

Меркушов Станислав Фёдорович

§ 3. М.И. Волохов: табу и абсурд

По мысли С.И. Чуприна, «историю литературы можно прочесть еще и как историю творческих правонарушений, последовательного растабуирования лексических пластов, тем, проблем и сюжетов, не допускавшихся цензурой и общественным мнением к публичному обсуждению» (Чуприн, 2007: 535). Эта мысль была высказана названным критиком и литературоведом в 2000-х гг., когда казалось, что не осталось каких-либо табу в искусстве, потому что не осталось цензуры. «Растабуирование» стало тогда «одним из широко распространенных технических литературных приемов» (Чуприн, 2007: 535). Сегодня ситуация с явными табу меняется, что подтверждает возвращение своеобразного нового варианта культурного надзора (к примеру, пресловутый закон об использовании мата в искусстве). Тем не менее, думается, и в 2000-е гг. определенные, может быть, важнейшие табу

сохранялись, но в более завуалированной своей форме, что почти всегда свидетельствует о повышенном влиянии таких, неочевидных, табу на массовое сознание. Прежде всего это табу, существовавшие испокон веков, сейчас всё чаще принимающие имплицитивные конфигурации. Это табу на способность людей к критическому мышлению и свободному выражению своего мнения, и они, конечно, происходят именно от языковых запретов. Первоначальные ограничения и табу в том числе были связаны с запретами на изречение тех или иных слов, обозначающих сакральные, религиозные понятия, в частности сохраняющийся до сего времени в иудаизме запрет на произнесение имени бога (Тетраграмматон) (см., Лайтман, 2019).

Дон-Кихот говорит о «Золотом веке», с характерным для него отсутствием всякой раздельности, главным образом деления на «твое и мое» (см., Сервантес, 2018), реконструируя древнее знание о том доисторическом периоде, когда человек жил в ладу со своими инстинктами. Еще не были изобретены неестественные табу, конечно, свидетельствовавшие об определенных этапах социализации, но и уже актуализировавшие определенную степень несвободы, ощущение которой породило первое чувство абсурдности в силу привнесения человеком иллюзий в естественный гармоничный мир. Но понимание абсурдности одновременно проповедует освобождение в широчайшем смысле, и в первую очередь — освобождение от табу.

Провозглашая избавление от табу в литературе, авторы-абсурдисты не декларировали одновременно вседозволенность, наоборот, как мы увидели, классический текстуальный вариант абсурдистики, который часто берут за основу современные отечественные литераторы, предполагает серьезную работу с формой, выражаемую прежде всего в жёсткой структурированности текста. В отношении содержания также «работают» свои законы, во многом обуславливаемые именно такой строгой формальной выверенностью. Какие же конкретно табу в таком случае нарушаются?

Драматург М.И. Волохов позиционируется критиками как бунтарь и провокатор, исследователями — как яркий представитель русско-французского театра абсурда. При этом он сам при возникновении закономерных вопросов о своей писательской идентичности по отношению к географической территории воспринимает себя как автора «русского менталитета», — да и проживает он главным образом в России с 1996 г.: «Я не могу писать пьесы на французском менталитете. Все равно это не моя родная стихия. Я могу писать только на русском менталитете. И через русскую проблематику» (Буккер, 2016: электронный ресурс). Литературовед Lidia Miesowska в своей работе «Диалог с абсурдом. Заметки о драматургии М. Волохова», сославшись на ряд авторитетных мнений о драме М.И. Волохова (имеются в виду суждения А. Зотова, Ю. Эдлиса, О. Шмидта, А. Житинкина, Э. Боякова) дает собственное определение художественной специфики его пьес: «в пьесах драматурга можно найти намеки на тексты, идеи, трактаты, философию Эсхила, Софокла, Шекспира, Расина, Корнеля, Камю, Сартра, Жене, Шестова, Достоевского, Гоголя, Михаила Булгакова, Льва Толстого, Кьеркегора, Хайдеггера, Ницше и Тертуллиана. Цитата «Верую, ибо абсурдно» (лат. *Credo quia absurdum*)), автором которой является именно Тертуллиан, апологет раннего христианства, лучше всего описывает мироощущение Михаила Волохова» (Miesowska, 2016: 633). С нашей точки зрения, М.И. Волохов помимо всего сказанного является методичным разрушителем табу, как в литературе, так и, следом, в человеческом сознании.

