**Что такое абсурд, или по следам Мартина Эсслина**

**О. Буренина**

Вопрос о том, что такое абсурд, когда он возникает и как проявляется в произведениях искусства и литературы, требует, в первую очередь, более четкого определения самого понятия, которое до сего времени остается в современном —зарубежном и русском — литературоведческом дискурсах одним из самых расплывчатых и неопределенных. европейским словарям, понятие это происходит из контаминации латинских слов absonus 'какофонический' и surdus 'глухой' 1. Фридрих Клуге считает, что это понятие «может быть возведено к общему понятию звукоподражательного слова susurrus 'свист'» 2. Павел Черных в «Историко-этимологическом словаре современного русского языка» вторит Клуге, указывая на то, что корнем этого слова является suer 'шепчущий' 3. Черных предполагает, что именно с производным от этого корня словом susurrus скрестилось в дальнейшем слово surdus.

1 Ср. Onions 1966; Drosdowski, Grebe, Kostler, Muller 1963: 10.

2 Kluge1989:6.

3 Черных [1993]: 23.

Однако образцом для латинского слова послужило греческое ἀπ-οδός 'нескладный, негармоничный' 4. Понятие абсурда, означавшее у ранних греческих философов нечто нежелательное, связанное с противоположностью Космоса и гармонии,по сути было эквивалентно понятию Хаоса. Тем самым абсурд выступал как эстетическая категория, выражающая отрицательные свойства мира и противоположная таким эстетическимкатегориям, как прекрасное и возвышенное, в основе которых находится положительная общечеловеческая ценность предмета. Кроме того, понятие абсурда означало у греков логический тупик, то есть место, где рассуждение приводит рассуждающего к очевидному противоречию или, более того, кявной бессмыслице и, следовательно, требует иного мыслительного пути 5. Таким образом, под абсурдом понималось отрицание центрального компонента рациональности — логики. Понятие логического абсурда фиксировало у древних греков ситуацию рассогласованности в поведении и в речи. Далее онопередвинулось в математическую логику и стало обозначать несоответствие каких-либо действий (или рассуждений) ихрезультатам. Одним из излюбленных приемов логического абсурда можно назвать операцию приведения к нелепости, заключающуюся в обнаружении противоречия основного положения или его выводов. Этот прием был основополагающим в философии скептиков, выдвинувших сомнение (в том числесомнение в надежности истины) в качестве принципа мышления. Сущность такого приема можно записать в виде математической формулы:

Если с, а + Ь

и с, а + -Ь,

то с+-а.

Согласно этой формуле, первоначально допускается истинность опровергаемого тезиса, а далее из него выводятся противоречащие действительности следствия. В силу этого,делается заключение о ложности исходного тезиса.

4 Значение греческого термина см. в Thesaurus 1831. Ср. также Вейсман 1899: 188.

5 См. Diels, Kranz 1951:312.

Попав далее в латинский язык, греческое слово получило там известную сегодня во всех европейских языках форму (ср. англ. absurd; нем. das Absurde; фр. absurde, итал. assurdo и т. д.)6. Первоначально оно, как и в греческом языке, относилось к области музыки и акустики, обладая семантикой 'неблагозвучного, несообразного, нелепого или просто еле слышного (совсем неслышимого) звучания' 7. Так, Хауг в книге «Критика абсурдизма», занимаясь исследованием истории этого понятия, указывает на то, что слово абсурд встречается уже у Марка Туллия Цицерона в «Тускуланских беседах» (46—44 до н. э.) в составе выражения «абсурдное звучание», обозначающего негативное мнение о музыканте, взявшем неправильную ноту 8. Затем слово абсурд наполняется в латинском языке, как и в греческом, пейоративно-метафорическим значением эстетической неполноценности и одновременно значением логической нелепости.

Кроме того, в латинском языке понятие абсурда начинает осмысляться как категория философско-религиозная. Истоки онтологизации абсурда следует искать в трудах ранних христианских мыслителей: в богословских принципах Августина (354—430 н. э.) или, еще ранее, в теологических размышлениях римского теолога и судейского оратора Тертуллиана (160 — ок. 220 н. э.), в частности, в его высказывании: «Mortuus est Dei filius: prorsus credibile est, quia ineptum est». Данное высказывание, отражающее конфликт между религиозной верой и знанием, в большей степени известно в апокрифической форме: «Credo quia absurdum est» 9. То, что постулировалось Тертуллианом, можно эксплицировать следующим образом: «Верю, потому что абсурдно, следовательно, верю потому, что это противоречит разуму». Вера относится к тому особому состоянию сознания, которое не познаваемо ни разумом, ни

8 О развитии значения слова абсурд во французском языке см. подробно: Marwald 1968.

7 Значение латинского термина см.: Thesaurus 1900. Ср. также Mалинин (1961): 14.

8 Haug 1976:7.

9 Некоторые исследователи полагают, что данное изречение приписывается Тертуллиану неверно. См., например, Hagen 1979:123—

125. См. примеч. 23 к этой статье: Ibid.: 169.

чувством. В противоположность пониманию абсурда как эстетической или логической категории, Тертуллиан теологизирует это понятие, видит в нем предпосылки божественного опыта, не подчиняющегося ни чувствам, ни разуму. Подчеркивая разрыв между библейским откровением и древнегреческой философией, он утверждает веру именно в силу ее несоразмерности с разумом. Кроме того, для Тертуллиана абсурд становится теологической категорией, иронизирующей над философскими спекуляциями гностиков с их образом Божьим, в частности, над гностической идеей проникновения в мир сверхчувственного путем созерцания Бога.

Таким образом, понятие абсурда начиная с античности выступало в трояком значении. Во-первых, как эстетическая кaтегория, выражающая отрицательные свойства мира. Во-вторых, это слово вбирало в себя понятие логического абсурда как отрицание центрального компонента рациональности — логики (т. е. перверсия и / или исчезновение смысла), а в-третьих — метафизического абсурда (т. е. выход за пределы разума как такового). Но в каждую культурно-историческую эпоху внимание акцентировалось на той или иной стороне этой категории. В Средневековье абсурд трактуется как категория математическая (появление в математике понятия «абсурдные числа» в значении 'отрицательные числа') и логическая. Средневековые схоласты воспользовались приемом приведения к нелепости, обозначив его как reductio ad absurdum. В эпоху барокко — как категория эстетическая. Все, что не вписывалось в эстетические представления о гармонии, объявлялось в это время не просто какофоническим, вздорным, а значит абсурдным, но, сверх того, связанным с инфернальным миром в силу искажения божественного образца. Следовательно, понятие абсурда, обладая в рамках этих эпох демонологическим значением, противопоставлялось божественному канону. В таком же значении негативного подобия божественного канона или негативного подобия абсолютного образца проявляется абсурдное в романтическую эпоху. У Гёте слово абсурд в указанном значении становится одним из основополагающих понятий 10.

10 Анализ темы «Гёте и абсурд» см. подробнее: Görner 1996:12 ff.

В «Фаусте» Мефистофель говорит: «Absurd ist's hier, absurd im Norden» 11. . Север, с его скалами и непроходимыми ущельями, — деяние Сатаны, в противоположность местам равнинным и пустынным, созданным рукою Творца. Своей фразой Мефистофель констатирует, что абсурд сосредоточился на севере, т. е. в сатанинском месте.

В XIX в. стратегию понимания абсурда как эстетической категории продолжает в книге «Эстетика безобразного» Карл Розенкранц, понимая под абсурдом одно из воплощений безобразного:

Das Scheußliche im Allgemeinen wiederstreitet der Vernuft und Freiheit. Als Abgeschmacktes stellt es diesen Widerstreit in einer Form dar, die vorzüglich den Verstand durch die grundlose Negation des Gesetzes der Causalität und die Phantasie durch die daraus sich ergebende Zusammenhanglosigkeit beleidigt. Das Abgeschmackte, Absurde, Ungereimte, Widersinnige, Alberne, Insipide, Verrückte, Tolle, oder wie es sonst noch benamsen mögen, ist die ideelle Seite des Scheißlichen, die theoretische, abstracte Grundlage der ihm vorhandenen ästhetischen Entzweiung12.

Тертуллиановой линии метафизического понимания абсурда следует в XIX в. Кьеркегор, утверждая в своих философских трактатах, что движение веры есть не подчинение требованиям разума, а следование самой божественной вере. Рассуждая, что нужно учиться тому, чтобы быть способным держаться веры, Кьеркегор в одном из фрагментов о бесконечном самоотречении рыцаря веры (Troens Rider), подходит к определению метафизики абсурда:

Абсурд отнюдь не относится к тем различениям, которые лежат внутри сферы, принадлежащей рассудку. Он вовсе не тождествен неправдоподобному, неожиданному, нечаянному. В то самое мгновение, когда рыцарь отрекается, он, с человеческой точки зрения, убеждается в невозможности желанного, и это выступает итогом рассудочных размышлений, и ему хватает энергии, чтобы это помыслить. В бесконечном же смысле это, напротив, возможно, и возмож-

11 Цит. по: Gorner 1996: 12.

12 Rosenkranz 1979:305.

но именно благодаря тому, что он отказался; однако такое обладание является одновременно и отказом, хотя это обладание и не выступает абсурдным для рассудка; ибо рассудок сохраняет всю правоту в том, что для мира конечного, где он царит, это было и остается невозможным. Сознание этого столь же ясно присутствует для рыцаря веры; единственное, что может спасти его, — это абсурд; все это он постигает с помощью веры. Стало быть, он признает невозможность, и в то же самое мгновение он верит абсурду13.

Тертуллиановское «Credo quia absurdum est» Кьеркегор модифицирует в «Абсурдно, поэтому верю», не только уравнивая понятие абсурдного с состоянием сознания, связанного с убеждением в существовании Бога, но и подчеркивая тем самым в.еще большей степени по сравнению с Тертуллианом метафизическое vs. теологическое значение абсурдного. Тертуллиано-кьеркегоровское понимание абсурдного любопытным образом обыгрывает современный немецкий поэт Эрих Фрид в стихотворении «Quia absurdum»:

Ich glaubte

Friede sei Friede

Ich glaubte

Ruhe sei Ruhe

Recht sei Recht

und Sicherheit Sichercheit

Ich glaubte

Demokratie sei Demokratie

Ich glaubte

Sozialismus sei Sozializmus

Begeisterung sei Begeisterung

und Verstrauen Vertrauen

Ich glaubte

Hilfsbereischaft sei Hilfsbereitschaft

Ich glaubte

Güte sei Güte

Entfaltung sei Entfaltung

und Phantasie Phantasie

Ich glaubte

Empörung sei Empörung

Kьеркегор 1998:46.

Ich glaubte

Erbarmen sei Erbarmen

freie Liebe sei freie Liebe

und Ehrlichkeit Ehrlichkeit

Ich glaube

Altern ist Altern

Verzweiflung ist Verzweiflung

Aber ich glaubte

die Vergangenheit sei Vergangenheit

und die Zukunft werde die Zukunft sein

Поэт постулирует, что единственная истина, которая дана человеку, — это старение и отчаяние. Единственная вера — в абсурд. Все остальное зыбко и неустойчиво. Даже прошлое превращается в будущее, а будущее в прошлое. Абсурдное сознание утверждает бытие Бога 15. В стихотворении Фрида просматривается поэтическая аллюзия на некоторые построения Льва Шестова. В одной из своих поздних статей «Киркегард — религиозный философ» Шестов высказывает мысль о том, что начало философии «есть не удивление, как полагали древние, а отчаяние (...) задача философии в том, чтоб вырваться из власти разумного мышления и найти в себе смелость (только отчаяние и дает человеку такую смелость) искать истину в том, что все привыкли считать парадоксом или абсурдом» 16. Он постулирует, что истинная философия есть философия абсурда и истоки ее следует искать в трагической ситуации отчаяния. Отчаяние и есть для философа момент абсурда. Понимая под абсурдом состояние философской рефлексии, Шестов вторит ницшеанской концепции абсурдного, выдвинутой в седьмой главе философского трактата «Рождение трагедии из духа музыки». Проблема абсурда поднимается Ницше на фоне рассуждений о роли хора в древнегреческой трагедии. Полемизируя со Шлегелем, Ницше говорит о том, что хор перестает быть источником метафизического утешения героев и становится формой рефлексии, обретает

14 Fried 1988: 46. Cp. Görner 1996:138-139.

15 См. об этом: Martin 1991: 19.

16 Шестов 1998: 390.

смысл — «wahre Blick in das Wesen der Dinge» 17. Ницше проводит параллель между греческим хором и Гамлетом — первым рефлексирующим литературным героем — и приходит к выводу о том, что их объединяет способность с помощью рефлексии раскрыть и познать в момент кризиса истинную сущность вещей 18. Вследствие этого познания человек оказывается в трагической ситуации утраты иллюзий, видя вокруг себя ужас бытия, уравниваемый Ницше с абсурдом бытия:

In der Bewußtheit der einmal geschauten Wahrheit siehtjetzt der Mensch überall nur das Entsetzliche oder Absurde des SeinsI9.

Позднее в трактате «Так говорил Заратустра» утрата иллюзий будет идентифицироваться Ницше со «смертью Бога». Хотя Ницше и показывает, что абсурд порождает особый театрально-художественный прием «зритель без зрелища», «зритель для зрителя» 20, который станет одним из основополагающих для эстетики театра абсурда, абсурд еще не рассматривается им «функционально» (термин Оливера Дира)21, то есть как искусство. Само же искусство, согласно Ницше, представляет собой «правдивую» иллюзию, сила воздействия которойспособна обуздать ужас и, соответственно, абсурд бытия22. Абсурд, в понимании философа, отнюдь не литературная форма, а онтологическая ситуация: когда рефлексирующий геройвыходит за рамки установленных жизненных норм, он и оказывается, подобно Гамлету, в трагической ситуации кризиса 23.

Эта же самая мысль будет повторена уже другим философом, Львом Шестовым, в книге «Достоевский и Ницше». Мир абсурда для Шестова, как и для Ницше, — не надреальный мир,а подлинное содержание действительности — монструозной действительности (ведь «Бог умер»), — которое познается индивидуумом с помощью острой рефлексии.

17 Nietzsche 1997:48.

18 Cp. также: Luyster 1984; Foakes 1993.

19 Nietzsche 1997:48.

20 Ibid.: 46.

21 Dier 1998: 56.

22 Nietzsche 1997:49.

23 Тема «Ницше и абсурд» подробно разработана Бианкой Розенталь (Rosenthal 1977).

Иными словами, абсурд, с точки зрения обоих философов, представляет собой реакцию на ситуацию отчуждения индивидуума, порожденного кризисом, то есть острыми противоречиями между интересами индивидуума и условиями его существования, утратой жизненного смысла. Не случайно Ницше в 1888—1889 гг. писал уже не просто об абсурде, а об «абсурдном положении Европы», попавшей в состояние кризиса 24, почувствовав, что абсурд обретает на рубеже XIX— начала XX в. мировоззренческие формы. Абсурд становится для Шестова одним из основополагающих понятий. И не только философских или логических, — в работе «Творчество из ничего» Шестов на примере Чехова впервые показывает, что понятие абсурда приложимо также и к литературе:

Рядовому, «нормальному» писателю есть из чего творить — берет металл и делает плуг или серп. Ему не приходит в голову творить из ничего... Чеховские же герои, люди ненормальные, par excellence, поставлены в противоестественную, а потому страшную необходимость творить из ничего. Перед нами всегда безнадежность, безвыходность, абсолютная невозможность какого бы то ни было дела. А меж тем они живут, не умирают25.

Тем самым именно Шестов в начале XX в. открывает абсурд заново, показывая его междискурсивную природу.

II

Важную роль в актуализации понятия абсурдного в XX в. сыграла философия экзистенциализма Мартина Хайдеггера, Альбера Камю, Жан-Поля Сартра. В интерпретации абсурда они усваивают как теологическую концепцию Кьеркегора, так и философские позиции Ницше и Шестова. Не без подачи Камю философский дискурс обретает понятие «философия абсурда». Следует, однако, оговориться, что это понятие вошло в научный обиход с легкой руки Сергея Булгакова. Критикуя в статье «Некоторые черты религиозного мировоззрения Л. И. Шестова» основные построения философа, Булгаков дает следующее определение философии абсурда:

24 Cp. Görner 1996: 23.

25 Шестов 1909:59.

