

Российский государственный педагогический университет
имени А. И. Герцена

Женевский университет

Петербургский институт иудаики

Восьмая

международная летняя школа по русской литературе

Статьи и материалы

Каукоемриälä (Цвелодубово)
Свое издательство
2012

Абсурд как ключевая характеристика мира в цикле рассказов Л. Горалик «Говорит»

Многие исследователи современности говорят о значительном культурном сдвиге, происходящем в наше время и получившем в американской традиции название «конец истории». Речь идет об устремлении человека от мысли о фундаментальных основаниях человеческого бытия к решению конкретных проблем каждодневного существования. В эссе «Вид из окна» А. Генис пишет о стиле современного быта как скольжении по поверхности жизни, для него реальность — лишь абсурд, с которым приходится мириться [2].

В этом случае абсурд трактуется не как логическая ошибка, результат неверного (буквального) понимания метафоры (так категория абсурда осмысливается, например, в монографии О.Л. Черноризской «Поэтика абсурда» [6]), но как несоответствие реальности логическим выкладкам и человеческим представлениям о ней.

Понятая таким образом, категория абсурда может быть продуктивна при работе с рядом текстов современной литературы (в данной статье мы будем основываться на анализе цикла Линор Горалик «Говорит» [3]).

Каждый рассказ цикла — небольшой фрагмент, обрывок монолога безымянного героя, байки или анекдота, рассказанного неизвестному слушателю. Это рассказ, выхваченный из многоголосицы улицы (каждый фрагмент начинается с имитации оборванной, услышанной не до конца фразы), но при этом в сюжетном плане представляющий законченную историю. Интересны возможности трактовки этой истории, а также проблема единства фрагментов в рамках цикла. На наш взгляд, категория абсурда может дать ключ для понимания и интерпретации этого произведения.

Принципиальным для нас при работе с циклом становится понимание абсурда не как мыслительной конструкции, приема, позволяющего выявить границы мышления (прием доведения до абсурда, принятый во многих точных науках), но как ключевой характеристики мира, явленной героям на конкретном бытовом материале:

«В широкой исторической действительности абсурдными могут быть связи не только слов, но и самих предметов (новые, непривычные,

неосознанные). И можно говорить о реально абсурдной ситуации; она возникает в переходные эпохи, когда «мир вывернулся из своей коленной чашки» (Шекспир). Она возникает при столкновении двух логических систем, основанных на непримиримых постулатах. В этих ситуациях абсурдное сочетание терминов может указывать на запутанность в самой жизни (а не в рассуждениях) и доводить до сознания не его собственную ошибку, а существенные качества реальности.

Иначе говоря, абсурдное сообщение, связывая вместе явно несоединимое, намекает (хотя не описывает строго и точно), что жизнь выходит за рамки наших представлений о жизни» [4].

Итак, в качестве абсурдных Г.С. Померанц выделяет «сообщение, связывающее несоединимое»; «новые непривычные связи между предметами», «столкновение двух логических систем, основанных на непримиримых постулатах» [4].

Попробуем показать это на примере одного из фрагментов цикла «Говорит», истории человека, работающего в бригаде. Бригада ликвидирует последствия взрыва в кафе. То есть собирает части человеческих тел в пакеты:

«А мы вообще разбиваемся на группы из трех человек, два собирают, один застегивает пакеты, вот я молнией — вжжжжик, и типа это не люди были, а просто такие разные предметы мы в мешки собираем. Четыре группы нас было, за три часа закончили. <...>Обходим, по уголочкам смотрим, обломки, где можно, так чуть-чуть ворошим. Вроде все подобрали. И тут я как бы краем глаза замечаю какое-то движение. Я такой — «это что?» Смотрю, а там у стенки, которая не рухнула, такой шкаф стоит, целехонький, и в нем пирожные крутятся. И вот тут меня вырвало» [3].

Как мы можем интерпретировать эту историю? На наш взгляд, очевидно, что отторжение героя вызывает совмещение катастрофического и бытового: взрыв, унесший жизни множества людей, не повредил движению пирожных в шкафу. Рассказ практически выстраивает яркий зрительный образ: разъятые неподвижные человеческие тела — целые кружащиеся пирожные. И вот эта картина становится невыносимой для героя — он теряет возможность абстрагироваться от происходящего (хотя способность отрешения уже была им выработана — ситуация взрыва является для него повседневностью).

