*Т.В.Казарина**

ПОЭТИКА АЛЕКСАНДРА ВВЕДЕНСКОГО: ЖИЗНЬ ЗНАКА И СМЕРТЬ ЧЕЛОВЕКА

Статья посвящена вопросу о различиях в мировоззрении и поэтике Даниила Хармса и Александра Введенского как двух художников, составлявших творческое ядро литературной группы "Объединение реального искусства".

Несмотря на малочисленность группы ОБЭРИУ и удивительную внутреннюю спаянность ее ядра, линия творческих поисков не была для ее художников одной на всех, общей. Общими были восприятие внешнего мира как иллюзорного и готовность преодолеть его неподлинность художественными средствами, то есть с помощью искусства найти путь воссоединения действительности с ее бытийными, онтологическими основаниями. Но к решению этой задачи обэриуты подходили по-разному: во-первых, отличались, иногда принципиально, индивидуально выбранные "маршруты", во-вторых, у каждого из художников этого круга подход к искусству со временем менялся. Поэтому для понимания творчества обэриутов одинаково важно не только выявить некую "генеральную линию" их художественной деятельности, но и увидеть, насколько велик разброс предложенных ими конкретных решений, иначе не осознать масштабности того грандиозного эксперимента, которому обэриуты подвергли литературу.

Анализируя деятельность поэтов и прозаиков этой группы, необходимо говорить не о стратегии, а о *стратегиях* художественного поиска. В частности, оригинальность творчества Введенского ощущается и признается всеми, кто о нем писал. Но в то же время, в литературоведческой практике стало обычным делом объяснять творчество Введенского ссылками на произведения Хармса, а написанное Хармсом иллюстрировать цитатами из произведений Введенского. Основания для этого исследователи находят как в равной алогичности текстов двух авторов, так и в человеческой близости этих поэтов, которая, как в подобном случае предполагается, должна была переродиться в творческое родство. Нам это допущение кажется ошибочным: оно не подтверждается анализом произведений Введенского и Хармса. Эти художники двигались к своим творческим завоеваниям разными, хотя и пересекающимися путями.

О произведениях Хармса сейчас пишется очень много, художественное наследие Введенского удостаивается внимания гораздо реже. Между тем, было бы интересно уяснить логику его творческого развития. Думаем, это приблизило бы нас к пониманию роли авангарда 20-30-х гг. в становлении литературы XX века.

Из всего, что написано Введенским, сохранилось не более четверти: основная часть его художественного наследия утрачена. В том числе, потеряна рукопись романа Введенского – судя по воспоминаниям, объемного прозаического произведе-

* Статья подготовлена при содействии Отдела филологических и междисциплинарных исследований при Президиуме Самарского научного центра Российской академии наук.

ния, в котором автор попытался осуществить революционное преобразование самого романного жанра. Есть целые периоды, относительно которых мы не можем судить, как и над чем работал тогда Введенский: тексты погибли безвозвратно. Все это заставляет воздерживаться от решительных обобщений по поводу характера творческой эволюции Введенского или, по крайней мере, делать их с большой осторожностью. И все же некоторые вехи, на наш взгляд, могут быть расставлены.

Максимализм художественных решений, неприятие эстетических норм характерны для всей русской литературы 20-х годов, но в творчестве молодого Введенского даже эта тенденция находит крайнее, экстремальное выражение. Стихи начинающего поэта существуют в русле двух традиций и каждую выводят на границу ее возможностей. Прежде всего, это традиция мещанского романса и выросшей из него поэзии, утрирующей как романсовую задушевность, так и мелодраматизм, присущий данному жанру. Влияние романсовой лирики у Введенского более всего ощутимо в цикле стихов "Дивертисмент" (1920). Вслед за тем сильное воздействие на Введенского окажет традиция зауми. В этом ключе написано все, что сохранилось из поэзии Введенского 1924-1926 гг. Интерес к заумному творчеству легко объясняется биографически: вхождение Введенского в литературные круги начиналось с контактов с Александром Туфановым, Игорем Терентьевыми и их единомышленниками[1].

Видимо, для начинающего автора первая из названных поэтических традиций ассоциировалась с творчеством Александра Блока – любимого поэта Введенского[2]: мотивы его поэзии многообразно "перепеваются" в "Дивертисменте", и именно этот цикл своих стихотворений Введенский послал живому классику с просьбой об оценке. Скорее всего, стихи Блоку не понравились: он никак о них не отозвался. Но этот эпизод позволяет догадываться, что именно в творчестве Блока особенно привлекало молодого стихотворца и вдохновило его на подражание.

Исследователи много раз обращали внимание на то, как велико для лирики Блока значение популярных жанров, знакомых интонаций. Опоязовцы даже склонны были считать этого поэта не зачинателем новых традиций, а скорее завершителем

---

[1] Александр Туфанов – поэт, начинавший с произведений вполне традиционных, но в начале 20-х превратившийся в одного из энтузиастов – исследователей и проповедников – заумной поэзии. Его представления об этом виде творчества нашли отражение в книге "К зауми. Стихи и исследование согласных фонем" (Пг., 1924), его организационные усилия – в создании "Ордена заумников" (работавшего в Ленинграде объединения поэтов). Введенский и Хармс входили в эту группу, но их участие в ней, по словам М.Мейлаха, "не было ни плодотворным, ни долгим" (Мейлах М. Предисловие // Введенский А. Полное собр. произведений: В 2 т. Т.1. Произведения 1926-1937. М., 1993. С.19).

Известно, кроме того, о личных контактах Александра Введенского с Игорем Терентьевым, едва ли не самым радикальным из создателей зауми (в середине 20-х он выступал в качестве режиссёра, драматурга и руководителя отдела фонологии ГИНХУКа), и даже с первопроходцем в этой области Алексеем Кручёных: его Введенский знакомил со своими стихами, но одобрения не получил.

[2] Я.Друскин утверждал: "Введенский вышел не из Хлебникова (Кручёных был ему ближе, чем Хлебников), а из Блока, которого (приблизительно до 1920 года) любил больше всех. Ещё в 1924-25 г., когда на концерте в центральном музыкальном техникуме исполнялся какой-то романс на стихи Блока, Введенский очень удивился, что не помнил стихи романса, т.к. очень хорошо знал Блока…" (Друскин Я.С. Материалы к поэтике Введенского // Введенский А. Полн. собр. произведений. Т.2. Произведения 1938-1941. М., 1993. С.169.

давно сложившихся. По выражению Л.Я.Гинзбург, "Блок был великим проявителем литературного негатива последних десятилетий XIX века. В нем вскрылись непроясненные тенденции Фета, Вл.Соловьева, Ап.Григорьева, Полонского, Некрасова"[3]. Ю.Тынянов объяснял повышенную цитатность стихов Блока тем, что он "предпочитает традиционные, даже стертые образы ("ходячие истины"), так как в них хранится старая эмоциональность; слегка подновленная, она сильнее и глубже, чем эмоциональность нового образа, ибо новизна обычно отвлекает внимание от эмоциональности в сторону предметности"[4]. Он же обращал внимание на особое пристрастие Блока к романсовой мелодике: "…Музыкальная форма, которая является первообразом лирики Блока – романс, самая примитивная и эмоциональная"[5].

