

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

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

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

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

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

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

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

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

¹¹ Там же. С.80.

¹² 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.

В своей знаменитой книге о творчестве Франсуа Рабле М.М.Бахтин показал, что в серьезности официальной культуры всегда есть элемент страха и устрашения, тогда как с помощью смеха этот страх преодолевался.

«Особенно остро, — пишет исследователь, — ощущал средневековый человек победу над страхом. И ощущалась она не только как победа над мистическим страхом («страхом Божиим») и над страхом перед силами природы, — но прежде всего как победа над моральным страхом, сковывающим, угнетающим и замутняющим сознание человека»¹.

В рассказе «Эдуард и Бог», завершающем цикл «Смешные любви», противостояние страха и смеха, развенчивающего официоз, достигает своего апогея.

Это противостояние задается уже в первой сцене, рассказывающей о том, как брат главного героя «продрыхнув, прохлопал день смерти Сталина», а на следующий день в институте, увидев свою однокурсницу Чехачкову, «застывшую в показном оцепенении посреди вестибюля, точно изваяние скорби, <...> трижды обошел ее, а потом дико расхохотался»². Изгнанный из института за «политическую провокацию», он тем не менее счастлив, потому что благодаря этому случаю прекрасно устроился в жизни:

— Как земледелец я больше зарабатываю, а связь с природой спасает меня от хандры, что гложет горожан (С.217).

В сознании главного героя рассказа, Эдуарда, противопоставлены *обязательное (provinne)* и *необязательное (neprovinne)*. Все обязательное кажется ему несерьезным по отношению к его собственной сущности и потому вызывает смех. К обязательному прежде всего он относит свое педагогическое образование и работу в школе:

«Он не выбирал этой профессии. Ее выбрали обстоятельства: общественный строй, кадровые характеристики, аттестат средней школы, приемные экзамены. Совместные действия этих сил забросили его (как кран забрасывает мешок на грузовик) после средней школы на педагогический факультет. Идти туда не хотелось (факультет был суеверно отмечен провалом брата), но в конце концов он подчинился. Хотя и наперед понимал, что учительство станет еще одной случайностью в его жизни, что оно будет прилеплено к нему, как искусственная, вызывающая смех борода» (С. 187).

Необязательной и потому серьезной становится любовь Эдуарда к Алице. Однако неожиданным препятствием в их любви становится религиозность девушки. Понимая, что его нежелание ходить в костел

приведет к разрыву с Алицей, Эдуард уступает ей. Но, поскольку посещение костела становится обязательным, а значит несерьезным, в момент, когда они стоят на паперти, душа Эдуарда сотрясается от смеха.

Смешное и страшное, обязательное и необязательное сменяют в расказе друг друга, словно в калейдоскопе.

Эдуарда, выходящего из костела, замечает директриса школы, и это не может не вызвать ее недовольства. Но влечение к Алице становится для него сильнее, чем страх быть изгнанным с работы. Стремясь проникнуть в душу девушки, Эдуард использует религию, словно троянского коня. Он намеренно пытается утрировать свою религиозность, чтобы такой своеобразной пародией на свою подругу с помощью смеха победить официоз, заполнивший ее душу.

Но показная набожность Эдуарда становится предметом обсуждения школьной администрации. Одержав идеологическую победу над взявшей его под свою опеку директрисой Эдуард пытается с помощью своих мужских чар, понимая, что и ее скорбь по умершему Сталину, и страсть к заседаниям, и борьба против религии — «это лишь печальные запасные русла ее желаний, которым не дано было течь туда, куда их влекло» (С. 202).

В сексуальной сцене с ней страх Эдуарда перед Чехачковой как директрисой сменяется страхом перед ней как некрасивой женщиной, с которой он вынужден заниматься сексом, а затем страхом, что «этот вечер закончится для него величайшим позором» (С. 210). Кундера дважды отмечает, что у Эдуарда «от страха перехватило горло». В оригинале идея сжатия, сопровождающая страх, подчеркнута средствами чешского языка еще сильнее: «*Stáhlo mu úzkostí hrdlo*». Ее маркируют глагол *stáhlo* ‘стянуло’ и существительное *úzkost* ‘страх’, мотивированное параметрическим прилагательным *úzký* ‘узкий’.

