

12. Слышкин Г. Гендерная концентосфера современного русского анекдота // Гендер как интрига познания (гендерные исследования в лингвистике и теории коммуникации). М. 2002. В печ. Цит. по: <http://www.vspu.ru/~axiology/index.htm>

13. Страусс А., Корбин Дж. Основы качественного исследования: Обоснованная теория. Процедуры и техники / Перевод с англ. Т.С.Васильевой. М., 2001.

14. Хармс Д. Горло бредит бритвою: Случаи, рассказы, дневниковые записи / Сост. и комм. А.Кобринского и А.Устинова // Глагол. 1991. №4.

15. [Хармс Даниил]. Меня называют капуцином. Некоторые произведения Даниила Ивановича Хармса / Сост., вст. статья и подготовка текстов А.Г.Герасимовой. М., 1993.

16. Хармс Д. Полное собрание сочинений: В 4 т. / Вст. статья, подг. текста и комментарии В.Н.Сажина. Т.2. СПб., 1997.

17. Mitchell С.А. The Sexual Perspective in the Appreciation and Interpretation of Jokes // Western Folklore. — Berkeley, California, 1977. V.36. № 4. P. 303-331.

18. Маньковская Н.Б. Неклассическая эстетика: кризис или переход? // КорневиЩе 2000: Книга неклассической эстетики / РАН, Ин-т философии / Под ред. В.В.Бычкова, Н.Б.Маньковской. М., 2000. 333с. Цит. по: [http://auditorium.ru/aud/p/index.php?a=presdir&c=getForm&r=resDesc&id\\_res=5492](http://auditorium.ru/aud/p/index.php?a=presdir&c=getForm&r=resDesc&id_res=5492)

**А.Н. Воробьева\***

*Самарская государственная академия культуры и искусств*

### ***Эстетическая функция абсурда в пьесах А.Введенского «Елка у Ивановых» и Э.Ионеско «Лысая певица»***

Абсурд становится своего рода эстетической эмблемой литературы XX века, достигая кульминации в русском и западноевропейском театре абсурда. В.Уфлянд пишет о происхождении абсурдизма: «Проза письменная произошла от двух устных жанров: сказки и анекдота. Сказка быстро стала священными книгами, сагами, а потом и романами. Анекдот долго был непечатной литературой.

---

\* © Воробьева А.Н., 2004.

От анекдота происходят различные течения современного абсурдизма. Абсурдизм так же древен, как и все другие измы.

Один из первых описанных случаев абсурда: «Каин, где брат твой Авель? — Что я, сторож брату моему?» Диалог комически-трагический для того, кто знает, куда девался Авель... В XX веке абсурдисты даже удостоивались Нобелевских премий.

Самые знаменитые абсурдисты России в XX веке назывались чинарями, или обэриутами. Они считали себя учениками Велимира Хлебникова.

Если бы Велимир не умер в двадцать втором, любимая футуристами Великая Кровавая Утопия, конечно, прикончила бы его, как Хармса, Введенского и Олейникова. Правда, бывшие футуристы Крученых и Пастернак и даже бывший обэриут, отволокший лагеря Заболоцкий, ухитрились умереть своими смертями. Но это как раз и есть благие случаи абсурда»<sup>1</sup>.

Абсурд, как известно, возникает на сломе логики, разрушении устоявшегося порядка, внезапном обрушении в хаос. Абсурдная литература воплощает подобные сломы на всех уровнях: сюжет, ситуации, персонажи, язык и пр. — все переходит границу равновесия и гармонии и переводит кажущееся ясным повествование в логический тупик.

О.Чернорицкая пишет: «Абсурдный сюжет нарушает логику миметического повествования во имя иной, менее очевидной логики. На наш взгляд, абсурдный сюжет может быть рассмотрен как “доказательство от противного”... поэтика абсурда — это психофизиологически обусловленный переход метафоры в абсурдную реальность. Причем этот переход невозможно осуществить без того, чтобы принять профанное мышление персонажа в качестве силы сюжетообразующей»<sup>2</sup>. Именно такое «профанное» мышление — обыденное сознание — становится главным объектом изображения в пьесах Введенского и Ионеско, образуя особый, абсурдный сюжет.

