

УДК 821.161.1.09

ЭСТЕТИКА И ПОЭТИКА ЧЕРНОГО ЮМОРА:

ЛИРИКА О. ГРИГОРЬЕВА

© 2009 А.А. Житенев

Воронежский государственный университет

Поступила в редакцию 10 марта

Аннотация: Автор рассматривает черный юмор как синтез таких эстетических категорий, как безобразное, комическое и трагическое. Формами выражения черного юмора в статье называются гротеск, парадокс и алогизм.

Ключевые слова: безобразное, комическое, черный юмор

Abstract: The author considers black humour as synthesis of such aesthetic categories, as ugly, tragical and comic. In article the grotesque, paradox and alogism is considered as forms of expression of black humour.

Key words: ugly, tragical, black humour.

Модернистское художественное сознание тесно связано с парадигмой комического. Неотделимое от фундаментального для модернизма принципа остранения, комическое предстает способом «одновременно мыслить гетерогенное, противоречивое, амбивалентное и представлять все это в форме мультиперспективного коллажа» [12, 32]. «Обращение к парадигме комического — следствие принципиальной дискретности бытия» [10, 65], возможность противопоставить «"бессмысленное" действие, смешное своей нарочитой неадекватностью, <...> рутинной системе утилитарных поступков» [3, 51]. Спектр оттенков комического, как и форм презентации смешного, в модернизме очень велик, но даже среди этого многообразия выделяется своей особой природой феномен черного юмора.

Обязанный своим возникновением теории французского сюрреализма, термин «черный юмор» приобрел самое широкое хождение. Среди прочего, он обнаружил высокий объясняющий потенциал при характеристике некоторых явлений русского литературного авангарда. Выполняющий «функции эстетической и этической переоценки мира», черный юмор в этом контексте

обычно соотносится либо с «демоническими и inferнальными» традициями «романтического гротеска», либо с единством «иррационального ужаса и комического эффекта» в гротеске абсурдистском [17, 52-53]. И в том, и в другом случае, однако, остается непроясненной и эстетическая природа черного юмора, и, отчасти, система художественных приемов, призванных его реализовать. Между тем черный юмор может рассматриваться как своего рода предел модернистского «жизнетворчества».

В самом деле, черный юмор может рассматриваться как предельная, на грани саморазрушения, реализация модернистских принципов «отрешения» и «лудизма». Всякий модернистский текст, выстраивающийся как самоценный мир, предполагает усиление элемента условности, отсеменение всех второстепенных для впечатления деталей: «отрешение совершается <...> от всего, что связано с действительностью данного явления» [1, 207]. Вместе с тем самоценность художественной реальности напрямую зависит от способности авторского сознания ее пронизать, утверждая игровую природу текста: «художник наших дней предлагает нам смотреть на искусство как на игру» [6, 174]. Очевидно, что и первый, и второй принципы представляются универсаль-

© Житенев А.А., 2009

ными лишь до тех пор, пока не обнаруживается проблематичность авторской субъективности, а характер отражаемого опыта позволяет сохранять дистанцию по отношению к миру.

Экзистенциальный опыт нового века нередко ставил под сомнение как эстетическую вневенность, так и право автора на эстетическую автономию. С одной стороны, хаотический характер опыта обуславливал интерес искусства ко всему, в чем эстетическое содержание развоплощено: «Процесс одухотворения в искусстве парадоксальным образом осуществляется путем включения в художественную сферу “чуждого духу” – омерзительного, безобразного» [8, 26]. С другой стороны, хаос в новейшем искусстве не только подчиняет все внешнее, но и проецируется вовнутрь, приводя к несовпадению человека и смысла: трагическое «по-прежнему являет бытийную антиномичность, но неразрешимость уже не несет в себе духовное откровение – ни в открытии скорбной истины, ни в модусе ее проживания» [7, 10].

Черный юмор в таком контексте оказывается точкой соприкосновения комического, трагического и безобразного, крайним из доступных искусству пределов эстетического освоения мира. В самом деле, комическое обычно рассматривается как «противление злу радостью», как «смена видения, смена стекол» [5, 31]. Черный юмор – рубеж, за которым «противление» уже бесполезно, но «смена видения» еще возможна. В сущности, черный юмор является крайним воплощением комикования как реакции на автоматизм бытия, где и «анестезия сердца», нечувствительность к содержанию увиденного, и общительность, заразительность смеха [2, 11-13] становятся отчаянной попыткой защититься от хаоса. Черный юмор – последний возможный отклик на тотальный косный, полностью отчужденный мир.

