

Абсурдность бродячих сюжетов¹

Если предположить, что каждая культура характеризуется своими специфическими закономерностями, то задача исследования состоит в попытке определить одну из существенных характеристик русской литературы и культуры. Следуя исследованиям исторической поэтики о устойчивых комплексах мотивов, составляющих основу устного или письменного произведения, переходящих из одной страны в другую, возникает вопрос о том, как эти «бродячие сюжеты» переходят внутри собственной культуры из одной стилиевой формации в другую (по А. Флакеру), из одной фазы литературного и культурного развития в другую. Анализ показывает, каким образом зародилась определенная сюжетная схема в творчестве Н. В. Гоголя и привела к абсурдному сознанию, которое - не смотря на изменения художественного облика - стало особым рода конструктивным принципом русско-советской культуры XX. в.

»АБСУРДНОСТЬ«, БРОДЯЧИЕ СЮЖЕТЫ,
РУССКАЯ И СОВЕТСКАЯ КУЛЬТУРА

While presupposing that every culture evolves based on its own specific terms, this discussion poses the question of how one of Russia's main cultural and literary characteristics emerges within these two realms. Following research on historical poetics on permanent theme and motif-related (subject) schemes, which form the basis of oral or written artistic expression and pass from one country to another, the question that poses itself is how these consequent "travelling themes" pass from one (according to A. Flaker) style formation into another, from one phase of literary and cultural development into another. The analysis addresses the emergence of a specific motif scheme in the creative process of N.V.Gogol that has led to the absurd consciousness, which in turn became, regardless of art form transformations, a kind of a constructive principle of Soviet and Russian culture of the 20th century.

ABSURDITY, TRAVELLING THEMES,
RUSSIAN AND SOVIET CULTURE

¹ В статье представлены итоги работы, начатой автором в рамках конференции Nomadizam, проводившейся в организации Философского факультета Загребского университета весной 2012 г. в городе Ловран (Хорватия). Хорватский перевод статьи должен выйти в Загребе.

2
 «Начало всех великих действий и мыслей ничтожно. Великие деяния часто рождаются на уличном перекрестке или у входа в ресторан. Так и с абсурдом. Родословная абсурдного мира восходит к нищенскому рождению. Ответ "ни о чем" на вопрос, о чем мы думаем, в некоторых ситуациях есть притворство. Это хорошо знакомо влюбленным. Но если ответ искренен, если он передает то состояние души, когда пустота становится красноречивой, когда рвется цепь каждодневных действий и сердце впустую ищет утерянное звено, то здесь как будто пропадает первый знак абсурдности. Бывает, что привычные декорации рушатся. Подъем, трамвай, четыре часа в конторе или на заводе, обед, трамвай, четыре часа работы, ужин, сон; понедельник, вторник, среда, четверг, пятница, суббота, все в том же ритме -- вот путь, по которому легко идти день за днем. Но однажды встает вопрос "зачем?". Все начинается с этой окрашенной недоумением скуки. "Начинается" вот что важно. Скука является результатом машинальной жизни, но она же приводит в движение сознание. Скука пробуждает его и провоцирует →

В начале определим круг понятий, охваченных названием исследования.

Перефразируя А. Веселовского, основоположника исторической поэтики в России, мы свяжем понятие «бродячий сюжет» с представлением об устойчивых комплексах мотивов, составляющих основу устного или письменного произведения и переходящих из одного этапа развития культуры в другой, меняя при этом свой художественный облик в зависимости от новой среды (ср.: Веселовский 1989). Другими словами, перед нами особая форма **номадизма**. Мы постараемся представить гипотезу о том, что конструктивным принципом на котором основаны бродячие сюжеты в русской литературе и культуре является абсурд.

Понятие абсурда/абсурдности относится к философии абсурда, и среди ее основоположников важная роль для развития нашей гипотезы принадлежит А. Камю и его сборнику эссе «*Миф о Сизифе. Эссе об абсурде*». Здесь следует особо выделить эссе с названием «**Абсурдное рассуждение**», говорящее о том, что абсурдность – одно из **фундаментальных чувств, которые рождаются из скуки и выводят индивида из рутины повседневной жизни.**² Внимания заслуживает и следующая мысль Камю: «Я говорил, что мир абсурден, но это сказано чересчур поспешно. Сам по себе мир просто неразумен, и это все, что о нем можно сказать. Абсурдно столкновение между иррациональностью и иступленным желанием ясности, зов которого отдается в самых глубинах человеческой души» (Камю: «Абсурдное»).

Далее Камю развивает мысль о существовании двух способов противостояния этой неразумности: это **рационализм** (по его мнению, отвергнутый уже в XVIII веке)³ и **антирационализм**, предполагающий поиски новых, неожиданных связей между

вещами и понятиями — поиски, которые в принципе не могут быть мотивированы законами формальной логики. Таким образом, абсурд становится неотъемлемой частью здравого смысла, который сформировался после крушения рационализма. «Иррациональное, — пишет Камю в другом эссе, — есть разум в раздоре с самим собою <...> Абсурд — это ясный разум, осознающий свои пределы <...> Он освобождает от раздора, сам себя отрицая. Я могу создать абсурдное произведение, выбрать ту или иную творческую установку. Но абсурдная установка, дабы остаться самой собой, должна пребывать в сознании всей своей произвольности» (Камю: «Абсурдное творчество»).

С понятием абсурдности (как разума в раздоре с самим собой в попытке соединить несоединимое) связаны бродячие сюжеты, развертывающиеся около вечных вопросов, которые пронизывают русскую литературу и культуру. Надо подчеркнуть, что эти устойчивые сюжетные схемы связаны не только с мотивами красоты, истины, бога и т.п., но чаще всего с мотивом скуки — с образом, по словам Камю, являющимся неотъемлемой частью абсурдности. Мотив скуки, отображающий рутину повседневной жизни и творящий особое семантическое поле (сюжетную схему), по разному пронизывает русскую литературу: в образах тоски,

→ дальнейшее: либо бессознательное возвращение в привычную колею, либо окончательное пробуждение. А за пробуждением рано или поздно идут следствия: либо самоубийство, либо восстановление хода жизни. Скука сама по себе омерзительна, но здесь я должен признать, что она приносит благо. Ибо все начинается с сознания, и ничто помимо него не имеет значения. Наблюдение не слишком оригинальное, но речь как раз и идет о самоочевидном. Этого пока что достаточно для беглого обзора истоков абсурда. В самом начале лежит просто "забота"» (Камю: «Абсурдное»). (Выделено нами. -М. Я.)

3
Ср. слова Камю: «По своему интеллект также говорит мне об абсурдности мира. Его оппонент, каким является слепой разум, может сколько угодно претендовать на полную ясность — я жду доказательств и был бы рад получить их. Но, несмотря на вековые претензии, несмотря на такое множество людей, красноречивых и готовых убедить меня в чем угодно, я знаю, что все доказательства ложны. Для меня нет счастья, если я о нем не знаю. Этот универсальный разум, практический или моральный, этот детерминизм, эти всеобъясняющие категории — тут есть над чем посмеяться честному человеку. Все это не имеет ничего общего с умом, отрицает его глубочайшую суть, состоящую в том, что он поработен миром. Судьба человека отныне обретает смысл в этой непостижимой и ограниченной вселенной. Над ним возвышается, его окружает иррациональное — и так до конца его дней. Но когда к нему возвращается ясность видения, чувство абсурда высвечивается и уточняется» (Камю: «Абсурдное»).