Бытовая деталь (ущеловеченные пирожные) становится знаком абсурда происходящего в понимании героя, это инородный элемент, разрушающий целостность представлений героя о мире и одновременно — лишаящий его возможности вырабатывать стереотипы поведения в подобных ситуациях. Герой уже не в силах следовать привыч-

ному алгоритму, благодаря которому у него получалось не думать над тем, что он делает. Абсурдное соотношение детали с несвойственным ей контекстом (кружащиеся пирожные в царстве смерти) в этом случае высвобождает героя от автоматизма восприятия и погружает в реальность, от которой он хотел избавиться.

В этом фрагменте конструктивным принципом ситуации абсурда мы можем считать несоответствие мира ожиданиям человека и его реакциям. В качестве еще одной модели построения абсурда можно рассматривать «конфликт двух скриптов» (термин Д. Вайса [1]) — несоответствие кодов постижения реальности у различных людей.

Таким образом, несоответствие, алогизм создают поле абсурда рефлексия над которым может дать возможность открыть новые смыслы в простом, казалось бы, высказывании. Абсурд в этом случае служит средством преодоления границ привычной логики, выходом к новым смыслам и трактовкам:

«... И весь день, понимаешь, ношушь, как больной, и прямо меня выворачивает... Нет, ну шесть лет, я живу с женщиной этой шесть лет, и она из-за ебаного порошка стирального такие устраивает мне закидоны? Я тебе говорю, больная на всю голову, ничего, кроме своей уборки, не видит ... И я в пятницу после этого порошка, — что тебе сказать? — ну все, решил, что все. Ты говоришь вали — все, свалил!... И тут мы, значит, уже идем обедать, а я мобильник забыл, говорю: ребята, я догоню сейчас, забегаю к себе — телефон. И я беру трубку, думаю — кто б ты ни был, иди ты на хер, — и вдруг слышу — ну, рев. Натурально, ревет, как белуга, рыдает и носом хлопает. У меня сердце в пятки, я сразу подумал — что-то с Наташкой. Я говорю: «Лена, что с ней, что с ней? Лена, скажи мне, что с ней?» А она: «Ууууу... С кееееем?» У меня сразу отлегло. Я вообще не могу, когда она плачет, мне сердце вынимает, я все забываю, ни зла, ничего, только это самое... Я говорю: «Белочка, белочка, ну скажи мне, что такое?» А она ревет. И говорит: «Я в газетеете...» «Что», — говорю, — «детка, что в газете?» Думаю — может, родственники, может, что. А она «Ууууу... В газете... Что все мужичины... Бгыгы... Что через двадцать тысяч лет... Ну, не двадцать... Что вы все выгыгымрете... Хромосома... Ууууу...» Леночка, говорю, что ты такое говоришь? А она: «Хромосома разрушается... ааааа... Сто тысяч лет — и вас не буудет... Будем только мыгыгыты...» Я говорю: Ленка, ну и что с того? А она говорит: Леша, Лешечка, не вымирай, пожалуйста! Приезжай домой, прямо сейчас, ну пожалуйста! Так я опять порошок не купил. Ну ненормальная, а?» [3]

На первый взгляд перед нами анекдот, обычный случай бессмысленности и алогизма: женщина плачет потому, что через много ты-

счелетий вымрут все мужчины — а значит, и ее муж тоже. Самым верхним слоем этого фрагмента, таким образом, является демонстрация бессмыслицы, коренящейся в пресловутой «женской логике». Но этот текст может свидетельствовать и об абсурде, порожденном «несовпадением скриптов», разными точками зрения на одни и те же события.

В этом случае муж не понимает жену, так как ее поведение алогично — она сначала устраивает из-за мелочи скандал (из-за того, что он забыл купить стиральный порошок), а потом начинает рыдать, прочитав в газете сообщение о разрушении хромосомы, и просить немедленно вернуться домой. Но и поведение мужа, с точки зрения жены, также алогично — ее реакция должна была дать ему понять, что жене не хватает внимания мужа и что ее обижает его забывчивость (он пропустил ее слова мимо ушей и потому не купил порошок). То есть порошок становится для нее последней каплей, тогда как в основании ее истерики лежит желание его внимания. При таком понимании абсурдной и в каком-то степени комичной становится восприятие мужа, который наивно полагает, что виной всему — стиральный порошок (он утверждает, что она «помешана на уборке»).

Можно сказать, что сюжет большинства фрагментов цикла строится по одной и той же схеме: герой попадают в ситуацию, которая обнажает условность, неистинность привычных для них норм и обыденных представлений о мире. Он рассказывает об этой ситуации, потому что его знание об абсурдности мира неотделимо от конкретного факта, произошедшего с ним.