Самому Александру Блоку в конце его творческого пути такой непрекращающийся диалог новой поэзии с прежней (то есть "зацикленность" поэзии на себе самой) казался свидетельством "грехопадения", "бесстыдства искусства": в самоупоении оно перестает считаться с теми требованиями и критериями, которые предъявляет ему действительность. На языке блоковских символов об этом говорилось как об измене поэзии-Демона реальности-Богу.

Напротив, Введенский находит ценность в том, что Блока отталкивало и возмущало, – в автономности существования искусства. В отличие от мэтра-символиста, болезненно переживавшего свое "неучастие" в жизни, Введенский так же остро страдает от своего участия в ней. Этот поэт изначально не склонен обожествлять внешний мир и поэтому ухода от жизни в поэзию нимало не страшится, даже педалирует в текстах все, что о нем свидетельствует. Введенский начинает со стихов, в которых тривиальный, душещипательный язык романса не только воспроизводится, но и утрируется:

> Ах зачем же тихо стонет
> Зимний день на Рождество.
> Вы сдуваете с ладоней
> Пепел сердца моего ("Рвется ночью ветер в окна…" [2, 107[6]].

Введенский делает почти пародийными страстность романсовой интонации (переходящую в его стихотворениях в настоящую забубенность), жеманство и пошловатую игривость лирического субъекта и связывает их с угарно-пошлой атмосферой нэповских ресторанов.

Такой вариант пародирования, который не связан с комизмом, Ю.Тынянов в свое время назвал "пародическим использованием" и видел его смысл в "прикреплении" нового текста к литературе[7]. В случае Введенского он прикрепляется к ней "намертво": "литературность" написанного произведения оказывается его главным качеством. Источником поэтической энергии становится не резко-индивидуализированное восприятие мира, а напротив, все самое типичное, ходульное, стандарт-

---

[3] Гинзбург Л. Человек за письменным столом. Л., 1989. С.18.

[4] Тынянов Ю.Н. Блок // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С.121.

[5] Там же. С.122.

[6] Здесь и далее стихи А.Введенского цитируются по изданию: Введенский А. Полное собрание произведений: В 2 т. М., 1993. В квадратных скобках после цитаты указываются номер тома и, через запятую, номер страницы.

[7] См., например: Тынянов Ю. О пародии // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С.284-310.

ное, что способно нести в себе искусство. Используются художественные средства, которые многократно служили для выражения сильных чувств – не только отдельные слова, но и устойчивые словесные конструкции, сюжетные ходы, даже сами жанры, которые стали знаками страсти, отчаяния, восторга и т.д.

Клишированность приемов, затертость речи, банальность художественных решений превращают поэзию в абстрактную поэтичность и не заражают нас переживаниями героя, а отрешают от них. И все же подобный текст обладает большой силой эмоционального воздействия: он удостоверяет существование мира страсти вообще, как отдельной стороны бытия, с присущим ей особым языком.

В конечном счете, предмет такой поэзии – именно язык, возводящий личное чувство к некоторому вечному источнику – стихии душевных волнений, отождествляющий любовь одного человека с любовью вообще, во всех ее вариантах, которые когда-либо существовали.

Несмотря на тематическое задание, предполагающее сверхъестественный накал страстей и безумные вспышки темперамента, эта поэзия совершенно бесплотна, фантомна, и именно потому, что воспроизводит не жизнь людей, а жизнь языка – в его внутренних переливах и вибрациях. Мельтешение фигур в “Дивертисменте” спроецировано на экран воображаемой действительности, где рифмуется и аукается с другими художественными проекциями. Не случайно в стихотворениях цикла присутствуют прямые цитаты из немого кино, воспринимавшегося на рубеже 10-20-х годов XX в. как самое ирреальное из всех искусств. Например:

Черный Гарри крался по лестнице
Держа в руке фонарь и отмычки;
А уличные прелестницы
Гостей ласкали по привычке…
Вот уже близок темный шкаф
С милыми деньгами.
Но предстал нежданно граф
С грозными усами.
И моментально в белый лоб
Вцепилась пуля револьвера… и т.д. [2, 106-107].

Установить, какой именно фильм здесь пересказан, по-видимому, невозможно: перед нами голая схема, фабульный остов, который эксплуатировался киноиндустрией многократно. Конкретно-референтная отнесенность знака в этом случае утрачивается, текст дистанцируется от реальности конкретного переживания и становится комбинацией знаков, своего рода ковром с узорами из одних обозначающих, которые “кивают” друг на друга. В этом плане показательно, что художественный мир “Дивертисмента” полон разного рода отражений: вещи воспроизводятся на зеркальных поверхностях, чувства – на поверхности лиц. Например:

В ресторанах злых и сонных
Шикарный вечер догорал.
В глазах давно опустошенных
Сверкал недопитый бокал
[2, 107];

Он пронзит ее кинжалом,
Платье тонкое распорет;
На лице своем усталом
нарисует страсть и горе. [2, 108] и т.д.

В силу действия этого же "закона отражений" текст постоянно отсылает к своим "прототипам", и не только поэтическим: выше уже говорилось о кино-цитатах. Среди тех литературных источников, которые однозначно опознаются, – творчество Чехова (*"Та-ра-ра-бумбия / Сижу на тумбе я"* [2, 106]), Маяковского (*"Ухо улицы глухо"* [2, 106], *"Пусть месяц скорбный идиот / Целует руки у востока"* [2, 107]), Северянина ("*У нее узкая талия/ В руках белое полотенце;/ Мои глаза в Австралии/ Темнее тамошних туземцев"* [2, 106]), но прежде всего – "Двенадцать" Блока: "*Рвется ночью ветер в окна,/Отвори-ка! Отвори!"* [2, 107]) и др.

Текст соткан из цитат и аллюзий, поэтому в каждой своей точке он кажется знакомым, неоднократно читанным. За этими взаимоотражениями окончательно потерян их источник – реальность. Возможность освобождения от нее, растворения ее в языке как раз и является тем эффектом, к которому стремится автор.

"Дивертисмент" Введенского создает мир ложных проекций и рождаемых текстом фантасмагорий. Видимо, автору на этом этапе творчества важно убедиться в пластичности языка и в своей власти над ним – способности не только фиксировать происходящее в действительности, но и создавать совершенно незнакомые ей и даже невозможные конфигурации предметов, взаимоотношения слов и вещей. Отсюда причудливость возникающего художественного мира, его "дикие выверты" – неожиданные союзы людей и предметов, самодвижение фрагментов человеческого тела:

А на эстраде утомленной,
Кружась над черною ногой,
Был бой зрачков в нее влюбленных,
Влюбленных в тихое танго…
Танцовщица с умершими руками
Лежит под красным светом фонаря.
А он по-прежнему гуляет вечерами,
И с ним идет свинцовая заря.

(выделено нами. – Т.К. Введенский А.
"В ресторанах злых и сонных…", 1920 г. [2, 107-108]).

