очень заметно проступают черты нонсенса и абсурда, в жанровых пределах которых преобразуется авторское «Я», воспринимаемое в ипостасях трикстера, творца, Бога.

Е. Радов («Царь добр», «Якутия») базируется на сюжетной и языковой абсурдности, тем самым пытаясь создавать, по его словам, магические тексты, сродни древнейшим мистическим трактатам, цельное понимание которых доступно посвященным. Стирание субъектно-объектных границ с утверждением вечного тождества в пику видимым и ощущаемым несоответствиям, а на деле — кажущимся (буддизм, индуизм); ломка языковых и речевых барьеров, обусловленное стремлением коммуницировать изнутри языка, а не опосредованно к нему и др. ведут в конечном итоге к высвобождению творческой энергии читателя, и рано или поздно — к тотальному освобождению.

Несмотря на усиливающийся научный интерес к текстам Д.А. Горчева, всё же их проблематика и тематика остаются новыми для литературоведения. Творчество Д.А. Горчева представлено в основном малыми формами, где категория абсурда является фундаментом, на котором выстраивается вся художественная конструкция с соответствующими принципами: нарушение логики, пародийность, жанровый синкретизм, выход за пределы рационального, гротеск, сатиричность и др. В произведениях писателя масштабен и важен мотив потери рассудка как коррелят категории абсурда. Абсурдные ситуации в рассказах «Пистолет» и «Красавец» (в первом это вторжение необычайного в размеренную жизнь персонажа, во втором — культурное, социальное, психологическое и в результате метафизическое декодирование) обусловлены потерей рассудка героев или же, наоборот, обуславливают ее. Однако деструктивная абсурдистская эстетика,

представленная обозначенным мотивом и контекстом, имеет внутреннюю положительную нагрузку, выраженную в ценностной и нравственной ориентации, свойственной русской классике.

9. Исследованный материал показал, что авторы прозы абсурда 2000-х гг. совершают поворот к эсхатологическому и этологическому поискам, стремясь отыскать ориентиры в воспроизводимой абсурдной действительности. Так, М.Ю. Елизаров дает понять, что советская абсурдность могла являться организующим началом, систематизирующим и упорядочивающим государство в цельный механизм. Для писателя Советский союз не был государством абсурда в своей идейной составляющей, абсурд привносится в него уже на финальной стадии существования, причем именно элитными социальными слоями в ходе завершения «распада» тела-системы. З. Прилепин движется от реальности, помещая своих героев между культурами, — они же находятся между столетиями и между тысячелетиями — в кризисном времени, обнажающем все противоречия — и так постигают абсурд, экзистенциально прозревают. В своем «постконцептуалистском» творчестве (начиная с «Ледяной трилогии») В.Г. Сорокин стремится наметить пути выхода из глобального кризиса настоящего времени, связанного с фиксацией личности на потреблении, предпосылками тотального «переселения в интернет», полной потерей индивидуальности. В ходе интерпретации «Загадочных сказок» Л.С. Петрушевской обнаруживается амбивалентная специфика их художественного пространства, структурно и содержательно рассматриваемого как взрослый и детский миры. Это, в свою очередь, способствует подтверждению гипотезы о том, что детский мир представлен в них как целостность, взрослый — как хаос и абсурд.

В результате авторские стратегии рецепций абсурда могут быть представлены как «созидательные», а сам абсурд прозы 2000-х гг. — как *«созидательный»*.

10. В прозе 2010-х гг. прежде всего обращает на себя внимание возврат к первоосновам, некий поворот к практике «сбора камней».

Отсюда интерес к «проблеме источников и влияний» классической русской и советской литературы, которая в нашем случае имеет особый сложный уровень, предполагающий «балансирование» творчества писателей «между». В текстах М.Ю. Елизарова («Госпиталь», «Мультики») присутствуют смысловые и формальные пересечения с текстами А.С. Пушкина, А.П. Чехова, А.С. Макаренко, Г.Г. Белых и Л. Пантелеева, а также Э. Берджесса, связанные со спецификой освоения в них категории абсурда. А если возвратиться к более ранним текстам писателя в целях сопоставительного анализа с его текстами 2010-х гг., то финал повести «Госпиталь», при соотнесении полного ее содержания с «Палатой № 6» А.П. Чехова, обретает еще одну своеобразную интерпретацию, в соответствии с которой метафизический потенциал обстоятельств определяет абсурдность человеческих попыток искусственно подчинить его законам логики, несмотря на то, что в отдельных версиях это может быть эффективно (собственно, СССР в своем устойчивом, застойном, варианте являлся опытом цельности, однако доведение цельной структуры до абсурда привело к разрушению этой структуры).

Путем творимого М.Ю. Елизаровым в книге эссе «Бураттини. Фашизм прошел» всеобщего аннигилирующего взрыва незыблемых культурных парадигм через вскрытие их иллюзорности и во многом абсурдности происходит своего рода «чистка» смыслового поля. Акценты расставляются на реальном положении вещей, где все системы ценностей, представленные и проанализированные в примерах из отечественной культуры, утратили свою актуальность, уже не реализуют свое традиционное назначение, не выполняют просветительской и катарсической функций. Очистительный и в определенной степени возвышающий потенциал елизаровских эссе с их альтернативными интерпретациями устоявшихся реалий состоит в усилении предельного, не редуцируемого в финале недовольства. Энергия

освобождения читательского восприятия от культурного гнёта продуцируется посредством «анатомирования» иллюзий и абсурда автоматического понимания привычных художественных сюжетов.

Стремление искать и предлагать антикризисные траектории, связанные с тревожными сигналами социума (потребительскими тенденциями, цифровизацией, интернетизацией и деиндивидуализацией), характерно для творчества В.Г. Сорокина второго десятилетия XXI в. («Метель», «Теллурия», «Манарага»).

У В. Климова в романе «Скорлупа» совмещаются сюрреалистический и абсурдистский нарративные методы. Первый проявляет себя на уровне художественного и творческого взаимодействия В. Климова и А. Арто (специфике повествовательного курса первого близка природа крутицкого театра второго). Второй — в конкретных приемах и принципах формально-содержательной структуры романа, в частности, усложненный хронотоп (редукция границ между сном и явью и пр.), мотив незавершенности творения, сообщающий ему вневременной смысл; и т.д.

Поэтому может быть целесообразным применение к абсурду 2010-х гг. определения *«интегративный»*.

11. Задачи использования компонентов абсурда в отечественной поэзии 1980—2010-х гг. опосредуются спецификой корреляции этих компонентов с магистральными философскими и эстетическими категориями. Поэму «Похождения Чистякова» (1986) Ю.П. Кузнецова отличают присущие в том числе поэтике абсурда приемы, принципы и мотивы (гротеск, пародия, карнавальность, ассоциативность, ирония и автоирония, парадоксальность и метафизичность, особый тип символики, мотив двойничества и пр.). Они направлены на реализацию очевидных целей создания комического, передаваемого с помощью семантических и формальных модификаций творческого наследия Ф. Рабле и преобразующего тем самым сознание читателя.

Несмотря на наличие широкого в тематическом отношении спектра исследований, посвященных творчеству Б.Б. Рыжего, связь его с экзистенциальным абсурдом учтена слабо. Между тем в художественном мире поэта эта грань, на наш взгляд, часто выходит на передний план. Особое звучание она получает в стихах о прошлом, о детстве. Раскрытие алогизма и абсурда жизни в их социальном, экзистенциальном, онтологическом аспектах, обращение к глубинным пластам человеческого сознания – преобладающие принципы поэзии Б.Б. Рыжего. Абсурд в экзистенциальном контексте явлен в лирике Б.Б. Рыжего в своеобразной поэтической рецепции конкретики философии экзистенциализма и проявляет себя на хронотопическом и образном уровнях через пространственно-временные сдвиги и субъектно-объектные модификации.

Рождение смыслов в стихах Ю.В. Мамлеева («Невиданная быль» (2014)) происходит в процессе обращения его к запредельному (по словам писателя, создание произведений всегда сопровождалось пересечением некой границы между видимым миром и невидимым, погружением в определенные состояния). Скрещение сфер выражается размыванием рубежей между Эросом и Танатосом, исследуемых в стихах на уровне их предметно-образной, композиционной, ассоциативной и каузальной репрезентаций. Доведение отрицательного, недолжного до невозможных размеров способствует уничтожению этого отрицательного. В связи с этим авангардизм и известная абсурдность форм и смыслов Ю.В. Мамлеева на самом деле вызывает к бытийной и аксиологической подлинности. В атмосфере хаоса, абсурда и апокалиптичности, отражающих обратную, темную суть субъекта и окружающего, в совмещении абсурдности и метафизики в стихах актуализируется эсхатологический аспект, характерный для русской классической литературы и связанный с верой в спасительные трансцендентные силы, заложенные в самой природе российского сознания и духа.

12. И автор, и читатель так или иначе продолжают поиски того, что, на самом деле всегда с ними, хотя в литературе абсурда, во всех рассмотренных нами произведениях, частотна альтернатива своего рода инструктирования читателя в отношении ряда вопросов, возникающих на этапе понимания абсурдности ситуации, в которой они пребывают. Во-первых, почему он оказался в данной ситуации, во-вторых, что нужно делать для преодоления тех или иных негативных обстоятельств. Ответы на эти вопросы дают рок-поэты (Е. Летов, В. Д'ркин, Д. Озерский), вырабатывающие особые образные системы, связанные с репрезентацией *онтологического и экзистенциального абсурда*, с одной стороны, как детерминирующего внутренние хаос и раздробленность искусственно упорядоченной реальности, с другой стороны, как художественного воплощения метафизического стремления к изначальным единству и гармонии бытия.

13. Категория абсурда в драматургии приобретает особый смысл, особую фиксацию. Дело, конечно, не в устойчивом в гуманитарной науке и вошедшем в повседневный обиход сочетании «театр абсурда», в связи с чем могут говорить о наибольшей репрезентативности исследуемой категории именно в драме. Фактически, как мы постарались аргументировать ранее, компонент абсурда есть всюду. Думается, исключительная функциональность присутствия абсурда в драме объясняется самой спецификой драматургии, в которой очень силен экспрессивный и визуальный элементы, за счет чего читатель / зритель получает сравнимый разве что с поэзией глубочайший катарсис, граничащий, на наш взгляд, с трансцендентальным прозрением.

14. Таким образом, отдельные художественные принципы и приемы, выявленные при анализе четырех ранних пьес Н.В. Коляды, в частности, магистральный для всего творчества драматурга в целом — прием диалога с другим — функционально связаны с направлением театра абсурда, что дает право исследовать указанные пьесы с точки зрения наличия и развития в них абсурдистского компонента, помимо отмеченных исследователями

отголосков других смежных литературных традиций (сентименталистской и пр.). Наиболее активны следующие: первоначальная мнимая контрастность центральных героев, перетекающая в двойничество, лонгируемое вплоть до превращения их в цельный монолит (диалогия «Вперед, к коммунизму!», «Вор»); определенная ситуативная маргинальность персонажей («Рогатка») и одновременно глобальная их «обочинность» (независимо от условий жизни и жизненных обстоятельств); пристальное внимание к болезни («Рогатка», «Вор»), переосмысление традиционного для театра абсурда «глухого» диалога («Вперед, к коммунизму!», «Рогатка», «Вор») (сочетание вербальной агрессии с сентиментальными интонациями, истончение грани между правдой и ложью и т.п.). Абсурд театра Н.В. Коляды назовём *«театр абсурда Н.В. Коляды»*.

15. Особую роль в пьесе О. Мухиной («Ю») выполняют паратекстуальные отношения, представленные традиционным паратекстом (в частности рамка) и, собственно, невербальным компонентом, выраженном в визуализированном сопровождении текста (картины пьесы сопровождаются фотокартинками). Семантический сегмент пьес может быть выражен имплицитивно через рецепцию символов, аллюзий (А.П. Чехов, Д.И. Хармс), абсурда (образная система и система диалогов) и др. В силу этого абсурд О. Мухиной определяется нами как *«креолизованный»*.

16. Комплексный анализ пьесы «Вышка Чикатило» (1994, 2016) М.И. Волохова и созданного самим драматургом одноименного фильма (2005) как взаимодополняющих текстов приближает к целостному восприятию обоих произведений как единого синтетического текста. Стержневые проблемы — истины и связанные с ней проблемы понимания морали и разграничения добра и зла — решаются на нескольких уровнях, связанных с снятием двух основных запретов: запрета на использование языка во всем многообразии его форм и запрета на обсуждение важнейших для человечества, но часто замалчиваемых, тем и проблем. Абсурд М.И. Волохова обозначим как *«детабуированный»*.

17. В пьесах Д.А. Данилова актуализируется абсурдистская эстетика, выраженная в наличии типового комплекса художественных элементов драмы абсурда (т.н. «активная статичность» действия компенсируется определенной внутренней фрустрацией, некоторая схематичность и «предсказуемость» образов, лексическая и речевая упрощенность, но в то же время локальная нарочитая затрудненность, исследование пороговых ситуаций, ритуализация действий и пр.). Несмотря на свою известную формальную «авангардность», в плане содержания они декларируют традиционные ценности, причем игровой модус, привносящий элемент сомнения и иронии в повествование, еще более способствует попаданию читателя / зрителя в особое авторское пространство, в котором происходит извлечение «неслышимого» смысла. Абсурд Д.А. Данилова — *«игровой»*.

18. Драматургия А.П. Шипенко, будучи прежде всего абсурдистской, представляет собой калейдоскоп, где взаимоотражаются литературные жанры, стили, сюжеты, образы, тексты, культурные универсалии, исторические эпохи и т.д. Сюрреалистичность, кинематографичность, смешение реальностей, «глобальные» и интертекстуальные связи, пестрота методов и принципов изображения, оригинальность и нестандартность текстуальной формы, экспериментальный характер нарратологии с неизменной ориентацией на алогизм, постоянно присутствующий в жизни, культуре, литературном процессе, — доминанты его драматургии, весьма экспликативно представленные в таком типе творческой субстанции, как Автор-универсум. Безусловно, абсурд А.П. Шипенко можно интерпретировать как *«интегративный»*, поскольку именно такое название его драматургической стратегии отражает целостное восприятие текста в самом широком смысле и становится результативным.

19. Подчеркнем, что, с нашей точки зрения, краеугольным камнем художественного абсурда конца XX — начала XXI в., как ни парадоксально, является прежде всего тенденция к преодолению кризиса как такового, что заключается в стремлении к диффузии жанров, образов, смыслов, т.е. к

реализации идеи первоначального синкретизма в культуре и литературе. Освоение художественного абсурда погружает читателя в потаенные сферы бытия, где возвращается забытый для автоматизированного сознания древний смысл мира конкретных предметов, привычно воспринимаемого мира материи. Писатель при этом обладает неисчерпаемыми возможностями для нескончаемого смыслопорождения, устремляясь к бесконечности создания текстуальных форм в соответствии с нашей гипотезой об абсурде как особом индикаторе экзистенциального смысла, проявляющегося в тяготении к художественной полноте и беспределности.

* * *

На наш взгляд, настоящая диссертация открывает бесчисленное множество научных перспектив, не только в связи с непосредственно своим содержанием. В качестве некоторых перспективных направлений дальнейшего изучения категории абсурда в отечественной литературе можно было бы назвать следующие:

— Анализ «глобальных» и интертекстуальных связей между литературными эпохами, течениями и т.д. позволяет говорить не просто о преемственности и влиянии (писательских, культурных и пр.), но о заметном воздействии абсурда как логико-семантического феномена на все, магистральные и пограничные, литературные направления. Категория абсурда обладает универсальными текстуальными характеристиками, ориентированными на алогизм, неизменно присутствующий в жизни, искусстве, литературном процессе. Возрастающий интерес к художественному абсурду объединяет многие литературные тенденции различных исторических периодов, включает многообразие методов и принципов изображения, приобретая сквозное значение для литературы и культуры в целом. Потому диапазон анализа безграничен и исследоваться может все литературное достояние с точки зрения наличия и функциональности абсурдного компонента (в том числе реализации категории абсурда в текстах метамодернизма,

обозначенного, и, стало быть, возникшего, в трудах и с лёгкой руки голландского и норвежского ученых Р. ван дер Аккера и Т. Вермюлена (Vermeulen, Akker, 2010); абсурд может рассматриваться также с позиций концепции «нелинейности» В.А. Гаврикова (Gavrikov, 2019) и т.п.).

— Экспериментальный характер абсурдистики и в целом литературы избранного нами временного отрезка определяет возможность исследовательского обращения к жанровой, языковой, стилистической и пр. спецификам, что предполагает инновационные и радикальные аналитические подходы (прежде всего базирующиеся на интуитивизме и дискурс-анализе) в соответствии с оригинальностью и нестандартностью текстуальных форм. Тем же аспектом обуславливается потенциал разноплановой коммуникации внутри многообразия областей науки и искусства, не только смежных с историей и теорией литературы (философия, история, психология и т.п.), но и сфер, на первый взгляд, далеких от гуманитарного знания, таких как квантовая физика, математика и нейронауки.

— Неразрывно связанное с понятием абсурда понятие смысла, вообще, извечное стремление, по крайней мере, человека западного сознания искать смысл, задает мотивные критерии в литературе абсурда, и в литературе в целом с ярко выраженным абсурдистским компонентом. Можно обратить пристальное научное внимание на изучение мотива детства как идеального мироустройства или, по Л.Н. Толстому, утраченного рая; мотива бунта против искусственно упорядоченной действительности, вскрытия парадоксальности этой действительности, мотива возвращения праздника, когда человек жил в гармонии с собой, с природой, когда все были творцами; собственно, мотивы поиска, поиска смысла и пр.