4 Ср. строчки Тургенева из стихотворения «Мне жаль»: «О скука, скука, вся рас творенная жалостью! Ниже спуститься человеку нельзя» (Тургенев 1982: 174).

5 Важно отметить, что схожим термином «пограничная ситуация» пользуется и философия абсурда.

6 Напомним мысль Камю о том, что «скука является результатом машинальной жизни». Одним из лучших примеров несобытийности в русской литературе без сомнения является образ Обломова из романа И. Гончарова.

хандры, тревоги, в воплощениях лишнего человека литературы XIX и XX вв.⁴

Отправной точкой в понимании функции мотива (семантического поля) скуки/тоски в русской культуре являются исследования Ю. Лотмана, представленные в его книге «*Структура художественного текста*», где русский семиотик поставил вопрос о значении события в художественном тексте: «**Событием в тексте является перемещение персонажа через границу семантического поля** <...> Движение сюжета, событие — это пересечение той запрещающей границы, которую утверждает бессюжетная структура... Сюжет — «революционный элемент» по отношению к «картине мира»» (Лотман 1980: 280, 288).⁵

Упоминание Лотмана в связи с предлагаемой темой исследования кажется логичным, ведь так называемое «семантическое поле» скуки/тоски (как рутины повседневной жизни) связывается с представлением о несобытийности.⁶ Если гипотеза является приемлемой, то сразу возникают новые вопросы: когда и каким образом скука/тоска перевоплощается в событие? При каких условиях «герой» переходит границу? Где находится запрет?

Поднимая всегда актуальный вопрос о формах запрета в развитии культуры (чем занимался и сам Лотман), в продолжение сказанному приведем соображения современного русско-американского философа и культуролога М. Эпштейна (к нему мы еще вернемся), который контекстуализирует выше поставленный вопрос о (не)событийности. Эпштейн пишет о том, что «не случайно в особо церемонных и церемониальных условиях чаще всего вспыхивают «анархические» желания», и продолжает: «**Там, где жестче структуры, их нарушение, даже чисто воображаемое, становится более событийным.** И наоборот, обстановка нравст-

венной аморфности, разболтанности, вседозволенности снижает потенциал чувственной событийности» (Эпштейн 2004: 423–424).

Наблюдения Эпштейна позволяют не столько связать понятие семантического поля скуки/тоски (несобытийность) с нравственной аморфностью, сколько сопоставить его с понятием жесткой структуры (закона/запрета) и со вспыхивающим вдруг желанием разрушить ее. Именно этот переход границы можно называть событием. Вслед за Камю мы могли бы утверждать, что именно во время запрета / жесткой структуры скука приводит в движение сознание, «пробуждает его и провоцирует дальнейшее: либо бессознательное возвращение в привычную колею, либо окончательное пробуждение» (Камю: «Абсурдное»).

При этом важно отметить, что переход из несобытийности в событийность совершается неожиданно — **вдруг** (и к этому мы еще вернемся) — как иррациональный порыв на границе скуки/тоски и жесткой структуры (запрета/закона). Таким образом произошедшее событие вызывает ощущение абсурдности, которое невозможно рационально объяснить. Установка на абсурд зародилась в скуке и не столько разрушила законы формальной логики, сколько — согласно Камю — пребывает теперь в сознании всей своей произвольности как знак **антирационального взрыва**.

Лексема «взрыв» на этом месте не является случайностью. Ею не только объясняется важность уже упомянутого слова «вдруг», опосредованно напомиающего о значимости «взрывности» в развитии русской культуры (ср. книгу «*Культура и взрыв*» Ю. Лотмана), этой лексемой открывается и путь к другому важному понятию, подтверждающему бинарность русской культуры. Русской семиотике (прежде всего Ю. Лотману и Б. Успенскому) удалось открыть (сошлемся на М. Эпштейна) «дуалистические модели рус-

7
Вспомним представ-
ление о месианизме
русского человека,
идею Москвы –
Третьего Рима или
представления
революционеро-
кубофутуристов о
космической рево-
люции и реализации
«светлого будущего»
в устроительстве СССР.

ской культуры, которая обычно избегала третьего, нейтрального члена в смысловой композиции. <...> **Эта общая закономерность объясняет, почему настоящее в русской культуре отмечено слабо: ведь это средний, нейтральный член в исторической оппозиции «прошлое–будущее»** (Эпштейн 2004: 82).

Учитывая исследования семиотики и идеи Камю, мы приходим к первому выводу: «Слабое настоящее», характеризующееся несобытийностью, связано образами скуки/тоски, тревоги, недовольства (нравственной аморфности), меняется во время антирационального взрыва. Человек вдруг (абсурдным способом) разрушает картину мира и провоцирует событие: осознавая, что настоящее на самом деле мешает жизни, создает (антирационально вспыхнувшую) проекцию в направлении переосмысления прошлого или созидания будущего, освобождаясь таким образом от ощущения скуки/тоски. Подразумевается, что в проекциях, порожденных эмоциональным взрывом, неожиданно меняется и признак динамики в развитии русской культуры. Эту динамику осознает и Эпштейн, когда пишет: «Отношение России к Западу проходило через стадии возвышения «новой» России над «ветхим» Западом⁷ или принижения «ветхой» России перед «новым» Западом» (82).

Далее мы еще будем возвращаться к понятию взрыв, потому что с ним связан не только антирациональный переход границы из несобытийности в событийность, но и существенным образом меняющееся представление о «реальном»: созданная взрывом модель влияет на ход истории. Примеров такого — на наш взгляд — абсурдного перехода из одной модели в другую в русской культуре немало, хорошей иллюстрацией является цитата из книги «Знак_пробела» М. Эпштейна, где речь идет о культуре 90-ых годов XX века:

То, что вчера принималось как будущее — коммунизм, «бесклассовое общество» — **вдруг**, успев стать настоящим, сразу становится прошлым, от которого нужно поскорее избавиться, как от тяжкого наследия и пережитка. И наоборот, то, что казалось далеким прошлым, — свободный рынок, развитие капитализма, учредительное собрание, даже монархия и сословное деление общества, — **вдруг** перемещается в зону желанного будущего» (82–83).

8
Важность этого наречия подчеркивалась не раз и в научных работах М. Бахтина, посвященных Ф. Достоевскому, анализу формы времени и хромота в романе. Ср.: Бахтин 2000, 2012.

Весьма интересно, что Эпштейн в своем анализе (на наш взгляд совсем неслучайно) также придает наречию «вдруг» особое значение.⁸ Им наглядно описывается общественная ситуация в России 90-ых годов, когда вновь наблюдается взрывной процесс, ощущаемый как антирациональный переход от одного концепта к другому. Логика взрыва 90-ых (на самом деле парадоксально) ведет к примирению — в последствии опять наблюдается явление «слабого» настоящего, отразившееся в несобытийности: время гласности и перестройки (с ожиданием свободы вспыхнула и эмоциональная напряженность) через взрыв (распадом Советского Союза в 1991 г.) вдруг превратилось в смутное время (по аналогии с концом XVI века). В это время увеличились нравственная аморфность, разболтанность, вседозволенность — характеристики, снижающие (по Эпштейну) потенциал чувственной событийности и напомиающие ощущение скуки/тоски и не-смысла.



