

Для цитирования: Злотникова Т.С. Предостережения и предвидения русских классиков: между абсурдом и трагедией // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 6. С. 644–652. DOI: 10.25281/2072-3156-2017-14-6-644-652.

Одним из характерных кодов русской культуры — кодов, формирующих типологическую общность явлений различных эпох и, казалось бы, весьма несходных эстетических ориентаций, — мы считаем *русский абсурд*. На двух основных уровнях обнаруживает себя *русский абсурд*: на уровне психологии творца, то неустроенного, то процветающего, то уходящего «в себя, как в Михайловское» (А.А. Вознесенский); и на уровне поэтики искусства и механизма создания художественного образа, благодаря чему именно в России — прежде чем это произошло во всем остальном мире, перевернутом войнами и революциями XX в., — абсурд предстал как художественная целостность.

Уже указывалось на то, что люди западной культуры, представляя в сочинениях своих отцов-основателей теорию абсурда, демонстрируя его художественные образцы, даже здесь стремятся к системе. *Норму* на Западе никто не отвергает, тем более не ниспровергает, даже если ее разлагают и выворачивают наизнанку, как в искусстве абсурда. Понятие, которым мы пользуемся («русский абсурд», а не просто абсурдность жизни в России или абсурдность бытия), как и само явление — глубоко специфично [1; 2; 3, с. 176–204]. Поэтому в настоящей статье понятие не верифицируется, а осмысливается применительно к особой социально-политической ситуации. Русский абсурд — явление прежде всего политизированное и лишь потом — экзистенциально (психологически, нравственно) детерминированное.

РУССКИЙ АБСУРД

Статья посвящена именно политическому дискурсу проблемы русского абсурда. Поэтому за рамки данного текста выходит то, что принято обсуждать и в философской, и в эстетической традиции интерпретации абсурда применительно к его западной версии; возможное обращение к А. Камю, Ф. Кафке, К.Г. Юнгу, Ж. Делезу или к авторам драмы абсурда Э. Ионеско, С. Беккету, Э. Олби — это вопрос иного исследования. Мы же акцентируем внимание на том, что в России под сомнением оказывается и норма в широком смысле, и разум в смысле вполне конкретном. В России «от ума» — только «горе».

Отсутствует слово «абсурд», но царит само явление, ибо в России оказывается, что открытие абсурда равно отрицанию порядка, построенного на беспорядке. Психология абсурда срабатывала как традиционная нелюбовь к себе, уверенность в том, что *свое* хорошим быть не может. Отсюда в стране волны — то пруссомании, то галломании, а за ними — волны сарказма на грани абсурда, начиная с гениальной «Подщипы» И.А. Крылова с придурковатым принцем Трумфом.

В мире абсурда зеркало не отражает предстоящего перед ним объекта, оно рождает «за» собой новое изображение, когда безумие осеняет как благо, а безумцы противостоят рутине (Чацкий), безнравственности (Мышкин), бесправию (Муромский), запретам на творчество (Мастер). В этом мире *очуждаются* (слово Б. Брехта) не только произносимые слова или наблюдаемые явления, но посторонним самому себе становится, казалось бы, вполне нормальный человек. И если в европейской традиции, в частности в экзистенциальной философии, человек испытывает свою чуждость по отношению к миру Других, то в российской традиции — отвращение к себе, самоуничтожение, ощущение инородности самого себя.

Н.А. Бердяев выступил своего рода теоретиком очуждения и обозначил, в частности, механизм очуждения как психологическую проблему: «Я испытывал не столько нереальность, сколько чуждость объективного мира... Во мне самом мне многое чуждо...» [4, с. 40, 49]. Относясь *так* к самому себе, человек с еще большим чувством отделенности, потерянности должен воспринимать внешний мир.

Полагаем, что у русского абсурда есть важная нравственная и эстетическая доминанта: *скука*. В произведениях русских классиков любой, приезжающий в русскую провинцию, чувствует себя едва ли не обездоленным. Непреодолимые просторы, вялый, затягивающий, словно в болото, ритм жизни... Жители этой глубинки, если следовать логике А.М. Горького, вполне могут быть названы варварами: пьют неизвестное зелье, в любви объясняться не умеют — могут только застрелиться. В России можно выделить даже *философский контекст скуки*, как это делали В.В. Розанов, Вл.С. Соловьев, Н.А. Бердяев.

Абсурд царит в мире *зазеркалья*; о нем М.К. Мамардашвили писал в связи с «зомби-ситуациями», в которых, «в отличие от Homo sapiens, т. е. знающего добро и зло, является “человек странный”» [5, с. 109, 111, 119]. Зазеркалье выступает в качестве *места* или своего рода питательной среды существования этого «странного человека» (в русской культурной традиции — у А.С. Грибоедова, М.Ю. Лермонтова). Действительно, «аномальное знаковое пространство затягивает в себя все, что с ним соприкасается».

Русская культурная традиция особое, едва ли не почетное место отводит *оборотню*, который в самом своем двойственном качестве есть воплощение нелепицы. Он несет в себе признаки абсурда бытийного, но одновременно обладает редкой эстетической выразительностью.