Наиболее частотный аспект, дающий основания для поверхностного отрицания или неприятия литературной работы М.И. Волохова, полемики с ней, был всегда связан с избытком табуированной лексики в его пьесах. Все вопросы на эту тему драматург купировал ответом об отсутствии в собственных произведениях рецепции мата как самоцели: «Это язык персонажей. <...> *Если бы во время войны русский солдат матерился, там все равно был бы священный посыл защиты страны, родины.* Здесь нет

вульгарности... то есть не сам мат позорен, а то, что он обнаруживает несостоятельность человека» (Буккер, 2016: электронный ресурс). Во второй части цитируемого (выделенного нами) фрагмента интервью обнаруживается как раз понимание специфики функционального использования бранных слов и выражений как ресурса ритуализации тех или иных сфер текста, возвращающего к исконному назначению подобной лексики. В этой связи приведем мнение Б.А. Успенского о первородном архетипическом аспекте мата, которым объясняется обильное присутствие его в пьесах М.И. Волохова: «матерщина имела отчетливо выраженную культовую функцию в славянском язычестве, <...> широко представлена в разного рода обрядах явно языческого происхождения — свадебных, сельскохозяйственных и т.п., — то есть в обрядах, так или иначе связанных с плодородием: матерщина является необходимым компонентом обрядов такого рода и носит безусловно ритуальный характер» (см., Успенский, 1981: 49—53). М.И. Волохов утверждает отсутствие в своих пьесах профанного начала мата, неосознанно применяемого в противовес началу сакральному. Кроме того, в наиболее полном на сегодняшний день издании произведений драматурга («Великий утешитель», 2016 — см., Волохов, 2016) все пьесы, включая наиболее известную читателю и особенно демонстративную в лексическом отношении «Игру в жмурики», переработаны на предмет практически сплошной замены обценных слов, но, по сути, не эвфемизмами, что могло бы вызвать обратный эффект, лишив пьесы характерной искренности и, напротив, вульгаризировав их, но еще более рельефными по сравнению с матерными лексемами (к ним вернемся). В любом случае неподцензурная лексика (предложим именно это слово как вбирающее в себя значение наличия не только матерной, но и любой — особой, неподдающейся цензуре, лексики) — это, по мысли драматурга, «рентген духа. Озон речи. Это сакральный, сверхгениальный язык, усиливающий искусство, если оно есть, и сметающий его в ноль, если это искусство голых королей» (Волохов, 2006: электронный ресурс). Действительно, не случайно и именно поэтому всегда в начале

представлений первых российских спектаклей по пьесе «Игра в жмурики» её режиссер А. Житинкин предупреждал публику, что автор пишет «на мате, но это не язык актеров, а язык героев», и нужно «потерпеть 8—10 минут, а потом история героев <...> увлечет» (см., Волохов М., «Игра в жмурики» в постановке А. Житинкина, 1996 г., <https://www.youtube.com/watch?v=AsFHUoAoFw>).

После преодоления первоначального барьера, связанного с матом, читатель, во-первых, парадоксальным образом оказывается внутри живого — живущего — русского языка, «супремумы» и «инфинумы» (позаимствуем терминологию у математиков), которого преобразуются М.И. Волоховым, благодаря чему разрушаются все тематические границы — драматург маневрирует от кажущегося «мелкотемья» к глобальным проблемам, вплоть до метафизических, и в итоге приближается к монументальному изображению «всемирного хаоса начала XXI века» (Разлогов, 2016: электронный ресурс). Здесь речь идет не только и не столько о пьесе «Игра в жмурики», в которой весьма силен элемент порицания именно советского тоталитаризма, хотя и уже с выходом на глобальный уровень философской аналитики причинности и «генетики» всякого тоталитарного устройства. Мы говорим сейчас обо всех восемнадцати произведениях М.И. Волохова, которые отличаются постановкой универсальных проблем, актуальных для человечества во все времена, представляемых через архетипические реализации. Проблемы индивида перемещаются в макрообласти, в метафизические сферы, соотносясь с открытием абсурда как объединяющего начала. «...Абсурд — это смысл жизни и построение любой формы и содержания в ней вместе», — считает М.И. Волохов (Диалог..., 2016: 558). Порождение формы и содержания происходит путем создания Образа (по М.И. Волохову — с заглавной буквы), а «Образ — это всегда Целое и в Сути Целого лежит Абсурд» (Там же).

Авангард литературы, к которому так или иначе продолжает принадлежать творчество М.И. Волохова, всегда откликается на смену

культурно-цивилизационных процессов, что влечет возникновение чего-то принципиально нового, небывалого, а это, в свою очередь, всегда предполагает некоторый отход от старого, привычного, который очень часто сопряжен со сломом преград и несоблюдением табу. Именно этим обусловлено движение авангардистов впереди, своеобразный «вызов огня на себя». У М.И. Волохова устранение табу осуществляется с помощью вполне определенных художественных средств и приемов, связанных, конечно, с авангардом, литературой абсурда, и реализуется как минимум по двум направлениям — языковому и тематическому. Но каковы задачи разрушения табу?