Особого рода концептуальное мышление, неожиданно появляющееся на разных этапах развития в форме антирационального взрыва на границе прошлого и будущего во время слабого насто-

9

О привязанности к традиции концептуального мышления опосредованно говорит и М. Эпштейн, развивая идею о концептивизме как о одной из возможностей будущего, если говорить о перспективах гуманитарных наук: «Термин концептивизм указывает на **зачинательно-генеративную** природу новых методологий, которые не столько деконструируют языковые и мыслительные объекты, сколько концентрируют их, порождают в гипотетических и психобиблистских модальностях» (Эпштейн 2004: 53).

10

Прототекстом петербургского текста считается петербургская повесть «Медный всадник» А. Пушкина. К ней возвращались представители фантастического реализма (поздний Н. Гоголь, Ф. Достоевский, А. Белый <...>), что привело к образу Санкт-Петербурга как города-призрака.

11

Понятие 'Петербургский текст' было введено лишь в 1984 году, когда в «Трудах по знаковым системам» (вып. 18) увидели свет две соседствующие и перекликающиеся статьи - В. Топорова «Петербург и Петербургский →

ящего относительно несобытийности, является важной характеристикой русской культуры.⁹

Напомним, что одним из самых важных концептов, оставивших глубокий след в русской культуре и истории, стала идея Петра Первого построить новую столицу Санкт-Петербург на — для постройки города — совсем неподходящей, болотистой территории. Иррациональность этого концепта, не имеющего никакого прямого отношения к законам рационального, не раз отмечалась в русской литературе и находила свое подтверждение в исследованиях московско-тартуской школы, которая внесла в науку — сегодня широко распространенное понятие о «петербургском тексте».¹⁰ Не углубляясь в его проблематику, выявим лишь одну из важных характеристик петербургского текста: код предшествовал тексту.¹¹

Вкратце попробуем объяснить значение этой синтагмы и представить понятие петербургского текста. Важнейшей характеристикой является тот факт, что иррациональная идея Петра Первого осуществилась чем-то реальным, однако город воспринимался по отношению к прошлому как чудное, фантазмогорическое явление «слабого» настоящего: настоящее (искусственный город) мешало прошлому. Петру Первому неожиданно удалось перейти границу формальной логики/закона прошлого и совершить посредством антирационального взрыва событие, не имеющее настоящего/правдивого отношения к прошлому, создавая только концепт (в какой-то мере европейского) будущего. Как отзыв на эту ответственную модель рождались тексты культуры, изначально детерминированные особым (петровским) кодом, с одной стороны, направленные на укрепление нового «искусственного» языка, с другой – на выявление абсурдности этого языка, строившего реальность, представление которой противоречит традиции и ведет

к ощущению смуты: изначально призрачный текст стал реальностью.

Не стоит спорить о том, что синтагма «текст становится реальностью» напоминает постмодернистское представление о симулякре (текст = реальность), однако она указывает и на характеристику абсурдного сознания. Следуя идеям Камю, абсурдное сознание описывается как переживание отдельного индивида, связанного с острым осознанием разлада человеческого существования (действовать по законам выдуманного кода — искусственного языка) и бытия (мира как целого, Санкт-Петербурга как реально существующего города).¹² Надо учитывать, что этот искусственный язык (код) со времен Петра Первого перевоплощается (часто насильственным способом) в норму поведения и таким образом становится законом и запретом.¹³

О значении искусственной модели в русской культуре и ее влияние на абсурдное сознание, посредственно намекает М. Эпштейн в книге «*Постмодерн в русской литературе*»: «То, что оказалось новостью для Запада и стало обсуждаться в 70-е—80-е гг. XX в. — вездесущность симулякров, самодавяющие бытие знаковых систем, заслоняющих и заменяющих мир означаеваемых, — в России существовало по крайней мере с петровского времени. Истоки российской «гиперреальности» могут быть найдены в про-

→ текст русской литературы» и Ю. Лотмана «Символика Петербурга и проблемы семиотики города» (ср.: Меднис: «Петербургский текст»).

12 Ср. определение абсурдного сознания в статье В. Нордберга «Абсурд в творчестве А. Камю и Д. Хармса: сравнительный анализ»: «Абсурд как ясное, лишенное всякой метафизической надежды, видение мира. Исходя из этого постулата, А. Камю представляет абсурдное произведение свободным от стремления к утверждению сверхсмысла. Абсурдное сознание, не презирающее разум, но знающее его границы, воплощается в произведение не объясняющим, а лишь воспроизводящим мир. Мир иррационален, непостижим, и абсурдное произведение имитирует бессмыслицу мира. Для абсурдного сознания всякое объяснение мира является напрасным: мир в силу своей нечеловеческой самобытности ускользает от нас, отвергает — становясь самим собой — навязываемые ему образы и схемы человеческого мышления» (Нордберг: «Абсурд»).

13 Здесь приводим только один пример — ассамблею, являющуюся способом общения-празднования, введенным Петром Первым с 1718 года в культурную жизнь русского общества. Идея ассамблеи была в целом заимствована из форм проведения досуга, виденных императором в Европе и этот этикет поведения был регламентирован петровским указом. Этот пример иллюстрирует выше приведенные рассуждения М. Эпштейна о приращении «ветхой» России перед «новым» Западом» (Эпштейн 2004: 82), однако свидетельствует и о повторяющихся процессах в русской культуре, говорящих о неожиданных перевоплощениях искусственного языка, вдруг становящегося нормативной реальностью — законом. Ср. главу «Человек и общество XVIII — начала XIX века» (Лотман 1996: 161–337).

14
Наглядным примером такой псевдоморфозы является город-призрак Санкт-Петербург.

15
Пользуясь известным термином З. Фрейда, укажем также на интересное сравнение понятия «unheimlich» с понятием «остранение» В. Шкловского у Эпштейна (Эпштейн 2004: 497–512), к которому еще вернемся в продолжении исследования.

цессе быстрого усвоения чуждых ей форм западной культуры, в том, что Освальд Шпенглер обозначил термином «псевдоморфоза» (Эпштейн 2005: 103).¹⁴ Эту псевдоморфозу нужно понимать как процесс **«вытеснения исторической данности, результатом чего стала избыточная активность знаков, создающих как бы свою собственную реальность»** (104). В процессе подражания Западу в развитии русской культуры обнаруживаются два направления: параллельно с симуляцией реальности в русской истории — пишет Эпштейн — «происходит симуляция оригинальности в русской литературе, которая с самого начала была скроена из европейских цитат» (106).

Если подытожить выше приведенные цитаты, приходим к второму выводу: в развитии культуры оригинальность русского писателя испытывалась усвоением законов (формальной логики) западного типа и приводила к (абсурдному) парадоксу: по отношению к прошлому антирациональное и насильственное введение (вдруг) новых знаковых систем воспринималось как внедрение «жуткого» (unheimlich),¹⁵ по отношению к будущему как ясный разум (осознающий свои пределы), превращающийся во времени в форму жесткой структуры/системы (реформы Петра Первого).

Глазами простого человека настоящее действительно ощущалось слабо — несмотря на все попытки взрыва, становящиеся импульсивным нарушением искусственного языка в переосмыслениях прошлого или исканиях собственного будущего, оно прежде всего воплощалось в образах скуки/тоски или смуты (unheimlich).