Философия Абсурда (курсив автора. —О. Б.} ищет преодолеть «спекулятивную» мысль, упразднить разум, перейдя в новое ее измерение, явить некую «заумную», «экзистенциальную» философию. На самом же деле она представляет собой чистейший рационализм, только с отрицательным коэффициентом, с минусом26.

Философ критикует Шестова и экзистенциализм в целом за искусственный разрыв веры и мысли. Вера для Булгакова содержательна, ее можно помыслить, и, следовательно, она не может быть эквивалентной абсурду. «Власть абсурда, — пишет далее Булгаков, — есть утопическая абстракция, не больше» 27.

Экзистенциалисты говорят о метафизическом абсурде в качестве характеристики человеческого существования в состоянии утраты смысла, связанной с отчуждением личности не только от общества, от истории, но и от себя самой, от своих общественных определений и функций.

Традиционное разграничение в философии и науке субъекта и объекта повлекло за собой, с точки зрения экзистенциализма, разделение человека и мира. Человек стремится к согласию с миром, а тот, в свою очередь, остается либо равнодушным, либо враждебным. Поэтому человек, внешне вписываясь в окружающую действительность, на самом деле ведет в ней неподлинное существование, разрыв которого может произойти благодаря абсурду. Таким образом, абсурд, в понимании философов-экзистенциалистов, становится индексом разлада человеческого существования (=экзистенции) с бытием, обозначением разрыва, именуемого экзистенциализмом «пограничной ситуацией». Абсурдное сознание — это переживание отдельного индивида, связанное с острым осознанием этого разлада и сопровождающееся чувством одиночества, тревоги, тоски, страха. Окружающий мир стремится обезличить каждую конкретную индивидуальность, превратить ее в часть общего

26 См. Булгаков 1993а: 535.

27 Там же.

обезличенного бытия. Поэтому человек ощущает себя «посторонним» (Камю) в мире равнодушных к нему вещей и людей. Абсурдное же сознание является толчком к возникновению экзистенциального мышления, отказывающегося от различения субъекта и объекта, мышления,в котором человек выступает как экзистенция, как телесно-эмоционально-духовная цельность, так как экзистенция находится в неразрывном единстве с бытием. Абсурдное сознаниеможно назвать особым состоянием «ясности», которое предшествует, если следовать Хайдеггеру, «экзистированию», «забеганию вперед», а по Ясперсу — «пограничной ситуации» между жизнью и смертью. Особую роль при этом играет поэтический язык, который, как пишет Хайдеггер, восстанавливает своими ассоциативными намеками «подлинный» смысл«первоначального слова» 28. Духовные истоки экзистенциалистского понимания абсурда следует искать в широком контекстезападной и восточной культуры. Камю и Сартр прямо называли своими предтечами Германа Мелвилла, Марселя Пруста, Андре Жида, Федора Достоевского, Льва Толстого, АнтонаЧехова, Николая Бердяева и Льва Шестова. Арнольд Хинчлифф прибавляет к этим именам Андре Мальро и Эрнеста Хемингуэя 29. Ссылку на Толстого он сопровождает следующимкомментарием к «Смерти Ивана Ильича»:

Tolstoy's The Death of Ivan Ilyich (1886) gives literary expression to this idea. By constantly facing death, rather than trying to forget its existence, the hero preserves his honesty30.

Именно в таком, экзистенциалистском, понимании абсурдобразует смысловой центр в эссе Камю «Миф о Сизифе», имеющем подзаголовок «Эссе об абсурде». Сизиф, толкающий в гору камень, перечеркивает все прежние иллюзии и осознаетне только бесплодность своих усилий, но и бессмысленность бытия как такового. «Ясное сознание», то есть способностьСизифа к рефлексии, делает его подлинно абсурдным героем. Предельное осознание индифферентности мира по отношению к человеку, ощутившему

28 Heidegger 1963.

29 Hinchliffe 1969:21-22.

30 Cp.Haug

бесплодность своих усилий, — такова сущность абсурда в интерпретации Камю. Человек, утративший иллюзии и существующий в мире, потерявшем для него всякий смысл, — «человек абсурдный». Он выполняет «сизифов труд», будучи втянутым в бесконечное однообразие обыденной жизни. Бесплодность попытки, с точки зрения Камю, заключается в том, что абсурдный человек пытается соединить несоединимое: поиск человеком осмысленности бытия и принципиальную отчужденность бытия от человека и, соответственно, бессмысленность бытия. Не случайно его трактовка абсурда возвращает нас к исходной этимологии слова абсурд {аbsonus 'какофонический' + surdus 'глухой'), которая прочитывается теперь как тотальная дисгармония {absonus) между стремлением индивида быть понятым, «услышанным» и беспробудной глухотой (surdus) мира, невозможностью не только отыскать смысл в самом мире, но и найти в нем даже малейший отклик на собственные стремления. В своем понимании абсурда Камю, кроме всего, также ориентируется и на последний роман Томаса Харди «Джуд Незаметный». Главная героиня романа рассуждает о том, что мир состоит из диссонансов и представляет собой «безнадежный абсурд» 31. С точки зрения Габриэле Бастиан Амор, абсурд в творчестве Камю порождается принципиальным разрывом между действительностью и искусством 32. Тот же разрыв она находит у Кьеркегора, Бодлера, Андре Жида и раннего Сартра, демонстрирующих пропасть между действительностью и искусством через структуру текста: читатель погружается в текст и в то же время ускользает из-под его власти. Правда, говоря о таком разрыве, автор не учитывает главного в концепции Камю. Абсурд возникает не только как разрыв между миром и человеком, между действительностью и искусством, но и как поиск единства в них.

31 Hardy1983:417.

32 Аmor 1973:178.

Сизиф, вкатывающий камень на вершину горы, осознает тщетность всех своих усилий, но вместе с тем он чувствует себя счастливым и отвергает правомерность самоубийства. «Созерцая свои терзания, абсурдный человек заставляет смолкнуть всех идолов», — пишет Камю 33. Абсурдное сознание помогает ему выстроить собственный жизненный смысл, который осознается им как постоянное восхождение. Игра переходит в бунт, т. е. в выстраивание собственного смысла, который никто и ничто не могут поколебать. Поэтому проблема самоубийства, обсуждаемая в «Мифе о Сизифе», начисто отрицается Камю, а жизнь постулируется им как единственное необходимое благо 34. В эссе «Бунтующий человек» Камю развивает свою концепцию абсурда: отождествление абсурда с восхождением сменяется отождествлением его с бунтом. Бунт, постулирует Камю в «Бунтующем человеке», — форма существования человека абсурда: абсурд уравнивается с позитивным метафизическим бунтом. Тем самым Камю трансформирует картезианское «Я мыслю, следовательно, существую» в «Я бунтую, следовательно, существую». Таким образом, абсурд, образующий смысловой центр как философских, так и литературных произведений Камю («Чума», «Посторонний» и др.), есть стремление семантизирования (бунтом) десемантизированного — распад, бессмысленность и безумие мира человек абсурда пытается собрать, осмыслить и образумить. Бунт против бессмысленности своего существования оборачивается для человека абсурда парадоксальным образом — обнаружением смысловой ценности каждой конкретной личности и окружающего этy личность мира.

Разумеется, в своих эссе Камю отнюдь не стремился к тому, чтобы дать просто интерпретацию понятия абсурда: он подытожил результаты послевоенной ситуации Европы, когда об абсурде стали довольно много рассуждать, и эта проблема образовала своего рода дискуссионную доминанту в европейских интеллектуальных кругах, абсурд стал восприниматься как неизбежная очевидность. Важно, что для Камю, как и для Сартра, абсурд приложим не только к философии, но и к литературе. Таким образом, они, вслед за Шестовым, вскрывают междискурсивную сущность этого феномена.

33 Kамю 1989: 354.

34 Ср. Savelsberg 1966:180

Не случайно в постоянный культурно-философский и литературоведческий обиход слово абсурд внедрилось не только под прямым влиянием экзистенциальной философии, заговорившей об абсурде как о ключевом понятии послевоенной Европы, но и благодаря ряду театральных произведений, заявивших о себе в начале 1950-х гг. в театральном искусстве Парижа. Основателями театра абсурда стали Эжен Ионеско и Самюэл Беккет, однако некоторое время спустя у них появились соратники: Артур Адамов, Эдвард Альбее, Фернандо Аррабаль, Мануэль де Педроло, Жан Жене, Харольд Пинтер, Норман Симпсон, Эзио д'Эррико, Дино Буззати, Макс Фриш, Амос Кенан и др. Примечательно, что все эти авторы, кроме Жене, не были французами. Беккет родился в Ирландии, Ионеско в Румынии, Адамов в России, Фриш в Швейцарии; Аррабаль и Педроло были испанцами, Кенан израильтянином, Пинтер и Симпсон — англичанами, д'Эррико и Буззати — итальянцами. Многонациональный состав основателей и соратников театра абсурда сказался на его популярности в Европе: в середине XX в. происходит официальная встреча литературы и искусства с абсурдом.

Пьесы перечисленных драматургов, не без подачи их друга и единомышленника, английского критика Мартина Эсслина, были единодушно названы в печати «антипьесами» или пьесами абсурда. Именно книга Эсслина «Театр абсурда» («The Theatre of the Absurd»), опубликованная в 1961 г., и положила начало теоретическому дискурсу об абсурде. Эсслин, будучи первым теоретиком и историком абсурда, распознал связь между послевоенным миром, отраженным в работах Сартра, Камю и других философов, и театром абсурда. В своем определении абсурда он отталкивается от формулировки Ионеско:

'Absurd' originally means 'out of harmony', in a musical context. Hence its dictionary definition: 'out of harmony' with reason or propriety; incongruous, unreasonable, illogical. In common usage, 'absurd' may simply mean 'ridiculous', but this is not the sense in which it is used when we speak of the Theatre of the Absurd.

In an essay on Kafka, lonesko defined his understanding of the term as follows: «Absurd is That which is devoid ofpurpose... Cut off from his religious, metaphysical, and transcendental roots, man is lost; all his actions become senseless, absurd, useless».

This sense of metaphysical anguish at the absurdity of the human condition is, broadly speaking, the theme of the plays of Beckett, Adamov, lonesko, Genet and the other writers discussed in this book 35.

Онтологизируя и олитературивая понятие абсурдного, Эсслин хорошо почувствовал, что абсурд в XX в. стал совершенно необходим не только индивиду, но и попавшему в состояние кризиса (или, по Эсслину, «плена как естественной нормы») миру, с тем чтобы придать ему пластичность, создавая из распавшихся элементов новую космогонию. Эсслин показывает, что человек абсурда отнюдь не лишает действительность смысла (абсурд не есть бессмыслица, как это принято иногда думать при упрощенном понимании тезиса экзистенциализма о бессмысленности существования), но сама лишенная смысла действительность наделяет человека креативной силой, восстанавливающей смысл вопреки всему. Важно, что Эсслин, стремясь преодолеть структуралистское представление о замкнутости и автономности литературного текста, смещает акцент на те уровни текстуального функционирования, где со всей безусловностью и проявляется его дискурсивный характер. Соответственно, истоки театра абсурда Эсслин усматривает в целом комплексе художественных явлений: в античном театре пантомимы, в итальянской комедии масок (commedia dell' arte), дадаизме, сюрреализме и в творчестве целого ряда писателей — Эдварда Лира, Льюиса Кэрролла, Августа Стриндберга, раннего Артюра Рембо, Франца Кафки, Джеймса Джойса, а также в театре жестокости Антонена Арто. Сближая между собой столь различных писателей и поэтов, Эсслин подчеркивает, что понятие абсурда вневременно: появляясь тогда, когда происходит осмысление человеком бытия, оно, соответственно, и возникает с моментом зарождения теоретической мысли и присутствует в различных культурных феноменах, начиная с античности и кончая постмодернизмом.

35 Esslin [1961] :5.

III

Работа Эсслина послужила толчком к теоретическим дебатам по абсурду, показав, что это понятие приложимо не только к философии, но и к театру, литературе, языку. При этом полемика с его книгой принимала зачастую довольно крайние формы, в особенности когда вопрос касался проблемы идеологизированности / неидеологизированности театра абсурда. Так, спустя четыре года после выхода в свет книги Эсслина на нее выходит крайне резкая рецензия Михаэля Стоуна, который в противовес Эсслину охарактеризовал театр абсурда, во-первых, как разновидность безбожной религии («eine Art von gottloser Religion») и, во-вторых, еще жестче, как театр чистой идеологии, корни которой уходят в реальную политическую ситуацию фашизма. Рецензия так и называлась: «Абсурдный театр — фашистский театр?». «Warurn, — пишет Стоун, - will man uns weis machen, eine Zeile sei die einzige Alternative zu dem Sarg, der uns erwartet, und Brom die einzige Wurze auf dem Weg?» 36 Драматургия Самуэля Беккета подвергается в этой рецензии самой что ни на есть уничтожающей характеристике, а пьеса «В ожидании Годе» названа «бесчеловечной». В рассуждениях Стоуна сказывается характерная для авангардистской эстетики Запада 1960—1980-х гг. проблема политической ангажированности театрального искусства. Поэтому оппозиции художественность / идеологичность для Стоуна попросту не существует: есть лишь противостояние одной идеологической ориентации другой. Современный послевоенный театр, согласно Стоуну, строится либо на фашистской, либо на антифашистской системе ценностей. Иного не дано. Проблема социальной и идеологической функции авангардного театра, затронутая автором полемической статьи, была со всей категоричностью сформулирована в конце 1970-х гг. в книге Анн Юберсфельд «Читать театр». Позитивная программа связывается автором с марксистским авангардным театром, который находится в оппозиции к современному дискурсу власти, диктующему личности стереотипы мышления и поведения 37.

36 Stone 1965.

37 Ubersfeld [1977].

И все же во многих работах, появившихся вслед за книгой Эсслина, споры по проблеме абсурда носили характер углубления эсслиновской теории или попыток создания ее альтернативы. Попробуем разобраться в основных направлениях содержания исследовательских дебатов по абсурду, проходивших на фоне полемики с основными положениями Эсслина и, что существенно, в русле постмодернистской полемики в целом. Для целого ряда авторов (Арнольда Хинчлиффа, Пауля Веста, Ахмада Азиза Азарми и др.) понятие абсурда представляется недифференцированной категорией, поэтому ее формулировки сводятся — в лучшем случае — к своего рода встречным Камю «эссе об абсурде» 38. В некотором роде вариантом подобного типа рассуждений является мысль о том, что феномен абсурда указывает на невозможность интерпретации вообще. В этом отношении примечательна книга Клемана Россе «Шопенгауэр: философия абсурда», где философская система Шопенгауэра характеризуется как абсурдная на том основании, что совершенно не поддается интерпретации.«La philosophic schopenhauerienne est non interpretative», —указывает автор 39.

Дебаты об абсурде в значительной степени вписывались в постструктуралистскую критику с ее негативным пафосом по отношению к любым проявлением рационального обоснования феноменов действительности, которая, в свою очередь, была продолжением критики феноменов общества и сознания [теоретиками франкфуртской школы — Теодором Адорно] Максом Хоркхаймером и Вальтером Беньямином. Теодор Адорно конструирует понимание абсурдного в рамках своего трактата «Эстетическая теория». Отправным пунктом рассуждений становится для него искусство, понимаемое как способ спасения нетождественного. Однако не всякое искусство в состоянии до конца высвободить и индивидуализовать свой материал, а только по-настоящему свободное от догматических канонов. Адорно не случайно сосредоточивает свое внимание на художественном авангарде, в частности, на творчестве Беккета. Будучи

38 Azarmi 1970; Hinchliffe 1969; West 1966.

39 Rosset 1967:107

агрессивным по отношению ко всей предшествующей традиции, авангард, и в особенности литература абсурда, постоянно доказывая свою автономность, как раз и выполняют функцию спасения нетождественного. Иными словами, согласно Адорно, искусство может состояться тогда, когда оно достигает стадии абсурдного, т. е. обретает способность доказать несостоятельность рационализма философских построений западной культуры последних столетий. Абсурдное, с этой точки зрения, спасает культуру от легитимации «здравого смысла», навязываемого рационализмом современного общества 40. Объем понятия «абсурд» фактически совпадает в интерпретации Адорно с объемом понятия «постмодернизм».