— Исследование танатологических мотивов (стремления к смерти, пустоты, заката, зимы, креста, кладбища и пр.) и категории абсурда в литературе можно соотнести непосредственно с биографиями художников, с их жизнетворчеством. В этом отношении можно заниматься изучением экзистенциальных и творческих связей (к примеру, проблемой характерной

для писателей и поэтов-абсурдистов и близких к ним малой продолжительности жизни; вопросом «одержимости сверхреальностью, безысходности абсурда в целом, [которые] оборачиваются безумием, <...> судьбы Б. Поплавского, М.И. Цветаевой, дневники Д. Хармса» (Антошина, 2007: 20). Сквозь призму совмещения бессознательного и смыслового модусов можно интерпретировать тексты, в которых сильны танатологические мотивы и явлена непосредственная связь с категорией абсурда (к примеру, в нашей работе это проза Е. Радова, стихи Б. Рыжего, Е. Летова, Д. Озерского, стихи и проза Ю.В. Мамлеева).

* * *

«На периферии — чем дальше от центра, тем заметнее — отношения семиотической практики и навязанного ей норматива делаются все более конфликтными <...> Это область семиотической динамики. Именно здесь создается то поле напряжения, в котором вырабатываются будущие языки» (Лотман, 2000: с. 259). Эти слова Ю.М. Лотмана, на наш взгляд, очень хорошо выражают один из смыслов предпринятого нами исследования. Авангард, в самом широком понимании и как наиболее репрезентативная сфера проявлений абсурда, осуществляет подлинную революцию в умах, отрицает культурную стагнацию, способствует развитию искусства, содействует освобождению.

Обобщенное понимание кризиса, к которому мы подошли в данной работе, актуализируется в завершении XX столетия и продолжается в наше время, когда внешний кризис, сопряженный с внешними событиями, сливается с индивидуальным кризисом, кризисом сознания, в том числе с кризисом сознания писателя. Утрата прежних привычных связей между предметами и явлениями, более яркое восприятие понятийно-предметного нетождества, акцентуация отсутствия каузальной фиксированности и т.п., характерные для кризисного состояния сознания, становятся основанием для

порождения особых жанров, иногда пребывающих вне разума и рациональности; выступают предпосылкой для создания коллажных сюжетов также вне каких-либо рамок и ограничений; предстают как отчетливые факторы экспликации потери логических и словесно-терминологических и других языковых корреляций. В то же время в литературе, как и в культуре в целом наблюдается явное движение к синкретизму в широком толковании данного термина. Осмысление синкретизма как одной из форм возвращения к потерянному древнему идеалу мировосприятия позволяет увидеть свет истины коренного искусства. К финалу XX в. в литературе становится всё ярче заметен поворот в сторону синкретизма, не просто жанрово-стилистического, но видового, когда к литературной присоединяется иная форма искусства, в частности, музыкальная или живописная, визуальная, а сейчас этот поворот обозначился как никогда прежде. Путь общего возврата к первичной типологической слитности жанров и искусств, характерной для древнего мира, лежит через освоение категории абсурда, природа которой и состоит, в частности, в синтетичности и эклектике. Преодоление раздельности происходит через доведение до абсурда этой раздельности, что эксплицируется в поэтике и семантике текстов, запускающих в сознании читателя механизмы, ликвидирующие рецептивный автоматизм и медленно, но верно открывающие двери восприятия. Абсурд освобождает.

Список использованной литературы

1. Абсурд и вокруг: Сборник статей [Текст] / Отв. ред. О Буренина. — М.: Языки славянской культуры, 2004. — 448 с.
2. Августин Блаженный. О граде Божиим [Текст] / Блаженный Августин. — М.: КПТ, 2016. — 662 с.
3. Авдеева Г.А. Имитативный принцип языковой игры в публицистике Д.Л. Быкова [Текст] / Г.А. Авдеева // Уральский филологический вестник. Серия: Русская литература XX—XXI веков: направления и течения, 2016. № 2. С. 6—15.
4. Авдеева Г.А. Приемы языковой игры в юмористическом издании: на материале журнала «Красная бурда» [Текст] / Г.А. Авдеева // Уральский филологический вестник. Серия: Язык. Система. Личность: лингвистика креатива, 2018. № 2. С. 7—20.
5. Авилова Е.Р. Телесность как основная универсалия авангардной модели мира (на примере творчества Егора Летова) [Текст] / Е.Р. Авилова // Русская рок-поэзия: текст и контекст. — Екатеринбург; Тверь: УрГПУ, 2010. Вып. 11. С. 172—177.
6. Авилова Е.Р. Традиции поэтического авангарда 1910-х гг. в русской рок-поэзии: дисс. ... канд. филол. н.: 10.01.01; РУДН [Текст] / Е.Р. Авилова. — Нерюнгри, 2010. — 211 с.
7. Авилова Е.Р. Категория абсурда в идейном базисе панк-субкультуры [Текст] / Е.Р. Авилова, Е.О. Васильчук // Русская рок-поэзия: текст и контекст, Екатеринбург; Тверь: УрГПУ, 2013. Вып. 14. С. 53—61.
8. Адорно Т.В. Эстетическая теория [Текст] / Т.В. Адорно. — М.: Республика, 2002. — 527 с.
9. Алексей Радов: «Сегодня я знаю, что отец — гений». Одного из популярнейших писателей 90-х добил препарат от бронхиального кашля [Электронный ресурс] / М. Бойко. — Режим доступа: <http://radov.dlvk.com/press/alexei.htm> (Дата обращения: 18.03.2019).

10. Андреев Л. Иуда Искариот. Дневник Сатаны [Текст] / Л. Андреев. — Рига: «АРТАВА», 1991. — 175 с.
11. Анкудинов К. Напролом. Размышления о поэзии Юрия Кузнецова [Электронный ресурс] / К. Анкудинов // Новый мир — Режим доступа: http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_2005_2/Content/Publication6_3320/Default.aspx (Дата обращения: 05.12.2019).
12. Антонова И.Б. «Абсурд и вокруг»: построение типологической модели [Текст] / Антонова И.Б. // Вестник РГГУ. Серия «Политология. История. Международные отношения. Зарубежное регионоведение. Востоковедение», 2014. С. 26—36.
13. 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» [Текст] / Е.В. Антошина // Вестник Томского государственного университета, 2007. № 296. С. 14—20.
14. Апчел Е.А. Процессуальность художественных принципов и форм современного документального театра [Текст] / Е.А. Апчел // Наука. Искусство. Культура, 2013. Вып. 2. С. 174—183.
15. Арсенова Т.А. Динамика образа окна в поэтическом мире Бориса Рыжего [Текст] / Т.А. Арсенова // Борис Рыжий. Поэтика и художественный мир. — Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2015. С. 81—114.
16. Арсенова Т.А. Кинофильм как модель хронотопа прошлого в лирическом сознании Бориса Рыжего [Текст] / Т.А. Арсенова // История и филология, 2011. Вып. 4. С. 83—89.
17. Арсенова Т.А. Метаморфозы времени в лирическом сознании Бориса Рыжего [Текст] / Т.А. Арсенова // Вестник Нижегородского университета им Н.И. Лобачевского, 2013. № 1 (2). С. 15—18.
18. Арто А. Манифесты, драматургия, лекции, философия театра / А. Арто. — М.: Симпозиум, 2000. — 485 с.
19. Арто А. Театр и его двойник [Текст] / А. Арто. — М.: ABCdesign, 2019. — 408 с.

20. Бабенко И.А. Деметафоризация как характерная черта поэтики русской сатирической драматургии XIX — XX вв. [Текст] / И.А. Бабенко // Известия ВГПУ, 2013. С. 111—115.
21. Бабенко Н.Г. Язык русской прозы эпохи постмодерна: динамика лингвопоэтической нормы: дисс. ... д. филол. н. / Н.Г. Бабенко. — М., 2008. — 385 с.
22. Бавильский Д. Скотомизация. Диалоги с Олегом Куликом [Текст] / Д. Бавильский. — М.: «Ад Маргинем», 2004. — 320 с.
23. Багдасарян О.Ю. Пьесы-ремейки в «Новой драме» (М. Биттер-младший «На доньшке» — М. Горький «На дне») [Текст] / О.Ю. Багдасарян // Уральский филологический вестник. 2012. № 1. С. 111—122.
24. Барковская Н.В. «Сказочки» Ф. Сологуба и «Случаи» Д. Хармса [Текст] // «Странная» поэзия и «странная» проза: Филологический сборник, посвященный 100-летию со дня рождения Н.А. Заболоцкого. Новейшие исследования русской культуры. Вып. 3 / под. ред. Е.А. Яблокова и И.Е. Лоцилова. — М.: Пятая страна, 2003. С. 218—229.
25. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика [Текст] / Р. Барт. — М.: Прогресс, 1989. — 616 с.
26. Барт Р. Литература и значение [Текст] / Р. Барт // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1989. С. 288—289.
27. Барт Р. От произведения к тексту [Текст] / Р. Барт // Избранные работы: Семиотика: Поэтика. — М.: Прогресс, 1989.
28. Басинский П.В. Новый Горький явился [Текст] / П.В. Басинский // Российская газета. № 21. 15.05.2006. С. 4.
29. Батракова С.П. Театр — мир и мир — театр: творческий метод художника XX века. Драма о драме. [Текст] / С.П. Батракова. — М.: Памятники исторической мысли, 2010. — 262 с.
30. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса [Текст] / М.М. Бахтин — М.: Художественная литература, 1990. — 543 с.

31. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике [Текст] / М.М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики: Сб. — М.: Художественная литература, 1975. С. 234—407.
32. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества [Текст] / М.М. Бахтин. — М.: Искусство, 1979. — 416 с.
33. Белинский В.Г. Полное собрание сочинений Т. 2: Статьи и рецензии [Текст] / В.Г. Белинский. — М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1953. — 766 с.
34. Беккет С. Изгнанник: Пьесы и рассказы [Текст] / С. Беккет. — М.: Известия, 1989. — 224 с.
35. Беккет С. Мерсье и Камье [Текст] / С. Беккет. — М.: Текст, 2013. — 160 с.
36. Беневоленская Н.П. Роль ритуальных действий в творчестве В. Сорокина [Текст] / Н.П. Беневоленская // Известия РГПУ им. А.И. Герцена, 2009. № 111. С. 129—138.
37. Беневоленская Н.П. Русский литературный постмодернизм: психоидеологические основы, генезис, эстетика [Текст] / Н.П. Беневоленская. — СПб., 2010. — 443 с.
38. Бердяев Н. Д.С. Мережковский. Новое христианство (Д.С. Мережковский) [Текст] / Н. Бердяев // Типы религиозной мысли в России. [Собрание сочинений. Т. III] — Париж: YMCA-Press, 1989. — 714 с.
39. Берснев П. Энциклопедия шаманской мудрости [Текст] / П. Берснев. — СПб.: ООО «Издательство «Пальмира»; М.: ООО «Книга по требованию», 2017. — 383 с.
40. Бешукова Ф.Б. Концептуализм (Соц-арт) в системе отечественной постмодернистской парадигмы [Текст] / Ф.Б. Бешукова // Известия ВГПУ, 2008. № 10 (34). С. 146—150.
41. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция [Текст] / Ж. Бодрийяр. — М.: Постум, 2017. — 320 с.
42. Бойко М. Сахарный прилипала [Текст] / М. Бойко // Полярная звезда. — 2009 г., 19 июля.

43. Бокарев А.С. Структура авторского «я» в поэзии Бориса Рыжего [Текст] / А.С. Бокарев // Вестник КГУ. 2017. № 4. С. 156—159.
44. Болгова С.М. Современная документальная драма: к истории вопроса [Текст] / С.М. Болгова // Известия Самарского научного центра Российской академии наук, т. 16, №2 (2), 2014. С. 386—389.
45. Большой фразеологический словарь русского языка. Значение. Использование. Культурологический комментарий / Отв. ред. В. Н. Телия. — М.: АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2006. — 784 с.
46. Бондаренко В. Михаил Елизаров: «Бураттини» прогноз [Текст] / В. Бондаренко // Вечерний гондольер. — 15.12.2011. № 168.
47. Бондаренко В. Новые. Русские. Лицо современной русской литературы стало иным [Электронный ресурс] / В. Бондаренко. — Режим доступа: zaharprilepin.ru. (Дата обращения: 12.09.2013).
48. Борботько Л.А. Абсурд в театре, театр абсурда, абсурд жизни [Текст] / Л.А. Борботько // Неканоническая эстетика. Вып. V: Все нелепицы мира: Абсурд в литературе и искусстве: Сб. статей. СПб. — Тверь: Изд-во Марины Батасовой, 2019. С. 19—27.
49. Борхес Х.Л. Проза разных лет [Текст] / Х.Л. Борхес. — М.: Радуга, 1989. — 320 с.
50. Бражников И. Смысл и чистота абсурда [Текст] / И. Бражников // Современная драматургия. — 1994. — №4. С. 200—211.
51. Бродский И.А. Послесловие к «Котловану» А. Платонова [Текст] / И.А. Бродский // Библиотечное дело, 2014. № 24. С. 23—24.
52. Бродский И.А. Малое собрание сочинений [Текст] / И.А. Бродский. — СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. — 880 с.
53. Брызгалова Е.Н. Творчество сатириконцев в литературной парадигме Серебряного века. Монография. [Текст] / Е.Н. Брызгалова. — Тверь: Алексей Ушаков, 2006. — 320 с.

54. Брыкина Н.Ф. Художественная картина мира в прозе Венедикта Ерофеева: автореф. дисс. ... канд. филолог. н. [Текст] / Н.Ф. Брыкина. — Волгоград, 2009. — 17 с.
55. Буккер И. Откровения драматурга новой эры [Электронный ресурс] // newsinfo, 29.08.2016. — Режим доступа: https://www.newsinfo.ru/articles/2016-08-29/httpwwwpravdarusocietyrest280820161310330volohov_mik/779917/ (Дата обращения: 04.02.2020).
56. Букс Н. Эшафот в хрустальном дворце: О русских романах В. Набокова. Н. Букс / М.: Новое литературное обозрение, 1998. — 208 с.
57. Буренина О. (а) Что такое абсурд, или По следам Мартина Эсслина / О. Буренина [Текст] // Абсурд и вокруг: Сборник статей / Отв. ред. О. Буренина. — М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 7—75.
58. Буренина О. (б) «Реющее» тело Абсурд и визуальная репрезентация полета в русской культуре 1900—1930-х годов [Текст] / О. Буренина // Абсурд и вокруг: Сборник статей / Отв. ред. О. Буренина. — М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 188—241.
59. Буренина-Петрова О.Д. Символистский абсурд и его традиции в русской литературе и культуре первой половины XX века: автореф. дисс. ... докт. филол. н.: 10.01.08; РГПУ им. А.И. Герцена [Текст] / О. Буренина. — СПб., 2005. — 40 с.
60. Бхагавадгита. Беседы Бога с Арджуной. Царственная Наука Богопознания [Текст] — Киев: София, 2015. — 1274 с.
61. Бхагаван Шри Сатья Саи Баба. Упанишады. Практика постижения истинной реальности [Текст] / Бхагаван Шри Сатья Саи Баба. — М.: Свет, 2016. — 112 с.
62. Быков Д. Рецензия на сборник рассказов Дмитрия Горчева «Сволочи» [Текст] / Д. Быков // «Новый Мир» 2003, №5.
63. Быков Л.П. Борис Рыжий и Сергей Гандлевский [Текст] / Л.П. Быков // Борис Рыжий. Поэтика и художественный мир. — Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2015. С. 9—21.

64. Быстров Н.Л. Борис Рыжий и Иосиф Бродский: некоторые параллели [Текст] / Н.Л. Быстров // Борис Рыжий. Поэтика и художественный мир. — Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2015. С. 21—38.
65. Бэрон Р. Агрессия. [Текст] / Р. Бэрон, Д. Ричардсон. — СПб.: Питер, 2001. — 352 с.
66. Вайс Д. Абсурд как преддверие смеха [Текст] / Д. Вайс // Абсурд и вокруг: Сборник статей / Отв. ред. О Буренина. — М.: Языки славянской культуры, 2004. — С. 259—273.
67. Васильева Л. Парадоксы Юрия Кузнецова [Текст] / Л. Васильева // Наш современник, 2006, № 2. — Режим доступа: <https://knigogid.ru/books/167265-zhurnal-nash-sovremennik-2-2006/toread/page-9> (Дата обращения: 05.12.2019).
68. Васильева С.С. Пути развития русской драматургии конца XX века [Текст] / С.С. Васильева // Вестник ВолГУ. Серия 8. Вып. 11. 2012. С. 96—101.
69. Введенский А.И. Кто? [Текст] / А. Введенский. — СПб.: ДЕТГИЗ, 2011. — 128 с.
70. Введенский А. Всё. [Текст] / А. Введенский. — М.: ОГИ, 2013. — 760 с.
71. Вдовиченко О.В. Культурфилософский контекст абсурда в художественном сознании России рубежа XX — XXI вв.: на материале творчества В. Пелевина, Д. Липскеров: автореф. дисс. ... канд. культуролог.: 24.00.01; Морд. гос. ун-т им. Н.П. Огарева [Текст] / О.В. Вдовиченко. — Саранск, 2009. — 170 с.
72. Вдовиченко О.В. Онтологические основания абсурда в контексте экзистенциальной философии [Текст] / О.В. Вдовиченко // Вестник ОГУ №7(89) / июль, 2008. С. 70—74.
73. Веднёва С.А. Стилиевые особенности прозы Юрия Ковалея: дисс. ... канд. филол. н.: 10.01.01; МПГУ [Текст] / С.А. Веднёва. — М., 1999. — 253 с.