Принципиально можно согласиться с Эпштейном в том, что нарушение структуры становится более событийным (ведет к взрыву), чем более она жесткая, однако нельзя забывать, что в русской культуре существует и другой, скажем, чеховский образ

«человека в футляре», который, превратившись в архетип, стал символом опасного обывателя, душителя своей и чужой свободы. Именно сам Эпштейн, представляющий этот образ, пишет, что «[о]сновное присловье Беликова¹⁶ — тоже футлярообразное «как бы чего не вышло». Он боится всего, что нарушает границы формы, приличия, порядка, чинности, благочиния, благовоспитательности и, конечно же, пользуется репутацией реакционера» (Эпштейн 2004: 480). Если из-за строгого этикета и нормы «вспыхивают «анархические» желания», вдруг разрушающие формальную логику (запрет/закон), переходят их границу и становятся событием, то в случае «человека в футляре» жизнь, не являющаяся событием, превращается в рутину повседневной жизни, по своей характеристике (и идеям А. Камю) близко понятию скуки.

На основе выше сказанного, мы могли бы заключить, что «слабое настоящее» порождает два типа «героев» в жизни русской культуры: если первый связан с образами человека в футляре, пошлости и говорит о подчинении человека (сознательно или подсознательно) закону (судьбе), второй характеризуется неожиданными антирациональными взрывами с помощью которых человек старается (сознательно или подсознательно) совершать событие. Неожиданно появившаяся взрывная реакция человека (литературного «героя») снова образует два направления в развертывании сюжета: если чувственную реакцию отнести к типу человека в футляре, то мы имеем дело с ощущением «жуткого» (*unheimlich*), если к взрыву, то чаще всего получаем образ «нового человека» (революционера), нарушающего границу формы — и закона.¹⁷

С литературоведческой точки зрения самым интересным является переход через границу семантического поля во время великих

16
Литературный образ в рассказе «Человек в футляре» А. Чехова.

17
Этим наречием определяется совокупность возможностей настоящего. Ср. идею Эпштейна о психологии, концептивизме и протеизме как о новых направлениях гуманитарных наук (Эпштейн 2004: 23–77).

18

Понятие неслучайно напоминает супрематизм К. Малевича, достигший своего апогея во время общественных революционных перемен (1915–1919).

изменений начала XX века, который упоминает В. Шкловский, отец русского формализма, назвавшего этот переход остранением. Именно остранение, по его мнению, является необходимым приемом, с помощью которого неожиданно (вдруг) совершается переход/перевоплощение в художественный текст.

При этом важно отметить и другой факт: Шкловский пишет опоязовские манифесты «Воскрешение слова» и «Искусство как прием» почти одновременно с революцией культуры (искусства), когда русские кубофутуристы упорно стараются **очистить** русский язык, вымыть «руки, прикасавшиеся к грязной слизи книг» прошлого. Чистка «искусственного языка» классической традиции (включая сюда и болтовню современников — символистов) происходит импульсивно, как взрыв чистой супрематии.¹⁸ Приводим цитату из манифеста кубофутуристов «Пощечина общественному вкусу»: «Читающим наше Новое Первое Неожиданное. <...> И если пока еще и в наших строках остались грязные клейма ваших «здравого смысла» и «хорошего вкуса», то все же на них уже трепещут впервые зарницы Новой Грядущей Красоты Самоценного (самовитого) Слова» (Barański/Litwinow 1982, 182–183).

В манифесте особого внимания заслуживает слово неожиданное, поставленное в самое начало текста, ведь оно прямо относится к понятию наречия вдруг. Отсюда создается впечатление, что кубофутуристический антирациональный взрыв, противоречивший рутине жизни и ритуалам культуры, похож на определения А. Камю об абсурде. Вспомним его слова: «Иррациональное — пишет Камю, — есть разум в раздоре с самим собою <...> Абсурд — это ясный разум, осознающий свои пределы <...> Он освобождает от раздора, сам себя отрицая. Я могу создать абсурдное

произведение, выбрать ту или иную творческую установку. Но абсурдная установка, дабы остаться самой собой, должна пребывать в сознании всей своей произвольности» (Камю: «Абсурдное творчество»)¹⁹



Абсурдное сознание, являющееся особым воплощением антирационального взрыва в борьбе с жесткими структурами и формальной логикой не является изобретением исторического авангарда, оно зародилось в текстах русской литературы, сходных по организации мотивов (скука/тоска, смута) и образующих подобную сюжетную схему: несмотря на то, испытывает ли человек (литературное лицо) скуку/тоску (лишний человек) или неосознанно погружается в не-смысл во время смуты (*unheimlich*), он вдруг, антирациональным порывом совершает взрыв. В последствии этот взрыв может осуществиться или нет: в первом случае человек совершает событие, становится «революционером», в другом – сходит с ума и умирает.

Весьма интересно, что упоминаемые схемы (и их развертывания) пронизывают тексты самых влиятельных представителей русской классики XIX века, в том числе и творчество Н. Гоголя, который на наш взгляд является основоположником абсурдного сознания.²⁰ Если в истории литературы часто приводится синтагма, что русская литература после Гоголя вышла из его «Шинели»,²¹ то в продолжении исследования предлагается обратить внимание на его ранний миргородский рассказ «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем».

19

Ср. «Праздничный интервью с футуристами» М. Ларионова и И. Зданевича, в котором видны элементы абсурда: – Вы футуристы? – Да, футуристы. – Вы отрицаете футуризм? – Да, мы отрицаем футуризм, пусть он исчезнет с лица земли! – Но вы противоречите сами себе? – Да, наша задача противоречить самим себе. – Вы шарлатаны? – Да, мы шарлатаны. – Вы бездарны? – Да, мы бездарны. – С вами нельзя говорить? – Да, наконец!.. – Но ваши пожелания на год? – Быть верными самим себе.

20

Следы абсурдного сознания видны также в «Медном Всаднике» А. Пушкина, но надо учитывать, что он начал ее писать в 1833 г., а опубликована была только после его смерти – в 1837 г. Гоголь свою «Повесть» опубликовал в 1835 г. во второй части сборника «Миргород».

21

Слова «мы вышли из гоголевской Шинели» часто, но ошибочно, приписываются Ф. Достоевскому.

22

«Абсурд был любимой музой Гоголя, но, когда я употребляю термин "абсурд", я не имею в виду ни причудливое, ни комическое. У абсурдного столько же оттенков и степеней, сколько у трагического, - более того, у Гоголя оно граничит с трагическим.

Было бы неправильно утверждать, будто Гоголь ставит своих персонажей в абсурдные положения. Вы не можете поставить человека в абсурдное положение, если весь мир, в котором он живет, абсурден; не можете, если подражать под словом "абсурдный" нечто, вызывающее смех или пожатие плеч.

Но если под этим понимать нечто, вызывающее жалость, то есть понимать положение, в котором находится человек, если понимать под этим все, что в менее уродливом мире связано с самыми высокими стремлениями человека, с глубочайшими его страданиями, с самыми сильными страстями, - тогда возникает нужная брешь, и жалкое существо, затерянное в кошмарном, безответственном гоголевском мире, становится 'абсурдным' по закону, так сказать, обратного контраста» (Набоков: «Николай Гоголь»).