Норберт Леннартц в книге «Абсурдность до театра абсурда», следуя Адорно, утверждает, что именно современная культура постмодернизма во многом способствовала разрастанию особой «культуры абсурда», произведения которой не вмещаются в привычные представления о жанрах, выходят за рамки жанровой системы и тем самым дискредитируют литературоведение как научную дисциплину 41. И дело не только в том, что современное литературоведение на самом деле переживает кризис. Те характеристики, которыми Леннартц наделяет «культуру» абсурда, безусловно, можно отнести к эпохе постмодернизма. Именно ее принято сегодня называть культурой, отрицающей традиционные ориентиры мышления, культурой энтропийной, отмеченной эсхатологическими настроениями, эстетическими мутациями, диффузией жанров и стилей. Свойственная постмодернизму критика принципов классического рационализма, соgitо-философии также во многом тождественна стремлению теоретиков абсурда противопоставить его сфере рационального.

40 Аdornо 1980.

41 Lennartz 1998: 11.

Характерная для ряда теоретиков постмодернизма тенденция относить постмодернизм к постоянным явлениям, неизбежно возникающим на протяжении истории человечества в периоды его духовного кризиса42, также перекликается с интерпретацией природы абсурдного, скажем, у Адорно. Он прямо пишет о том, что природа абсурдного обусловлена «кризисом сознания»43. Как игру с завершенностью, то есть как экзистенциальное переживание «конца света», вслед за Адорно трактует абсурд немецкий культуролог Рюдигер Гёрнер. В исследовании «Искусство абсурда» он пишет о том, что абсурд следует понимать как феномен конца (Endzeit-phänomen, по Гёрнеру), возникающий в период кризиса и завершенности истории 44. Поэтому, с точки зрения Гёрнера, комедия «Леоне и Лена» Георга Бюхнера отражает состояние вырождения дворянского общества, язык поэзии Эдварда Лира изоморфен пустоте викторианской элиты, Элиас Канетти показывает кризис буржуазии, а для Томаса Бернхарда мономания позднего модерна выражается в абсурдном языке, который строится на бесконечных повторах и возвращениях к одному и тому же. На почве универсального ощущения угасания определенной культурно-исторической фазы и осуществляется Гёрнером сближение столь различных авторских феноменов, как Бюхнер, Лир, Канетти и Бернхард. Мысль о том, что на вершине культурного подъема выключается сила гармонии и порядка и, наоборот, подключается действие хаоса, провозглашенная Фридрихом Ницше в работе «Воля к власти» и ставшая важной для философских построений теоретиков как модернизма (ср. теорию распада целостности мировосприятия Томаса Элиота 45), так и постмодернизма, оказалась доминантной и для многих современных теоретиков абсурда.

Можно сказать, что абсурд — это констатация смыслового, логического, бытийного и, соответственно, языкового бессилия обнаружить организующее начало в окружающем мире. Тем самым абсурд как адепт «конца света», вселенского хаоса, «ничто» вплотную связан с кризисом культуры и проблемой его интерпретации. Как индикатор наметившегося кризиса сложившейся системы, к примеру эстетической, или кризиса определенных иллюзий, например эстетических, абсурд маркирует завершенность этой системы со всеми ее иллюзиями.

42 О кризисе как утрате всех позитивных стандартов см., например, Megill. 1985.

43 Аdornо 1980:231

44 Gorner 1996:140.

45 Еliot 1963.

Абсурдное сознание появляется в эпоху культурно-исторических кризисов, которые, как правило, сопровождают завершающую фазу абсолютизации целостности. Действительно, нельзя не считаться с тем фактом, что особенно «подвижные», переломные этапы в истории культуры отмечены активизацией как интегративных, так и кризисных процессов. (В художественной культуре таковыми были искания йенских романтиков, сценические эксперименты Вагнера, стилистика модерна, теория и практика символизма. Абсурд функционирует в эти эпохи как негативная форма синтетической референции, как своего рода «страх влияния», если следовать концепции Блума 46, но не только поэтического влияния, о котором подробно пишет Блум, а влияния синтеза. То, что абсурд порождается страхом перед синтезом, вписывается в философские рассуждения Камю о Сизифе. Абсурдное сознание Сизифа возникает в момент кризиса синтетизма как изнаночный мир синтетической фазы, то есть «когда человек окидывает взором все им прожитое» 47. Весь сюжет мифа о Сизифе строится на ощущении онтологического страха перед приближением к вершине-синтезу и на абсурдной реакции на этот страх.

На основании всего сказанного становится ясно, почему на посвященном Беккету коллоквиуме, состоявшемся в 1973 г. в Берлине, дискуссия вращалась вокруг постмодернистских приемов в художественной прозе Беккета Ихаб Хассан, например, проводит параллель между Беккетом и Джойсом, отнеся обоих авторов к постмодернизму, на том основании, что оба они подчеркнуто антиавторитарны. Если модернизм (за исключением дадаизма и сюрреализма), согласно Хассану, создавал свои формы авторитета, поскольку для него не существовало структурного принципа организации мира — будь то Бог, логос или физические законы, иными словами, любой центр, — то постмодернизм в

46 Блум 1998.

47 Камю 1989: 354.

соответствии с глубинным распадом мира развивается в сторону полной художественной анархии 48. Беккет также не пытается защититься от хаоса,принимая его как факт. Хассан не дает определения абсурду, однако он выстраивает парадигму литературы абсурда. В отличие от Эсслина, Хассан не считает абсурд понятием вневременным. Его классификация абсурда в литературе и в искусстве исключает по существу XIX век. «Романтизм, — пишет Хассан, — еще совершенно не абсурден, а лишь иррационален» 49. И только с приходом модернизма появляется абсурд, включающий в себя несколько стадий, которые необходимо откомментировать: 1) дадаизм (Тристан Тцара) и сюрреализм(Альфред Джерри), в основе которых лежит метод антиномизма; 2) экзистенциальный или героический абсурд, фиксирующий бессмысленность бытия по отношению к рефлексирующей личности (Альбер Камю); 3) негероический абсурд: человек здесь не бунтует, он бессилен и одинок. Эта стадия ведет ксозданию театра абсурда (Самюэл Беккет); 4) абсурд-агностицизм, при котором смысловая неясность, многоплановость интерпретации выдвигается на первый план (Аллен Роб-Грийе); 5) игровой абсурд, разоблачающий претензии языкана истинность и достоверность, вскрывающий иллюзорность любого текста, организованного в соответствии с правилами«культурного кода» (Ролан Барт и его идея «смерти автора»). Согласно этой парадигме, понятие абсурда четко обусловлено модернистским и постмодернистским сознанием. Мировоззренческий принцип, объединяющий писателей модернистского и постмодернистского абсурда — художественная анархия; главенствующий принцип организации текстов — нонселекция, т. е.смешение явлений и проблем разного уровня 50; самый характерный прием — самопародия.

48 Hassan 1975: 15-16.

49Ibid .: 18-19.

50 См. также обоснование этого термина: Fokkema 1984.

В русле рецептивной эстетики рассматривается творчество Беккета другим участником коллоквиума — Вольфгангом Изером. Согласно Изеру, подобно постмодернистскому тексту, стратегия абсурдистского произведения, благодаря категории коммуникативной неопределенности 51, формирует эстетический опыт читателя 52. Конкретными репрезентантами модальных взаимодействий между постмодернистским текстом и читателем являются «пустые места», «отрицание» и «негативность». При этом именно категория негативности становится главенствующим признаком абсурдистского произведения 53. Обусловленная «конкретной деформацией текста», категория негативности ставит читателя в ситуацию текстовой оппозиции. Этим она отличается от категории отрицания, которая заставляет читателя, находящегося «вне» текста, занять по отношению к последнему определенную позицию. И если «пустые места» являются условием структурирующей деятельности читателя, то негативность — условием выстраивания смысла и «формулированием» читателем самого себя. Проза Беккета, как считает Изер, идеальнейшим образом провоцирует в читателе многообразные реакции, то приводя его в полное замешательство, то побуждая к абсолютному сопротивлению. В конечном счете, беккетовский абсурд провоцирует читателя на интерпретацию, допускающую возможность выбора. Парадоксальность логики Беккета заключается в том, что между рассудочно несовместимыми положениями, каждое из которых имеет силу и может быть абсолютно доказуемо, устанавливается полная эквивалентность. Не случайно в итоговой дискуссии по докладу Изера была отмечена параллель между поэтикой абсурда и учением об антиномиях Иммануила Канта. В «Критике чистого разума» философ различал четыре антиномии, состоящие из тезиса и антитезиса, выбор которых зависит от исходных посылок 54. Однако кантовские антиномии подразумевают только антиномии рассудка, вследствие которых последний попадает в собственную ловушку.

51 Термин, введенный в научный оборот Романом Ингарденом (Ingarden1968).

52 Ср. также: Iser 1976.

53 Iser 1975: 55 ff.

54 См. Ibid.: 70-71.

Проблема антиномизма в мышлении в том смысле, в каком ее понимают теоретики постмодернизма, была поставлена на рубеже XIX—XX вв. в рамках московской философско-математической школы Николаем Васильевичем Бугаевым, выдвинувшим теорию аритмологии — учение о прерывности. Суть этой теории заключалась в противопоставлении непрерывному, аналитическому миросозерцанию теории прерывного, аритмического, способного объяснить случайное и иррациональное. На основе этого учения, а также теории множеств Георга Кантора развил теорию антиномизма ученик Бугаева, Павел Флоренский. В первом сочинении «О символах бесконечности» (1904 г.) Флоренский говорит об аритмологии, живущей чувством «надтреснутости» и указывающей на близость завершенности бытия. Бытие человека и сознание, согласно Флоренскому, полны неустранимых противоречий, а следовательно, истина не может быть единой и только самоутверждающейся. Схватывание истины невозможно на том основании, что она и утверждает себя, и отрицает. В работе «Обратная перспектива» Флоренский рассуждает о двух наглядных моделях, соответствующих двум конкретно-историческим типам художественного изображения. Первая модель, отражающая потенциальную бесконечность пространственно-временных отношений, связана с «возрожденческим» миросозерцанием и названа им «прямой перспективой». Евклидово пространство и линейная перспектива характеризуются однородностью, изотропностью, непрерывностью и вполне поддаются рационально-логическому анализу. Вторая модель, названная Флоренским «обратной перспективой», символизирует прерывность и соответствует «средневековому» миросозерцанию. Это особая модель организации пространственно-временных отношений, отмеченных бессвязностью, прерывностью, аритмичностью и не поддающихся рационально-логической реконструкции. Раскрывая перспективные особенности иконописи, Флоренский в своем сочинении, написанном в 1919 г., имплицитно рассуждает о системе изображения и восприятии действительности в XX в. Произведение, построенное по принципу обратной перспективы, антиномично и тем самым, как указывает Флоренский, доказывает свою «зрелость» и «сверхличную метафизичность» художника 55. О том, что мир являет собой не только безграничное количество рационально структурированных элементов, но множество распавшихся структур, писал в «Философии хозяйства» Сергей Булгаков, оперируя понятием «конкретно неразложимого единства логического и алогического» и отрицая знак равенства между «логическим и сущим» 56. Таким образом, мир может обладать иной, антиаристотелевской системой логики и обходиться без закона противоречия. Переосмысление аристотелевской логики, как и аристотелевского понятия отрицания, было предложено в начале XX в. Николаем Васильевым, который, вслед за «неевклидовой геометрией» исключив постулат о непересечении двух параллельных прямых, отбросил также и закон исключения третьего.

Совершенно очевидно, что драматурги театра абсурда переосмысляют аристотелевскую логику, не приспособленную для «истинного» понимания мира. Расчленив целостные элементы театрального представления на антиномичные, создав напряженное противостояние раздробленных частей, каждая из которых образует на сцене реально зримый мир, они предлагают иную систему логики, как без закона противоречия, так и без принципа исключения третьего. Они создают средствами искусства мир абсурда, в котором воображаемое существует параллельно с реалистическим, их полярные противоположности не поддаются тождеству (что возможно, скажем, в диалектическом методе), а обладают собственными объективными закономерностями, правом на автономное существование. Авторы пьес абсурда констатируют, что на сцене, как и в действительности, все антиномии должны восприниматься как истинные. Метод антиномий, ограничивая сферу логического мышления, диалектической логики, рационально-системного анализа, подвергает разрушению в театре абсурда провозглашенное Никола Буало и со времен классицизма привычное для драматургии «единство» места, времени и действия. Возникает абсурдная бесконечность, не поддающаяся

55 Флоренский 1996:16.

56 Булгаков 19936: 61.

логической реконструкции. В пьесе Ионеско «Лысая певица» часы на стене бьют «семнадцать раз», «семь раз», «три раза», «ноль раз», «пять раз», «два раза», «два — один раз», «двадцать девять раз», они могут бить «то громче, то тише» в зависимости от содержания реплик героев. Некий Бобби Уотсон, судя по рассказам мистера Смита, умирает сначала «четыре года назад», затем «два года назад» (т. е. он умирает дважды), хоронят его лишь «полтора года назад», а тело покойного сохраняет тепло и веселье. При этом миссис Смит, присутствовавшая в свое время на похоронах Бобби Уотсона, начисто забывает об этом событии. Метод антиномий конструирует параллельные художественные миры, в каждом из которых действуют свои законы, но которые при этом способны пересекаться и даже сливаться.

Поэтому реальное может восприниматься как бессмысленное (рассказ миссис Мартин о «фантастическом» поступке некоего господина, завязывавшего шнурки на собственных ботинках), а бессмысленное как вполне реальное (реплика миссис Смит о том, что все мужчины одинаковы, потому что целый день по пятьдесят раз пудрятся и красят губы)57. Поэтому и появление лысой певицы в пьесе с одноименным названием совершенно не обязательно. Лысая певица даже ни разу не упоминается в тексте. Художественный антиномизм театра абсурда восходит в истоках к творчеству Кафки. Достаточно вспомнить его новеллу «Охотник Гракх», в которой герой оказывается «повисшим» между бытием и небытием. Он выступает за свободу от любых связей, в том числе от причинно-следственных 58. Совершенно очевидно, что предтечей абсурдного героя был Гамлет, ощутивший трагический распад связи времен. Личность, превращаясь в некую условность, сама по себе превращается в «ничто». В пьесе Жана Тирдье «Замόк» посетитель публичного дома подглядывает в замочную скважину за раздевающейся дамой. Увиденное приводит его в ужас. Дама, сняв одежду, процесс раздевания, однако, не прекращает. Вслед за одеждой она стягивает с себя щеки, уши и все части тела, оставляя, наконец, от прежнего женского тела чистую условность — скелет. Посетитель, не выдержав столь шокирующего зрелища, умирает, в отчаянии бросившись на запертую дверь.

57 Ионеско 1999.

58 Об абсурде в творчестве Кафки см. подробно: Hubbert 1995.

Итак, абсурд как осознанный художественный прием появляется не без влияния антиномизма, который, разорвав связи между миром и мыслью, ограничил притязания и сферу применимости логического мышления, диалектической логики и рационально-системного анализа. Разрыв связей—прием, который вполне можно определить и как прием постмодернистской эстетики. Об установлении абсолютной эквивалентности между взаимоисключающими антиномиями как художественном методе Беккета пишет Дэвид Лодж:

Contradiction could not be better epitomized than by the refrain and closing words of Samuel Beckett's «The Unnamble»: «You must go on, I can't go on, I'll go on». Each clause negates the preceding one, as, throughout the text, the narrator oscillates between irreconcilable desires and assertions59.

Колебания беккетовского повествователя между непримиримыми желаниями и утверждениями подчеркивают парадоксальность логики самого Беккета, строящейся на смешении феноменов и проблем разного уровня, установлении абсолютной эквивалентности между неэквивалентными явлениями, иными словами — на антиномизме. На «фундаментальное единство» антиномий и, более того, на их «любовные отношения» в литературе абсурда указывает Рене Домаль 60.

