

К. КЁЛЕР

**АНТИГЕРОЙ У ДОСТОЕВСКОГО,
СЭМЮЭЛЯ БЕККЕТА И ЮДЖИНА О'НИЛА**

(в сравнительном аспекте)¹

Классическим героям в драме и эпической поэзии от «Одиссеи» Гомера или «Прометея» Эсхила до «Ифигении» и «Эгмонта» Гете или «Дон Карлоса» Шиллера свойственны такие этические свойства, как стойкость, искренность, ярко выраженное чувство чести и долга. В более поздней драме представлен антигерой, являющийся противоположностью и иногда карикатурой традиционного героя: с одной стороны, психически и/или социально страдающая жертва современной цивилизации, демонстрирующая нерешительность, недоверие к любой идеологии, страх перед обязательствами; с другой стороны, конформист, характеризуемый недостатком ответственности, и беспардонный карьерист. Отчуждение от общества как результат или вялой оппозиции к его давлению, или оппортунистической готовности соглашаться с его нормами часто вызывает формы самоотчуждения, которые могут вести к крайностям полной деперсонализации.

Типы антигероя, обсуждаемые в статье, следующие:

параноидальный трус в тщетном поиске признания (Голядкин — «Двойник»);

пораженец-позер («Записки из подполья»);

эгоманьяк-нигилист (Ставрогин — «Бесы»);

нигилист-мечтатель, мнящий себя спасителем (Хики — «Продавец льда»);

неисправимые беспочвенные мечтатели (Владимир и Эстрагон — «В ожидании Годо»);

сами-для-себя-актеры («Конец игры»).

Ранняя повесть Достоевского «Двойник» — опыт изучения прогрессирующей асоциальности человека. Ее главный персонаж, Голядкин, может считаться одним из важнейших прототипов внутренне расколотовой личности, так часто встречающейся в современной драме и романах. В социологическом плане — двойник, возникающий из тумана и ненастья на пустынных улицах Петербурга в момент, когда Голядкин оказывается «вне себя» после вызванного

¹ Перевод с английского С. В. Романовой.

им самим и пережитого унижения, — внешняя материализация по-мутненного самосознания протагониста, которое колеблется между разными психическими состояниями: и человека, рабски верующего в начальство («Принимаю благодетельное начальство за отца...» — 1, 198), и вместе с тем — малодушного искателя успеха, жаждущего признания и престижа. В идеологическом плане — двойник имеет сложную функцию: воплощения и отрицания тех ложных ценностей, каким поклоняется Голядкин.

Сначала Голядкин пытается втереться в милость к своему alter ego и даже побрататься с ним («...мы с тобой, Яков Петрович, будем жить <...> как братья родные», — 1, 157) — выражение его навязчивой нужды в приспособлении к любой ситуации, в том числе чуждой ему и неприятной.

Будучи зеркальным и одновременно искаженным отражением внутренней раздвоенности характера, двойник становится проекцией и вожделенной мечты, и сверхъестественной жуткой опасности. Он обладает всеми качествами, которых не имеет подлинный г-н Голядкин: инициативой, дерзостью, неразборчивостью в средствах. Фантазия, жаждущая осуществления, скоро трансформируется в прямую угрозу. Сбитый с толку обыватель, сам г-н Голядкин, уже не может различить, где факт, а где вымысел, он не знает, кто он есть, и даже сомневается, существует ли вообще. Копия постепенно уничтожает хрупкое его реального г-на Голядкина, узурпируя его личную и профессиональную жизнь и в конце концов способствуя тому, чтобы тот очутился в сумасшедшем доме. Дилемма г-на Голядкина не онтологической природы, как указывали некоторые критики (например, Чижевский²), она, безусловно, создана им самим.