Но этот выморочный мир лишен собственной жизни, он управляется извне. Из-за того, что прямые связи между словом и вещью после многократного употребления "стерлись", план выражения обрел неслыханную самостоятельность, так что эмпирия оказалась всего лишь проекцией знаковой реальности. Происходит развоплощение действительности, которое всегда будет означать для Введенского ее возвращение в некоторое исходное состояние, в языковую субстанцию. При этом язык для Введенского – не жесткая структура, не ограниченный набор слов (как бы он ни был велик) и строгих правил их сочетания, а стихия, то и дело выделяющая из себя отдельные формы. Язык понимается как первоматерия бытия, и процесс становления мира в ранних стихах Введенского словно бы запущен вспять: если некогда слово Бога творило мир, то теперь мир снова переливается в слово, в дорефлексивный язык.

Именно эта дематериализация реальности некогда вызывала ожесточенное неприятие Николая Заболоцкого: "Ваша метафора не имеет ног, чтобы стоять на земле, она делается вымыслом, легендой, откровением. Это идет в ногу с вашим отрицанием темы… Летят друг за другом переливающиеся камни и слышатся странные

звуки – из пустоты; это отражение несуществующих миров"[8]. Действительно, то, что делает в "Дивертисменте" Введенский, противоречит всем принципам авангарда: авангардисты первого поколения, футуристы, настойчиво боролись с "литературщиной" – культурными наслоениями, которые мешают слову стать ощутимо-вещным. Произведения "раннего" Введенского сплавлены из одних культурных наслоений. Не удивительно, что и среди обэриутов они не всегда находят понимание: литературные союзники Введенского по большей части верны установке футуризма на преодоление дихотомии вещного и знакового и любят повторять слова Хармса о способности настоящих стихов к "самостоятельному существованию": "Кажется, эти стихи, ставшие вещью, можно снять с бумаги и бросить в окно, и окно разобьется"[9]. Поэзия Введенского не бьет окон: развеществляя мир, она исключает активную деятельность человека.

Зато раннее творчество Введенского удивительным образом предвосхищает характерную для постмодернистской литературы поэтику отчужденных форм[10], и к стихам "Дивертисмента" легко можно отнести многое из того, что постструктуралисты спустя полвека напишут о Тексте (в его бартовском понимании): "Прочтение Текста (…) сплошь соткано из цитат, отсылок, отзвуков; все это языки культуры (а какой язык не является таковым?), старые и новые, которые проходят сквозь текст и создают мощную стереофонию. Всякий текст есть между-текст по отношению к какому-то другому тексту (…), текст образуется из анонимных, неуловимых и вместе с тем уже *читанных* цитат – из цитат без кавычек" (Р.Барт.[11]). Этому не противоречит то, что многие цитаты у Введенского легко узнаются: знакомыми оказываются не слово или фраза определенного автора, а его языковая манера – модификация языка культуры. И если основной коллизией в жизни искусства XX века считать диалог модернизма (включая авангард как его наиболее экстремальное воплощение) и постмодернизма, то творчество Введенского, уже в ранней своей фазе оказывается той точкой, где самокритика авангарда порождает его оппонента – искусство постмодернистской ориентации.

Практически одновременный интерес Введенского к жанрам, связанным с дешевыми демократическими зрелищами, и к "элитарной" зауми объясняется высокой степенью условности того и другого рода творчества. О зауми с самого ее возникновения было принято говорить как о "беспредметной поэзии" по аналогии с беспредметной, нонфигуративной живописью. И в живописи, и в литературе отказ от фигуративности означал десемантизацию художественного мира. Он "очищался" от привычных смыслов, его значение определялось теперь "вещностью" материала, которая могла толковаться в самом широком регистре: сенситивно переживаться как предмет чувственного наслаждения или восприниматься как образ, отсылающий к самым абстрактным представлениям – о природе времени и движения, о смысле бытия и т.д.

---

[8] Заболоцкий Н. Мои возражения А.И.Введенскому, авторитету бессмыслицы. Открытое письмо // Введенский А. Полн. собр. произведений. Т.2. С.175.

[9] Хармс Д. К.В.Пугачёвой. Письмо от 16.10.1933 // Хармс Д. Полёт в небеса. Л., 1991. С.483-484.

[10] Вопрос о сходстве между обэриутской и постмодернистской поэтикой затрагивается в статье А Медведева "Сколько часов в миске супа?" (Театр. 1991. №11. С.128-136).

[11] Барт Р. От произведения к тексту / Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1989. С.418.

К зауми Введенского тезис о беспредметности относится не в полной мере: в ней деформируются не столько лексемы (знаки элементов предметного мира), сколько связи между ними. Например:

Шумят просторы черной ночи
Летят сухие сны костылик
От черных листьев потемнели
И рукомойники и паства

("Вокзалы черные вокзалы" [2, 111]).

Введенский отменяет те запреты и предписания, которые регулировали употребление слов, убирает из фразы логические скрепы, делавшие высказывание рационально "вменяемым". Иначе говоря, он устраняет те принудительные ограничения, которые налагает на язык его обычное употребление. Язык освобождается от обязанности воспроизводить узаконенные сознанием отношения предметов, и его знаки получают возможность создавать новые конфигурации, соответствующие реальной природе бытия. Авторская активность направлена здесь на изменение способов сосуществования, законов сцепления слов, то есть на трансформацию не столько знака, сколько контекста, самой "среды" знакового функционирования[12].

Это художественное "вольнодумство" Введенского наносит удар одновременно по жизненной практике, которая создает принудительные связи между вещами, и по логике, которая их легитимирует. В результате у действительности появляются черты, не представимые с точки зрения здравого смысла. Простейший случай: в строке *"НУИЯМА полна вареников"* ("Параша на отмели", 1924? [2, 113]) *"НУИЯМА"* – это одновременно "яма" (ну и яма!) и Фудзияма, то есть гора и расщелина, выпуклость и впадина, что противоречит всем требованиям логики.

Попадая в новые смысловые ряды, предметы перестают восприниматься как что-то знакомое и определенное, способное совместиться с привычной для нас реальностью. Так же, как в "традиционной" зауми фонема превращалась в обычный звук[13], так и звуковые комплексы, традиционно служащие обозначениями предметов, у Введенского в значительной мере утрачивают эту роль. Например, строки "*желтый пух / летит из вялых мышей / и зыбко зыбко мертвый дух / склонился на ошей / ник*…" [2, 117] не дают нам уверенности, что "желтый", "пух", "летит" и остальные слова несут здесь те значения, к которым мы привыкли, что "мыши" и "ошейник" – то самое, что мы обычно под этим понимаем. Таким образом, дематериализация мира продолжается и здесь, в заумной поэзии Введенского.

В середине 20-х Введенский и Хармс знакомятся и начинают сотрудничать. Для каждого из них это не просто приятельский или деловой контакт: между поэтами возникает внутренняя близость, поразительная по глубине и часто удивлявшая современников – полное совпадение во мнениях и оценках, способность понимать друг друга с полуслова. Некоторые шероховатости в отношениях появятся позже,

---

[12] Отметим, что в этом отношении обэриутская преобразующая деятельность затрагивает более глубокие уровни порождения текста, чем это было у авангардистов первого поколения.