Обратимся к пьесе «Вышка Чикатило». М.И. Волохов начал работать над ней в 1994 г., году приведения в исполнение смертного приговора убийце А. Чикатило, она увидела свет в середине 1990-х гг., тогда же прошли первые её постановки в Москве, Париже (см., Филатова, 2016: 601). М.И. Волохов продолжал работать над пьесой после первой её публикации, что выразилось в её вариациях, последняя из которых датируется 2016 г. В начале 2000-х гг. с соответственным повышением интереса к драматургу возобновились и спектакли по «Вышке Чикатило», снова в постановке А. Житинкина. Премьера одноименного фильма-участника XXVII Московского кинофестиваля, автором, оператором и единственным актером которого стал сам драматург, состоялась в 2005 г. в России и за рубежом, тогда же он стал доступен зрителю-кинолюбителю. Думается, именно комплексный анализ пьесы и фильма как взаимодополняющих текстов позволит нам приблизиться к целостному восприятию обоих произведений М.И. Волохова как единого синтетического текста. Однако заметим, что мы не ставим себе задачей рассмотрение всех его сторон — это сделало бы данный раздел диссертации необъятным, — а сосредоточимся на отдельных аспектах его формы и содержания, (в том числе касающихся устранения табу), которые представим ниже, наметив возможные направления дальнейшего анализа. При этом будем основываться на тексте последней редакции пьесы, помещенной в

сборнике «Великий утешитель» (там проставлены даты и места написания: Париж 1994, Москва 2016), она же представлена на официальном сайте М.И. Волохова (http://volokhov.ru/site/?page_id=6). К обозначенной выше постановке обращаться не будем, поскольку она заслуживает специального анализа, — сопоставительного или нет, — поскольку представляет собой весьма вольную трактовку пьесы режиссером и сценаристом А. Житинкиным (см., Волохов М., «Вышка Чикатило». Реж. А. Житинкин, актер Д. Страхов: <https://www.youtube.com/watch?v=ObO0zj3vjH0>), которая была достаточно переосмыслена им и превратилась в некое новое произведение с точки зрения структуры текста и интерпретации образа.

Пьеса «Вышка Чикатило», собственно, представляет собой двадцатистраничный монолог ожидающего экзекуции персонажа, прототипом которого и явился известный маньяк. Прежде всего обращают на себя внимание начальные слова пьесы, которые в фильме показаны как эпитафия к нему, но в самом тексте так не маркированы, хотя и существуют как вербальный подступ Чикатило к своему монологу. Приведем их.

В то время как жизнь по-прежнему
остается непостижимо вечной —
человеческие надежды и знания
замкнулись на любви
к порожденным себе
подобным смертным.

Но истинные знания,
соотнесенные с вечностью,
имеющие целью победить человеческую смерть
и наделить человека возможностями
распоряжаться вселенной по своему усмотрению,
добываются, как и в прежние века,
только на пике кровавых, варварских деяний
с телами и душами
этих себе подобных
любимейших смертных...

(Волохов, 2016: 411)

В этих словах в концентрированной форме содержатся основной посыл и ключевые проблемы произведения. Стержневые — проблема истины и связанные с ней проблемы понимания морали и разграничения добра и зла — решаются на нескольких уровнях.

В стилизованном М.И. Волоховым на основе беседы с Н. Струве эссе «Театр Кайроса по сути», которое можно воспринимать как своего рода манифест драматурга, где он формулирует собственное эстетическое кредо и понимание современного театра и его социально-художественной роли, есть следующая важная фраза, многое проясняющая в рассматриваемой пьесе: «в Новом Завете термином Кайрос определяются Кануны Великих Свершений, когда даже противники Воли Божией исполняют Вещее Право Раскрытия Бесконечной Истины и Красоты Вселенского Бога» (Диалог..., 2016: 567). Приведенный выше пассаж соотносится с этими словами — и там, и там в сжатой форме передана основная суть пьесы: *всё*, так или иначе и кем бы то ни было совершаемое, *всегда* направлено на движение к Истине, заключенной в вечных ценностях, общих для *всего* человечества и реализуемых в таких понятиях как любовь и красота. Безусловно, подобные утверждения, выводимые, как увидим далее, из текста пьесы, обладают известной парадоксальностью, но та же парадоксальность присутствует в важнейших изречениях, увековеченных в священных для человечества книгах, хоть эти изречения и принято либо обходить вниманием, либо трактовать с всевозможных «удобных» в разных ситуациях точек зрения, либо помещать в подходящие контексты, вырывая из настоящих, тем самым продлевая будто бы ликвидированные табу на высказывания, но на деле сохраненные. Именно в периоды кайроса как чрезвычайного момента в истории и священное, и низменное, грешное служат одной высшей, названной ранее, цели.

