

Научная статья

УДК 82.01

DOI 10.17223/18137083/84/13

Событийная ретардация как основа абсурдистского дискурса (на материале произведений Д. Данилова)

Галина Александровна Жиличева¹
Павел Евгеньевич Жиличев²

¹ Новосибирский государственный педагогический университет
Новосибирск, Россия

² Независимый исследователь
Новосибирск, Россия

gali-zhilich@ya.ru, <https://orcid.org/0000-0001-5048-0426>

zhilichevp@ya.ru, <https://orcid.org/0000-0002-5577-6813>

Аннотация

Рассматриваются функции ретардации и устанавливается, что в современной литературе древнейший прием замедления интриги меняет свое значение – маркирует стратегию абсурда, указывает на «аннигиляцию» события. В ранних романах Д. Данилова ретардации-эпифразы проблематизируют возможность вычленения событий из потока жизни и их преобразования в историю. В пьесах писателя ретардации препятствуют развитию интриги, акцентируя семантическую поливалентность событий, обнажая базовые структуры драматургического действия и формируя метасюжет «угрозы». В романе «Саша, привет!» ретардация задерживает кумулятивную катастрофу: серийные повторы приобретают (в том числе и с помощью интермедиального контекста) такой масштаб, что размывают границы события, подчеркивают его неопределенность.

Ключевые слова

ретардация, серийность, дискурс абсурда, нарратив, интрига, комедия угроз, Д. Данилов

Для цитирования

Жиличева Г. А., Жиличев П. Е. Событийная ретардация как основа абсурдистского дискурса (на материале произведений Д. Данилова) // Сибирский филологический журнал. 2023. № 3. С. 182–196. DOI 10.17223/18137083/84/13

© Жиличева Г. А., Жиличев П. Е., 2023

ISSN 1813-7083

Сибирский филологический журнал. 2023. № 3. С. 182–196

Siberian Journal of Philology, 2023, no. 3, pp. 182–196

Event retardation as the basis of the absurd discourse (a case study of the works of D. Danilov)

Galina A. Zhilicheva¹, Pavel E. Zhilichev²

¹ Novosibirsk State Pedagogical University
Novosibirsk, Russian Federation

² Independent Researcher
Novosibirsk, Russian Federation

gali-zhilich@ya.ru, <https://orcid.org/0000-0001-5048-0426>
zhilichevp@ya.ru, <https://orcid.org/0000-0002-5577-6813>

Abstract

This paper discusses the function of retardation in the works of D. Danilov. In modern literature, retardation, the oldest method of slowing down the intrigue, changes its meaning, marking the discursive strategy of the absurd and indicting the “annihilation” of the event in the metamodernist reality. In the novels “Horizontal Position,” “Description of the City,” and “To Sit and Watch,” retardation problematizes the possibility of isolating events from the flow of life and transforming them into the narrative intrigue. Retardation allows emphasizing the “latent” nature of a narrative without a story. The story of the event experience is replaced by an ekphrasis, the fixation of repetitive actions or unchanging states. Being exhausted, the retarding series leads to a meta-description of text generation. The plays “What Were You Doing Last Night?”, “Seryozha is Very Stupid” use the series of retardations to prevent a dramatic intrigue, emphasizing the semantic polyvalence of events, exposing the basic structures of the dramatic action, and forming the metaplot of “menace.” The novel “Sasha, Hello!” demonstrates a more traditional function of retardation, that of delaying a cumulative catastrophe. However, serial repetitions acquire, not without the help of an intermedial context, such a scale as to blur the boundaries of the event, presenting it as an opportunity or a frame rather than a final change in the situation. Therefore, the catastrophe passes from the field of reference into the field of communication, with the final uncertainty provoking the interpretive activity of the addressee.

Keywords

retardation, seriality, discourse of the absurd, narrative, intrigue, comedy of menace, D. Danilov

For citation

Zhilicheva G. A., Zhilichev P. E. Event retardation as the basis of the absurd discourse (a case study of the works of D. Danilov). *Siberian Journal of Philology*, 2023, no. 3, pp. 182–196. (in Russ.) DOI 10.17223/18137083/84/13

В теории драмы, как и в теории повествования, ретардация понимается как один из древнейших способов «замедления» движения истории.

В исторической поэтике ретардация интерпретируется как своеобразный фон, разделяющий и связывающий начальную и конечную ситуации: А. Веселовский определял ретардацию как «композиционный прием, основанный на сознательном отодвигании, отдалении, задержке сюжетного события за счет введения замедляющего действие описания или ситуативных осложнений [Веселовский, 1989, с. 341]. В теоретической поэтике, благодаря трудам В. Шкловского, ретардация («торможение истории») стала пониматься как базовая форма сюжета («на низывающая») [Шкловский, 1929].

В современной нарратологии нагнетание однородных событий связывается как с кумулятивным сюжетосложением [Тамарченко, 1997, с. 63], так и с «преце-

дентной» нарративной стратегией, рецептивным «этосом покоя» (если результат интриги заранее известен аудитории, «нарративный интерес» направляется на повторяющиеся элементы, ведущие к этому итогу) [Тюпа, 2021, с. 195–197]. В поле зрения исследователей попадает и коммуникативная функция ретардации. Т. Флатт считает, что вставные рассказы героев Гомера создают «напряжение» и «вызывают эмоциональные эффекты» в сознании адресата [Flatt, 2017, p. 401]. И. Ф. де Йонг отмечает, что ретардация используется для «введения в заблуждение»: «нарраторов демонстративно готовят к событию, которое в конце концов не происходит, происходит позже (ретардация) или иначе» [Jong, 2001, p. 15].

Аналогичную роль ретардация выполняет и в драме. Известный драматург, сценарист, теоретик кино Дж. Г. Лоусон говорил о том, что в «Гамлете» месть откладывается из-за элементов, не вытекающих из предшествующего действия [Lawson, 1960, p. 232].