Соотношение абсурда и ситуации постмодернизма в некоторой степени уточняется Бертом Кардулло. В статье «Авангард, абсурд и постмодерн: экспериментальный театр в XX в.» он разграничивает авангардистский театр, театр абсурда и театр постмодернистский. Хронологические рамки первого охватывают период от начала XX в. до Второй мировой войны, второго — весь послевоенный период вплоть до 1970-х гг., а третьего — с начала семидесятых до сегодняшнего времени. К авангардистскому театру Кардулло относит значительную

59 Lodge 1981:13.

60 Daumal 1993: 60.

часть экспериментальных театральных явлений начала XX в.: сюрреализм и дадаизм, драматургию Хармса и Введенского, театр Вахтангова, Таирова, Акимова, Мейерхольда и Михоэлса. Театр абсурда связывается им с именами Беккета и Ионеско. Постмодернистский же театр трактуется как цепь сплошных экспериментов. Кардулло не только показывает преемственность между этими тремя театральными явлениями, но и выявляет их сущностное отличие. Авангардистский театр строится на действии-разрушении, постмодернистский — на перформативном действии, а театр абсурда представляет собой философско-этический театр, отказывающийся от действия и оставляющий для зрителя чистую рефлексию:

The Theatre of the Absurd, that is, gives up the search for a dramatic model through which to discover fundamental ethical or philosophical certainties about life and the world — something even the Surrealists attempted to do in their probing of the unconscious61.

Размышления над феноменом абсурда в русле постмодернистской критики можно продолжать бесконечно. При этом нельзя не учитывать и тот факт, что актуализация феномена абсурда в постмодернистском обществе происходит не без влияния феминистской критики, исходным постулатом которой является убеждение в том, что господствующей культурной схемой стала сегодня мужская идеология, а вместе с ней и все ее составляющие: логика, рационализм, упорядоченность мысли. Майя Викки-Фогт в книге «Симоне Вайль. Логика абсурда» утверждает особую роль женского литературного творчества в оформлении новой структуры сознания. Изменчивая природа абсурда вступает в борьбу с властью логоса 62.

И на самом деле, в литературе абсурда отчетливо просматривается критика «мужских» ценностных ориентиров, например, в разного рода изображениях иррационально-агрессивной мощи женского начала.

61 Cardullo 2002:13.

62 Wicki-Vogt 1983 (см. подробно с. 29-49)

Но все же главное, в чем сходятся многие постмодернистские дебаты об абсурде, — то, что абсурд неизбежно появляется там и тогда, когда возникает кризис бытия, а следом за ним кризис мысли и языка. Применительно к литературе и искусству говорят об абсурде как о кризисе дискурса. Поэтому «ситуация» постмодернизма, равно как и модернизм, характеризующиеся дискурсивным кризисом, как нельзя лучше создают благоприятные условия для функционирования абсурда. Разграничение сферы функционирования понятий смысла и значения составляет основной интерес и для теоретиков абсурда, и для теоретиков постмодернизма, для герменевтиков и деконструктивистов. И ЖакДеррида, исходящий из того, что слово и. обозначенное им понятие никогда не в состоянии стать одним и тем же, и Эрик Хирш, различающий понятия смысла (meaning) и значения (significance) на том основании, что смысл — это именно первоначальный смысл, получаемый читателем при первичном восприятии текста, а значение — результат соотнесения первоначального смысла с внутренним миром того, кто данный текст интерпретирует, явно выводят нас и на проблему абсурда 63. Ролан Барт в статье «Литература и значение», принципиально отрицая понятие бессмыслицы, закрепляет за абсурдом значение 'обратного смысла' (contresens) 64. ЖильДелёз создает в «Логике смысла» на материале сказки Льюиса Кэрролла «Алиса в стране чудес» парадоксальную логику смыслопорождения из «отсутствия смысла». Нонсенс для Делёза — то, что не имеет смысла, но также и то, что противоположно отсутствию последнего, что само по себе дарует смысл:

Car, pour la philosophie de l'absurde, le non-sens est ce qui s'oppose au sens dans un rapport sipmie avec lui; si bien que l'absurde se définit toujours par un défaut du sens, un manque (il n'y en a pas assez...) 65.

63 Hirsch 1976

64 Барт 1989: 288-289.

65 См. Deleuze 1969:88.

Постмодернистские дебаты об абсурде толкают авторов на разработку новой этимологии понятия абсурда. Вилем Флюссер, например, размышляя над природой этого феномена в рамках жанра философской автобиографии «Бездонное», выводит в предисловии три смысловых уровня слова абсурд. Первое толкование совпадает с названием автобиографии: абсурд означает 'бездонный', то есть не имеющий корней, подобно растению, которое срезают, чтобы поставить в вазу. По мнению Флюссера, цветы на столе ведут самый что ни на есть абсурдный образ жизни. Второе толкование Флюссер относит к области бессмысленного. Третье толкование метафорически развивает первое и сводится к «отсутствию разумного основания» 66. По сути дела все эти определения являются метафорическими вариантами характеристик тех явлений кризиса личности, которые в постмодернистском дискурсе именуются то кризисом индивидуальности, то смертью субъекта, то смертью автора и не вносят ничего принципиально нового в понимание феномена абсурда. Однако то, что автор, работающий в области постмодернистской литературы и создающий постмодернистский текст, предваряет свои рассуждения предисловием о сущности абсурда, - уже само по себе примечательный факт. Абсурд осознается Флюссером как принципиально важная и даже первостепенная для эпохи постмодернизма категория.

Категория абсурда переосмысляется и в современной постмодернистской поэзии, как, скажем, в уже приведенном стихотворении Эриха Фрида «Quia absurdum» или в стихотворении Алена Боске «Капитан абсурда»:

Ton existence est comme un livre sans auteur,

composé de chapitres

que personne jamais n'a rédigés.

Tu crois que deux et deux

font un oiseau de paradis,

et tu donnes le nom de Louis Treize

tantôt au géranium,

tantôt à la brebis sur ton épaule.

Parfois tu es sérieux

comme une guerre dans les îles:

«O capitaine de l'absurde,

66 Flusser 1992:9-10.

pour être un homme il faut détruire

l'humanité...»

Tu es un monsieur juste

qui enseignes l'amour tous les dimanches,

les autres jours étant ceux du mépris.

Tes jeunes femmes

vont accoucher: est-ce d'un fils, est-ce d'un monstre?

Tu vends des mots, des ombres, des cristaux,

puis tu invites ton vieux siècle

à boire ton cognac et à se confesser.

A la fin, tu rédiges

ta lettre ouverte à la mémoire,

à l'abstraction, à la mélancolie.

C'est aux dernières pages qu'on te trouve,

un peu plus acceptable:

prêtre privé de foi,

monarque ennemi du royaume,

poète qui invente un alphabet

sans demander l'avis de la musique67.

Вопрос о том, насколько объем понятия «абсурд» совпадает с объемом понятия «постмодернизм», перекликается с тенденцией соотносить абсурд с определенным литературно-художественным направлением. Арнольд Хинчлифф, критикуя Эсслина, считает, что те категории, которые тот рассматривает как характеризующие абсурдное сознание, можно со всей безусловностью отнести к эстетическим и философским воззрениям символистов или имажинистов 68. Американский драматург Эдвард Олби, причисляемый к представителям американского театра абсурда, в работе 1962 г. «Какой же театр действительно абсурден?» утверждает, что театр абсурда—это искусство, впитавшее в себя экзистенциалистские и постэкзистенциалистские философские концепции. Олби дифференцирует это явление как реалистический театр нашего времени 69. Джон Стаен дефинирует театр абсурда как разновидность сюрреалистической драмы то. Леннартц, показывая связь абсурда с недраматическими жанрами (лирикой, романом), относит истоки поэтики абсурда к эпохе романтизма (Джеймс Томсон, Джордж Байрон), а в XX в. отыскивает параллели в творчестве Герберта Уэллса и Джорджа Элиота 71.

67 Bosquet 1990: 9-20.

68 Hinchiliffe 1969:11.

69 См. об этом подробнее: Бугрова 1994:193.

70 Styan 1981: 125

71 lennartz 1998: 22.

На фоне этих работ авторы ряда исследований усматривают истоки литературы и искусства абсурда в творчестве литераторов, на первый взгляд далеких от абсурда, — Альфреда де Мюссе 72 или Гюстава Флобера 73. Предпринимаются попытки найти как отдельных предшественников театра абсурда (Юрген Гримм 74), так и его последователей (Дэвид Гэлловэй)75. Исследование жанровых (Эрмон Востин, Норберт Леннартц) 76 и хронологических (Ян Котт, Карло Франсуа, Буркхард Дрюкер)77 рамок функционирования феномена абсурда, уравнивание понятий «абсурд» и «абстракционизм» (Лео Кофлер 78) или алогизм (Джон Фуэджи 79) приводят к важному результату — понятие абсурда не может быть ограничено одним (например, драматическим) жанром или дискурсом (к примеру, литературным). Это межжанровый и междискурсивный феномен. Те авторы, которые анализируют абсурд как категорию текста, указывают, что эта категория вбирает в себя и те поэтические формы, которые имеют сходную с абсурдом функцию столкновения смыслов: например, катахрезу, гротеск, фарс, парадокс, метаморфозу 80.

72 Kobow 1967.

73 Douchin 1970.

74 Grimm l977.

75 Galloway 1966.

76 Wostyn 1976; Galloway 1966; Lennartz 1998.

77 Kott 1970; François 1973; Drucker 1976.

78 Kofler 1970 (cm. c. 99-112).

79 Fuegi 1982.

80 О гротеске и абсурде см. Heidsieck 1969; о соотношении абсурда и парадокса: Ehrig 1973; об абсурде и фарсе: Drechsler 1988.

Некоторые авторы, например Джон Тэйлор или Жаннетт Франке, сосредоточившись на понятии «театр абсурда», сужают значение слова абсурд, связывая его исключительно со сферой театрального искусства 81. Ханс Рудольф Пикард в работе «Насколько абсурден абсурдный театр?», ограничивая понятие абсурдного театром, пытается объяснить такое ограничение тем, что именно театральная форма открыла возможность не просто рассуждать об абсурде, но и наглядно его продемонстрировать, т. е. воплотить абсурдность человеческого существования в сценическом действии, в диалоге, заставив зрителя собственными глазами увидеть ту реальность, в которой он пребывает 82. Подобной, сужающей значение слова абсурд стратегии придерживаются авторы и составители посвященного Эсслину сборника статей под названием «Вокруг абсурда: Эссе о драме модерна и постмодерна», продемонстрировавшие в своих работах актуальность абсурда в современном театральном дискурсе 83.

Патрис Пави, теоретик театрального искусства, выделяет в «Словаре театра» две формы абсурда: во-первых, просто элементы абсурда, которые не вписываются в драматургический, сценический, идеологический контексты, но обнаруживаются в отдельных театральных формах задолго до появления театра абсурда 1950-х гг. (Аристофан, Плавт, средневековый фарс, commedia dell' arte, Жарри, Аполлинер); во-вторых, театр абсурда Нового времени, куда относятся Беккет, Ионеско, Адамов, Пинтер, Аррабаль, Хильдесхаймеридр. Театральный абсурд Нового времени, согласно Пави, укладывается в несколько направлений: 1) нигилистический абсурд, тормозящий любые попытки получить представление о мировоззрении и философских импликациях текста (Ионеско, Хильдесхаймер); 2) абсурд как структурный принцип отражения вселенского хаоса, распада языка и отсутствия гармонического образа человечества; 3) реалистично описывающий мир сатирический абсурд, проявляющийся в отдельных репликах и интриге (Дюрренматт, Фриш, Грасс)84. Стратегия Пави оставляет желать лучшего. С одной стороны, она сужает понятие абсурда, относя его исключительно к области театрального, а с другой стороны, расширяет, переплетая в качестве художественного приема с понятиями комического, гротескного и сатирического.

81 Cp. Taylor [1962]; Franke 1978.

82 Picard l978:7.

83 Brater, Cohn 1990.

84 Pavis 1980:17-18.

В ряде работ происходит возвращение к первоначальному пониманию абсурда как эстетической категории. Вопрос о природе эстетических свойств абсурда затрагивает одновременно несколько проблем: является ли абсурдное самостоятельной эстетической категорией, и если да, то выражает ли оно отрицательные или положительные свойства мира, иными словами, к какой категории — комического, трагического, прекрасного, возвышенного, безобразного и т. д. —оно более всего тяготеет? Прямых ответов на этот вопрос нет. Так, Бианка Розенталь, не сомневаясь в том, что абсурд наделен эстетическими свойствами, полагает, что он соотносим с несколькими эстетическими категориями на том основании, что «Die ästhetische Forderung des Absurden besteht darin, die Welt so zu beschreiben, wie sie ist» 85.

Попытаемся внести некоторую ясность в этот вопрос. Эстетические категории историчны. В них отражаются ключевые эстетические свойства бытия и искусства. Так, уже в одном из первых эстетических трактатов «Натьяшстра», автором которого был, предположительно, древнеиндийский мудрец Бхарата, представлено восемь эстетических категорий: любовь, комизм, отвращение, удивление, сострадание, ужас, героизм, страх. Позже в индийской эстетике к этому списку прибавились умиротворенность и дружелюбие. В истории не было эстетически однородных эпох, но всегда на первый план выдвигались сразу несколько категорий. В Древней Греции — прекрасное, трагическое, комическое; в средневековом искусстве — возвышенное и ужасное; в эпоху Ренессанса — возвышенное, героическое, прелестное; в сентиментализме — трогательное; в романтизме — возвышенное, трагическое, комическое ужасное; в реализме — драматическое. А на рубеже XIX—XX вв. в культуре и в литературе начинает доминировать особая эстетическая категория — категория абсурдного, в которой все классические категории смешиваются: прекрасное с безобразным, комическое с трагическим, возвышенное с низменным. Ей и суждено было доминировать в культуре и литературе XX в., включая постмодернизм.

85 Cp. Rosenthal 1977:104.

Пол Картлидж в исследовании, посвященном Аристофану, отнюдь не задаваясь целью сопоставления поэтики Аристофана с поэтикой абсурда, завершает свою работу главой с симптоматичным названием «Аристофан вчера, сегодня и завтра». Там он проводит параллель между многими формами современного искусства, наделенного признаками комического — «broad farce, cornic opera, circus, pantomime, variety, revue, music hall, television and movie satire, the political cartoon, the political journal, the literary review, and party pamphlet» 86, — и аристофановской комедией, которую именует театром абсурда. Тем самым Картлидж, с одной стороны, не давая определения абсурду, имплицитно трактует комическое как абсурдное: не случайно слово абсурд вынесено в заглавие его работы «Аристофан и его театр абсурда». С другой стороны, он, подобно Леннартцу, проводит типологическую параллель между культурой абсурда и культурой постмодернизма. Таким образом, если следовать позиции автора, театр абсурда берет начало в аристофановской комедии и в XX в. развивается не только в театральном (Брехт, Ионеско), но и в других типах визуального искусства. Например, абсурд в кино Картлидж идентифицирует с именем Чарли Чаплина 87.

86 Cartledge 1990: 73.

87 Ibid.: 75.

IV

Теоретические дебаты по абсурду, начатые Эсслином, хотя и обошли вниманием некоторые важные историко-литературные факты (например, обэриутский абсурд), тем не менее оказали принципиальное влияние на формирование в 1960-е гг. дискурса об абсурде в области славистики и русистики.

Особняком от эсслиновских дебатов стоял Набоков, обратившийся к феномену абсурда еще в 40—50-е гг., не без влияния экзистенциалистской мысли 88. В курсе лекций по русской литературе он вслед за Сартром и Камю полагает, что абсурд возвращает литературе категорию трагического, а Гоголя признает гениальным писателем на том основании, что тот сумел совместить в себе и абсурдное, и трагическое:

Абсурд был любимой музой Гоголя, но когда я употребляю термин «абсурд», я не имею в виду ни причудливое, ни комическое. У абсурдного столько же оттенков и степеней, сколько у трагического, — более того, у Гоголя оно граничит с трагическим. Было бы неправильно утверждать, будто Гоголь ставит своих персонажей в абсурдные положения. Вы не можете поставить человека в абсурдное положение, если весь мир, в котором он живет, абсурден; не можете, если подразумевать под словом «абсурдный» нечто, вызывающее смешок или пожатие плеч. Но если под этим понимать нечто, вызывающее жалость, то есть понимать положение, в котором находится человек, если понимать под этим все, что в менее уродливом мире связано с самыми высокими стремлениями человека, с глубочайшими его страданиями, с самыми сильными страстями, — тогда возникает нужная брешь, и жалкое существо, затерянное в кошмарном, безответственном гоголевском мире, становится «абсурдным» по закону, так сказать, обратного контраста 89.

