

Василиса Шливар
Филологический факультет
Белградского университета
iolanthe.v@gmail.com

Vasilisa Šljivar
Faculty of Philology
University of Belgrade
iolanthe.v@gmail.com

ПАТАФИЗИКА СМЕХА ГЕННАДИЯ ГОРА GENNADY GOR'S PATAPHYSICS OF LAUGHTER

В статье блокадный стихотворный цикл Геннадия Гора рассматривается сквозь призму темы смеха. Пытаясь выжить в чудовищной реальности Ленинградской блокады, лирический субъект обращается к смеху, как свидетельству собственного присутствия. Однако жуткий смех, развивающий темы страха и безумия, каннибализма, распада, смерти становится знаком порогового существования, «присутствия в отсутствии», исчезновения, дегуманизации. В фокусе анализа также несоответствие между ритмом и содержанием отдельных стихотворений, дополнительно усугубляющее непривычный «черный» комизм поэзии Гора, унаследованный от апсурдистского эксперимента Александра Введенского и Николая Заболоцкого.

Ключевые слова: смех, Геннадий Гор, блокада, присутствие, безумие, смерть.

This article examines Gennady Gor's poetic cycle through the prism of the theme of laughter. Trying to survive in the monstrous reality of the Leningrad blockade, the lyrical subject turns to laughter as an evidence of his own presence. However, the eerie laughter that elaborates the themes of fear and madness, cannibalism, decay, and death becomes a sign of threshold existence, "presence in absence," disappearance, and dehumanization. The focus of the analysis also lies in the discrepancy between the rhythm and content of individual poems, which further aggravates the unusual "black" comicism of Gor's poetry, inherited from the absurdist experiment of Alexander Vvedensky and Nikolai Zabolotsky.

Keywords: laughter, Gennady Gor, blockade, presence, madness, death.

Неожиданность темы смеха, как отправной точки для размышлений о поэтическом цикле Геннадия Гора никоим образом не умаляет ее значимости. Стихотворения пронизаны элементами комического, по-своему мо-

делирующими текст, чьим ядром является «блок-ада»¹; они призваны показать жалкую попытку трупа остаться человеком — попытку смеха.

Однако прочтение Гора сквозь призму аристотелевского определения смеха, как исключительно человеческой способности: «Из всех живых существ, только человеку свойствен смех» (Аристотель, кн. 3, гл. 10), грозит провалом, поскольку и человек в этих стихах не совсем человек, и смех не тот. Деградируя духовно и телесно до уровня крайне слабого, одереветневшего, опустошенного тела², стремительно превращающегося в «куклу»³, т. е. в труп, персонаж Гора меняет природу смеха: если раньше предполагалась его способность (воз-)рождать⁴, то в горовских апокалиптических образах вдруг наступившего ада ни о каком возрождении не может быть и речи. В смехе рождаются только для очередного этапа ретардации ума — для безумия, усугубляющего исключительно жуткую обстановку горя и страха, отчаяния, бессилия: «Смеется прохожий, упав на колени» (374)⁵; «А дочка смеется от страха/И плачет от смеха в постели» (416). Тема безумия дальше стремительно развивается посредством семантически маркированного мотива «хохота»: «Коровы бредут и бабы хохочут от горя» (372). Драматизм пороговой ситуации, неистовость реакций вкупе с неминуемой темой насильственной смерти, диктуют весь мотивный ряд, выстроенный по принципу градации — смех-хохот-свист: «Хохот в лесу. Мзда на мосту./Свист вонзившийся в похоть» (375); «Почуя/Меня в темноте, приятель хохочет./Но раз! И на мне и вынул уж нож./И хохот безумный, как олень недобитый» (407).

¹ Из названия текста Феликса Махова, в котором впервые опубликованы блокадные воспоминания 12-летней девочки Риты Малковой — «Блок-ада Риты Малковой». *Нева* 9 (2005).

² Ср. в книге Сергея Ярова *Повседневная жизнь блокадного Ленинграда*: «“Голод в начале обостряет восприятие жизни. Голова ясная, но очень слабая”, — вспоминал И. С. Глазунов. “Память как будто очищена, промыта чем-то. Видится все — до последней травки, до мельчайшего листика на рисунке обоев”, — читаем мы в записях А. И. Пантелева, относящихся к 1942 году. И. С. Глазунов: “Удивительная легкость перехода из одного состояния в другое. Оживают и материализуются образы прочитанных книг, увиденных людей, событий”. Но чем дальше, тем быстрее утрачиваются красочность, разнообразие и пластичность ощущений. “Очищенность” оборачивается опустошенностью, “промытость” — безразличием. “Что-то вышло из меня, из всех нас”, — так описывает это очищение переживший блокаду философ Я. С. Друскин. Он даже находит в этом пользу: человек свободен от суетных страстей, от погружения в “конкретность” — но чаще всего это заканчивается смертью» (Яров 2023: 119).

³ «Кукла» — это реалия блокадной жизни, обозначающая покойника, зашитого в одеяло или простынь. Гор включает в цикл этот мотив в качестве одной из ипостасей все трансформирующегося лирического персонажа, анаграммируя в нем мотив «кулака», в одноименном стихотворении.

⁴ Понимание смеха как знака, или говоря словами Проппа — «магического средства» создания жизни, характерно для разных культур. Ср. в книге Проппа *Проблемы комизма и смеха*, в тексте «Ритуальный смех в фольклоре».