Но ужас Эдуарда сменяется гротескной сценой: стремясь выгадать несколько минут, чтобы преодолеть страх, сковавший его тело, он приказывает директрисе встать на колени и молиться, прося у Бога прощения за грех прелюбодеяния: «Коленопреклоненная худая голая женщина стала молиться <...>».

Произнося слова молитвы, она возводила к нему глаза, словно он сам был Богом. Он наблюдал за ней с растущим удовольствием: перед ним была коленопреклоненная директриса, униженная своим подчиненным; перед ним была нагая революционерка, униженная молитвой, перед ним была молящаяся дама, униженная наготой» (С.214).

И если идеологическую борьбу с директрисой Эдуард выигрывает как мужчина (в стремлении отдалиться ему она забывает и атеизм, и субordi-

нацию), то мужскую победу над Алицей ему помогает одержать ореол религиозного мученика, возникший вокруг него после судилища над ним в школе.

Страх заставляет героев Кундеры приспосабливаться к окружающим социально-политическим условиям. Именно их конформизм становится объектом осмеяния. Концептуальным выражением конформизма становится актуализирующийся в рассказе пространственный концепт черты, линии, границы, которая постепенно размывается. Впервые этот концепт вербализуется как *линия фронта (strana fronty)*, разделяющая чешское общество в 50-60-е годы: «...Люди, осуществившие то, что называлось революцией, пестовали в себе великую гордость, выражаемую словами: *стоять на правильной линии фронта*. Однако по прошествии десяти-двенадцати лет <...> линия фронта начинает размываться, а вместе с ней и ее правильная сторона. Неудивительно, что бывшие поборники революции, чувствуя себя обманутыми, торопливо начинают искать фронт запасной; теперь уже религия помогает им снова стать <...> на правильную сторону и так сохранить привычный и драгоценный пафос своего превосходства. <...>

Точно так, как директриса хотела стоять на *правильной* стороне, Алица хотела стоять на стороне *противоположной*. В дни революции был национализирован магазин ее отца, и она ненавидела тех, кто совершил это. Но как она могла выразить свою ненависть? Взять нож и идти мстить за отца? В Чехии нет такого обычая. У Алицы была другая, лучшая возможность проявить свой протест: Она начала верить в Бога» (С. 189-190).

В любой культуре черта, отделяющая «свое» от «чужого», «культурное» от «природного», играет важную роль. Антагонизму двух миров, «своего» и «чужого», в мифологическом сознании соответствовали антагонистические фигуры «культурного героя» и «трикстера». Одна из наиболее известных таких пар — Ромул и Рем. Как известно, трикстер Рем несет смеховое начало, пытаясь нарушить границу города, проведенную Ромулом. Именно за это Ромул его и убивает³.

Трикстерские черты отчетливо видны и в фигуре Эдуарда. Оказываясь меж двух огней: религиозностью Алицы и атеизмом школьной директрисы, Эдуард выбирает единственно возможную для себя позицию, позицию конформизма. Он многократно преодолевает «линию фронта», поскольку вынужден сосуществовать с людьми по обе стороны баррикад. Но именно он не только внутренне подсмеивается и над атеизмом директрисы, и над религиозностью Алицы, но и, умело играя роль

не до конца уверовавшего в желаемую для его собеседника идеологию, одерживает победу на всех «фронтах».

Конформизм Эдуарда сначала символически изображается во время посещения церкви: «Началась служба, все пели, и он пел со всеми; мелодия песни была ему знакома, а слов он не знал. Вместо этого он подбирал разные гласные, а звук нащупывал на долю секунды позже остальных, поскольку и мелодию знал нетвердо. Зато в ту минуту, когда убеждался, что попал в точку, давал своему голосу звучать в полную мощь и впервые в жизни обнаружил у себя красивый бас» (С. 188-189).