Табу на высказывания внедряют, углубляют и воплощают ложные смыслы с сопутствующей им материалистически-бездуховной идеологией. Именно с такими табу борется М.И. Волохов: «В «Вышке Чикатило»

формой Театра-Храма осуществлена попытка воссоздания трансцендентного, абсурдного содержания, как и Пытки-Проверки Бога, так и Катарсисного Разрешения-Выхода через Покаяние из этой дьявольской бездны в Космический Кайрос Раскрытия Содержательной Истины, когда самая страшная Истина парадоксальнейшим, Метафизическим Образом становится Животворно Целебной» (Диалог..., 2016: 568). Многочисленные примеры содержит Откровение Святого Иоанна Богослова: «Вот, Я сделаю, что из сатанинского сборища, из тех, которые говорят о себе, что они Иудеи, но не суть таковы, а лгут, — вот, Я сделаю то, что они придут и поклонятся пред ногами твоими, и познают, что Я возлюбил тебя». (Откр.3:9); «Кого Я люблю, тех обличаю и наказываю» (Откр.3:19); «И когда он снял вторую печать, я слышал второе животное, говорящее: иди и смотри. И вышел другой конь, рыжий; и сидящему на нем дано взять мир с земли, и чтобы убивали друг друга; и дан ему большой меч» (Откр.6:4); И я взглянул, и вот, конь бледный, и на нем всадник, которому имя «смерть»; и ад следовал за ним; и дана ему власть над четвертою частью земли — умерщвлять мечом и голодом, и мором и зверями земными» (Откр.6:8).

Вернемся к пьесе. Далее, после абзаца о поэте Б.Л. Пастернаке в исследуемой редакции идут две фразы, отсутствующие в фильме: «Морали нет — есть Правда на Земле. Пустота изжита и слова изжигаются в Вечность...» (Волохов, 2016: 411), а после цитации стихотворения «Я вас любил, любовь еще, быть может...» (Пушкин, 1985: 454) есть строка из «Бориса Годунова», также образы которого не раз будут затрагиваться в пьесе, — «Добру и Злу внимая РавноДушно» (Волохов, 2016: 411) (в фильме она тоже не произносится). Основой потенциального сценария фильма послужила, по всей видимости, ранняя редакция пьесы (см., Волохов, 1997), созданная М.И. Волоховым еще до условного манифеста («Театр Кайроса по сути»), с содержанием которого коррелирует фраза о морали, а вторая фраза представляет собой автоцитату из пьесы «Великий утешитель» (1993—2016) (см., Волохов, 2016: 58), источником для которых является, конечно, цитата

из знаменитой трагедии А.С. Пушкина. Надо заметить, что все пьесы М.И. Волохова в большей или меньшей степени коммуницируют между собой. Так, исследуемая пьеса находится в диалоге не только с «Великим утешителем», с которой у нее наибольшее число точек соприкосновения (в плане скрытых и явных цитат и аллюзий), но и — в жанровом и др. отношении — с монодрамой «Людмила Гурченко живая» (2012), где также выведен реальный персонаж; с «Игрой в жмурики» (1987), которая, в свою очередь, корреспондирует с «Рублёвским сафари нах» (2006) и т.д. («Игра в жмурики» и «Рублёвское сафари нах» художественно взаимодействуют с точки зрения тем, образов и поднимаемых проблем. Первая представляет собой длительный изматывающий диалог двух бывших палачей КГБ, теперь работающих в морге. Во второй действие также вращается вокруг двух основных персонажей — представителей газовой и нефтяной олигархии, бывших в 1990-е гг. «киллерами» (к которым впоследствии присоединяются еще два героя)). Ликвидация границ между добром и злом, т.е., по сути, имморализм в пьесах М.И. Волохова представляется лишь фиксацией извечной мировой рецепции данных категорий. Эта рецепция та же, она специфична их «деабсолютизацией», что подчеркивается особой маркированностью лексем: «Добро» и «Зло» находятся на одном уровне несмотря на то, что он акцентированно высокий — в душевно-духовной плоскости эти понятия равноправны («РавноДушно»).

Фильм «Вышка Чикатило» снят одним планом, непрерывно, одной камерой, запечатляющей автора–персонажа, ползущего на неё в морозном заснеженном брянском лесу и произносящего текст пьесы (см., «Вышка Чикатило», фильм М. Волохова <https://www.youtube.com/watch?v=svYWn0VoWjQ>). У зрителя создается впечатление, что Волохов-Чикатило движется именно к нему / на него и сам текст обращен к нему непосредственно. Визуально воспроизводится эффект «Песни о себе» У. Уитмена, только здесь целеполагание разное. М.И. Волохов в жесткой и беспощадной форме стремится вызвать у зрителя

ощущение родства с убийцей и делает это настойчиво, вплоть до того, что у зрителя может возникнуть чувство самоидентификации себя и персонажа-автора. Усугубляется всё и тем, что мат в фильме сохранен, в отличие от последней редакции пьесы, но применение мата в фильме, как и в ранних редакциях пьесы, воспринимается сугубо абстрактно, в частности и как магический заговор-заклятие своих деяний Чикатило. Основной текст пьесы передан достаточно дословно, хотя и присутствует элемент импровизации, присущий трансгрессивному искусству с его стремлением к преодолению обыденных установок и норм и к инспирированию аналогичных побуждений у реципиента.