⁵ Все цитаты из стихотворений Г. Гора приводятся по следующему изданию с указанием номера страницы в скобках: Гор Г. С. *Обрывок реки. Избранная проза (1925–1945). Блокадные стихотворения (1942–1944)*. Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха, 2021.

Примечательно, что в приведенных стихотворениях топосом предстает именно лес — «сумрачный», обладающий умом и чувствами, т. е. уподобленный человеку: «И лес отдал часть чувств своих и часть ума» (391). Сохраняя типичную символику загадочности, мистичности, закрепленную за мифологемой леса, Гор все-таки отчасти меняет его функцию, делая лес очередным инструментом остранения — в этот раз пространства. Неожиданно врываясь в топос вымирающего города, лес (как и поле) сдвигает пространство в сторону природы, привлекая при этом ряд знаковых фольклорных мотивов: петуха, зайца, коня, филина, кукушки, сказки и т. д. Такой пространственный сдвиг вписывается в натурфилософские размышления поэта о растворении человека в мире и следовательно о преодолении смерти. Тем не менее введение фольклорного пласта с идеей потенциального очищения и возобновления мира в собственных истоках не дает результатов: «утро-петух» сдох зажаренным, «филин ухнул и погас» (388), сказка «на цыпочках возле постели» (369), «разодрана к черту» (372). Почти все фольклорные мотивы несут отпечаток распада, вещают об уничтожении, насилии, уродовании: «Жених сидит и ест невесту» (403); «и ведьмы насилуют папу» (376), кукушка скупно отмеряет будущую жизнь (390) отчаявшейся старушки и умирающей избушки, в самом деле, Бабы-яги и ее избушки на курьих ножках, утративших свои имена и роли в обстановке полной катастрофы (ср. в стихотворении «Избушка» [389–390]). Потеряв сакральность, лес становится закрытым местом убийства — «То не заяц, то режут ребенка в лесу» (408) и безумия, выраженного именно в истерическом смехе, сменившем гармонию птичьей песни⁶ — «Соловьи захохот в лесах» (373). Лес становится преддверием ада⁷.

Рассматривая блокадный антимир Гора как ад, над которым лирический субъект пытается смеяться, невольно вспоминается другой античный контекст — путешествие Мениппа в подземное царство. Связывая смерть и смех, Лукиан раскрывает тему свободы — духа и речи, как главной предпосылки для возрождения. Как раз освобождение впоследствии, в средневековье, становится важнейшей функцией смеха, понимаемого, как победа над «страхом перед всем освященным и запретным (“мана и табу”), перед

⁶ Стоит подчеркнуть, что мотив птицы в стихотворном цикле Гора несет сугубо отрицательный характер. Помимо уже выявленной связи с безумием, птица всегда обозначает или врага, или смерть. Ср. в стихотворениях «Я немца увидел в глаза»: «То птица сидела с человеческим лицом, / Птица ночная в военной шинели / И со свастикой на руках» (371); «Люди которые снятся»: «Птицей об птицу разбиться» (399).

⁷ Трактовка леса как входа в мир мертвых, как границы между потусторонним и посюсторонним мирами, а также как пространства, окружающего ад восходит к мифологическим представлениям. Ср. в энциклопедическом словаре *Мифы народов мира*: «Лес — одно из основных местопребываний сил, враждебных человеку <...>; через лес проходит путь в мир мертвых. <...> Согласно поверьям селькупов, в лесу расположен вход в нижний мир; мир мертвых — это тундра, окаймленная кедрами, или мыс, поросший кедровым лесом. Образ непроходимого девственного леса, окружающего входы в ад — подземное царство мертвых характерен также для греческой и римской традиций и Вергилия» (МНМ 1994, т. 1: 49).

властью божеской и человеческой, перед авторитарными заповедями и запретами, перед смертью и загробными воздаяниями, перед адом, перед всем, что страшнее земли» (Бахтин 1965: 104). Но такое коротковременное праздничное освобождение предполагало, что на земле — «родной матери» — «не может быть ничего страшного, как не может его быть на материнском теле, где кормящие сосцы, где рождающий орган, где теплая кровь» (Там же: 105). У Гора все наоборот. Ничего страшнее происходящего на земле нет. Мертвое материнское тело становится едой для детей и крыс⁸, грудь предлагает теща-смерть, «и в жилы мертвые уж не вернется кровь» (394). Смех бессилен перед чрезмерным злом; вместо растворения, перерождения зла в смехе в процессе осознания, умирает сам смех⁹: «Но смех уж застыл и остыла любовь» (379).

Отказываясь от четкого подразделения смерти и смеха, т. е. трагического и комического, Гор ближе к лукиановскому Мениппу, но он далеко от его освобождения в смехе. Менипп, по словам Харона постоянно высмеивает всех и все, поет, когда другие плачут, безгранично свободен. В стихах Гора не слышно этого звонкого, отрешенного смеха. В отличие от Мениппа, здесь не только один лирический персонаж смеется; жуткий смех пронизывает весь ад на земле, поскольку лирический персонаж не остается в стороне — в жизни и свободе — а полностью растворяется в катастрофе антимира. Рабски прикованное к своему блокированному существованию, лирическое я ступает за пределы сознания, превращаясь то в других человекотрупов, то в животных, то в предметы. Вереница метаморфоза, совершаемого за счет взаимозамещения всего всем в области бессознательного, венчается превращением в слово. Остраняющая рассредоточенность лирического персонажа сопровождается рассредоточенностью слова в лоне бессмыслицы. Именно тут, в абсурдной глухоте слов друг к другу, в их разъединенном соединении, зарождается странный смех.