Подобно Неизвестному Стриндберга в «Дороге в Дамаск» (1898—1904), шизофренику-аутсайдеру, дробящемуся на разные персонификации растущего психоневротического расстройства, Голядкин падает жертвой мании преследования, направленной во вне, против его окружения, и внутрь, против него самого: «У меня есть враги <...> у меня есть злые враги, которые меня погубить поклялись» (1, 118). Так же как антигерои Кафки в «Процессе» (1915) и «Замке» (1922), страдающие от загадочной системы полностью механизированных человеческих отношений, он оказывается заточенным в жесткие, непреодолимые для него границы социальной иерархии. Подобно К. из «Процесса», несостоявшегося конформиста, побежденного социальными стандартами, которым он вынужден был повиноваться, Голядкин сокращает размеры своей готовности приспособляться за счет желания быть интегрированным в «высшее» общество. Он сбивается с пути и теряется в духовной

² Čyževsky D. Zum Doppelgängerproblem bei Dostojevskij // Dostojevskij Studien. Reichenberg, 1931.

пустыне между состояниями гротескно дезориентированного неудачника и амбициозного выскочки.

Вопреки очевидным внутренним и внешним различиям, Голядкин и протагонист «Записок из подполья» имеют общие характерные черты с персонажами Сэмюэля Беккета. Все они в той или иной степени эскаписты. Голядкин волей-неволей погружен в искаженный, воображаемый мир; человек из подполья выброшен из своей среды из-за презрения к принятым формам приличия; Владимир и Эстрагон в драме «В ожидании Годо» (1952) — закоренелые мечтатели; Хэм и Кло в «Конце игры» (1957) превращают сознание неизбежной смерти в полное самолюбования лицедейство.

Как и Голядкин, безымянный рассказчик «Записок из подполья» испытывает острый кризис личности, но он вполне это понимает. Спотыкающийся, беспрерывно отступающий в стороны мыслитель и псевдофилософ, он находит удовольствие в многоречивых монологах, движущихся в порочном круге самокритики («Я человек больной... Я злой человек», — 5, 99) — и клеветы на человечество: «Ведь глуп человек, глуп феноменально» (5, 113). Его объяснения с самим собой — род автотерапии, но они не убеждают, поскольку аргументы рассуждающего персонажа против пошлого благоразумия и обычной человеческой логики в свою очередь тоже пошлы. Он справедливо называет себя «болтуном» (5, 109); и впрямь, он — фразер, попеременно сентиментальный и саркастический, жалеющий себя и самонадеянный, бесхарактерный и житейски искушенный, соединяющий в себе оба побуждения — доминировать и подчиняться. Его тирады по преимуществу банальны, но сдобрены пикантной смесью «из противоречия и страдания, из мучительного внутреннего анализа», которые здесь «исполняли <...> должность хорошего соуса» (5, 133). Неспособный к каким бы то ни было социальным или эмоциональным узам, он брюзжит и ропщет в своем подполье, коснея в выбранной им же самим изоляции от угнетающей действительности, в то время как «в глубине-то души не верится, что страдаешь, насмешка шевелится <...> И всё от скуки, господа, всё от скуки» (5, 108). Напыщенно претенциозная свобода от самого себя — единственный критерий, в соответствии с которым он судит своих приятелей. И надо сказать, что эта точка отсчета роднит его со Ставрогиным. Неспособность к коммуникации с внешним миром, насквозь идеологизированная, ярко проявляется при встречах человека из подполья с проституткой Лизой, по отношению к которой он мелодраматически пытается играть роль спасителя, прежде чем грубо ее унижить, — лишний пример откровенного позирования: «Ведь нападет же такое бабье расположение нервов, тьфу!» (5, 164). Возможно, единственное заявление человека из подполья, заслуживающее доверия, заключается в признании, что он антигерой: «...тут нарочно собраны все черты для антигероя» (5, 178).