Таким образом, замедление истории осуществляется как за счет внесюжетных элементов (статических описаний, экфразисов, медитаций, вставных текстов, а в драме – вставных нарративов персонажей), так и за счет особого сюжетного строения – использования кумулятивных цепочек, подменяющих событийную динамику повтором однотипных происшествий (или, в случае драмы, – перипетий, выходящих за пределы основного действия).

Однако, поскольку в неклассической литературе проблематизируется сама категория события, ретардирующие элементы расширяют свое значение: вместо заполнения «паузы» между начальной и финальной ситуацией, индексации фона для ожидаемого значимого изменения (или заранее известного результата), они становятся способом манифестации аномальной картины мира, нелинейного, ассоциативного мышления.

Исследователи литературы русского авангарда, в частности творчества Д. Хармса, полагают, что основой абсурдистского повествования является серийность [Жаккар, 2011], т. е. мультиплицирование однотипных ситуаций [Жиличева, 2022]. В абсурдистской драме, в свою очередь, присутствуют провокационные способы регулирования темпа событий. П. И. Тренски отмечает, например, значимость: «нерепрезентативных, “антитеатральных” элементов, заимствованных прежде всего из музыки» [Trensky, 1969, p. 54]. М. Эсслин приходит к выводу, что ретардирующие повторы обнажают базовые принципы абсурдистского текстопорождения: «В этих пьесах нет событий с конкретным началом и финалом, только типы повторяющихся ситуаций» [Эсслин, 2010, с. 79].

В современной литературе, на наш взгляд, ретардация серийного типа, оставаясь маркером стратегии абсурда, приобретает новое качество – указывает на «аннигиляцию» события в метамодернистской реальности [Шатин, 2018].

В статье рассмотрим роль ретардирующих повторов в поэтике Д. Данилова.

В романах «Горизонтальное положение», «Описание города», «Сидеть и смотреть» представлен внесюжетный тип ретардации, основанный на экфразисе и «итеративе» [Женетт, 1998], т. е. изображении повторяющихся процессов, состояний.

В романе «Описание города» (2012) декларируется, что условие создания текста – не авторское воображение, а фиксация увиденного при посещении города (каждый месяц в течение года). Несмотря на то, что из текста убраны все географические названия, исследователи и читатели легко опознают город Брянск, поскольку в контекст повествования вводятся биография и творчество Л. Добычина (см. об этом: [Роднянская, 2013; Лебедев, 2014]). Вместо выстраивания своей

истории нарратор интериоризирует топос, «присваивает» чужой художественный мир (реконструирует атмосферу произведений Добычина, пытается воспроизвести ощущения писателя), провоцируя читателя на поиски аналогий между Брянском Данилова и Брянском Добычина. Неслучайно С. Ф. Меркушов определяет стратегию текстов Данилова как «игровой» абсурд [Меркушов, 2020].

В романе очевидны несколько значимых параллелей: утаивание названия города Даниловым отсылает к именованию Двинска «городом Эн» в романе Добычина, фиксация деталей увиденного – к «дневнику наблюдений» протагониста «Города Эн». При этом в тексте Данилова элементы наблюдаемой реальности сопоставляются с фразами из рассказов Добычина, навеянными Брянском («Ерыгин», «Отец») (об этом см.: [Лебедев, 2014]). Например, фраза о локомотиве («За лугами проходили поезда и сыпали искрами» (Добычин, 1989, с. 146)), которой заинтересовался повествователь Данилова, в рассказе-первоисточнике «Ерыгин» соседствует с упоминаниями китайского фокусника, панорамщика, кинотеатра, т. е. системой знаков, которые в поэтике Добычина маркируют превращение рассказа в показ. Однако если в «Ерыгине» наблюдение над миром и создание героем текста – это две разные смысловые серии, то в «Описании города» исчезает различие между наблюдением и письмом.

В романе Данилова «Горизонтальное положение» (2010) каждая дневниковая запись, в которой протоколируются (практически без комментариев и рефлексии) происшествия дня, заканчивается фразой о принятии «горизонтального положения». Сквозная анафоризация усиливает эффект однотипности событий, сводящих поток жизни к инварианту – пробуждение, «случай», отход ко сну. Кроме того, каждый изображаемый день резюмирует ряд других, при этом мотивировка выбора неясна.

Согласно логике В. Шмида, история – «результат смыслопорождающего отбора элементов из происшествий, превращающего бесконечность происшествий в ограниченную, значимую формацию» [2003, с. 154]. В нарративе Данилова подчеркивается отсутствие стадии отбора (фиксируются все происшествия, попадающие в кругозор говорящего), что коррелирует с отсутствием личных местоимений (данный прием используется во всех ранних романах писателя). Субъект как бы растворяется в потоке жизни, не проявляя свою авторскую волю, вмешательство структурирующей инстанции заменяется указаниями на фотографирование наблюдаемых объектов, редактуру фотографий, их сохранение или уничтожение. Подчеркнуто случайный характер записей в «Горизонтальном положении» камуфлирует нарративный парадокс: увиденное мгновенно превращается в текст, стирается граница между экфразисом (наличной реальностью) и диегезисом [Тюпа, 2021, с. 48].

Примечательно, что словосочетание «горизонтальное положение», ставшее рефреном романа, заимствуется из статьи родоначальника русского космизма Н. Федорова:

...горизонтальные положения производят на нас впечатление покоя, смерти, в противоположность вертикальным линиям, вызывающим представление бдительности, востания, бодрствования, жизни, воскрешения (Федоров, 1982, с. 520).

У Федорова принятие «вертикального» положения означает возможность открыть культуру и Бога и при этом обрести новое зрение.

Данная концепция пространства связана и с добычинским кодом. Финальный эпизод «Города Эн» насыщен отсылками к космизму; «прозрев», герой романа устремляет свой взор вертикально: «я увидел, что звезд очень много и что у них есть лучи» [Лощилов, 2004, с. 67].