Глухоту слова и вытекающий из нее комизм, Гор достигает, пользуясь типичными приемами исторического авангарда, расшатывающими текст и отодвигающими смысл на второй план: лексическими повторами, скорением, соединением на синтаксическо-семантическом плане несоединимых слов, отказом от знаков препинания, заменой по оппозиции живое-

⁸ Ср. в книге Сергея Ярова *Блокадная этика: представления о морали в Ленинграде 1941–1942 гг.*: «Главным средством спасения детей стал обход квартир. Документы об этом — описания трупов давно умерших родителей, у которых пытались согреться и которые обгладывали одичавшие дети, дошедшие до последней степени дистрофии, описания покрывавших их вшей и крыс, обгладывающих их самих, — читать особенно трудно» (Яров 2021: 415).

⁹ Ср. в книге Л. В. Карасева *Философия смеха: «Зло впервые умирает, растворяется, перерождается в смехе, и именно в этот миг начинает свой отчет история Homo ridens»* (Карасев 1996: 33). И в другом месте: «если бы осмеиваемая вещь была насквозь пропитана злом, то смех, по крайней мере тот, какой мы знаем, был бы пред ней бессилен. Надобно помнить о том, что смех, при всем его могуществе, может противостоять далеко не всему злу, а весьма ограниченной его части — той самой его мере, которая была оговорена еще в аристотелевом определении» (Там же: 31).

мертвое, ассоциативными рядами, номинативными перечислениями. Важной вехой поэтического эксперимента, участвующей в сотворении комического эффекта, предстает также ритм. Отдельные стихотворения написаны в шуточной, игровой манере, напоминающей детские стихи обэриутов, например: «Лес мне руку подает», «Филин ухнул и погас», «Туча песню застучала», «Не ешьте мне ногу», «Плыл кораблик на боку». Используя смеховую форму считалок, частушек, прибауток Гор наполняет ее не просто трагическим, но крайне возмутительным, шокирующим содержанием, вещающим о дегуманизации, о насильственном уничтожении человеческого существа на всех уровнях. Порождающим жуткий смех несоответствием формы и содержания, совмещением ритма и рифмы детской лирики с абсурдными и сюрреалистичными сценами антимира, Гор вторит «чинарю авторитету бессмыслицы», предельно усугубляя его приемы.

Так, в стихотворении «Не ешьте мне ногу» лирический персонаж в форме драматического заклинания пытается сохранить собственное тело, т. е. жизнь. Отстаивая точно определенные части тела — ногу, язык, руку, бедро, глаз, ухо, нос, жену Веру, он поднимает ряд тем, существенных для представления блокадной жизни: канибализм, телесное расчленение, тщетность молитвы и безнадежность веры. Стихотворение заканчивается сюрреалистичной словесной картиной, выполненной в гротескном духе, по сути трагической, поскольку подтверждает превращение человека в еду:

«Вы немцы, не люди
Ваш Гитлер — творог.
Пред вами на блюде
Протухший пирог.
И в том пироге
Я с женою лежу
На немцев с тревогой
С пироги гляжу» (417).

Тема смеха в связи с телесным насилием развивается и в стихотворении «Плыл кораблик на боку» (381–382) — самом наглядном примере детской лирики в цикле Гора. Надеясь кораблик человеческими способностями, поэт делает его одним из лиц лирического персонажа; из его угла «видим» все происходящее. Строя стихотворение по кинематографическому принципу монтажа, вкраплением лейтмотива, касающегося кораблика, в различные сцены-случаи, происходящие параллельно то ли на корабле, то ли на суше, Гор создает двуплановую структуру, покоящуюся на оппозиции динамики — движущегося кораблика, одолевающего условное, все меняющееся пространство: он плывет то из Китая, то из Тамбова, то из Парижа, и статики — сцен, наблюдаемых корабликом. Структура оказывается кольцевой, конечные строки возвращают к началу, подчеркивая нескончаемость движения кораблика в неизвестном направлении: «Плыл кораблик на боку / Из Китая, из Баку». Помимо равнодушия к антимиру и его прояв-

лениям, такая структура в очередной раз указывает на нескончаемость вымирания — кораблик ведь плывет «на боку», поваленным.

В сценах-случаях задействовано множество фольклорных мотивов, и даже поэтологом, словно призванных провозгласить, установить жизнь: поп, самовар, карась, князь, пирог, петух, меч, корова, кинжал, черт. Однако все эти мотивы даны в искаженном, сугубо заземленном контексте, отражая зловещий антимир безнравственности, пошлости и уничтожения, главными участниками которого являются типичные герои поэтики Гора: поп, девица и корова. Будучи сугубо отрицательным персонажем в словесном мире поэта¹⁰, поп и здесь показан принижено, лишенным духовности: «с самоваром на полу», «с ногами в ухе/И с женою пополам», весьма похожим на блоковского попа из поэмы *Двенадцать*¹¹, что прочитывается в строке, предлагающей его штриховой портрет: «поп лежит на брюхе». Лежит и девица, властная как князь, с карасем — прямой отсылкой к знаковому одноименному стихотворению Н. Олейникова. Сам факт, что все персонажи или лежат, или сидят указывает на утрату вертикального положения, чем дополнительно подчеркивается их падение, т. е. ретардация мира. В отношении девицы Гор создает весьма сюрреалистичные сцены, выдвигающие на первый план исключительно плотскую природу человека: «У девицы в моче Вали/Три кобыли ночевали», сопровождаемую эротическо-канибалистическими аллюзиями: «У девицы между ног/Треугольник и пирог», абсурдными образами низвержения принципов добра, рождения, цикличности: «У девицы между рук/Сдох зажаренный петух» и предательства «У девицы между плеч/Ждет с запиской меня меч». Не мудрено, что девица в итоге оказывается птицей — еще одним горовским знаком хтонического: «У девицы между перьев», причем огромной — между перьями «Спят Ловушкин и Савельев»¹².