Точно так же он «нащупывает» верный тон в разговоре с Алицей и со школьной администрацией. Мысли и реплики Эдуарда текстуально почти совпадают. Ср.:

В разговоре с Алицей	В разговоре со школьной администрацией
<p>До сего времени мысль о Боге и в голову ему никогда не приходила. Но он понимал, что признаваться в этом ни к чему <...> Однако Эдуард не решился сказать Алице так просто: <i>Да, я верую в Бога</i>; он не был наглецом и стеснялся говорить неправду; <...> а уж коли ложь была неизбежной, он и в ней хотел оставаться как можно более правдивым. Поэтому он ответил голосом, полным раздумчивости:</p> <ul style="list-style-type: none"> - <...> Я могу быть с тобой откровенным? - Ты должен быть откровенным <...>. - Иногда меня преследуют сомнения. <...> Иногда я сомневаюсь в том, существует ли Бог на самом деле (С.187-188). 	<p>Он смекнул <...>, что самое важное для него сейчас – оставаться верным правде, а точнее, соответствовать тем представлениям, какие у них сложились о нем; и если нужно в определенной мере исправить эти представления, он должен – в определенной же мере – сделать встречный шаг. Поэтому он сказал:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Товарищи, я могу быть с вами откровенным? - Конечно, - сказала директриса. – Для этого вы здесь! <...> - Я действительно верю в Бога. <...> Признаю, что вера в бога ведет нас к мракобесию. <...> Но что делать, если здесь, внутри, - он ткнул пальцем в сердце, - я чувствую, что Он есть (С. 197-198).

Эдуард строит свою линию поведения, основываясь на морали знаменитой притчи о блудном сыне. Как отцу в притче раскаявшийся грешник оказывается дороже праведника, так и «обратившийся за одну ночь в убежденного революционера учитель не пользовался особым расположением директрисы и никак не хотел понять, что Эдуард, являвший собой объект трудный, но поддающийся перевоспитанию, обладает сейчас во сто крат большей ценностью для своих судей, чем он» (С. 199).

Анализируя мифологические истоки притчи о блудном сыне, С.З.Агранович и И.В.Саморукова отмечают, что в ней присутствуют следы мифа о двух братьях, один из которых демиург, а другой – трикстер. По мнению исследователей, поведение блудного сына может быть понято «как элемент поведения типичного трикстера с его невообразимой прожорливостью, антисоциальностью, стихийностью – народно-смеховыми элементами, сохраняющимися в редуцированном виде даже в серьезном каноническом тексте»⁴.

Характерно, что брат Эдуарда несет в себе черты демиурга: он зани-

мается земледелием, ему чужд конформизм: «Я никогда не кривил душой и каждому в лицо говорил то, что думаю», — говорит он Эдуарду.

В споре с братом Эдуард уже идеологически объясняет свой конформизм, как единственно возможный образ поведения в тоталитарном обществе:

— Представь себе, что встретишь безумца, утверждающего, что он рыба и все мы рыбы. Ты что, станешь спорить с ним? <...> Если ты скажешь ему чистую правду <...>, ты заведешь с безумцем серьезный разговор и сам станешь безумцем. Та же картина и с окружающим миром. <...> Я, братец, *должен* лгать, если не хочу серьезно относиться к безумцам и самому стать одним из них (С.218).

Однако конформизм свойствен не только Эдуарду. Конформисткой оказывается и директриса, предающая в сексуальной сцене все свои революционные и атеистические идеалы. Религиозность Алицы оказывается лишь показной набожностью, вызванной чувством протеста из-за национализации магазина ее отца. Ее вера в бога существует в определенных границах: в костеле она не опускается на колени из страха повредить чулки, а из «туманного, расплывчатого и абстрактного Бога» создает для себя «совершенно определенного, понятного и конкретного *Бога Непрелюбодейства*» (С. 192).

