

ANNA WOŹNIAK

СКОМОРОШЕСКИЙ ГЛУМ В ПРОЗЕ АБРАМА ТЕРЦА

Творчество Абрама Терца – Андрея Синявского принадлежит, как утверждают исследователи, к „фантастическому реализму”, суть которого заключается в создании сюрреально-гротескной действительности и в экспрессионистически изображаемом мире. Все это позволяет присоединить писателя к традиции авангарда XX века и искусству соцарта. Естественно, в так отображенном мире, который дает возможность увидеть в писателе мыслителя, но отнюдь не юмориста (мыслитель в сознании автора возвышается над юмористом), находится место и для сатиры. Писателю в целом свойствен сатирический план выражения, ориентированный на сатиру Н. Гоголя, М. Салтыкова-Щедрина, А. Ремизова, а также на недооцениваемый критиками – русский фольклор, прежде всего народную сказку, иногда драму, иногда блатной фольклор. Цель этой сатиры – если ее рассматривать в общем – „деконструкция” советской тоталитарной действительности путем стилистического снижения и нравственного обличения, посредством лингвистической деформации, а затем то, что универсально почти во всякой сатире – ее высмеивание и, наконец, разоблачение. Терц критикует механизм тоталитаризма, страх, террор, но, изображая гротескным способом личность человека, главным образом в ранних *Фантастических повестях*, обнаруживает его слабость и податливость.

По поводу сатирического отношения Терца к миру и его идеологическим догмам есть многочисленные упоминания критиков.

Они затрагивают, однако, сатиру заключающуюся в иных положениях творчества писателя, прежде всего касающихся проблем восприятия Синявским Системы, т.е. советского строя. Либо сатира исследуется в кругу общих художественных аспектов прозы Терца. Стоит назвать здесь работы А. Вата, М. Геллера¹, из польских русистов: В. Щукина, К. Дуды, А. Володзко².

Интересно высказывание самого автора во время суда над ним и Ю. Даниэлем в феврале 1966 г.³, когда он резко отрекся от оценки повести *Любимов* (1963) как политической сатиры, считая ее фантазией⁴. Определение „фантазия” близко к термину „антиутопия”, который применяет к этой повести, в частности, Маргарет Дальтон⁵ и Катажина Дуда⁶. Тем не менее можно доказать, что уместен здесь и термин „сатира”, относящийся к произведению о осуществлении „светлого будущего”, „Царствия Небесного” в земном городе Любимове Леней Тихомировым, путем комических поступков Лени, выворачивающих действительность наизнанку.

¹ М. Г е л л е р, *Концентрационный мир и советская литература*, Москва 1996, с. 291-293. Автор определяет сатиру А. Синявского как беспощадную, которая была шагом „на пути самопознания, на пути возвращения русской литературы к правде”-с. 291.

² A. W a t, *Czytając Terca*, w: t e n ż e, *Świat na haku i pod kluczem. Eseje*, oprac. K. Rutkowski, Warszawa 1991, s. 79-148; W. S z c z u k i n, *Trudne zmagania z przeszłością. Powieść Abrama Terca „Dobranoc”*, w: *Emigracja i tamizdat. Szkice o współczesnej prozie rosyjskiej*, red. L. Suchanek, Kraków 1993, s. 285-305; K. D u d a, *Dzieje Lubimowa – próba sprawdzenia eksperymentu*, w: *Antyutopia w literaturze rosyjskiej XX wieku*, Kraków 1995, s. 112-128. A. W o ł o d ź k o, *Pasierbowie Rosji. O prozaikach trzeciej emigracji*, Warszawa 1995; zob. też. W. K a s a c k, *Leksykon literatury rosyjskiej XX wieku*, przekład, oprac. B. Kodzis, Wrocław 1996, s. 649-651.

³ *Белая книга о деле Синявского и Даниэля*, сост. А. Гинзбург, Москва 1966, Frankfurt/Main 1967; см. тоже: *Цена метафоры или преступление и наказание Синявского и Даниэля*, сост. Е. В. Великанова, ред. Л. С. Еремина, Москва 1989; А. Л а т ы н и н а, *Цена метафоры и цена инакомыслия*, „Литературная газета” 1990, 14 февраля, № 7, с. 4; por. *First day interrogation of the accused*, w: *On the Trial. The case of Sinyavsky (Terz) and Daniel (Arzhak)*. Documents edited by Leopold Labedz and Max Hayward, preface L. Labedz, London 1967; por. A. G u i n z b o u r g, *Le livre blanc de l'affaire Siniavsky-Daniel*, traduit du russe par un groupe de traducteurs sous la direction de Michel Slavinsky, préface de R.-L. Bruckberger, Frankfurt/Main 1967.

⁴ *Sąd idzie. Stenogram z procesu A. Siniawskiego i J. Daniela (A. Terca i M. Arzaka)*, Moskwa, luty 1966, Paryż 1966, s. 72; por. *First day interrogation of the accused*, s. 199.

⁵ M. D a l t o n, *Andrei Siniavskii and Julii Daniel. Two Soviet „Heretical” Writers*, Jal-verlag, Würzburg 1973, s. 98.

⁶ D u d a, *Dzieje Lubimowa...*, s. 112-114.