Текущее мира, невозможность описать действительность в виде устоявшихся понятий, невозможность свести все к схеме и выработать определенные стереотипы поведения для существования в этом мире — все эти тезисы не являются новостью сами по себе в пространстве культуры, но воспринимаются героями цикла как открытие, данное не в теоретическом осмыслении, а как прозрение и живое ощущение. Поэтому для героя оказывается крайне важной конкретная ситуация явления абсурда, но не поиски выхода из сложившейся ситуации, не рефлексия по поводу увиденного или понятого.

При этом в ряде фрагментов высказывания героев строятся как абсурдные высказывания, наполненные «внутрифразовой противоречивостью» [1] (мысль, как будто бы вытекающая из ранее сказанного, в действительности кажется противоречащей этому):

«...а они про тебя за глаза такие гадости говорили! Что ты беременная, замужем и у тебя ребенок трех лет! Представляешь себе? Вот уроды!» [3]

В приведенном фрагменте перечень «гадостей», которые говорили за спиной у собеседницы, ставит в тупик: в нем нет ничего обидного с точки зрения здравого смысла. Явный абсурд высказывания заставляет искать возможные пути преодоления этой бессмыслицы: данное высказывание может свидетельствовать об изменившихся стереотипах восприятия женщины. Если раньше замужество и материнство представлялись составляющими успешной судьбы женщины, то теперь ситуация изменилась: ценной для женщины (прежде всего в сфере бизнеса) представляется самореализация в карьере, но не в семейной жизни.

Другие фрагменты описывают ситуации, которые являются абсурдными с точки зрения говорящего, хотя стороннему наблюдателю могут и не показаться таковыми. Так, в одном из фрагментов рассказчик делится воспоминанием о паре, беседующей в кафе накануне нового года:

»... такая дама нестарая, такая, знаешь, вообще-то красивая, такой палантин на ней с хвостиками, хорошо покрашенная, и с ней девушка, ну, лет двадцати. И мне так приятно, знаешь, на них смотреть, что они вот тридцать первого декабря днем сидят в кофейне и кофе пьют. Я сижу и слушаю их вполуха, пока меню читаю, и так думаю: вроде, например, тетя с племянницей, такие близкие вполне, вот встретились поздравить друг друга с Новым годом, что-то есть в этом все-таки очень красивое <...> и тут эта девочка говорит: «А Аня — ее тоже мама бросила, но не так, как ты меня, а...» — и дальше продолжение фразы. Это я не разобрала уже, у меня на этом месте слух отключился» [3].

Услышанное является для говорящего абсурдным, поскольку не соответствует той буколической картинке, которую он уже создал в своем воображении. Однако вне этого контекста (вне надуманной истории о благополучной семье, встречающейся в кафе накануне Нового года) описанная ситуация ничем не примечательна. В этом случае речь идет прежде всего о субъективных ощущениях человека: не реальность абсурдна, но наши представления о ней и попытки с помощью простых логических схем описать все многообразие действительности.

В том же случае, когда история выстраивается не как свидетельство о нонсенсе или анекдотическом произошедшем случае, но как рассказ о прозрении и изменившемся взгляде на действительность, довольно интересной представляется композиция высказывания:

»... день. Все утро пытался написать сценарий, и все получалась у меня какая-то дешевая мелодрама. Потому что не бывает в жизни,

ну, такого накала трагедии. То все умерли, то это. Невыразимые душевные муки. В общем, поехал я за костюмом и все думаю в метро: ну нормально вообще? Потому что искусство — это как раз умение видеть большое в малом. Драму, то есть, в простых вещах. И чем больше я думаю про это, тем, значит, мне хуже. И вдруг я на Лубянке решаю: а хрен с ним с этим костюмом. Я сейчас выйду, дойду до «Капитанов» и там просто выпью. Ну вот. Я выхожу, и наверху мне сразу пачкой приходят три смс-ки. От трех людей, понятно. Такие: «Я в психушке, меня пока тут держат»; «Аня умерла вчера. Я не прилетаю»; «Папа плачет и просит, чтобы я забрал его домой». Я читаю раз, читаю два, читаю три, и вдруг понимаю, что уже пятнадцать минут смотрю на свой телефон и хожу кругами вокруг столба» [3].

Приведенный фрагмент, на первый взгляд, строится как устное высказывание: об этом свидетельствуют «слова-паразиты» и особое членение фразы. То есть мы имеем дело с имитацией устной речи. При этом композиционно фабула представляется довольно последовательной, что не характерно для устного высказывания. В данном случае мы можем говорить даже о чертах новеллической структуры: финал рассказа «переворачивает» смысл всей истории.