Разомкнув пространство тюрьмы в фильме, заменив его на зимний пейзаж, М.И. Волохов укрупняет это пространство до масштабов постапокалиптического мира. Зимний лес — это и человеческое обветшалое сознание, и бессознательное, и расширительный символ трансцендентного, — и место, где Чикатило расправлялся со своими жертвами. Тюрьма, одиночная камера смертника в пьесе — это тоже метафора, получающая разные интерпретации — от наиболее очевидных, имеющих сугубо социальные аспекты (тюрьма как метафора общества, общественных отношений), до экзистенциальных, в ракурсе которых тюрьма воспринимается как развернутая метафора бытия человека, заключившего себя в различного рода конвенциональные рамки, и в которое он то погружается, то пытается освободиться от него в течение всей земной жизни. Так или иначе человек всегда пребывает в пограничном состоянии, он всегда находится перед смертью, т.к. её жизнь в данном физическом теле заканчивается и всегда неожиданно, т.е. в конечном итоге человеческое восприятие жизни сводится к восприятию себя, осознанно или неосознанно, пребывающим в камере смертника. Масса примеров пьесы, заключающих в себе метафизические и философские размышления, к которым мы вернемся, дает нам право для подобных суждений. Стоит отметить и концептуальную относительность и всеобщность понятия тюрьмы, привлекаемого в пьесу посредством

анекдотического контекста: «Это как переключка анекдотная в тюрьме задолбала: “Чикатило здесь? – Ну, здесь я Чикатило. — А надзиратель: а куда ты, на хер, денешься. – А я ему: а куда ты, на хер, денешься конторный – спермоштучка – два шарика и ручка?”» (Волохов, 2016: 413). Тюрма — это и мироздание, и антимир. Вообще, надо сказать о широко представленной в пьесе отечественной низовой культуре, ее просторном фольклорном поле, в которое входят помимо анекдотов пословицы и поговорки, частушки, сказочные образы, и т.п.

М.И. Волохов делает главным и единственным героем своей пьесы табуированную фигуру А. Чикатило, выявляя в ней имплицитные уровни, отдельные из которых можно обозначить как «поэт», «творец», «пророк», «бог», и наиболее явный среди них уровень — «всё человечество». М.И. Волохов с самого начала задает пьесе поэтический вектор: Чикатило цитирует А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, рассуждает со своей колокольни о малодушии Б.Л. Пастернака. В определенной степени, конечно, персонаж сопоставляет себя с поэтами, с творцами в целом, приводя отрывок из «Пророка» А.С. Пушкина. Поэт призван *богом* только «глаголом жечь сердца людей», в то время как Чикатило «ножичком полезным» творит поэзию, становясь равным не только поэтам, но богу в его ветхозаветной, карающей ипостаси. Другое дело, что персонаж-маньяк через убийство детей карает человечество, показывая, что мало чем оно от самого маньяка отличается. С одной стороны, он взял на себя обязанность экстремальным способом показать истинное лицо человечества, рождающего и пестующего тиранов, с другой стороны — пытается искоренить подобное подобным (как буддийское извлечение одной колючки с помощью другой). Смысл открывающего пьесу и закрывающего фильм стихотворения «Я вас любил, любовь еще, быть может...» ввиду такой постановки вопроса переконструируется в соответствии с замыслом М.И. Волохова. Произнесение пушкинских стрóf персонажем драматурга моделируется в ином контексте, который нами очерчен выше, ввиду чего адресатом

«угасающей» любви становится человеческий род, который Чикатило вроде бы любить не может, судя по его деяниям, но парадокс ситуации в том и состоит, что любил и всё еще любит, оттого идет на злодеяния против человечества. Чикатило и есть образ всего человечества, являющегося для самого себя «тираном» и «благодетелем».

Абсурдная двойная мораль общества позволяет одним безнаказанно уничтожать миллионы, позиционируя уничтожителей как героев, других же безжалостно делает козлами отпущения. (Здесь мысль М.И. Волохова соприкасается с рецепцией подобных проблем режиссером А.О. Балабановым, в частности, реализуемой в фильме «Груз 200» (2007)). Конечно, М.И. Волохов не пытается оправдывать ни тех, ни других, но предлагает дерзнуть увидеть всё сквозь иную призму; изменяя систему внутренних координат, попытаться разобраться в природе насилия. М.И. Волохов разрушает табу на неоднозначность восприятия, на множественность точек зрения, которые в итоге приблизят читателя к единой Истине.