В наших рассуждениях обратим, однако, внимание на ту сторону терцевской сатиры, суть которой сводится к сходству с элементами скоморошеского ремесла, сделавшему, как ни странно, невероятную карьеру в русской прозе авангарда XX века. Кстати, такое возрождение поведения шута, дурака в искусстве вообще идет, как нам кажется, от свойственной художнику естественной манеры стать потехой для толпы и, благодаря принципам игры, доводить зрителя и читателя до смеха и очищения, а заодно – обличать. Русская литература ссылается в этой области на традицию, в частности, родного скомороха, столь популярного в культуре русского средневековья. Искусство скоморохов – бродячих актеров, музыкантов, певцов, плясунов, комедиантов – заключало в себе широкий репертуар, песен, драматических сценок, игрищ, в которых существенную роль играла социальная сатира и скоморошеский „глум”. В нем намечался сильный элемент импровизации, игры, в которую вовлекалась и публика. Четко выражался также эксцентричный характер зрелища, основанный на эпатаже зрителя языковыми средствами с эротической подоплекой и скабресной жестикуляцией. Элемент игры усиливала маска и скоморошеское платье шута. Скоморохи, иногда выступавшие в роли шута в придворных и княжеских увеселениях, позже принимали участие в балаганных спектаклях как балаганные деды, кукольники, раешники⁷. В устной традиции сатирический стиль известен под названием „скоморошеского ясака” (наклонность к рифмованной речи, характерной для сохранившихся сатир-пародий). Язык, как видно, также является в творчестве скоморохов орудием комизма.

ТЕАТРАЛИЗАЦИЯ. ЗРЕЛИЩЕ. ОТРИЦАНИЕ

А. Терц в своей бытовой и политической сатире несомненно близок к формам театрализованной манеры повествования, которая отсылает нас, между прочим, к скоморошескому ремеслу и его

⁷ *Краткая литературная энциклопедия*, Москва 1971, т. VI. (Заглавное слово: Н. И. С а в у ш к и н а, *Скоморохи*, с. 892-893); см. тоже: А. А. Б е л к и н, *Русские скоморохи*, Москва 1975.

средствам, разумеется, трансформированным и осовремененным у Терца. Не зря один из первых сатирических рассказов, озаглавленный *В цирке* (1955), использует каноны игры: „...церковь происходит от цирка и что русскому народу всего главнее – фокусы и чудеса” (высказывание героя, Соломона Моисеевича)⁸. Начнем однако с вопроса двойственности связанной с сатирической оценкой мира писателем. Двойственность его, „двойная жизнь” представляет как феномен художественный, так и психологический. Деление писателем личности на два персонажа: Абрама Терца, упоминаемого в одесской блатной песне, всем известного карманника, еврея, бандита с ножом и на Андрея Синявского, ученого, критика провоцирует и двойственность художественного метода. Ибо Терц, двойник писателя, его темное „я”, выражается стилем провокации, эпатажа, глума и высказывается блатным слогом. Следовательно, произведения написанные под псевдонимом А. Терца – *Фантастические повести, Прогулки с Пушкиным, В тени Гоголя, Спокойной ночи, Голос из хора* – приняты как скандальные, кощунственные или, во всяком случае, нестандартные. Вот например, как кощунственные оценивались *Прогулки с Пушкиным*, тип сатирического „антижанра”, „антибиографии”. Зато М. Эпштейн в своем очерке к годовщине со дня смерти писателя считал *Прогулки с Пушкиным* первым лучшим российским „образцом деконструкции” художественного мира⁹.

А. Синявский, в свою очередь, ведущий себя прилично – это автор серьезных книг академического характера: „*Опавшие листья*” *Василия Розанова, Иван-Дурак. Очерк русской народной веры*. Само это раздвоение художественной личности на органически оппозиционные сферы свидетельствует о стремлении писателя скрываться за литературной комедийной маской и включаться в дискурс литературной игры, игорное художественное сознание. В литературе, посвященной А. Синявскому, интригующая проблема псевдонима писателя затрагивается довольно часто¹⁰. Об раздво-

⁸ А. Т е р ц, *В цирке*, в: А. Т е р ц, *Собрание сочинений в двух томах*, Москва 1992, т. 1, с. 120.

⁹ М. Э п ш т е й н, *К годовщине со дня смерти Андрея Синявского. Синявский как мыслитель*, „Звезда” 1998, № 2, с. 156.

¹⁰ Zob. m.in.: R. L o u r i e, *The Metamorphosis of Sinyavsky-Tertz*, w: tenże, *Letters to the Future. An Approach to Sinyavsky-Tertz*, Cornell University Press, Ithaca and London 1975,

ении заявлял часто и сам прозаик как в произведениях *Ты и я*, *Любимов*, *Спокойной ночи*, так и во многих интервью¹¹. Чрезвычайно интересно то, что во время реального суда над Синявским и Даниэлем, как передается в стенограмме процесса 1966 г., Синявский на вопрос о псевдониме ответил, что он ему просто понравился и этого нельзя объяснить рационально¹². Елена Замойская, в свою очередь, считала, что Терц нужен был Синявскому, угнетаемому цензурой, не для того, чтобы противоречить самому себе, но чтобы дополнить себя¹³. Казалось бы правы те, кто видит в псевдониме не маску, а лицо. Однако, по-нашему мнению, также понятие маски здесь уместно, ибо именно она помогает персонажу – настоящему писателю – скрыться и отойти от реального, иногда невыносимого мира.

Для нашего анализа достаточно констатировать следующие факты, которые показывают нам как бы возрастание значения „театральной роли” псевдонима на протяжении творческого пути прозаика: во-первых, выбор как псевдонима еврейской клички Абрам Терц – это поведение скомороха сатирика, который сознательно дает „пощечину общественному вкусу”, став преступником, человеком, преступившим установленные границы, высмеивающим высокие ритуалы советского мира и соцреализма, выбирая роль и бытие фигляра¹⁴. Во-вторых, еврейство писателя, русского по

s. 15-37; też: C. T h e i m e r N e r o m n y a s h c h y, *Sinyavsky/Tertz: The Evolution of the Writer in Exile*, „Humanities in Society” 7(1984), nr 3-4 (Summer-Fall), s. 123-142. Е. Б е р ш и н, *Перевоспложение Андрея Синявского*, „Литературная газета” 1998, 25 февраля. Этот текст см. тоже: „Синтаксис”, (Париж) 1995, № 36, с. 81-85.