Русская классика, раз и навсегда опрокинув не только вечные ценности, чего в свое время страшился Н.А. Бердяев, но и привычные соотношения, образовала особые *игры вокруг дурака* (юродивого, безумца — неважно). Сформировался, по словам Д.С. Лихачева, «мир перевернутый, абсурдный, дурацкий» [6, с. 350] — и это еще в древности. Дурак стал одним из центральных «героев» русской культуры; тот, кто, «в утробе матери занимал неправильное положение», кто, живя в помойной яме, из нее был изгнан «за неплатеж денег», как в рассказе П.В. Засодимского «Дурак».

Иногда подобный персонаж не только сам окзывается нелепым, но и других почитает за дураков, порождая цепную реакцию абсурда. В странной дискуссии, развернувшейся в притче В.М. Гаршина «То, чего не было», ящерица, утратившая хвост вследствие того, что на него наступил кучер, на вопрос о причине повреждения злополучного хвоста скромно отвечала: «Мне оторвали его за то, что я решилась высказать свои убеждения».

В карнавальном игре, затеянной русскими классиками, царит даже не аллегорическая Смерть, как в Средневековье, а конкретный мертвец. Как у А.В. Сухова-Кобылина. Как у Ф.М. Достоевского, если вспомнить предельно абсурдный «Бобок». Как у Н.В. Гоголя — практически повсюду, а не только в «Мертвых душах»; и прав А. Терц, отметивший сверхъестественную живость гоголевских вещей и лиц «при одновременной безжизненности, мертвизне» [7, с. 315].

К.Г. Юнг заметил, что невротиком становится человек, которому «никогда не удавалось осуществить в настоящем то, чего бы ему хотелось, и кто поэтому не может радоваться прошлому» [8, с. 195]. Нелепость самоощущения, влекущая за собой нелепицы социальные, заключается (в версии русских классиков) в том, что колоссальное напряжение сродни стрессу рождается ожиданием: «через 200—300 лет» произойдет то, о чем мечтают чеховские персонажи. А несколькими десятилетиями позже на западной «обочине» засели «в ожидании Годо» совсем другие персонажи.

Проблема абсурда как *источника и индикатора русской трагедии* раскрывается, по нашему мнению, столь же парадоксально, как она поставлена: так, для эмигрантов — изгнанников и потому жертв революции — А.С. Пушкин был несомненной и прекрасной частью России, утратившей в их глазах признаки любимой (достойной любви) родины [9]. И они «нагрузили» личность ушедшего ге-

ния своими комплексами и настроениями, выстроив совершенно особый, поистине абсурдный логический ряд. В нем перепутались эпохи, страны, поступки и оценки; авторитетным для признания русского гения становится живущий в Италии японец, инженер, «большой любитель, даже знаток русской литературы и восторженный обожатель Пушкина» (А. Амфитеатров).

В эмигрантском видении, которое демонстрируют русские авторы в отношении А.С. Пушкина, рядом с мыслью о невоспроизводимости совершенства, присущего гению, до абсурда доведены попытки «докончить» не только тексты, но жизнь самого гения. Здесь мы имеем в первую очередь «*скрытый абсурд*» — попытку завершить пушкинскую жизнь так или иначе. В свою очередь предпринимаются попытки «логические» и «мистические».

Словно бы от имени ироничных и прозорливых дам З. Шаховская предприняла поистине — с точки зрения логики — абсурдную попытку: пофантазировала, что было бы, если бы А.С. Пушкин прожил полноценную по длительности жизнь и готовился бы отпраздновать семидесятилетие. Так, он не только сожалел бы о бедном Дантесе, который после их дуэли остался «без носа и без глаза изуродованный навсегда», но и желчно осуждал бы молодечество сродни озлоблению — и свое, и М.Ю. Лермонтова. В рамках «скрытого» абсурда была предпринята и попытка мистического (строго говоря, мистико-иронического) продолжения жизни А.С. Пушкина. Своему сочинению «*Пушкин в Париже*» С. Черный дал соответствующий подзаголовок — «фантастический рассказ». Действие его происходит за разумными пределами человеческой жизни, через 127 лет после рождения А.С. Пушкина, который материализуется в виде пирата. Все авторы, как это было, вероятно, характерно для эмигрантской среды, стремятся поставить поэта под свои знамена, превращая в абсурд не только саму революцию, но и любые ее последствия. Естественно, что в эмигрантской среде А.С. Пушкину не нравится, и он, поморщившись от обступающего абсурда («*Ах, какой нелепый день!*»), в гоголевско-подколесинском духе распакивает окно, оставляя в гостиничном номере... *пустоту*.

Рядом со *скрытым абсурдом* «продолжения» пушкинской жизни у З. Шаховской и С. Черного интерпретаторы XX в. демонстрировали *явный абсурд* в наследовании (или использовании) пушкинской традиции. Они прибегали к одному из любимых культурных источников, приему двойника, предъявляя классическую и модернистскую его вариации.