Набоковские рассуждения о гоголевском абсурде были полемически направлены против интерпретации абсурдного Борисом Эйхенбаумом. В статье 1924 г. «Как сделана „Шинель" Гоголя» Эйхенбаум рассматривает абсурд лишь как языковой прием, ломающий логику текста и создающий в нем комический эффект. Он именует его «приемом доведения до абсурда или противологического сочетания слов» 90. Для формалиста Эйхенбаума метафизическая природа абсурда просто остается в стороне. Набоков, напротив, выдвигает ее на первый план.

88 О набоковском абсурде и творчестве Вагинова см. Буренина 2000а: 3-4 (вариант этой статьи: Буренина 2001).

89 Набоков 1999: 124-125.

90 Эйхенбаум 1986: 51.

Кроме того, Набоков посвящает абсурду целую лекцию,вошедшую в цикл лекций по зарубежной литературе под названием «Искусство литературы и здравый смысл». Под абсурдом он понимает иррациональное, лежащее за пределами досягаемости обыденного разума, логического мышления и противоположное «здравому смыслу», т. е. рациональному. Наличие абсурда в творческой личности и в самом творчестве,согласно Набокову, как раз и порождает ту почву, на которой возникают новые смыслы.

Набоков устанавливает родство между абсурдом и гениальностью. Гениальная личность, в его понимании, действующая бессознательно и алогично, одна только и способна передатьвсе тонкости окружающего мира, поэтому ее следует ограждать от инфекции здравого смысла, а лучше — «выстрелить здравому смыслу в самое сердце» 91. Таким образом, в набоковской интерпретации абсурд и здравый смысл противостоят друг другу как непримиримые антагонисты.

Разумеется, Набоков ориентируется на тенденцию культуры русского модернизма к сдвигу, одним из важных проявлений которого была критика логического восприятия мира.Во-первых, он учитывает символистский сдвиг предела, во-вторых, авангардистскую идею «сдвига».

Специфика дискурса об абсурде в славянских странах заключается в том, что несмотря на наличие этого слова во всех славянских языках (ср. польск. аbsurd; хорватск. арsurd; чешек. absurdum; болг., русск., укр., абсурд и. т. д.), большинство исследователей разрабатывают понимание абсурда преимущественно в контексте, во-первых, русской культуры, во-вторых, творчества обэриутов, интересом к которым было обусловлено появление на Западе уже в конце 1960-х гг. значительного числа переводов представителей группы «Обэриу» и комментариев к ним 92. Примечательно, что впервые о русском абсурде в связи с поэтикой Хармса заговорил польский славист Анджей Дравич 93. Что касается абсурда в польской, чешской, хорватской, болгарской и др. славянских культурах и литературах, то об этом на сегодняшний день написано не много 94.

91 Набоков 1998: 476.

92 Ср., например, Gibian 1971 и др.

93 Drawicz 1964.

94 Исключение составляют лишь некоторые работы по абсурду в славянских культурах: Gelhard 1995; Sus 1965.

Изучение абсурда в русской культуре фокусируется либо на анализе интертекстуальных и типологических параллелей между творчеством обэриутов и творчеством Пушкина (Вольф Щмид 95), Гоголя (Владимир Набоков), Достоевского (С. Кэсседи 96, Миливое Йованович97), Чехова (Томас Венцлова, Ингрид Длугош 98), Чехова и Блока (Дженни Стелльман 99), либо ограничивается поэтикой отдельных обэриутов (МиливоеЙованович, Анжела Мартини, Элис Стоун-Нихимовски 100) илиих включенностью в контекст культуры русского символизма и авангарда (Грэхэм Роберте, Георг Шерон 101), в том числе культуры театральной (Джон Л. Стаен 102). Самым значительным исследованием стала книга Жана-Филиппа Жаккара о Хармсе, в которой писатель и поэт на основе творческого взаимодействия со своими авангардистскими предтечами —Алексеем Крученых, Казимиром Малевичем, Михаилом Матюшиным, Александром Туфановым и др. — органично вписывается в историко-литературный и культурный контекст современной ему эпохи 103.

Разработка понятия абсурда неизбежно заставляет исследователей обратиться к смеховой традиции народной культуры, к абсурдному поведению и непонятной речи юродства, кзауми и к глоссолалии, занимающим особое место в поэтике абсурда и в поэтике фольклора. Абсурд, в сущности, подобенфольклору. Как и фольклор, он обращен к природе конкретной личности, к ее мифологическому сознанию, а

95 Шмид 1998

96Cassedy

97 Йованович 1981.

98 Венцлова 1997; Dlugosch 1977.

99 Stellman 1992.

100 Йованович 1983; Martini 1981.

101 Roberts 1997; Cheron 1983.

102 См. подробно о взаимодействии символистского, сюрреалистического театров и театра абсурда Styan 1981.

103 Laccard 1991.

не социальным или политическим связям (Вальтер Кошмаль)104. Генезис драмы абсурда возводится к народной театральной традиции, а коротких рассказов — к жанру волшебной сказки. Так, Франк Гёблер, характеризуя «Случаи» Хармса как жанр метасказки 105, показывает, что в отличие от традиционной сказки, где герой вступает в космогоническую борьбу с антимиром, хармсовские сказки конструируют позитивный мир альтернативной реальности. Поэтика сказки и на самом деле насквозь пропитана абсурдом. Ведь «Сказка про курочку Рябу» сплошь состоит из противоречивых и нелепых с точки зрения здравого смысла ситуаций, начиная от снесен-ного курицей золотого яйца и сумевшей разбить его одним движенцем хвостика мышки вплоть до неадекватных реакций старика и старухи на все происходящее.

В ряде работ поднимается проблема метода литературы абсурда и попытка соотнести литературу абсурда с конкретным направлением в художественно-историческом процессе. Бертрам Мюллер в книге «Абсурдная литература в России», отграничивает абсурдную литературу эпохи реализма от эпохи модерна на том основании, что если в абсурдных произведениях Гоголя («Ревизор») и Достоевского («Братья Карамазовы») доминирует реалистический метод, то в литературе, начиная с драматургии Чехова, он вытесняется методом антиреалистическим. Под реалистическим методом Бертрам Мюллер, судя по всему, понимает аристотелевское требование мимезиса, а под антиреалистическим — отклонение от «подражания природе». Исходя из этих соображений напрашивается вывод о том, что абсурд в литературе XIX в. следует интерпретировать как одну из ступеней реализма, а абсурд в литературе XX в. — как полемику с реалистическим методом 106. Еще более категоричен в этом отношении Петер Урбан. В послесловии к сборнику текстов по русскому абсурду «Ошибка смерти», в котором как абсурдные трактуются выборочные

104 Koschmal 1986. Ср. также Кошмаль 1993: 242-247.

105 Gobler 1995-1996: 27.

106 Muller 1978:34.

тексты ряда русских писателей и поэтов XIX—XX вв., он постулирует, что проникновение абсурда в литературу осуществляется исключительно с помощью реалистического метода 107. Не случайно диапазон авторов абсурдных произведений охватывает в этом сборнике «абсурдистов» от Александра Пушкина до Владимира Сорокина. Именно в «реализме» усматривает автор особенность русской литературы абсурда и ее

принципиальное отличие от западной.

Оге Ханзен-Лёве подходит к анализу абсурда как проблеме философско-эстетической. Несмотря на то, что понятие абсурда выступает в современном теоретическом дискурсе как отрицание привычной, устоявшейся структуры, как пластичный внезнаковый процесс, который может быть воспринят только при отрешении от восприятия действительности в категориях каузативных связей, оно, как показывает автор, может быть обозначено и таким образом стать в искусстве и литературе структурным принципом. Характеризуя абсурд как ничто, отражающее вселенскую энтропию, он тем самым определяет его как особый знак, значение которого и есть данное «ничто» 108. Михаил Ямпольский, отталкиваясь от творчества Хармса, вообще создает оригинальное философское произведение, которое вслед за определяемым им абсурдом также можно рассматривать как «способ трансцендентного познания» 109. И все же категории абсурда как таковой для автора не существует: она заменена понятием «типа литературы», строящегося «на своеобразно понятой онтологии литературного умозрительного мира, возникающего в результате мира исторического» 110. Леонид Геллер рассматривает абсурд сквозь призму теории хаоса, показывая также взаимосвязь последней с позициями постмодернизма 111. «Хаологический инструметарий» дает автору возможность вскрыть элементы абсурда в ряде произведений таких гетерогенных писателей и поэтов, как Марина Цветаева,

107 Urban 1990: 482.

108 Hanse-Love 1994.

109 Ямпольский 1998:177.

110 Там же: 14.

111 Геллер 1999.

Валерий Брюсов, Игорь Северянин и, разумеется, Хармс. В компаративистских разысканиях проводятся типологические и интертекстуальные параллели между западным и обэриутским театрами абсурда. Кристина Мюллер-Шолле, продолжая сопоставительный анализ обэриутской литературы и западной драмы абсурда, начатый Бертрамом Мюллером, сосредоточивает внимание на творчестве Хармса и Введенского. Отмечая общность их творческихприемов и мировоззрения с театрально-эстетическими установками Беккета и Ионеско, она усматривает разницу между ними в наличии позитивной программы представителей русского абсурда, программы, которая «nicht nur ex negativo zu definieren ist» 112. Сузан Скотго прослеживает интертекстуальные связи между «Старухой» Даниила Хармса и «Мистериями» Кнута Гамсуна 113, аАницаВлашич-Анич выявляет дадаистские источники поэтики Хармса 114. Проблема изучения поэтической бессмыслицы привела ряд авторов к исследованию абсурда на фоне детской литературы. Так, Гертруда Кёниг рассматривает творчество обэриутов в связи с деятельностью ежемесячных детских журналов «Ёж» и «Чиж», в состав редколлегии которых входил Николай Олейников. Она проводит параллель между спецификой детского мышления (предметность, алогизм, повышенная ассоциативность) и художественным видением мира поэтов-обэриутов, познающих мир как будто с самого начала 115. Томас Гроб в книге «Недетская детскость Даниила Хармса», уделяя основное внимание вопросу поэтической формы, отмечает, что именно ее четкость и строгая замкнутость лежит «в основе игры со здравым смыслом и логикой» 116. С его точки зрения безупречность формы порождает рассогласованность смысла, а следовательно, абсурд. Добавим, что упорядоченность входит в тот ассортимент «хаологического инструментария», о котором пишет Леонид Геллер. Семантический хаос, как это ни парадоксально, порождается скрупулезно организованной структурированностью и каноничностью, и таким образом, как нельзя лучше репрезентируется в стихотворной речи, четко структурированной ритмом, строфикой и рифмой.

112 Мuller-Scholle 1988: 92.

113 Scotto 1986; Tomovic 1980. «Старуху» можно назвать, пожалуй, одним из излюбленных объектов исследования, о чем свидетельствует целый ряд работ. Ср. Chances 1985; Giaquinta 1991; Йованович 1981; и др.

114 Vlasic-Anic 1997.

115 Коnig 1978.

116 Grob 1994: 76.

В России первоначальное исследовательское внимание к абсурду было мотивировано в конце 1950-х годов интересом к западному (в большей мере к французскому) театру абсурда, получившему на первых порах резко негативную оценку. Так, Л. Копелев в статье с весьма симптоматичным названием «Осторожно — трупный яд!», интерпретируя театр абсурда почти в духе Макса Нордау как «посмертное разложение» или «современный декаданс», возлагает на его представителей и конкретно на Самуэля Беккета всю полноту ответственности за это «лжеискусство» 117. Такая реакция вполне объяснима. Как представитель социалистического, «нормативного» общества, Копелев демонстрирует своей статьей механизм интеллектуальной и социальной защиты от ненормативности абсурдного мировоззрения и от всех тех противоречий, которые таковое продуцирует. Абсурд понимается им как утрата самотождественности, которая в политической обстановке 50-х годов была совершенно невообразима.

Более отрефлексированная критика театра абсурда появляется в начале 1960-х гг. на страницах «Литературной газеты». С. Великовский в статье «Мифология абсурда» на фоне общей негативной оценки этого явления приводит на примере пьесы Беккета «Носорог» ряд интересных наблюдений. С одной стороны, характеризуя ее жанр и как «трагикомический фарс», и как «антифашистский памфлет», и как «метафизическую притчу», он имплицитно вскрывает многожанровую сущность абсурдистского текста, а с другой стороны, говоря о создании писателями-абсурдистами «метафизической мифологии» , указывает на принципиальный сдвиг сознания в XX в., на изменение представления о мире 118. На самом деле, мифы

117 Копелев 1959: 236.

118 Великовский 1960.

переживают в эпоху абсурда новую жизнь. Переосмысляясь и включаясь в новые структуры, они обобщенно отражаютабсурдность действительности в виде вновь созданных персонификаций. Недаром новая мифология, представленная в драматургии 1950-х гг., была понята не только в интеллектуальной среде. Эсслин в своей книге об абсурде намеренноупоминает о том, что в 1957 г. в одной американской каторжной тюрьме была показана пьеса Беккета «В ожидании Годо». При этом реакция заключенных превзошла всяческие про-гнозы — лишенные свободы приняли «Годо» с бурным восторгом.

С общим критическим настроем точки зрения Великовского перекликается статья Л. Щепиловой «Чему служит театр абсурда», появившаяся на страницах «Литературной газеты» два года спустя после начала европейских дебатов обабсурде. Щепилова предпринимает, пожалуй, первую попытку в русском дискурсе об абсурде осмыслить теорию Эсслина и дополнить ее краткими соображениями 119. Трактуя театр абсурда как антиреалистический в смысле его отказа быть«рупором общественных идей и переживаний», автор одновременно пытается соотнести абсурд с такими явлениями культуры, как мистификация и черный юмор.

И все же общая негативная оценочность театра абсурдаперевешивает в этот период отдельные любопытные замечания и находки.

Собственно говоря, и до этого времени слово абсурд обладало в русском языке очевидной пейоративной оценочностью.Получив известность с середины XIX в., это слово первоначально фигурировало в словарях как категория логического абсурда, то есть как понятие или суждение, обозначающее 'бессмыслицу, нелепость'. Впервые слово абсурд было зафиксировано в 1861 г. в Полном словаре иностранных слов 120. Затемоно повторяется в Прибавлении I к этому словарю 121, а также

119 Щепилова 1963.

120 ПСИС 1861:1.

121 Прибавление I к «Полному словарю иностранных слов». С. 1(СПб., 1863).

в Настольном словаре Толля 122 и в объяснительном словаре иностранных слов Михельсона, добавившего к словарной статье абсурд статью абсурдный 123. С конца XIX в. слово абсурдпопадает в указанном значении в ряд энциклопедических словарей 124 и все чаще и чаще встречается в художественной литературе и публицистике. Гончаров в очерке «Литературныйвечер», описывая нелепую ситуацию чтения романа автором, который не был писателем, но занимал важные государственные посты и имел авторитет в свете, вкладывает в уста «известного профессора словесности, написавшего много книг о литературе» 125, следующую реплику:

Новые писатели дают слишком много места реализму. Но об этом говорено так много, что скучно становится. Отвергают все основы искусства... Дошли до абсурда126.

Выражение дойти до абсурда имеет в этом контексте значение того, в чем 'нельзя уловить смысла'. Для профессора словесности таковым оказывается реалистическое искусство. Абсурд для Гончарова — великосветский роман прототипа главного героя очерка П. А. Валуева, который являлся к тому жееще и непосредственным начальником писателя.