¹¹ Д. Г л э д, *Беседы в изгнании. Русское литературное зарубежье*. Москва 1991 (Интервью: Андрей Синявский и Мария Розанова), с. 169-192.

¹² *Sąd idzie...*, s. 55; por. *First day interrogation of the accused*, w: *On the Trial. The case of Sinyavsky (Tertz) and Daniel (Arzhak)*. Documents edited by Leopold Labedz and Max Hayward, preface L. Labedz, London 1967, s. 184.

¹³ H. Z a m o y s k a, *Wstęp*, w: *Sąd idzie...*, s. 12; zob. t a ż, *Sinyavsky, the Man and the Writer*, w: *On Trial. The case of Sinyavsky (Tertz) and Daniel (Arzak)*. Documents edited by Leopold Labedz and Max Hayward, s. 46-69. Zob. też nawiązania do powyższego tekstu H. Zamoyskiej w: *Andrei Siniavski, Plaidoyer pour la liberté de l'imagination*, textes choisis, présentés et annotés par Laszlo Tikos et Murray Peppard, traduit de l'américain par Frank Straschitz et revu sur le texte russe par Georges Philippenko, préface de Michel Cournot, New York 1973, s. 20-22.

¹⁴ А. Г е н и с, *Андрей Синявский: эстетика архаического постмодернизма*. „Новое литературное обозрение” 1994, № 7, с. 278-279. Исследователь объясняя

крови, надо воспринимать как вызов тому общественному обычаю, который пренебрегал писателями еврейского происхождения и тем, что они принимали славянские фамилии. Кстати, во время суда и позже псевдоним и личина еврея оказались обоюдоострыми, ибо Синявского обвиняли и в разжигании антисемитизма, а недавно появились согласно сталинско-ждановской модели определения его „Синявский (Терц)”, намекающие на то, что еврей Терц укрылся под русской фамилией, – писал по этому поводу Владимир Новиков¹⁵. Подмена имени, по нашему мнению, это вовсе не антисемитизм, как предполагали критики Синявского, а эстетическая провокация.

Добавим, что „суд” и раздвоение” как своеобразная модель парадоксальности мира и его абсурдных законов будет с 1966 года часто появляться в терцевской прозе, напоминая нам в какой-то степени введенный в литературу „процесс” Ф. Кафки¹⁶. Общеизвестен резонанс, вызванный в интеллектуальном европейском мире процессом Синявского и Даниэля, главным образом во Франции¹⁷. Процесс двух советских писателей, которые наивно и простодушно во время суда перед судьями, адвокатами и прокурорами демонстрировали свое уважение к Шекспиру и классической литературе, защищая литературу, считается некоторыми исследователями примером „классической линии комедии” свойственной французской культуре¹⁸. Именно вот этот некий комедийный аспект в мрачном спектакле процесса двух прозаиков вылавливает Р. Брикберже. Проблема псевдонима, как видим, столь сложная, объединяющая как реальные, так и мистифицирующие элементы, содержит, однако,

вопрос псевдонима, констатирует, что „Терц” – не авторский персонаж, а собственно автор, не маска – но лицо. Это симбиоз двух авторов. С этим утверждением мы абсолютно не полемизируем.

¹⁵ Ср. В. Н о в и к о в, *Синявский и Терц*, в: А. Т е р ц, *Собрание сочинений в двух томах*, Москва 1992, т. I, с. 5.

¹⁶ С *Процессом* Ф. Кафки и с романом Орвелла, а также *Прудом* А. Ремизова неоднократно связывал творчество Терца Михайло Михайлов. См. М. М и х а й л о в, *Абрам Терц или бегство из реторты. О творчестве Синявского*, Посев 1969, Frankfurt/Main, s. 6, 9, 12. О связи прозы Терца с Кафкой упоминает кроме того Маргарет Дальтон. См. M. D a l t o n, *The Trial Begins*, w: *Andrei Siniavskii and Julii Daniel. Two Soviet „Heretical Writers”*, s. 46.

¹⁷ См. *Белая книга о деле Синявского и Даниэля*, сост. А. Гинзбург, ук. соч. *Цена метафоры или преступление и наказание Синявского и Даниэля*, ук. соч.

¹⁸ R.-L. В r u c k b e r g e r, *Préface*, w: G u i n z b o u r g, *Le livre blanc*, s. 9.

и яркую театральную мотивировку. „Модель процесса”, вторичного суда над Синявским появилась также в реальной жизни, свидетельством чего была унижительная критика *Прогулок с Пушкиным* как в эмиграции, так и в СССР¹⁹.

Вот например, в своем романе *Спокойной ночи* использует Терц эту модель суда как стихию игры. Именно „раздвоение личности”²⁰, подпольное печатание под псевдонимом Терца было причиной ареста автора, как изъясняет это рассказчик в романе²¹. Допрос отображается в нем в форме игры между обоими воплощениями автора, двумя лингвистическими плоскостями. Это – диалог Терца, черного героя, двойника и светлого Синявского, писателя, которому пришлось за „сравнения, метафоры платить собственной головой”²². Данное явление „раздвоения”, „двоемрия”, „двойной жизни” приводит нас на память столь известное в русской народной культуре явление „оборотничества”. Так как „оборотень” (перевертыш, перекидыш, опрокидень) в народной традиции ассоциируется главным образом с волком²³, т.е. вообще с темным, демоническим началом, предпочитаем пользоваться для обозначения феномена Синявского более универсальным термином „двойничество”, истоки которого хранятся в глубокой древности²⁴.