В классической традиции, включающей такие эпизоды существования русского «маленького человека», как жизнь и смерть Акакия Акакиевича и Поприщина у Гоголя, Соленого и Червякова у Чехова,

М. Осоргин сочиняет рассказ «Человек, похожий на Пушкина». Невероятно (абсурдно) именно то, что этот человека был похож на Пушкина... даже в его, Пушкина, старости. Маленький бездетный чиновник «по акцизному ведомству» Телятин Александр Терентьевич обладал преотличным почерком и целыми днями «заполнял пустые места на цветных бланках». Мотив пустоты как воплощения абсурда появляется и здесь.

Явственный характер абсурда как способа формирования «контрреволюционного» модуса классики проступает в модернистской фантазии Г. Иванова «Чекист-пушкинист», где острота общается ситуации не только профессиональным статусом героя, но и тем, что «сдвинуто» само понятие «пушкинист»: это не ученый, а якобы потомок, разумеется отмеченный необходимым внешним сходством. Товарищ Глушков — «небольшого роста, курчавый, смуглый», имеющий «живые карие глаза, очень красный рот» — не просто цитирует А.С. Пушкина, но объявляет себя его внуком. Абсурдный круг революционной непримиримости замыкается: палач с ласковыми интонациями; внук гения, воплотивший мрачное злодейство; убийца, обитающий в доме и в одежде, вероятно им же и убитых людей.

Наконец, абсурд в свойственной ему сатирической эманации предстает в «Маленьком фельетоне» Дона Аминадо. Произносящий зажигательную речь товарищ преследует благую цель: увековечить память А.С. Пушкина с точки зрения победившего в революции пролетариата, очистив ее от наростов «цензурного гнета» и предоставив для «широкого массового потребления». Пародийному перестроению подвергается всем с детства знакомое вступление к «Руслану и Людмиле». В угоду известной тенденции «вульгарного социологизма» «лукоморье» превращается в «оплот воинствующего империализма», дается обличение «развратного» и «кадетского» дуба и замещение его «молодым бедняцким» ясенем.

Скрытый абсурд «встраивания» поэта в непрожитое им, чаще всего послереволюционное время сочетается с *явным абсурдом* внедрения писателями-эмигрантами своих социально-нравственных позиций под знаменем борьбы с опошлением России.

РУССКАЯ ТРАГЕДИЯ

Сценический опыт (в частности, В.Э. Мейерхольда, Г.А. Товстоногова, Ю.П. Любимова, А.В. Эфроса) подчеркивает такой специфический смысл драматического искусства, как его жанровые парадоксы (Н.В. Гоголь, а вместе с ним — А.В. Сухово-Кобылин, М.Е. Салтыков-Щедрин и др.); существуют русская комедия, рус-

ская трагедия, русская драма как «нелинейные» жанры, в противовес европейской, в частности классицистской либо романтической традиции. Сформировалась специфическая (парадоксальная) картина мира, предвосхитившая зарождение европейской драмы абсурда (алогизм, оборотничество и перевертыши, феномен «пустоты»), имеющая отчетливую социально-критическую (гротесковую) природу.

Уникальное культурфилософское измерение русской драмы формирует логическую цепочку: время, пространство и человек, затерянный во времени и пространстве (А.П. Чехов, М. Горький); в частности, первый из них как демиург «драмы абсурда» и второй как призма нравственного опыта начала нового века — века немилосердного и воинственного (проблема «милосердия для бедных»).

«Изо всех родов сочинений самые неправдоподобные... сочинения драматические, а из сочинений драматических — трагедии», — писал А.С. Пушкин [10, с. 37]. Согласно идущей от античности традиции, эпохе разложения государства, общественному упадку должны были соответствовать жанры комические, а подъем национального самосознания, в частности освободительного движения в стране, должен был найти свое отражение в жанре серьезном и значительном — трагедии.

Начиная работу над трагедиями, А.С. Пушкин ставил перед собой совершенно новые задачи не только общественного, но и художественного порядка. В вопросе о самом жанре трагедии его особое внимание привлекают два момента: основные «струны», как он говорит, зрительского восприятия и природа трагизма в его пьесах. Свое понимание главных «струн» и их соотношения А.С. Пушкин теоретически определил так: «Смех, жалость и ужас — суть три струны нашего воображения» [10, с. 213].

Не осознаваемыми обычно в качестве абсурдистского дискурса русской трагедии, но весьма, тем не менее, значимыми представляются своеобразные перевертыши восприятия, обнажающие в пушкинских трагедиях новый смысл, именно нелепость каких-то явлений. Характерны в этом плане две реплики перед появлением юродивого в «Борисе Годунове» (сцена «Площадь перед собором в Москве»):

Третий. Чу! шум. Не царь ли?

Четвертый. Нет, это юродивый.

В раскрытии трагических противоречий жизни своих героев А.С. Пушкин соответствует каноническому определению Аристотеля, по которому «трагедия есть подражание... страшному и жалкому, а последнее происходит особенно тогда, когда случается неожиданно» [11, с. 70]. Жалость же, о которой говорят и Аристотель, и сам А.С. Пушкин (одна из

трех струн воображения), вызывают такие пушкинские трагические герои, как Годунов и Сальери, которые по каноническим понятиям могли бы быть названы «злодеями».