Введением лирического персонажа: «Я сижу с руками тож/И точку ногами нож», усиливается абсурд зловещей обстановки. Мотив ножа¹³ реализуется в следующей сцене-случае, в убийстве коровы Веры. Помимо двойного религиозного контекста, задействованного именем священного животного, здесь очевиден очередной образ тотального крушения мира —

¹⁰ Ср. в комментариях Андрея Муждабы в гилеевском издании цикла: «В ранней прозе Гора поп — парный кулаку однозначно негативный персонаж (см., например, роман *Корова*)» (Гор 2012: 145).

¹¹ Ср. у Блока: «А вон и долгополый —/Сторонкой — за сугроб.../Что нынче невеселый,/Товарищ поп?//Помнишь, как бывало/Брюхом шел вперед,/И крестом сияло/Брюхо на народ?» (Блок 1960: 348).

¹² Возможно, фамилией Савельев, Гор отсылает к детским стихам Леонида Липавского, поскольку он подписывал их именно этим псевдонимом.

¹³ А. Муждаба в комментариях предлагает спорную трактовку мотива ножа: «Нож у Гора отсылает к имплицитно присутствующему в стихах мотиву ритуального жертвоприношения» (Гор 2012: 137). Такое прочтение сомнительно, поскольку жертвоприношение подразумевает существование связи с Богом и надежду на спасение, тогда как в стихотворениях постоянно подчеркивается духовное убожество человека и беспросветность его бытия.

священную корову, которой Гор в своей поэтике отводит немалую роль¹⁴, заодно отсылая к бурятскому детству, насильственно убивают. В заключительной сцене происходит метаморфоз: девица становится красоткой, нож — кинжалом. Разложение девицы отмечается через мотив чесотки, апеллирующий к телесному распаду. Поэтологема кинжала, в свою очередь, привносит ключевую мифопоэтическую символику, уходящую корнями в романтизм, в стихи Пушкина и Лермонтова, находящие свое отражение также в поэзии Брюсова, а именно, поэта-пророка, чей стих-кинжал «как божий дух, носился над толпой / И, отзыв мыслей благородных, / Звучал, как колокол на башне вечевой / Во дни торжеств и бед народных» (Лермонтов 2014: 291). Становясь атрибутом девицы-красотки, мотив кинжала актуализирует горовское понимание этого персонажа как одной из ипостасей поэзии. Заканчивая последнюю сценку строкой «черт ее меж ног зажал», Гор выходит в область иррационального, маркируя демонологическим мотивом черта немислимое зло, зажимающее чехоточную девицу, т. е. блокирующее разлагающееся поэтическое слово.

Динамические стихотворения чередуются с замедленными, элегическими тонами, предвещающими полную статику — вестницу смерти. Подобное колебание ритма передает пульсацию стихотворного цикла в целом. Однако свидетельствует ли эта пульсация о том, что слово все еще живо? При всем новаторстве, осуществляемом в лучших традициях авангарда, попытка поэзии потечь, посмеяться оказывается тщетной. Поэтическое слово Гора, в отличие от слова обэриутов, в лоне языкового эксперимента не становится отрешенным, а наоборот, замерзает. Нет восстановления первоначальной, магической функции слова, соединяющей в себе все начала (в том числе трагическое и комическое), заключающей в себе потенцию к сотворению новых миров. Нет обещанного Введенским «спасения в превращении»¹⁵. Нет возрождения. Остается лишь корчащееся в предсмертных мучениях слово, колебанием ритма скорее свидетельствующее о конвульсиях обреченной поэзии обреченного мира¹⁶.

¹⁴ Корова является главным образом первого крупного произведения Гора — одноименного экспериментального романа 1929–1930 гг., повествующего о коллективизации.

¹⁵ Ср. в произведении А. Введенского *Кругом возможно Бог*: «И в нашем посмертном вращении, спасенье одно в превращении» (Введенский 1993: 149).

¹⁶ Конвульсивной поэзию Гора определяет также А. Рясов в работе: «Андрей Платонов: истина и конвульсивное слово». Неожиданно рассматривая уникальный своеобразный язык Андрея Платонова сквозь призму концепта «конвульсивной плоти» Мишеля Фуко, автор вполне справедливо наглядным примером «конвульсивного языка» приводит стихотворный цикл Гора, подчеркивая его произвольность, непредсказуемость, а также интуитивное, сенсильное начало как основополагающее для подобного вида творческого акта: «Стихи Гора, написанные в 1942–1944 годах, — это сопротивление языка вторжению калечащей действительности, которое, несмотря на всю свою нечленораздельность, предстает как скрупулезная документация путешествия в ад. Мы не знаем и никогда не узнаем, как были “сделаны” эти стихи, метод сочинения не поддается реконструкции, если, конечно, сам термин “метод” уместен. Но здесь становится ясно, какой ценой достигается подлинное языковое чужеземство: оно подступает к тому, что нельзя продумать, но можно пережить» (Рясов, в печати).