Идею Ф.М. Достоевского о спасении через страдание М.И. Волохов преобразует экстраординарно. Чикатило предстает вершителем воли природы и мироздания — убийство детей становится отпуском безгрешных душ в рай — здесь замыкается парадигма «Чикатило — поэт — творец — бог»: «Потом же, если вы поэт чудесный Духа Мирового — вы почувете, поймете, что на свете надо-можно только десять лет на свете можно-надо жить. И, если гений вы неимоверной пробы, и самый первый друг Космической Природы, и прожили на свете целых сорок лет — тогда вас призовет сама Природа ей помогать блистать — срывать ребеночков цветы, которым десять лет, и выпускать на волю райскую их души без греха, и ждать седого малыша, что нас спасет когда-нибудь еще, круша. Христос Во Истину Воскрес – что надо Понимать» (Волохов, 2016: 420). Цитируемый фрагмент весьма показателен в отношении того, каким образом через язык в широком смысле происходит как освобождение, так и закрепощение. М.И.

Волохов добивается особого рода результативности своих пьес, заключающейся в открытии читателю новых онтологических граней. Во-первых, драматург через язык открывает диалектическую специфику своих пьес. В анализируемой драме и остальных частотен прием выражения онтологической двойственности путем совмещения в одном сложном окказиональном слове частей-лексем с взаимоисключающими или, наоборот, взаимодополняющими значениями (здесь — «можно-надо», «сакрально-гениально», «люди-братья», «сынками-дочками-младенцами» и т.п.), в других случаях вероятен вариант следующих друг за другом лексем с диаметрально противоположной семантикой — «любивческой убивческой любовью» и т.п.). Данный аспект несет и эмотивное воздействие: бесконечное пребывание в едко-ироническом контексте, который создается за счет доведенной до абсурда сказовости, буквально изнуряет читателя даже при почти полном нормативном словоупотреблении, характерном для рассматриваемой редакции. Стоит привести показательный фрагмент: «Но не тысячи ж сердечных ведь кровинушек родных у полсотни, сука, мною убиенных голышей. Я не Боря Годунов, не царевичей же, сука, с царства русского снимал. Не Ваня Грозный, сука, я оприченный. Не Ёська, сука, Сталин я затейник массовик, с прибауткой, что бабы нарожают и еще... Везде всегда во всем – одна проблема Жесткой Власти на Руси» (Там же: 414). Использование аграмматизмов, авторских неологизмов («ребеночков», «кровельющих», «советскихших» и т.п.), постоянных синтаксических инверсий — всё это превращается М.И. Волоховым в собственные индивидуальные приемы. В случае М.И. Волохова такой принцип используется по отношению к лексике с метафизической коннотацией — то же можно заметить и в «манифесте». Все «предельные» концепты прописываются автором с заглавных букв («Жизнь», «Смерть», «Истина», «Дух», «Мир») в пику определениям преходящего, по мысли

драматурга («америка», к примеру, как условный знак-символ порока и бездуховности), которые начинаются строчными. Также специфична субъективная, собственная лексическая этимология М.И. Волохова, например, ассоциативность псевдонима Ленин и слова «лень», как указания на безынициативность, пассивность, созерцательность народа (только правитель исполняет приговоры, народ лишь безмолвствует, созерцает). Наконец, М.И. Волохов часто прибегает к некоему аналогу, своему варианту, ритмизированных классических — шекспировских, гомеровских, пушкинских и др. — строк, восходящих к фольклорным источникам: «Царя не проходили одного, который философствовать себе лишь позволял, и подарить там с барского плеча жизнь Достоевскому пророку, издеваясь, мог единолично? Против этого верченья против стрелки часовой вы не ропщите толпой? А Толстого кто из церкви выгнал из-за Власти?» (Там же: 416).

Всё в итоге начинается с Языка. Запреты на использование языка порождают все остальные запреты. Оттого и ставит М.И. Волохов, по сути, знак равенства между лексемами «глагол» и «нож», создавая «Единый Сакральный Язык Повествования»: «...Язык — Дух, та кость, на которую зарится враг <...> единственное оружие борьбы, конечно, слова, слова, слова... и разные, но которые должны сойтись в Едином Мудром Праведном Слове от Истины» (Диалог..., 2016: 565). Слову возвращается первоначальная суть: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог» (Ин. 1:1).

«Язык искренен — нет ничего на свете искреннее языка» — считает драматург, — мы «лжём всегда, но оправдываем эту ложь в хорошем смысле и превращаем в правду ... через мат» (Диалог..., 2016: 563, 562). Мат — это проявление высшего момента Бытия, мат нелицеприятен, как настоящая правда, всегда режет глаза и слух — это самая обнаженная форма человеческого общения, правда-матка. Но «Мат стремится к самоуничтожению ... Через мат решив ситуацию, мат можно будет потом изъять», — говорил М.И. Волохов еще в начале 2000-х гг. в своем манифесте

(Там же: 563). Надо сказать, что сборник драматургии М.И. Волохова «Великий утешитель» 2016 г., на который мы ориентируемся, не только почти полностью свободен от мата. Многие ранние пьесы переработаны даже с точки зрения сюжета, что иногда ведет и к кардинальным жанровым изменениям. Так, многие его пьесы в итоговом на сегодняшний день варианте подобно греческим трагедиям стали заканчиваться гибелью всех или основных персонажей («Игра в жмурики», «Великий утешитель» и пр.).

