

ВИКТОР МИЛОВИДОВ

Тверь (Россия)

К ХУДОЖЕСТВЕННОЙ МОРФОЛОГИИ РУССКОЙ АБСУРДИСТСКОЙ ДРАМАТУРГИИ (ОТ КОЗЬМЫ ПРУТКОВА К ДАНИЛЛУ ХАРМСУ)

Временем появления литературы абсурда принято считать 50-е годы прошлого века: именно тогда были поставлены пьесы Э. Ионеско *Лысая певица* (1950) и *В ожидании Годо* (1953) С. Беккетта, ставшие образцом нового типа «речевого поведения» в драматургии XX в.

Вместе с тем новизна художественного дискурса, реализованного в драме абсурда, была новизной кажущейся – сходные модели художественного мышления время от времени появлялись в истории литературы, и происходило это, как правило, тогда, когда литература вынуждена была противопоставить себя идеологии, чаще всего замешанной на рационализме, ограниченность и агрессивность которого абсурдистское искусство и стремилось разрушить.

Разрушение рационализма при этом совершалось как бы изнутри. Не случайно Л. Стерн, один из первых абсурдистов в литературе нового времени, пишет *Тристрама Шенди* как «роман романов», как «суперроман». В его главном и, что характерно, недописанном труде мы сталкиваемся с самоуничтожением просветительского романа, который был эстетическим субститутом рационализма XVII–XVIII вв.

Незавершенность романа Стерна носит принципиальный характер. В стерновской романистике текст как реализованная совокупность определенных жанровых, нарративных и риторических конвенций, текст как «Просветительский Роман» разрушается изнутри новым типом дискурса, который и создается как результат нарушения этих конвенций. Важно здесь следующее: Стерн не создает текст, его романы – чисто дискурсивная практика. Поэтому они и не дописаны – дискурс неостановим; завершившись, он превращается в текст, с точки зрения Стерна, – в ничто.

Опыт стерновской романистики показывает: в абсурдистских произведениях нет ни одного из признаков того, что подпадает под классическое определение текста, даваемое структурализмом, и прежде всего – системности. Системность здесь другого рода: она не имманентна тексту. Привносимая извне, она призвана быть по отношению к тексту (точнее – к предтексту как объекту деконструкции) десистематизирующим началом. Поэтому в

романах Стерна нет и прочих канонических признаков текста¹. Если структурообразующий (деструктурирующий, деконструирующий) принцип привносится в текст извне, то можно ли говорить об ограниченности текста и его отграниченности от всего, что есть не-текст? Нельзя, очевидно, вести речь и о выраженности текста, его фиксированности в определенных знаках, поскольку абсурдистская дискурсивная практика как раз и направлена на десемантизацию знака (знака в широком смысле этого слова – ведь и текст структурализмом понимается как знак).

Пытаясь прочитать абсурдистское произведение как текст, мы понимаем только одно – это плохой текст, и ответственность за это возлагаем не на писателя, а почему-то на эпоху (в абсурдности сценических и романских положений, в языковых алогизмах, говорим мы, отражены алогизм и абсурдность мира, окружающего писателя²). Но если посмотреть на абсурдистское произведение иначе и увидеть в нем не застывшую текстовую структуру, а динамическую дискурсивную практику, не развернутую пространственно систему, а разворачивающуюся во времени игру³, то станет очевидно: абсурдистское произведение можно анализировать (именно анализировать, применяя более или менее точный филологический инструментарий – «прозрения» по поводу поэтики абсурдистской литературы существуют в достаточном количестве, и прозрения – верные) не только как более-менее точный портрет бытия, но и как поэтическую систему⁴. Точнее, анти-систему, так как цель этой системы – десистематизация предтекста как совокупности основанных на рационализме аналитических, этических, эстетических и прочих конвенций.