Прочтение цикла в таком контексте оправдывает также сама природа горовского стиха. Это чаще всего лишённые метафорических оборотов, почти прозаические высказывания, нанизанные друг на друга по принципу приема номинативных перечислений, разрастающегося до уровня целой строки. Пользуясь довольно аскетическими поэтическими средствами, Гор запечатлевает происходящую вокруг и внутри себя катастрофу, разбивая ее на отдельные моменты-взгляды лирического персонажа, связанные или ситуативно, или никак. Дробность текста можно рассматривать двояко: с одной стороны, как отражение фрактальности распадающегося мира и каталепсии времени вследствие блокады, с другой — как знак разъединения строк внутри стихотворения, т. е. отчуждения стихотворения в себе самом, порождающего абсурдный смех — зловещую реакцию на (само-) отчуждение лирического персонажа.

«У девушки птичья губа.
Сервантес идет в сельсовет.
В двенадцать завыла труба.
Заике не дали обед.
В двенадцать завыла труба.
И парень по девушке грубо.
На крыше желтеет трава,
Да девушка — птичья губа
На поезд враскачку без груза.
А в озере гром и осока
Да гуси на небе высоко,
Сервантес, обед и труба,
Да девушки птичья губа¹⁷» (410).

Аскетизм стиха здесь соответствует поверхностности взгляда. Утрачив способность рефлексии, поскольку «душа окаменела»¹⁸ и сознание теряется, лирический персонаж невпопад перечисляет голые факты, увиденные по-обэриутски «голыми глазами», словно дзигавертровский хроникер. Гор практически своим плоским словом-саблей¹⁹ в хармсовском ключе регистрирует руины мира, дополнительно его расшатывая. «Регистрация мира — поэзия — есть на самом деле разрушительный акт страшной силы: субъект должен превратить в пыль объект, то есть превратить его в сумму мельчайших единиц, чтобы впоследствии объединить в единое целое» (Жаккар 1995: 91). Гор именно на таких основах создает поэтику разрыва,

¹⁷ Ср. к примеру в стихотворении, открывающем цикл: «Красная капля в снегу. И мальчик/С зеленым лицом, как кошка./Прохожие идут ему по ногам, по глазам./ Им некогда. Вывески лезут:/Масло, Булки, Пиво,/Как будто на свете есть булка» (367).

¹⁸ Ср. в стихотворении «Сезанн с природы не слезая»: «Душа и человечье тело/ И небо вдруг окаменело» (423).

¹⁹ Ср. в книге Жаккара *Даниил Хармс и конец русского авангарда*, в главе «Измерение вещей»: «Сабля становится метафорой поэтического языка и, без сомнения, восходит к древности, приводя нас к христианской теме слова Божьего — “острее всякого меча обоюдоострого”» (Жаккар 1995: 92).

только объект теперь оказывается уже полностью разрушенным, изуродованным, а вера в повторное обретение изначальной чистоты единства в разложении — тщетной: «нету в слове сердца» (396), «и рот уже отъели крысы» (384).

Обломки строк, нарочитые прямолинейность и натуралистичность высказываний, острающая рассредоточенность лирического персонажа наряду с постоянным обращением к теме изобразительного искусства, выдвигают на первый план визуальный пласт поэзии Гора. Тонкий комизм, возникающий вследствие условности и несуразности поэтических образов, уходит корнями в лубочную эстетику, перекочевавшую к Гору от Хармса и Заболоцкого, и соответствующую обэриутской поэтике простого действия. Как и Заболоцкий, Гор посредством демегафоризации, необъемности, угловатости фигур, приближает «словесный лубок», с одной стороны, к детскому рисунку, наивностью образов апеллируя то ли к усиливающейся инфантильности деградирующего ума, то ли к цельности изуродованного мира в раннем детском восприятии. С другой стороны, визуальный ряд легко прочитывается в ключе авангардной живописи, в частности, неопримитивизма.

Тут, прежде всего, следует упомянуть связь с примитивным творчеством художников-северян, в частности, ненца Константина Панкова, чьим главным поклонником и исследователем стал именно Геннадий Гор: «в поэзии Гор нередко пытается буквально воспроизвести некоторые изобразительные средства, которыми в живописи пользовались художники народов Севера, в частности Константин Панков. В первую очередь это касается композиции, построения пространственных отношений, ритмической организации текстов» (Муждаба 2011: 244). Синкретизм и архаика полотен, апеллирующие к художественному преодолению онтологических категорий времени и пространства в лоне цельного мифологического сознания, бесспорно повлияли на поэтику Гора, вписываясь в его размышления о языке как духовной биосфере. Оттуда и слова поэта о резонансе словесных поисков Хлебникова в творчестве Панкова: «Панков едва ли знал что-нибудь о Хлебникове и я не хочу их сблизать хотя они оба были переводчиками с языка природы на язык человека. Разница между ними была в том что один хотел вывести у природы тайну времени, а другой тайну пространства» (Гор 1978: 167).

Как раз в духе натурфилософии и самовитого слова и выдержано стихотворение, посвященное ненецкому живописцу. Но несмотря на все счастье Панкова, «что нашел подкову» (391) и помощь самого умного художника — зимы, наряду с лисой, лесом и рекой²⁰, передающую соединение субъекта и объекта в творческом акте, картина изображает блокаду жизни — человек становится плен, красота замерзает:

²⁰ Реверберация натурфилософского контекста прослеживается и в других стихотворениях, где художниками предстают животные: «И конь как Тициан рисует мне копытом» (400); «Ворона взмахом крыла пишет в небе картину» (401).