И здесь на страницах рассказа во второй раз актуализируется концепт черты. Пытаясь определить для себя границу непрелюбодейства, Алица постепенно сдвигает ее: сначала она запрещает Эдуарду дотрагиваться до ее груди, потом проводит на уровне пупка «*безоговорочную линию (nekompromisní ěáru)*, ниже которой простиралась земля, запретная для Моисея, земля священных заповедей и гнева Господня» (С.192), а потом и эта линия утрачивает силу.

Проведя ночь с Алицей, Эдуард вдруг осознает, что ее образ *расплывается*: «Она представлялась ему *расплывчатой линией на промокательной бумаге (jako ěáru rozpítou v pĕjavĕt papĕře)*: без контуров, без формы» (С. 217). Так в рассказе вновь возникает концепт черты. Одержавший победы на всех «фронтах», Эдуард вдруг понимает, что конформизм не принес ему счастья: любовная история с Алицей «ничтожна, сплетена из случайностей и заблуждений, лишена всякой серьезности и значения». Все люди кажутся Эдуарду «лишь линиями, расплывшимися на промокашке», существами с переменчивыми взглядами, существами нестойкого духа» (С. 219). А сам он, хотя и мимикрировал, каждый раз

внутренне смеясь, «остается лишь тенью, подчиненной и зависимой, жалкой и пустой» (С. 219).

Осознав это, Эдуард сначала испытывает стыд, который сменяется яростью и гневом. Собственное унижение Эдуард пытается выместить на ни в чем неповинной Алице: «Эдуард начал ей что-то втолковывать и говорил так долго (употребив под конец слова *мерзость* и *физическое отвращение*), покуда не извлек из этого спокойного и нежного существа всхлипы, слезы и вздохи» (С.220).

И здесь мы сталкиваемся со специфическим эмоциональным концептом, который вербализовался лишь в чешском языке в виде лексемы *lítost* (в русском языке отсутствует однословное обозначение соответствующей эмоции и данный концепт реализуется лишь в виде сценария). У этого чешского слова тот же этимологический корень, что и у русского *лютый*. Однако чешская лексема лишь отчасти сохранила семантику агрессивности, жестокости. Словарное значение этой лексемы — ‘жалость’. Тем не менее чешская *lítost* — это не просто ‘жалость’, а ‘сочувствие, сострадание, сожаление, обида из-за отсутствия, недостатка чего-либо, из-за несправедливости, клеветы’⁵.

М.Кундера характеризует ее в своем романе «Книга смеха и забвения» следующим образом:

«*Литость* — мучительное состояние, порожденное видом собственного, внезапно обнаруженного убожества. <...> *Литость* работает как двухтактный мотор. За ощущением страдания следует жажда мести. Цель мести — заставить партнера выглядеть таким же убогим»⁶.

Очень точно толкует семантику этой чешской лексемы Анна А.Зализняк: ‘Чувство острой жалости к самому себе, возникающее как реакция на унижение и вызывающее ответную агрессию’⁷.

Литость, по Кундере, снимается либо провокацией (если противник сильнее), либо агрессией (если противник слабее). Иллюстрируя этот последний вариант, Кундера моделирует следующую ситуацию.

Любящие друг друга студент и студентка отправились купаться. Студентка, умевшая хорошо плавать, «мощным кролем устремила к другому берегу. Студент тоже попытался плыть быстрее, но при этом наглотался воды. И, почувствовав себя ничтожным, уличенным в своей физической неполноценности, испытал *литость*. <...> Когда они шли по проселочной дороге к городу, он молчал. Уязвленный и униженный, он ощутил непреодолимое желание ее ударить. «Что с тобой?» — спросила его студентка, и он попенял ей: она же прекрасно знает, что на дру-

гой стороне реки водовороты, что он запретил ей туда плавать, что там она могла утонуть, — и дал ей пощечину. Девушка расплакалась, и он, видя на ее лице слезы, проникся к ней сочувствием, обнял ее, и его *литость* рассеялась»⁸.