Нарратив Добычина всякий раз должен «читаться заново как недостаточно резко наведенный на действительность» [Смирнов, 2009, с. 343], в то время как интенция романа Данилова противоположна – в стремлении наррации «догнать» самое себя «оптика» наблюдений становится максимально приближенной к тексту, вплоть до «описания постановки последней точки». Развязка романа, таким образом, обусловлена исчерпанием возможностей ретардации (т. е. наблюдения за протекающими днями), что приводит к открытой номинации метасобытия текстопорождения.

Дома.

Написание этого текста <...>

Как хорошо, что это наконец закончилось <...>

Можно просто прожить день, другой, третий и ничего про них не написать, ни слова <...>

Постановка последней точки.

Описание постановки последней точки.

Собственно, это всё.

Горизонтальное положение, сон (Данилов, 2010, с. 121).

Ретардирующие экфразисы появляются и в романе «Сидеть и смотреть» (2013–2014), на них указывает уже подзаголовок – «Серия наблюдений». Характерно, что, по словам нарратора, текст набирается на смартфоне, является результатом «чистого» наблюдения: протоколируется всё увиденное на площадях и улицах. Наррация основывается на монтаже разрозненных записей о разных городах мира. Неслучайно в тексте появляется глава, посвященная наблюдениям на площади Александерплац, отсылающая к знаменитому роману А. Дёблина и его киноинтерпретации (при этом для нарратора ассоциация с фильмом на первом месте).

Площадь Александерплац.

Фильм есть такой – Берлин, Александерплац. И книга.

Проехал состав из небольших желтых трамваев.

Молодой человек, занимающийся нищенством, прошел мимо с бумажным стаканчиком в руке.

Проехал состав из небольших желтых трамваев... (Данилов, 2016, с. 36)

Выход из монтажных ретардаций – экфразисов – осуществляется через включение в повествование двух главок о городе Брянске. Характерно, что упоминание Добычина как главного «гения места» данного топоса приводит к метаморфозе метризованной прозы в поэтический текст.

Тяжело жилось Леониду Ивановичу.

В доме 47 по октябрьской улице

В городе Брянске <...>

Сидеть и смотреть становится всё труднее

Тексты становятся всё короче

В общем, надо заканчивать

Как раз очень подходящее место

Прощайте, Леонид Иванович
Наблюдение прекращается (Данилов, 2016, с. 182).

Как и в предыдущих романах, в данном случае результатом ретардирующей серии «наблюдений» становится метаописание (презентация собственных принципов наррации и автоцитирование романа «Описание города»), совмещенное с рефлексией фигуры Добычина. Характерно, что после добычинских глав сразу же следует эпилог, меняющий конфигурацию монтажа – вместо фиксации потока впечатлений нарратор каталогизирует объекты Парижа: «цифры», «цвета», «маршруты».

Монтаж серий и повторов характерен и для драматургии Данилова.

«Пьеса-невербалика» «Что вы делали вчера вечером?» (2019) пародирует технику вербатима, сформировавшуюся в творчестве «Театра.doc». Действие анализируемой пьесы Данилова заключается в ответах ряда неназванных действующих лиц на один и тот же вопрос загадочного интервьюера: «Что вы делали вчера вечером?». Следуя, на первый взгляд, методу вербатима, ответы персонажей представляют собой серию абсурдных монологов. Однако высказывания героев целиком созданы самим Даниловым. Количество и имена действующих лиц остаются неизвестными. Респонденты проявляют агрессию, декламируют свой ответ ритмической прозой, рассказывают анекдоты, рассуждают о сути театра, Михаиле Гаспарове, психологии и медитации и т. п. Событийная ретардация в пьесе носит двойной характер: отсутствуют как интрига в традиционном понимании, так и главное катартическое событие вербатима – эффект деконструкции сознания реципиента при столкновении с искренностью документального текста (см. об этом: [Журчева, 2016]).

Как и в случае нарративных произведений, редукция событийности актуализирует стратегию абсурда. Интрига строится на подтексте, угрозах, дискурсивном насилии (подробнее о дискурсе «комедии угроз» см.: [Жиличев, 2021]). В начале пьесы опрашиваемые угрожают «молодому человеку», в финале – начинают боятся интервьюера, подвергаются экзекуции (избиению и, возможно, убийству). Некоторые случаи, казалось бы, связаны между собой: в одном из монологов опрашиваемый рефлексировал смерть отца-охранника, в предфинальном фрагменте – мы наблюдаем, как некоего охранника избивают в процессе интервью.

Однако насилие проявляется и на метатекстуальном уровне. Интервью, согласно логике вербатима, является первичным методом сбора информации; берущий интервью впоследствии может смонтировать из фрагментов пьесу, сыграть созданные на их основе роли и т. п. [Болотян, 2011, с. 82]. Пародийный характер действия в пьесе Данилова состоит в том, что формирование драматического текста из «коллекции» отдельных фрагментов остается незавершенным, и при этом высказанные героями стихотворения и нарративы уже являются структурированными. Претензии героя профанированы внесценическими инстанциями: голосом, организующим паратекст, и предполагаемым «постановщиком» (характерно, что впоследствии и сам Данилов ставил свой текст на сцене). Их присутствие демонстративно: так, уже второе интервью состоит из одной строчки: «Пошел на *использование нецензурных слов – на усмотрение постановщика*», урод» (Данилов, 2019).

Эскалация насилия в финале порождает три сценических указания, при этом дискурсивной властью обладает именно «постановщик». Так, избиение охранника сопровождается ремаркой «удар», лишенной указания на агенса и пациенса.

<...> Я, это, в общем
Удар
Да, извините
Удар
Я работаю охранником
Удар <...> (Данилов, 2019)

Две другие ремарки сопровождают финальные фрагменты и следуют после крика «а-а-а-а!»:

1. А-а-а-а-а-а!