[13] Это много раз отмечалось исследователями. Например, у И.П.Смирнова читаем: "По Г.О.Винокуру, в заумном языке звук лишается не только "сигнификативного значения, … но… и самой природы словесного звука, переносится в ряд "чувственных данностей", т.е. становится элементом физического мира уже не в интенции, а в актуализации" (Смирнов И. Художественный смысл и эволюция поэтических систем / Смирнов И. Смысл как таковой. СПб., 2001. С.110).

а в конце 20-х годов Хармс и Введенский на редкость единодушны во всем, включая представления о литературе. В этот момент оказывается похожим и то, что они делают в поэзии. Внешне это сходство проявляется, прежде всего, в неприятии рационально обусловленной картины мира и стремлении ее разрушить, противопоставляя логичному – алогичное, рационально упорядоченному – вольно игровое начало. Но разница творческих темпераментов двух художников проявляется уже на этом этапе.

В представлении всех обэриутов мир с момента его сотворения непрестанно дробился. В ходе становления бытия человеческое сознание включало каждый предмет в бесконечное число связей, за которыми терялась действительная природа вещей. Из этих ложных проекций сознания составлена наша картина мира, которая не имеет ничего общего с подлинной. Задача искусства – восстановить очертания реального мира (поэтому ОБЭРИУ – "Объединение *реального* искусства"), освободить человека от мнимостей, которыми он окружен.

Для Хармса – человека в высшей степени деятельного – сохраняли свою привлекательность мечты футуристов о практической переделке мира. Он, как и Введенский, прошел школу футуристической зауми, но в его случае этот опыт привел к желанию актуализировать креативные способности слова, то есть вернуть слову навыки сотворения реальности (по принципу: сказал – и стало, как в Библии). Хармс (вслед за футуристами) предлагает радикальное решение проблемы: искусство должно создавать мир заново, претворяя знаковую реальность в предметную. Творческие усилия Хармса направлены на то, чтобы рядом с жизнью, утратившей онтологическую подлинность, воздвигнуть мир, несравненно более реальный – рожденный художественной волей и неуязвимый для омертвляющей власти эмпирии.

Но новосотворенная реальность может разделить участь прежней: распасться на фрагменты-вещи, омертветь в устойчивых представлениях. Чтобы этого не произошло, Хармс ищет способы превращения текста в своего рода "генератор бытия", его постоянный источник, а не только продукт креативной деятельности. Нужно обеспечить неостановимое самодвижение текста, не дать ему отлиться в завершенную форму, сделать его потенциально бесконечным. Художник в понимании Хармса должен напоминать не архитектора, создающего автономную устойчивую конструкцию, а фокусника, который постоянно выводит мир из равновесия, нарушает его физические законы, превращая одни предметы в другие[14]. Этот принцип действует и в "серьезных", и в "детских" текстах Хармса:

Иван Топорышкин пошел на охоту,
С ним пудель пошел, перепрыгнув забор.
Иван, как бревно, провалился в болото,
А пудель в реке утонул, как топор.

Иван Топорышкин пошел на охоту,
С ним пудель вприпрыжку пошел, как топор.
Иван провалился бревном на болото,
А пудель в реке перепрыгнул забор.

[14] Показательно, что во время публичных выступлений обэриутов Хармс выходил читать стихи сразу после выступления профессионального иллюзиониста и оба "номера", свой и его, называл одинаково.

Иван Топорышкин пошел на охоту,
С ним пудель в реке провалился в забор.
Иван, как бревно, перепрыгнул болото,
А пудель вприпрыжку попал на топор.
(Иван Топорышкин (1928) – [ПН, 226][15]).

Если это сообщение, то, конечно, не о судьбе охотника и собаки, а прежде всего – о том, что слово обладает властью определять развитие событий, которые оно якобы "описывает". Замена одних словесных блоков другими мгновенно перестраивает художественную реальность. Нам предлагается игра, в которой путем словесных перестановок удается "спасти" то одного, то другого персонажа, и которую можно мысленно продолжить даже и в отсутствие автора, отыскивая, например, "бескровную" комбинацию.

Хармсовская склонность к разного рода перестановкам, манипулированию словами, частями слов и изображаемыми предметами связана со стремлением вернуть ускользающую свободу. За этим жонглированием стоит страстное желание автора выступать субъектом, а не объектом в своих отношениях с миром. Распоряжаясь вещами, диктуя им свою волю, человек в этот момент перестает быть исполнителем воли чужой, он создает свой собственный "управляемый дискурс". Ж.Бодрийяр называет это "игрой обладания", где "человеку гарантируется возможность в любой момент, начиная с любого элемента и в точной уверенности, что к нему можно будет вернуться назад, поиграть в свое рождение и смерть"[16].

Александр Введенский в произведениях "атематического" периода (определение Я.Друскина: имеются в виду стихи 1925-1926 гг.) демонстрирует ту же готовность вмешаться в ход вещей и изменить его направление доступными поэзии средствами. Но Введенский, как натура более женственная, чем его друг, испытывает потребность не в утверждении своей субъектности, но скорее в том, чтобы ее в полной мере ощутить, а для этого понять, на каких условиях "я" существует в мире и что это за мир.

Для поэзии Хармса преобразовательный импульс важнее познавательного, у Введенского все наоборот. Характерно, что в "Разговорах" Л.Липавского, записавшего, как и о чем беседовали в 1933-1934 гг. он и его друзья[17] (Я.Друскин, Д.Хармс, Н.Олейников, А.Введенский, Н.Заболоцкий и др.), Александр Введенский чаще всего подхватывает темы, связанные с возможностью познания мира: "…Как реконструировать мир, неизвестно. Я посягнул на понятия, на исходные обобщения, что до меня никто не делал. Этим я провел как бы поэтическую критику разума – более основательную, чем та, отвлеченная. Я усумнился, что, например, дом, дача и башня связываются и объединяются понятием здание. Может быть, плечо надо связывать с четыре. Я делал это на практике, в поэзии, и тем доказывал. И я убедился в ложности прежних связей, но не могу сказать, какие должны быть новые. Я даже не знаю, должна ли быть одна система связей или их много. И у меня основное ощу-

---

[15] Здесь и далее тексты Д.Хармса цитируются по изданию: Хармс Д. Полёт в небеса. Л., 1991. В квадратных скобках после приведённого отрывка указывается: ПН и – через запятую – номер страницы.

[16] Бодрийяр Ж. Система вещей. М., 1995. С.81.

[17] Речь идёт о так называемом сообществе "чинарей" – о дружеском круге поэтов и философов, куда входили Я.Друскин, Л.Липавский, Д.Хармс, А.Введенский, Н.Олейников, Н.Заболоцкий, жена Липавского Т.Мейер-Липавская и его друг Д.Михайлов.

щение бессвязности мира и раздробленности времени. А так как это противоречит разуму, то значит разум не понимает мира”[18].