Между романистикой Стерна и абсурдистской драмой много общего, но есть и принципиальные различия, и они касаются не только моментов, связанных с эпохой создания, с философскими предпосылками, авторской индивидуальностью и т.д. Эти принципиальные различия лежат прежде всего в области, которую меньше всего склонны замечать, – в области физического воплощения произведения. Типографское, книжное исполнение романа и пластически-вокальное решение спектакля заставляют и автора, и реципиента произведения вести себя принципиально по-разному в каждом из этих случаев. Если перед нами книга, то мы вольны «войти» в ее художественный мир через любой из

¹ См.: Ю. М. Лотман, *Структура художественного текста*, Москва 1970, с. 67–69.

² См., например: «Все они [представители драматургии абсурда – Т. С., В. М.], в сущности, лишь доводят до логического предела тот алогизм, ту иррациональность, которые заложены в самой жизни» (В. Вахрушев, *Логика абсурда, или абсурд логики*, «Новый мир», 1992, № 7, с. 235). Так выглядит традиционная точка зрения, в логике которой написано большинство работ о литературе абсурда.

³ Бартовское определение текста, данное им в *Семиотическом приключении*, это, на наш взгляд, определение того, что есть дискурс. Об этом подробнее см.: В. А. Миловидов, *Текст, контекст, интертекст*, Тверь 1998, с. 39.

⁴ Есть интересные работы, рассматривающие «грамматологию» абсурда на материале творчества Д. Хармса: Ф. Успенский, Е. Бабаева, *Грамматика «абсурда» и «абсурд» грамматик*, [в:] *Wiener Slawistischer Almanach*, Wien 1992, Bd. 29, с. 127–158.

множества «ходов», предлагаемых автором, нарушая дискурсивную последовательность сюжета и, самое главное, в полной мере реализуя тот принцип существования текста, о котором в свое время писал Ю. М. Лотман, – принцип возвращения⁵. Отсюда важная онтологическая характеристика текста – его по преимуществу пространственная организация: сама возможность начать чтение с конца редуцирует временную компоненту в физическом состоянии текста и соответственно усиливает пространственную.

Во время произнесения текста доминирует не пространственный, а хронологический момент, не текстуальный, а дискурсивный. Собственно говоря, что такое дискурс, как не разговор? А что делают в драмах? Конечно, любят, едят, стреляются, носят свои пиджаки. Но в основном – говорят, говорят, говорят...

Поэтому роман – не самый удобный жанр для реализации абсурдистских творческих интенций. Само типографское исполнение романа навязывает ему атрибуты текста: иллюзию завершенности (формально есть первое слово, есть и последнее), отграниченности (обложка), знаковости (роман – даже абсурдистский – состоит из слов, которые так легко принять за полноценные знаки!). Что же до структурности, имманентно присущей роману (не-абсурдистскому), то читатель, обманутый «упаковкой», пытается и в абсурдистском романе найти структуру – структуру как систему внутритекстовых связей. Главное же состоит в том, что исполненному типографским способом абсурдистскому произведению невольно навязывается пространственный принцип организации, характерный для текста. Абсурдистское же произведение разворачивается по преимуществу во времени, и его основные эстетические эффекты происходят «здесь и сейчас» (как в дискурсе), а не «там и тогда» (как в тексте).

И именно поэтому драма, точнее, ее сценическая интерпретация, когда зритель не имеет возможности пролистать текст назад и вспомнить, а что же произошло двумя страницами раньше, есть наиболее адекватная форма реализации дискурсивной природы абсурдистского произведения, а типологию абсурда правильнее рассматривать именно на материале драматургии.

⁵ Описание этого принципа дается в *Анализе поэтического текста*: «Художественная конструкция строится как протяженная в пространстве – она требует постоянного возврата к уже выполнившему, казалось бы, информационную роль тексту, сопоставления его с дальнейшим текстом. В процессе такого сопоставления и старый текст раскрывается по-новому, выявляя скрытое прежде семантическое содержание. Универсальным структурным принципом поэтического произведения является принцип возвращения» (Ю. М. Лотман, *Анализ поэтического текста*, [в:] Ю. М. Лотман, *О поэтах и поэзии*, СПб. 1996, с. 49). Обратим внимание: исследователь говорит именно о пространственной организации текста, а не темпоральной. Понятно, что в процессе реализации пространственного потенциала текста активизируется и временной, но поскольку время в процессе дискурсивного развертывания текстового семантического потенциала может идти и «вспять», то о времени применительно к тексту, по сути, можно и не говорить.