Человек из подполья, Ставрогин и Хики в «Продавце льда» Юджина О'Нила (1939) отвергают официальные нормы принятых установлений, чтобы продемонстрировать свое понимание бессодержательности жизни. Иначе говоря: опустившийся пораженец, внешне рафинированный представитель праздных классов, неотесанный американский торговец — полные противоположности только на первый взгляд.

Человек из подполья ритуализирует свои умозаключения об ошибочности всех ценностей жизни для оправдания зря потраченного существования.

Ставрогин выставляет напоказ свою аморальность из-за неспособности и отвращения к каким бы то ни было обязательствам. Его печально известное безразличие к людям, которыми он манипулирует и которых убивает, заставляет его нарушать все нравственные нормы простым их игнорированием: «...из меня вылилось одно отрицание, без всякого великодушия и безо всякой силы» (10, 514). Он в плену дьявольской сосредоточенности на самом себе, явившейся следствием принципа свободы ради свободы, который для него означает зло ради зла.

Хики — главный персонаж «Продавца льда», пьесы о неудачниках различных национальностей и идеологий в нью-йоркской ночлежке, которые подавляют чувство собственной несостоятельности посредством пустых мечтаний и избыточной способности к употреблению спиртного; их общая цель — безболезненно покинуть этот свет, «отойти в мире».³ Алкоголик и бабник, Хики убил свою жену, чтобы освободить ее от неизлечимой иллюзии, что однажды он все-таки сможет исправиться, и... чтобы избавиться от чувства вины по отношению к ней. Ставрогин действует как самозванный супермен: «Я пробовал везде мою силу» (10, 514) — и живет тем, что Бодлер назвал: «le goût du néant».⁴ Он в самом существе своем нигилист, и порочность представляет для него феномен, который как бы *интегрирует* его личность.

Хики, по контрасту, — *дезинтегрированная* личность, нигилист безудержной фантазии. Правда, он тоже рассматривает отрицание в качестве источника свободы, но пытается перевести стойкое чувство экзистенциальной никчемности в неопределенное понятие об избавлении, весть о спасении, основанном на идее, что бессмысленность существования следует признать и усвоить ради душевного покоя. Надеясь передать своим нищим друзьям эйфорическое настроение удовлетворенности и блаженства, которых он сам, как ему кажется, достиг благодаря преступлению (акту милосердия в его глазах), Хики предлагает им свою «пилюлю правды» — пассивность, осво-

³ Цит. по: O'Neill E. Complete Plays. New York, 1988. Vol. 3. P. 584.

⁴ вкусом к небытию (фр.).

бождающую от всех забот. «Это великолепное чувство, — говорит он, — будто когда ты болен и страдаешь, как в аду, и док стреляет тебе в руку... и ты падаешь... И ни единая проклятая надежда или мечта не изводит тебя больше»,⁵ — цель, которой, как ни парадоксально, его товарищи уже достигли с помощью наркотика эскапистского самообмана, устраняющего из реального мира.

Весьма существенно, что у Хики весть о спасении опирается на познание самого себя через добровольную капитуляцию, самоотрицание — посылка, несколько напоминающая извращенные рационалистические заявления человека из подполья.

Исповеди Ставрогина, человека из подполья и Хики в общей схеме похожи одна на другую. Защитительная речь человека из подполья — жалкая попытка самооправдания, даже и притом, что в конечном счете все свои слова он берет назад: «...я <...> чувствую и подозреваю, что я вру как сапожник» (5, 121). Исповедь Ставрогина — род надменного шутовства: «Негодования и стыда во мне никогда быть не может; стало быть, и отчаяния» (10, 514). Хики объясняет свое злодеяние окольными путями. Однако в критический момент его двуличность обнаруживается. Он откровенно признается в том, что испытал удовольствие от убийства жены. «Ну, ты знаешь, что можешь делать теперь со своей пустой мечтой, проклятая сука», — вспоминает он свои слова... но только для того, чтобы тут же от них отречься: «Господи, я не мог бы так сказать. Если бы я так сказал, то сошел бы с ума».⁶ Убитый горем маньяк выдает правду за безумие и безумие за правду.