74. Вейсман А.Д. Греческо-русский словарь: (Репр. вос-произв. 5-го изд.: СПб., 1899) [Текст] / А.Д. Вейсман. — М.: Греко-латинский кабинет Ю.А. Шичалина, 1991. — 685 с.
75. Векленко П.В. Понятийный аппарат теории ситуаций [Текст] / П.В. Векленко // Научный вестник Омской академии МВД России. 2012. № 3. С. 47—51.
76. Верхейл К. Жить по кругу или жить по прямой? О стихотворении Бориса Рыжего «Где обрывается память, начинается старая фильма...» Заметки к докладу [Текст] / К. Верхейл // Борис Рыжий. Поэтика и художественный мир. — Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2015. С. 114—130.
77. Веселовский А.Н. Историческая поэтика [Текст] / А.Н. Веселовский. — М.: Художественная литература, 2012. — 650 с.
78. Ветелина Л.Г. «Новая драма» XX – XXI вв.: Проблематика, типология, эстетика, история вопроса [Текст] / Л.Г. Ветелина // Вестник Омского университета. 2009. № 1. С. 108—114.
79. Викторов Б. Александр Введенский и мир, или Плечо надо связывать с четыре [Текст] / Б. Викторов // Введенский А.И. Всё. — М.: ОГИ, 2013. С. 446—582.
80. Виноградов В.В. Проблема образа автора в художественной литературе [Текст] / В.В. Виноградов // Виноградов В.В. О теории художественной речи. — М.: Высшая школа, 1971. — С. 105 – 211.
81. Вислов А.А. Дело государства, или «Трупой жив» [Текст] / А.А. Вислов // Вопросы театра. 2012. № 1-2. С. 123—130.
82. Витгенштейн Л. Логико-философский трактат [Текст] / Л. Витгенштейн. — М.: АСТ, 2018. — 160 с.
83. Витин В.А. Драма и театр постмодернизма: археология души или самоидентификация? [Текст] / В.А. Витин // Вестник БГУ, 2009/10. С. 227—230.

84. Волохов М. Великий утешитель [Текст] / М. Волохов. — М.: Глагол, 1997. — 304 с.
85. Волохов М. Мат лечит как змеиный яд [Электронный ресурс] / М. Волохов // Труд, № 14, 11.08.2006. — Режим доступа: http://www.trud.ru/article/11-08-2006/106821_radi_krepкого_slovtsa.html (Дата обращения: 30.01.2020)
86. Волохов Михаил. Великий утешитель. Сочинения [Текст] / М. Волохов. — М.: «Китони», 2016. — 672 с.
87. Воробьёва А.Н. Русская антиутопия XX — начала XXI веков в контексте мировой антиутопии: дисс. ... докт. филол. н.: 10.01.01; Саратов. гос. ун-т им. Н.Г. Чернышевского [Текст] / А.Н. Воробьёва. — Саратов, 2009. — 528 с.
88. Воронин В.С. «Законы» фантазии и абсурда в трагическом мироощущении русской литературы XX в.: дисс. ... д. филол. н.: 10.01.01; Нижегород. гос. ун-т им. Н. И. Лобачевского [Текст] / В.С. Воронин. — Волгоград, 2002. — 358 с.
89. Воронин В.С. Взаимодействие фантазии и абсурда в русской литературе первой трети XX века: символисты, Д. Хармс, М. Горький. [Текст] / В.С. Воронин. — Волгоград: Изд-во Волгогр. гос. ун-та, 2003. — 290 с.
90. Воронин В.С. Матрица взаимодействия фантазии и абсурда в лирике и живописи [Текст] / В.С. Воронин // Вестник ВолГУ. Серия 8. Вып. 8. 2009. С. 45—52.
91. Воронский А.К. Гоголь [Текст] / А.К. Воронский. — М.: Молодая гвардия, 2009. — 258 с.
92. Воротилин А.Г. Абсурд как эстетический экзистенциал субъекта постмодерна [Текст] / А.Г. Воротилин // Вестник СПбГУ. Сер. 17. 2016. Вып. 3. С. 23—27.

93. Габдуллина В.И. Проблема автора в творчестве Достоевского: опыт историографии [Текст] / В.И. Габдуллина // Вестник Барнаульского государственного педагогического университета. 2008. № 8-2. С. 63—70.
94. Галушко Т.Г. Некоторые проблемы интерпретации художественного абсурда [Текст] / Т.Г. Галушко // Вестник ЛГУ им. А.С. Пушкина. № 3, том 1. 2010. С. 271—280.
95. Гашева Н.Н. Новое качество отечественного постмодернизма – преодоление синкретизма [Текст] / Н.Н. Гашева // Вестник ВятГУ, 2013. № 2—1. С. 120—128.
96. Геллер Л. Из древнего в новое и обратно: О гротеске и кое-что о сэре Джоне Рескине [Текст] / Л. Геллер // Абсурд и вокруг: Сборник статей / Отв. ред. О Буренина. — М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 92—135.
97. Герасимова А. Об Александре Введенском [Текст] / А. Герасимова // Введенский А. Всё. — М.: ОГИ, 2013. С. 7—27.
98. Герасимова А.Г. Проблема смешного. Вокруг ОБЭРИУ и не только [Текст] / А.Г. Герасимова. — М.: Издательский дом Университета «Синергия», 2018. — 416 с.
99. Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. О литературном герое [Текст] / Л.Я. Гинзбург. — СПб.: Азбука, 2016. — 704 с.
100. Глухова Ю.Ю. Образ города в поэзии Бориса Рыжего [Текст] / Ю.Ю. Глухова // Новая наука. Теоретический и практический взгляд. — Уфа, 2015. № 3. С. 29–32.
101. Глэд Д. Беседы в изгнании: Русское литературное зарубежье. [Текст] / Д. Глэд. — М.: Книжная палата, 1991. — 320 с.
102. Гоббс Т. Левиафан. [Текст] / Т. Гоббс. — М.: Рипол Классик, 2017. — 672 с.
103. Головчинер В.Е. Открытия М. Горького в контексте драматургических исканий эпохи. К 100-летию создания пьесы «На дне» [Текст] / В.Е. Головчинер // Вестник ТГПУ, 2004. Вып. 3 (40). С. 20—26.

104. Горбачев А. Песни в пустоту: потерянное поколение русского рока 90-х [Текст] / А. Горбачев, И. Зинин. — М.: АСТ: CORPUS, 2015. — 445 с.
105. Горлова Н. Добрейший мизантроп [Текст] / Н. Горлова // Литературная Газета, №13, 2003.
106. Горфункель Е.И. Петрушевцы и колядовщина [Текст] / Е.И. Горфункель // Вопросы театра. 2013. № 1-2. С. 44—56.
107. Горчев Д. Москвичи [Текст] / Д. Горчев. — М.: РИПОЛ классик, 2018. 255 с.
108. Горчев Д. Поиск предназначения [Текст] / Д. Горчев. — М.: Астрель; СПб.: Астрель. — СПб., 2012. — 285 с.
109. Горчев Д. Понаехавшие. [Текст] / Д. Горчев. — М.: Пальмира. 2019. — 208 с.
110. Горчев Д. Придурки [Текст] / Д. Горчев. — М.: РИПОЛ классик, Пальмира, 2018. — 383 с.
111. Горчев Д. Сволочи. [Текст] / Д. Горчев. — СПб.: ООО «Издательство «Пальмира»; М.: ООО «Книга по требованию», 2018 — 237 с.
112. Горшкова К.А. О проспективно-ретроспективном характере актуализации заглавных слов в художественном тексте [Текст] / К.А. Горшкова, М.В. Бризицкая, Е.А. Светличная // Перевод и интерпретация текста: сб. науч. тр. — М., 1988. С. 175—179.
113. Горький А.М. Избранные произведения: В 3-х т. Т. 1. [Текст] / А.М. Горький. — М.: Художественная литература, 1968. — 495 с.
114. Горький А.М. Избранные произведения: В 3-х т. Т. 2. [Текст] / А.М. Горький. — М.: Художественная литература, 1968. — 508 с.
115. Горький А.М. Избранные произведения: В 3-х т. Т. 3. [Текст] / А.М. Горький. — М.: Художественная литература, 1968. — 486 с.
116. «Гражданская оборона»: официальный сайт группы. [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://www.gr-oborona.ru/texts/> (Дата обращения: 11.09.2019).

117. Гревцев М.С. Феномен абсурда в драматургических текстах разноязычных культур: когниолингвистический аспект: дисс. ... канд. филол. н.: 10.02.19; Ставроп. гос. ун-т [Текст] / М.С. Гревцев. — Ставрополь, 2007. — 204 с.
118. Григорьев О.Е. Птица в клетке [Текст] / О.Е. Григорьев. — М.: Издательство И. Лимбаха, 2015. — 272 с.
119. Гроф С. Космическая игра [Текст] / С. Гроф. — М.: Ганга, 2015. — 304 с.
120. Гроф С. Холотропное дыхание. Новый подход к самоисследованию и терапии [Текст] / С. Гроф, К. Гроф. — М.: Ганга, 2018. — 352 с.
121. Гумбольдт В. Избранные труды по языкознанию. [Текст] / В. Гумбольдт. — М.: Прогресс, 2001. — 400 с.
122. Гурьев С. «Ловушка для Дурака» — Диалог с Егором Летовым [Электронный ресурс] / С. Гурьев // «Гражданская Оборона»: официальный сайт. — Режим доступа: <http://www.gr-oborona.ru/pub/pub/1056115073.html#ixzz5zD9VTr2j> (Дата обращения: 11.09.2019).
123. Гусева Т.К. Гармония и хаос: концепция экзистенциального человека Леонида Андреева [Текст] / Т.К. Гусева // Рема, 2012. С. 14—26.
124. Д'ркин Веня. Вернулся с неба... [Фонограмма] / Веня Д'ркин — Белгород, 25 мая 1998 г.
125. Д'ркин Веня. Запись для дяди Коли [Фонограмма] / Веня Д'ркин — 1997 г.
126. Д'ркин Веня. Крышкин дом [Фонограмма] / Веня Д'ркин — Москва, 1996 г.
127. ДДТ. Я получил эту роль [Фонограмма] / ДДТ — Ленинград, 1988 г.
128. Давыдов Д.М. Русская наивная и примитивистская поэзия: генезис, эволюция, поэтика: дисс. ... канд. филол. н.: 10.01.01; Самарский государственный университет [Текст] / Д.М. Давыдов. — Самара, 2004. — 188 с.

129. Дайс Е. Библиотекарь из Наг-Хаммади [Электронный ресурс] / Е. Дайс. — Режим доступа: russ.ru/pole/Bibliotekar-iz-Nag-Hammadi (Дата обращения: 13.05.2014).
130. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. [Текст] / В.И. Даль; под ред. И. А. Бодуэна де Куртенэ. — М.: Прогресс; Изд. фирма «Универс», 1994. — Т. 1: А — З. — 1744 с.
131. Данилкин Л. О чем на самом деле «Манарага» Владимира Сорокина [Электронный ресурс] / Л. Данилкин. — Режим доступа: <https://daily.afisha.ru/brain/4792-o-chem-na-samom-dele-manaraga-vladimira-sorokina-obuyasnyayet-lev-danilkin/> (Дата обращения: 03.08.2019).
132. Данилов Д. Сережа очень тупой [Электронный ресурс] / Д. Данилов // Новый мир. — Режим доступа: http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_2018_1/Content/Publication6_6812/Default.aspx (Дата обращения: 05.08.2019).
133. Данилов Д. Человек из Подольска [Электронный ресурс] / Д. Данилов. — Режим доступа: <http://ddanilov.ru/wp-content/uploads.pdf> (Дата обращения: 05.08.2019).
134. Дао дэ цзин [Текст] / пер. и прим. Ян Хин-Шуна. — СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. — 144 с.
135. Дарк О. Страшный суд Егора Радова [Текст] / О. Дарк // Радов Е. Змеесос. — Москва — Таллинн: Гилея, 1992. С. 3—6.
136. Дебор Ги. Общество спектакля. [Текст] / Ги Дебор. — М.: Опустошитель, 2020. — 280 с.
137. Делез Ж. Логика смысла [Текст] / Ж. Делез. — М.: Академический Проект, 2011. — 472 с.
138. Делез Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? [Текст] / Ж. Делез. Ф. Гваттари — М.: Историческая книга, 2013. — 288 с.
139. Деменева К.А. Элементы театра абсурда в поэтике А. Вампилова (на материале «Провинциальных анекдотов») [Текст] / К.А. Деменева // Вестник ННГУ им. Н.И. Лобачевского, № 4, 2007. С. 179–182.

140. Державин Г.В. Сочинения [Текст] / Г.В. Державин. — М.: Правда, 1985. — 574 с.
141. Деррида Ж. Голос и феномен [Текст] / Ж. Деррида. — СПб.: Алетейя, 2014. — 212 с.
142. Джиреди А. Формотворчество в русской поэзии 1970—1980-х годов XX века: дисс. ... канд. филол. н.: 10.01.02 [Текст] / А. Джиреди. — М., 2001. — 147 с.
143. Диалог: Михаил Волохов, Никита Струве. «Театр Кайроса по сути» — эссе Михаила Волохова о теории театра и искусства [Текст] // Волохов М. Великий утешитель. — М.: Китони, 2016. С. 550—570.
144. Диваков С.В. Творчество Саши Соколова (проблемы жанра): автореф. дисс. ... канд. филол. н.: 10.01.01; ТвГУ [Текст] / С.В. Диваков. — Тверь, 2012. — 22 с.
145. Дмитриева Е.В. Метафизическая поэзия и трансперсональный опыт (на примере творчества И. А. Файнфельда) [Текст] / Е.В. Дмитриева // Известия Волгоградского государственного педагогического университета — Волгоград: ВолГУ, 2013. № 1 (76). С. 140—144.
146. Добролюбов Н.А. Литературная критика Т. 2. [Текст] / Н.А. Добролюбов. — М.: Художественная литература, 1984. — 520 с.
147. Доманский Ю.В. Циклизация в русском роке. [Текст] / Ю.В. Доманский // Русская рок-поэзия: текст и контекст, 2000, № 3. С. 99—122.
148. Доманский Ю.В. Вариативность и интерпретация текста (Парадигма неклассической художественности): автореф. дисс. ... д. филол. наук: 10.01.08; РГГУ [Текст] / Ю.В. Доманский. — М.: РГГУ, 2006. — 43 с.
149. Доманский Ю.В. Рок-поэзия: перспективы изучения [Текст] / Ю.В. Доманский. // Русская рок-поэзия: текст и контекст. — Тверь; Екатеринбург, 2013. № 14. С. 7—38.
150. Доманский Ю.В. Чеховская ремарка: некоторые наблюдения [Текст] / Ю.В. Доманский. — М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2014. — 119 с.

151. Доманский Ю.В. Долгая счастливая жизнь: Геннадий Шпаликов, Егор Летов, Борис Хлебников [Текст] / Ю.В. Доманский. // Русская рок-поэзия: текст и контекст. — Екатеринбург: УрГПУ, 2017. № 17. С. 188—212.
152. Доманский Ю.В. Формульная поэтика Егора Летова (песня «Свобода») [Текст] / Ю.В. Доманский // Русская рок-поэзия: текст и контекст. — Екатеринбург: УрГПУ, 2018. № 18. С. 70—86.
153. Доманский Ю.В. Формульная поэтика Егора Летова [Текст] / Ю.В. Доманский. — М.: Bull Terrier Records, 2018. — 160 с.
154. Доманский Ю.В. Насекомые Егора Летова — лирическая антиутопия? / Ю.В. Доманский // Русская рок-поэзия: текст и контекст. — Екатеринбург: УрГПУ, 2020. № 20. С. 158—173.
155. Домой С. 200 лет одиночества. Интервью с Егором Летовым [Электронный ресурс] / С. Домой // Гражданская оборона, официальный сайт. — Режим доступа: <http://www.gr-oborona.ru/pub/anarhi/1056981372.html>. (Дата обращения: 11.09.2019).
156. Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы. Роман в четырех частях с эпилогом. Части первая и вторая. [Текст] / Ф.М. Достоевский. — М.: Советская Россия, 1987. — 352 с.
157. Достоевский Ф.М. Бесы [Текст] / Ф.М. Достоевский. — М.: «Э», 2017. — 704 с.
158. Доценко Е.Г. Абсурд как проявление театральной условности [Текст] / Е.Г. Доценко // Известия Уральского государственного университета, 2004, № 33. С. 97—112.
159. Доценко Е.Г. С. Беккет и проблема условности в современной английской драме: дисс. ... д. филол. н.: 10.01.03; УрГПУ [Текст] / Е.Г. Доценко. — Екатеринбург, 2006. — 450 с.
160. Друскин Я.С. Звезда бессмыслицы [Текст] / Я.С. Друскин // «...Сборище друзей, оставленных судьбою». А. Введенский, Л. Липавский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников: «Чинари» в текстах, документах и исследованиях: в 2 т. — М.: Ладомир, 2000. — Т. 1. — С. 323—416.

161. Дубровина И.В. «Чернуха» и сентиментальность: реализация стратегии парадокса в драматургии Н. Коляды [Текст] / И.В. Дубровина // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. – 2014, № 2. С. 45—51.
162. Дубровина И.В. Функционирование сентименталистских кодов в поэтике современной драмы (на материале драматургии Николая Коляды): автореф. дисс. ...канд. филол. н. [Текст] / И.В. Дубровина. — М., 2014. — 260 с.
163. Дугин А.Г. Теория многополярного мира. Плюриверсум [Текст] / Дугин А.Г. — М.: Академический проект, 2015. — 349 с.
164. Дуплинская Ю.М. Развоплощение и преображение как исходные онтологические интуиции [Электронный ресурс] / Ю.М. Дуплинская // Топос, 16.02.2011. — Режим доступа: <https://www.topos.ru/article/7576> (Дата обращения: 15.05.2020).
165. Евтушенко Е.А. Собрание сочинений. Т. 5 [Текст] / Е.А. Евтушенко — М.: Издательство «Э», 2016. — 736 с.
166. Егор Летов: «...Одиночки опаснее для социума, чем целое движение...» [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://www.groborona.ru/pub/anarhi/1056981849.html> (Дата обращения: 28.07.2019).
167. Егор Радов: «Я вижу своего читателя странным и неожиданным...» [Электронный ресурс] / П. Васильев. — Режим доступа: http://hylaea.ru/ko_radov.html (Дата обращения: 16.03.2019).
168. Елизаров М. Бураттини. Фашизм прошел [Текст] / М. Елизаров. – М.: Астрель; АСТ, 2011. – 220 с.
169. Елизаров М. Госпиталь [Текст] / М. Елизаров. – М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2009. – 272 с.
170. Елизаров М. Красная пленка: Рассказы. [Текст] / М. Елизаров. — М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2005. — 284 с.
171. Елизаров М. Мульттики [Текст] / М. Елизаров. – М.: АСТ; Астрель, 2010. – 320 с.