Здесь следует долгий и страшноватый крик или серия криков, как они будут реализованы, насколько долгими они будут – на усмотрение постановщика.

2. А! А! Ааааа!

В этом месте повествование разветвляется на два варианта. В первом варианте главный герой, все время находящийся за кадром, убивает любителя чувственных наслаждений в тех или иных обстоятельствах. Во втором варианте любитель чувственных удовольствий как-то уходит, униженный и радующийся своему спасению. Пусть реализация того или другого варианта будет на усмотрение постановщика (Данилов, 2019).

Используется классический принцип абсурдистского взаимодействия – коллапс языка и речи, сведение их к крику. Так материализуется внутренняя форма авторского подзаголовка пьесы – «невербатим», оказывающегося аналогом классического «жанрового» обозначения – «антипьесы» Э. Ионеско («Лысая певица»).

Вслед за насильственным «отъемом» речи у опрашиваемых «жертв» голос обретает интервьюер – произносит монолог о солнце, вечере жителей России и др. Но древнейшая схема драматургического действия – жертвоприношение, календарный ритуал – также деконструируется. Герой констатирует: «всё это постепенно успокаивается, сходит на нет» (Данилов, 2019). Ремарка «главный герой, всё время находящийся за кадром» перемещает реципиента из театрального в кинопространство, указывает на то, что всё предыдущее действие можно трактовать как видеозапись (уже завершённую либо производимую в настоящий момент). Но оговорка «реализация того или другого варианта будет на усмотрение постановщика» указывает, напротив, на принципиальную невозможность фиксации происходящего. Таким образом, в пьесе Данилова семантическая поливалентность убийства (случилось или нет) закономерно превращает драматургический текст в гипертекст.

Актантная и событийная структуры пьесы «Сергея очень тупой» (2017) (в отличие от «Что вы делали вчера вечером?») презентуются в традиционной драматургической форме, однако интрига осложнена многочисленными ретардационными моментами. В квартиру Сергея вторгаются загадочные курьеры, они рассказывают о «нештатных» ситуациях с предыдущими клиентами, вручают герою таинственную посылку. Тайна посылки и курьеров, как и истинные мотивы происхождения, не раскрываются и не уточняются.

С одной стороны, образ незнакомцев, сотрудников загадочной Службы, можно соотнести с ожидаемыми от постмодернистской абсурдной антиутопии ходами интриги – угрозами, насилием, лишением собственного пространства или личности, обнаружением иллюзорности или реальности и т. п., – которые, однако,

не реализуются в пьесе. Намекается и на возможности классической драматургической интриги узнавания: Первый курьер демонстративно обращается к Сергею по отчеству – Николаевич. При этом сцена выяснения отчества Вторым курьером повторяется дважды:

1. **ВТОРОЙ КУРЬЕР.** <...> Как вас по батюшке?

СЕРГЕЙ. Николаевич. Можно просто Сергей (Данилов, 2018, с. 128).

2. **ВТОРОЙ КУРЬЕР.** Сергей... эх, память стариковская... как вас по батюшке-то?

СЕРГЕЙ. Да можно просто Сергей (Данилов, 2018, с. 132).

Помимо этого, образ курьеров-посланников насыщен пародийными культурно-мифологическими и литературными отсылками. Курьеры служат панихиду, обладают «птичьими» фамилиями (Скворцов, Лебедев, Птицын), связаны с городами Архангельск и Грязи и т. п. Три курьера являются представителями трех поколений, комически намекая на сюжет о встрече с аллегорической фигурой Времени (ср. «Рождественскую песнь в прозе» Ч. Диккенса). Травестируются и другие элементы рождественской мистерии: трое «дарителей» приносят «что-то живое» в дом девушки Марии, при этом каждого из них зовут Николай. Таким образом, лакуарность провоцирует множественность интерпретаций, но данный событийный потенциал профанируется.

Проблематизируется и актантная структура пьесы. В фокусе оказываются персонажи, совмещающие две функции: «комики» и «вестники», «посыльные», традиционно «анонимные, не имеющие характеристики носители новостей», которые дают «незаметный толчок или препятствие действию пьесы» [Scrimgeour, 1968, p. 54]. Еще в 1917 г. Дж. Х. Каверно обратила внимание на парадокс роли вестника в греческой трагедии. С одной стороны, за ним закреплена риторическая функция своеобразного предшественника ремарочного комплекса; с другой стороны, это двойник автора, чья деятельность аналогична киномонтажу и режиссуре: «функция вестника была именно таковой – заставить людей <...> услышать несколько строчек и сконструировать ментальный кинофильм» [Caverno, 1917, p. 270]. Вестник является «фигурой умолчания», но скрывает от абсурдность театральных конвенций: «патологические детали безумия <...> могли бы лишиться своего ужаса, будучи воплощенными на сцене» [Ibid., p. 266]. Абсурдистская комедия угроз подобна древнегреческому театру: насилие не изображается, происходит, как правило, за сценой, но служит предметом для разговоров [Rousseau, 2010]). Характерно, что в репликах Сергея страх перед угрожающими намеками курьеров и тема насилия непосредственно связываются с «комедией»:

1. **СЕРГЕЙ** (*после долгой паузы*). Слушайте, может, вы меня убить хотите? Зарезать? <...> Давайте сразу тогда, не тяните, не надо мне тут комедию эту вашу ломать (Данилов, 2018, с. 119).

2. **СЕРГЕЙ.** <...> Что вы тут комедию какую-то разыгрываете? Похоронили кого-то (Данилов, 2018, с. 123).