В России, однако, не так много трагедий в традиционном понимании этого жанра. Куда больше трагедий, «вычерпанных» из формально и просто-душно числившихся таковыми комедий. Позволим себе предположение в духе той проблемы, о которой идет речь: *есть народы и страны, где трагедия — это жанр художественных произведений* (такими, полагаем, были античная Греция и классицистская Франция), *а есть народы и страны, для которых трагедия — это ментальная характеристика* (Испания, Россия).

Так, о жанре пьесы Н.В. Гоголя «Ревизор» в постановке МХАТ (1927), вопреки инновационным представлениям, говорили: «...Комедия, столь чутко принятая уже Одоевским как трагедия, и, конечно, по существу своему не чем иным, как трагедией и не являющаяся, она и в теперешней постановке Художественного театра... все же не являет почти ни одной черты трагической своей сущности...» [12, с. 53–54]. История зарвавшегося микроскопического ничтожества, если в центре стоит оно само по себе, а не общественные условия, вызвавшие его к жизни, остается предметом анекдота, шутки, водевиля, комедии наконец.

Лишь социально-историческая окраска может изменить жанр спектакля, как это и произошло у В.Э. Мейерхольда (1926). Последний выявил в гоголевском «смехе сквозь слезы» трагедию, причем трагедию не личности (поскольку таковой нет), а общества, заполненного «нечеловеками», поистине гротескными. Парадоксальное обозначение жанра, данное В.Э. Мейерхольдом «Ревизору», Л.П. Гроссман определил как «трагедия-буфф» [13, с. 39], чем оба отразили сплав фантастического и реального, на котором строится этот спектакль.

«Ужели это не трагедия, а водевиль?» — спрашивал М.Е. Салтыков-Щедрин о своей «Современной идиллии». Русские сатирики усугубляли смехом всеобщее ощущение потерь и трагедий. Ибо прав был классик: невозможно «к таким явлениям» относиться с «надлежащей серьезностью», ибо ничего, кроме презрения, «к ним чувствовать нельзя, да и не должно».

Отдельный и особый вопрос — *трагедийный модус творчества А.П. Чехова*. Этот театральный акцент подчас хотели видеть там, где его не было («обыкновенные истории» провинциальных жителей, вроде доктора Дымова или доктора Старцева/Ионыча), но не всегда готовы были признать там, где он в действительности был (например, в абсурдно-жестоким отношении самого писателя к персонажам-женщинам). Пьесы А.П. Чехова, включая две, формально имеющие заглавных ге-

роев, — «Иванов» и «Дядя Ваня» — являются пьесами-полилогами, своего рода пьесами без героя, следовательно, они не могут в строгом понимании жанра соответствовать принципам трагедии. Отказываясь «начинять» свои пьесы «исключительно ангелами, подлецами и шутами» (т. е. делать либо трагедиями, либо комедиями), А.П. Чехов создает едва ли не пародию на трагедию, человека-проблему, дав ему самую незамысловатую русскую фамилию Иванов (которого иронически называл «Болвановым»).

Хронотоп, отрефлексируемый А.П. Чеховым в драматических текстах, определялся также трагически; критик писал о том, что время у каждого из чеховских персонажей — свое, время «разбежалось» [14]. При видимости всеобщей взаимосвязанности, непрерывного и плотного течения жизни его драмам свойственна особая, разреженная атмосфера. Не конкретные коллизии или персонажи у А.П. Чехова трагичны, а мироощущение — вот, о чем в свое время настойчиво толковал и мысль о трагических проявлениях подчеркивал Е.Б. Вахтангов: «У Чехова не лирика, а трагизм. Когда человек стреляется, — это не лирика. Это или Пошлость, или Подвиг... И у Пошлости, и у Подвига — свои трагические маски» [15, с. 232].

Новый дискурс обусловил новые жанровые особенности горьковских спектаклей, приобретших трагические оттенки. «Трагический балаган» — назвал А.М. Горький переплетение высокого духовно-нравственного напряжения и доходящей до фарса пошлости бытия словами Петра в «Последних». «Трагипошлость» — определил Г.А. Товстоногов эстетическую сущность своего спектакля «Мещане» [16, с. 181]. Режиссеры открыли в горьковской поэтике сочетание трагических и комических (сатирических, фарсовых, даже балаганных) оттенков. Эта тенденция наметилась еще при жизни А.М. Горького в постановке Государственного академического театра им. Е.Б. Вахтангова (режиссура Б.Е. Захавы) «Егор Булычев и другие» [17, с. 346], но в полной мере она получила развитие позднее, в конце 1950-х гг., когда после патетического «На дне» в постановке Л.С. Вивьена (Московский драматический театр им. А.С. Пушкина, 1956) появились «Варвары» Г.А. Товстоногова (Большой драматический театр, 1959), решенные как трагикомедия. Наконец, трагичность жизни стала для персонажей спектакля Г.Б. Волчек «На дне» в Московском государственном академическом театре «Современник» (1968) обыденностью. Дикое существование *на дне* — это своего рода «обыкновенная трагедия», их ежедневная жизнь; этим ощущением снимался обычный для многих постановок «На дне» налет маскарадной дерзости с костюмов, занятий, речей, повадок.