Эта типология может быть как морфологической, так и исторической – одно будет дополнять и уточнять другое, работая на создание исторической поэтики «абсурда». Морфологически абсурдистские стратегии принципиально контекстуальны – «абсурдема» возникает в особом типа столкновении семантических, соотнесенных с теми или иными контекстами.

Исторический аспект типологии абсурда связан в большей степени с диахронной динамикой контекстов, которые участвуют в его формировании. Полное синхронное и диахронное описание моделей абсурдистского художественного мышления потребует обширной работы, здесь же мы остановимся на некоторых конкретных вопросах морфологии абсурдистской драмы.

Классикой жанра традиционно считаются произведения западного театра. Однако и русская литература преподносит не менее яркие образцы абсурдистской драмы (обычно в этой связи упоминают имя Д. Хармса). Эти образцы в силу известных причин долгое время не были доступны широкому кругу читателей, а пьеса Хармса *Елизавета Бам*, написанная еще в 1927 г., была известна в основном только современникам писателя. Открытие миру пьес русских абсурдистов вполне закономерно породило вопрос о хронологическом приоритете и, подозреваем, могло внушить русским знатокам драмы дополнительную порцию гордости: смотрите – и в области абсурда мы, русские, впереди планеты всей! Для нашей гордости, кстати, есть и более глубокие основания: формы абсурдистской драматургии известны в русской литературе и в дореволюционную пору. Это знаменитые драматургические произведения, вышедшие из-под пера Козьмы Пруtkова (А. К. Толстой и братья Жемчужниковы).

Анализ некоторых морфологических особенностей драматургического и театрального абсурда удобно проводить именно на этом материале. И Хармс, и Козьма Пруtkов создают драматические миниатюры – жанр компактный, «плотный», а поэтому наделенный мощным моделирующим потенциалом, более мощным, чем, скажем, долгие (не пространные, а именно «долгие») пьесы Ионеско, Беккетта или Пинтера.

Еще одним, не менее важным сходным моментом общего порядка является принципиальная диалогичность прутковских и хармсовских текстов. У обоих драматургов читатель находит минимум пластически организованного действия и максимум действия вербального, дискурсивного.

В чем же состоит специфика абсурдистского художественного мышления? Драматические произведения К. Пруtkова и пьесы Хармса несут в себе очевидный полемический заряд. Так, комедия *Фантазия* Пруtkова вызвала переполох не только в театральном масштабе. На постановку *Фантазии* откликнулись едва ли не все журналы и

газеты того времени. Провал пьесы был очевиден, публика «вела себя легкомысленно как толпа», освистав комедию прежде чем опустился занавес. Критика, за исключением, пожалуй, одного А. Григорьева, была также однозначна в своих оценках.

Большинство современников Пруtkова не почувствовало в необычном сценическом представлении пародии, но весьма прозорливо отметило «особенность» пьесы, ее непривычность. На первый взгляд *Фантазия* поражала своей бессмыслицей, однако в самой нелепости заключался дух непочтения к рационалистической регламентации жизни⁶.

Новаторство и смелость Пруtkова проявились в создании нового рода драматического произведения. «Новым словом», ознаменовавшим вторую половину XIX в., стало, естественно, разговорное представление *Опрометчивый турка, или Приятно ли быть внуком?* Жанровое определение пьесы, данное самим автором, а также ее содержание демонстрируют явный интерес драматурга к речи, к слову в его коммуникативной функции. Столь пристальное внимание к этому аспекту языка было явлением беспрецедентным для русской литературы середины XIX в. Пруtkов обнажает «сцену письма» (Ж. Деррида) абсурдистского произведения, обосновывая его дискурсивный характер и предвосхищая споры вокруг слова, породившие «классический» абсурд в драматургии.

При всем сходстве художественного мышления Пруtkова и Хармса между их пьесами есть целый ряд различий. Так, в *Фантазии* Пруtkова больше пластики: обстановка, ритуал сватовства, костюмы персонажей прописаны подробно. Абсурд здесь обращен к более широкому кругу явлений – не только интеллектуального порядка. В *Елизавете Бам* пластики почти нет, поэтому, как нам представляется, абсурд в драматургии Хармса связан со сферой «чистого» мышления. Отсюда – и количественные, и качественные отличия.