172. Елизаров Михаил: «В чернуху не играю...» Известный писатель отвечает на вопросы наших корреспондентов [Текст] // Завтра. 2007. 31 октября. С. 3–4.
173. Ерлыгаева С.С. Мотив смерти в поэзии Б. Рыжего (на материале поэтического сборника «Типа песня») [Текст] / С.С. Ерлыгаева // Огарёв-Online: «МГУ им. Н.П. Огарева», 2018. С. 1—7.
174. Ермакова Е.В. ИмPLICITность в художественном тексте и способы ее экспериментального изучения [Текст] / Е.В. Ермакова // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. Филология, 2009. № 119. С. 179—185.
175. Ермакова О.П. К построению типологии коммуникативных неудач (на материале естественного русского языка) [Текст] / О.П. Ермакова, Е.А. Земская // Русский язык и его функционирование: коммуникативно-прагматический аспект. — М.: Наука, 1993. С. 90—157.
176. Ермошина Г. Мир абсурда и мир странности: проза Д. Хармса и В. Казакова [Электронный ресурс] // Мегалит. — Режим доступа: <https://www.promegalit.ru/publics.php?id=6256> (Дата обращения: 29.11.2019).
177. Ерофеев В. Записные книжки 1960-х годов [Текст] / В. Ерофеев. — М.: Захаров, 2005. — 672 с.
178. Ерофеев В. Вальпургиева ночь [Текст] / В. Ерофеев. — СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2012. — 160 с.
179. Етоев А. Писатель чрезвычайной необходимости [Текст] / Етоев А. // Коваль Ю.И. Суер-Выер и много чего еще: роман, повести, рассказы. — СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. С. 5—27.
180. Ефремова Т.Ф. Современный толковый словарь русского языка. В 3 томах. Том 2. М-П. [Текст] / Т.Ф. Ефремова. — М.: АСТ, Астрель, Харвест, Lingua, 2006. — 1168 с.
181. Жаккар Ж.-Ф. «Cisfinitum» и Смерть: «Каталепсия времени» как источник абсурда [Текст] / Ж.-Ф. Жаккар // Абсурд и вокруг: Сборник статей / Отв. ред. О Буренина. — М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 75—92.

182. Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда [Текст] / Ж.-Ф. Жаккар. – СПб.: Гуманитарное агентство: Акад. проект, 1995. – 470 с.
183. Женетт Ж. Фигуры. В 2-х тт. [Текст] / Ж. Женетт. — М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. — 944 с.
184. Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика: Избр.тр. [Текст] / В.М. Жирмунский — Л., Наука. 1977. — 407 с.
185. Житие протопопа Аввакума и другие его сочинения. [Текст] — М.: Советская Россия, 1991. — 368 с.
186. Жогов С.С. Концептуализм в русском роке («Гражданская оборона» Егора Летова и Московская концептуальная школа) [Текст] / С.С. Жогов // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. — Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. Вып. 5. С. 190—202.
187. Жуков Д.А. Классик, которого не было [Текст] / Д.А. Жуков // Сочинения Козьмы Пруткова. — М.: Советская Россия, 1981. С. 282—283.
188. Журавлёва Т.В. Дискурс и вопросы понимания художественного текста: к разграничению понятий и постановке проблемы [Текст] / Т.В. Журавлёва // Вестник Иркутского государственного лингвистического университета, 2008. Вып. 1. С. 16—23.
189. Заварницына Н.М. «Театральный код» в поэтике С. Кржижановского [Текст] / Н.М. Заварницына // Вестник Волжского университета им. В.Н. Татищева, 2011. Вып. 8. С. 12—16.
190. Заманская В.В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX в.: Диалоги на границах столетий [Текст] / В.В. Заманская. — М.: ФЛИНТА: Наука, 2002. — 304 с.
191. Затворник Феофан. Что есть духовная жизнь и как на нее настроиться? Письма Епископа Феофана [Текст] / Феофан Затворник. – Л.: Ред.-изд. объединение «Санкт-Петербург», 1991. – 288 с.
192. Захаров Е.В. Образ трамвая в малой прозе Д. Хармса [Текст] / Е.В. Захаров // Русская литература XX века: проблемы изучения и обучения: часть II. Секционные доклады XII Всероссийской научно-практической

- конференции. Екатеринбург, 29—30 марта 2006 г. / Урал. гос. пед. ун-т; Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник». — Екатеринбург, 2006. — С. 107—111.
193. Злобина А. Драма драматургии. В пяти явлениях, с прологом, интермедией и эпилогом [Текст] / А. Злобина // Новый мир, 1998, №3. С. 189—208.
194. Злотникова Т.С. А. С. Пушкин – пограничная фигура русской культуры («Пушкин – грань») [Текст] / Т.С. Злотникова // Ярославский педагогический вестник, 2016, № 6. С. 318—323.
195. Злыднева Н. Инсектный код русской культуры XX века [Текст] / Н. Злыднева // Абсурд и вокруг: Сборник статей / Отв. ред. О Буренина. — М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 241—259.
196. Зорин А. Круче, круче, круче... История победы: чернуха в культуре последних лет [Текст] / А. Зорин // Знамя, 1992. №10. С. 198—204.
197. Зырянов О.В. Стиховая форма Бориса Рыжего: заметки к теме [Текст] / О.В. Зырянов // Борис Рыжий. Поэтика и художественный мир. — Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2015. С. 64—81.
198. Зырянова О.Н. Поэтика абсурда в русской драме второй половины XX – начала XXI вв.: автореф. дисс. ... к. филол. наук: 10.01.01; Сиб. федер. ун-т [Текст] / О.Н. Зырянова. — Красноярск: АлтГУ, 2010. — 22 с.
199. Ибатуллина Г.М. Жанровый архетип мениппеи в поэтике комической новеллы М. Зощенко [Текст] / Г.М. Ибатуллина // Вестник УдГУ. История и филология. 2010, вып. 4. С. 34—45.
200. Иванилова Е.В. Мотивы памяти и преображения в лирическом цикле Бориса Рыжего «Суждения» [Текст] / Е.В. Иванилова // Борис Рыжий. Поэтика и художественный мир. — Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2015. С. 180—209.
201. Иванов А. Географ глобус пропил [Текст] / А. Иванов. — М.: International bestseller, 2003. — 345 с.

202. Иванов Б. В бытность Петербурга Ленинградом. О ленинградском самиздате [Текст] / Б. Иванов // Новое литературное обозрение: журнал. — М., 1996. № 14. С. 188—199.
203. Иванова И.Н. Репрезентация мотивов гностицизма в современной отечественной прозе [Текст] / И.Н. Иванова, В.О. Кубышкина, А.А. Серебряков // Вестник Томского государственного университета. Филология, 2017, № 45. С. 171—185.
204. Иванова С.А. Художественное своеобразие поэзии Б. Рыжего [Электронный ресурс] / С.А. Иванова // Огарев-online. — 2015. — №6. — Режим доступа: <http://journal.mrsu.ru/arts/khudozhestvennoe-svoeobrazie-poezii-b-ryzhego> (Дата обращения: 10.05.2019).
205. Ивлева С.В. Семиотические характеристики комического абсурда [Текст] / С.В. Ивлева // Известия ВГПУ, 2009. № 5 (39). С. 32—35.
206. Ившина Т.П. Опыт филологического анализа рассказа А. Аверченко «Бал у графини Х...» [Текст] / Т.П. Ившина // Вестник УдГУ. Филологические науки, 2006. № 5 (2). С. 195—198.
207. Игнатов Г. Лидер «Соломенных Енотов» Борис Усов покинул нас [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://jpgazeta.ru/lider-solomennyyih-enotov-boris-usov-rokinul-nas/> (Дата обращения: 12.04.2019).
208. Игра в жмурики: сайт драматурга Михаила Волохова. — Режим доступа: <http://volokhov.ru/site/> (Дата обращения: 04.02.2020).
209. Ильин И. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного метода. [Текст] / И. Ильин. — М.: Интрада, 1998. — 255 с.
210. Исакова М.Л. «Нонсенс», «абсурд», «бессмыслица» как философско-эстетические концепты и термины поэтики [Электронный ресурс] / М.Л. Исакова. — Режим доступа: www.rusnauka.com/TIP/ALL/Filologi. (Дата обращения: 02.02.2019).
211. Истоки русской беллетристики [Текст] / отв. ред. Я.С. Лурье. — Ленинград: Наука, 1970. — 594 с.

212. Ицзин. Книга перемен [Текст] / пер. с др.-кит. Ю.К. Шуцкого. — СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2017. — 576 с.
213. Ищук-Фадеева Н.И. Событие в системе драматических категорий («Женитьба» Н. Гоголя) [Электронный ресурс] / Н.И. Ищук-Фадеева // Narratorium, 2011. № 1—2. — Режим доступа: <http://narratorium.rggi.ru/article.html?id=2027599#1> (Дата обращения: 15.09.2020).
214. Кабачек О.Л. Лики абсурда: фольклор, литература, интернет-жанры [Текст] / О.Л. Кабачек // Библиотечное дело, 2014. № 24. С. 14—22.
215. Каблукова Н. Освоение абсурда и поэтика абсурда в реалистической драме Л. Петрушевской [Текст] / Н. Каблукова // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. № 10, 2009. С. 294—310.
216. Казак В. Лексикон русской литературы XX века [Текст] / В. Казак. — М.: РИК «Культура», 1996. — 491 с.
217. Казанцев А.В. Саморефлексия в поэзии Б.Б. Рыжего: варианты реализации [Электронный ресурс] / А.В. Казанцев // Современные исследования социальных проблем (электронный научный журнал), №9(17), 2012. — Режим доступа: www.sisp.nkras.ru (Дата обращения: 06.04.2018).
218. Казанцева И.А. Эстетическое освоение юродской парадигмы в русской литературе XX—XXI веков [Текст] / И.А. Казанцева // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина, № 2, том 1, 2010. С. 54—65.
219. Казарин М.Ю. Феномен архитектуральности и метасинонимии в поэтическом тексте (на материале стихотворений Бориса Рыжего) [Текст] / М.Ю. Казарин, Ю.В. Казарин // Борис Рыжий. Поэтика и художественный мир. — Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2015. С. 161—173.
220. Казарин Ю.В. Поэт Борис Рыжий [Текст] / Ю.В. Казарин. — Москва; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2016: 2 изд., доп. — 324 с.
221. Калинина Л.В. Язык и общество рубежа XX — XXI вв.: актуальность абсурда [Текст] / Л.В. Калинина // Вестник ВятГУ, 2012. № 2—1. С. 90—96.

222. Камю А. Бунтующий человек [Текст] / А. Камю. — М.: Политическая литература, 1990. — 418 с.
223. Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде [Текст] / А. Камю // Ницше Ф., Фрейд З., Фромм Э., Камю А., Сартр Ж-П. Сумерки богов. — М.: Политиздат, 1989. С. 222—319.
224. Канарская Е.И. Двоемирие как архетип русской литературы и его воплощение в творчестве Н.В. Коляды [Текст] / Е.И. Канарская // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского, 2017. № 3. С. 231—236.
225. Караковский А. Евгений Попов и Александр Кабаков представили книгу о Василии Павловиче Аксёнове [Текст] / А. Караковский // Контрабанда, 2011. 13 октября.
226. Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. [Текст] / В.И. Карасик. — Волгоград: Перемена, 2002. — 477 с.
227. Кардаш А. «Эротика Текста»: Готовим на классике. Смыслы романа «Манарага» Владимира Сорокина [Электронный ресурс] / А. Кардаш. — Режим доступа: https://concepture.club/post/rubrika_2021/gotovim-na-klassike-smysly-romana-manaraga-vladimira-sorokina (Дата обращения: 02.07.2019).
228. Карпов И.П. Авторология (понятийно-концептуальная основа) [Текст] / И.П. Карпов // Вестник Марийского государственного университета. 2014. № 3 (15). С. 75—78.
229. Карцева Г.А. Рациональное и иррациональное в процессе художественного творчества [Текст] / Г.А. Карцева // Социально-экономические явления и процессы, № 12 (034), 2011. С. 368—371.
230. Кастанеда К. Второе кольцо силы. Дар Орла. [Текст] / К. Кастанеда. — Киев: София, 2014. — 544 с.
231. Кислова Л.С. Функции комического в драматургии О. Богаева [Текст] / Л.С. Кислова // Вестник ТГПУ. 2011. Выпуск 7 (109). С. 175—179.
232. Клецкая С.И. О механизмах смыслопорождения в «Диких животных сказках» Л.С. Петрушевской [Текст] / С.И. Клецкая // Филологические науки.

Вопросы теории и практики. — Тамбов: Грамота, 2017. № 7 (73): в 3-х ч. Ч. 2. С. 28—30.

233. Климов В. Бесплатное питание на вокзалах [Электронный ресурс] / В. Климов. — Режим доступа: <http://discipline.lenin.ru/novels/blinnaya.html> (Дата обращения: 04.06.2019).

234. Климов В. Скорлупа [Текст] / В. Климов. — М.: Опустошитель, 2014. — 212 с.

235. Климова Т.Ю. Гамлет Л. Петрушевской в контексте роковых вопросов современности [Текст] / Т.Ю. Климова // Вестник ТГГПУ. №1(19), 2010. С. 69—75.

236. Клуге Р.-Д. Антон Чехов и Беккет [Текст] / Р.-Д. Клуге // Современная драматургия. 1990. № 4. С. 214.

237. Ключев Е.В. Теория литературы абсурда [Текст] / Е.В. Ключев. — М.: УРАО, 2000. — 102 с.

238. Князев С.И. Дмитрий Озерский: «Основная задача рок-поэзии – не мешать музыке» [Текст] / С.И. Князев // Русская рок-поэзия: текст и контекст, 2000, № 3. С. 34—39.

239. Коблов К. То, чем кажется. Абсурд, безумие, сомнамбулизм и чехарда времени и пространства [Электронный ресурс] / К. Коблов // Независимая газета, 24.07.2014. — Режим доступа: http://www.ng.ru/ng_exlibris/2014-07-24/6_koblov.html (Дата обращения: 04.06.2019).

240. Кобринский А.А. Поэтика «ОБЭРИУ» в контексте русского литературного авангарда XX века: дисс. ... д. филол. н.: 10.01.01 [Текст] / А.А. Кобринский. — СПб.: РГПУ им. А.И. Герцена, 1999. — 311 с.

241. Ковалев М. Международная конференция «Языки Сорокина: медиальность, межкультурность, перевод» [Электронный ресурс] / М. Ковалев // «НЛО» 2013, №119. — Режим доступа: <http://www.zh-zal.ru/nlo/2013/119/k46-pr.html> (Дата обращения: 25.03.2019).

242. Коваль Ю.И. Суер-Вьер и много чего еще: роман, повести, рассказы [Текст] / Ю.И. Коваль. — СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. — 960 с.

243. Колмакова О.А. Игровая поэтика русской прозы рубежа XX – XXI вв. [Текст] / О.А. Колмакова // Вестник БГУ, 2014, № 10(3). — С. 122—129.
244. Колмакова О.А. Мотивы и образы деструкции в прозе И. Клеха [Текст] / О.А. Колмакова // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2014. №4 (30). С. 87—97.
245. Колмакова О.А. Поэтика русской постмодернистской прозы рубежа XX—XXI вв.: типы пространства и времени в воплощении кризисного сознания: дисс. ... д. филол. н.: 10.01.01 [Текст] / О.А. Колмакова. — Улан-Удэ: Бурят. гос. ун-т, 2015. — 339 с.
246. Коляда Н.В. Пьесы [Электронный ресурс] / Н.В. Коляда // Театральная библиотека Сергея Ефимова. — Режим доступа: <http://www.theatre-library.ru/authors/k/kolyada> (Дата обращения: 25.08.2019)
247. Колядич Т.М. Антиутопия или альтернативная фантастика? [Текст] / Т.М. Колядич // От Аксенова до Глуховского. Русский эксперимент. — М.: КРПА Олимп, 2010. С. 34—43.
248. Комаров К.М. «Маяковский – вот это да...» Борис Рыжий и Владимир Маяковский [Текст] / К.М. Комаров // Борис Рыжий. Поэтика и художественный мир. — Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2015. С. 48—64.
249. Компаньон А. Демон теории. Литература и здравый смысл [Текст] / А. Компаньон. — М.: Издательство им. Сабашниковых, 2001. — 336 с.
250. Корман Б.О. Избранные труды. Теория литературы [Текст] / Б.О. Корман. — Ижевск: Ин-т компьютерных исслед., 2006. — 551 с.
251. Корман Б.О. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов [Текст] / Б.О. Корман // Избранные труды по теории и истории литературы. Ижевск: изд-во Удм. ун-та, 1992. С. 172—189.
252. Коровашко А.В. Заговоры и заклинания в русской литературе XIX – XX вв. [Текст] / А.В. Коровашко. — М.: Изд-во Кулагиной – Intrada, 2009. — 364 с.