Д.Хармс считал, что искусство стоит в ряду первой реальности, оно создает свой мир и является его первым отражением. Отсюда понятие, введенное Хармсом, — «чистота порядка», под которой он понимал логику искусства — порядок сцепления слов, образов, создание модели мира. И если в этом сцеплении обнаруживается нарушенная логика, то она должна иметь «чистоту» от начала до конца и восприниматься как нечто естественное в произведении. Такой «выдержанный» абсурд — и в этом его основная эстетическая функция — становится опорой театра обэриутов. Театр для них — не драматургия, а сцена, и у каждой из

них — своя логика: логика драматургии заключается в последовательности действия, связи между событиями, объяснимости реплик и диалогов и т.п.; логика сцены — в свободном конструировании всего, что может позволить сцена, а она может позволить все. Например, голые руки, которые вылезают из самовара вместо пара; или дудочка, барабан, скрипка, голоса, доносящиеся невесть откуда, — вместо персонажей и т.п. К.Минц пишет в своих воспоминаниях о театре обэриутов: «Героиню пьесы преследуют за убийство, — возможно, она его и не совершила. Гораздо интереснее и заманчивее сюжета метаморфозы самой Елизаветы Бам: то чья-то жена, то девочка. И такие метаморфозы воспринимаются как реальное свойство человека казаться или быть или чувствовать себя — порой почти одновременно! — в самых различных ипостасях, то ребенком, то стариком, а то вообще вне возраста...»<sup>3</sup>.

Подобных принципов придерживается и Э.Ионеско. «Одна из главных причин, почему я пишу, — это, наверное, чтобы вернуть чудо моего детства наперекор обыденности, радость наперекор драме, свежесть наперекор ожесточению»<sup>4</sup>.

Стремление противопоставить «наперекор драме», то есть обыденности, нечто радостное и свежее (что это может быть, кроме сцены?) — вот что составляет самую суть эстетического родства русского ОБЭРИУ и западноевропейского театра абсурда. И все они сходились также в понимании определения «реальный». «Вернее было бы назвать то направление, к которому я принадлежу, парадоксальным театром, точнее даже — “театром парадокса”. Мы — я, стали показывать мир и жизнь в их реальной, действительной, а не приглаженной, не подсахаренной парадоксальности. Вернее, трагичности... Театр призван учить человека свободе выбора... а он не понимает и собственной жизни, и самого себя. Вот отсюда, из самой этой жизни человеческой, и родился наш театр»<sup>5</sup>.

Русский вариант театра абсурда, конечно, отличается от европейского даже качеством парадоксальности: трагический исход глубоко спрятан в потоке эксцентризма, беспричинного внешнего веселья, беспечности, игровой стихии. Все это демонстрирует пьеса «Елизавета Бам» Д.Хармса (1927), действие которой распадается на два противоположных, нестыкующихся русла, каждое из которых живет своей жизнью. И это был именно тот «реальный» образ, о котором заявлено в названии группы и в ее декларации: это реалистический образ абсурдной действительности (происходили же и происходят до сих пор в реальной жизни праздники и торжества всякого рода на фоне трагических событий). Если в самой действительности нарушена логика, все перепутано и ничего

непонятно, то что делать искусству? — вот вопрос театра абсурда, и русского, и западноевропейского. Искусство отвечает на этот вопрос художественным образом абсурда.

Плоть эстетики театра абсурда — парадокс. В пьесах А.Введенского «Елка у Ивановых» (1938) и Э.Ионеско «Лысая певичка» (1951) можно обнаружить их эстетическую близость почти на всех уровнях, начиная с названий, которые в обеих пьесах никак не связаны с их содержанием. В «Елке у Ивановых» нет ни одного Иванова, в «Лысой певичке» нет ни лысой, ни какой-либо другой певички, хотя есть одно упоминание, ничем не мотивированное: Брандмайор вдруг спрашивает: «Кстати, а как поживает лысая певичка?», а в ответ госпожа Смит говорит: «Прическа у нее осталась прежняя». В пьесе Введенского нет и елки как ожидаемого праздника, есть только обещание: лесорубы в лесу рубят елки, в том числе для семейства Пузыревых, даже приносят елку в дом, но видят гроб и снимают шапки.