Восприятие мира в таком ключе – характерная черта позднеавангардной традиции, но в еще большей степени – литературы советского андеграунда. Для этой традиции, возникшей и развивавшейся в ситуации остановившегося времени, косность действительности казалась абсолютной. Закономерно, что одной из самых распространенных форм авторского поведения в этой связи оказывалось юродство, «наоборотная», маргинальная логика [9, 78-87]. Юмор в разных его формах виделся формой самозащиты от абсурдной идеологической среды. Смысловая амбивалентность высказывания создавала эффект «комического катарсиса», приглашая читателя «не столько анализировать или эмоционально отзываться на текст, сколько праздновать его» [16, 223]. «Поэзия черного юмора, серой жизни и светлого абсурда» [11, 314] характеризует многие художественные системы этого времени, но в наибольшей степени отличает лирику О. Григорьева.

венные системы этого времени, но в наибольшей степени отличает лирику О. Григорьева.

В своей основе лирика О. Григорьева имеет трагедийно-гротескный образ поэта-юродивого. Предмет его художественного освоения – «абсурд жуткого бытия» [13, 16], первичной характеристикой которого является «выпадение» этического измерения. В этом мире даже равнодушие, противопоставляемое насилию, вменяется в достоинство: «Девочка красивая / В кустах лежит нагой. / Другой бы изнасиловал, / А я лишь пнул ногой» [4, 155]. Неадекватность реакции на боль и страдание, принципиальная неспособность к сопереживанию, непроницаемость внутреннего мира для другого – абсолютная норма искаженной действительности. У Григорьева этот мир имеет два варианта. Первый – реальность люмпенизированного быта, где этическое уже попрано: «Было ранее утро, / А уже стучит угр. / В это ранее утро / мы сидим с ним рыло в рыло» [4, 206]. Другой вариант – детский мир, где этическое еще не сформировано: «С ребятами перемигнулись, / Угостили их папиросами. / А утром с другом очнулись / И нагими, и б сыми» [4, 163]. Граница между этими реальностями весьма условна: «Дети в стихах Григорьева – это окарикатуренные взрослые, с замашками записного обывателя. Взрослые – <...> остановившиеся в своем развитии, невежественные, а то и спившиеся дети» [15, 13]. Совлечение человеческого облика – единственный общий знаменатель, к которому сводится все разнообразие явлений: «Застрял я в стаде свиной, / Залез на одну и сижу, / Да так вот теперь я с ней / И хрюкаю, и визжу» [4, 141].

Поскольку мир О. Григорьева «тесен» – «все уменьшилось в мире, / все везде стало тесно» [4, 159] – он остроконфликтен и зиждется на разных формах бытового «каннибализма» [4, 183]. Один из вариантов вытеснения ближнего – вредительство, явленное в широком диапазоне возможностей от отравления [4, 148] до способности «высморгаться в штору» [4, 174]. Еще один шанс занять чужое место – драка, в которой «круглое» может стать «квадратным» [4, 164], а параллельные прямые – пересекающимися [4, 224]. Насилие видится поэтом неостраненно, как часть повседневности: «Стою за сарделькам в очереди – / Все выглядит внешне спокойно: / Слышны пулеметные очереди, / Проклятья, угрозы и стоны» [4, 164]. Антинорма полностью вытеснила норму, перечень возможных событий заведомо известен и не предполагает перехода мира в какое-либо иное состояние. Тотальной обесцененности бытия не удастся противопоставить ничего другого, кроме загула и дебоша: «С поллитровки мы начали, / А выжрали по галлону. / Пошли и зачем-то раскачивали / У

Эрмитажа колонну. / В пруду ощипали лебеда,
/ Гоняли по Летнему саду; / А после мраморной
Ледой / Выломали ограду» [4, 189]. «Кромешная»
реальность предлагает герою только один выход
– смерть: «Все бегут, крича и визжа, / Толкают, а
ты на ногах еле держишься. / Каждый, рану свою
зажав, / Бежит, спотыкаясь, в свое убежище» [4,
203]. Попытка «найти опору не во внешнем мире
и не в “другом”, но в самосознании» [14, 118] не
предоставляет шанс для спасения, но обнаружи-
вает неразрешимость конфликта.