Итак, шутовское терцевское балагурство и издевательство над

¹⁹ См. *Обсуждение книги Абрама Терца „Прогулки с Пушкиным”, „Вопросы литературы” 1990, № 10, с. 77-153.*

²⁰ Термин „раздвоение” я воспринимаю, следуя самому писателю, в положительном значении. По этому поводу есть различия: обвинители Синявского употребляют понятие отрицательно, видя в нём „двоедушие”, „двоемрие”. Но есть, например, те, кто предлагает видеть в двойной роли Синявского: литератора и учёного „удвоение духовного мира”, сродни, между прочим Юрию Тынянову, тоже писателю и одновременно учёному. См. В. Н о в и к о в, указ. соч., с. 4.

²¹ А. Т е р ц, *Спокойной ночи*, Париж 1984, с. 18-19.

²² Там же, с. 19-22.

²³ См. В. Д а л ь, *Толковый словарь живого великорусского языка*, Москва 1982, т. III, с. 38 („Оборотень”).

²⁴ Как „оборотень” определяется Терцем Пугачев, описываемый в произведении *Путешествие на черную речку*, где анализируется роман *Капитанская дочка* Пушкина. Терц подчеркивает в пушкинском образе Пугачева отход от байроновых и других разновидностей романтического демонизма. Зато вводит здесь оборотня, который, согласно традиции, воплощается в волка, поэтому „в человеческом облике и повадках Пугачева проскакивает временами что-то волчье”. См. *Путешествие на черную речку*, с. 454-455. Также в романе *Спокойной ночи* первая глава озаглавлена *Перевертыш*.

действительностью превращали ее в повествовательном плане в театральное зрелище, комедию, а героев ее – в актеров за театральным занавесом. В том числе и самого автора, персонажа с псевдонимом. Многим произведениям раннего творчества Синявского, повестям: *В цирке* (1955), *Пхенц* (1957), *Графоманы* (1960), *Гололедица* (1961) присущ этот прием гротескной театрализации мира, когда рассказчик приобретает, в общем-то, роль режиссера, ведущего церемонию спектакля.

Сосредоточим сейчас наше внимание более подробно на первом примере скоморошеского поведения, „глума”, выступающего у Терца. Его повесть *Суд идет* (1956) так же, как и остальные произведения, строится на противопоставлении планов, высокого и низкого и содержит пролог и эпилог. В прологе этой повести появляется гиперболизированная картина Города, как будто сцена с актерами. Это господствующий Хозяин (пародия Сталина), сочинитель-писатель, автор данной повести и возлюбленный сын Хозяина, Владимир, прокурор Владимир Петрович Глобов. Таким образом язвительная насмешка над соцреалистическим искусством введена в форму образа Троицы, однако отнюдь не божественной, а светской. Переключка с религией, наоборот, усиливает антисакральность искусства Города. Ипостась десакрализованной Троицы явно соприкасается и с романтической концепцией поэзии, с пушкинским пророком, который на этот раз в качестве сочинителя послан Хозяином, чтобы посредством слова ввести в „содрогание врагов”. Интертекстуальность описания и цитатность текста явно пародийного характера. Жест Хозяина с вытянутым кулаком – милосердной и карающей десницей (отсылки к жесту Евгения в *Медном всаднике*), – параллельно переносится на Владимира, возлюбленного сына и верного слугу, который по образцу божьей десницы Хозяина поднимает свой кулак, маленькую руку. Его жест является столь же грозным и столь же прекрасным, констатировал рассказчик.

Борис Филиппов, в свою очередь, определял изображенного в повести Хозяина как партийного Саваофа²⁵. Подобное мнение появилось в статье Д. Брауна. В повести *Суд идет*, отмечает

²⁵ Ср. В. F i l i p p o v, *Ce qui tient de préface*, w: A. T e r t z, *Lioubimov. Ville aimée*, roman traduit du russe par Sonia Lescaut, Paris 1966, s. 9.

исследователь, Сталин высказывается как Иегова, а в его описании рассказчик прибегает к библейскому языку²⁶. С этими утверждениями критиков мы совершенно согласны. Синявскому на самом деле свойственна интерпретация идеологии посредством религии, стоит вспомнить его очерк *Что такое социалистический реализм?*. Поясним только, что повесть *Суд идет* рассматривалась до тех пор в аспекте отрицания Терцем догм соцреализма. Мы же в наших рассуждениях анализируем данное произведение с точки зрения искусства вообще, особенно в свете театрализации прозы и ее внутренней связи с театром скоморохов.

И здесь снова напрашивается параллель, на этот раз с фольклором. Солдаты в штатском, двойняшки, близнецы, производящие обыск в доме писателя – персонажи родом из фольклора, как будто Фома и Ерема, двойники, удвоенные хранители закона и установленного ритуала²⁷. Можно, однако, воспринимать этих двух персонажей по-другому. Именно эту сцену Б. Филиппов связывал также с эстетикой соцреалистического искусства, которое – по его мнению – тесно соприкасается с порядком религиозным²⁸, психологическим и теологическим, а его каноны регламентируются „до последней запятой”. Оттуда и „двое в штатском”, Витя и Толя – как „предвидение ожидающего писателя реального ареста”, „два цепных пса социалистического реализма”, „бездарных и бойких идеологично”²⁹. Близнецы-сыщики в видении М. Михайлова, наоборот, появляются не только в социальном плане, но переросли в космическое, метафизическое и универсальное зло³⁰. Тот же Михайлов отсылает еще и к *Пруду* А. Ремизова, где также встречаются два агента-близнеца³¹.

²⁶ D. B r o w n, *The Art of Andrei Siniavsky*, „Slavic Review” 1970, nr 4 (december), s. 674.

²⁷ Ср. *Сатира XI-XVII веков*, Москва 1987, (*Повесть о Фоме и Ерёме*), с. 317-320.