Примечательно, что в XX в., практически следом за появлением западного театра абсурда, словарная статья об абсурде была начисто исключена из Большой советской энциклопедии 1949 г. под редакцией С. И. Вавилова. Вероятно, для советской цензуры наличие таковой ощущалось бы как возможная опасность трансплантации «чужеродного» театрально-художественного явления в сферу культурной жизни советского человека. Тем не менее очень скоро, не без влияниятеоретических дебатов об абсурде, начатых Эсслином, появляется попытка не только осмыслить западный театр абсурда 127, но и выявить феномен абсурда в собственной культуре. И в первую очередь, в творчестве обэриутов. С появлением интереса к абсурду в собственной национальной культуре пейоративная оценочность этого слова смещается на периферию.

---------------------------------

122 Толль 1863-1864: 9.

123 Михельсон 1865: 9.

124 См., например: Брокгауз, Ефрон 1890—1904,1:45; или: Брокгауз, Ефрон 1916: 94.

125 Гончаров 1980: 35.

126 Там же: 87-88.

127 Куликов 1974.

В России слово абсурд в контексте русской литературывпервые прозвучало в 1965 г. в небольшой статье Анатолия Александрова «Даниил Хармс» 128, а затем было подхвачено другими исследователями 129.1960—1980-е годы отмечены появлением значительного числа тезисов, статей, авторефератов кандидатских и докторских диссертаций на тему творчества обэриутов 130. Однако в центре исследовательского интереса находились источниковедение, поэтика художественного текста, биографические работы. Исключение составляли некоторые междискурсивные исследования, в которых ставился вопрос о соотношении абсурда и живописи или философии.К таким работам можно отнести статью Сергея Сигова, в которой истоки поэтики обэриутов отыскиваются в теории «расширенного смотрения» Михаила Матюшина 131.

Поскольку язык постмодернистской критики в этот период не был еще достаточно развит, многие аспекты текстологического анализа поэтики абсурда оставались явно невыясненными. Применительно к поэтической традиции рассуждали, главным образом, о логическом абсурде, т. е. как об осознанном художественном приеме, направленном на рассогласование завязки поэтического действия (или рассуждения) и развязки, когда исходный эпизод вступает в логический конфликт с завершающим. Логический абсурд проявляется в поэтической традиции речи в нарушении синтагматических и парадигматических связей, то есть

128 Александров 1965.

129 Перечислим в хронологическом порядке некоторые ранниероссийские публикации об обэриутах: Халатов 1966; Александров, Мейлах 1967а, б; Чертков 1968 и др. Заметим, что о поэтике обэриутов (вне ее осмысления в русле поэтики абсурда) впервые в постсталинскую эпоху заговорила Лидия Чуковская; см. Чуковская 1960:257.

130 См., например: Герасимова 1988; Валиева 1998.

131 Сигов 1986.

функционирует как бессмыслица речи, испорченная рациональность. Таково понятие nonsens'a (ср. sense и non-sense), обязанное своим появлением «Книге бессмыслиц» Эдварда Лира. Такова же и теория речевой бессмыслицы, разработанная в 20—30-е гг. в кружке «чинарей». В этом, первом понимании абсурд включает в себя такие семантически близкие слова, как абракадабра, бред, бессмыслица, вздор, заумь, нонсенс, чепуха, чушь, которые обозначают не то, что лишено смысла, а то, в чем смысл уловить трудно или почти невозможно. Действительно, содержание абсурдной литературы — будь то стихи английских поэтов XIX в. Эдварда Лира, Хилэра Беллока, сэра Уильяма Гилберта, Роальда Даля, легендарная «Алиса» Льюиса Кэрролла, стихи Вильгельма Буша или тексты представителей русской поэтики абсурда XX в. Александра Введенского, Якова Друскина, Леонида Липавского, Николая Олейникова и Даниила Хармса — часто сводится к явному или скрытому нарушению основных законов логики. Хармс в «Письме к Т. А. Липавской» от 2 сентября 1932 г. как раз и характеризует абсурд как нарушение одного из законов логики:

Представьте себе, для наглядности, на примере, что Вы и Валентина Ефимовна две почки. И вдруг одна из вас начинает смещаться. Что это значит? Абсурд. Возьмите вместо Валентины Ефимовны и поставьте Леонида Савельевича, Якова Семеновича и вообще кого угодно, все равно получается чистейшая бессмыслица 132.

Одним из излюбленных приемов «логического» абсурда, то есть поэтической бессмыслицы в произведениях этих авторов можно назвать reductio ad absurdum, то есть прием приведения к нелепости, заключающийся в обнаружении противоречия основного положения или его выводов, о котором уже было сказано выше. Типичным примером можно назвать стихотворение, известное русскому читателю по переводу Самуила Маршака:

Три мудреца в одном тазу

Пустились по морю в грозу.

Будь попрочнее

Старый таз,

Длиннее

Был бы мой рассказ133.

132 Xармс 1993: 72.

133 Mаршак 1955: 528.

Ученые, занимающиеся лингвистической прагматикой, пониманием и порождением текста, обратившись к исследованию нарушения механизма языковой коммуникации, сконцентрировали свое внимание, главным образом, на сказках Кэрролла. Вслед за Эсслином, впервые поставившим проблему коммуникации в литературе абсурда, и одновременно вслед за теорией речевых актов (Джон Л. Остин, Джон Р. Серль, Маркус X. Вёрнер) Елена Падучева описывает в творчестве Кэрролла порожденный «дефектной» коммуникацией логический абсурд. Проводя параллель между сказками Кэрролла и театром абсурда, Падучева резко разграничивает нонсенс (Кэрролл) и абсурд (Беккет, Пинтер) на том основании, что у Кэрролла «дефектная коммуникация имеет фоном абсолютную психологическую нормальность — быть может, даже нормативность — поведения героев» 134. Соответственно, нонсенс относится автором к области языка, а абсурд — к сфере психики. Обращение большинства исследователей «дефектной» коммуникации к сказкам Кэрролла вполне объяснимо. Уже в 1879 г. русский читатель смог познакомиться с первым переводом сказки «Алиса в стране чудес» под названием «Соня в царстве Дива», сделанным, предположительно, Ольгой Тимирязевой, двоюродной сестрой известного ученого. Переводне прошел незамеченным в литературных кругах того времени. И все же сказка Кэрролла еще не стала тогда плодом внутренних аналогий культурно-художественного и социальногопроцессов. Это случилось в начале XX в., когда через тридцать лет после выхода в свет «Сони в царстве Дива» один за другим стали появляться переводы, в том числе выполненные и русскими поэтами и писателями — Поликсеной Соловьевой и Владимиром Набоковым 135.

134 Падучева 1982: 78. Ср также Падучева 1983.

135 Об истории переводов «Алисы» на русский язык см. подробно: Демурова 1994-1995.

Разработка типологии языковых отклонений успешносопутствует изучению феномена абсурда. Исследуются коммуникативные постулаты Г. П. Грайса—информативности, истинности, релевантности, ясности выражения — и соответствующие им импликатуры дискурса, т. е. речевые структуры, нарушающие коммуникативные постулаты, подразумевающие некие скрытые смыслы и закрепленные в фигуративной речи —в тавтологии, иронии, метафоре, литоте, гиперболе, каламбуре и др. Ольга и Исаак Ревзины выделяют целых восемьтипов таких постулатов: детерминизма, общей памяти, одинакового прогнозирования будущего, информативности, тождества, истинности, неполноты описания, семантической связности 136. Нарушение коммуникативных постулатов, обязательных для нормативного дискурса, и есть проявление логического языкового абсурда. Татьяна Булыгина и Алексей Шмелев разграничивают абсурдные высказывания и семантические аномалии, полагая, что при всей их внешней схожести, первые отражают глубинные сдвиги, происходящие в современном сознании, а вторые — простое нарушение языковойнормы 137. Логический абсурд, не являющийся с точки зрения авторов лингвистически аномальным, понимается ими каксредство познания действительности и выводится за пределы языковых аномалий в метафизическую сферу. Возможности экспликации логического абсурда как проявления аномальной коммуникации 138 уже не на англоязычном, а на русском материале чуть позже продемонстрируют Федор Успенский и Елена Бабаева. Описывая языковую картину мираХармса, они раскрывают процесс нарушения коммуникативных постулатов на уровнях синтагматики и парадигматики 139.

136 См. также Ревзина, Ревзин 1971.

137 Булыгина, Шмелев 1990: 105. О строении концептуальных полей нормы и антинормы см. также Арутюнова 1987.

138 Ср. также понятие «абсурдная аргументация», разработанноенемецкой слависткой Дорис Бурхардт (Burkhardt 1998).

139 Успенский, Бабаева 1992.

Понятие логического абсурда в художественном тексте пересекается с понятием квазиконъюнкции, предложенным И. П. Смирновым. Квазиконъюнкция — понятие, возникающее на пересечении конъюнкции и дизъюнкции, синтеза и анализа, имеет смысл создания «псевдообъединений» или«фиктивной парности», то есть совмещения «несовместимого, разнокачественного, противоречащего друг другу» 140. Коротко говоря, квазиконъюнкция, представляя собой совмещение несовместимого, нарушает в художественном тексте основные законы логики. Функции, которыми обладает данное явление, направлены: 1) на аннулирование своего предмета (неконъюнктивность), 2) на замену предмета противоположным предметом (антиконъюнктивность), 3) на симуляцию предмета. Фактический материал, которым оперирует далее автор, хорошо демонстрирует, как через псевдообъединения, разрушающие логические и ассоциативные связи, возникало столкновение смыслов в позднесредневековой литературе на Руси,способствовавшее порождению логического абсурда в литературном тексте.

В таком понимании абсурд можно рассматривать как явление, развившееся на почве восточного христианства, где уже с эпохи Византии была известна традиция апофатического богословия. Автор «Ареопагитик», Псевдо-Дионисий Ареопагит, рассуждая о первопричине бытия, писал о том, что вней нужно утверждать все имеющееся в сущем и одновременно отрицать, в силу того что она, как причина всего сущего,тем самым возвышается над ним. Религиозно-богословская традиция Византии подготовила своего рода предпосылки для абсурдного творчества в русской культуре и литературе, непрерывающегося со времен древнерусской культуры вплоть до XX в., когда культура от модернизма до постмодернизма начинает осознаваться как «ситуация» абсурда, противостоящая рационалистическому систематизму и допускающая множество парадоксов и противоречий.

140 См. Смирнов 1991.

Коротко говоря, логический абсурд конструирует новыетекстовые стратегии, направленные, как пишет Ямпольский в связи с характеристикой текстуальных практик обэриутов, на «сознательный разрыв возможных ассоциативных связей» 141. Напрашивается вывод, что логический абсурд, нарушающий автоматизм восприятия, обладает в литературе и искусстве безусловным сходством с понятием «остранения», введенным Виктором Шкловским и обоснованным им в статье «Искусство как прием». Действительно, абсурд, подобно остранению, ломает автоматизм восприятия благодаря новому, «странному» взгляду на повседневный мир с целью понять его, а не просто узнать.

Начиная с 1990-х гг. происходит ощутимый перелом в подходе к изучению абсурда, что в значительной степени было обусловлено бурными дебатами о постмодернизме, которые велись в этот период на страницах периодической печати, и, соответственно, формированием языка русской постмодернистской критики. Так, появляется статья А. Кулика, обращенная к категории телесности в произведениях Тристана Тцараи Александра Введенского 142.

Дискуссии об абсурде обретают в этот период более целенаправленный характер и охватывают многие толстые журналы. Пожалуй, первым в этом отношении стал московский журнал театральной теории и критики «Театр», целиком посвятивший содержание своего одиннадцатого номера за 1991 г. разным вопросам культуры и литературы русского абсурда. Вследза ним сосредоточился вокруг абсурда в № 9 и 10 за 1994 г. московский журнал художественной литературы, критики и библиографии «Литературное обозрение», опубликовав на своихстраницах (с. 49—70) материалы Вторых обэриутских чтений, которые проходили в феврале 1994 г. на филфаке МГУ в рамках школы-семинара по проблемам поэтического языка143. В журнале «Новое литературное обозрение» с 1994 по 1997 г. также появляется ряд исследований, посвященных проблемамразного характера в творчестве обэриутов и, главным образом, Хармса: достоверности мемуаров (Н.А. Богомолов 144), философской и мистической мысли (Михаил Ямпольский145), интертекстуальным связям (Валерий Сажин 146, Илья Кукулин 147), новым архивным материалам (Е. Н. Строганова 148), столкновению поэтического творчества с культурной революцией (Р. М. Янгиров 149), специфике авторства как повествовательной инстанции (А. Герасимова 150).

141 Ямпольский 1998: 177. См. об этом также нашу статью: Буренина 20006.

142 Кулик 1998.

143 Первые обэриутские чтения состоялись в 1990 г.

144 Богомолов 1997, см. раздел «Источник „Анекдотов" из жизниД. Хармса». с. 250-251.

145 Ямпольский 1996.

146 Сажин 1995а.

147 Кукулин 1995.

148 Строганова 1994.

149 Янгиров 1997.

150 Герасимова 1995.

В русле постмодернистской критики трактует абсурд. В. Клюев в книге «Теория литературы абсурда». Он приходит к довольно радикальному и в то же время любопытномувыводу о том, что весь литературный дискурс в целом, будучи полем взаимодействия «безреферентных и референцированных высказываний (вовсе не соотнесенных с действительностью или соотнесенных с ней условно)», является особым типом коммуникативной аномалии, т. е., в сущности, абсурднымдискурсом 151. При такой интерпретации литература абсурда, разрывающая хронологические и локативные связи и допускающая бесконечное количество толкований, и есть апогейхудожественной литературы.

Наблюдения Герасимовой за художественной коммуникацией в творчестве Хармса, а также статья Кукулина, опубликованная в «Вопросах литературы», некоторым образом продолжают идею письма в том смысле, в каком она обыгрывается постструктуралистскйм литературоведением в духе Деррида. Незавершенность многих произведений Хармса, а также тематизация отказа от писания объясняется Кукулиным избыточностью письма. Письмо выражает то, что уже заложено в поэтической речи. Поэтому процесс сочинения, составляющий акт трансценденции, ближе к истине, чем фиксация авторского сознания на бумаге. В сущности, Кукулин считает,что «Хармс стоял у истоков нового этапа в развитии литературы»,

151 Клюев 2000:13 и далее.

подразумевая под последним эпоху постмодернизма Несколько ранее в том же журнале «Вопросы литературы» также была опубликована статья, затрагивающая в постмодернистском духе проблему письма153. Ее автор, М. Шапир, поддерживая текстологическую инициативу Владимира Глоцера, выступает за аутентичность хармсовских текстов, со всеми ихошибками и описками. Модернизация текста, видоизменяющая семантику, синтактику и прагматику произведения, ассоциируется автором с омертвлением текста.

Совершенно очевидно, что солидаризующим началом большинства исследований по абсурду как в зарубежной, таки российской славистике и русистике, является творчество Хармса, оказавшее, пожалуй, в равной степени с книгой Эсслина влияние на формирование в 1960-е гг. дискурса об абсурде. Об этом свидетельствуют работы Жоржа Нива, ТомасаГроба, Дженни Стелльман, Любомира Стойменова, Александра Флакера и целого ряда других авторов 154. Произведения Хармса, практически не публиковавшиеся при жизни писателя, спасенные в 1941 г. в блокадном Ленинграде Яковом Друскиным, впервые увидели свет в начале 1960-х гг. в самиздате и в западной печати. Первым примером комплексного подходак феномену абсурда на материале произведений Хармса можно назвать сборник под редакцией Нэйла Корнуэлла «Даниил Хармс и поэтика абсурда» 155, в котором интертекстуальные исследования (Робин Айзлвуд), в том числе компаративистские (РозаннаДжаквинта), чередуются с работами по поэтике(Александр Кобринский, Нина Перлина, Ежи Фарино, Лазарь Флейшман), театральной эстетике (Михаил Мейлах, ТатьянаНикольская), а также теоретическими (Жан-Филипп Жаккар,

152 Кукулин 1997: 90.

153 Шапир 1994.

154 Nivat 1982; Stellman 1985; Flaker1969. Александр Флакер осуществил и первые переводы отдельных произведений Хармса на сербохорватский язык; см. там же (§. 689—695).

155 Cornwell. 1991.

Нэйл Корнуэлл, Робин МилнерТулланд, Энтони Эниман) и биографическими (Анатолий Александров, Яков Друскин). Сборник включает первое, пожалуй, интермедиальное исследование по поэтике русского абсурда Милены Михальской. Проводя параллель между фильмом Слободана Пешича «Случаи Хармса», представленным в 1988 г. на кинематографическом фестивале в Каннах, и циклом рассказов Хармса «Случаи», Михальская выявляет кинематографические возможности абсурдного текста как такового 156.