253. Королева Ю.И. Футурологический круг в пьесе И. Бродского «Мрамор» [Электронный ресурс] / Ю.И. Королёва // Портал «Знание», № 5, 2010. — Режим доступа: [Phttp://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2010/5/Koroleva/](http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2010/5/Koroleva/) (Дата обращения: 28.01.2019).
254. Кортасар Х. Книга Мануэля [Текст] / Х. Кортасар. — М.: Амфора, 1998. — 384 с.
255. Косарева Л.А. Великая Отечественная война в поэтическом сознании послевоенного поколения: дисс. ... канд. филол. н.: 10.01.02 [Текст] / Л.А. Косарева. — М., 1985. — 207 с.
256. Косилова Е. Абсурд [Электронный ресурс] / Е. Косилова. — Режим доступа: www.fege.narod.ru/scriptorium/unsinn.htm (Дата обращения: 20.11.2018).
257. Кости и плоть Дзэн [Текст] / Мумонкан и др. — М.: Эксмо, 2002. — 400 с.
258. Кравченко О.В. Десемантизация как семиотический механизм порождения лингвистического абсурда [Текст] / О.В. Кравченко // Вестник ВолГУ. Сер. 2, Языкознание. 2009. №2 (10). С. 114—118.
259. Кравченко О.В. Явления языкового абсурда в художественных текстах: автореф. дисс. ... канд. филол. н.: 10.02.19; Ставроп. гос. ун-т [Текст] / О.В. Кравченко. — Ставрополь, 2010. — 26 с.
260. Красильников Р.Л. Танатологические мотивы в художественной литературе: дисс. ... д. филол. наук [Текст] / Р.Л. Красильников. — М., 2011. — 544 с.
261. Кривин Ф. Наш доброжелатель Козьма Прутков / Ф. Кривин // Сочинения Козьмы Пруткова. Классики и современники: Русская классическая литература. — М.: Художественная литература, 1987. С. 3—10.
262. Кузнецов Ю.П. Стихотворения и поэмы. [Текст] / Ю.П. Кузнецов. — М.: Современник, 1990. — 351 с.
263. Купреева И.В. Интертекстуальный пласт пьесы Н. Коляды «Полонез Огинского» как проводник поэтики сентиментализма (к проблеме типологии

- героя) [Текст] / И.В. Купреева // Научный диалог. — 2016. № 12 (60). С. 198—210.
264. Курехин С. «Если вы романтик, вы — фашист!» [Текст] / С. Курехин // Элементы, 2000, №8.
265. Курий С. Бунтующий человек [Электронный ресурс] / С. Курий // Время Z, 2004. № 1—2. — Режим доступа: <http://www.ytime.com.ua/ru/17/2004/30/154> (Дата обращения: 29.08.2019).
266. Курицын В. Русский литературный постмодернизм. [Текст] / В. Курицын. — М.: ОГИ, 2001. — 288 с.
267. Кучеренко М. «Русское поле экспериментов» Егора Летова как антиутопия в лирике [Текст] / М. Кучеренко, А. Ярко // Летовский семинар. — М.: Bull Terrier Records, 2018. — С. 88—97.
268. Кьеркегор С. Христианские речи [Текст] // Беседы и размышления / С. Кьеркегор. — М.: РИПОЛ Классик, 2018. — 512 с.
269. Кэрролл Л. Алиса в стране чудес. Алиса за зеркалом. [Текст] / Л. Кэрролл. — СПб.: «Самокат», 2018. — 384 с.
270. Кякшто Н.Н. Русский постмодернизм [Текст] / Н.Н. Кякшто // Русская литература XX века. Школы, направления, методы творческой работы / В.Н. Альфонсов, В.Е. Васильев, А.А. Кобринский и др.; Под ред. С.И. Тиминой. — СПб.: Изд-во «Logos»; М.: «Высшая школа», 2011. С. 305—325.
271. Лазарева Е.Ю. Элементы театра абсурда в драматургии Н. Коляды [Текст] / Е.Ю. Лазарева // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика, 2010. №2. С. 62—65.
272. Лазарева Е.Ю. Многоплановость драматургии Н. Коляды [Текст] / Е.Ю. Лазарева // Известия ВГПУ, 2010. С. 163—166.
273. Лайтман М. ЗОАР. [Текст] / М. Лайтман. — М.: НПФ «Древо Жизни», Издательская группа kabbalah.info, 2003. — 704 с.
274. Лакан Ж. О бессмыслице и структуре Бога [Текст] / Ж. Лакан // Метафизические исследования. Вып. 14. Статус иного. — СПб: Издательство

- Санкт-Петербургского философского общества, «Алетейя», 2000. С. 218—231.
275. Лапатин В.А. Абсурд как феномен в европейском социокультурном пространстве XX века: автореф. дисс. ... канд. филос. н. [Текст] / В.А. Лапатин. — СПб., 2014. — 26 с.
276. Лапатин В.А. Два подхода к феномену абсурда в отечественном философско-гуманитарном дискурсе [Текст] / В.А. Лапатин // Научно-технические ведомости СПбГПУ. Гуманитарные и общественные науки, 2014. № 3. С. 136—144.
277. Лапатин В.А. Исследование фона: абсурд как средство выражения смысла [Текст] / В.А. Лапатин // Вестник ЛГУ им. А.С. Пушкина, 2013. № 3. С. 39—50.
278. Лапланш Ж. Словарь по психоанализу [Текст] / Ж. Лапланш, Ж.-Б. Понталис. — М.: Высшая школа, 1996. — 623 с.
279. Ласточка В. Интервью Вени Д'ркина газете «Рок-н-Роллер» [Текст] / В. Ласточка, И. Поволяев // «Рок-н-Роллер», № 3, 04.11.1998.
280. Лебедева О.Б. История русской литературы XVIII века [Текст] / О.Б. Лебедева. — М.: Высшая школа: Изд. центр «Академия», 2000. — 415 с.
281. Леви-Стросс К. Неприрученная мысль [Текст] / К. Леви-Стросс // Первобытное мышление. — М.: Республика, 1994. С. 111—336.
282. Лейдерман Н.Л. Драматургия Николая Коляды: Критический очерк [Текст] / Н.Л. Лейдерман. — Каменск-Уральский: Калан, 1997. — 160 с.
283. Лейдерман Н.Л. «Магистральный сюжет». XX век как литературный мегацикл [Текст] / Н.Л. Лейдерман // Урал. 2005. №3. С. 226—239.
284. Лейдерман Н.Л. О Николае Коляде [Текст] / Н.Л. Лейдерман // Филологический класс, 3(41)/2015. С. 10—18.
285. Лекманов О., Свердлов М. Жизнь и стихи Николая Олейникова [Текст] // Олейников Н.М. Число неизреченного. — М.: ОГИ, 2016. С. 11—215.

286. Лекманов О. Венедикт Ерофеев: посторонний [Текст] / О. Лекманов, М. Свердлов, И. Симановский. — М.: АСТ, 2018. — 464 с.
287. Леман Х.-Т. Постдраматический театр / Х.-Т. Леман. — М.: ABCdesign, 2013. — 312 с.
288. Леснина А.В. Зеркала смысла «В трауре неба»: Варианты прочтения художественного мира Вени Д'ркина [Текст] / А.В. Леснина // Русская рок-поэзия: текст и контекст, 2016, № 16. С. 201—209.
289. Летов Е. Я не верю в анархию [Текст] / Е. Летов — М.: Издательский центр, 1997. — 256 с.
290. Летов Е. Стихи [Текст] / Е. Летов. — М.: ООО «Выргород», 2018. — 548 с.
291. Летов Е. Офлайн [Текст] / Е. Летов. — М.: «Выргород», 2018. — 256 с.
292. Лилли Д., Дасс Р. Центр циклона. Зерно на мельницу [Текст] / Д. Лилли, Р. Дасс. — Киев: София, 1993. — 320 с.
293. Лимонов Э. Американские каникулы [Текст] / Э. Лимонов. — М.: «Амипресс», 1999. — 432 с.
294. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна [Текст] / Ж.-Ф. Лиотар. — СПб.: Алетейя, 1998. — 160 с.
295. Липавский Л.С. Разговоры [Текст] // Введенский А. Всё. М.: ОГИ, 2013. С. 582—662.
296. Липовецкий М.Н. Паралогии. Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов [Текст] / М.Н. Липовецкий. — Москва: Новое литературное обозрение, 2008. — 840 с.
297. Липовецкий М.Н. Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты «новой драмы» [Текст] / М.Н. Липовецкий, Б. Боймерс. — Москва: Новое литературное обозрение, 2012. — 371 с.
298. Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики [Текст] / М.Н. Липовецкий. — Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т., 1997. — 317 с.

299. Литвинцева Г.Ю. Своеобразие российского постмодернизма [Текст] / Г.Ю. Литвинцева // Теория и практика общественного развития, № 4, 2014. С. 163—165.
300. Литература — это способ быть творцом (интервью с Егором Радовым) [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://radov.dlvk.com/press/liter.htm> (Дата обращения: 18.03.2019).
301. Литературная энциклопедия: В 11 т., Т. 10 [Электронный ресурс] // Фундаментальная электронная библиотека. Русская литература и фольклор. — Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/LITENC/ENCYCLOP/lea/lea-7341.htm> (Дата обращения: 31.03.2020).
302. Лихачев Д.С. Историческая поэтика русской литературы [Текст] / Д.С. Лихачев. — СПб.: Алетейя, 1999. — 511 с.
303. Лихачев Д.С. Смех в Древней Руси [Текст] / Д.С. Лихачев, А.М. Панченко, Н.В. Понырко. — Л.: Наука, 1984. — 295 с.
304. Лобанова Е.И. Абсурдизм как общественное явление современности: социально-философский анализ: автореф. дисс. ... канд. филос. н.: 09.00.11; МГОУ [Текст] / Е.И. Лобанова. — М., 2013. — 22 с.
305. Логинова Е.Г. Векторы упорядочивающего уподобления в драматургии А.П. Чехова как предтечи драмы абсурда [Текст] / Е.Г. Логинова // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки, 2016. № 4. С. 106—115.
306. Лодыгин К. «Да никакo ты писака!» [Текст] / К. Лодыгин // Полярная звезда. 9 ноября, 2007 г.
307. Лосский В.Н. Очерк мистического богословия Восточной Церкви. Догматическое богословие. [Текст] / В.Н. Лосский. — М.: Центр «СЭИ», 1991. — 289 с.
308. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров [Текст] / Ю.М. Лотман. — СПб: Искусство—СПБ, 2000. С. 150—390.
309. Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии: Анализ поэтического текста [Текст] / Ю.М. Лотман, М.Л. Гаспаров. — СПб.: «Искусство – СПб», 1996. – 846 с.

310. Лотман Ю.М. Структура художественного текста [Текст] / Ю.М. Лотман // Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб.: «Искусство – СПб», 1998. С. 14–285.
311. Малов-Бойчевский П. Босяки в ранних рассказах Горького [Текст] / П. Малов-Бойчевский // Книжное обозрение. 1990. №7.
312. Малыгина И.Ю. Репрезентация абсурда в лирике Д. Хармса (типология героев) [Текст] / И.Ю. Малыгина // Вестник Ставропольского государственного университета, №53, 2007. С. 159—162.
313. Мальцев Я.В. Бытие и другой в философии А. Камю [Текст] / Я.В. Мальцев // Социум и власть, 2016, № 6 (62). С. 15—19.
314. Мамардашвили М.К., Пятигорский А.М. Символ и сознание. Метафизические рассуждения о сознании, символическом и языке [Текст] / М.К. Мамардашвили, А.М. Пятигорский. — М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. — 224 с.
315. Мамлеев Ю.В. Судьба бытия. За пределами индуизма и буддизма [Текст] / Ю.В. Мамлеев. — М.: Эннеагон, 2006. — 262 с.
316. Мамлеев Ю.В. Невиданная быль [Текст] / Ю.В. Мамлеев. — М.: Традиция, 2014. — 272 с.
317. Мамлеев Ю.В. Россия вечная [Текст] / Ю.В. Мамлеев. — М.: Традиция, 2017. — 232 с.
318. Марусенков М.П. Раннее творчество В.Г. Сорокина в контексте его зрелых художественных исканий [Текст] / М.П. Марусенков // Вестник РУДН, сер. Литературоведение. Журналистика, 2008. № 1. С. 42—50.
319. Марусенков М.П. «Абсурдистские тенденции в творчестве В.Г. Сорокина»: дисс. ... к. филол. н.: 10.01.01; МГУ им. М.В. Ломоносова [Текст] / М.П. Марусенков. — М., 2010. — 301 с.
320. Марусенков М.П. Абсурдопедия русской жизни Владимира Сорокина. Заумь, гротеск и абсурд [Текст] / М.П. Марусенков. — СПб.: Алетейя, 2012. — 304 с.

321. Маслоу А. Дальние пределы человеческой психики [Текст] / А. Маслоу. — СПб.: Питер, 2018. — 448 с.
322. Матвеева Н.М. Поэзия В.Маяковского в современной рок-культуре: группы «Сансара» и «Сплин» [Текст] / Н.М. Матвеева // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч.тр. Екатеринбург, Тверь, 2010. Вып. 7. С. 189—195.
323. Маяковский В.В. Сочинения в 2-х томах. Том 1. [Текст] / В.В. Маяковский. — М.: Правда, 1987. — 733 с.
324. Мелетинский Е.М. Заметки о творчестве Достоевского [Текст] / Е.М. Мелетинский. — М.: РГГУ, 2001. — 190 с.
325. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа [Текст] / Е.М. Мелетинский. — М.: «Восточная литература» РАН, 2000. — 407 с.
326. Меркулова М.Г. «Новая драма» [Текст] / М.Г. Меркулова // Новый филологический вестник. 2011. №2(17). С. 121—126.
327. Меррел-Вольф Ф. Пути в иные измерения. [Текст] / Ф. Меррел-Вольф. — Киев: София, 1993. — 384 с.
328. Месовска Л. Персонаж как текст/дискурс. Вопросы исследования *dramatis persona* в пьесе «Из жизни Комикадзе» Алексея Шипенко [Текст] / Л. Месовска // Текст, контекст, интертекст: сборник научных статей по материалам Международной научной конференции «XIII Виноградовские чтения» (г. Москва, 15–17 октября 2013 г.). — М.: МГПУ, 2014. С. 341—349.
329. Мехралиева Г.А. Игровой принцип сказочной поэтики Людмилы Петрушевской» [Текст] / Г.А. Мехралиева // Проблемы исторической поэтики. — Петрозаводск: ПГУ, 2016. № 4. С. 236—246.
330. Мехралиева Г.А. Литературная сказка в творчестве Л.С. Петрушевской: дисс. ... к. филол. н.: 10.01.01; Петрозавод. гос. ун-т [Текст] / Г.А. Мехралиева. — Петрозаводск, 2012. — 212 с.
331. Мехралиева Г.А. Сказки Л. Петрушевской и детский страшный рассказ [Текст] / Г.А. Мехралиева // Ученые записки Петрозаводского

государственного университета. Сер. «Общественные и гуманитарные науки». 2008. № 3(95). С. 87–90.

332. Мещанский А.Ю. Эстетика бытового абсурда в драматургии Л. Петрушевской [Текст] / А.Ю. Мещанский // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — Тамбов: Грамота, 2017. № 6 (72): в 3-х ч. Ч. 2. С. 35—38.

333. Минералова И.Г. Юрий Коваль – мастер рассказа [Текст] / И.Г. Минералова // Синтез в русской и мировой художественной культуре: материалы XIII научно-практической конференции, посвященной памяти А.Ф. Лосева. – М.: Литера, 2008. С. 6—10.

334. Миронов А.В. «Благодарю последнее мгновенье!» Мотив благодарности в поэтических контекстах: М. Лермонтов – Л. Губанов – Б. Рыжий [Текст] / А.В. Миронов // Борис Рыжий. Поэтика и художественный мир. — Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2015. С. 38—48.

335. Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х т. [Текст] / Гл. ред. С.А. Токарев. – М.: Сов. Энциклопедия, 1991. – Т 1. А—К. – 671 с.

336. Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х т. [Текст] / Гл. ред. С.А. Токарев. – М.: Сов. Энциклопедия, 1992. – Т 2. К—Я. – 719 с.

337. Моисеев А.А. Егор Летов и поэзия XX века (к проблеме интертекстуальных связей) [Текст] / А.А. Моисеев // Лингвистика XXI века: материалы федеральной научной конференции. — Екатеринбург, сентябрь 2004 г. — Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т., 2004. С. 7—12.

338. Моржухин В.А. Поэтика жеста в «Военных рассказах» Павла Пепперштейна [Текст] / В.А. Моржухин // Ярославский педагогический вестник, 2013. № 3 – Том I (Гуманитарные науки). С. 186—190.

339. Моторин С.Н. Вампиловские традиции в драматургии Н. Коляды [Текст] / С.Н. Моторин // Вестник Рязанского государственного университета им. С.А. Есенина, 2015. С. 93—103.

340. Мухина О. Ю. Пьеса с картинками [Электронный ресурс] / О. Мухина. — Режим доступа: <http://www.theatre.ru/drama/muhina/u.html> (Дата обращения: 11.08.2019).
341. МХТ им. А.П. Чехова: официальный сайт [Электронный ресурс] — Режим доступа: <https://mxat.ru/press/2001/184/> (Дата обращения: 22.09.2019).
342. Мязотс О. Последние острова Юрия Коваля [Электронный ресурс] — Режим доступа: <https://lib.1sept.ru/2002/20/9.htm> (Дата обращения: 02.10.2019).
343. Набоков В.В. Лекции по зарубежной литературе [Текст] / В.В. Набоков. — СПб: Азбука-Аттикус, 2015. — 480 с.
344. Набоков В.В. Лекции по русской литературе. [Текст] / В.В. Набоков. — М.: Независимая газета, 1996. — 440 с.
345. «Насилие над человеком — это феномен, который меня всегда притягивал...» [Электронный ресурс] / Интервью Татьяны Восковской с Владимиром Сорокиным // Русский журнал, 03.04.1998 — Режим доступа: <http://old.russ.ru/journal/inie/98-04-03/voskov.htm> (Дата обращения: 25.03.2019).
346. Наумов Л. Человек поющий [Текст] / Л. Наумов. — СПб.: Амфора, 2014. — 543 с.
347. Неканоническая эстетика. Вып. V: Все нелепицы мира: Абсурд в литературе и искусстве: Сб. статей. СПб. [Текст] / редколлегия: Денисенко С.В. и др. — Тверь: Изд-во Марины Батасовой, 2019. — 312 с.
348. Немец Г.Н. Концептуализация времени в эссеистике В.В. Набокова: проблемы рецепции [Текст] / Г.Н. Немец // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2011. № 2. С. 23—27.
349. Немец Г.Н. Публицистический дискурс как методологический конструкт [Текст] / Г.Н. Немец // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2010. № 3. С. 96—101.