Не случайно В. Набоков писал в своих лекциях по русской литературе, что «абсурд был любимой музой Гоголя»: ²² Гоголю удалось художественным способом воплотить в «Повести» те постулаты абсурдизма, которые сто лет спустя сформулировал А. Камю, и указать на приемы взаимопроникновения абсурда и семантических полей скуки и смуты в языковом пространстве. Если представление о скуке является одним из центральных образов у Камю, из которого возникает абсурдное сознание, интересно напомнить, что повесть Гоголя заканчивается словами «Скучно на этом свете, господи!» (Гоголь 1937: 276) и таким образом подчеркивается идея абсурдного сознания, развертывающаяся в тексте.

Не смотря на подражание Гоголя В. Нарезному (его роману «Два Ивана, или страсть к тяжбам») в мотивно-тематическом виде и Л. Стерну «Жизнь и мнения Тристрама Шенди» в стиле (логические алогизмы, нагромождение деталей, авторские отступления, не имеющие прямого отношения к действию, принципы речевой характеристики персонажей), Гоголь усиливает «сатирические и бытоописательные элементы, бывшие уже у Нарезного, *отбрасывая традиционно-авантюрные и нравоучительно-сентиментальные стороны* его творчества. Преодоление Нарезного проявилось у Гоголя в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» как в направлении сатирического заострения фабулы и темы, так и в линии упрощения сюжета, и освобождения от традиционных сюжетных ситуаций, характерных для романа XVIII века» (Гоголь 1937: 756). Без сомнения упомянутое сатирическое заострение, о котором говорится в комментариях к Полному собранию сочинений, относится не только к литературной конвенции, но также к (постпетровскому) этикету поведения того времени,

к формальным законам, запечатлевшимся в общении как языковая маска.²³

Анализ показывает, что особое внимание уделяется способам официального очищения, где играют важную роль литота и гиперболизация. Они неслучайно появляются в общении с вышестоящими чиновниками и часто сопровождаемые комментарием рассказчика:

- *Чем прикажете потчевать вас, Иван Иванович? – спросил он. – Не прикажете ли чашку чаю?*
- *Нет, весьма благодарю, – отвечал Иван Иванович, поклонился и сел.*
- *Сделайте милость, одну чашечку! – повторил судья.*
- *Нет, благодарю. Весьма доволен гостеприимством! – отвечал Иван Иванович, поклонился и сел.*
- *Одну чашку, – повторил судья.*
- *Нет, не беспокойтесь, Демьян Демьянович! – При этом Иван Иванович поклонился и сел.*
- *Чашечку?*
- *Уж так и быть, разве чашечку! – произнес Иван Иванович и протянул руку к подносу. Господи боже! какая бездна тонкости бывает у человека! Нельзя рассказать, какое приятное впечатление производят такие поступки!*

23

Одна из функций такой маски, напоминающей образ чеховского 'человека в футляре', защита индивида перед реальным. О важности ритуального поведения говорит следующий пример: «Когда же окончится служба, Иван Иванович никак не утерпит, чтоб не обойти всех нищих. Он бы, может быть, и не хотел заняться таким скучным делом, если бы не побуждала его к тому природная доброта. „Здорово, небого!“ обыкновенно говорил он, отыскавши самую искалеченную бабу, в изодранном, сшитом из заплат платье. „Откуда ты, бедная?“ — „Я, паночку, из хутора пришла: третий день, как не пила, не ела, выгнали меня собственные дети.“ — „Бедная головушка, чего ж ты пришла сюда?“ — „А так, паночку, милостыни просить, не даст ли кто-нибудь хоть на хлеб.“ — „Гм! что ж тебе разве хочется хлеба?“ обыкновенно спрашивал Иван Иванович. — „Как не хотеть! голодна, как собака.“ — „Гм!“ отвечал обыкновенно Иван Иванович: „так тебе может и мяса хочется?“ — „Да всё, что милость ваша даст, всем буду довольна.“ — „Гм! разве мяско лучше хлеба?“ →

→ — „Где уж голодному разбираться. Всё, что пожелаете, всё хорошо.“ При этом старуха обыкновенно протягивала руку. „Ну, ступай же с богом“, говорил Иван Иванович. „Чего ж ты стоишь? ведь я тебя не бью!“» (Гоголь 1937: 225).

— Не прикажете ли еще чашечку?
(Гоголь 1937: 246–247).

Не смотря на важность упоминаемой языковой маски в конструкции рассказа, Гоголь уже в начале «Повести» намечает иную перспективу. Обратим внимание на интроспекцию Ивана Ивановича во второй главе:

*Иван Иванович успел уже побывать за городом у косарей и на хуторе, успел расспросить встретившихся мужиков и баб, откуда, куда и почему; уходился страх и прилег отдохнуть. Лежа, он долго оглядывал коморы, двор, сараи, кур, бегавших по двору, и думал про себя: „Господи, боже мой, какой я хозяин! **Чего у меня нет?** Птицы, строение, амбары, всякая прихоть, водка перегонная настоящая; в саду груши, сливы; в огороде мак, капуста, горох... **Чего ж еще нет у меня?.. Хотел бы я знать, чего нет у меня?**“ Задавши себе такой глубокомысленный вопрос, Иван Иванович задумался; а между тем глаза его отыскивали новые предметы, перешагнули чрез забор в двор Ивана Никифоровича и занялись невольным любопытным зрелищем. Тощая баба выносила по порядку залежалое платье и развешивала его на протянутой веревке выветривать (228).*

Выделенные в цитате риторические вопросы говорят о том, что Иван Иванович стремится к событию, сам этого рационально не осознавая. Вместе с тем увеличивается его эмоциональное напряжение и — очевидно из-за скуки повседневного ритуала — ведет к взрыву, чтобы в последствии осуществилось событие и привело к настоящему очищению. Этот переход от несобытийности к событийности зарождается вдруг, и он неслучайно связан с мотивом

ружья — мотив оружия (под)сознательно всегда эвоцирует идею (насильственного) очищения. В развитии сюжета клишейные фразы вдруг теряют свою функцию и превращаются в средство неожиданного разрушения поведенческого этикета, что ведет к абсурдному сознанию...

Пора привести примеры: Иван Иванович неожиданно заметил ружье у Ивана Никифоровича и решил отправиться за ним к соседу. В начале имеем дело с вежливыми формами куртуазного очищения:

- Помогите бог! – сказал Иван Иванович.
- А! здравствуйте, Иван Иванович! – отвечал голос из угла комнаты. Тогда только Иван Иванович заметил Ивана Никифоровича, лежащего на разостланном на полу ковре. – Извините, что я перед вами в натуре. – Иван Никифорович лежал безо всего, даже без рубашки.
- Ничего. Почивали ли вы сегодня, Иван Никифорович?
- Почивал. А вы почивали, Иван Иванович?
- Почивал. – Так вы теперь и встали?
- Я теперь встал? Христос с вами, Иван Никифорович! как можно спать до сих пор! (232).