Юбилейный 1995 год Хармса был отмечен, кроме всего, еще и публикацией сборника материалов «Хармсиздат представляет» под редакцией Валерия Сажина, куда вошли эссе, исследования, воспоминания, а также каталог выставки «Хармс и книга художника» 157.

И наконец, в море литературы об абсурде, созданной за последние годы в рамках западной и российской славистики vs. русистики, появляется историко-литературное исследование Александра Кобринского, рассматривающее особенности преломления сложившихся литературных традиций в обэриутском творчестве 158, серия публикаций Ольги Чернорицкой 159, а также теоретические исследования Михаила Ямпольского и Д. В. Токарева 160.

156 См. Michalski 1991.

157 Cажин 19956.

158 Кобринский 1999.

159 Чернорицкая 2001.

160 Ямпольский 1998; Токарев 2002.

**Список литературы**

Александров 1965 — А. Александров. Даниил Хармс//День поэзии. М.; Л., 1965. С. 290-291.

Александров, Мейлах 1967а — А. Александров, М. Мейлах. Творчество Даниила Хармса// Тартуский гос. ун-т: Материалы XXII научной студенческой конференции: Поэтика, история литературы, лингвистика. Тарту, 1967. С. 101-104.

Александров, Мейлах 19676 — А. Александров, М. Мейлах. Творчество Александра Введенского // Тартуский гос. ун-т: Материалы XXIIнауч. студ. конференции: Поэтика, история литературы, лингвистика. Тарту, 1967. С. 105-108.

Арутюнова 1987 — Н. Д. Арутюнова. Аномалии и язык: (К проблеме языковой «картины мира» // Вопр. языкознания. 1987. № 3.С. 3-19.

Барт 1989—Р. Барт. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.,

1989.

Блум 1998 — X. Блум. Страх влияния: Теория поэзии//Страх влияния: Карта перечитывания / Пер. с англ. С. А. Никитина. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та CEU, 1998. С. 7-132.

Богомолов 1997 — Н. А. Богомолов. Заметки о русском модернизме //Новое литературное обозрение. 1997. № 24. С. 246—255.

Брокгауз, Ефрон 1890—1904 — Энциклопедический словарь Брокгауз и Ефрон/Под ред. И. Е. Андреевского. СПб., 1890—1904. Т. 1.

Брокгауз, Ефрон 1916 — Новый энциклопедический словарь Брокгауз и Ефрон. СПб., 1916. Т. 1.

Булгаков 1993а — С. Булгаков. Некоторые черты религиозного мировоззрения Л. И. Шестова // Сочинения. В 2 т. Т. 1. М., 1993. С. 517-537.

Булгаков 19936 — С. Булгаков. Философия хозяйства // Сочинения. В 2 т. Т. 1. М.: Наука, 1993. С. 47-308.

Булыгина, Шмелев 1990— Т. Булыгина,А. Шмелев. Аномалии в тексте: Проблемы интерпретации // Логический анализ языка: Противоречивость и аномальность текста. М.: Наука, 1990. С. 94—106, 105.

Буренина 2000а — О. Буренина. «Трагедия» творчества, или Литература как «остров мертвых» (Вагинов и Набоков) // N. Bukhs (éd.). Sémiotique de la peur dans la culture et la littérature russes. P. 431—442. (Revue des études slaves, LXXII).

Буренина 20006 — О. Буренина. Quia absurdum... // Die Welt der Slaven, XLIV 2000.5. 173-198.

Буренина 2001 — О. Буренина. Литература— «остров мертвых» (Набоков и Вагинов) // В. В. Набоков: Pro et Contra: Материалы и исследования о жизни и творчестве В. В. Набокова: Антология.Т. 2. СПб.: Изд-во Христ. гуманит. ин-та, 2001. С. 471-484.

Бугрова 1994— Т. Бутрова. Абсурд по-американски // Современная драматургия. 1994. № 1. С. 193-202.

Валиева 1998 — Ю. Валиева. Поэтический язык А. Введенского: Поэтическая картина мира: Автореф.дис.... канд. филол. наук. СПб., 1998.

Вейсман 1991 — А. Д. Вейсман. Греческо-русский словарь: (Репр. воспроизв. 5-го изд.: СПб., 1899). М.: Греко-латинский кабинетЮ.А.Шичалина.1991.

Великовский 1960 — С. Великовский. Мифология абсурда//Лит. газета. № 72. 18 июня 1960. С. 5.

Венцлова 1997 — Т. Венцлова. О Чехове как представителе «реального искусства» // Собеседники на пиру: Ст. о русской литературе.Вильнюс: Baltos lankos, 1997. C. 33-47.

Геллер 1999 - Л. Геллер. Теория ХА[↔ OРМ]СА// Wiener slawistischerAlmanach. Bd 44.1999. S. 67-123.

Герасимова 1988—А. Герасимова. Проблема смешного в творчестве обэриутов: Автореф. дис.... канд. филол. наук. М., 1988.

Герасимова 1995 — А. Герасимова. Даниил Хармс как сочинитель: (Проблема чуда) // Новое литературное обозрение. 1995. № 16. С. 129—139.

Гончаров 1980 — И. Гончаров. Литературный вечер // Собрание сочинений. В 8 т. Т. 7. М.: Худож. лит., 1980. С. 32-124.

Демурова 1994—1995 — Н. М. Демурова. Alice Speaks Russian: The Russian Translations of Alice's «Adventures in Wonderland» and «Through the Looking-Glass» // Harvard Library Bulletin. Vol. 5, № 4. Cambridge, Mass.: Published by Harvard Univ. Library, 1994—1995. P.11-29.

Ионеско 1999 — Э. Ионеско. Лысая певица// Носорог/Пер, с франц. Т. Ивановой. СПб.: Симпозиум, 1999. С. 20-51.

Йованович 1981 — М. Йованович. «Ситуация Раскольникова» и ее отголоски в русской советской прозе: (Пародийный аспект) // Зборник за славистику. Нови Сад: Матица Српска, 1981. С. 45—57.

Йованович 1983 — М. Йованович. А. Введенский — пародист: К разбору «Ёлки у Ивановых» // Wiener Slawistischer Almanach. Bd 12. 1983.S. 71-86.

Камю 1989 — А. Камю. Из эссе «Миф о Сизифе» // Избранное: Сб. / Пер. с франц. С. Великовского. М.: Радуга, 1989. С. 352-354.

Клюев 2000 — Е. В. Клюев. Теория литературы абсурда. М.: УРАО, 2000.

Кобринский 1999 — Александр Кобринский. Поэтика «Обэриу» в контексте русского литературного авангарда// Учен. зап. / Моск. культурологический лицей № 1310. М.,1999.

Копелев 1959 — Л. Копелев. Осторожно — трупный яд! // Знамя. 1959. № 2. С. 234-236.

Кошмаль 1993 — В. Коишалъ. Новелла и сказка: Событие, случай, случайность (Гумилев, Гиппиус, Набоков, Хармс) // В. Маркович,В. Шмид (ред.). Русская новелла: Проблемы теории и истории. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 1993. С. 235-248.

Кукулин 1995 — И. Кукулин. «Двенадцать» А. А. Блока, жертвенный козел и сюжетосложение у Даниила Хармса // Новое литературное обозрение. 1995. № 16. С. 147-153.

Кукулин 1997 — И. Кукулин. Рождение постмодернистского героя по дороге из Санкт-Петербурга через Ленинград и дальше: (Проблема сюжета и жанра в повести Д. И. Хармса «Старуха») // Вопр. литературы. 1997. № 4. С. 62-90.

Кулик 1998 — А. Кулик. Тело и язык в текстах Тристана Тцара и Александра Введенского // Терентьевский сборник. М., 1998. С. 167-220.

Куликов 1974 — И. С. Куликов. Абсурд вместо логики // Философия и искусство модернизма. М.: Политиздат, 1974. С. 110—133.

Кьеркегор 1998 — Серен Къеркегор. Страх и трепет / Пер. с дат. Н. Исаевой. М.: ТЕРРА-Книжный клуб: Республика, 1998. С. 15-112.

Малинин 1961 — А. М. Малинин (ред.). Латинско-русский словарь. 2-е изд. М.: Гос. изд-во иностр. и нац. словарей, 1961.

Маршак 1955 — С. Маршак. Стихи, сказки, переводы. В 2 кн. Кн. 2. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1955.

Михельсон 1865 — А. Д. Михелъсон. Объяснение 25 000 иностранных слов, вошедших в употребление в русский язык, с означениемих корней. М., 1865.

Набоков 1998 — В. Набоков. Лекции по зарубежной литературе: Остен, Диккенс, Флобер, Джойс, Кафка, Пруст, Стивенсон / Пер. с англ. Вл. Харитонова. М.: Независимая Газета, 1998. (Сер. «Литературоведение»). С. 465—476,

Набоков 1999 — В. Набоков. Николай Гоголь//Лекции по русской литературе: Чехов, Достоевский, Гоголь, Горький, Толстой, Тургенев / Пер. с англ. Ив. Толстого. М.: Независимая Газета, 1999. (Сер. «Литературоведение»), С. 31—134.

Падучева 1982 — Е. Падучева. Тема языковой коммуникации в сказках Льюиса Кэрролла // Семиотика и информатика. Вып. 18. М.: ВИНИТИ, 1982. С. 76-119.

Падучева 1983 — Е. Падучева. Проблемы коммуникативной неудачи в сказках Льюиса Кэрролла// Tekst i zdanie (zbior studiow pod redakciq. T. Dobrzynskiej i E.Janus). Wroclaw; Warszawa; Krakow; Gdansk; Lodz, 1983. C. 139-160.

ПСИС 1861 — Полный словарь иностранных слов, вошедший в состав русского языка (составленный по образцу немецкого словаря Гейзе). СПб., 1861

Ревзина, Ревзин 1971—0. Ревзипа, И. Ревзин. Семиотический эксперимент на сцене: Нарушение постулата нормального общения как драматический прием // Учен. зап. / Тартуский гос. ун-т. (=Труды по знаковым системам. Вып. 5). Тарту, 1971. С. 232—254.

Сажин 1995а — В. Сажин. Блок у Хармса // Новое литературное обозрение. 1995. № 16. С. 140-146.

Сажин 19956—5. Сажин (ред.). Хармсиздат представляет. СПб.: М. К.—Хармсиздат: Изд-во «Арсис», 1995.

Сигов 1986— С. Сигов. Истоки поэтики ОБЭРИУ//Russian Literature.Vol. XX. 1986. C. 87-95.

Смирнов 1991 —И. П. Смирнов. О древнерусской культуре, русской национальной специфике и логике истории // Wiener slawistischer Almanach. SB. 28. Wien, 1991. C. 108-115.

Строганова 1994 — Е. Н. Строганова. Из ранних лет Даниила Хармса: Архивные материалы // Новое литературное обозрение. 1994. № 6. С. 67-80.

Токарев 2002 — Д. В. Токарев. Курс на худшее: Абсурд как категория текста у Даниила Хармса и Самуила Беккета. М.: Новое литературное обозрение,2002.

Толль 1863—1864 — Ф. Г. Толль. Настольный словарь для справок повсем отраслям знания. В 3 т. СПб., 1863—1864. Т. 1.

Успенский, Бабаева 1992 — Ф. Успенский, Е. Бабаева. Грамматика «абсурда» и «абсурд» грамматики // Wiener slawistischer Almanach, 29.1992. S. 127-158.

Флоренский 1996 — 77. Флоренский. Обратная перспектива // Его же. Избранные труды по искусству. М.: Изобразительное искусство: Центр изучения, охраны и реставрации наследия священника Павла Флоренского, 1996. С. 9-72.

Халатов 1966 — 77. Халатов Даниил Хармс — кто же он такой? К 60-летию со дня рождения // Детская литература: Лит.-критический ибиблиогр. ежемесячник Комитета по печати при Совете министров РСФСР и Союза писателей РСФСР. 1966. № 2. С. 23-24.

Хармс 1993 — Д. Хармс. Меня называют капуцином: Некоторые произведения Даниила Ивановича Хармса. М.: МП «каравенто»: «пикмент», 1993. С. 72.

Чернорицкая 2001 — О. Л. Чернорицкая. Поэтика абсурда. Т. 1: Классика. Вологда, 2001. I

Черных [1993] — 77. Я. Черных. Историко-этимологический словарь современного русского языка. 3-е изд. В 2 т. Т. 1. М.: Рус. язык, [1993].

Чертков 1968 — Л. Н. Чертков. Обэриу// Краткая литературная энциклопедия. Т. 5. М.,1968. С. 375.

Чуковская 1960 — Л. Чуковская. В лаборатории редактора. М., 1960.

Шапир 1994 — М. Шапир. Между грамматикой и поэтикой: (О новом подходе к изданию Даниила Хармса) // Вопр. литературы. 1994.№ 3. С. 328-332.

Шестов 1909 — Л. Шестов. Творчество из ничего. СПб., 1909.

Шестов 1998 — Л. Шестов. Киркегард — религиозный философ // Серен Кьеркегор: Наслаждение и долг/Пер, с дат. Петера Ганзена.Ростов н/Д: Феникс, 1998.

Шмид 1998 — В. Шмид. Проза как поэзия: Пушкин, Достоевский,Чехов, авангард. СПб.: INAPRESS,1998.

Щепилова 1963 — Л. Щепилова. Чему служит театр абсурда// Лит. газета. № 40. 2 апреля 1963. С. 4.

Эйхенбаум 1986 — Б. Эйхенбаум. Как сделана «Шинель» Гоголя // О прозе. О поэзии: Сб. ст. Л.: Худож. лит. Ленингр. отд-ние, 1986. С. 45-63.

Ямпольский 1996 — М. Ямпольский. Окно//Новое литературное обозрение. 1996. № 21. С. 34-58.

Ямпольский 1998 — М. Ямпольский. Беспамятство как исток: ЧитаяХармса. М.: Новое литературное обозрение, 1998.

Янгиров 1997 — Р. М. Янгиров. Даниил Хармс: «лицом к национальности»: (О неосуществленном издании стихотворения «Миллион») //Новое литературное обозрение. 1997. № 27. С. 279—283.

Adorno 1980 — Th. W. Adorno. Ästhetische Theorie. Frankfurt am Main, 1980.

Amor 1973 — G. B. Amor. Das Absurde und die Autonomie des Ästhetischen bei Albert Camus. Berlin: Zentrale Universitätsdruckerei, 1973.

Azarmi 1970 — A. A. Azarmi. The Theatre ofthe Absurd: A Study of Communication. United States Univ., 1970.

Bosquet 1990 — A. A. Bosquet. Capitaine de l'absurde. Paris: Le cherche midi editeur, 1990.

Brater, Cohn 1990 — E. Brater, R. Cohn (eds). Around the Absurd: Essays on Modern and Postmodern Drama. Michigan: Univ. of Michigan, 1990.

Burkhardt 1998—D. Burkhardt. Absurde Argumentation // Markus Giger, Björn Wiemer (Hrsg.). Beiträge der Europäischen Slavistischen Linguistik (polyslav). Bd l. München, 1998. S. 67-76. (Die Welt der Slaven. Sammelbände / Сборники 2).

Cardullo 2002 — B. Cardullo. The Avant-Garde, the Absurd and the Postmodern: Experimental Theatre in the Twentieth Century// Forum Modernes Theater. Bd 17. Heft 1. Tubingen: GlintherNarr Verlag, 2002. P. 3-18.

Cartledge 1990 — P. Cartledge. Aristophanes and his Theatre of the Absurd. Bristol: Bristol Classical Press, 1990.

Cassedy 1984 — S. Cassedy. Daniil Kharms's parody of Dostoevskii: antitragedy as political comment // Canadian-American Slavic Studies. Vol. 18. 1984. P. 268-284.

Chances 1982 — E. B. Chances. Cexov and Xarms: Story / Anty-story // Russian Journal of Languages. Vol. 36, No 123-124.1982. P. 181-192.