«А на картине застыли воды
 И горы уж не пишут оду.
 Олень бежит, проткнув себя сквозь день,
 Но то не день и не олень, Елена.
 Олений рот покрылся пеной.
 То человек иль пень,
 Панков иль пан
 Или в снегу тюльпан» (391).

Примечательно, что, думая о литературе, а именно, рассматривая прозу Добычина, Гор сравнивает ее с пуантилизмом Сера²¹. Сам же он, однако, своим поэтическим экспериментом уходит дальше добычинского остранения — в точность и бессвязность, диктуемые разорванностью и опустошенностью блокадного бытия. Учитывая приемы превращения, взаимозаменяемости, монадности, овеществления отвлеченных понятий, горовскую фрактальную образность, коренящуюся в идее возврата к миру через растворение в нем, скорее следует отнести к попытке словесной кристаллизации мира посредством аналитического метода Филонова, сопряженного с натурфилософскими идеями, с учениями о биосфере и космосе Вернадского и Циолковского. Но и эту параллель надо оговорить, поскольку кристаллизация в горовской визуализации блокадной катастрофы оборачивается расколотостью — нет единства, нет предполагаемого преодоления смерти. Полное натурфилософское растворение в мире, обладающее творческой потенцией, сменяет полное равнодушие в нескончаемом умирании — по Бергсону, важное условие для смеха²². Оба пути, обещающие возрождение, заходят в тупик. Тупик — вот место блокадного антимира Гора, в котором невпопад звенят осколки истерического смеха безысходности — «Как будто нельзя умереть» (390).

В этом судорожном смехе ополоумевшего, в необычайном юморе, парадоксальным образом соединяющем в себе, как писал Гор, «злое с добродушным, смешное с грустным, минутное с вечным, единичное с всеобщим» (Там же), кроется тоска поэта по убитому духу, тоска по человеку. Разрозненное, остраненное слово Гора смеется, умирая. Утратив способность к перформативности и перерождению, оно умудряется фиксировать образы невиданной трагедии. Фантастическими, гротескными, уму непостижимыми картинами вымирания, калечения, гниения, резания, антропофагии, уничтожения, поэт вторит онирическим механизмам организа-

²¹ Ср. в «Замедлении времени»: «Проза Добычина чем-то напоминала живопись знаменитого французского импрессиониста и пуантилиста Жоржа Сера, в которой поэзия современного ему города причудливо совмещалась со зло и четко, почти карикатурно очерченными фигурами мелких буржуа» (Гор 1978: 163–201).

²² Ср. в книге *Смех* (1912): «Отметим, далее, такой, не менее достойный внимания признак, как *нечувствительность*, сопровождающую обыкновенно смех. По-видимому, комическое может возыметь воздействие, только если коснется совершенно спокойной, уравновешенной поверхности души. Равнодушие — его естественная среда. У смеха нет более сильного врага, чем переживание» (Бергсон 1992: 12).

ции пространства и времени. Картина искажается переплетением временных модусов, карикатурным совмещением рационального и иррационального, загадочностью. Абсурд перетекает в сюрреализм²³.

Вдруг оказавшись в вакууме смерти, brutally искривляющем действительность до такой степени, что ее и себя в ней нельзя даже помыслить, сознание не выдерживает, рассыпается. Слово, сон и смех выступают своеобразной попыткой эскапизма в бессознательное. Но даже эта попытка оказывается чудовищной, оборачиваясь искушением. Искушает былая светлая жизнь, грезами о звонком смехе матери, о цветущей весенней яблоне, о любви и реке-девочке, струящейся, гремящей по камням. Искушает жизнь настоящая, беспросветная, извращенными и оттого в сюрреалистическом ключе комическими формами нескончаемого умирания, своей продолжительностью подающего ложную роковую надежду на желаемую смерть:

«А нож все ползет, и все режет
И режет и нежит и режет,
А нож все ласкает жестокий
Как дети, острый и нежный.
И двое стоят и смеются бесстыдно
И смотрят в тебя как будто им видно
Душу твою, светлую ветку.
То ветку живую срубили бездушно.
Зарезали девушку» (379).

Корни жуткого враждебного смеха Гора в смерти. «Мы не выдумали смех, он приходит словно враг», пишет Заболоцкий, своим черным карнавалом практически предвосхищая горовскую эстетику ужаса, в которой смех выступает таким же искусителем как смерть. Тесно сопряженные, смех и смерть нередко соблазняют лирического персонажа похотью, чем Гор отсылает не только к «Искушению» (1929) и вообще поэтике Заболоцкого, а также к эротическо-танатическому комизму Введенского (ср. к примеру поэму *Куприянов и Наташа*). На этом месте стоит обратиться к стихотворению «С веревкой на шее человек в огороде» (416), где в жестокую гибель семьи — отца повесили, мать распяли, дочь увели — влетается смех. Сперва связанный со страхом и неотъемлемый от плача, смех, в итоге превращаясь в хохот, по мере «остывания сердца» от невыносимого бедствия, становится знаком безумия, преподнесенного в эротическом контексте:

«А дочка смеется от страха
И плачет от смеха в постели.

²³ Ср. в стихотворении «Лес мне руку подает», в котором также прослеживается возможная отсылка ко зловещему сну пушкинской Татьяны: «Лес мне руку подает, / Лес мне открывает двери. / Вот и сени. Сени — сон. / В окна смотрят гости-звери. / А хозяин кислый сом / Рыба с головою дамы / То вильнет бедром, намаслен / То укусит без обмана, / То ударит, то пихнет / То поджарит с луком в маске. / А хозяин сонный сом, / Вот уж душу прячет в жмурки, / А хозяин скользкий сон / В уши, в нос храпит в затылке» (387).