Схожих с вышеприведенным примеров формального общения, где уже в последней строчке («как можно спать до сих пор!») видно зарождающееся эмоциональное напряжение Ивана Ивановича, в тексте много, но с развертыванием сюжета эмоциональное возбуждение разгорается (все чаще упоминается слово обида) и достигает апогея в беседе об оружии:

- Скажите пожалуйста, на что вам это ружье, что выставлено выветривать вместе с платьем? – Тут Иван Иванович поднес табаку. – Смею ли просить об одолжении?<...>
- Скажите, пожалуйста, Иван Никифорович, я всё насчет ружья, что вы будете с ним делать? ведь оно вам не нужно.
- Как не нужно? а случится стрелять.
- Господь с вами, Иван Никифорович, когда же вы будете стрелять? Разве по втором пришествии. Вы, сколько я знаю и другие запомнят, ни одной еще качки не убили, да и ваша натура не так уже господом богом устроена, чтоб стрелять. Вы имеете осанку и фигуру важную. Как же вам таскаться по болотам, когда ваше платье, которое не во всякой речи прилично назвать по имени, проветривается и теперь еще, что же тогда? Нет, вам нужно иметь покой, отдохновение. <...> Послушайте, отдайте его мне!
- Как можно! это ружье дорогое. Таких ружьев теперь не сыщите нигде. Я еще как собирался в милицию, купил его у турчина. А теперь бы то так вдруг и отдать его! Как можно? это вещь необходимая.
- На что же она необходимая?
- Как на что? А когда нападут на дом разбойники... Еще бы не необходимая. Слава тебе господи! теперь я спокоен и не боюсь никого. А отчего? Оттого, что я знаю, что у меня стоит в коморе ружье.
- Хорошее ружье! Да у него, Иван Никифорович, замок испорчен.
- Что ж что испорчен? Можно починить. Нужно только смазать конопляным маслом, чтоб не ржавел.
- Из ваших слов, Иван Никифорович, я никак не вижу дружественного ко мне расположения. Вы ничего не хотите сделать для меня в знак приязни.

– Как же это вы говорите, Иван Иванович, что я вам не оказываю никакой приязни? Как вам не совестно! <...>

– Два мешка за ружье?

– Два мешка не пустых, а с овсом; а свинью позабыли?

– Поцелуйтесь с своею свиньею, а коли не хотите, так с чортом!

– О! вас зацепи только! Увидите: нашпигуют вам на том свете язык горячими иголками за такие богомерзкие слова.

После разговору с вами нужно и лицо и руки умыть и самому окуриться.

– Позвольте, Иван Иванович; ружье вещь благородная, самая любопытная забава, притом и украшение в комнате приятное...

– Вы, Иван Никифорович, разносились так с своим ружьем, как дурень с писанною торбою, – сказал Иван Иванович с досадою, потому что действительно начинал уже сердиться.

– А вы, Иван Иванович, настоящий гусак. (233–236).

Весьма интересно, что в контексте очистительного ритуала усиливается ощущение загрязнения. Иван Иванович заявляет: «После разговору с вами нужно и лицо и руки умыть, и самому окуриться». Загрязнение (как обратная сторона приема очищения) парадоксальным способом ведет к настоящему очищению и именно этот парадокс напоминает представление Камю о абсурдной установке, которая пребывает «в сознании всей своей произвольности». Эти произвольные слова, не подчиняясь этикету поведения и обозначающие переход семантической границы, подчеркиваются курсивом и самим автором — Гоголем: Иван Никифорович — дурень с писанною торбою, Иван Иванович — гусак. Переход к «событию», вызванному взрывом языка, является импульсивным очищением законов (языковой маски), разрушением этикета, не

смотря на то, что парадоксальным способом правила общения живут дальше:

Если бы Иван Никифорович не сказал этого слова, то они бы поспорили между собою и разошлись, как всегда, приятелями; но теперь произошло совсем другое. Иван Иванович весь вспыхнул.

– Что вы такое сказали, Иван Никифорович? – спросил он, возвысив голос.

– Я сказал, что вы похожи на гусака, Иван Иванович!

– Как же вы смели, сударь, позабыв и приличие и уважение к чину и фамилии человека, обесчестить таким поносным именем?

– Что ж тут поносного? Да чего вы в самом деле так размахались руками, Иван Иванович!

– Я повторяю, как вы осмелились, в противность всех приличий, назвать меня гусаком?

– Начхать я вам на голову, Иван Иванович! Что вы так раскудахтались. <...>

– Ступайте, Иван Иванович, ступайте! да глядите, не попадитесь мне: а не то я вам, Иван Иванович, всю морду побую!

(237, 238).

После языкового взрыва заслуживает внимания поведение Ивана Ивановича. После ссоры он сильно волнуется и немедленно приходит к решению отомститься соседу (разрушает хлев). На первый взгляд кажется, что ему в конце концов удалось совершить настоящее событие. Он действительно мог бы стать настоящим «революционером», но на следующий день он сильно переживает, испытывает тревогу, которая неожиданно перерастает в жуткое

ощущение (*unheimlich*): Иван Иванович начинает бояться, что «ненавистный сосед в отмщение за это, по крайней мере, подожжет дом его» и поэтому он «решился забежать зайцем вперед и подать на него прошение в миргородский поветовый суд» (243).

Если понимать «разрушение хлева» как событие, вызванное эмоциональным взрывом в процессе разрушения речевого этикета (прошлое), то Иван Иванович сразу после события в настоящем конструирует образ своего будущего — Иван Никифорович «по крайней мере, подожжет дом его». Важно подчеркнуть, что в период жуткого ощущения Иван Иванович жалуется суду (нельзя забывать, что суд является высшей инстанции формального устройства) на еще **несовершенное событие** своего соседа. Разве в такой реакции не видна характеристика абсурда как разума освобождающего от раздора, отрицая самого себя, о котором пишет А. Камю?

Анализ показывает, что повесть Гоголя о двух соседях является парадигмой ритуальной (абсурдной) логики, характерной для русской культуры гоголевского направления. Время скуки и смуты (жуткого), относящееся к настоящему, вдруг прерывается насыщенным эмоциональностью взрывом, который осуществляется как событие (становится будущим) или возвращает человека, остановившийся на своем пути, в прошлое — к закону и запрету.



Может быть, настоящее в русской культуре действительно слабо отмечено, но все-таки нельзя забывать, что в нем осуществляется переход к событийности. Характеристика перехода - в амбивалентности: заранее задуманный (рациональный) концепт о прошлом/

24
 Переплетение одного и другого рода событийности четко осознается Пушкиным в «Медном всаднике», где Петр Первый представлен в образе кумира, которому удалось воплотить свою антирациональную идею о постройке столицы на болотистой территории в исторический факт. Ему противопоставлен образ простого человека, Евгения: герой сто лет спустя после сильного наводнения, в котором исчезла его Параша, попытаться воспротивиться перед памятником Петру испытывает жуткое ощущение, сходит с ума и умирает.

25
 В этом контексте надо отметить парадокс 30-ых годов: накануне «Большого террора» 1936–1938 советская идеология официально провозгласила 'переход в настоящее' при помощи фразы «Жить стало лучше, жить стало веселее», произнесенной Сталиным 17 ноября 1935 года в выступлении на Первом всесоюзном совещании рабочих и работниц — стахановцев.

будущем связывается с вдруг возникающим антирациональным импульсом, который подсознательно противоречит концепту и (скудной) жесткой структуре.