Так же как человек из подполья, Хики — запутавшийся обманщик; оба они не способны довести процесс самопознания до конца, не говоря уже о том, чтобы пережить катарсис.

В то время как человек из подполья извлекает чувство удовлетворения из солипсического опыта одиночества, Владимир и Эстрагон Беккета еще хотят ускользнуть от бессмысленности, прибегнув к смехотворной иллюзии. Эти два изгоя, слоняющиеся где-то на обочине дороги, в социальном вакууме, пытаются строить планы неосуществимого поворота в их никудышных жизнях, возлагая надежды на кого-то, именуемого Годо, который так никогда и не материализуется. Это абстрактная конструкция обещания, постоянно откладывающегося и в конце концов сводящегося к абсурду. Персонажи Беккета не перестают разыгрывать комедию, подобно тому как человек из подполья не перестает говорить, для того чтобы смягчить ужас пустоты, скрывающейся за бессмысленным ходом времени. И Владимиру, и Эстрагону введома необходимость оставаться в неведении. Но иллюзия, хотя и приносит им минут-

⁵ Ibid. P. 613.

⁶ Ibid. P. 700, 701.

ное облегчение, в действительности отупляет сознание. Их фраза: «Это для того, чтобы не думать»,⁷ — перекликается с утверждением человека из подполья: «Лучше сознательная инерция!» (5, 121). Владимир и Эстрагон являют собой характерные образцы абсолютной, всеохватной безысходности: «Но в этом месте, в этот момент времени человечество — это мы, нравится нам это или нет».⁸ В конечном счете их надежды испарились, тем не менее они продолжают ждать, предпочитая туманную мечту полной разочарованности: «Мы ждем, что придет Годо... Или что наступит ночь».⁹

Содержание пьесы «Конец игры» вращается вокруг темы привыкания к небытию. Одомашнивание абсурда, идущее от человека из подполья, сделалось теперь всеобщим. Замкнутый в ничем не защищенный интерьер («Вне того, что здесь, — смерть. За пределами настоящего — другой ад»¹⁰), — Хэм, слепой и прикованный к инвалидной коляске садомазохист, и Кло, его также несчастная служанка, — актерствуют перед лицом неотвратимо надвигающегося финала: «Кончено, это кончено, почти кончено, это наверняка почти кончено».¹¹ Они изображают конец игры, жертвами и одновременно пропагандистами которой они являются. Разыгрываемое действие меняет свою цель. Если в драме «В ожидании Годо» оно рассчитано на то, чтобы подавить способность правильного понимания смысла вещей, то в «Конце игры» оно должно ее усилить. «...Пошевели мозгами, ты жива, от этого нет лекарства»,¹² — убеждает Хэм.

Метасоциальные аллегории Беккета варьируют концепт онтологической нелепости, без какой бы то ни было жизнеспособной альтернативы.

Подытожим: постоянный кризис сознания эмблематично представлен в «Двойнике», он вербализован в «Записках из подполья», прямо выступает на сцену в «Продавце льда» и достигает высшей степени в коллизии абсурда у Беккета. Характеристика антигероев — а именно: незадачливого конформиста или нонконформиста (Голядкина и человека из подполья соответственно), циничного нигилиста Ставрогина, неисправимых фантазеров Владимира и Эстрагона, духовных эксгибиционистов Хики или Хэма и Кло, — представленная в предшествующем анализе, сводится к указанию на противоречивую попытку примирения каждого из них с экзистенциальным тупиком, попытку, неизменно сопровождаемую утратой самого себя.

⁷ Цит. по: *Beckett S. Waiting for Godot. London, 1956. P. 62.*

⁸ *Ibid. P. 79.*

⁹ *Ibid. P. 80.*

¹⁰ Цит. по: *Beckett S. Endgame. London, 1964. P. 15.*

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid. P. 37.*