Chances 1985 — E. B. Chances. Daniil Charms' «01d Woman» climbs her Family tree: «Starucha» and the Russian Literary Past // Russian Literature, XVII. 1985. P. 353-366.

Cheron 1983 — G. Cheron. Michail Kuzmin and the Oberiuty: an Overview// Wiener slawistischerAlmanach. Bd 12. 1983. S. 87-101.

Cornwell 1991 — N. Comwell (ed.). Daniil Kharms and the Poetics of the Absurd: Essays and Materials. London: Univ. of London, 1991.

Daumal 1993 - A Daumal. L'evidence absurde: (1926-1934). Paris: Gallimard,1993.

Deleuze 1969 — G. Deleuze. Logique du sens. Paris: Les Editions de Minuit, 1969.

Diels, Kranz 1951 — H. Diels, W. Kranz. Die Fragmente der Vorsokratiker. Bd 1. Berlin: Weidmann, 1951.

Dier 1998— 0. Dier. Die Lehre des Absurden. Eine Untersuchung der Philosophie Nietzsches am Leitfaden des Absurden. Wiirzburg: Konigshausen und Neumann, 1998.

Dlugosch 1977 — I. Diugosch. Anton Pavlovic Cechov und das Theater des Absurden. Munchen:Wilhelm FinkVerlag, 1977.

Douchin 1970 —J.-L. Douchin. Le Sentiment de 1'absurde chez Gustave Flaubert. Paris: Minard, 1970.

Drawicz 1964 — A. Drawicz. «U» dia zabawy // Wspykzesnosc. №21. 1964. S.5.

Drechsler 1988 — U. Drechsler. Die «absurde Farce» bei Beckett, Pinterund lonesco. Vor- und Uberleben einer Gattung. Tubingen: Giinther Narr Verlag, 1988.

Drosuowski, grebe, koster, muller 1963 — G. Drosdowski, P. Grebe, R. Koster, W. Muller. Duden: Das Herkunfts-Worterbuch: Die Etymologic der deutschen Sprache: DB. 7. Mannheim; Wien; Zurich: Dudenverlag, 1963.

Drucker 1976 — B. Drucker. Wolfgang Hildesheimer und die deutsche Literatur des Absurden. Schaeuble, 1976. (Deutsche und vergleichende Literaturwissenschaft, 1).

Douchin 1970 —J.-L. Douchin. Le Sentiment de 1'absurde chez Gustave Flaubert. Paris: Minard, 1970.

Ehrig 1973 — H. Ehrig. Paradoxe und absurde Dichtung. Munchen:Wilhelm Fink Verlag, 1973.

Eliot 1963 - Th. S. Eliot. Metaphysical poets//Selected Essays 1917-1932. London; N.Y., 1963.

Esslin [1961] — M. Esslin. The Theatre of the Absurd. Woodstock, N. Y.: The Overlook Press, [1961].

Flaker 1969 — A. Flaker. 0 minijaturamaDanila Harmsa: (Poetika apsurda u sovjetskoj knizevnosti) // Forum: mjesecnik Razredaza Knijzevnost HrvatskeAkademije Znanosti i Umjetnosti Januar-juni, VIII. Godiste, XVII. Knjga. Zagreb. 1969. S. 683-688.

Flusser 1992 — V. Flusser. Bodenlos: einephilosophische Autobiographic. Bensheim: Bollmann, 1992.

Foakes 1993 — A. Foakes. Hamlet versus Lear: Cultural Politics and Shakespeare's Art. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1993.

Fokkema 1984 — D. W. Fbkkema. Literary History, Modernism and Postmodernism. Amsterdam: Benjamin, 1984.

Francois 1973— C. Francois. La notion del'absurde dans la itteraturc francaise du XVI I6 siecle. Paris: Klincksieck, 1973.

Franke 1978 —]. Franke. Elemente des Theaters der Grausamkeit und des Absurden im Werk des englischen Dramatikers Edward Bond (Dissertation). Mainz: Hochschulschrift, 1978.

Fried 1988 - E. Fried. Quiaabsurdum//H. Bender (Hrsg.).Was sind dasfur Zeiten: Deutschsprachige Gedichte der achtziger Jahre. Munchen,1988.

Fuegi 1982 -]. Fuegi. The Alogical in the Plays of Brecht // K. S. White (ed.). Alogical Modern Drama. Amsterdam: Editions Rodopi B. V, 1982. P. 13-24.

Galloway 1966 - D. D. Galloway. The Absurd Hero in American Fiction: Updike, Styron, Bellow, Salinger. Austin: Univ. of Texas Press, 1966.

Gelhard 1995 — D. Gelhard. Absurdes in Jordan Radickovs Lazarica: Versuch einer tiefenpsychologischen Deutung. Wiesbaden: Harrassowitz, 1995.

Giaquinta 1991- R.Giaquinta. Elements of the Fantastic in Daniil Kharms's «Starucha» // N. Cornwell (ed.). Daniil Kharms and the Poetics of the Absurd: Essays and Materials. London: Univ. of London, 1991.

Gibian 1971 — G. Gibian (ed. and transl.). Russia's Lost Literature of the Absurd: A Literary Discovery: Selected Works of Daniil Kharms and Alexander Vvedensky. Ithaca; London, 1971.

Gobler 1995-1996 - F. Gobler. Daniil Charms' «Slueai» (Falle) und die russischen Volksmarchen // Zeitschrift fur slavische Philologie, Bd LV. 1995-1996. S. 27-52.

Gorner 1996 — R. Corner. Die Kunst des Absurden. Ubereinliterarisches Phanomen. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1996.

Grimm 1977 —J. Grimm. Roger Vitrac: Erste Vorlaufer des Theaters des Absurden. Munchen: Fink, 1977.

Grob 1994 — Th. Grab. Daniil Charms' unkindliche Kindlichkeit: ein litearisches Paradigma der Spatavangarde im Kontext der russischen Moderne. Bern: LangVerlag, 1994.

Hagen 1979 -J. F. Hagen. «Furcht und Zittem»//M. Theunissen, W. Greve (Hrsg.). Materialen zur Philosophic S0ren Kierkegaards. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979.

Hansen-Love 1994 —A. A. Hansen-Love. Konzepte des Nichts im Kunstdenken der russischen Dichter des Absurden (Oberiu) //Poetica, 26, 3 / 4.1994. S. 308-373.

Hardy 1983 — Th. Hardy. Jude the Obscure/Ed, with intro. and notes by C. H. Sisson. Harondsworth, 1983.

Hassan 1975 — I. Hassan. Joyce, Beckett und die post-moderne Imaginatio // H. Mayer, U.Johnson (Hrsg.). Das Werk von Samuel Beckett: Berliner Colloquium. Frankfurt: Suhrkamp, 1975. S. 1—25.

Haug 1966 — W. F. Haug. Jean-Paul Sartre und die Konstruktion des Absurden. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1966.

Haug 1976 — W. F. Haug. KritikdesAbsurdismus. 2. uberarb.Aufl. Koln: Pahl-Rugenstein, 1976.

Heidegger 1963 — M Heidegger. Sein und Zeit. Tubingen: Niemeyer, 1963.

Heidsieck 1969 —A. Heidsieck. Das Groteske und das Absurde im modernen Drama. Stuttgart; Berlin; Koln; Mainz: Kohlhammer, 1969.

Hinchliffe 1969 —A. P. Hinchliffe. The Absurd. London: Methuen and C° Ltd,1969.

Hirsch 1976 — E. D. Hirsch. The Aims of Interpretation. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1976.

Hubbert 1995 —/. Hubbert. MetaphysischeSehnsucht, Gottverlassenheit und die Freiheit des Absurden. Untersuchungen zum Werk von Franz Kafka. Bochum: Universitatsverlag Dr. N. Brockmeyer, 1995.

Ingarden 1968 — R. Ingarden. Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968.

Iser 1975 — W. her. Die Figur der Negativitat in Bekkets Prosa // H. Mayer, U.Johnson (Hrsg.). Das Werk von Samuel Beckett: Berliner Colloquium. Frankfurt: Suhrkamp, 1975. S. 54—71.

Iser 1976 — W. Iser. Der Akt des Lesens: Theorie asthetischer Wirkung. Munchen: Fink, 1976.

Jaccard 1991 —J.-Ph.Jaccard. Daniil Harms et la fin del'avant-garde russe. Bern: Peter LangSA, 1991.

Kasak 1976 — W. Kasak. Daniil Charms: Absurde Kunst in der Sowjet-union // Die Welt der Slaven, XXI, Heft 2.1976. S. 70-80.

Kluge 1989 — F. Kluge. Etymologisches Worterbuch. 22. Aufl. Berlin; N.Y.:de Gruyter,1989.

Kobow 1967 — G. Kobow. Absurdes Lebensgefuhl und szenische Struktur im dramatischen Fruhwerk (1833—1834) von Alfred de Musset. Berlin: Freie Universitat, 1967.

Kofler 1970 — L. Kofler. Abstrakte Kunst und absurde Literatur: asthetische Marginalien. Wien; Frankfurt; Zurich: Europa-Verlag, 1970.

Koschmal 1986 — W. Koschmal Vom «mythischen» zum absurden Dialog: Zur PoetikostslavischerVolksschauspiele// Poetica, 18.1986. S. 27— 50.

Kott 1970 -J. Kott. The Absurd and Greek Tragedy // T. W. Zyla (ed.). Proceedings of the Comparative Symposium III. Lubbock, Texas, 1970. P. 77-93.

Konig 1978 — G. Konig. Die KinderlyrikderGruppe Oberiu //Wiener slawistischerAlmanach. Bd 1.1978. S. 57-78.

Lennartz 1998 — N. Lennartz. Absurditatvordem Theater des Absurden: (Absurde Tendenzen und Paradigmata untersucht an ausgewahlten Beispielen von Lord Byron bis T. S. Eliot). Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1998.

Lodge 1981 — D. Lodge. Working with Structuralism: Essays and Reviews on nineteenth-and twentieth Century Literature. Boston; London; Henley: Routledge and Kegan Paul, 1981.

Luyster 1984 -R.W. Luyster. Hamlet and Man's Being: The Phenomenology of Nausea. Lanham, MD: Univ. Press of America, 1984.

Martin 1991 -J. Martin. L'absurde. Paris, 1991.

Martini 1981 -A. MarfmL Retheatralisierung des Theaters: D. Charms' «Elizaveta Bam» // Zeitschrift fur slavische Philologie. Bd XLII. Heidelberg: Carl Winter Universitatsverlag, 1981. S. 146—166.

Marwald 1968 -J. R. Marwald. Zur Beduetungsentwicklung von frz. absurde und absurdite. Bonn, 1968.

Megill 1985—A. Megill. Prophets of Extremity: Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida. Berkeley: Univ. of California Press, 1985.

Michalski 1991 — M Michalski. Slobodan Pesic's film «Slucaj Harms» and Kharms's Sluchai // N. Comwell (ed.). Daniil Kharms and the Poetics of the Absurd: Essays and Materials. London: Univ. of London, 1991. P.123-131.

Muller 1978 — B. Mil Her. Absurde Literatur in RuBland: Ehtstehung und Entwicklung. Muhchen: Verlag Otto Sagner in Kommission, 1978. (Arbeiten und Texte zur Slavistik, 19).

Muller-Scholle 1988— Ch. Muller-Scholle. Das russische Theater des Absurden: Charms — Vvedenskij // Zeitschrift fur Asthetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Bd 33/1. Bonn: Bouvier Verlag, 1988. S.57-92.

Nietzsche 1997 - F. Nietzsche. Werke. In 3 Bd. 1. Bd. Darmstadt: Wissensehaftliche Buchgesellschaft, 1997.

Nivat 1982 — G. Nivat. Le crayon vert de Kharms // Vers la fin du mythe russe: Essais sur la culture russe de Gogol a nos jours. Lausanne: L'Age d'Homme, 1982. P. 233-236.

Onions 1966 — Ch. T. Onions {ed.). Oxford Dictionary of English Etymology. 5. Oxford: Clarendon Press, 1966.

Pavis 1980 — P. Pavis. Dictionaire du theatre: termes et concepts de 1'analyse theatrale. Paris: Editions Sociales, 1980; [pyc. изд.: M.: IIpoгpecc, 1991].

Picard 1978 — H. R. Picard. Wie absurd ist das absurde Theater? Konstanz: Universitatsverlag Konstanz GMBH, 1978.

Roberts 1997 — G. Roberts. The Last Soviet Avant-Garde: Oberiu — fact, fiction, metafiction. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1997.

Rosenkranz 1979 — K. Rosenkranz. Asthetik des HaBlichen (mit einem Vorwort zum Neudruckv. Wolfahrt Henckmann). Darmstadt, 1979.

Rosenthal 1977 — B. Rosenthal. Die Idee des Absurden: Friedrich Nietzsche und Albert Camus. Bonn: Bouvier, 1977.

Rosset 1967 — C. Rosset. Schopenhauer: Philosophe de 1'absurde. Paris: Presses Universitaires de France, 1967.

Savelsberg 1966 — H. E. Savelsberg. Das Absurde als Spiel und Revolte in Albert Camus' «Le Mythe de Sisyphe». Munchen: W. und I. M. Salzer, 1966.

Scotto 1986 — S. D. Scotto. Xarms and Hamsun: Staruxa solves a mystery // Comparative Literature Studies. Vol. 4, № 23.1986. P. 282-296.

Stellman 1985 —]. Stellman. An analysis of«Elizaveta Bam» // Russian Literature, XVII. 1985. P. 319-352.

Stellman 1992 —/. Stellman. Aspects of Dramatic Communications: Action, Non-action, Interaction (A. P. Cechov, A. Blok, D. Charms). Amsterdam, 1992.

Stoimenoff 1984 — L. Stoimenoff. Grundlagen und Verfahren des sprachlichen Experiments im Friihwerk von Daniil I. Charms. Frankfurt am Main; Bern; N. Y.: Verlag Peter Lang, 1984.

Stone 1965 — M. Stone. Absurdes Theater—faschistisches Theater? Banalitat im adelsstand der Philosophie. Anmerkungen zu einem Buch // Die Welt der Literatur, 1965.18. Februar, 4.

Stone-Nakhimovsky 1978—A. Stone-Nakhimovsky. The Ordinary, the Sacred, and the Grotesque in Daniil Kharms's «The Old Woman» // Slavonic Review. June, 1978. P. 216-223.

Stone-Nakhimovsky 1982—A. Stone-Nakhimovsky. Laughter in the Void: An Introduction to the Writings of Daniil Kharms and Aleksander Vvedenskii//Wiener slawistischerAlmanach. SB. 5.Wien, 1982.

Styan 1981 —J. L. Styan. Modern Drama in Theory and Practice. Vol. 2: Symbolism, Surrealism and the Absurd. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1981.

Sus 1965 — 0. Sus. Metamorfbzysmichuavzteku. Bmo: Blok, 1965. (Edice Hosta do domu. Sv. 4).

Taylor [1962] —J. R. Taylor. Anger and After: A Guide to the New British Drama. London: Methuen and CO LTD, [1962].

Thesaurus 1831 — Thesaurus Linguae Graecae. Paris, 1831.

Thesaurus 1900 — Thesaurus Linguae Latinae. Leipzig, 1900.

Tomovic 1980 - S. Towowc.JunakApsurda. Titograd: Pobjeda, 1980.

Ubersfeld [1977] -A. Ubersfeld. Lire le theatre. Paris: Messidor, Ed. Sociales, [1977].

Urban 1990-P. Urban(Hrsg.).Fehler des Todes: Russische Absurde aus zwei Jahrhunderten. Frankfurt am Main: Verlag d. Autoren, 1990.

Vlasic-Anic 1997-A. Vlasic-Anic. Harms i dadaizam. Zagreb: Hrvatsko filolosko drustvo, Biblioteka Knjizevna smotru, 1997.

West 1966 - P. West. The Wine of Absurdity. Pennsylvania, 1966.

Wicki-Vogt 1983 - M Wicki-Vogt. SimoneWeil: Eine Logik des Absurden. Bern; Stuttgart: Verlag Paul Haupt, 1983.

Wostyn 1976 — H. Wostyn. Le nouveau theatre ou 1'invasion de 1'absurde. T. 2-Antwerpen: De Nederlandsche Boekhandel, 1976.