Подсвечивание «жанрового» поведения персонажей неслучайно, поскольку взаимодействие курьеров с Сергеем строится как цепочка событийных ретардаций – будучи избыточными по отношению к последовательности действия, они оказываются воплощением базовых театральных ситуаций: манипуляция вещами, пение (песня группы «Братья Тузловы»), словесная игра («города»). Так, атрибу-

том курьеров является большая сумка, откуда они, в духе классической клоунады, извлекают различные предметы:

ВТОРОЙ КУРЬЕР. <...> (*Открывает большую сумку, достает оттуда большой моток толстой белой веревки <...>*) Веревка есть, всё есть. (*Достает армейскую саперную лопатку*)
<...>

Второй курьер достает из той же большой сумки футляр с хирургическими орудиями угрожающего вида. Сергей еще больше застывает с выражением еще большего ужаса на лице (Данилов, 2018, с. 124–125).

И в ремарках, и в речи персонажей пьесы значима роль повторов: курьеры задают одни и те же вопросы и рассказывают одинаковые истории своей жизни, во время игры в города повторяют цепочку «Йоханнесбург – Грязи». Общение Маши и Сергея после ухода курьеров показывает, что они существуют в логике того же антимира, что и курьеры. Из диалогов понятно, что банк «Финбан», приложение для которого разрабатывает Сергей, столь же необычен, как и Служба доставки (ср. с историей «Санбанка» из романа В. Пелевина «Числа»). Неслучайно в последней реплике пьесы Маша воспроизводит действия курьеров: цитирует строчку «еще немного, и Прованс» из песни Ёлки; при этом последним произнесенным словом пьесы оказывается топоним – т. е. всё действие пьесы являлось «игрой в города».

Потенциальные сюжеты, связанные с загадкой «живой» посылки, принесенной курьерами (от ящика Пандоры до «Малхолланд Драйв»), также не реализуются в ходе развития действия. Как писал Ж. Делёз, «...абсурдные объекты <...> – это объекты “без места”, они вне бытия. Однако они имеют четкое и определенное положение в этом “вне”: они из “сверх-бытия” – чистые идеальные события» [1995, с. 53]. Коробка – элемент бутафории, не обладая содержимым, она становится знаком театральности.

В финале «Сережи...» снова появляется фраза «сходит на нет»: «Громкость разговора постепенно затухает, сходит на нет. Затемнение» (Данилов, 2018, с. 138). «Разрешение в ничто» превращается в сценическое указание, подчеркивая тотальность отмены событийности.

Роман Данилова «Саша, привет!» (2022) аккумулирует и трансформирует нарративные и драматургические способы редукции события. В романе присутствуют структурированная интрига (кумулятивного типа), аукториальный повествователь (вместо местоимения «я», как и в романе Добычина, используется местоимение «мы»), излагающий события в определенной последовательности, ярко выраженный протагонист (филолог по имени Сергей, ожидающий казни за роман со студенткой). Однако и в данном случае ретардация не приводит к однозначной развязке, финал остается открытым для интерпретации.

Абсурдистский повествуемый мир проявляет себя в странном устройстве хромотапа тюрьмы, в котором пребывает герой. Тюрьма, называемая Комбинатом, сочетает параметры «дисциплинарного пространства» (М. Фуко) и балагана, что аллегорично отсылает к «Приглашению на казнь». В набоковском варианте казнь оборачивается переходом протагониста в иное измерение. В варианте Данилова ожидаемое катастрофическое событие не только постоянно откладывается (орудие казни – пулемет Саша – запрограммировано на случайный выстрел), но и не происходит в референциальном плане. При этом изображается повтор одних и тех же действий Сергея, приводящих к застыванию времени интриги и театрализации

нарратива: разговор с охранником или священником, общение по телефону с матерью и женой, прогулка, проход по коридору, где установлен пулемет, имитируют «мизансцены».

Согласно условиям заключения, герой регулярно должен общаться со священниками четырех конфессий; во время одной из таких встреч раввин декламирует стихотворение Д. Хармса «Постоянство веселья и грязи». Сергей замечает, что раввин, произнося текст, допускает неточности, но не указывает, какие. Сравним тексты, отмечая несовпадающие слова полужирным шрифтом:

Д. Хармс

Постоянство веселья и грязи

Вода в реке журчит прохладна
и тень от гор ложится в поле
и **гаснет** в небе свет. И птицы
уже летают в сновиденьях
И дворник с чёрными усами
стоит **всю ночь** под воротами
и чешет грязными руками
под грязной шапкой свой затылок
и в окна слышен **крик** весёлый
и топот ног и звон бутылок

Проходит **день**, потом неделя,
потом года проходят мимо
и люди стройными рядами
в своих могилах исчезают
а дворник с чёрными усами
стоит года под воротами
и чешет грязными руками
под грязной шапкой свой затылок
и в окна слышен **крик** весёлый
и топот ног и звон бутылок.

Луна и солнце побледнели
Созвездья форму изменили
Движенье сделалось тягучим
И время стало как песок.
А дворник с чёрными усами
стоит **опять** под воротами
и чешет грязными руками
под грязной шапкой свой затылок
и в окна слышен **крик** весёлый
и топот ног и звон бутылок

14 окт 1933

(Хармс, 1997, с. 244–245)

Д. Данилов

Вода в реке журчит, прохладна,
И тень от гор ложится в поле,
и **меркнет** в небе свет. И птицы
Уже летают в сновиденьях.
А дворник с чёрными усами
стоит **весь день** под воротами
и чешет грязными руками
под грязной шапкой свой затылок.
Из окон слышен **шум** весёлый,
и топот ног, и звон бутылок

Проходят **дни**, потом недели,
потом года проходят мимо,
и люди стройными рядами
в своих могилах исчезают.
А дворник с чёрными усами
стоит года под воротами
и чешет грязными руками
под грязной шапкой свой затылок.
Из окон слышен **шум** весёлый,
И топот ног, и звон бутылок.

Луна и солнце побледнели,
созвездья форму изменили
Движенье сделалось тягучим,
и время стало, как песок.
А дворник с чёрными усами
стоит **века** под воротами
и чешет грязными руками
под грязной шапкой свой затылок.
Из окон слышен **шум** весёлый,
и топот ног, и звон бутылок

(Данилов, 2022, с. 126–127)

Обращает на себя внимание смена направления звука – «и в окна слышен крик весёлый» превращается в более обыденное «из окон слышен звон весёлый», наблюдатель оказывается вынесен вовне, отделен от события.