²⁸ Такую параллель религии и „новой религии” материализма, благодаря принципу телеологичности, подчеркивает и сам А. Терц в своем известном эссе *Что такое социалистический реализм?* См. А. Т е р ц, *Что такое социалистический реализм?*, в: А. Т е р ц, *Путешествие на черную речку и другие произведения*, Москва 1999, с. 130-135; ср. D a l t o n, ук. раб., с. 31-32.

²⁹ Б. Ф и л и п п о в, *Природа и тюрьма*, вступ. статья, в: *Фантастический мир Абрама Терца. Фантастические повести*, New York 1966, s. 8.

³⁰ М и х а й л о в, ук. раб., с. 11-12.

³¹ Там же, с. 51.

Заключительная сцена в эпилоге, действие которой происходит в 1956 году, еще больше углубляет авторский замысел комически изобразить трагедию советского мира. Образ, когда три ээка: Сережа, сын прокурора Владимира Петровича, Сочинитель (с большой буквы, это лагерная кличка) и врач, еврей Рабинович, копают канаву на Колыме – снабжена чисто театральным антуражем: статичностью и диалогом, который содержит насыщенные „диалектикой” реплики. Сережа пострадал за мечты о „прекрасном будущем”, Сочинитель попал в лагерь за „клеветническое произведение” о своем времени, а гинеколог Рабинович, детоубийца – за нелегальный аборт. В образе несчастья врача Рабиновича запечатлен, кстати, весьма известный реальный факт суда врачей, которых осудили за „попытку отравить Сталина”.

Почти идиллическую картину в конце произведения, когда эти ээки рассуждают о Боге, который „был целью, а стал средством”, так как его заменила диалектика (“И вот Бога нет. Осталась одна диалектика”), завершает голос солдата: „– Эй, вы, в канаве! Довольно чесать языком! Работать пора!”. Мы дружно взялись за лопаты”³².

В повести явно иронически говорится о том, что предсказал Замятин: о превращении Христа в Великого Инквизитора³³. Найденный Рабиновичем меч с рукояткой в виде распятия – был средством, а теперь стал целью, средством насилия для новой диалектики. Меч и Бог символически переменились местами, констатирует рассказчик³⁴.

Издевательство над системой – Городом, как будто проекцией антимира, квази-высокий характер изначального образа заменяется осязаемой реальностью мира лагерной канавы. Успокаивающая идиллия эпилога и его мажорная картина снимает значимость и „серьезность” пролога. Кстати, от этого образа Колымы в эпилоге повести осуждаемый в 1966 году Синявский отрекался, определяя его как бред рассказчика со страха³⁵.

³² А. Т е р ц, *Суд идет*, в: А. Т е р ц, *Собрание сочинений в двух томах*, с. 311.

³³ Ср. М. Г е л л е р, *Концентрационный мир и советская литература*, с. 291.

³⁴ Т е р ц, *Суд идет*, с. 312.

³⁵ *Sąd idzie. Stenogram z procesu A. Siniawskiego i J. Daniela*, s. 68.

Подобные театрализованные приемы используются в романе *Спокойной ночи* (1984). На этот раз сатирический „глум” над советской действительностью намного усиливается по сравнению с *Фантастическими повестями* и приобретает явный и образный характер. Сталин и Ленин упоминаются прямо как мастера театрального жанра, режиссеры комического спектакля. Приведем несколько примеров из романа:

– Ну, Сталин, вообще, самый загадочный... Может быть поэт в душе, режиссер... [...] Нет, Сталин – за сценой. Волшебник всегда за сценой³⁶.

– А Ленин? – Ленин в своем рационализме... [...] Дался вам Ленин. „Ленин! Ленин!” Ну Ленин – марсианин. Смотрели в мавзолею? С меня – хватит! ...³⁷.

Высшие силы” надзирают за этим спектаклем словесного балагурства в данной сцене:

Голос из космоса (Льва Толстого): – Перестаньте безобразить! На вас люди смотрят!³⁸.

Леонид Геллер в своей работе *Слово мера мира. Статьи о русской литературе XX века*, обсуждая тему соцреализма – как культурной парадигмы – и искусство авангарда, которое на место Бога поставило художника-демиурга, именно Сталину отводил роль демиурга, подчиняющего советский мир своему эстетическому замыслу и воле³⁹. В романе *Спокойной ночи* эстетизированность реальности акцентируется, в свою очередь, осуществлением приема Сталин-режиссер, притом незримый, всемогущий „волшебник” за сценой.

Эффект театрализации увеличивает помещенная в романе феерия *Зеркало* в пяти сценах, изображающая следствие рассказчика. Она представляет самую чистую форму пьесы с такими героями, как „Он” и „Я” и зеркалом, как реквизитом. Театральность воспрое-

³⁶ Т е р ц, *Спокойной ночи*, с. 281.

³⁷ Там же, с. 281.

³⁸ Там же, с. 281.

³⁹ Л. Г е л л е р, *Слово мера мира. Статьи о русской литературе XX века*, Москва 1994, с. 242.

зводится на уровне фигуральном – это введение в сюжет вставной части, именно феерии, а также и на уровне повествовательном, где ведется рассказчиком анализ психики следователей и судей. Внимание рассказчика сосредоточивается главным образом на таком неотъемлемом элементе комедии, т.е. следствия, как смех.