В понимании Введенского, всякое деятельное (как у Хармса) вмешательство в жизнь неизбежно заставляет прибегать к услугам рассудка, увеличивает его полномочия, а значит, ведет к новому искажению действительности, очередному насилию над нею. Разум не способен создать реальное, он производит только мнимое, иллюзорное. Поэтому чтобы “понять мир”, надо “перестать отождествляться с мышлением”[19].

“Война” с рациональным подходом к миру у Введенского не прекращалась в течение всей жизни. В то же время, для поэта очень важно проникнуть в смысл вещей, постичь истину бытия, но каким-то иным, внерациональным способом. И художник в своей поэтической практике идет не вслед за мыслью, а “по ее следам” – в обратном направлении: он последовательно, одно за другим, разрешает те “недоразумения”, которые порождены работой человеческого сознания. Он “разматывает” мир, как клубок, двигаясь не к концу, а к началу, истоку всех событий[20].

И если Хармс своим художественным усилием создает будущее, включает ход событий заново, то ход мысли Введенского всегда направлен от наличной реальности к искомой, от деформированной современной жизни, в которой осуществляется расчленяющая работа мышления и языка, к тому состоянию мира, когда он еще не был затронут “порчей”, обладал целостностью. Слово Введенского меняет свой характер в полном соответствии с этим принципом: по мере движения текста оно из условного знака превращается в момент безусловного бытия.

В этом смысле направление творческой активности у Введенского всегда оказывается возвратным, обращенным из настоящего в прошлое. Исследователи даже говорят о характерной для поэта “концепции обратности”: “*чтобы было все понятно,/ надо жить начать обратно”* (“Значение моря”, 1930 [1,116]). Мотив возвращения, движения вспять (причем не в пространстве, а во времени) присутствует во многих произведениях Введенского, и, судя по записям Я.Друскина, это касается не только сохранившихся: в одной из его утраченных вещей герой многократно проживал отрезок жизни между тридцатью и сорока годами, а потом возвращался назад, в свой тридцатилетний возраст. В другом (кажется, только задуманном, но не осуществленном) время для всех двигалось из будущего в прошлое, так что после сегодняшнего дня наступал вчерашний, позавчерашний и т.д[21].

Яков Друскин, не только друживший с Введенским и ценивший его, но и близкий ему по духовному складу человек, даже советовал: “Мне кажется, что для понимания и связи юношеских произведений с более зрелыми и вообще всего творческого пути Введенского, может быть, надо начать изучение его вещей с последних, проследить его путь в обратном направлении – с конца к началу”[22].

---

[18] Липавский Л. Разговоры // Логос. Философско-литературный журнал. 1993. № 4. С.16.

[19] Рымарь А.Н. Поэтика Д.Хармса и А.Введенского в контексте их философских исканий // Вестник СамГУ. Самара, 2002. № 3. С.94.

[20] Имеет смысл напомнить высказывание Ф.Шлегеля о том, что “мышление религиозного человека этимологично, все понятия сводятся на первоначальное созерцание, на то своеобразие, что содержалось там” (цит. по: Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. Л., 1973. С.41-42).

[21] См. об этом: Введенский А. Полн. собр. произведений. Т.2. С.103-104.

[22] Друскин Я. Дневники. СПб., 1999. С.137.

Растождествляясь со своей пространственной и временной определенностью, вещи и герои у Введенского, и в том числе его лирический персонаж, утрачивают самодостаточность, теряют обособленность от других феноменов и перестают совпадать сами с собой. Отдельность человека или предмета оказывается качеством, которое необоснованно приписало им сознание.

Сходное убеждение в "многосоставности" человеческого "я" разделяли все обэриуты[23]. С их точки зрения, то расщепление, непрерывная фрагментация, которые переживает мир, касаются и субъекта творчества. Телесно он принадлежит иллюзорной внешней реальности, духовно – восстает против нее и пытается разглядеть за ее фасадом черты подлинного мира. Как участник собственной жизни он находится в одной плоскости бытия, как ее наблюдатель и исследователь – в другой, как человек, старающийся угадать черты подлинной реальности и соприкоснуться с нею, – устремлен к третьей. Но из этого художники группы ОБЭРИУ делали разные выводы.

Для Хармса такое положение дел, когда "я" готово рассыпаться на множество проекций, – следствие тотального отчуждения как главного мирового зла. Несовпадение с самим собой – явление того же порядка, что и фрагментация времени (его искусственное дробление на дни, часы, минуты и т.д.), условность представлений, разобщенность людей. Все это – следствия распада мировой целостности, продукты ее разложения – того процесса, которому поэт обязан противостоять. Поэтому художественная реальность Хармса центростремительна: ее средоточие – творящая воля субъекта. Претендуя на главенство и власть, этот субъект един, монолитен и активен.

У Введенского он множественен, как и все, что избежало знаковой унификации. Мир Введенского центробежен: это универсум, где условная, конвенциональная связь знаков и явлений отменена, и они рассеиваются, вольно "парят" в особого рода "невесомости". Благодаря их свободе мир становится достоверным. Поэт – тот, кто эту свободу возвращает, в том числе и самому себе. С этой точки зрения диссоциация субъекта – благо.

Поэтому, "распредмечивая" мир, Введенский охотно дезавуирует и кажущееся единство личности: в его текстах она распадается на целый спектр автономных "я". На пример, в "Некотором количестве разговоров" три героя-собеседника, каждый из которых наделен правом голоса, – это ипостаси одной личности:

> П е р в ы й. Я из дому вышел и далеко пошел.
> В т о р о й. Ясно, что я пошел по дороге.
> Т р е т и й. Дорога, дорога, она была обсажена.
> П е р в ы й. Она была обсажена дубовыми деревьями.
> В т о р о й. Деревья, те шумели листьями.

---

[23] Тема двойничества становится у них одной из основных. Например, У Н.Заболоцкого: "Как мир меняется! И как я сам меняюсь! / Лишь именем одним я называюсь, – / На самом деле то, что именуют мной, – / Не я один. Нас много. Я – живой. / Чтоб кровь моя остынуть не успела, / Я умирал не раз,/ Как много мёртвых тел / Я отделил от собственного тела!" (Заболоцкий Н. Метаморфозы / Заболоцкий Н. Избр. произведения: В 2 т. М., 1972. Т.2. С.202).

В прозе Вагинова между героем и его "литературной ипостасью" (а персонажи его "романов в романе", во "внутреннем романе" вторично объективируются в тексте) всегда существует целый ряд промежуточных фаз – овеществлённых стадий превращения.

У Хармса: "Сажусь направо от себя, / хозяину смеюсь / читаю глядя на него / коварные стихи" (Хармс Д. 1978, 1, 56) и мн. др.