Персонаж-Чикатило сравнимо с концепциями Л. Андреева или Х.Л. Борхеса о предательстве Иуды подчеркивает, что высшая мера, «вышка» предстоит ему с точки зрения космических масштабов, — настоящий суд его, как и всё человечество, ждет вне пределов видимого мира, тем более, что в таком понимании подобно Иуде он становится равным Христу, только с противоположным знаком. Иуда изначально осознавал всю тяжесть греха, что брал на себя, но и подсознательно понимал, что без его поступка Сын Божий не исполнит своей миссии: «<...> было необходимо, чтобы в ответ на подобную жертву некий человек, представляющий всех людей, совершил равноценную жертву. Этим человеком и был Иуда Искарот. Иуда, единственный из апостолов, угадал тайную божественность и ужасную цель Иисуса» (Борхес, 1989: 118), а также «— Ну-ка, умный Иуда! Скажи-ка нам, кто будет первый возле Иисуса — он или я? Но Иуда молчал, дышал тяжело и глазами жадно спрашивал о чем-то спокойно-глубокие глаза Иисуса. <...> Иисус медленно опустил взоры. И, тихо бия себя в грудь костлявым пальцем, Искарот повторил торжественно и строго: — Я! Я буду возле Иисуса!»²⁸

²⁸ А. и Б. Стругацкие в своем последнем романе («Отягощенные злом») идут еще дальше предшественников. Иуда у них предстает в образе слабоумного затравленного, но глубоко любящего Спасителя человека, которому сам Иисус дает наставления о том, что он должен сделать: «Рабби говорил долго, медленно, терпеливо, повторял снова и снова одно и то же: куда он должен будет сейчас пойти, кого спросить, и когда поставят его перед спрошенным, что надо будет рассказать и что делать дальше. <...> Все было именно так, как предсказывал Рабби: похвалят, дадут денег, — и вот он уже ведет стражников. <...>

(Андреев, 1991: 27). В этом, собственно, и состоит высший смысл и понятия «Кайрос» Нового Завета, и, в частности, значение пребывания Чикатило на Земле, его «вышка» — реализуемая им высокая задача, поставленная перед ним высшими силами. В этом парадокс бытия, высший смысл абсурда существования по М.И. Волохову. Между тем подобные смыслы недоступны и непонятны обыденному сознанию, поскольку те, в чьих руках сосредоточены сферы влияния и ресурсы массивированного манипулятивного воздействия акцентируют его внимание на других менее важных сторонах жизни и бытия, тем самым скрыто табуируя поиск ответов на принципиальные экзистенциальные вопросы. Человечество так или иначе стремится избавиться от настоящего, от подлинного, от того, что возвращает к истинной природе. Абсурд через нарушение искусственных табу, на самом деле разъединяющих людей, поистине становится у М.И. Волохова «повсеместной глобальной воссоединяющей жизненной метафорой» (Диалог..., 2016: 558).

В фильме М.И. Волохов идет еще дальше, надевая на себя как персонажа, подобно мученику, наручники-цепи-вериги, а также металлический венец, тем самым создавая аллюзию в том числе на образ Христа. На квазимученичество указывает и перемещение ползком по морозному снегу. Однако нож, посредством которого персонаж помогает себе ползти, не дает забыть как об амбивалентности образа, так и о том, что перед нами всё-таки образ Чикатило, хоть и укрупненный до вселенских масштабов.

Выбором реального персонажа достигается эффект предельной реалистичности повествования, здесь — монолога Чикатило, а все описываемые злодейства маньяка начинают восприниматься документально,

Все, как предсказывал Рабби, а беда все ближе и ближе, и ничего невозможно сделать, потому что все идет, как предсказывал Рабби, а значит — правильно» (Стругацкий, 2019: 179—180).

как документальная хроника событий, чему способствует одновременное восприятие опубликованного текста и фильма. Парадигма «автор — герой — читатель» перестает быть абстракцией и в высшей степени конкретизируется. Так, модель «идея — человек» получает категоричное звучание: «Идеи — непорочны — к ним никакая грязь не пристает. Войти в идею, чтобы человеком стать. Понятно. Грех — структурная аксиома жизни, как слова — должен сразу искупляться» (Волохов, 2016: 412). Тогда, — и здесь продолжается спор с Ф.М. Достоевским, точнее, с его романом «Преступление и наказание», — каким бы страшным грех ни был, его всегда может оправдать своевременное признание вины. М.И. Волохов вскрывает лицемерные, искусственные механизмы «условного самопокаяния», в силу которого «можно всех мочить», выявленные Ф.М. Достоевским в «Преступлении и наказании» (Там же: 415). Заметим, однако, что об этом же драматург писал в своем эссе-манифесте, на который мы ссылались — «Театр Кайроса по сути», подчеркивая, что названный роман великого писателя — «...самый “современно” западный роман по причине умозрительного покаяния убийцы Раскольникова», который «фактически морально разрешил нашу социальную, кровавую революцию» (Диалог..., 2016: 556). Стоит отметить и формальную близость-полемику текстов М.И. Волохова и Ф.М. Достоевского: как В.В. Набоков называл романы Ф.М. Достоевского разросшимися пьесами (см., Набоков, 1996: 183), так и, собственно, М.И. Волохов, наоборот, именует свои пьесы короткими детективными романами: «Всегда хочу написать роман, а получается пьеса. Такой у меня «драматургический» организм» (Диалог..., 2016: 551).