350. Непомнящих Н.А. «Чувство смерти» в поэзии Бориса Рыжего [Текст] / Н.А. Непомнящих // Борис Рыжий. Поэтика и художественный мир. — Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2015. С. 141—158.
351. Непомнящих Н.А. Мотив воли к смерти в творчестве Бориса Рыжего [Текст] / Н.А. Непомнящих // Сибирский филологический журнал. 2017. № 2. С. 110—122.
352. Нечаев О. Ушел из жизни писатель, основатель философской доктрины «Вечная Россия» Юрий Мамлеев [Электронный ресурс] / О. Нечаев — Режим доступа: <http://www.trinitas.ru/rus/doc/0001/005a/00011535.htm> (Дата обращения: 29.08.2019).
353. Ницше Ф. Так говорил Заратустра. Главные труды в одном томе [Текст] / Ф. Ницше. — М.: Эксмо, 2019. — 768 с.
354. Новая философская энциклопедия в 4-х томах [Текст] / Научно-ред. совет: В.С. Стёпин, А.А. Гусейнов, Г.Ю. Семигин, А.П. Огурцов. — М.: Мысль, 2010. — Т. 1—4. — 2816 с.
355. Новикова В.Ю. К проблеме интерпретации абсурдных текстов [Текст] / В.Ю. Новикова // Культурная жизнь Юга России, 2009. № 2 (31). С. 102—104.
356. Новикова В.Ю. Семантика абсурда [Текст] / В.Ю. Новикова. — Краснодар: Кубанский гос. ун-т, НИИ лингвистики, 2005. — 149 с.
357. Носов С.О. Паратекст как средство конструирования художественного пространства в драме: автореф. ... дисс. канд. филол. н.: 10.01.08; ТвГУ [Текст] / С.О. Носов. — Тверь, 2010. — 18 с.
358. Огурцов А.П. Абсурд [Текст] / А.П. Огурцов // Новая философская энциклопедия: в 4 т. Т. 1. — М., 2010. С. 21—24.
359. Одесская М. Дом на краю бездны: Возвращение Юрия Мамлеева [Текст] / М. Одесская // Литературная газета. 1992. № 52. С. 4.
360. Ожегов С.И. Словарь русского языка [Текст] / С.И. Ожегов. — М.: Русский язык, 1987. — 750 с.

361. Озерский Д. Интервью 22.01.2005. [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://www.ytime.com.ua/ru/50/2122> (Дата обращения: 08.09.2019).
362. «Оргазм Нострадамуса». Эстетический терроризм [Фонограмма] / «Оргазм Нострадамуса», 2001.
363. Орлицкий Ю.Б. Динамика стиха и прозы в русской словесности [Текст] / Ю.Б. Орлицкий. — М.: РГГУ, 2008. — 845 с.
364. Орлов Д.У. Язык и смысл в философии Мартина Хайдеггера [Текст] / Д.У. Орлов // Альманах «Метафизические исследования», Метафизические исследования: Язык, Выпуск 11. — СПб: «Алетейя», 1999. С. 72—85.
365. Осипова Т.С. «Кут-сюр» как модель Я-концепции в духовной культуре народа Саха [Текст] / Т.С. Осипова // Психологические проблемы смысла жизни и акме. Материалы XII симпозиума / Под ред. Г.А. Вайзер, Н.В. Волковой. — М.: ПИ РАО, 2007. — 247 с.
366. Османова К.П. Два «Процесса»: к типологии образа человека в литературе абсурда [Текст] / К.П. Османова // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, 2016. № 182. С. 58—66.
367. Осьмухина О.Ю. Феномен абсурда в литературном сознании России рубежа XX — XXI вв. (на материале творчества Д.М. Липскерова) [Текст] / О.Ю. Осьмухина, Г.А. Махрова // Вестник Волжского университета им. В.Н. Татищева, № 3 (10), 2012. С. 73—82.
368. Павлова Ю.В. Проблемы поэтики сказок Л.С. Петрушевской: диссертация ... канд. филол. н.: 10.01.01; ТвГУ [Текст] / Ю.В. Павлова. — Тверь, 2006. — 172 с.
369. Палкевич О.Я. Мир контрдетерминированного смысла: абсурд [Текст] / О.Я. Палкевич // Вестник ИГЛУ, 2009. № 1. С. 124—128.
370. Панарин А. Север — Юг. Сценарии обозримого будущего [Электронный ресурс] / А. Панарин // «Наш современник», 2003. №5. — Режим доступа: <http://www.nash-sovremennik.ru/p.php?y=2003&n=5&id=8> (Дата обращения: 27.09.2020).

371. Пастернак Б. Стихотворения. Поэмы. Переводы. [Текст] / Б. Пастернак. — М.: «Правда», 1990. — 544 с.
372. Пауэр К.Ю. Структура художественного пространства в русской рок-поэзии: Александр Башлачёв, Егор Летов, Янка Дягилева: автореф. дис. ... канд. филол. н.: 10.01.01; РУДН [Текст] / К.Ю. Пауэр. — М.: РУДН, 2018. — 18 с.
373. Пелипенко А.А., Яковенко И.Г. Культура как система [Текст] / А.А. Пелипенко, И.Г. Яковенко. — М.: «Языки русской культуры», 1998. — 376 с.
374. Пенская Е.Н. Синтез жанров в драматической трилогии А.В. Сухово-Кобылина «Картины прошедшего» [Текст] / Е.Н. Пенская // Вестник Томского государственного университета. Филология, 2016, № 6 (44). С. 112—127.
375. Перепелкин М.А. Метафизическая парадигма в русской литературе 1970-х годов: формирование, структура, эволюция: диссертация ... д. филол. н.: 10.01.01; Самарский государственный университет [Текст] / М.А. Перепелкин. — Самара, 2010. — 523 с.
376. Переяслов Н. Латентный постмодернизм Юрия Кузнецова [Электронный ресурс] / Н. Переяслов // Сибирские огни, 2005. № 10. — Режим доступа: <http://xn--90aefkbascm4aisie.xn--p1ai/content/latentnyu-postmodernizm-yuriya-kuznesova> (Дата обращения: 04.09.2019).
377. Петренко С.Н. Жанровые традиции постфольклора в поэтике современной русской литературы [Текст] / С.Н. Петренко // Известия ВГПУ, 2014. № 2 (87). С. 145—149.
378. Петренко С.Н. Пирожки и порошки: сетевая поэзия между фольклором и литературой [Текст] / С.Н. Петренко // Известия ВГПУ, 2014. № 7 (92). С. 129—135.
379. Петрушевская Л.С. Пограничные сказки про котят [Текст] / Л.С. Петрушевская. — СПб: Амфора, 2008. — 296 с.

380. Плотникова А. Фольклорный текст-абсурд в южнославянском селе XX века [Текст] / А. Плотникова // Абсурд и вокруг: Сборник статей / Отв. ред. О. Буренина. — М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 397—415.
381. Поимцева О.О. Идеи Ф.М. Достоевского в контексте драмы абсурда: «Парадоксы преступления, или одинокие всадники апокалипсиса» Клима [Текст] / О.О. Поимцева // Карповские научные чтения: сб. науч. ст. Вып. 7: в 2 ч. Ч. 2. — Минск: «Белорусский Дом печати», 2013. С. 138—142.
382. Поляковский В., Щербино К. [Электронный ресурс]. Эта дикая, дикая, дикая жизнь // Новое литературное обозрение, 2009. 95 — Режим доступа: http://www.litkarta.ru/dossier/sherbino-polyakovskiy-gorchev/dossier_877/ (Дата обращения: 20.08.2019)
383. Померанц Г. Язык абсурда [Текст] / Г. Померанц // Выход из транса. — М.: Центр гуманитарных инициатив, 2018. С. 413—456.
384. Попов Е.А. Прекрасность жизни: Главы из «романа с газетой», который никогда не будет начат и закончен. [Текст] / Е.А. Попов. — М.: Московский рабочий, 1990. — 416 с.
385. Порус В.Н. Философия как мечта о будущем [Текст] / В.Н. Порус // Вопросы философии. 2019. № 7. С. 82—88.
386. Потебня А. Теоретическая поэтика [Текст] / А. Потебня. — СПб.: Academia, 2003. — 384 с.
387. Прилепин З. Ботинки, полные горячей водкой. Пацанские рассказы. [Текст] / З. Прилепин. — М.: А. С. Т., 2008. — 188 с.
388. Прилепин З. Санька. [Текст] / З. Прилепин. — М.: Ad Marginem, 2011. — 368 с.
389. Пропп В.Я. Проблемы комизма и смеха [Текст] / В.Я. Пропп. — М.: «Лабиринт», 1999. — 288 с.
390. Прохорова Т.Г. Постмодернизм в русской прозе [Текст] / Т.Г. Прохорова. — Казань: Казанский государственный университет, 2005. — 96 с.

391. Прохорова Т.Г. К вопросу о неосентиментализме в современной русской прозе (на материале творчества Л. Улицкой и Л. Петрушевской) [Текст] / Т. Г. Прохорова // Дергачевские чтения — 2011. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: материалы X Всерос. науч. конф. — Екатеринбург, 2012. Т. 2. С. 307—315.
392. Прохорова Т.Г. О «сентиментальном натурализме» в прозе Л. Петрушевской [Текст] / Т.Г. Прохорова // Ученые записки Казанского университета. Том 150, кн. 6. С. 77—86.
393. Прохорова Т.Г. Проза Л. Петрушевской как система дискурсов: автореф. ... дисс. д.филол.н.: 10.01.01; Казанский государственный университет им. В.И. Ульянова-Ленина [Текст] / Т.Г. Прохорова. — Казань: ГОУ ВПО «Казанский государственный университет им. В.И. Ульянова-Ленина», 2008. — 48 с.
394. Путило А.О. Визуализация образа К. Пруткина на страницах журнала «Сатирикон» [Текст] / А.О. Путило // Известия ВГПУ. Филологические науки, 2018. № 3 (126). С. 159—164.
395. Пучков Д.Б. Идея индивидуального бытия человека и проблема абсурда [Текст] / Д.Б. Пучков // Вестник ЛГУ им. А.С. Пушкина, №3, Т.1, 2009. С. 156—163.
396. Пушкин А.С. Сочинения [Текст] / А.С. Пушкин: в 3-х т. — М.: Художественная литература, 1985. — Т. 1: Стихотворения; Сказки; Руслан и Людмила: Поэма. — 735 с.
397. Пушкин А.С. Сочинения [Текст] / А.С. Пушкин: в 3-х т. — М.: Художественная литература, 1987. — Т. 3: Проза. — 528 с.
398. Пчелинцева М.А. Формы выражения комической рефлексии русских писателей—эмигрантов [Текст] / М.А. Пчелинцева // Известия ВГПУ, 2011. № 10 (64). С. 53—56.
399. Рабле Ф. Гаргантюа и Пантагрюэль. [Текст] / Ф. Рабле. — М.: Правда, 1991. — 766 с.

400. Радбиль Т.Б. Языковые аномалии в художественном тексте: дисс. ... д. филол. н.: 10.02.01; МПГУ [Текст] / Т.Б. Радбиль. — М., 2006. — 496 с.
401. Ратов Е. Змеесос [Текст] / Е. Ратов. — Москва — Таллинн: Гилея, 1992. — 222 с.
402. Ратов Е. Мандуэтра: Рассказы [Текст] / Е. Ратов. — М.: Новое литературное обозрение, 2012. — 536 с.
403. Ратов Е. Якутия [Текст] / Е. Ратов. — М.: Гилея, 1993. — 287 с.
404. Разлогов К. Михаил Волохов, драматург и бунтарь [Электронный ресурс] К. Разлогов / Литературная Газета, 7.12.2016, № 48. — Режим доступа: <https://lgz.ru/article/-48-6578-7-12-2016/mikhail-volokhov-dramaturg-i-buntar/> (Дата обращения: 04.02.2020)
405. Райх В. Характероанализ: Техника и основные положения для обучающихся и практикующих аналитиков. [Текст] / В. Райх. — М.: Когито-Центр, 2006. — 368 с.
406. Рассел Б. История западной философии [Текст] / Б. Рассел. — М.: АСТ, 2017. — 1024 с.
407. Рахматуллина Э.А. Метаязык поэзии Ю. Кузнецова в традициях мировой мифологии: дисс. ... канд. филол. н.: 10.02.01; Удмурт. гос. ун-т / Э.А. Рахматуллина. — Ижевск, 2004. — 219 с.
408. Редькин В.А. Поэма Юрия Кузнецова как жанровая система [Текст] / В.А. Редькин // Юрий Кузнецов и христианский мир: материалы шестой научно-практической конференции, посвященной творческому наследию Юрия Кузнецова. — М.: Моск. культурно-образовательный центр при Литературном институте им. А.М. Горького, 2013. С. 66—82.
409. Решетов Т. Предисловие [Текст] / Т. Решетов // Мамлеев Ю.В. Невиданная быль. — М.: Традиция, 2014. С. 5—25.
410. Решетов Т. Россия Вечная в космическом ракурсе [Электронный ресурс] / Т. Решетов — Режим доступа: <http://russiaeternal.ru/?p=129#more-129> (Дата обращения: 29.08.2019).

411. Роготнев И.Ю. От Кантемира до Чехова: абсурд спорадический и архитектурный [Текст] / И.Ю. Роготнев // Неканоническая эстетика. Вып. V: Все нелепицы мира: Абсурд в литературе и искусстве: Сб. статей. СПб. — Тверь: Изд-во Марины Батасовой, 2019. С. 9—19.
412. Романов Б. Вестник, или жизнь Даниила Андреева. [Текст] / Б. Романов. — М.: Дизайн. Информация. Картография, 2011. — 640 с.
413. Романова Е. Спасение, или Апокалипсис. [Электронный ресурс] / Е. Романова, Е. Иванцов // ВЛДМР СРКН. — Режим доступа: <http://www.srkn.ru/criticism/romanova.shtml>. (Дата обращения: 16.11.2014).
414. Романовская О.Е. Постмодернистская версия антигероя в рассказах Юрия Мамлеева [Текст] / О.Е. Романовская // Вестник КемГУКИ, 2013, № 23. С. 59—65.
415. Руднев П. Призрак свободы. Свобода в постсоветской российской драматургии [Текст] / П. Руднев // Урал, 2019. Февраль. С. 218—223.
416. Русанова О.Н. Тема семьи в пьесе Е. Шварца «Повесть о молодых супругах» [Текст] / О.Н. Русанова // Вестник ТГПУ, 2013, № 2 (130). С. 35—41.
417. Руссо Ж.Ж. Избранное [Текст] / Ж.Ж. Руссо. — М.: Детская литература, 1976. — 178 с.
418. Рыбальченко Т.Л. А. Платонов в интерпретации русских писателей второй половины XX века [Текст] / Т.Л. Рыбальченко // Филологический класс, 2012, № 2 (28). С. 11—20.
419. Рыбальченко Т.Л. История литературы XX века как история литературных течений [Текст] / Т.Л. Рыбальченко // Вестник ТГУ. Филология, 1999. № 268. С. 68—73.
420. Рыбальченко Т.Л. Сюжет бродяжничества и новая картина мира в русской литературе / Т.Л. Рыбальченко // Вестник ТГУ. Филология, 2013, №6 (26). С. 87—100.
421. Рыжий Б. В кварталах дальних и печальных. [Текст] / Б. Рыжий. — М.: Искусство — XXI век, 2015. — 576 с.

422. Рыжий Б. Вся правда о литературе. За круглыми столами ресторана «Серебряный век» прошло юбилейное торжество «Антибукера» [Текст] / Б. Рыжий // Независимая газета, 25 января, 2000.
423. Рыжова П. Предисловие [Текст] / П. Рыжова // Радов Е. Мандуэра: Рассказы — М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 5—6.
424. Рымарь Н.Т. Теория автора и проблема художественной деятельности [Текст] / Н.Т. Рымарь, В.П. Скобелев. — Самарский гос. ун-т. — Воронеж: ЛОГОС-ТРАСТ, 1994. — 262 с.
425. Рясов А. Достоевский и эстетика абсурда (попытка анализа взаимосвязей) [Электронный ресурс] / А. Рясов // Топос, 26.11.2007. — Режим доступа: <http://www.topos.ru/article/5949> (Дата обращения: 26.12.2018).
426. Рясов А. Психопатология обыденного реализма / [Электронный ресурс] / А. Рясов. // Частный корреспондент, 15.07.2014. — Режим доступа: http://www.chaskor.ru/article/psihopatologiya_obydenного_realizma_36606 (Дата обращения: 31.05.2019).
427. Савельева И.М. История и время: В поисках утраченного. [Текст] / И.М. Савельева, А.В. Полетаев. — М.: Языки русской культуры, 1997. — 800 с.
428. Сазеева И.Б. Философия абсурда Альбера Камю [Текст] / И.Б. Сазеева // Неканоническая эстетика. Вып. V: Все нелепицы мира: Абсурд в литературе и искусстве: Сб. статей. СПб. — Тверь: Изд-во Марины Батасовой, 2019. С. 61—77.
429. Саморукова И.В. Памятник великому плану: тема электрификации в литературе советской эпохи [Текст] / И.В. Саморукова // Вестник Самарского университета. История, педагогика, филология. — Самара, 2017, т. 23, № 4. С. 59—68.
430. Сартр Ж.-П. Бытие и ничто. Опыт феноменологической онтологии [Текст] / Ж.-П. Сартр. — М.: АСТ, 2017. — 928 с.