Рассказ о несоответствии реальности представлениям о ней (с героем случается то, что он считал мелодрамой и дешевым литературным ходом, невозможным в реальной жизни), кроме того, наполняется множеством «лишних» деталей, напрямую не относящихся к фабуле. Так, не имеет значения для развертывания истории сообщение, что герой вышел на станции метро Лубянка или что он ехал за костюмом, а пошел в «Капитаны». Но эти детали могут иметь еще один смысл, кроме конструирования «иллюзии реальности» (по Р. Барту). Они могут говорить о намерении героя в мельчайших подробностях воссоздать происшедшее. Такого рода детали, с одной стороны, могут расцениваться рассказчиком как дополнительное свидетельство реальности истории (несмотря на фантастичность ситуации, она действительно произошла).

С другой стороны, воспроизводя последовательно и подробно все случившееся, стремясь к объективности собственного рассказа (текст не приводит нам размышления героя по поводу случившегося), рассказчик пытается поставить слушателя (читателя) на свое место, заставить его пережить все случившееся не как историю, напрямую к слушателю не относящуюся, но как личный живой опыт.

Отсюда — важность и значимость понимания между говорящим и адресатом его высказывания. Герой-рассказчик стремится к тому, чтобы сделать свой рассказ максимально понятным слушающему.

Возможно, поэтому абсурд в цикле не становится характеристикой языка (и в этом смысле тексты противостоят практикам работы со словом литературы абсурда): *«Отличие литературы абсурда от философии абсурда заключается, согласно Жаккару, в том, что первая выражает экзистенциальную тоску средствами самого языка: распад мира, основанного на принципе детерминизма, обнаруживает себя в нарушении коммуникации и разложении языка»* [5].

Так, в текстах зарубежных абсурдистов (как пример рассмотрим «Никчемный текст» Беккета) в условиях разрушенных связей между предметами язык ускользает от говорящего, оборачивается не привычной знаковой системой, а омутом смыслов, в котором тонет тот, кто начал свою речь. По сути монолог героя сводится к невнятному бормотанию, колебаниям — «говорить или не говорить?», «зачем говорить?», «что говорю?». Таким образом, герой, прибегающий к языку, чтобы быть услышанным, понятым, и тем самым избавиться от абсурда, с каждым словом погружается в абсурд все больше и больше.

Для говорящих в цикле Л. Горалик, в противоположность описанной ситуации текстов зарубежной литературы XX века, язык становится безликой данностью, одной из форм повседневности, которая не нуждается в рефлексии. Язык, в конечном счете, сводится к шуму, из которого должно быть вычленено главное — информация. Как и другие категории повседневности, язык оказывается за рамками пристального внимания.

Абсурд в цикле становится не категорией создаваемого героем текста (монолога героя), но категорией реальности, о которой герой пытается сказать. Одновременно абсурд оказывается категорией невысказанной, не подверженной рефлексии — рассказана история, но за кадром остается рефлексия персонажа, его восприятие происходящего. Таким образом, заключение об абсурде произошедшего может быть сделано в плане читательского восприятия — но оно практически никогда не декларируется героем. Прозрение, к которому ведет постижение абсурда в реальности, остается в молчании героя. Все, что он может — провести слушающего тем же путем, которым прошел он сам.

Таким образом, можно сказать, что в рамках цикла «Говорит» конструктивный принцип организации сюжетов фрагментов — выявление абсурда в повседневности — получает разное воплощение, будучи построен то как противоречие между жизнью и представлениями о ней, то как несовпадение способов дешифрации одних и тех же знаков разными людьми. Также абсурд в текстах может существовать как комический случай, нонсенс, а может — служить знаком от-

крытия и прозрения. При этом очевидно, что избавление от абсурда путем отказа от тех или иных стереотипов и выработки других невозможно. Абсурдна любая попытка выработать хоть какие-то четкие основания и знания о действительности — они неизбежно будут разбиты реальностью.

Литература

1. Вайс Д. Абсурд как преддверие смеха// Абсурд и вокруг: сб. статей/отв. ред. О. Буренина. М.: Языки славянской культуры, 2004.
2. Генис А. Вид из окна// Вавилонская башня. М.: Независимая газета, 1997.
3. Горалик Л. Говорит. URL:<http://www.linorg.ru>.
4. Померанц Г.С. Язык абсурда //Выход из транс. М.: Юрист, 1995.
5. Токарев Д.В. Курс на худшее: Абсурд как категория текста у Даниила Хармса и Семюэла Беккета. М.: Новое литературное обозрение, 2002.
6. Чернорицкая О.Л. Поэтика абсурда. Вологда, 2001. 88 с.