В поэзии О. Григорьева катастрофизм имеет
не социально-историческую, а онтологическую
природу. Мир поэта – рушащийся, оползающий
[4, 170], соскочивший с орбиты [4, 156], настраи-
вающий на перманентное сопротивление: «один
на один с миром / честно веду войну» [4, 156]. Гра-
ницы между живым и мертвым здесь проницаемы
и условны: «Пришел к жене, голодный, / Пустым
надулся супом / И точно в гроб холодный, / с жи-
вым улегся трупом» [4, 181]. Восприимчивость
к действительности необратимо утрачивается
– чтобы чувствовать боль, нужно «втирать соль
в язвы» [4, 203]. Одновременно со способностью
ориентироваться в реальности редуцируются все
человеческие связи, герой оказывается «куклой
в детском тире» [4, 204]. «Поэтическое» в таком
контексте получает соотносительность с юродиво-
стью, наложением сверхчеловеческой миссии и
бытовой неукорененности: «Поэт ты, а не конь,
/ Ты бомж, а не корова, / Везде под небом дом... / А
ты желаешь дома?» [4, 228]. Герой О. Григорьева
оказывается вовлечен в травестированный круг
евангельских ассоциаций, он умеет «ходить по
водам и небесам», но несет свой крест, «подго-
няемый пинками» [4, 219]; он окружен святыми
со стигматами и орудиями мученичества, но
способен увидеть в них только «шарлатанов» [4,
195]. В мире, где «сатана представлялся Богом,
/ А Бог прикидывался сатаной» [4, 213], миссия
юродивого недовоплотима и трагична, он ни-
кого не способен ни просветить, ни наставить:
«Стыдно гордиться зрением, / Когда ты среди
слепых. / <...> / Всей толпой налетели – / И ос-
лепили меня» [4, 216].

Элементарность человеческого бытия обус-
ловливает особый строй художественного языка.
Поэтика Григорьева сродни лубку и примитиву
[15, 17], лирическое высказывание нередко сводится
к точечной фабуле, к ситуативной формуле:
«Окошко, стол, скамья, костыль, / Селедка, хлеб,
стакан, бутылка» [4, 193]. Ее содержание исчер-
пывается категориями безобразного и ужасного,
эстетическую рамку создает черный юмор [14, 13],
выразительные возможности которого соотносятся
с амбивалентным отображением реальности:
«Топор, сквозь шею ушедший в плаху, / Не мо-

жет вырвать никак палач. / Он от натуги порвал
рубаху, / Раздался хохот сквозь общий плач» [4,
212]. Перерастание элементарности ситуации,
ее трансформация в иное качество, невозможная
на фабульном уровне, осуществляется на уровне
эстетическом. Закономерно, что высказывание
О.Григорьева, при всей его внешней безыскус-
ности, обнаруживает неоднозначные отноше-
ния между «формульно выраженной идеей, ее
лексико-семантическим контекстом и образом
внетекстовой реальности» [14, 50]. Фабульный ма-
териал преобразуется фразеологически, включая
заведомо несоотносимые с субъектом высказыва-
ния сегменты, и семантически, обозначая разные
ракурсы в осваиваемой «кромешной реальности»:
«Пропилил окошко / В детский наш сортир /
Этот дядя с рожками – / Видимо, сатир» [4, 136].
Вместе с тем суть изображаемого не претерпевает
никаких трансформаций от смены ракурса изоб-
ражения; чудо слова не приводит у Григорьева к
сущностному переустройству мира.

Отражающий противоречивость эстети-
ческой реакции, черный юмор требует особых,
подчеркивающих такого рода противоречивость,
формальных средств. Поскольку это противоречие
связывается не с разнонаправленностью
«эмоций формы» и «эмоций содержания» (Л.
Выготский), оно фиксируется прежде всего в
плоскости семантической композиции, логики
«идейного мировосприятия» (Б. Успенский). При
этом, в зависимости от того, что именно в смене
точек зрения принимается за исходную величину,
целесообразно различать причинно-след-
ственные и структурные приемы, реализующие
эффект черного юмора. Сами по себе, впрочем,
они совершенно не зависят от того или иного
эстетического эффекта и специальным образом
с черным юмором не связаны.

Приемы, условно названные структурными,
фиксируют противоречие в логике вещей,
в конфигурации явлений и отношений. Харак-
терным признаком, позволяющим выстраивать
их в некую иерархию, можно считать степень
связности, единства отображаемой реальности.
Наиболее «связной», очевидно, будет реальность,
в которой противоречие оказывается сугубо
субъективным, определяемым, например, рассу-
дкованностью желаемого и возможного: «Пьем,
пытаясь не упасть, / Мы бутылку за бутылкой. /
Есть хотим, да не попасть / Ни во что дрожащей
вилкой» [4, 193]. Более сложным будет случай,
когда субъективная интерпретация и оценка ре-
альности радикально расходится с ее объективной
трактовкой и оценкой: «С бритой головою, / В
робе полосатой / Коммунизм я строю / Ломом
и лопатой» [4, 209]. Наименее «связной», надо
полагать, художественная реальность оказывается

тогда, когда в самой структуре мира заложена конфликтность, несоответствие разных уровней смысла, — например, несоответствие сущности и явления: «Пришли электромонтеры / Чинить электропровод. / Сморкались они прямо в шторы, / А мочились в комод» [4, 174].