Если в идеале, по Кундере, после агрессии *литость* обычно исчезает, потому что оба участника конфликта чувствуют себя одинаково несчастными, и это заставляет их любовь продолжаться, то в случае с Эдуардом его гнев спадает лишь несколько часов спустя после расставания с Алицей, когда ничего уже нельзя изменить.

Итак, линия, разделяющая и потому упорядочивающая мир, расплывается. Структурированный космос превращается в хаос. «Ни в своих любовях <...>, ни в своем учительстве, ни в своих взглядах Эдуард не нашел ничего существенного». И Кундера почти по-гоголевски восклицает: «Ах, дамы и господа, печально живется на свете человеку, когда он никого и ничего не воспринимает всерьез!» (С.221).

Однако в «Книге смеха и забвения» Кундера говорит и еще об одном способе избавиться от *литости*: «Когда нет никакого спасения от раздражающей душу *литости*, тогда к нам на помощь приходит милосердие поэзии»⁹.

В ситуации, с которой столкнулся Эдуард, Бог оказывается единственной фигурой, которая избавлена «от расплывчатой обязанности *жить себя*». И потому Эдуард периодически заходит в костел и «мучится *сожалением* (*trápí se lítostí*), что Бога нет». Эта *литость* снимается средствами искусства (по Кундере, поэзией): «И именно в эту минуту его сожаление становится так велико, что из его глубин выплывает настоящий, *живой* Божий лик» (С.221).

И тогда лицо главного героя озаряется не ернической, а счастливой улыбкой.

В заключение необходимо отметить, что для обеих лингвокультур, имеющих богатейшую смеховую традицию, которая восходит в конечном счете к мифологическим структурам, характерно восприятие смеха, прописывающего весь цикл «Смешные любви», как жизнеутверждающего начала, развенчивающего официоз. Если в первом рассказе цикла смех терпит поражение (что зафиксировано в названии произведения «Никто не станет смеяться»), то в рассказе «Эдуард и Бог» смехом развенчивается как официоз тоталитарного государства, так и официоз церкви.

Примечания

¹ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2-е изд. М., 1990. С.104-105.

² Кундера М. Смешные любви. / Пер. Н.Шульгиной. СПб., 2001. С.185. В дальнейшем все ссылки на русский перевод рассказа «Эдуард и Бог» даются по этому изданию (в тексте указывается страница). Чешский оригинал цитируется по изданию: Kundera M. *Smišné lásky*. Brno: Atlantis, 2000.

³ См. подробнее: Агранович С.З., Стефанский Е.Е. Миф в слове: продолжение жизни. Самара., 2003. С.122-153.

⁴ Агранович С.З., Саморукова И.В. Гармония – цель – гармония: Художественное сознание в зеркале притчи. М., 1997. С.42.

⁵ Этимологический словарь славянских языков / Под ред. О.Н.Трубачева. М. 1980-2000. Вып. XV, С.227.

⁶ Кундера М. Книга смеха и забвения. СПб., 2003. /Пер. Н.Шульгиной. С.178-179.

⁷ Зализняк Анна А. О семантике шепетильности (обидно, совестно и неудобно на фоне русской языковой картины мира) // Логический анализ языка: Языки этики. М., 2000. С.101.

⁸ Кундера М. Книга смеха и забвения. С.177.

⁹ Там же. С.223.

А.В. Молько*

Самарский государственный педагогический университет

Комедийное и трагедийное в трилогии Александра Солженицына «1945 год»

Количество работ, посвященных творчеству Александра Солженицына, растет быстрыми темпами. Вместе с тем, очевидно, что многие его аспекты обойдены серьезным вниманием исследователей и остаются недостаточно изученными. Среди них драматургия писателя. Можно предположить, что этому вольно или невольно поспособствовал сам писатель, в свое время отозвавшийся о ней достаточно сурово и категорично: «Из-за полного своего невежества я особенного маху дал в пьесах. Когда стал писать пьесы в лагере, потом в ссылке, я держал в представ-