431. Сартр Ж.-П. Экзистенциализм — это гуманизм [Текст] / Ж.-П. Сартр // Ницше Ф., Фрейд З., Фромм Э., Камю А., Сартр Ж.-П. Сумерки богов. — М.: Издательство политической литературы, 1989. С. 319—345.
432. Сачава О.С. Инсценируемая интердискурсивность как стратегия текстового построения в немецкоязычной политической сатире [Текст] / О.С. Сачава // Политическая лингвистика. 2010. №4(34). С. 150—154.
433. Свешников В.В. Очерки христианской этики [Текст] / В.В. Свешников. — М.: Лепта Книга, 2010. — 780 с.
434. Селиванов Т. «Наши книги — это выстрел в упор» (интервью с В. Климовым) [Электронный ресурс] / Т. Селиванов // Режим доступа: <https://dystopia.me/vadim-klimov> (Дата обращения: 31.05.2019).
435. Семенова Н.В., Бабушкина Т.В. «Песня о соколе» в романе Евгения Клюева «Между двух стульев»: к типологии абсурдистских текстов [Текст] / Н.В. Семенова, Т.В. Бабушкина // Новый филологический вестник. 2019. №1(48). С. 222—229.
436. Семина А.А. Голос из небытия: «Посмертный дневник» Г. Иванова и Б. Рыжего [Текст] / А.А. Семина // Вестник Челябинского гос. ун-та. 2016. № 12. С. 88—96.
437. Семина А.А. Поэтика застывшего мгновения в стихотворениях Георгия Иванова и Бориса Рыжего [Текст] / А.А. Семина // Вестник Брянского государственного университета, 2016. № 4 (30). С. 161—165.
438. Семина А.А. Резонанс трагического звучания: поэзия Г. Иванова в рецепции Б. Рыжего [Текст] / А.А. Семина // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Сер.: Филология, педагогика, психология. 2017. № 2. С. 71—79.
439. Семьян Т.Ф. Перформативный характер современной отечественной драмы [Текст] / Т.Ф. Семьян // Уральский филологический вестник. 2012. № 1. С. 167—177.

440. Семьян Т.Ф. Разрушение визуальных канонов в тексте современной драмы / Т.Ф. Семьян // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. 2016. № 1. С. 142—146.
441. Семьян Т.Ф. Кинематографичность пьесы О. Мухиной «Летит» [Текст] / Т.Ф. Семьян // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. 2017. № 1. С. 162—168.
442. Сенчин Р. «Неудобный Прилепин» [Текст] / Р. Сенчин // Литературная Россия. 2009. 16 окт.
443. Серафим иеромонах (Роуз). Философия абсурда. Отрывок из эссе [Электронный ресурс] / иеромонах Серафим (Роуз) // Татьяна день. Издание домового храма св. мц. Татианы при МГУ им. М.В. Ломоносова. — Режим доступа: http://www.taday.ru/text/29458.html?for_hrprint=1. (Дата обращения: 31.10.2018).
444. Сервантес Сааведра М. де. Дон Кихот [Текст] / М. Сервантес де Сааведра. — М.: Эксмо, 2018. — 928 с.
445. Сидорова А.П. «Веня, зачем нам поезд?»: диалог текстов (песня Вени Д’ркина «Бубука» и поэма Вен. Ерофеева «Москва-Петушки») [Текст] / А.П. Сидорова, А.Б. Якимов // Русская рок-поэзия: текст и контекст, 2008, № 10. С. 182—191.
446. Силантьев И.В. Принцип незавершенности в творчестве Дмитрия Горчева [Текст] / И.В. Силантьев // Сибирский филологический журнал. 2017. № 4. С. 125—134.
447. Скляр А.Ю. Основы физики духа [Текст] / А.Ю. Скляр. — М.: Вече, 2006. — 149 с.
448. Скорлупкина Д.Г. Контаминация культурных кодов: «чужое слово» в поэтике группы «Ундервуд» [Текст] / Д.Г. Скорлупкина. // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Сб. науч. трудов, Вып. 16. — Екатеринбург; Тверь, 2016. С. 216–224.

449. Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература новая философия, новый язык [Текст] / И.С. Скоропанова. – СПб.: Невский простор, 2001. – 416 с.
450. Скороспелова Е.Б., Ширяева И.Н. «Между двух стульев» Е. Клюева как литературная сказка-нонсенс // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — Тамбов: Грамота, 2017. № 9(75): в 2-х ч. Ч. 2. С. 59—62.
451. Скуридина И. Юрий Коваль. Я всегда выпадал из общей струи / (интервью) [Текст] / И. Скуридина // «Вопросы литературы». 1998. №6. С. 227—272.
452. Сладкевич Ж.Р. Алогизм как основа комизма в малых жанрах абсурдного дискурса [Текст] / Ж.Р. Сладкевич // Пушкинские чтения — 2015. Художественные стратегии классической и новой литературы: жанр, автор, текст. СПб.: ЛГУ им. А.С. Пушкина (Санкт-Петербург), 2015. С. 290—298.
453. Соколов Б. Моя книга о Владимире Сорокине [Текст] / Б. Соколов. — М., 2005. — 224 с.
454. Соколов Б.В. Преодолевший табу. [Электронный ресурс] / Б.В. Соколов // ВЛДМР СРКН. — Режим доступа: <http://www.srkn.ru/criticism/sokolov2.shtml>. (Дата обращения: 11.11.2014).
455. «Соломенные еноты». Удивительная почта [Фонограмма] / «Соломенные еноты», 1996.
456. Сорина Г.В. Пространство абсурда: особенности коммуникации [Текст] / Г.В. Сорина // Пространство и время, 2014. № 2 (16). С. 103—110.
457. Сорокин В.Г. «Моя жена предпочитает Томаса Манна» [Текст] / Беседовала Ю. Рахаева // Известия. 2002. 18 февраля. № 29.
458. Сорокин В.Г. Литература как кладбище стилистических находок [Текст] / Беседовала С. Рол // Постмодернисты о посткультуре. — М.: ЛИА Р. Элинина, 1996. С. 119—130.
459. Сорокин В. Первый субботник [Текст] / В. Сорокин. — М.: Ад Маргинем, 2001. — 312 с.

460. Сорокин В. Путь Бро; Лёд; 23 000. Трилогия [Текст] / В. Сорокин. — М.: Захаров, 2006. — 688 с.
461. Сорокин Владимир. Голубое сало [Текст] / В. Сорокин. — М.: Ad Marginem, 1999. — 350 с.
462. Сорокин Владимир. Заплыв [Текст] / В. Сорокин. — М.: АСТ, 2008. — 320 с.
463. Сорокин П.А. Кризис нашего времени: социальный и культурный обзор [Текст] / П.А. Сорокин. — М.: ИСПИ РАН, 2009. — 384 с.
464. Сорочан А.Ю. Абсурдистская научная фантастика: к истории несуществующего жанра [Текст] / А.Ю. Сорочан // Неканоническая эстетика. Вып. V: Все нелепицы мира: Абсурд в литературе и искусстве: Сб. статей. СПб. — Тверь: Изд-во Марины Батасовой, 2019. С. 232—245.
465. Сохряков Ю.И. Чехов и «театр абсурда» в истолковании Д.К. Оутс [Текст] / Ю.И. Сохряков // Русская литература в оценке современной зарубежной критики. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 1981. — С. 77—87.
466. Станиславский К.С. Работа актера над собой в творческом процессе воплощения [Текст] / К.С. Станиславский. — М.: АСТ, 2020. — 448 с.
467. Старшова А.П. Трансформация персонажа в современной драматургии [Текст] / А.П. Старшова, В.Н. Степанов // Верхневолжский филологический вестник. 2015. № 1. С. 124—130.
468. Степанов Е. В. Жанровые, стилистические и профетические особенности русской поэзии середины XX – XXI веков. Организация современного поэтического процесса. — М.: «Комментарии», 2014. — 400 с.
469. Стремидловский С. Интервью с Дмитрием Горчевым [Электронный ресурс] / С. Стремидловский // Идеология, 23.09.2005. — Режим доступа: <http://prediger.ru/forum/index.php?showtopic=55> (Дата обращения: 09.06.2019).
470. Стругацкий А.Н. Собрание сочинений 1985–1990. Т. 9. [Текст] / А. и Б. Стругацкие. — М.: АСТ, 2019. — 496 с.

471. Ступников Д.О. Традиционная и авторская символика в современной поэзии: Ю.Кузнецов и московские рок-поэты: дисс. ... канд. филол. н.: 10.01.01; МПГУ [Текст] / Д.О. Ступников. — М., 2004. — 212 с.
472. Суворов А.А. «Антилитература» Владимира Сорокина: читатель как объект троллинга [Текст] / А.А. Суворов // Изв. Саратов. ун-та. Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика. 2017. Т. 17, вып. 2. С. 209–215.
473. Сумма противоречий, или Девятый манифест Опустошителя (декабрь 2017) [Электронный ресурс] — Режим доступа: http://pustoshit.com/24/manifest_9.html (Дата обращения: 04.06.2019).
474. Сухарев Д.А. Влажным взором [Текст] / Д.А. Сухарев // Рыжий Б. В кварталах дальних и печальных. — М.: Искусство — XXI век, 2015. С. 5—26.
475. Сухих И.Н. Заблудившаяся электричка. (1970. «Москва – Петушки» В. Ерофеева) [Текст] / И.Н. Сухих // Звезда, 2002. № 12.
476. Сухих И.Н. Русский канон: книги XX века [Текст] / И.Н. Сухих. — СПб: Время, 2013. — 864 с.
477. Сухих О.С. «Очень своевременные книги» (О традициях Ф.М. Достоевского и М. Горького в романе Захара Прилепина «Санькя») [Текст] / О.С. Сухих // Филология. Искусствоведение. Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2008. №6. С. 290—296.
478. Текст как наркотик: Владимир Сорокин отвечает на вопросы журналиста Татьяны Рассказовой [Текст] // Сорокин В. Сборник рассказов. — М.: Русслит, 1992. С. 119—127.
479. Темиршина О.Р. Поэтика деформации. Образы телесного в поэзии Егора Летова [Текст] / О.Р. Темиршина // Русская рок-поэзия: текст и контекст. — Екатеринбург: УрГПУ, 2017. № 17. С. 173—187.
480. Темиршина О.Р. Поэтическая типология лирики Летова и Маяковского: от модели мира к языку [Текст] / О.Р. Темиршина // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2017, № 49. С. 188—208.
481. Теория культуры [Текст] / под ред. Иконниковой С.Н., Большакова В.П. — СПб.: Питер, 2008. — 592 с.

482. Тепляшина А.Н. Жанры и формы комического в современной российской периодике [Текст] / А.Н. Тепляшина. — СПб.: СПбГУ, 2006. — 286 с.
483. Тернова Т.А. Семиотика безумия в литературе русского авангарда [Текст] / Т.А. Тернова // Вестник Челябинского государственного университета. 2010. № 21 (202). Филология. Искусствоведение. Вып. 45. С. 134–139.
484. Тетерина Е.А. Прагматика мотива игры в драматургии А. Шипенко (на материале пьес «Смерть Ван Халена» и «Игра в шахматы») [Текст] / Е.А. Тетерина // Вестник науки Сибири. 2013. № 3 (9). С. 167—173.
485. Тибетская книга мертвых [Текст]. — М.: АСТ., 2004. — 204 с.
486. Тимофеева А.В. Жанровое своеобразие романа антиутопии в русской литературе 60—80-х годов XX века: дисс. ... канд. филол. н.: 10.01.01; РУДН [Текст] / А.В. Тимофеева. — М.: РУДН, 1995. — 184 с.
487. Титова Н.Г. Лингвистический абсурд как алогичная языковая субстанция в русском и английском энигматическом тексте [Текст] / Н.Г. Титова // Филология и культура (Вестник ТГГПУ). 2010. №2(20). С. 112—115.
488. Тодоров Ц. Теории символа [Текст] / Ц. Тодоров. — М.: Дом интеллектуальной книги, Русское феноменологическое общество, 1998. — 408 с.
489. Токарев Д. Курс на худшее: Абсурд как категория текста у Даниила Хармса и Сэмюэля Беккета. [Текст] / Д. Токарев. — М.: Новое литературное обозрение, 2002. — 339 с.
490. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика [Текст] / Б.В. Томашевский. — М.: Аспект-Пресс, 2002. — 334 с.
491. Топоров В. Литература на исходе столетия (Опыт рассуждения в форме тезисов) [Текст] / В. Топоров // Звезда. 1991. № 3. С. 180—187.

492. Трemasкина И.В. Театр абсурда: философские и эстетические корни. Основные художественные принципы [Текст] / И.В. Трemasкина // Вестник Мордовского университета, 2008, №3. С. 93—97.
493. Трифонов А.Г. Абсурд [Текст] / А.Г. Трифонов // Культурология. XX век. Словарь. — СПб.: Университетская кн., 1997. С. 9—11.
494. Трофимова М.К. Гностицизм как историко-культурная проблема в свете коптских текстов из Наг-Хаммади [Электронный ресурс] / М.К. Трофимова // Cyberleninka. URL: http://cyberleninka.ru/errors/not_found (Дата обращения: 14.08.2014).
495. Турышева О.Н. Сожжение книг: новая семантика старого мотива (на материале романа В. Сорокина «Манарага») [Текст] / О.Н. Турышева // Филологический класс, 2(52)/2018. С. 141—145.
496. Тынянов Ю.Н. Литературная эволюция. Избранные труды [Текст] / Ю.Н. Тынянов. — М.: Аграф, 2002. — 496 с.
497. Тэйлор Э. Первобытная культура. [Текст] / Э. Тэйлор. — М.: Политиздат, 1989. — 573 с.
498. Тюпа В.И., Ляхова Е.И. Эстетическая модальность прозаической поэмы Вен. Ерофеева [Текст] / В.И. Тюпа, Е.И. Ляхова // Анализ одного произведения: «Москва-Петушки» Вен. Ерофеева [Сборник научных трудов] — Тверь, 2001.
499. Тяга к запредельности. Юрий Мамлеев о параллельных мирах, внутренней тьме и познании Абсолюта [Электронный ресурс] / Н. Кочеткова — Режим доступа: <https://lenta.ru/articles/2015/10/25/mamleev/> (Дата обращения 20.03.2019).
500. Угдыжеков С.А. Социальная структура раннесредневековых кыргызов: автореф. дисс. ... к. истор. н. [Текст] / С.А. Угдыжеков. — Абакан, 2000. — 172 с.
501. Узбеков Т.С. Языковая игра: парадокс и абсурд [Текст] / Т.С. Узбеков // Вестник РУДН. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. 2017. Т. 8. № 3. С. 735—745.

502. Уотс А. Путь дзэн: Истоки, принципы, практика [Текст] / У. Алан. — М.: София, 2015. — 288 с.
503. Успенский Б.А. История и семиотика (Восприятие времени как семиотическая проблема) [1988—1989] [Текст] / Б.А. Успенский // Избр. труды. В 2-х т. — М.: Школа «Языки русской культуры», 1996, т. 1. С. 9—70.
504. Успенский Б.А. Поэтика композиции [Текст] / Б.А. Успенский. — М.: Искусство, 1970. — 256 с.
505. Успенский Б.А. Религиозно-мифологический аспект русской экспрессивной фразеологии [Текст] / Б.А. Успенский // Структура текста — 81. Тезисы симпозиума. — М., 1981. — С. 49—53.
506. Фаликов И. Борис Рыжий. Дивий камень [Текст] / И. Фаликов. — М.: Молодая гвардия, 2015. — 384 с.
507. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: в 4 т. [Текст] / М. Фасмер. — М.: Прогресс, 1973. — 852 с.
508. Фатеева Н. Абсурд и грамматика художественного текста (на материале произведений Н. Искренко, В. Нарбиковой, Т. Толстой) [Текст] / Н. Фатеева // Абсурд и вокруг: сб. статей / Отв. ред. О.Д. Буренина. — М.: Языки славянской культуры, 2004. — С. 273—286.
509. Фатенков А.Н. Небесмысленность абсурда и ограниченность строгой мысли [Текст] / А.Н. Фатенков // Ученые записки Казанского университета. Гуманитарные науки. Том 156, кн. 1, 2014. С. 174—183.
510. Федотова Ю.В. Проза С. Довлатова: экзистенциальное сознание, поэтика абсурда: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01; Черепов. гос. ун-т [Текст] / Ю.В. Федотова. — Череповец, 2006. — 178 с.
511. Федченко Н. О фантомах и реальности прозы Михаила Елизарова (на примере романа «Библиотекарь») [Текст] / Н. Федченко // Парус. — 2012. № 19. 25 декабря.

512. Фёдоров Л. Заведующий всем: официальный сайт музыканта. [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://www.leonidfedorov.ru/> (Дата обращения: 08.09.2019).
513. Филатова Ж. «Гитлер умер, и я себя плохо чувствую». О спектакле «Вышка Чикатило» в постановке Андрея Житинкина с Даниилом Страховым в главной роли // Волохов М. Великий утешитель. — М.: Китони, 2016. С. 601—602.
514. Фихте И.Г. Сочинения в 2-х томах. [Текст] / И.Г. Фихте. — СПб.: Мифрил, 1993. — 1485 с.
515. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности [Текст] / Э. Фишер-Лихте. — М.: Международное театральное агентство «Play&Play», «Канон+», 2015. — 376 с.
516. Флоренский П.А. Сочинения в двух томах. Том 2. [Текст] / П.А. Флоренский. — М.: Правда, 1990. — 448 с.
517. Фразеологический словарь русского языка [Текст] / под ред. Молоткова А.И. — М.: Советская энциклопедия, 1968. — 543 с.
518. Фрейд З. По ту сторону принципа удовольствия [Текст] / З. Фрейд. — М.: ERGO, 2018. — 148 с.
519. Фрейд З. Собрание сочинений в 26 томах. Том 1. Исследования истерии. [Текст] / З. Фрейд. — М.: ВЕИП, 2005. — 464 с.
520. Фридштейн Ю. Из Пинтера нам что-нибудь!.. [Текст] / Ю. Фридштейн // Пинтер Г. Коллекция: пьесы. — СПб.: Амфора, 2006. — 559 с.
521. Фромм Э. Анатомия человеческой деструктивности. [Текст] / Э. Фромм. — М.: АСТ, 2017. — 736 с.
522. Хайдеггер М. Бытие и время [Текст] / М. Хайдеггер. — М.: Ad Marginem, 1997. — 452 с.
523. Хайдеггер М. Лекции по метафизике [Текст] / М. Хайдеггер. — М.: Языки славянской культуры, 2016. — 176 с.
524. Хайдеггер М. О существовании человеческой свободы [Текст] / М. Хайдеггер. — М.: Владимир Даль, 2018. — 416 с.