Т р е т и й. Я сел под листьями и задумался.
П е р в ы й. Задумался о том.
В т о р о й. О своем условно прочном существовании… и т.д. [2, 212]

Ощущение "многомирности" бытия и многоликости субъекта конституирует как творческое, так и жизненное поведение этого художника. По поводу Введенского как конкретной личности, собственного друга, Хармс писал, что это самый "демоничный" человек среди обэриутов. "Демоничный" в этом случае означало не приверженность злу и пороку ("Мефистофель, по мнению Гете, не демоничен, он слишком отрицательное существо", – пишет Хармс), а совмещение несовместимого, принадлежность взаимоисключающим началам бытия: "демонические существа такого рода греки причисляют к полубогам"[24]. Ведя речь, собственно, об этом же, Я.С.Друскин категорически настаивал, что "анекдоты и легенды о Хармсе могут помочь пониманию творчества Д.И.Хармса. Анекдоты и воспоминания современников анекдотических случаев из жизни Введенского ничего не значат для понимания его "сокровенного сердца человека". Потому что творчество Введенского полностью отделено от его жизни"[25].

Из всего рассказанного мемуаристами пониманию личности (и поэзии) Введенского помогает, кажется, единственное – свидетельства о том, что этот человек был чрезвычайно азартным игроком и много раз проводил ночи за карточным столом. Это представляется нам важным, потому что говорит о способности и склонности поэта к своего рода вариативному существованию, внутреннему перевоплощению.

Поясним. Всякая игра создает свое собственное пространство и время, динамику и правила поведения. Насколько субъект "входит", погружается в нее, настолько он принимает законы виртуального игрового мира и в соответствии с ними меняется сам. Каждая новая игра – новый тайм, сет, партия и т.д. – требует обновления субъекта, изменения его игровой тактики, в противном случае он проигрывает. Таким образом, закон игры – постоянное изменение игрового "почерка", в конечном смысле – самого игрока, субъекта. При этом каждый раз, играя, он создает новую реальность и этим похож на поэта, творящего свой художественный мир. Но число авторских "личин" непоправимо растет, и человеку, выступающему попеременно то в одной, то в другой роли, трудно идентифицировать себя с чем-то конкретным и определенным.

Конечно, дело не только в карточных увлечениях: сама натура Введенского протеистична, и склонность к многоликости органична для него. Он готов отождествиться, внутренне совпасть со всем, что для него в этом мире привлекательно:

Есть еще у меня претензия,
Что я не ковер, не гортензия…
Мне жалко, что я не чаша,
мне не нравится, что я не жалость.
Мне жалко, что я не роща,
которая листьями вооружалась.

("Мне жалко, что я не зверь…" (1934) [1, 183]).

---

[24] Хармс Д. Из записных книжек // Введенский А. Полн. собр. произведений. Т.2. С.156-157.

[25] Друскин Я.С. Материалы к поэтике Введенского / Введенский А. Полн. собр. произведений. Т.2. С.167-168.

И развоплощение мира, и расфокусировка "я", и попятное движение времени – разные проявления свободы, которую тексты Введенского возвращают миру. Но эта свобода не абсолютна, и игра превращений имеет пределы: их естественными ограничителями выступают "время, смерть и Бог" – именно они, по признанию самого Введенского, становятся главными темами его творчества.

Для поэта Бог – олицетворение смысла бытия и человеческого спасения. Это цель земной жизни человека и его творчества, и она необсуждаема. Бог – не предмет рефлексии; и хотя герои Введенского много о Нем говорят, речь всякий раз идет о *пути* к Нему. Время и смерть, их переживание и осознание являются для Введенского такими путями, способами приближения к смыслу бытия. Говоря о Боге, смерти и времени, Введенский всякий раз затевает разговор о целостности мира, которая Богом задается, во времени осуществляется, а человеку становится доступна только в момент его исчезновения.

Постижение природы времени осознается всеми художниками и философами круга Введенского как главная задача, решение которой означает решение всех остальных. Как объяснял Л.Липавский, "мы хотим распутать время, зная, что вместе с ним распутывается и весь мир, и мы сами. Потому что мир не плавает во времени, а состоит из него"[26]. В таком восприятии время – по своей онтологической природе – источник и главное воплощение динамики бытия, его движущееся средоточие. Как известно, именно динамическая сторона реальности более всего интересовала футуристов, стремившихся в своем творчестве овладеть энергией становления. У обэриутов время выступает именно в этом качестве, это сама "субстанция становления", своего рода "магма", которая затем сгустится, создавая пространственные формы. Поэтому обэриутское желание приблизиться в творчестве к "порядку первой реальности" (выражение Д.Хармса) всегда предполагает обнаружение истинной сущности времени за слоем ложных человеческих представлений о нем.

Так, в "Серой тетради" Введенского есть отрывок, который неоднократно анализировался исследователями, но, на наш взгляд, в рамках поставленной проблемы дает поводы для новых наблюдений и выводов:

> "Названия минут, секунд, часов, недель и месяцев отвлекают нас даже от нашего поверхностного понимания времени. Все эти названия аналогичны либо предметам, либо понятиям и исчислениям пространства. Поэтому прожитая неделя лежит перед нами как убитый олень. Это было бы так, если бы время только помогало счету пространства, если бы это была двойная бухгалтерия. Если бы время было зеркальным изображением предметов. На самом деле предметы это слабое зеркальное изображение времени. Предметов нет. На, поди их возьми. Если с часов стереть цифры, если забыть ложные названия, то уже может быть время захочет показать нам свое тихое туловище, себя во весь рост. Пускай бегает мышь по камню. Считай только каждый ее шаг. Забудь только слово каждый, забудь только слово шаг. Тогда каждый ее шаг покажется новым движением . Потом, так как у тебя справедливо исчезло восприятие ряда движений как чего-то целого, что ты называл ошибочно шагом (ты путал движение и время с пространством, ты неверно накладывал их друг на друга), то движение у тебя начнет дробиться, оно придет почти к нулю. Начнется мерцание. Мышь начнет мерцать. Оглянись: мир мерцает (как мышь)"[27].

---

[26] Липавский Л. Разговоры // Логос: Философско-литературный журнал. 1993. № 4. С.68.

[27] Введенский А. 2. Простые вещи // Логос. Философско-литературный журнал. 1993. №4. С.133-134.

“Предметов нет” – так как, по Введенскому, они являются только проекциями, отблесками времени. Но они настолько заслонили его в нашем восприятии, что увидеть сущность за ее искаженными подобиями почти невозможно. Чтобы это все-таки удалось, надо прежде всего избавиться от навыков фрагментирующего мышления, отождествляющего время с пространством (“*забудь только слово каждый, забудь только слово шаг*”). Тогда время может предстать как нечленимая целостность, в явлениях проступит их “состав” (“*время захочет показать нам свое тихое туловище*”). Само движение времени окажется не пространственным перемещением, не переходом от минуты к минуте как от локуса к локусу, а пульсацией, постоянным изменением качественного состояния мира – “мерцанием”.