И сердце остывшее от стыда
 От боли, от воли, с тоски
 Безумное сердце бесстыдно.
 И дочка смеется лаская
 Того кто убил ее мать.
 И дочка хохочет с руками на шее
 У того, кто на шею отцу примерил петлю» (416).

Однако несмотря на всю преемственность обэриутов, Гор, в отличие от их космогонической поэтики, остается в безысходности хаоса, что дополнительно подтверждается строками о неожиданном исчезновении первоосновы жизни, замыкающими весь цикл: «Вдруг море погасло./И я/ Остался без мира,/Как масло» (423). Увы, мир-язык Гора не мерцает, а гухнет, все возвращая лирического персонажа к разбитому корыту и зарытым друзьям, хороня его в крайне отчужденное и опустошенное засмертное не-бытие. Если по отношению к обэриутов еще можно говорить об автоэпатажном экзистенциальном смехе, как одном из главных инструментов в попытке искусства выявить и преодолеть надвигающиеся ужасы жизни, то у Гора подобное определение утрачивает смысл. Жизнь уже настолько брутальна, настолько задавлена катастрофой, что, казалось бы, единственной надеждой остается смерть.

«И друг рассмеется забытый, зарытый,
 Успев стать отцом, но мужем не став.
 И друг рассмеется зарытый, не зная
 Где ноги твои, что ласкал, не устав,
 Где руки твои, свои руки ломая.
 Завяли глаза и руки засохли давно» (384).

В этой типичной картине горовского хаоса, совмещающего мир мертвых и мир живых, говоря словами Нанси, «череп смеет бессмертье». Загадочный засмертный смех выступает знаком приобретения бессмертия в смерти: «Этот смех — это знание — не насмешка перед лицом трагедии смерти и искусства. Это взгляд, сосредоточенный на самой трагедии, в ее трагической истине: а именно, что бессмертие приходит только со смертью и как сама смерть. Смех есть знание этой истины. Но он не знает ее как содержание знания. Это смеясь он познает ее, смеясь, смех есть эта истина. Она разражается вместе с ним, и от одного и того же взрыва истина отступает в смех, в “смутное мерцание тайны”. Вот почему смех остается таинственным — более того, он выставка тайны» (Нанси 1997). Однако что за бессмертие достигает лирический персонаж Гора? Все то же вымирание. Очередную юдоль плача за убитой возлюбленной, «в природе безумной до гроба» (414), где на улицах нет неба (412), где «безбровые реки и горы без смеха» (412), «И все как гром и как стрела./ Душа и человечье тело/И небо вдруг окаменело» (423)²⁴.

²⁴ Ср. в стихотворении «И Гоголь уже не течет, не стремится рекою», где засмертный смех предстает тщетной надеждой на воскресение, понимаемое в натурфилософском

Опыт жестокого уничтожения порождает ужасный смех, поскольку предполагаемое тотальное растворение в хаосе, парадоксально, оказывается невозможным, недоступным; лирический персонаж застывает в не-бытии. «На той стадии, до которой добрался я, покровы мира выворачиваются как перчатки: очевидное становится абсурдным, свет — черная пелена, а ослепительное солнце спит по ту сторону моих глаз» (Домаль 2012: 177), пишет Рене Домаль в тексте «Патафизика и явление смеха» (1929), опережая опыт Геннадия Гора. «Жуткий смех» Домалья, не знающий радости, пронизанный рыданиями, такое же выражение человеческого отчаяния, как и смех Гора; это патафизический смех — «глубокое осознание абсурдной двойственности, которая не может не бросаться в глаза; в этом смысле он является единственным человеческим выражением единства противоположностей (и, что примечательно, выражением на универсальном языке). Точнее, это рывок субъекта, несущегося, опустив голову, на противостоящий объект, и в то же время подчинение этого акта любви невысказанному и трудно воспринимаемому закону, который мешает реализовать себя полностью и мгновенно; тому самому закону становления, согласно которому смех как раз и рождается в своем диалектическом движении:

я — Универсальный, я разрываюсь;
 я — Частный, я сжимаюсь;
 я становлюсь Универсальным, я смеюсь» (Там же: 169).

Но все дело в том, что даже такой смех в расколоте брутальном антимире Гора застывает.

Трагизм жизни блокирует и смех, и слово, и смерть, становящиеся средством отражения агонии. Словно отвечая на известный вопрос Адорно, поэзия Гора оборачивается свидетельством в хайдеггеровском ключе, уподобляясь слову Гельдерлина — «опаснейшему из имуществ человека», данному ему, «чтобы он свидетельствовал о том, что он есть». Смех вторит поэтическому слову, являясь репрезентацией порогового существования; он — «ни присутствие, ни отсутствие. Он подношение присутствия в его собственном исчезновении» (Нанси 1997). Другими словами, рассредоточенный смех горовского поэтического эксперимента предстает попыткой подтвердить присутствие, однако не в возрождении, а в отсутствии — в вырождении.

ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин Михаил. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. Москва: Художественная литература, 1990.
 Бергсон Анри. *Смех*. Москва: Искусство, 1992.
 Блок Александр. *Собрание сочинений*. В 8 т. Т. 3. Стихотворения и поэмы (1907–1921). Москва — Ленинград: Гос. издательство художественной литературы, 1960.

ключе: «И Ганс Кюхельгартен рассмейся / С червями во рту и с железом в глазницах, / С землею в груди и с травой в бороде» (385).