Приемы, связанные с нюансами причинно-следственных отношений, обозначают неоднозначность и противоречивость детерминации или ее восприятия. В этом случае их можно разделить по степени ослабления причинно-следственных отношений. Наибольший уровень «связности» демонстрирует алогизм, неполное извлечение смысла из отражаемой реальности, ее поверхностное освоение: «Я спросил электрика Петрова: / “Для чего ты намотал на шею провод?” / Ничего Петров не отвечает, / Висит и только ботами качает» [4, 171]. Менее «связным», очевидно, окажется парадокс, выявляющий линейное несоответствие причины — следствию, вывода — посылке: «Девочка красивая / В кустах лежит нагой. / Другой бы изнасиловал, / А я лишь пнул ногой» [4, 155]. Абсолютным пределом смыслового разрушения мира оказывается, с этой точки зрения, абсурд, обозначение фиктивности и условности любых причинно-следственных отношений: «Чтобы быть белей и краше, / С головы до самых ног / Галя мылась в простокваше / И теперь она творог» [4, 150].

И одну, и другую группу приемов характеризует одно очевидное свойство: предельность, обозначение ситуации, в которой явление или связь явлений пребывает на грани развоплощения. В этом смысле художественный уровень черного юмора (уровень приема) повторяет по своей логике уровень эстетический (уровень переживания). И там и здесь — стремление найти точку перехода внеэстетического в эстетическое, переопределить границы «сырой» реальности и искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. Фрейдиизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи / М. Бахтин. — М.: Лабиринт, 2000. — 640 с.

2. Бергсон А. Смех / А. Бергсон. — М.: Панорама, 2000. — С. 7-114.

3. Герасимова А. ОБЭРИУ (проблема смешного) / А. Герасимова // Вопросы литературы. — 1988. — № 4. — С. 48-62.

4. Григорьев О. Птица в клетке / О. Григорьев. — СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2005. — 272 с.

5. Карасев Л.В. Философия смеха / Л.В. Карасев. — М.: Ad Marginem, 1996. — 212 с.

6. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства / Х. Ортега-и-Гассет // Запахи культуры. — М.: Алгоритм, 2006. — С. 124-182.

7. Плеханова И.И. Преображение трагического. Часть I / И.И. Плеханова. — Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 2001. — 192 с.

8. Рыков А.В. Постмодернизм как радикальный консерватизм / А.В. Рыков. — СПб.: Алетейя, 2007. — С. 376.

9. Савицкий С. Андеграунд. История и мифы ленинградской неофициальной литературы / С. Савицкий. — М.: Новое литературное обозрение, 2002. — 184 с.

10. Тернова Т.А. История и практика русско-го имажинизма: Дис. ... канд. филол. наук / Т.А. Тернова. — Воронеж, 2000. — 216 с.

11. Топоров В. Олег Григорьев / В. Топоров // Поздние петербуржцы. — СПб., 1995. — С. 311-315.

12. Ханзен-Леве О.А. Русский формализм: методологическая реконструкция на основе принципа остранения / О.А. Ханзен-Леве. — М.: Языки русской культуры, 2001. — 672 с.

13. Харламова Р. Абсурд — это смешно! О стихах Олега Григорьева / Р. Харламова // Детская литература. — 1991. — № 6. — С. 13-16.

14. Хворостьянова Е.В. Поэтика Олега Григорьева / Е.В. Хворостьянова. — СПб.: Гуманитарная академия, 2002. — 158 с.

15. Яснов М. Предисловие / М. Яснов // Григорьев О. Стихи. Рисунки. — СПб.: Нотабене, 1993. — С. 3-12.

16. Loseff L. On the Beneficence of Censorship: Aesopian Language in Modern Russian Literature / L. Loseff. — München: Sagner, 1984. — 278 p.

17. Medarić M. Черный юмор / М. Medarić // Russian Literature. — 1986. — Vol. XX. — P. 49-60.

*Житенев А.А.
Воронежский государственный университет.
Доцент кафедры гуманитарных наук и искусств.
e-mail: superbia@mail.ru*

*Zhitenev A. A.
Voronezh State University.
Docent of the Department of the Liberal Arts and Sciences.
e-mail: superbia@mail.ru*