Феномен смеха широко анализируется рассказчиком, а это является прямым доказательством того, что имеем дело со своеобразной концепцией смеха у Терца. Каковы ее истоки? Учитывая хорошее знание Синявским русской традиции, древнерусской культуры, можно предполагать, что здесь разные аспекты природы смеха. И народный, озаглавленный в общем популярным, разработанным многими исследователями в России термином „смеховая культура” (В. Пропп, М. Бахтин, Д. Лихачев, А. Панченко), и христианская традиция, в которой смеховое начало предназначено дьяволу и смерти. Можно тут заметить и дионисийский элемент русского символизма (модернизма) – который так близкий писателю в эстетическом плане, – стихийно-оргастический мир, нарушение норм и идеологических запретов. О том, что у Терца сущность смеха воплощается в некую концепцию, напоминают нам две интерпретации смеха, предложенные в романе. Первая – все-таки снисходительная для судей и довольно часто встречаемая в романах тоталитарной эпохи, в лагерной литературе. Именно смех – такова суть первичного объяснения – является потребностью души палача напомнить самому себе: „я – человек” (подразумевается, а „не скотина”). Это также ободряющий способ самоутверждения персонажа, укрепления его роли „святого” палача⁴⁰. В попытке выяснить нравственность властей четко виден прием гоголевской характеристики персонажей из *Мертвых душ*, основанный на отображении безобразного человека и звериного, а не божественного элемента в человеческой душе. Вторая интерпретация смеха карателей явно заключает в себе традиции карнавала. Ибо реальность выворачивается наизнанку (отсюда мотив зеркала в феерии), где каратели являются сердечными сострадательными людьми, например, майор Постников, куратор от КГБ, который „допрашивая, на-

⁴⁰ Ср. М. Геллер, *Концентрационный мир...*, с. 245. Геллер, анализируя лагерную литературу, говорит о вере „святого” палача в сущность своего дела и о „святой” жертве, коммунисте лагернике, не потерявшем веры в свою идею.

казывая, любил поплакать”⁴¹. Жертвы же и осуждающие меняются местами, жертвы становятся палачами, а судьи – людьми с чистой совестью, чувствующими свою доброту, оплакивающими неправду, т.е. глубокое заблуждение эзков (что-то вроде „смеха сквозь слезы”).

Наконец в рассекречивании Терцем психологии палача, есть и третья попытка выяснить сущность смеха, не сформулированная *expressis verbis*, направляющая к актерскому ремеслу. Смех на этот раз интерпретируется как самозащита следователя, овладевшего мастерством актера, смех воспринимается как тренировка, приводящая к тому, что объект исследования повергнут „в пучину всеилия власти и собственного ничтожества”⁴². Безусловно, смех властей и судей – это, по Терцу, ритуал тоталитарной системы. Смех это и профилактика, терапия души каждого палача, самозащита от стыда и скорби. Следует упомянуть еще об одной черте смеха, представленного Терцем, об его сакральности („сакральные хари”), подчеркивающей на самом деле антирелигиозность (в христианском смысле) судебного спектакля, дьявольское и антихристово начало тоталитарной эпохи. М. Михайлов в своей книге о творчестве Терца подчеркнул весьма интересный факт, что „мир Терца – это видение не социальное, а метафизическое, – видение нашей жуткой эпохи”⁴³. Терц, по Михайлову, вскрывает первооснову явлений. Можем предполагать, что и терцевская концепция смеха сопрягается с категорией метафизичности и сакральности.

Итак, смеховая концепция Терца в конце концов оказывается антикомической, здесь даже нельзя применить определение – трагикомическая. В разнообразии источников, из которых черпает автор, мы хотим подчеркнуть прежде всего ее театральность, основанную на принципе условности игры, а при этом – ее правдоподобия.

Именно герои суда: Прокурор, Адвокат, Судья прямо ориентированы на *Сорочинскую ярмарку* Гоголя, это – герои с „сакральными харями”, это те, „в близости которых исчезала реальность”⁴⁴. Итак, игра принимает образное воплощение, а вставные части: феерия *Зеркало, Очки, Трактат о мышцах и нашем непо-*

⁴¹ Т е р ц, *Спокойной ночи*, с. 56-57.

⁴² Там же, с. 14.

⁴³ М и х а й л о в, ук. раб., с. 6.

⁴⁴ Т е р ц, *Спокойной ночи*, с. 51.

нятном страхе перед мышами (далекое эхо древнерусской старинной потехи *Как мыши kota хоронили*), фрагменты книги Василия Ключевского о убийстве Лжедмитрия – приобретают как будто характер интермедий. Рассказчик иронизирует, используя в повествовании формулы и приемы сказки, даже антиутопии, стремится выставить в уродливом виде объект насмешки – вождей Советского Союза во главе со Сталиным, который именуется Усатым, котом Васькой, Лжесталиным. Роман *Спокойной ночи* со своим многосторонним сатирическим пластом исполняет затем автотерапевтическую функцию для самого автора, который хочет доказать, что „я – писатель”, Абрам Терц:

И если погран человеческий образ, уйди в писатели, окончательно и бесповоротно в писатели. И стой на своем...⁴⁵.

Следствие и допрос также превращаются в спектакль – дуэль – фехтование на шпагах по образцу *Капитанской дочки* в сопровождении музыки – романса Глинки на слова Пушкина *Я помню чудное мгновенье*. Чередование плоскостей реального мира и плоскостей спектакля становится столь нелепым, абсурдным и гротескным, что легко переходит в зрелищный дискурс. В таких случаях реальность исчезает, а ее место занимает игорная обстановка, театр, воплощающийся в драму, балаган, пантомиму (когда речь, в свою очередь, переполняет рамки языка), мистерию-буфф или родную утеху при дворе⁴⁶. Ибо театр со своей искусственностью и условностью, а главным образом со свойственной ему игрой и притворством, становится настоящим, реальностью, которая, приобретая черты метафоры, стирая всякие границы, превращается в текст. В таком тексте доминирует смех, смех участников спектакля „советская действительность” над своими жертвами. В нем объявляется мир наизнанку, благодаря зрелищной категории мира (кстати, эту концепцию Синявский, любитель русского модерна, заимствует в стилистическом плане от модернистов). Следует отметить, что категория смеха – со своим в основном мрачным характером – не позволяет, однако, видеть прозы Терца в

⁴⁵ Там же, с. 58.