У Хармса разрушению подвержена сама основа коммуникации. В его драматургии, да и в творчестве в целом, мы наблюдаем инверсию причинно-следственных связей. Один пример:

Е л и з а в е т а Б а м: Почему я преступница?

П е т р Н и к о л а е в и ч: Потому что вы лишены всякого голоса⁷.

Следуя логике персонажей, получаем: преступница потому, что лишена всякого голоса. «Нормальная» логика подразумевает обратную связь: лишена голоса, потому что преступница. Драматургия Хармса, как нам представляется, являет собой пример абсурда

⁶ «Все дело в том, что предметом вышучивания [у Пруtkова – Т. С., В. М.] является не «тупость» как таковая, а именно самая с позволения сказать, «мудрость», точнее, та безапелляционность и то беспредельное самодовольство рассудка, с которым он, торжествуя, накидывает свою сетку на неуловимо разнообразную живую жизнь», – пишет современный комментатор прозы, поэзии и драматургии К. Пруtkова (В. Сквозников, Козьма Пруtkов, [в:] *Сочинения Козьмы Пруtkова*, Москва 1976, с. 11).

⁷ Д. Хармс, *Полет в небеса*, Ленинград 1988, с. 178–179.

«метафизического», обращенного против системы мышления, в основе которой – логика, ведущая к алогизму.

Абсурдистские стратегии в «сочинениях» Пруткива менее «откровенны» в силу того, что в его драматургии доминирует не «метафизический», а, сказали бы мы, «периферийный» абсурд, направленный против широкого набора культурных кодов. И реализуются эти стратегии у Пруткива прежде всего на лексико-семантическом и грамматическом уровне текстопостроения.

В репликах персонажей Пруткива слова, вступая в синтагматические отношения, полностью модифицируют свою семантику. Происходит это вследствие несоблюдения законов языка, которые предполагают наличие смысловых ограничений на сочетание слов (или групп слов) и лексико-грамматической корреляции. Подобное нарушение языкового «контракта» оказывает непосредственное влияние на семантическую связность речи, необходимую для построения логичного высказывания, делая это высказывание бессмысленным, абсурдным даже при правильном синтаксическом оформлении, точнее, именно правильность синтаксического оформления делает столь разительной бессмыслицу речей пруткивских персонажей. Фактически в основе абсурдистских стратегий Пруткива и лежит конфликт между лексико-грамматическим и синтаксическим уровнями текста.

Фемистокл Мильтиадович Разорваки («человек отчасти лукавый и вероломный») – грек, иностранец, и можно было бы предположить, что в его партии нарушения языковых конвенций опосредованы чисто техническими причинами. Но греческое (как и вообще греческое, даже «древнее греческое», равно как и «гишпанское» и немецкое у Пруткива) в случае с Разорваки, «человеком южным, из Нежина» – чистая условность. Неправильность его речи не связана с его нерусским происхождением. Иными словами, конфликт лексико-грамматического и синтаксического уровней в речах Разорваки мотивирован не внутритекстовыми факторами (внутренняя логика характера: грек, следовательно...), а внетекстовыми, дискурсивными. Приводимая ниже реплика Разорваки могла бы быть произнесена кем угодно из персонажей *Фантазии* – тем же Фирсом Миловичем или Мартыном Кутило-Завалдайским (русскими по происхождению):

Р а з о р в а к и: ...Я полагаю: занять капитал... в триста тысяч рублей серебром... и сделать одно из двух: или пустить в рост, или ... основать мозольную лечебницу... на большой ноге!⁸

Преимущественно хронологическое развертывание абсурдистского театрального дискурса ограничивает эстетические эффекты непосредственным микротекстом (в этом и заключается важнейший архитектурный принцип абсурдистской драматургии: пьеса состоит из дискретных, слабо связанных друг с другом эпизодов-микротекстов – таковы и

⁸ К. Прутков, *Сочинения*, Москва 1987, с. 276.