Герои обеих пьес — носители убогого сознания, усредненные, обычные люди без определенных отношений с миром, с невыраженными характерами, связанные лишь формальными семейно-дружескими узами, которые переводятся уже на ритуальный уровень. Оба драматурга выводят на сцену уныние этих отношений, показывая их внутреннюю абсурдную закоренелость. Дети Пузыревых в пьесе Введенского обозначены возрастом от одного до восьмидесяти двух лет (метафора неподлинности семьи), носят разные фамилии (объединяющие все семьи в очередное абсурдное образование). В пьесе Ионеско встречаются две супружеских пары и ведут пустые (потому смешные, абсурдные) разговоры. Комизм этих речей создается благодаря странным реакциям собеседников на странный же предмет межсемейного диалога: госпожа Мартен интригует собеседников сообщением о том, что она наблюдала «невероятное» событие, которое состояло в завязывании шнурков прохожим мужчиной. Все с нетерпением подгоняют рассказ, сопровождая каждое его «продвижение» междометиями, восклицаниями, словами, выражающими чрезмерное восхищение, абсолютно несоответствующее содержанию рассказа. Создается впечатление, что никаких настоящих событий никогда не происходило в жизни этих персонажей.

Такое впечатление усиливается по ходу действия, а точнее говоря бездействия, потому что супруги (речи других персонажей строятся по тому же принципу), говорящие в быту, у себя дома, в уютном, умиротворенном состоянии, к тому же ожидая гостей, на языке сухого, «производ-

ственного» отчета, вряд ли способны организовать какое-либо событие или хотя бы его подобие. Когда госпожа Смит сообщает, что семья сегодня хорошо поела, и подробно описывает меню, а господин Смит в это время читает газету и комментирует чтение щелканьем языка (все это очень напоминает привычную в незапамятные времена схему партийно-комсомольско-производственного собрания: никто никого не слушает, а лишь с досадой и унынием исполняет ритуал), читатель (зритель), настроившийся на привычное ожидание драматургического (остросюжетного) действия на сцене, не может предположить, какое разочарование ждет его. Начало пьесы — это и ее конец, только супруги Смиты будут заменены супругами Мартенами, которые будут вести свои «светские» беседы точно так же, даже без вариаций.

Ионеско писал: «Речь идет, прежде всего, о мелкой буржуазии во все-ленском масштабе, поскольку мелкий буржуа — это человек воспринятых им идей, лозунгов, всеобщий конформист: такой конформизм, конечно же, — это его автоматический язык, который и разоблачает человека»<sup>6</sup>. Вот такие конформисты на протяжении всего сюжета говорят чепуху, создавая впечатление непробиваемого хаоса как единственной связи между внешним миром и внутренним существованием персонажей. Все эти «гостевые» разговоры происходят под аккомпанемент часов, которые ведут себя как вздумается: бьют, например, семнадцать часов, потом три часа, потом молчат, бьют семь раз и т.д. Часы (вообще время) не нужны ни Смитам, ни Мартенам как показатель времени, они присутствуют потому, что так положено, как положено вести беседу с гостями. Перепутанное время тоже становится метафорой нарушенного порядка, который, между тем, воспринимается персонажами как раз навсегда установленный порядок.

Несколько иначе организовано время у Введенского. Его персонажи не имеют понятия о времени, поэтому они не обращают внимания на часы, которые показывают в первой картине двенадцать часов, а во второй — «те же девять часов вечера». Между тем Введенский нарочито отслеживает хронологию действия, постоянно комментируя его масштабным временем: «до рождества Христова», «по мусльманскому», «по восточному летоисчислению» и т.п. Таким способом драматург выходит на пародийный уровень. Образ времени пародирует классицизм с его каноном «единства времени». Введенский выражает сомнение по поводу единства времени, потому что никакого «единства» во времени нет из-за того, что человек не в силах представить себе бесконечность постоян-

но движущегося Хроноса. Он способен почувствовать лишь остановку времени, что равнозначно смерти. Поэтому Введенский столь же настойчиво разрушает хронологию, как и структурировал ее в пьесе. Это особенно ярко показано в эпизоде с женихом няньки-убийцы, лесорубом Федором, который решает учить латинский язык, а через двенадцать часов уже становится учителем латыни. Той же цели, только с обратной стороны – гиперболически растянутое время, – служит и возрастной разброс детей еще молодых родителей Пузыревых.

Введенский использует пародирование разных типов, предварив в этом отношении многие стиливые приемы постмодернизма. Это, например, хор детей (хор греческой трагедии); признание няньки «Мои руки в крови. Мои зубы в крови» (леди Макбет, Медея); речь Городового во втором действии: «Да, сколько их, тех тружеников моря, / Отверженных и крепостных крестьян (В.Гюго, названия романов «Труженики моря» и «Отверженные»); совет служанки Федору: «А то, может, попробуешь учиться, учиться и учиться» (прямое цитирование известного призыва Ленина); Петя Перов, годовалый мальчик, говорит: «Что может удивить меня в мои годы. Успокойтесь» (извечный порядок, впитанный с молоком матери, – пародия на стереотип сознания).