Взрывное событие, будучи особым рода ритуальным очищением, является в истории культуры историческим фактом (например, город-призрак Санкт-Петербург) или проявляется в форме «чуждого» антирационального происшествия, влияющего на психику человека и вызывающее жуткое ощущение.²⁴ Не стоит забывать, что взрывные переходы, ведущие к ощущению жуткого, можно найти не только у Гоголя и у писателей гоголевской линии (Достоевский, Белый, Хармс, Платонов, Булгаков и др.) — они являются составной частью русского быта и общественной жизни и в XX веке. Вспомним лишь одно из самых важных взрывных событий XX века (Октябрьскую революцию), которое так никогда и не закончилось, но продолжало жить искусственно как вечная проекция никогда не достижимого «светлого будущего».²⁵ Характерно, что в процессе отталкивания от будущего, еще более важными стали понятия закона, запрета, жесткой структуры, где постоянное (насильственное) очищение культуры и быта под сталинским лозунгом «Враг не спит!» порождало не только жуткое, но и скучное (слабое) настоящее. В этом слабом настоящем, в страхе, порожденным ложными доносами, создавался новый этикет поведения, которым старалось защищаться собственное Я, что бы самому не стать жертвой жесткого закона — сталинских репрессий.

Как бы ни было странно, в глубинной структуре эти сталинские процессы напоминают конструкцию «Повести» Н. Гоголя: разве невозможно сравнить жалобу (Ивана Ивановича) на судью за еще несовершенное действие с этикетом поведения советских граждан, которые, испуганные проекцией будущего и новыми

интерпретациями прошлого, усердно старались фальшивую речь воплотить в событие? Разве таким образом абсурд не становится логикой советской культуры и общества?²⁶

Анализ показывает, что «советский текст» (по аналогии с петербургским) стал механизмом порождения абсурдной литературы уже в двадцатые годы — у группы ОБЭРИУ, являющейся «первопроходцами» философии абсурда в СССР, которая достигла своего апогея в творчестве Д. Хармса.

Возвращаясь к идее о номадизме бродячих сюжетов, в настоящем исследовании ограничимся только одним соображением Хармса — говорящим об идеально замкнутой кривой, образующей круг, который, по его мнению, является изображением бесконечности.²⁷ Идея важна, если рассматривать ее в контексте абсурдного сознания и культурной преемственности.

Если посмотреть на образ круга с позиций арифметики, мы увидим, что символ круга также идентичен нулю, цифре, стоящей на границе между положительными и отрицательными значениями. Это отмечалось и самым Хармсом, но — насколько нам известно — понятие не обсуждалось в предлагаемом семиотическом контексте: на самом деле нуль образует представление о той пограничной ситуации, являющейся (вспомним Лотмана/Успенского) точкой перехода через семантическую границу и потенциально вызывающей событийность.

Неслучайно представление круга/нуля как совершенной формы, включающей в себя все возможности (здесь приходится вспомнить статью К. Малевича «Супрематистское зеркало»; Сарабьянов, Шатских 1993: 237) связывается у Хармса с представлением о настоящем. Приведем цитату из его трактата «О времени, о пространстве, о существовании»:

26

Воплощение речи в 'событие', ставшее реальностью, — характерная черта в творчестве Гоголя. Важную роль оно играет и в «Ревизоре», в одном из важнейших драматургических текстов XIX века: анализ показывает, что именно скука заставляет Добчинского и Бобчинского вести свою игру перед городским начальством и перевоплотить ее в важное событие. Беседа о петербургском ревизоре впоследствии воплощается в Хлестакове. Речь/язык становится реальностью.

27

Более подробно об этом понятии см.: Jaccard 1994. Творческая концепция Хармса подробно представлена М. Ямпольским — см.: Ямпольский 1998.

29. Прошедшее, настоящее и будущее, как основные элементы существования, всегда стояли в необходимой зависимости друг от друга. Не может быть прошедшего без настоящего и будущего, или настоящего без прошедшего и будущего, или будущего без прошедшего и настоящего.

30. Рассматривая порознь эти три элемента, мы видим, что прошедшего нет, потому что оно уже прошло, а будущего нет, потому что оно еще не наступило. Значит, остается только одно <настоящее>. (Хармс 2001: 32)

На первый взгляд кажется убедительной мысль Хармса об усилении значимости <настоящего> — оно трансформируется в пространство («<Настоящее> времени — это пространство» пишет он в трактате), в котором происходит обряд непрерывной фильтрации, когда (словами Эпштейна) «разнообразные сферы культуры, включая науку, искусство, этику, оказываются фильтрами, осуществляющими самоочищение человека и человечества» (Эпштейн 2004: 385). Подразумевается, что этот обряд фильтрации ведет к представлению «нуля» как идеальной цифры, однако отразившейся в самой совершенной и **чистой** форме — круге. Если на этом месте еще раз обратить внимание на высказывания Лотмана и Успенского о том, что русская культура руководствуется не сглаживанием и опосредованием оппозиций, а их смещением, то становится ясным, что очищение, не являющееся процессом, но взрывом, насыщенным эмоциональностью, понимается дословно — как очищение «до нуля». Эту характеристику четко осознавал Хармс:

32. Но ведь и процесс произнесения этого звука обладает некоторой протяженностью. Следовательно какая-то часть этого

процесса «настоящее», тогда как другие части либо прошедшее, либо будущее. Но то же самое можно сказать и об этой части процесса, которая казалась нам «настоящей».

33. Размышляя так, мы видим, что «настоящего» нет.

34. Настоящее является только «препятствием» при переходе от прошлого к будущему, а прошлое и будущее являются нам как это и то существования времени.

35. Итак: настоящее является «препятствием» в существовании времени, а, как мы говорили раньше, препятствием в существовании времени служит пространство.

36. Таким образом: «Настоящее» времени – это пространство.

37. В прошедшем и будущем пространства нет, оно целиком заключено в «настоящем». И настоящее является пространством.

38. **А так как настоящего нет, то нет и пространства** (Хармс 2001: 32–33).

Знак нуля/круга, образующего совершенную форму, являющегося символом бесконечности и потенциалом всех возможностей, меняется. Снятие «обрядных форм» (само)очищения способом взрыва (всякая революция является симптомом нарастания иррациональных сил) порождает жуткое ощущение, уже предсказанное Хармсом, что следовательно является особым подтверждением идеи об абсурдном сознании как доминанты советской культуры: «А так как настоящего нет, то нет и пространства». Здесь речь идет не только о повторяющихся семантических полях скуки как формы не-смысла, а об ощущении пустоты/чистоты, где искусственно рождается новый (советский) язык будущего, на самом деле ведущий не только к уничтожению настоящего, но и к разгрому культуры прошлого. Неслучайно в текстах К. Вагинова (одного из

ведущих обзериутовцев) появляется попытка собрать в настоящем остатки прошлого, коллекционировать их в форме каталога для будущего. Таким образом сам поступок сохранения является способом победить чистку и пережить жуткое настоящее (см.: Яворник 2002: 296–316).



В результате нашего исследования мы можем подтвердить гипотезу о том, что абсурд является формой номадизма, когда на разных этапах развития русской культуры образуются схожие сюжетные схемы. Продолжая анализ мы могли бы убедиться, что механизм, представленный на примере гоголевской «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», работает также в текстах русской культуры второй половины XX века и становится доминантой в процессе структурирования самых влиятельных литературных произведений, говорящих ныне о попытке уничтожить норму (закон/запрет) соцреалистического языка. Напомним только тексты неоавангардистов 50-ых гг, О. Григорьева и Вс. Некрасова, поэтов, развивающих поэтику обзериутов. Именно Вс. Некрасов, отец московского концептуализма, уже в 70-ые гг. настаивал на очищении языка соц-артистской де(кон)струкцией, уничтожении языковой маски, разоблачении представления о языковом пространстве как истинной реальности и описании механизма «культуры вторичности».