⁴⁶ Ср. В. П. Д а р к е в и ч, *Народная культура средневековья*, Москва 1988, с. 216.

карнавальном аспекте. Пародия, подделка и шаржирование – это атрибуты миропонимания Терца. Существенную сатирическую роль играет в мире автора также сказка, прежде всего бытовая, весьма часто употребляемая писателем как модель текста. Эти приемы являются в целом не только источником смеха, но и путем к познанию истины. И еще важен в театрализации прозы Терцем факт стилистического и жанрового синкретизма, использование разнообразных жанровых форм, в том числе феерии, интермедий и моралите.

ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ АБСУРД – СЛОВЕСНАЯ ИГРА В ДУРАЧЕСТВО

Синявский нарочито подчеркивает свой глум над словом, значение которого теряет в обстановке советской реальности свой истинный смысл. Своеобразная игра автора со словом, его штампами, идеологическими клише сказалась и на оценке причин ареста писателя и лагерного заключения. Поводом к аресту, по Терцу, была стилистическая разница между ним и советскими властями. Гротескное преувеличение значимости слов приводит, в конечном счете, к победе знаков над действительностью⁴⁷. Комический эффект достигается путем использования каламбуров, обыгрывания „мертвых слов”, фамилий и в итоге получается „изобразительная фонетика”:

Полстолетия – больше – только и пилим: „Ленин-Сталин”, „Ленин-Сталин-. Как заклинились, извините. Говорим барышне: Сталин! В ответ обязательно: – Ленин, Ленин! „Шаг вперед, два шага назад”. Но Сталин важнее Ленина! Стели, Ульяна! С ней истерика. Лень. Луна. Успокаиваешь: „сталь-шлак”, „сталь-шлак”. „Ленин – Сталин”. Мы совершаем диверсию. Не хорошо. Но не в силах прекратить. Не сами ведь управляем. Незримые силы гнетут. „Сталин – Ленин”, „Ленин-Ста..” Ле? Ли? Нина. Лети – вставляю. „Ст-а-а, постанывает. А я осатанел: „Ленин! Ленин!” Та ли. Не то. Нелепо. Ленина. Сталина. Марксина и Энгельсина! Всех вас я ставил раком. Не на.. Но ты, Стэлла!...⁴⁸.

⁴⁷ Ср. Э п ш т е й н, *К годовщине со дня смерти*, с. 153.

⁴⁸ Т е р ц, *Спокойной ночи*, с. 280-281.

Терц высмеивал то, что шаблонная речь не только проникала в литературу, но она вытесняла живой язык. Как отметил Леонид Геллер, идеологическая реальность становилась лингвистическим феноменом, а мир значений со словами оторванными от смысла начинал существовать самостоятельно, „как вторичная модель действительности” в литературе новой фантастики 60-х годов⁴⁹.

Поэтому кроме паронимии есть еще и другой интересный способ трактовки слова Терцем, т.е. овеществление и анимизация. Этот прием заключается в том, что слова воспринимаются как предметы, которые можно взять в руки и играть ими, либо они становятся в некоторых случаях живыми существами (*Суд идет*). Такое отношение к слову, когда словесный материал образует новую реальность, вытекает в основном, как нам кажется, из общих черт новой фантастической литературы 60-х годов, о которой писал Л. Геллер⁵⁰. Ж. Нива видел в этом также влияние на Терца размышлений Пастернака об искусстве в романе *Доктор Живаго*⁵¹. Искусство, „вторая действительность”, по мнению Синявского, новая вселенная даже, это – манящий читателя лес-текст со своим языком, образы чего показаны во многих произведениях писателя⁵². Однако, эстетизированный интерес к языку провоцируют у Терца и другие предпосылки, в частности, понимание искусства в его совершенно чистой форме, искусства как пустоты (*Прогулки с Пушкиным*), освобожденного от канонов, а сверх того, по утверждению М. Эпштейна, как „художества-дурачества”⁵³. Истоки его – в народной сатире, гротеске. Вот так, в свете дураческого искусства, в какой-то степени скоморошеского глума, понимается Терцем язык, живая словесная стихия:

Должно быть, для цензуры он провел ладонью по первой странице, сгребая буквы и знаки препинания. Взмах руки – и на голой

⁴⁹ См. Л. Геллер, *Вселенная за пределом догмы. Размышления о советской фантастике*, London 1985, с. 208.

⁵⁰ Л. Геллер, *Концентрационный мир...* См. главу: *Структура жанра. Стил и манера письма*, с. 202-256.

⁵¹ Ж. Нива, *Терц-Синявский, канатный плясун*, в: Ж. Нива, *Возвращение в Европу. Статьи о русской литературе*, перевод с французского Е. Э. Ляминой, Москва 1999, с. 232.

⁵² Ср. Там же, с. 232.

⁵³ Эпштейн, ук. раб., с. 157.

странице сиротливо копошилась лиловая кучка. Молодой человек сыпал ее в карман пиджака.

Одна буква – кажется „з”, – шевеля хвостиком, быстро поползла прочь. Но ловкий человек поймал ее, оторвал лапки и придавил ногтем⁵⁴.