Ионеско же считал всю свою пьесу сплошной пародией, хотя характер пародирования у него иной, нежели у Введенского. Ионеско пародирует не понятия, а поведенческие модели (например, разговор господина и госпожи Смит о врачах в первой сцене, беседа супругов Смит и Мартен с рассказыванием басен и анекдотов в сцене восьмой), которые кажутся массовому сознанию абсолютно нормальными и даже единственно возможными, как это происходит в сцене со звонком в дверь (если в дверь звонят, то там никогда никого не бывает). Пьеса Ионеско превращается в «комедию комедии». В ней предстает социальная и нравственная атрофия человека, изначально не имевшего личности и утратившего все знаки индивидуальности. Единственное, что хранит человек подобного типа и что боится потерять, – обыденность.

В этом-то и заключается эстетический абсурд Ионеско. Он говорит: «Я предпочитаю вместо слов “абсурдный”, “абсурд” говорить “странный” или “ощущение странности” происходящего. Бывает, что мир вдруг кажется лишенным всякой экспрессии, всякого содержания. На него смотришь, как будто ты только что родился, и он предстает странным и необъяснимым... В такой момент любые философские системы, любые объяснения кажутся недостаточными, тем более что они объяс-

няют все, исходя из некоей несформулированной данности — из наличия монолитного необъяснимого мира и факта человеческого существования...»<sup>7</sup>.

И Введенский, и Ионеско обращаются к теме смерти. Но в подходе к ней между ними заметны существенные различия. Для Введенского смерть — центр и одновременно крайняя точка Вселенной. Основная тема «Елки у Ивановых» — именно смерть, с которой начинается действие (нянька убивает Соню Острову) и которой заканчивается все. Пресловутая фраза «Я умираю» относится ко всем персонажам, один за другим умирают все они. Эта фраза уникально преобразует-пародирует идею жизни, оскорбляя и унижая ее, снимая ее извечное очарование и притяжение. Прозаический полилог детей до убийства транспонируется в хор, упорядоченный рифмой, появляются коллективные персонажи (полиция, слуги), текст становится поэтическим. Пестрый, распадающийся мир до убийства приобретает цельность и упорядоченность только после смерти: она делает его реальнее. И здесь явно просматриваются экзистенциальные мотивы, как и в пьесе Ионеско. Все в мире лишено смысла, потому что случайно, зыбко и сиюминутно. Неслучайна лишь смерть, она осязаема, вечна и неотвратима. Конечно и быстролетно любое событие, кроме смерти, которой все в пьесе начинается и все заканчивается.

При этом мотив смерти в пьесе Введенского отягощен эротической символикой, обретающей пародийно-трагический смысл: традиционная направленность секса к жизни, радости, изобилию резко сменяется противоположной — к смерти, о чем повествуют разговоры детей (Соня Острова гибнет именно из-за этого), поведение супругов Пузыревых у гроба дочери. Последняя сцена особенно показательна своей противоречивостью и перепутанностью, что в какой-то степени осознают сами действующие лица.

Пузырев-отец (*кончив свое дело, плачет*). Господи, у нас умерла дочь, а мы тут как звери.

Пузырева-мать (*плачет*). Не умерла, не умерла, в том-то и дело. Ведь ее убили<sup>8</sup>.

Пузырев-отец пытается пробиться к здравому смыслу, дать правильную оценку содеянному, Пузырева-мать нелепо радуется тому, что дочь не умерла, а ее убили, как будто для смерти это не все равно, и оба совершают греховное дело, как будто желая компенсировать потерю дочери зачатием нового ребенка, перепутав горе смерти и радость рождения в своем убогом сознании.

В пьесе Ионеско тоже предпринимается попытка поколебать стереотип сознания в отношении смерти, но персонажи «Лысой певицы» оказываются еще более закабалены оковами обыденного сознания, демонстрируют полное непонимание сути предмета своей беседы, не замечают нелепостей и нестыковок своих суждений. Оценивая профессиональные качества врача, госпожа Смит говорит: «Он хороший врач. Ему мы можем доверять. Он прописывает только те лекарства, которые испробовал на себе. Прежде чем сделать операцию печени Паркеру, он сделал такую же операцию себе, хотя и не был болен.