Бегающая мышь в этом отрывке выступает некоторым условным олицетворением жизни, живого вообще; камень, судя по обычному использованию этого образа в текстах поэта, ассоциируется со смертью – могильным камнем (Ср.: *Мы сядем с тобою, ветер / на этот камушек смерти*. – “Мне жалко, что я не зверь…” [1, 185]). Увидеть “тихое туловище времени”, понять его природу удается, как мы видим, только там, где жизнь и смерть встречаются, как бы накладываются друг на друга. Художественная оптика Введенского постоянно “работает” по этому принципу совмещения, в то время как разум действует методом разделения – обособления предметов и понятий: жизнь оказывается понятна, уловима в своих смысловых очертаниях только тогда, когда ее наблюдают с позиции смерти, а смерть, в свою очередь, оправдана тем, что она “открывает глаза” на значение жизни. С обэриутских позиций это объясняется тем, что человеческое восприятие искажено рассудочностью, целостность бытия в нем разрушается. Но смерть, в свою очередь, “разрушает разрушение” и в этом смысле возвращает возможность видеть реальность неискаженной.

Этот момент перетекания условного в безусловное, логичного в алогичное и те причудливые формы, которые принимает привычная реальность при их “встрече”, – предмет постоянного интереса Введенского.

В немногочисленных дневниковых записях поэта, которые можно считать комментарием к его художественному творчеству, речь ведется преимущественно о пограничных состояниях между жизнью и смертью. Приведем довольно объемное, но очень существенное в этом плане рассуждение из “Серой тетради”:

1. Время и Смерть

Не один раз я чувствовал и понимал или не понимал смерть. Вот три случая твердо во мне оставшихся.

1. Я нюхал эфир в ванной комнате. Вдруг все изменилось. На том месте, где была дверь, где был выход, стала четвертая стена, и на ней висела повешенная моя мать. Я вспомнил, что именно так была предсказана моя смерть. Никто никогда мне моей смерти не предсказывал. Чудо возможно в момент смерти. Оно возможно потому что смерть есть остановка времени.

2. В тюрьме я видел сон. Маленький двор, площадка, взвод солдат, собираются кого-то вешать, кажется, негра. Я испытываю сильный страх, ужас и отчаяние. Я бежал. И когда я бежал по дороге, то понял, что убежать мне некуда. Потому что время бежит вместе со мной и стоит вместе с приговоренным. И если представить его пространство, то это как бы один стул, на который и он и я сядем одновременно. Я потом встану и дальше пойду, а он нет. Но мы все-таки сидели на одном стуле.

3. Опять сон. Я шел со своим отцом, и не то он мне сказал, не то сам я вдруг понял: что меня сегодня через час и через $1\frac{1}{2}$ повесят. Я понял, я почувствовал остановку. И что-то по-настоящему наконец наступившее. По-настоящему со-

> вершившееся, это смерть. Все остальное не есть совершившееся. Оно не есть даже совершающееся. Оно пупок, оно тень листа, оно скольжение по поверхности [2, 79-80].

Все три отрывка похожи тем, что в них смещены координаты привычного мира. Необычность увиденного заставляет поэта пережить нечто вроде откровения, делающего очевидными наши заблуждения относительно природы времени, и приоткрывающего его истинную сущность. Движение времени в человеческом восприятии обладает разной интенсивностью; например, одной – для приговоренного к смерти человека, проживающего последние отпущенные ему минуты, и совершенно другой – для продолжающего жить и не знающего своих сроков. Поэтому время представляется нам реальностью чисто психологической – переживанием длительности. В таком случае, у приговоренного должно быть одно время, у других – другое, причем у каждого свое. Сон этому не противоречит, но одновременно убеждает и в том, что, кроме условного "персонального", существует время безусловное. Оно есть, оно независимо от субъекта, оно субстанциально, едино, напоминает один стул, на котором одновременно сидят разные люди. Поэтому из одной точки времени может быть увидено то, что происходит в другой, например человеком может быть угадан момент и даже обстоятельства собственной смерти.

Движение Введенского к целостности мира всегда предполагает уничтожение наличной реальности как кривого зеркала, извращающего черты подлинного бытия. В этом смысле оно всегда пролегает через смерть. Большинство поэм Введенского воспроизводит ситуацию, когда умирающий человек, еще по-прежнему поглощенный предметностью жизни и вписанный в ее порядок, одновременно приобщается к ее изначальному смыслу.

В изображении Введенского это миг, когда еще не завершилось стремительное распадение привычных жизненных связей, но уже возникают новые – алогичные с точки зрения житейского сознания. "Система жизни" и "система смерти" встречаются, и вторая обесценивает первую ("*Какая может быть другая тема, чем смерти вечная система*" ("Кругом возможно Бог". [1, 151]). Точно так же, как присутствие смерти отменяет ошибочное восприятие времени, оно, это присутствие, способно скорректировать все остальные чувства и представления человека. Смерть, таким образом, оказывается "точкой" приобщения человека подлинному смыслу сущего. Для Введенского переживаемое человеком в миг смерти – что-то вроде "личного Апокалипсиса" – момент осознания условности завершившейся жизни и воссоединения с Абсолютом. Смерть в таком понимании – это не безвозвратное уничтожение, и мир, в который уходит умирающий, – не пугающее Ничто, а скорее его противоположность – вожделенное Все, вбирающее полноту возможного бытия.

"Больной который стал волной" – произведение, в самом названии которого закреплено понимание "волнообразности", переходности человеческого существования[28]. В стихотворении изображается человек в тот самый момент, когда он переступает черту между жизнью и смертью. Болезнь здесь "выступает в окружении эсхатологических трансформаций"[29], когда "все вообще переменилось", "все быстро в мире развязалось" [1, 79].

---

[28] В этом смысле обэриуты говорили о "волновой природе" человеческой жизни, причём полагали, что первым её открыл Хлебников. См.: Липавский Л. Разговоры // Логос: Философско-литературный журнал. 1993. № 4. С.17.

[29] Мейлах М. Примечания // Введенский А. Полн. собр. произведений. Т.1. С.232.

Однако предсмертное затухание мысли выглядит у Введенского не как сужение, а как расширение зоны восприятия. В последние минуты жизни человек еще судорожно тянется к ее “благам”:

сидит больной скребет усы
желает соли колбасы
желает щеток и ковров
он кисел хмур и нездоров [1, 77]

Но приближение смерти уничтожает локализованность восприятия, его сосредоточенность на немногих выделенных предметах, объектах практического интереса. Сознание становится отзывчивым к тому, что пространственно и хронологически удалено от сидящего на стуле больного. Это противопоставление замкнутости привычного мира и неожиданной свободы, открывшейся сознанию умирающего, задано в тексте с самого начала:

увы стоял плачевный стул
на стуле том сидел аул
на нем сидел большой больной
сидел к живущему спиной [1, 77].

Для Введенского трансформация мира – это прежде всего изменение языка. Со словом происходит здесь то же, что и с героем: оно увеличивает свою смысловую емкость. Неожиданно появившееся в произведении слово “аул”, помимо своего обычного словарного значения приобретает добавочное – то, которое продиктовано его фонетикой и связано с вкрапленным внутрь лексемы “ауканьем”. Герой, таким образом, уподобляется месту, где селятся достаточно экзотические “персонажи” и гулко звучат все голоса бытия. Он утрачивает предметность, из тела превращается во вместилище тел, в жилище и пристанище того, что было, и того, что будет. Это совсем не то “материалистическое” представление о смерти, которое внушает ему врач:

ты не робей
ты знай что ты покойник
и все равно что рукомойник
так говорил больному врач [1, 79].