Большинство трансформаций при этом касаются протяженности действий во времени: «проходит день» меняется на «проходят дни», «неделя» – на «недели».

Ключевой в этом отношении является финальная строфа: выражение «стоит **опять** под воротами» заменяется на «стоит **века** под воротами». Тем самым стихотворение становится эмблемой замедления интриги.

Хронология повествования усложняется и за счет сочетания романной наррации и дискурса киносценария. Текст вместо глав разделяется на эпизоды (эпизод – композиционный элемент сценария), в нем появляются пародийные указания режиссеру, оператору:

Света гладит Сережу по голове, встаёт со своего стула, обнимает его, и тут уже надо вспомнить, что всё это похоже на фильм и что, если постановщику фильма будет угодно, между ними может произойти (или не произойти) любовная сцена (Данилов, 2022, с. 36).

Почти каждый событийный фрагмент начинается с маркирующей фразы «мы видим», фокусирующей внутреннее зрение читателя. На смещение нарратива в сторону сценария (перформатива, констатирующего то, что должно быть представлено в кадре) указывает настоящее время глаголов (вместо стандартного эпического прошедшего): «Мы видим, как человек идет. Всё наше повествование будет построено на том, что мы будем наблюдать за этим человеком <...> это будет чем-то вроде кино» (Данилов, 2022, с. 7–8).

Характерно, что ближе к финалу эпизоды становятся всё короче, нарратор режюмирует однотипный набор действий (эпизоды 73–75 повторяются практически дословно).

Нагнетание серии повторов разрешается неоднозначно: казни так и не происходит, но и освобождение героя возможно только как перемещение из романа в кинокадр. В последнем фрагменте (эпизод 82) герой из коридора с пулеметом неожиданно выходит в пространство Москвы. На уровне романной событийности это не объясняется, нарратор предоставляет «кинематографическое» истолкование происходящего, прогнозируя реакцию зрителей: «Если б это был не просто текст, а кино, то во время их прохождения по экрану шли бы титры <...> Люди в зале начали вставать со своих мест <...> Некоторые люди <...> говорят, какой это дикий киношный штамп – вот этот вот уход героя в никуда под титры» (Данилов, 2022, с. 248). Однако данная интерпретация не может быть окончательной, ведь ушедшие зрители не видят финальный кадр, который не может упустить читатель романа: «В это время Саша начинает стрелять по пустой Красной зоне, кроша кафельный пол в пыль, он стреляет по пустому месту...» (Данилов, 2022, с. 248–249). Неопределенность финальной ситуации (неясно, гибнет герой или избегает казни) приводит к тому, что ощущение незабываемости изображаемого миропорядка, говоря словами Канта, разрешается в ничто.

Таким образом, в ранних романах Данилова ретардация позволяет подчеркнуть «латентный» характер нарратива (Тюпа), нарратива без истории. Рассказ о событийном опыте заменяется чередой экфразисов, фиксацией повторяющихся действий или неизменяемых состояний. Такое «протоколирование» служит условием финального события креации – ретардирующая серия, исчерпываясь, приводит к текстопорождению.

В пьесах писателя серии ретардаций препятствуют развитию интриги, акцентируя семантическую поливалентность событий, обнажая базовые структуры драматургического действия и формируя метасюжет «угрозы», где реципиент оказывается в ловушке противоречивых «программ» восприятия.

В романе «Саша, привет!» ретардация задерживает кумулятивную катастрофу: пребывание в тюрьме в ожидании казни превращается в механически повторяемый набор действий героя и фраз нарратора. Однако серийные повторы приобретают (в том числе и с помощью интермедийного контекста) такой масштаб, что размывают границы события, представляют его скорее как потенциальную возможность, фрейм, а не как окончательное изменение ситуации. Поэтому катастрофа из области референции переходит в область коммуникации, неопределенность финала провоцирует интерпретационную активность адресата.

Список литературы

- Болотян И. М.* Вербатим // Новый филологический вестник. 2011. № 17. С. 81–88.
- Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. М.: Высш. шк., 1989. 405 с.
- Делёз Ж.* Логика смысла. М.: Академия, 1995. 298 с.
- Жаккар Ж.-Ф.* Литература как таковая. От Набокова к Пушкину: Избранные работы о русской словесности. М.: НЛЮ, 2011. 408 с.
- Женетт Ж.* Фигуры: В 2 т. / Пер. с фр. Е. Васильевой и др. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. Т. 2. 472 с.
- Жилчева Г. А.* Серийность как принцип наррации в современной прозе (С. Носов, А. Сальников, В. Пелевин) // Сибирский филологический журнал. 2022. № 4. С. 180–192. DOI 10.17223/18137083/81/14
- Жилчев П.* Комедия угроз как тип абсурдистского дискурса (Д. Кэмптон, Г. Пинтер, Д. Данилов) // Критика и семиотика. 2021. № 2. С. 473–489. DOI 10.25205/2307-1737-2021-2-473-489
- Журчева О. В.* Вербатим как механизм создания «Новой документальности» в новейшей русской драме // Филология и культура. 2016. № 3. С. 84–89.
- Лебедев С. В.* Портрет художника в топосе (Брянская «одиссея» Л. Добычина глазами Д. Данилова) // Новый мир. 2014. № 11. С. 166–176.
- Лощилов И. Е.* Застежка Олехновича: Л. Добычин и «русский космизм» // Сибирский филологический журнал. 2004. № 1. С. 64–72.
- Меркушов С. Ф.* Игровое пространство и категория абсурда в драматургии Д. А. Данилова (пьесы «Человек из Подольска» и «Сережа очень тупой») // Вестник ВлГУ. 2020. № 3 (27). С. 67–75.
- Роднянская И.* Дни нашей жизни. Современный опыт минималистского романа // История литературы. Поэтика. Кино: Сборник в честь М. О. Чудаковой. М.: Новое издательство, 2013. С. 360–379.
- Смирнов И. П.* Видеоряд. Историческая семантика кино. СПб.: Петрополис, 2009. 402 с.
- Тамарченко Н. Д.* Русский классический роман XIX века. Проблемы поэтики и типологии жанра. М.: РГГУ, 1997. 203 с.
- Тюпа В. И.* Горизонты исторической нарратологии. М.: Алетейя, 2021. 270 с.
- Шатин Ю. В.* Сюжетная машина как аннигилятор смысла («Дом листьев» Марка З. Данилевского) // Сибирский филологический журнал. 2018. № 2. С. 127–133.
- Шкловский В.* О теории прозы. М.: Федерация, 1929. 266 с.
- Шмид В.* Нарратология. М.: ЯСК, 2003. 312 с.
- Эсслин М.* Театр абсурда. СПб.: Балтийские сезоны, 2010. 528 с.
- Caverno J. H.* The Messenger in Greek Tragedy // The Classical Journal. 1917. Vol. 12, no. 4. P. 263–270.