Г-н С м и т. Тогда как же получилось, что доктор жив, а Паркер умер?

Г-ж а С м и т. Для доктора операция прошла удачно, а для Паркера нет.

Г- н С м и т. Значит, Маккензи плохой врач. Или операция должна быть удачной для обоих, или оба должны умереть<sup>9</sup>.

Так легко, непринужденно, походя говорят супруги о смерти, о лечении, делают такой «логический» вывод, что создается впечатление их абсолютной отрешенности от каких бы то ни было представлений о смерти. Смерть для них настолько далека и неосвязаема, что они не испытывают страха перед ней, они не понимают ее глобального, необратимого значения и воспринимают ее отстраненно, в ряду других обыкновенных фактов, таких как «йогурт», «объявления в газете», «свадьба», «коммивояжеры» и т.п. Именно в таком же отстраненном ключе Смиты рассуждают о смерти своего приятеля, о чем господин Смит прочитал в газете. Комментарий супругов воплощает некий особый идиотизм как конечный пункт замкнутого на стереотипе сознания, которому некуда двигаться, некуда развиваться, нечем питаться. Госпожа Смит вдруг выражает крайнее удивление по поводу смерти Паркера, ее муж выражает удивление по поводу ее удивления и напоминает, что Паркер умер два года назад, они были на его похоронах полтора года тому назад, а о его смерти говорили уже три года назад. Этот разговор приводит в восхищение супругов (и в этом обнаруживается их эмоциональная и нравственная глухота) по поводу «самого прелестного трупа в Великобритании», «настоящего живого трупа», которому «нельзя было дать его лет».

Именно по отношению к смерти персонажей Введенского и Ионеско можно составить представление об их общем качестве: они – социально-нравственные мутанты. То, что с ними происходит, можно обозначить как социальное вырождение, а к чему это приведет – об этом расскажет новейшая литература (см., например, роман французского



писателя М.Уэльбека «Элементарные частицы», 1998). Ионеско останавливается на той фазе, когда еще невозможно сказать, скрыт ли за нагроможденным абсурдом какой-либо смысл и есть ли за разговорами о смерти сама смерть. Введенский же переходит эту стадию, и смерть в его пьесе — это единственная подлинность всего представленного действия. Это и есть измеритель времени, о котором он писал в «Серой тетради»: «Наша человеческая логика и наш язык не соответствуют времени ни в каком, ни в элементарном, ни в сложном его понимании. Наша логика и наш язык скользят по поверхности времени»<sup>10</sup>.

Введенскому ясно, что люди не имеют никакого понятия о времени, о его движении, что все человеческие попытки упорядочить время при помощи хронологии, календарей и т.п. обречены на провал. Рождается страх человека перед временем как перед безбрежным и недоступным пониманию океаном. Человеческий разум не в силах представить себе бесконечность времени-пространства. Любая попытка сделать это порождает ужас перед бездной, которую невозможно описать в человеческих понятиях. Человек может почувствовать только остановку времени, и то не всегда. Введенский пишет: «Я понял, я почувствовал остановку. И что-то по-настоящему, наконец, наступившее. По-настоящему свершившееся, это смерть. Все остальное не есть свершившееся»<sup>11</sup>.

Наличие хронологии в пьесе Введенского, таким образом, не имеет ничего общего с понятием времени и отражает только попытку человечества обрести какие-то, пусть неверные, ориентиры в мире хаоса. В пьесе Ионеско формальная организация времени вообще отсутствует. Его персонажи погружены в обыденность гораздо глубже, чем персонажи Введенского: для них время, а точнее говоря, часы, показывающие неважно какое время, — это лишь подобие общепринятого порядка существования. Им не важно также, о чем говорить, — важно что-то говорить, общепринятое, опробованное, подтверждающее их право не думать ни о чем, тем более о смерти, лишь доказывающее их способность выносить суждения. Парадокс Ионеско в том, что в нагромождении обыденности он ищет свет узнавания друг друга близкими людьми, как это демонстрируют супруги Мартен: живущие давно вместе, они не помнят друг друга, в беседе вдруг обнаруживают, что они супруги. А между тем в глубоких тайниках души они хранят память о своей семье и искренне радуются «встрече» в гостях у Смитов. «Мне скорее кажется, — пишет Э.Ионеско, — что я говорю о человеческой тоске, которую люди пытаются прогнать негодными средствами, увязая в обыденности, серости или в несчастье,

или обманывают сами себя, загнанные в тупики истории и политики, эксплуатаций, угнетений, войн. Детство и свет воссоединяются, отождествляются в моей душе. Все, что не свет, то тревога, тоска, мрак. Я пишу, чтобы вернуть этот свет и чтобы попытаться его передать»<sup>12</sup>.