В небольшом параграфе невозможно охватить все особенности драмы М.И. Волохова, как и произвести разбор всех табуированных тем, которых касается драматург. Мы пока не затрагиваем интереснейших вопросов соотношения хроноса и кайроса пьес, других философских проблем — мнимой жизни в тоталитарных условиях, всеобщей вины и одиночества, личностного выбора, свободы выбора; обходим вниманием более подробное

исследование интертекстуальных аспектов творчества драматурга, его очевидных связей с классической и современной русской и зарубежной литературой, классическим и современным кинематографом (А.О. Балабанов, К. Дрейер, Ч. Лоутон, Л. фон Триер, М. Ханеке, А. ван Вармердам) и пр. Не останавливаемся мы и на анализе специфики рецепции в пьесах М.И. Волохова национальных вопросов; гомосексуализма, каннибализма и их ритуализации, специфики сексуальной тематики в целом и др. Спектр проблем, поднимаемых М.И. Волоховым, неисчерпаем, но концентрируется драматург на философии смерти, глобально расширяя ракурсы ее исследования.

Таким образом, М.И. Волохов, как мы увидели, снимает запреты двух уровней:

1. Запрет на использование языка во всем многообразии его форм.
2. Запрет на обсуждение важнейших для человечества тем и проблем.

Соединяя будто бы несоединимое, М.И. Волохов предлагает читателю мыслить другими категориями, выйти из-под гнета навязанных схем мышления, попытаться мыслить глобально, широко. В итоге рушится табу на называние вещей своими именами. Все запреты рано или поздно ведут к страшным последствиям — это в том числе показывает М.И. Волохов. Именно запрет, а не возможность порождает насилие. Даже самые мелкие языковые запреты ведут в конечном итоге к запрету языка свободного искусства, ибо человек / читатель / зритель свободен выбирать. М.И. Волоховым нарушаются искусственно созданные и уже, возможно, не замечаемые табу, которые имплицитно укрупняют взаимное отчуждение людей, насильственно уводя человечество от действительно страшных тем и проблем, тем самым глубже скрывая подлинное и настоящее под покровом эрзаца, тем самым ограничивая человеческое в человеке.

Обозначенные наиболее явные нарушения табу, служащие, на первый взгляд, внешним целям (эпатаж аудитории, разрыв шаблонов, слом стереотипов), на глубинном ярусе, когда к «шоковой терапии» читателя /

зрителя подключаются механизмы абсурда, могут одновременно демонстрировать и прямо противоположные смыслы, за которыми просматривается продолжение не просто традиций классической драмы, но выход на глобальный уровень классической трагедии, где соединяются культурные и исторические эпохи.

Очевидно, абсурд М.И. Волохова может быть номинирован как *«детабуированный абсурд»*.

370

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

Меркушов Станислав Фёдорович

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

Диссертация на соискание учёной степени
доктора филологических наук

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

Тверь — 2020

Содержание

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

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

Б. Стругацкий

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

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

Цель исследования уточняется его основными **задачами**:

— представить в структурно-семантическом и мотивном аспектах и классифицировать модусы абсурда в драматургии конца XX — начала XXI в. (на примерах драматургии Н.В. Коляды, О. Мухиной, М.И. Волохова, Д.А. Данилова, А.П. Шипенко);

Положения, выносимые на защиту:

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

Список использованной литературы

84. Волохов М. Великий утешитель [Текст] / М. Волохов. — М.: Глагол, 1997. — 304 с.
85. Волохов М. Мат лечит как змеиный яд [Электронный ресурс] / М. Волохов // Труд, № 14, 11.08.2006. — Режим доступа: http://www.trud.ru/article/11-08-2006/106821_radi_krepkogo_slovtsa.html (Дата обращения: 30.01.2020)
86. Волохов Михаил. Великий утешитель. Сочинения [Текст] / М. Волохов. — М.: «Китони», 2016. — 672 с.
-
609. Miesowska Lidia. «Диалог с абсурдом. Заметки о драматургии М. Волохова» [Текст] / Lidia Miesowska // Волохов М. Великий утешитель. — М.: «Китони», 2016. С. 630—640.