525. Харитонова З. Городской транспорт в лирике Егора Летова / З. Харитонова // Летовский семинар: Феномен Егора Летова в научном освещении. — М.: «Bull Terrier Records», 2018. С. 66—75.
526. Харитонова Р. Солнце делает людей красивыми и честными: Вспоминая Юрия Коваля [Текст] / Р. Харитонова // «Знамя», 2004. №12. С. 111—116.
527. Хармс Д. Случай и вещи. [Текст] / Д. Хармс. — М.: Мировая классика, 2013. — 416 с.
528. Хассан И. Разделявание Орфея. К проблеме постмодернистской литературы [Текст] / И. Хассан. — М.: Эксмо, 1999. — 438 с.
529. Хейзинга Й. Homo Ludens. Человек играющий. Статьи по истории культуры [Текст] / Й. Хейзинга. — М.: Прогресс — Традиция, 1997. — 416 с.
530. Хоркхаймер М., Адорно Т. Диалектика Просвещения. Философские фрагменты. [Текст] / М. Хоркхаймер, Т. Адорно. — М.— СПб.: Медиум, Ювента, 1997. — 312 с.
531. Хубулава Г.Г. Тема безумия в русской литературе [Текст] / Г.Г. Хубулава // Вестник СПбГУ. Сер. 6. 2014. Вып. 1. С. 61—70.
532. Хусиханов А.М. Поэтика абсурда в рассказах Татьяны Толстой [Текст] / А.М. Хусиханов, Х.Н. Темаева // Историческая и социально-образовательная мысль. Том 7, № 6, часть 1, 2015. С. 439—442.
533. Цветаева М. Малое собрание сочинений [Текст] / М. Цветаева. — СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. — 864 с.
534. Цветаева М. «Эпос и лирика современной России» [Текст] / М. Цветаева // Собрания сочинений: В 7 т. том 5/2. — М.: ТЕРРА, 1997. С. 375—396.
535. Цзянхуа Ч. Синтетизм — новое жанрово-стилевое явление современной русской прозы [Текст] / Ч. Цзянхуа // Мир русского слова, 2011, № 2. С. 64—68.

536. Циммерлинг А. Логика парадокса и элементы абсурдистской эстетики [Текст] // Абсурд и вокруг: Сборник статей / Отв. ред. О Буренина. — М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 287—307.
537. Цукер А. Даниил Хармс и советский рок-абсурдизм [Текст] / А. Цукер // Южно-российский музыкальный альманах, 2011. С. 8—16.
538. Чарская-Бойко В.Ю. К вопросу о концепции абсурда и нонсенса в европейской традиции [Текст] / В.Ю. Чарская-Бойко // Известия РГПУ им. А.И. Герцена, №110, 2009. С. 215—218.
539. Челюканова О.Н. Шарж как основа синтеза в повести Юрия Коваля «Недопесок» [Электронный ресурс] / О.Н. Челюканова // Современные проблемы науки и образования. 2014. № 4. — Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/sharzh-kak-osnova-sinteza-v-povesti-yuriya-kovalya-nedopesok> (Дата обращения: 24.01.2017).
540. Чепелик О. Абсурд как средство препарирования реальности [Текст] / О. Чепелик // Абсурд и вокруг: Сборник статей / Отв. ред. О Буренина. — М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 167—188.
541. Чернорицкая О.Л. Поэтика абсурда. Т. 1: Классика. [Текст] / О.Л. Чернорицкая. — Вологда, 2001. — 87 с.
542. Чернорицкая О.Л. Поэтика абсурда в аспекте литературно-художественной методологии: дисс. ... канд. филол. н.: 10.01.08; Лит. ин-т им. А.М. Горького [Текст] / О.Л. Чернорицкая. — М., 2001. — 207 с.
543. Чернорицкая О.Л. Трансформация тел и сюжетов: физиология перехода в поэтике абсурда [Текст] / О.Л. Чернорицкая // Новое литературное обозрение. 2002. № 4 (56). — С. 296—309.
544. Черных П.Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка. 3-е изд. В 2 т. Т. 1: А-Пантомима. [Текст] / П.Я. Черных. — М.: Русский язык, 1994. — 624 с.
545. Черняк М.А. С Гоголем на дружеской ноге: юбилейные заметки [Текст] / М.А. Черняк // Знамя, № 6, 2009. С. 72—77.

546. Черняков А.Н. Поэзия Е. Летова на фоне традиции русского авангарда (аспект языкового взаимодействия) [Текст] / А.Н. Черняков, Т.В. Цвигун // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Тверь, 1999. Вып. 2. С. 98—106.
547. Черняков А.Н. «Снаружи всех измерений»: имперсональная топика Егора Летова [Текст] / А.Н. Черняков, Т.В. Цвигун // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Сер. : Филология, педагогика, психология. 2017. № 4. С. 63—70.
548. Чехов А.П. Избранное [Текст] / А.П. Чехов. – М.: Эксмо, 2000. – 640 с.
549. Чубаров И.М. Два вида абсурда: смысл бессмыслицы заумников и ОБЭРИУ [Электронный ресурс] / И.М. Чубаров // ВикиЧтение — Режим доступа: <https://culture.wikireading.ru/27725> (Дата обращения: 06.02.2019).
550. Чубракова З. Открытие абсурда в драмах Л. Андреева «Жизнь человека» и «Собачий вальс» [Текст] / З. Чубракова // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. № 10, 2009. С. 47—67.
551. Чупринин С.И. Русская литература сегодня. Жизнь по понятиям [Текст] / С.И. Чупринин. — М.: Время, 2007. — 768 с.
552. Чурляева Т.Н. Проблема абсурда в прозе В. Маканина 1980-х начала 1990-х гг.: дисс. ... канд. филол. н. [Текст] / Т.Н. Чурляева. — Новосибирск, 2001. – 247 с.
553. Швейцер А. Культура и этика [Текст] / А. Швейцер. — М.: Прогресс, 1973. — 343 с.
554. Шевелев И. Путешествие без морали [Электронный ресурс] / И. Шевелев // Литературный клуб — Режим доступа: <http://www.yuriykoval.ru/content/view/845/> (Дата обращения: 08.10.2019).
555. Шевченко О.В. Творческий путь Юрия Кузнецова: автореф. дисс. ... канд. филол. н. [Текст] / О.В. Шевченко. — М., 2010. – 18 с.
556. Шервашидзе В.В. Эстетика парадокса в театре абсурда [Текст] / В.В. Шервашидзе // Вестник РУДН, серия Литературоведение. Журналистика, 2013, № 3. С. 5—8.

557. Шестов Л. Достоевский и Ницше [Текст] / Л. Шестов // Сочинения в двух томах. Т. 1. — Томск: «Водолей», 1996. — 672 с.
558. Шипенко Алексей. Введение [Текст] / А. Шипенко. — М.: Аграф, 2019. — 592 с.
559. Ширяева И.Н. Литературный нонсенс и смежные понятия [Текст] / И.Н. Ширяева // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — Тамбов: Грамота, 2016. № 10 (64): в 3-х ч. Ч. 3. С. 59—62.
560. Ширяева И.Н. Литературный нонсенс в русской прозе и поэзии второй половины XX — начала XXI вв.: дисс. ... канд. филол. н.: 10.01.01; МГУ им. М.В. Ломоносова / И.Н. Ширяева. — М.: МГУ, 2017. — 190 с.
561. Ширяева И.Н. Специфика литературной нонсенс-сказки [Текст] / И.Н. Ширяева // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — Тамбов: Грамота, 2017. № 8 (74): в 3-х ч. Ч. 2. С. 56—60.
562. Шкловский В.Б. Самое шкловское [Текст] / В.Б. Шкловский. — М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2017. — 624 с.
563. Шкурская Е.А. Лингвистическое сопоставление нонсенса и абсурда [Текст] / Е.А. Шкурская // Известия ВГПУ, 2011. С. 15—18.
564. Шмид В. Проза как поэзия: Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард [Текст] / В. Шмид. — М.: Инапресс, 1998. — 92 с.
565. Шуников В.Л. Диптих как жанровая модификация новейшей драмы (на материале пьесы А. Зензинова и В. Забалуева «Поспели вишни в саду у дяди Вани») [Текст] / В.Л. Шуников // Вестник РУДН, серия Литературоведение. Журналистика, 2015, № 3. С. 62—70.
566. Шунков А.В. «Переходный текст» русской литературы второй половины XVII — начала XVIII века: автореф. дисс. ... д. филол. н.: 10.01.01; Томский государственный университет [Текст] / А.В. Шунков. — Томск: ТГУ, 2015. — 37 с.
567. Щедрцов А. Совпадение в истине, или метафоры-близнецы [Электронный ресурс] / А. Щедрцов. — Режим доступа: [proza.ru 2007/12/01](http://proza.ru/2007/12/01). (Дата обращения: 21.09.2018).

568. Щербенок А.В. Сорокин, травма и русская история [Текст] // Вестник Пермского университета, 2012. Вып. 1 (17). С. 210—214.
569. Эйнштейн А. О специальной и общей теории относительности [Текст] // А. Эйнштейн. — М.: Государственное издательство, 2012. — 79 с.
570. Эйхенбаум Б. Как сделана «Шинель» Гоголя [Текст] / Б. Эйхенбаум // О прозе. О поэзии: Сб. ст. — Л.: Худож. лит. Ленингр. отд-ние, 1986. С. 45—63.
571. Экхарт Мейстер. Духовные проповеди и рассуждения / Мейстер Экхарт. — СПб.: Амфора, 2008. — 256 с.
572. Элиаде М. Шаманизм. Архаические техники экстаза. [Текст] / М. Элиаде. — М.: Академический проект, 2015. — 400 с.
573. Энциклопедия суеверий [Текст] / сост. Э. Рэдфорд и др. — М.: ЛОКИД: МИФ, 1995. — 542 с.
574. Эпштейн М.Н. Постмодерн в России [Текст] / М.Н. Эпштейн. — М.: Элинина, 2000. — 368 с.
575. Эпштейн М.Н. От анализа к синтезу. О призвании философии в XXI веке [Текст] / М.Н. Эпштейн // Вопросы философии. 2019. № 7. С. 52—63.
576. Эпштейн М.Н. Поэзия и сверхпоэзия: О многообразии творческих миров [Текст] / М.Н. Эпштейн — СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. — 480 с.
577. Эпштейн М.Н. Слово и молчание: метафизика русской литературы: учеб. пособие для вузов. / [Текст] / М.Н. Эпштейн. — М.: Высшая школа, 2006. — 512 с.
578. Юдин А.В. Русская народная духовная культура [Текст] / А.В. Юдин. — М.: Высшая школа, 1999. — 336 с.
579. Юзефович Г. Милость к падшим и заштопаным: Под маской холодноватой отстраненности Дмитрий Горчев проповедует вечные ценности [Текст] / Г. Юзефович // Ведомости. № 206, 30.10.2008.

580. Юзефович Г. Товарищ лауреат [Электронный ресурс] / Г. Юзефович // Частный корреспондент. — Режим доступа: <http://www.chaskor.ru/p.php?id=1580> (Дата обращения: 01.12.2019).
581. Юнг К.Г. Психология бессознательного [Текст] / К.Г. Юнг. — М.: Канон + РООИ «Реабилитация», 2016. — 320 с.
582. Юнг К.Г. Психологический комментарий к «Тибетской книге мертвых» [Текст] / К.Г. Юнг. — М.: АСТ., 2004. С. 3—31.
583. Юнг К.Г. *Mysterium Coniunctionis*. Тайнство воссоединения [Текст] / К.Г. Юнг. — Мн.: ООО «Харвест», 2003. — 576 с.
584. Юрков С.Е. Под знаком гротеска: антиповедение в русской культуре (XI — начало XX вв.) [Текст] / С.Е. Юрков. — СПб., 2003. — 210 с.
585. Юрьев Д.Ю. Проза Михаила Елизарова (поэтика и нравственная проблематика): дисс. ... канд. филол. н.: 10.01.01; Сев.-Кавказ. федер. ун-т [Текст] / Д.Ю. Юрьев. — Краснодар, 2016. — 179 с.
586. Якобсон Р.О. Лингвистика и поэтика [Текст] / Р.О. Якобсон // Структурализм: за и против. — М.: Прогресс, 1975. — 473 с.
587. Якобсон Р. Нулевой знак. [Текст] / Р.О. Якобсон // Избранные работы. — М.: Прогресс, 1985. С. 222—230.
588. Ямпольский М. Демон и лабиринт (Диаграммы, деформации, мимесис) [Текст] / М. Ямпольский. — М.: Новое литературное обозрение, 1996. — 314 с.
589. Ярхо Б.И. Из книги «Средневековые латинские видения» [Текст] / Б.И. Ярхо // Восток-Запад: Исследования, переводы, публикации. — М., 1989. — Вып. 4. С. 18—55.
590. Ясперс К. Смысл и назначение истории. [Текст] / К. Ясперс. — М.: Республика, 1994. — 528 с.
591. Ясперс К. Философия: В 3 кн. Кн. 3. Метафизика [Текст] / К. Ясперс. — М.: Канон+РООН «Реабилитация», 2012. — 296 с.
592. Burkhardt D. Absurde Argumentation [Text] / D. Burkhardt. // Markus Giger, Bjorn Wiemer. Beitrage der Europaischen Slavistischen Linguistik

- (polyslav). Bd 1. (Die Welt der Slaven. Sammelbande / Сборники 2). — München, 1998. S. 67—76.
593. Caruth C. Unclaimed experience: trauma, narrative, and history. [Text] / C. Caruth. — Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2010. — 168 p.
594. Dier O. Die Lehre des Absurden. Eine Untersuchung der Philosophie Nietzsches am Leitfaden des Absurden. [Text] / O. Dier. — Würzburg: Königshausen und Neumann, 1998.
595. Eco U. Opera aperta. [Text] / U. Eco. — Milano, Bompiani, 1962. — 370 p.
596. Esslin M. The Theatre of the Absurd. [Text] / M. Esslin. — N. Y., 1961. — 357 p.
597. Gavrikov V.A. Nonlinearism: the paradigm that replaced postmodernism: the the materials of song poetry and cyberliterature [Text] / V.A. Gavrikov // Acta Universitatis Sapientiae, Philologica, 2019. T. 11, № 1. P. 35—48.
598. Gorner R. Die Kunst des Absurden. Über ein literarisches Phänomen. [Text] / R. Gorner. — Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1996.
599. Hassan I. Joyce, Beckett und die post-moderne Imaginatio [Text] / I. Hassan // H. Mayer, U. Johnson (Hrsg.). Das Werk von Samuel Beckett: Berliner Colloquium. — Frankfurt: Suhrkamp, 1975. P. 1—25.
600. Heidegger M. Denkerfahrten. Vittorio Klostermann. [Text] / M. Heidegger. — F./a. M., 1983.
601. Hirsch E.D., Jr. Cultural Literacy. What every American needs know. [Text] / E.D. Hirsch. — N.Y., 1988. — 647 p.
602. Hirsch E. D., Jr., Kett J. F., Trefil J. The New Dictionary of Cultural Literacy. 3rd edition. [Text] / E.D. Hirsch, Jr., J.F. Kett, J. Trefil. — Boston, 2002. — 647 p.
603. Kluge F. Etymologisches Wörterbuch [Text] / F. Kluge — Aufl. Berlin; N. Y.: de Gruyter, 1989.
604. Koschmal W. Vom «mythischen» zum absurden Dialog: Zur Poetik ostslavischer Volksschauspiele [Text] / W. Koschmal // Poetica, 18. 1986. P. 27—50.

605. Lennartz N. Absurdität vor dem Theater des Absurden: (Absurde Tendenzen und Paradigmata untersucht an ausgewählten Beispielen von Lord Byron bis T. S. Eliot) [Text] / N. Lennartz. — Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1998.
606. Lentricchia F. Criticism and the social change [Text] / F. Lentricchia. — Chicago, 1983. — 182 p.
607. Love. Forever Changes [Phonogram] — 1967.
608. Maestro_od. Три рассказа М. Елизарова [Электронный ресурс] // rutracker.org. URL: <http://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=1515464> (Дата обращения: 12.07.2014).
609. Miesowska Lidia. «Диалог с абсурдом. Заметки о драматургии М. Волохова» [Текст] / Lidia Miesowska // Волохов М. Великий утешитель. — М.: «Китони», 2016. С. 630—640.
610. Nivat G. Le crayon vert de Kharms [Text] / G. Nivat // Vers la fin du mythe russe: essais sur la culture russe de Gogol a nos jours. — Lausanne: L'Age d'Homme, 1982. P. 233—236.
611. Pavis P. Dictionnaire du theatre [Text] / P. Pavis. — Ed. revue et corrigee. — Paris: Armand Colin, 2006. — XVII, 447 p.
612. Ritter H. Die Souveränität ist schweigsam. Nachlassendes Bedürfnis, Mensch zu sein: Georges Bataille, der Philosoph der Überschreitung [Text] / H. Ritter // Frankfurter Allgemeine Zeitung. 1997. September 10. P. 39.
613. Shephard B. A War of Nerves: Soldiers and Psychiatrists, 1914—1994. [Text] / B. Shephard. — London, Jonathan Cape, 2000. — 528 p.
614. Thesaurus Linguae Graecae [Text] — Paris, 1831.
615. Vermeulen Timotheus, Akker Robin van der. Notes on metamodernism [Text] / Timotheus Vermeulen, Robin van der Akker // Journal of Aesthetics & Culture, 01.01.2010. T. 2, 1. P. 56—77.