Для персонажей Введенского и Ионеско время не имеет никакого значения, но если рассматривать эти две пьесы как некий свертхтекст — диологию абсурда XX века, то часы, имеющиеся в домах тех и других персонажей, воплощают метафору одного и того же предела — смерти. И в обеих пьесах эта метафора воплощена на языковом уровне (в конечном пункте действия персонажи переходят на язык абракадабры, начиная говорить буквами). На этом же уровне (языковом) решаются все предложенные конфликты: ничто не важно в этом мире, кроме привычных разговоров по поводу привычных тем, все должно быть «как у людей». Поэтому буквы-звуки могут заменить любой осмысленный разговор. Так персонажи Ионеско используют данный им природой дар речи: говорить — лишь бы говорить. Персонажи Введенского используют этот дар для того, чтобы сообщить универсальное: «Я умираю».

Ионеско не доходит до глобального вывода, сделанного Введенским, то есть до эзотерического смысла феномена времени. Для персонажей Ионеско в хронологии самым важным является сам факт ее наличия, а подлинный ход времени для них не имеет значения, для Введенского важнее несовпадение того, что думают люди о времени, с фактом самого неуловимого времени как о некоем загадочном универсуме человеческого существования. Именно в этом — трагедия обэриутов. Трагедия же персонажей Ионеско — в нежелании думать, мыслить, подчиняться разуму, а не привычке. И здесь видна двойственная природа абсурда: с одной стороны, нельзя ничему подчиняться (даже разуму), с другой — разрушение привычного хода жизни ведет к душевному слому, в результате которого человеку вряд ли удастся произнести даже буквы-звуки.

В конечном (бесконечном) итоге театр абсурда-парадокса ведет к художественному предупреждению человечества о возможных последствиях бездумного увлечения мечтой.

### *Примечания*

<sup>1</sup> Уфлянд В. К старшим братьям // НЛЮ. 1997. №26. С.282-283.

<sup>2</sup> Черноризцкая О. Трансформация тел и сюжетов: Физиология перехода в поэтике абсурда // НЛЮ. 2002. №4 (56). С.296.

<sup>3</sup> Минц К. Обэриуты // Вопросы литературы. 2001. №1. С.291. Речь идет о пьесе Д.Хармса «Елизавета Бам».

<sup>4</sup> Ионеско Э. Зачем я пишу? // Знамя. 1992. №6. С.191.

<sup>5</sup> Цит. по: Дюпен И. Театр парадокса // Театр парадокса. М., 1991. С.5.

<sup>6</sup> Ионеско Э. Трагедия языка // Э.Ионеско. Как всегда – об авангарде. М., 1992. С.137.

<sup>7</sup> Ионеско Э. Между жизнью и сновидением // Иностранная литература. 1997. №10. С.153.

<sup>8</sup> Введенский А. Елка у Ивановых // Ново-Басманная, 19: Альманах. М., 1990. С.371.

<sup>9</sup> Ионеско Э. Лысая певица // Театр парадокса. М., 1991. С.25.

<sup>10</sup> Введенский А. Полное собрание произведений: В 2 т. Т.2. М., 1993. С.79.

<sup>11</sup> Там же. С.80.

<sup>12</sup> Ионеско Э. Зачем я пишу? // Знамя. 1992. №6. С.192.

**Е.Е. Стефанский\***

*Самарская гуманитарная академия*

**Концепты «смех» и «страх»  
в рассказе М. Кундеры «Эдуард и бог»  
(из цикла «Смешные любви»)**

В рассказах, составляющих сборник «Смешные любви», социально-политическая обстановка, в которой действуют герои Кундеры, то выходит на первый план (как в рассказе «Никто не будет смеяться»), то микшируется (как в «Ложном автостопе»), то сходит на нет (как в рассказах «Золотое яблоко вечного желания» или «Доктор Гавел двадцать лет спустя»). И тем не менее «смешные любви», описываемые Кундерой, происходят в страшном мире тоталитарного коммунистического государства. Страх — одна из сюжетобразующих эмоций во многих рассказах цикла. Поэтому функция смеха в «Смешных любовях» сродни функции смеха средневекового.

---

\* © Стефанский Е.Е., 2004.