Назовем еще один пример из *Любимова*, где упоминаются лингвистические аспекты скоморошества:

Пишешь ты цветисто. Но нету в тебе, Проферансев, настоящей идейной ясности и задушевной простоты. И слова у тебя ... все с какими-то ужимками, с каверзами какими-то, и весь ты какой-то вертлявый и ненадежный футурист. Скомороха ты, что ли, из себя изображаешь? Юродивым прикидываешься? Ехидство в тебе, что ли, неизжитое сидит?⁵⁵

Итак, оказывается, что слова „с ужимками, с каверзами”, часто появляющиеся в прозе Терца, не что иное как „орнаментализм” прозы, отсылающий, в частности, к А. Ремизову, а в другом плане – также и к скоморошескому глуму. Можно еще добавить, что проза автора *Прогулок с Пушкиным* опирается вообще на „хульное слово” советской эпохи, о чем писатель сам заявлял, и заодно показывается сквозь призму гротеска⁵⁶.

Своеобразная глоссолалия, позволяющая увидеть в прозе Терца некий постмодерный вкус и стиль барокко с витиеватыми и старомодными даже фразами, как утверждал сам автор⁵⁷, появляется в романе *Спокойной ночи* в упомянутом образе следствия. Чехов и Пушкин – объекты литературного спора между следователем и осужденным рассказчиком – вовлечены в поединок нелепой паронимической игры слов, лингвистического абсурда с финальным аккордом: „Чушкин – Пехов”. Язык и стиль терцевской прозы порождены современной писателю идеологической стихией советского языка, политическим жаргоном и языком журналов.

⁵⁴ Терц, *Суд идет*, с. 251.

⁵⁵ Терц, *Любимов*, с. 100.

⁵⁶ См. интервью: А. Синявский и М. Розанова, в: Г л э д. *Беседы в изгнании*, с. 182. Писатель говорил: „... это та же игра на снижении, на резких снижениях, на гротеске. Я бы сказал, что я развиваюсь несколько в сторону литературного барокко”.

⁵⁷ Там же, с. 182.

Особенно это явствует в произведениях *Суд идет* и *Любимов*. Тем не менее корни его „постмодерного” высказывания более архаичны. Д. Браун находит их в традиции „орнаментальной школы”, к которой принадлежали Белый, Ремизов, Пильняк, сопровождаемые покровительством Гоголя. Именно в повести *Любимов* исследователь замечает „гоголевский сказ”, пассажи, полные идеологической идиосинкразии⁵⁸. Однако, в конечном итоге языковой облик прозы Терца кроме названных выше образцов, как нам кажется, во многом обязан также и общей манере гротескного видения мира, средневековым правилам сюжетообразования, в которых скоморошескому стилю отведено важное место. Это стилистическое шаржирование и эпатаж, сниженный словарный ряд, коренящийся в „философии дурака”, о чем писал А. Генис. Тот же исследователь вообще весьма интересно определяет прозу Терца – по принципу оксюморона – как „архаический постмодернизм”. Особенность этой прозы и ее эстетический ориентир А. Генис увидел в связи с фольклором, в повараживании к первоначальному искусству, вечности, в „поисках единого универсального пратекста”. „Искусство умеет идти вперед, только обернувшись назад, писал исследователь⁵⁹. Поэтому скоморошеская языковая традиция, дух современного „скоморошеского ясака” вполне уместен в прозе А. Терца.

В заключение следует сказать, что Терц, естественно, не сатирик типа, например, В. Войновича. А главное, он не юморист в духе автора *Жизни и приключений Ивана Чонкина*⁶⁰. Сатирическое осознание мира, по нашему мнению, занимает далеко не первостепенное место в его творчестве, поскольку он, во-первых, прозаик, пишущий о литературе, во-вторых, мыслитель. Тем не менее сатирическое изображение мира возникает там, где Терц показывает идейные оппозиции строю, и где отмечает отход от официальных норм и классификаций искусства, применяя сатирический стиль, основанный на интеллектуальной словесной игре и комическом поведении своего рассказчика. Терц, однако, является сатириком

⁵⁸ Zob. Brown, *The Art of Andrei Siniavsky*, s. 673-674.

⁵⁹ Генис, *Андрей Синявский...*, с. 282-283.

⁶⁰ Ср. высказывание М. Розановой: „К сожалению, Синявский не юморист, тут нужен талант Войновича”. См. интервью: А. Синявский, М. Розанова, с. 183.

еще и потому, что он в общем диссидент и оппозиционер, выступающий против застывшего искусства⁶¹.

SATYRA SKOMOROCZÓW W PROZIE ABRAMA TERCA

S t r e s z c z e n i e

W artykule omawia się satyryczne pierwiastki prozy A. Terca, głównie w utworach *Sąd idzie, Dobranoc*. A. Terc, satyryk, lecz nie humorysta, rozpatrywany jest w niniejszych rozważaniach poprzez związek jego prozy z twórczością średniowiecznych ruskich skomorochochów, których postawa i formy teatralne znajdują pewien oddźwięk w jego prozie w postaci wewnętrznych podobieństw bądź bezpośrednich analogii. Zwraca się zatem w artykule uwagę na następujące przejawy satyry u Terca: 1. teatralność prozy, ujawniającą się poprzez: rolę pseudonimu pisarza, negatywny obraz systemu sowieckiego i reguł sztuki socrealizmu, parodię, ośmieszenie i pastisz, oraz 2. lingwistyczny absurd prozy i glosolalię. W artykule przedstawia się również swoistą koncepcję śmiechu A. Terca, opartą, w głównej mierze, na analizie psychiki „świętego kata” – aktora wymiaru sprawiedliwości.

Słowa kluczowe: satyra–wygłup, teatralizacja, kanony gry, postawa głupka, glosolalia, parodia socrealizmu

Ключевые слова: сатура–глум, театрализация, игорное поведенуе, дурачество, глоссалагия, пародия соцреализма

⁶¹ Ср. А. Т е р ц, *Диссидентство как личный опыт*, в: А. Т е р ц, *Путешествие на черную речку и другие произведения*, с. 398-416.