РУССКИЕ ПИСАТЕЛИ В ПАРАДИГМЕ ПРЕДВИДЕНИЙ И ПРЕДОСТЕРЕЖЕНИЙ

А.С. Пушкин строил свою образную систему на границе политики, нравственных/вечных вопросов и собственных, подчас невыносимо абсурдных жизненных ситуаций. Собирая воедино реплики его персонажей и его собственные суждения, получаем картину русской трагедии, круто замешанной на русском абсурде. Перечислим только основные пересечения трагедии и абсурда: «живая власть для черни ненавистна» (ограниченность массового сознания в восприятии социальных практик), «страшен русский бунт» (понимание агрессивности и легкой возбудимости, присущих массовому сознанию); А.С. Пушкин — мифологизированный соратник декабристов (см. развертывание представлений о его судьбе у Ю.Н. Тынянова, Н.Я. Эйдельмана). План написать трагикомическую/абсурдную сцену казни Шуйского с шутками палача на «лобном месте» — это откровенное воплощение интересующей нас тенденции.

А.Н. Островский. Казалось бы, у него сконструирована ироническая коллизия и абсурдистская метафора (сочинение Крутицкого «О вреде всяких реформ вообще» в пьесе «На всякого мудреца довольно простоты»). Однако псевдопрогрессивный пустозвон Городулин (инвариантность персонажей налицо — этот ведет свою традицию от Грибоедовского Репетилова) ничуть не лучше безобидно-реакционного Крутицкого. В то же время самые острые обличительные, революционно звучащие речи во всем объемном драматургическом наследии Островского произносит... безработный актер Несчастливцев в пьесе «Лес» (причем это — текст пьесы Ф. Шиллера, «цензурованный» и разрешенный к представлению).

А.В. Сухово-Кобылин, один из самых ярких отечественных классиков-абсурдистов, подчеркивал в своей трагикомической трилогии: прогресс как основа, условие и предтеча революции — удел самых убогих, мимикрирующих, абсурдно-энтузиастичных людей (прогресс можно было «объявить», а впереди прогресса — так что прогресс был уже позади — шел убогий, зловонный Тарелкин). На протест человек оказывается сподвигнутым от безысходности, ужаса, поэтому совершает действия едва ли не в бреду. Трагически детерминированный русский абсурд — это своего рода мёрдок.

И.С. Тургенев, И.А. Гончаров (считаем необходимым в контексте своей гипотезы объединить этих двух писателей). У них «революционер» (кавычки не случайны) как преобразователь

или хотя бы прагматик — человек, предрасположенный к относительной радикализации жизни, и возможно именно поэтому — иностранец (Инсаров у Тургенева, Штольц у Гончарова), ибо идея низвержения/радикального изменения/разрушения русскому человеку, по представлениям обоих писателей, не близка. Революционизирующие филиппики Базарова по своей сути лишены социальной детерминанты, это — обычный для представителей естественно-научного знания дискурс, который в свое время ошибочно называли нигилизмом. Не лень, не обывательская апатия, но стремление к покою сродни гармонии — таково целеполагание русского человека (по И.А. Гончарову, да и, в определенной степени, по И.С. Тургеневу). Подчеркнем: *русский абсурд очевидно превосходит русскую трагедию*, которая, как и любая трагедия, есть продукт психологической неплотности, транслируемой в социальную сферу, где деструктивность охватывает социум в его значительном объеме.

М.Е. Салтыков-Щедрин сварьировал вечную тему, обозначив «тени» как мёрдок российской системы управления людьми и государством. Изобретение глагола «годить» (роман «Современная идиллия») применительно к либеральному дворянству и превращение «современной идиллии» в позорную историю покупки жениха для «штучки» купца Парамонова — это трагический для России, абсурдный «скверный анекдот» для малопосвященной публики, если пользоваться выражением другого русского классика Ф.М. Достоевского.

Л.Н. Толстой, Ф.М. Достоевский (позволим объединить в своем построении этих двух гениев, как делали выше с И.С. Тургеневым и И.А. Гончаровым). Причина объединения писателей в том, что у обоих аморальность революционности — имплицитна (у Л.Н. Толстого Наполеон — это прежде всего продукт революции), с одной стороны, и едва ли не истерична в своей декларативности (у Ф.М. Достоевского в его пути к «Бесам» и в токсичном понимании неизбежности революционизирующих коллизий как следствия реализации, говоря современным языком, комплекса неполноценности) — это едва ли не наиболее острая «вершина» во встречном движении русского абсурда и русской трагедии.