Jong I. F. de. *A Narratological Commentary on the Odyssey*. Cambridge: Cambridge UP, 2001. 627 p.

Flatt T. Narrative Desire and the Limits of Lament in Homer // *The Classical Journal*. 2017. Vol. 112, no. 4. P. 385–404.

Lawson J. H. *Theory and Technique of Playwriting: A Dramabook*. N. Y.: Hill & Wang, 1960. 315 p.

Rousseau (Calleu) A. Réhabilitation d'un genre: la comédie de menace de David Campton à Martin Crimp (1957–2008). URL: <https://www.theses.fr/2010PA040162> (accessed: 14.01.2021).

Scrimgeour G. J. The Messenger as a Dramatic Device in Shakespeare // *Shakespeare Quarterly*. 1968. Vol. 19, iss. 1. P. 41–54.

Trensky P. I. Václav Havel and the Language of the Absurd // *The Slavic and East European Journal*. 1969. Vol. 13, no. 1. P. 42–65.

Список источников

Данилов Д. Горизонтальное положение. М.: Эксмо, 2010. 320 с.

Данилов Д. Сидеть и смотреть. М.: НЛО, 2016. 240 с.

Данилов Д. Сережа очень тупой // *Новый мир*. 2018. № 1. С. 116–139.

Данилов Д. Что вы делали вчера вечером? // *Новый мир*. 2019. № 12. URL: http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_2019_12/Content/Publication6_7344/Default.aspx (дата обращения 01.03.2023).

Данилов Д. Саша, привет! М.: АСТ; Редакция Елены Шубиной, 2022. 248 с.

Добычин Л. Город Эн; Рассказы. М.: Худож. лит., 1989. 222 с.

Хармс Д. Постоянство веселья и грязи // Хармс Д. Полн. собр. соч. СПб.: Академический проект, 1997. Т. 1. С. 244–245.

Федоров Н. Горизонтальное положение и вертикальное – смерть и жизнь // Федоров Н. Соч. М.: Мысль, 1982. С. 507–521.

References

Bolotyan I. M. Verbatim. *The New Philological Bulletin*. 2011, no. 17, pp. 81–88.

Caverno J. H. The Messenger in Greek Tragedy. *The Classical Journal*. 1917, vol. 12, no. 4, pp. 263–270.

Deleuze J. *Logika smysla* [Logic of sense]. Moscow, Akademiya, 1995, 298 p.

Esslin M. *Teatr absurda* [Theater of the Absurd]. St. Petersburg, Baltiyskiye sezony, 2010, 528 p.

Flatt T. Narrative Desire and the Limits of Lament in Homer. *The Classical Journal*. 2017, vol. 112, no. 4, pp. 385–404.

Genette G. *Figury: V 2 t.* [Figures: In 2 vols.]. E. Vasilieva et al. (Transl. from French), Moscow, Sabashnikov Publ., 1998, vol. 2, 472 p.

Irene J. F. de Jong. *A Narratological Commentary on the Odyssey*. Cambridge, Cambridge UP, 2001, 627 p.

Jacquot J.-F. *Literatura kak takovaya. Ot Nabokova k Pushkinu: Izbrannye raboty o russkoy slovesnosti* [Literature itself. From Nabokov to Pushkin. Selected works on Russian literature]. Moscow, NLO, 2011, 408 p.

Lawson J. H. *Theory and Technique of Playwriting: A Dramabook*. New York, Hill & Wang, 1960, 315 p.

Lebedev S. V. Portret khudozhnika v topose (Bryanskaya “odisseya” L. Dobychina glazami D. Danilova) [A portrait of the artist in topos (Bryansk “Odyssey” of L. Dobychin through the eyes of D. Danilov)]. *Novy Mir*. 2014, no. 11, pp. 166–176.

Loshchilov I. E. Zastezhka Olekhnovicha: L. Dobychin i “russskiy kosmizm” [Olekhnovich’s buckle: L. Dobychin and “the Russian Cosmism”]. *Siberian Journal of Philology*. 2004, no. 1, pp. 64–72.

Mercushov S. F. Igrovoe prostranstvo i kategoriya absurda v dramaturgii D. A. Danilova (p’esy “Chelovek iz Podol’ska” i “Serezha ochen’ tupoy”) [Game space and the category of absurdity in the dramaturgy of D. A. Danilov (plays “The Man from Podolsk” and “Seryozha very stupid”)]. *Bulletin of Vladimir State University*. 2020, no. 3 (27), pp. 67–75.

Rodnyanskaya I. Dni nashey zhizni. Sovremennyy opyt minimalistskogo romana [Days of our life. Contemporary minimalist novel experience]. In: *Istoriya literatury. Poetika. Kino: Sbornik v chest’ M. O. Chudakovoy* [History of literature. Poetics. Cinema: Collection in honor of M. O. Chudakova]. Moscow, Novoe izdatel’stvo, 2013, pp. 360–379.