- Введенский Александр. *Полное собрание произведений*. В 2 т. Т. 1. Москва: Гилея, 1993.
- Гор Геннадий. *Красная капля в снегу. Стихотворения 1942–1944 годов*. Москва: Гилея, 2012.
- Гор Геннадий. *Обрывок реки. Избранная проза 1925–1945. Блокадные стихотворения 1942–1944*. Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха, 2021.
- Гор Геннадий. «Замедление времени». Гор Геннадий. *Волшебная дорога*. Ленинград: Советский писатель, 1978: 163–201.
- Домаль Рене. *Великий запой: Роман; Эссе и заметки*. Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха, 2012.
- Жаккар Жан-Филипп. *Даниил Хармс и конец русского авангарда*. Санкт-Петербург: Академический проект, 1995.
- Карасев Лев. *Философия смеха*. Москва: РГГУ, 1996.
- Лермонтов Михаил. *Собрание сочинений*. В 4 т. Т. 1. Стихотворения. Санкт-Петербург: Издательство Пушкинского Дома, 2014.
- Муждаба Андрей. «Миф как спасение: живопись народов Севера в блокадных стихах Г. С. Гора». *Седьмая международная летняя школа по русской литературе / Сборник статей*. Санкт-Петербург: Свое издательство, 2011: 240–246.
- Нанси Жан-Люк. «Смех, присутствие». *Комментарии* 11 (1997).
- Пропп Владимир. *Проблемы комизма и смеха*. Москва: Лабиринт, 2002.
- Рясов Анатолий. «Андрей Платонов: истина и конвульсивное слово» (в печати).
- Яров Сергей. *Повседневная жизнь блокадного Ленинграда*. Санкт-Петербург: Европейский университет, 2023.
- Яров Сергей. *Блокадная этика: представления о морали в Ленинграде 1941–1942 гг.* Санкт-Петербург: Европейский университет, 2021.

REFERENCES

- Bahtin Mihail. *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura srednevekov'ya i Rennsansa*. Moskva: Hudozhestvennaya literatura, 1990.
- Bergson Anri. *Smeh*. Moskva: Iskusstvo, 1992.
- Blok Aleksandr. *Sobranie sochinenij*. V 8 t. T. 3. Stihotvoreniya i poemy (1907–1921). Moskva, Leningrad: Gosudarstvennoe Izdatel'stvo hudozhestvennoj literatury, 1960.
- Domal' Rene. *Velikij zapoj: Roman; Esse i zametki*. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Ivana Limbaha, 2012.
- Gor Gennadij. *Krasnaya kaplya v snegu. Stihotvoreniya 1942–1944 godov*. Moskva: Gileya, 2012.
- Gor Gennadij. „Obryvok reki“. Gor Gennadij. *Izbrannaya proza 1925–1945. Blokadnye stihotvoreniya 1942–1944*. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Ivana Limbaha, 2021.
- Gor Gennadij. „Zamedlenie vremeni“. Gor Gennadij. *Volshebnyaya doroga*. Leningrad: Sovetskij pisatel', 1978: 163–201.
- Karasev Lev. *Filosofiya smeha*. Moskva: RGGU, 1996.
- Lermontov Mihail. *Sobranie sochinenij*. V 4 t. T. 1. Stihotvoreniya. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Pushkinskogo Doma, 2014.
- Muzhdaba Andrej. „Mif kak spasenie: zhivopis' narodov Severa v blokadnyh stihah G. S. Gora“. *Sed'maya mezhdunarodnaya letnyaya shkola po russkoj literature. Sbornik statej*. Sankt-Peterburg: Svoje izdatel'stvo, 2011: 240–246.
- Nansi Zhan-Lyuk. „Smeh, prisutstvie“. *Commentarii* 11 (1997).
- Propp Vladimir. *Problemy komizma i smeha*. Moskva: Labirint, 2002.
- Ryassov Anatolij. „Andrej Platonov: istina i konvul'sivnoe slovo“ (v pechati).
- Vvedenskij Aleksandr. *Polnoe sobranie proizvedenij*. V 2 t. T. 1. Moskva: Gileya, 1993.
- Yarov Sergej. *Povsednevnyaya zhizn' blokadnogo Leningrada*. Sankt-Peterburg: Evropejskij universitet, 2023.
- Yarov Sergej. *Blokadnaya etika: predstavleniya o morali v Leningrade 1941–1942 gg.* Sankt-Peterburg: Evropejskij universitet, 2021.
- Zhakkar Zhan-Filipp. *Daniil Harms i konec russkogo avangarda*. Sankt-Peterburg: Akademicheskij projekt, 1995.

Василиса Шљивар

ПАТАФИЗИКА СМЕХА ГЕНАДИЈА ГОРА

Резиме

У чланку се поезија Генедија Гора тумачи кроз призму теме смеха. Покушавајући да опстане у чудовишној реалности Лењинградске блокаде, лирски субјекат прибегава смеху као сведочанству о сопственом присуству. Међутим, језиви смех који развија тему страха и лудила, канибализма, распада, смрти постаје знак граничног постојања, „присуства у одсуству“, нестајања, дехуманизације. У фокусу анализе је такође и несклад између ритма и садржаја појединих песама, који додатно доприноси несвакидашњем, „мрачном“ комизму Горове поезије, наслеђеном од апсурдистичког експеримента Александра Веденског и Николаја Заболоцког.

Кључне речи: смех, Генедиј Гор, блокада, присуство, лудило, смрт.