А.П. Чехов разворачивает в своих художественных текстах, прежде всего пьесах, абсурдность разговоров — именно и только их — о революции («через 200–300 лет», «вся Россия — наш сад») в условиях реального и явственного угасания и разрушения основ жизни. В чеховской версии русский абсурд — это отсутствие необходимости взрывать то, что гибнет само. Русская же трагедия (особенно если учесть, что некоторые свои пьесы с откровенно трагической фабулой он назвал

комедиями) — это не только взрыв как результат люмпенской деструктивности, но отсутствие психоэмоциональной системности в действиях, направленных на созидание нового *только* в результате разрушения прежнего. У А.П. Чехова уровень революционизированности — сугубо поведенческий, в лучшем случае эстетический: это и выкрик не ставшего популярным писателя Треплева «нужны новые формы», это и главный источник стабильности — выходец из крепостной среды, не услышанный прежними хозяевами жизни, покупатель вишневого сада Лопахин.

А.М. Горький традиционно считается писателем революционным. Однако эта точка зрения определенно опровергается его текстами, причем в некоторых случаях — известнейшими. С одной стороны, учитываем романтические интенции, характерные для раннего творчества А.М. Горького (отметим своеобразную абсурдность дискуссии о правильном ударении в реплике из «Песни о Буревестнике» — «пусть», «сильнее», «грянет» или «буря», возможен каждый из вариантов, абсурдность и трагедия не социального, а эстетического бытования горьковского текста состоят уже в том, что кто-то может призывать бурю как источник перемен, а кто-то — желать ее особого масштаба). С другой стороны, обращаем внимание на уже упоминавшуюся атмосферу безысходности, в которой рождаются спонтанные революционные «выбросы» (это, в частности, касается романа «Мать»), и на тот явно абсурдный факт, что большинство склонных к революционным декларациям, но не действиям персонажей у А.М. Горького — люди достаточно ограниченные как в интеллектуальном, так и в психоэмоциональном планах: машинист Нил («Мещане»), который планирует изменить «расписание поездов»; недостудент Влас («Дачники»), способный только пародировать чужие вирши; не говоря уже о случайно попавшем в революционный поток Климе Самгине. Интуитивно прозревая трагизм революции, реально происходящей в стране, призывая к милосердию и являя его скромные, парадоксальные образчики («На дне», «Фальшивая монета»), А.М. Горький *оказался едва ли не главным — или, скажем так, вторым по активности после А.С. Пушкина — «контрреволюционером» в русской литературной практике.*

А.И. Солженицын сформулировал, как сказали бы адепты массовой культуры, слоган: «Революция — это хаос с невидимым стержнем» [18]. Добавим ключевое для абсурда как основы трагедии слово хаос (видимо, математик по образованию, писатель еще не владел синергетическими представлениями, иначе он продолжил бы свою мысль в сторону энтропии). Таково писательское, художественное и публицистическое, социальное и нравственное восприятие коллизии.

Завершая построение гипотезы, что *русский абсурд есть основа русской трагедии, которую провидели и от которой пытались так или иначе предостеречь русские писатели*, настроенные вовсе не столь революционно, как укоренилось полагать в массовом сознании (а потому — своего рода «контрреволюционеры»), подчеркнем следующее. Для интеллектуалов, каковыми, несомненно, были русские писатели-классики, революция — это эксперимент, не предполагающий реального воплощения опыта, если угодно, симулякр. Для людей (как принято было говорить в свое время, народных масс) — вполне конкретное деяние, цель и итог — уничтожение прежнего порядка вещей, одной из компонент которого являются только что упомянутые интеллектуалы.

Это ли не трагедия? Это ли не абсурд? Это ли не основания для того, чтобы современное, легковверное и подчас агрессивное массовое сознание восприняло глубокие предвидения и настойчивые предостережения русских классиков?

Список источников

1. Злотникова Т.С. Русский абсурд: классические истоки и актуальные практики // Современные трансформации российской культуры / отв. ред. И.В. Кондаков. Москва : Наука, 2005. С. 442–480.
2. Злотникова Т.С. Абсурд // Культурология. Энциклопедия: в 2 т. Москва : РОССПЭН, 2007. Т. 1. С. 20–23.
3. Злотникова Т.С. Эстетические парадоксы русской драмы : научная монография. Ярославль : Изд-во Ярославского гос. пед. ун-та, 2011. 288 с.
4. Бердяев Н.А. Самопознание. Москва : Междунар. отношения, 1990. 336 с.
5. Мамардашвили М. Как я понимаю философию. Москва : Прогресс, 1992. 414 с.
6. Лихачев Д.С. Историческая поэтика русской литературы : Смех как мировоззрение и др. работы. Санкт-Петербург : Алетейя, 1997. 508 с.
7. Терц А. В тени Гоголя // Собр. соч. : в 2 т. Москва : Старт, 1992. Т. 2. 354 с.
8. Юнг К.Г. Проблемы души нашего времени. Москва : Прогресс : Универс, 1996. 329 с.
9. Тайна Пушкина: из прозы и публицистики первой эмиграции. Москва : Эллис Лак, 1998. 541 с.
10. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений : в 10 т. Москва ; Ленинград : Наука, 1949. Т. 7. 767 с.
11. Аристотель. Поэтика. Об искусстве поэзии. Москва : Гос. изд-во худож. лит., 1957. 184 с.
12. Соболев Ю. «Ревизор» // Спектакли и годы : сборник. Москва : Искусство, 1969. 520 с.
13. Гроссман Л. Трагедия-буфф // Гоголь и Мейерхольд. Москва : Никитинские субботники, 1927. 88 с.
14. Свободин А. Большой круг! // Театр. 1972. № 10. С. 17–28.
15. Вахтангов Е.Б. Записки, письма, статьи. Москва ; Ленинград : Искусство, 1939. 403 с.