Елизавета Бам Хармса, и многие из пьес Г. Пинтера) – именно на таком хронологически узком «поле» и происходит смыслообразование. Опосредующие его дискурсивные (лексико-семантические и грамматические) механизмы в приведенной реплике сводятся к следующим. Словосочетание «на большой ноге» свободно только формально. Несмотря на подстановку «большая» вместо «широкая», оно несет на себе «след» фразеологизма и печать его грамматической функции – функции наречного фразеологизма образа действия (как? – на широкую ногу). Эта конвенциональная (предтекстовая) составляющая фразеологизма вступает в конфликт с непосредственной, дискурсивно образуемой функцией наречного свободного словосочетания (наречие места: где? – на большой ноге), а непосредственной грамматической составляющей конфликта станет вытеснение винительного падежа предложным.

Лексико-семантический потенциал фразеологизма «на широкую ногу» мог бы быть востребован в процессе дискурсивного развертывания лексии «...занять капитал... в триста тысяч рублей серебром... пустить в рост, или ... основать...», которая относит слушателя (референциальный код) к миру коммерции, предпринимательства, больших – «на широкую ногу» – затрат. В столкновении же с лексией «большая нога», точнее, «большая, мозолистая нога» (и на микротекстовом уровне в рамках дискурса действует принцип обратной дифференциации, который В. Шкловским был отнесен к литературному процессу в целом⁹, но ведь и литературный процесс – это дискурс) пафос семантического поля «большой бизнес» снижается, профанируется, разрушается. Особую роль в этой разрушительной работе играет физиологическая (с оттенком патологии, причем «смешной», постыдной) составляющая.

Опишем смысловые последствия дискурсивного «вероломства» господина Разорваки. Основное из них – размывание привычных пространственных координат физического мира. Разорваки делает героем пьесы существо с абсурдно диспропорциональным телом: одна нога у этого существа столь велика (при нормальных параметрах другой, что специально оговорено указанием на размеры – если одна большая, то другая соответственно маленькая), что на ней умещается мозольная лечебница. Этот вариант интерпретации возникает в условиях, когда в лексии «на большой ноге» доминирует логика свободного словосочетания. Второй вариант – когда в этой же лексии актуализируется фразеологический компонент свободного словосочетания: лечебница столь мала, что умещается на ноге и, должно быть, нуждается только этой ноги и обслуживает. Смысл «мерцает» – в борьбе смысловых потенциалов первого прочтения лексии и второго. (Собственно, в этом «мерцании» и

⁹ В. Б. Шкловский, *О теории прозы*, Москва 1983, с. 34.

состоит смысл – оно есть симптом относительности той рационалистической картины мира и языка, против которой направлены абсурдистские стратегии Пруткова.)

Но это отнюдь не продуктивное «мерцание» – как, скажем, в хорошей, традиционной метафоре, которая тоже утверждает взаимосвязь и единство явлений, существующих в мире. Абсурдистская «псевдометафора» устроена таким образом, что в процессе разворачивания ее совокупного смыслового потенциала агенты, ее составляющие, взаимоуничтожаются: чем «шире» нога рожденного речами Разорваки монстра (т.е. чем больше денег он вкладывает в свое предприятие), тем меньше лечебница, а чем больше лечебница (т.е. чем больше в ней персонала, чем больше аппаратуры по снятию мозолей и всяческих наростов и чем эффективнее она работает), тем больше становится нога и соответственно тем мозолистей. Смыслы в «псевдометафоре» не разворачиваются, а сворачиваются; в этом и состоит суть абсурда – в разнонаправленности средств и результатов, в «дурной» парадоксальности (неснимаемой в процессе развертывания парадокса) логики взаимодействия семантических полей.

Summary

VICTOR MILOVIDOV

THE ARTISTIC MORPHOLOGY OF THE ABSURDIST DRAMA (FROM KOZMA PRUTKHOV TO DANIEL KHARMS)

The article addresses Russian absurdist drama in the context of discourse analysis, showing the procedures of semantisation as being based not on the immanent textual characteristics, but on the outward reality and literary tradition.

Key words: system, absurdist, semantics, text, discourse