Русская концептуальная проза 80-ых и 90-ых гг. усердно пытается следовать этой идее в двух направлениях — де(кон)струкция языка/реальности ведет к пустоте, являющейся не только последним шагом в процессе чистки (как в «Романе» В. Сорокина, где

последние страницы текста пустые — т. е. без знаков),²⁸ но также идеальным ощущением свободы в «буддийских» текстах В. Пелевина (напр., «*Чапаев и пустота*»), напоминающих понятие «нуля» у Хармса как совершенной формы, которая включает в себя все потенциальные возможности. Другое направление — в отличие от строго концептуального текста, желающего очистить прошлое или создать язык будущего (как Сорокин в романе «*Лед*» синтагмой «говорить сердцем») — говорит о нейтральном / слабом несобытийном настоящем времени, где вновь (так, как в романе В. Маканина «*Андерграунд или герой нашего времени*») приходят в первый план мотивы скуки/тоски, тревоги и лишнего человека.²⁹

Разве это случайность? Или закономерность в номадизме бродячих сюжетов и абсурдного сознания как движущей силы русской культуры в целом? ♡

28 Напомним, что в его «Романе» скука является центральным смыслопорождающим мотивом всего текста.

29 Название романа Маканина оживляет образы лермонтовского лишнего человека из романа «Герой нашего времени».

Литература

- БАХТИН, М. 2003, 2012. *Собрание сочинений в 7 т.* — Т. 2, 3. Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН.
- BARAŃSKI, ZBIGNIEW / LITWINOW, JERZY (ed.). *Rosyjskie kierunki literackie. Przełom 19 i 20 wieku.* Warszawa: Państwowe wydawnictwo naukowe, 1982.
- ВЕСЕЛОВСКИЙ, А. Н. 1989. *Историческая поэтика.* Москва: Высшая школа.
- ГОГОЛЬ, Н. В. 1937. *Полное собрание сочинений в 14 томах* — Т. 2. Москва-Ленинград: АН СССР.
- КАМЮ, А. *Миф о Сизифе. Эссе об абсурде.* Дост. 25-ое августа 2012. <http://lib.rus.ec/b/187146/read>.
- ЛОТМАН, Ю. 1996. «Человек и общество XVIII — начала XIX века». *Из истории русской культуры* — Т.4. Москва: Языки русской культуры.
- ЛОТМАН, Ю. 1984. «Символика Петербурга и проблемы семиотики города». *История и типология русской культуры.* Санкт-Петербург.
- ЛОТМАН, Ю. 2010. «Культура и взрыв». *Семиосфера.* СПб: Искусство.
- ЛОТМАН, Ю. 1980. *Структура художественного текста.* Москва: Искусство.
- МЕДНИС, Е. «Петербургский текст русской литературы». Дост. 25-ое августа 2012. <http://rassvet.websib.ru/text.htm?no=35&id=6>.
- НАВОКОВ, В. «Николай Гоголь». Дост. 25-ое августа 2012. <http://nabokov.niv.ru/review/nabokov/004/363.htm>

- НОРДБЕРГ, В. «Абсурд в творчестве А. Камю и Д. Хармса: сравнительный анализ». Дост. 25-августа 2012.
<http://harms.lipetsk.ru/texts/nord1.html>.
- ТУРГЕНЕВ, И. С. 1982. *Полное собрание сочинений в 30 томах* — Т.10. Москва: Наука.
- ХАРМС, Д. 2001. *Полное собрание сочинений* — Т. 4. (Неизданный Д. Хармс. Трактаты и статьи. Письма. Дополнения к т. 1-3). СПб.: Академический проект.
- ЭПШТЕЙН, М. 2005. *Постмодерн в русской литературе*. Москва: Высшая школа.
- ЭПШТЕЙН, М. 2004. *Знак_пробела*. Москва: Новое литературное обозрение.
- ЯМПОЛЬСКИЙ, М. 1998. *Беспамятство как исток*. Москва: Новое литературное обозрение.
- ЈАССАРД, Ј. РН. 1994. «Возвышенное в творчестве Даниила Хармса». *Wiener Slawistischer Almanach* (34).
- ЈАВОРНИК, М. 2002. «Mikhail Bakhtin and Oberiu: (Psychotipology of a Period)». *Филологические заметки*. [Вып. 1] : сборник статей. Пермь: Пермский университет (Коллектив авторов).
- САРАБЬЯНОВ, Д., ШАТСКИХ, А. 1993. *Казимир Малевич: живопись, теория*. Москва: Искусство.

Summary

While presupposing that every culture evolves based on its own specific terms, this discussion poses the question of how one of Russia's main cultural and literary characteristics emerges within these two realms.

Following research in historical poetics on permanent theme and motif-related (subject) schemes, which form the basis of oral or written artistic expression and pass from one country to another, the question that poses itself is how these consequent “travelling themes” pass from one (according to A. Flaker) style formation into another, from one phase of literary and cultural development into another. Emphasis is placed on the theme and motif scheme, shaped around the semantic field /motif of “desperate boredom” (скука, тоска) and affecting the narrative strategy in works of important Russian writers of the 19th and 20th century (Pushkin, Lermontov, Gogol, Turgenev, Chekhov, Sorokin, Makanin etc).

Following the thoughts of A. Camus, boredom, on one hand, manifests itself as one of the fundamental emotions, leading man from everyday routine, while on the other hand resembling the idea of uneventness in which, taking into consideration research done by the Tartu-Moscow Semiotic School, an explosive event (взрывное событие) occurs, thereby bringing to life the characteristic of so-called absurd consciousness.

An irrationally conceived (explosive) event, which should be treated as the passing of character/man across the border of the semantic field, is most frequently accepted as the bringing down of (in the words of Russian-American culturologist M. Epstein) the “firm structure” (of law / prohibition) in a desire to transcend the weakly experienced

present (desperate boredom). Analysis shows two consequences related to this passing: it can change into a projection of the future, where absurd consciousness appears as an attempt to clear the language of the past *usque ad nihilum* – “to nothing” (the Russian avant-garde) or it can manifest itself as a return of the past in the form of “the uncanny” (das Unheimliche), which in the works of Russian “fellow travellers” (попутчики) and nonconformists resembles the idea of social realism as an “era of confusion” (смутное время).

The discussion also dwells on the creativity of N.Gogol and his *The Tale of How Ivan Ivanovich Quarreled with Ivan Nikiforovich*, as this particular text turns out to be a proto-text in the development of absurd consciousness, at the same time embodying the rules that govern the development of “travelling” theme and motif schemes.

Miha Javornik

is a Professor of Russian literature at Faculty of Arts, University of Ljubljana. His research is mainly focused on classical Russian literature, contemporary Russian postmodernist fiction and drama, life and work of M. Bakhtin. He also investigates the role and significance of books in the era of cultural digitalization. Javornik is a head coordinator and organizer of several Russian-Slovenian projects under the auspices of Lomonosov Moscow State University and Russian Academy of Sciences and co-editor at science journal Slavistična revija and Slavica TERgestina.