16. Товстоногов Г.А. О профессии режиссера. Москва : Всерос. театр. о-во, 1967. 354 с.
17. Юзовский Ю. Советские актеры в горьковских ролях. Москва : Всерос. театр. о-во, 1964. 346 с.
18. Солженицын А.И. Размышления над Февральской революцией [Электронный ресурс]. URL: <http://www.lib.ru/PROZA/SOLZHENICYN/fevral.txt> (дата обращения: 16.08.2017).

WARNINGS AND FORESIGHTS OF RUSSIAN CLASSICS: BETWEEN ABSURDITY AND TRAGEDY

TATIANA S. ZLOTNIKOVA

K.D. Ushinsky Yaroslavl State Pedagogical University, 108, Respublikanskaya Str., Yaroslavl, 150000, Russia
E-mail: zlotnts@rambler.ru

Abstract. *The article summarizes the ideas of paradoxical correlation of absurdity, as a characteristic code of the Russian culture, and tragedy, which is not just a genre, but a mentally deterministic modus of being. The Russian absurdity is defined at two main levels: the personality of creator and the mechanism of artistic image creation. The psychological, philosophical and aesthetic facets of Russian absurdity actualize in relation to the creative and, most importantly in our case, social, political existence of the Russian classics: A.S. Pushkin, N.V. Gogol, A.P. Chekhov, A.M. Gorky, I.S. Turgenev, I.A. Goncharov, M.E. Saltykov-Shchedrin and A.V. Sukhovo-Kobylin, A.I. Solzhenitsyn. The article proves that the “Russian tragedy” is not just a genre characteristic of literary and theatrical works, but a specific, accepted by mass consciousness concept and a way of understanding the world, bordering on the grotesque. In the context of the absurd and tragic beginnings of Russian culture, there is built a paradigm of a kind of “counter-revolutionary”, which could literally be expressed by Russian immigrants-writers. There are marked the concerns about riots and revolutions, selfish and ridiculous notion of progress, which resulted in a system of foresights and warnings, presented in the Russian classical literature, regarding social cataclysms and overthrowing. The author sees the reason for the modern, glibble and sometimes aggressive mass consciousness to take the pulse of Russian classics.*

Key words: Russian classics, absurdity, tragedy, foresight, warning, “counter-revolutionary”, A.S. Pushkin, N.V. Gogol, M.E. Saltykov-Shchedrin, F.M. Dostoyevsky, A.N. Ostrovsky, A.P. Chekhov, A.M. Gorky, I.S. Turgenev, I.A. Goncharov, A.V. Sukhovo-Kobylin, N.A. Berdyaev, A.I. Solzhenitsyn.

Citation: Zlotnikova T.S. Warnings and Foresights of Russian Classics: Between Absurdity and Tragedy, *Observatory of Culture*, 2017, vol. 14, no. 6, pp. 644–652. DOI: 10.25281/2072-3156-2017-14-6-644-652.

Acknowledgements. This article is written with the support of the Russian Science Foundation, project No. 14-18-01833-II “Text and Context of Popular Culture: Russian Discourse”.