Rousseau (Calleux) A. Réhabilitation d’un genre: la comédie de menace de David Campton à Martin Crimp (1957–2008). URL: <https://www.theses.fr/2010PA040162> (accessed 14.01.2021).

Schmid W. *Narratologiya* [Narratology]. Moscow, LRC Publishing House, 2003, 312 p.

Scrimgeour G. J. The Messenger as a Dramatic Device in Shakespeare. *Shakespeare Quarterly*. 1968, vol. 19, iss. 1, pp. 41–54.

Smirnov I. P. *Videoryad. Istoricheskaya semantika kino* [The visuals. Historical semantics of the cinema]. St. Petersburg, Petropolis, 2009, 402 p.

Shatin Yu. V. Syuzhetnaya mashina kak annigilyator smysla (“Dom list’ev” Marka Z. Danilevskogo) [The plot machine as an annihilator of sense (“House of Leaves” by Mark Z. Danielewski)]. *Siberian Journal of Philology*, 2018, no. 2, pp. 127–133.

Shklovskiy V. *O teorii prozy* [Theory of prose]. Moscow, Federatsiya, 1929, 266 p.

Tamarchenko N. D. *Russkiy klassicheskiy roman 19 veka. Problemy poetiki i tipologii zhanra* [Russian classical novel on the 19th century. Problems of poetics and typology of the genre]. Moscow, RSUH, 1997, 203 p.

Trensky P. I. Václav Havel and the Language of the Absurd. *The Slavic and East European Journal*. 1969, vol. 13, no. 1, pp. 42–65.

Tyupa V. I. *Gorizonty istoricheskoy narratologii* [Horizons of Historical Narratology]. Moscow, Aleteyya, 2021, 270 p.

Veselovskiy A. N. *Istoricheskaya poetika* [Historical poetics]. Moscow, Vyssh. shk., 1989, 405 p.

Zhilicheva G. Seriynost’ kak printsip narratsii v sovremennoy proze (S. Nosov, A. Sal’nikov, V. Pelevin) [Seriality as a principle of narration in contemporary prose (Nosov, Sal’nikov, Pelevin)]. *Siberian Journal of Philology*. 2022, no. 4, pp. 180–192.

Zhilichev P. E. Komediya ugroz kak tip absurdistskogo diskursa (D. Kempton, G. Pinter, D. Danilov) [Comedy of menace as a specific kind of absurdist discourse (D. Campton, H. Pinter, D. Danilov)]. *Critique and Semiotics*. 2021, no. 2, pp. 473–489. DOI 10.25205/2307-1737-2021-2-473–489.

Zhurcheva O. V. Verbatim kak mekhanizm sozdaniya “Novoy dokumental’nosti” v noveyshey russkoy drame [Verbatim as a method of creating the “Neo-Documentality” in contemporary Russian drama]. *Philology and culture*. 2016, no. 3, 2016, pp. 84–89.

List of sources

Danilov D. Chto vy delali vchera vecherom? [What were you doing last night?]. *Novy mir*. 2019, no. 12. URL: http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_2019_12/Content/Publication6_7344/Default.aspx (accessed 01.03.2023).

Danilov D. *Gorizontal'noe polozhenie* [Horizontal Position]. Moscow, Eksmo, 2010, 320 p.

Danilov D. Seryozha ochen' tupoy [Seryozha is very stupid]. *Novy mir*. 2018, no. 1, pp. 116–139.

Danilov D. *Sasha, privet!* [Sasha, hello!]. Moscow, AST, Edition by Elena Shubina, 2022, 248 p.

Danilov D. *Sidet' i smotret'* [To Sit and Watch]. Moscow, NLO, 2016, 240 p.

Dobychin L. *Gorod En; Rasskazy* [The En town; Stories]. Moscow, Khudozh. lit., 1989, 222 p.

Fedorov N. Gorizontal'noe polozhenie i vertikal'noe – smert' i zhizn' [Horizontal position and vertical position - death and life]. In: Fedorov N. *Sochineniya* [Works]. Moscow, Mysl', 1982, pp. 507–521.

Kharms D. Postoyanstvo vesel'ya i gryazi [The persistence of joy and mud]. In: Kharms D. *Poln. sobr. soch.* [Complete works]. St. Petersburg, Akademicheskii proekt, 1997, vol.1, pp. 244–245.

Информация об авторах

Галина Александровна Жиличева, доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы, теории литературы и методики обучения литературе Новосибирского государственного педагогического университета (Новосибирск, Россия)

Scopus Author ID 57204655937

WoS Researcher ID J-8595-2016

SPIN 6517-3809

Павел Евгеньевич Жиличев, кандидат филологических наук, независимый исследователь (Новосибирск, Россия)

Scopus Author ID 57218937654

SPIN 1970-5953

Information about the authors

Galina A. Zhilicheva, Doctor of Philology, Professor, Department of Russian and Foreign Literature, Theory of Literature, and Methods of Teaching Literature, Institute of Philology, Mass Media and Psychology, Novosibirsk State Pedagogical University (Novosibirsk, Russian Federation)

Scopus Author ID 57204655937

WoS Researcher ID J-8595-2016

SPIN 6517-3809

Pavel E. Zhilichev, Candidate of Philology, Independent Researcher (Novosibirsk, Russian Federation)

Scopus Author ID 57218937654

SPIN 1970-5953

Статья поступила в редакцию 30.03.2023;

одобрена после рецензирования 15.05.2023; принята к публикации 15.05.2023

The article was submitted on 30.03.2023;

approved after reviewing on 15.05.2023; accepted for publication on 15.05.2023

ISSN 1813-7083

Сибирский филологический журнал. 2023. № 3

Siberian Journal of Philology, 2023, no. 3