References

- Zlotnikova T.S. Russkii absurd: klassicheskie istoki i aktual'nye praktiki [The Russian Absurdity: Classical Origins and Current Practices], *Sovremennye transformatsii rossiiskoi kul'tury* [Modern Transformations of Russian Culture]. Moscow, Nauka Publ., 2005, pp. 442–480.
- Zlotnikova T.S. Absurd [Absurdity], *Kul'turologiya. Entsiklopediya: v 2 t.* [Cultural Studies. Encyclopedia: in 2 volumes]. Moscow, ROSSPEN Publ., 2007, vol. 1, pp. 20–23.
- Zlotnikova T.S. *Esteticheskie paradoksy russkoi dramy: nauchnaya monografiya* [The Aesthetic Paradoxes of Russian Drama: Scientific Monograph]. Yaroslavl, Yaroslavskogo Gosudarstvennogo Pedagogicheskogo Universiteta Publ., 2011, 288 p.
- Berdyaev N.A. *Samopoznanie* [Self-Knowledge]. Moscow, Mezhdunarodnye Otnosheniya Publ., 1990, 336 p.
- Mamardashvili M. *Kak ya ponimayu filosofiyu* [As I Understand the Philosophy]. Moscow, Progress Publ., 1992, 414 p.
- Likhachev D.S. *Istoricheskaya poetika russkoi literatury: Smekh kak mirovozzrenie i dr. raboty* [Historical Poetics of Russian Literature: Laughter as a Worldview and other works]. St. Petersburg, Aleteiya Publ., 1997, 508 p.
- Tertz A. V teni Gogolya [In the Shadow of Gogol], *A. Terts. Sobr. soch.: v 2 t.* [A. Tertz. Collected Works: in 2 volumes]. Moscow, Start Publ., 1992, vol. 2, 354 p.
- Jung C.G. *Problemy dushi nashego vremeni* [Modern Man in Search of a Soul]. Moscow, Progress Publ., Univers Publ., 1996, 329 p.
- Taina Pushkina: iz prozy i publitsistiki pervoi emigratsii* [Pushkin's Secret: From the Prose and Journalism of the First Emigration]. Moscow, Ellis Lak Publ., 1998, 541 p.
- Pushkin A.S. *Polnoe sobranie sochinenii: v 10 t.* [Complete Works: in 10 volumes]. Moscow, Leningrad, Nauka Publ., 1949, vol. 7, 767 p.
- Aristotle. *Poetika. Ob iskusstve poezii* [Poetics. On the Art of Poetry]. Moscow, Gosudarstvennoe Izdatel'stvo Khudozhestvennoi Literatury Publ., 1957, 184 p.
- Sobolev Yu. “Revizor” [The Government Inspector], *Spektakli i gody: sbornik* [Performances and Years: Collection]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1969, 520 p.
- Grossman L. Tragediya-buff [Tragedy-Bouffe], *Gogol' i Meierkhol'd* [Gogol and Meyerhold]. Moscow, Nikitinskie Subbotniki Publ., 1927, 88 p.

14. Svobodin A. Bol'shoi krug! [The Big Circle!], *Teatr* [Theatre], 1972, no. 10, pp. 17–28.
15. Vakhtangov E.B. *Zapiski, pis'ma, stat'i* [Notes, Letters, Articles]. Moscow, Leningrad, Iskusstvo Publ., 1939, 403 p.
16. Tovstonogov G.A. *O professii rezhissera* [About the Profession of Director]. Moscow, Vserossiiskoe Teatral'noe Obshchestvo Publ., 1967, 354 p.
17. Yuzovsky Yu. *Sovetskie aktery v gor'kovskikh rolyakh* [Soviet Actors in Gorky Roles]. Moscow, Vserossiiskoe Teatral'noe Obshchestvo Publ., 1964, 346 p.
18. Solzhenitsyn A.I. *Razmyshleniya nad Fevral'skoi revolyutsiei* [Reflections on the February Revolution]. Available at: <http://www.lib.ru/PROZA/SOLZHENICYN/fevral.txt> (accessed 16.08.2017).

РОССИЙСКАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ
С МЕЖДУНАРОДНЫМ УЧАСТИЕМ

5—7 июня 2018 г.,
ЯРОСЛАВЛЬ

«ПРОБЛЕМЫ РОССИЙСКОГО САМОСОЗНАНИЯ: МАКСИМ ГОРЬКИЙ И РУССКАЯ ПРОВИНЦИЯ. К 150-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ»

Проблематика конференции определяется культурфилософским осмыслением феномена творческой личности, философских, литературных и художественных исканий рубежей веков и феномена провинции в отечественной и мировой культуре.

Сегодня необходимо признать: философия и антропология Максима Горького — явление куда более значимое, чем его социально-политический дискурс. Творческое наследие М. Горького, переставшего восприниматься только «буревестником революции», полемистом и возмутителем эстетического спокойствия, может и должно изучаться как индикатор нравственно-психологических проблем эпохи. В этом его качестве предполагается освещение проблемы бытия отдельного человека в его произведениях: поиск/ожидание понимания и сочувствия, падение социального и гендерного статуса человека, растерянность перед жизнью.

Организатор конференции:

Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского:

- ◆ кафедра культурологии,
- ◆ Национальный исследовательский центр «Мир русской провинции».

Соорганизаторы:

- ◆ Институт философии РАН (сектор философии культуры),
- ◆ Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Школа философии).

Тематика заседаний:

- ◆ «Онтология и антропология Максима Горького: мир — Россия — провинция»;
- ◆ «Культурные смыслы концепта «Горький»: хронотоп личности»;
- ◆ «Интерпретация и рецепция творчества М. Горького: негатив, позитив, нейтралитет»;
- ◆ «А.М. Горький в российском самосознании».

Председатель оргкомитета — **Т.И. Ерохина**, доктор культурологии, профессор, заведующая кафедрой культурологии ЯГПУ им. К.Д. Ушинского.

Заместитель председателя оргкомитета — **С.А. Никольский**, доктор философских наук, главный научный сотрудник — руководитель сектора философии культуры Института философии РАН.

Председатель программного комитета — **Т.С. Злотникова**, доктор искусствоведения, профессор ЯГПУ им. К.Д. Ушинского, научный руководитель Национального исследовательского центра «Мир русской провинции».

Срок подачи заявок до 15 января 2018 года.

Контакты: a.ereimin@yspu.org; k.kultur.yspu@yandex.ru; cij_yar@mail.ru

Подробнее: <https://conf.yspu.org/events/gorkij/>