Происходящее – скорее прозрение, чем окончательное и бесследное исчезновение. Больному “вдруг стало видно далеко вокруг” – то, что скрыто от глаз, не предназначено для чужого взора, отгорожено расстояниями и стенами:

он видел речку и леса
где мчится стертая лиса (…)
смотри смотри бежит луна
смотри смотри смотри смотри
на бесталанного лгуна
который моет волдыри [1, 77].

Главное, оказалась видна подноготная, скрытая сущность людей и вещей. Так, в ораторе, который воспринимается слушателями как живой Бог, больной угадывает существо, в своем посмертном существовании вполне прозаическое:

но он был просто муравей
в шершавой ползал муравe
искал таинственных жучков
кусал за тетки мужичков [1, 77].

Взгляд, которому доступно и то, что находится в точке настоящего, и за пределами жизни, получает возможность сличать разные инкарнации одних и тех же существ:

корова бывшая женою
четвероногого быка
теперь качает сединою
под белым сводом кабака [1, 79] и т.д.

И врач, смотревший на больного, как на бездушную вещь, сам оказывается всего лишь телом, предметом, "ветошкой":

но доктор как тихая сабля
скрутился в углу как доска [1, 78].

Герой наделяется новым зрением, но, что еще очевиднее – слухом. В конечном счете, конкретно-предметная сторона вещей пытается упразднiться, развоплотиться в звуки, которые наполняют собою мироздание:

ну хорошо ревет чеченец
ну ладно плакает младенец
а там хихикает испанец
и чирикает воробей [1, 79].

И этот процесс не прекращается даже после смерти больного:

он поплясал и он уснул
и снова увидал аул.
Как же так? [1, 80]

Здесь конец человеческого существования трактуется как возвращение к истоку, изначальному состоянию мира, которое, в представлении Введенского, чаще всего ассоциировалось с музыкой, движением звуков во времени. Музыка вообще значила для Введенского чрезвычайно много. Я.С.Друскин, человек весьма к ней восприимчивый, а кроме того, музыкант по образованию, обращал особое внимание на то, "как часто Введенский упоминает в своих вещах музыку, музыкантов и певцов, звуки"[30]. Для Введенского мир музыки не просто отдельная тема, связанная с определенной стороной жизни, одним из искусств. Музыка – это "имя" и характеристика той первостихии языка, из которой возникли все его формы. Смерть придает этому процессу порождения обратную направленность – слова "возвращаются" в лоно языка, как у О.Мандельштама: "Останься пеной, Афродита, / И, слово, в музыку вернись…"[31]. Таким образом, смерть позволяет человеку услышать музыку мироздания.

Как уже говорилось, время и смерть – интегрирующие начала бытия, вбирающие в себя (время) или приоткрывающие человеку (смерть) то единство, которое скрыто за разнообразием бытийных форм. В стихотворении "Больной который стал волной" акцент сделан на освободительной миссии смерти, а не на ее упорядочивающей власти. Удивительным образом смерть, как она понята Введенским, делает с миром то же, что и сам поэт: позволяет осуществить прорыв из эмпирии, обескровленной работой сознания, в реальность, свободную от понятийных ограниче-

[30] Друскин Я. Коммуникативность творчества Александра Введенского // Театр. 1991. №11. С.83.

[31] Мандельштам О.Э. Сочинения: В 2-х т. М., 1990. Т.1. С.71.

ний. Геометрия мироздания, его общие очертания не поддаются изображению Введенского, ускользают от определения. В произведениях, написанных после "Больного…", художник находит неожиданное решение проблемы: смерть для его героев наступает дважды. В первом своем осуществлении она освобождает мир от власти рациональных представлений, во втором – подчиняет его "дисциплине" иного порядка – воле Бога.

Например, в поэме "Кругом возможно Бог" (1931) герой, попавший на тот свет, обескуражен его сходством с покинутым миром и не сразу понимает, что его смерть – только преддверие решительных перемен: мир "накаляется Богом", сгорает: только и именно Бог оказывается подлинной реальностью ("Быть может только Бог" [2, 152]).

Исследователи отмечают особое "бесстрашие" обэриутов, стремящихся увидеть мир напрямую, без посредничества разума и языка. Но, по словам философа В.Подороги, "это желание, в сущности, безумно и опасно для самого поэта, так как последним из устраняемых посредников будет он сам"[32]. Неискаженный мир открывается только при отказе от всякого деформирующего, субъективирующего начала, фактически – при устранении из картины бытия самого человека. Как пишет тот же философ, "чтобы увидеть мир так, как он есть сам по себе, не нужен живой глаз, активный, избирательный, "точный", обеспеченный божественными гарантиями, нужен "мертвый глаз", глаз абсолютно открытый, "не закрывающийся веками" к темноте и свету мира. Глаз-кристалл (…), готовый принять в себя свет из любого измерения времени, даже слишком медленного и так похожего на нашу смерть"[33]. Иначе говоря, обэриутское бесстрашие неотделимо от бесстрастности, равнодушия к "человеческому, слишком человеческому".

Недоверие к индивидуальности, презрение к психологии человека (как к "свалке", где находят себе место и откуда постоянно пускаются в ход все ложные представления о мире) получены обэриутами в наследство от предшественников – вдохновителей и создателей авангарда, начиная с самого Ницше. В космологии Введенского человек тоже никогда не был центром бытия, и его переживаниям долго не выказывалось особого сочувствия. Даже в лирических произведениях Введенского речь шла о таких событиях душевной жизни, которые носят метафизический характер (о "встречах" с потусторонним – "Гость на коне", предчувствии смерти – "Мне жалко, что я не зверь…" и др.), то есть выводят человека за пределы индивидуального существования.

"Очевидная установка поэтов круга Введенского на искусство антиэмоциональное" (М.Мейлах[34]) утрачивает свою силу в 30-е годы: у Хармса это произошло в конце десятилетия, у Введенского – к середине и, видимо, под влиянием важных для него личных событий – распада его первой семьи, смерти отца. Так или иначе, Введенский постепенно перестает воспринимать человека с его представлениями и эмоциями как главную помеху в деле познания бытия, а само это познание – как единственно достойное поэзии занятие. Можно сказать, что поэтический мир Введенского со временем становится если не антропоцентричным, то несравненно более заинтересованным в человеке. В нем начинают звучать пронзительные ноты

---

[32] Подорога В. К вопросу о мерцании мира: Беседа с В.А.Подорогой // Логос. Философско-литературный журнал. 1993. №4. С.142.

[33] Там же. С.144.

[34] Мейлах М. "Что такое есть потец?" // Введенский А. Полн. собр. произведений. Т.2. С.21.

сочувствия – к самому себе, своему поколению, всему, что еще живо, но обречено на уничтожение.

Это не отменяло прежнего отношения к смерти как к единственному моменту, когда человек допускается к тайнам бытия, но теперь более важным оказывалось другое – человеческий ужас перед окончательным исчезновением своей индивидуальности. Не смерть в ее высшей бытийной оправданности, а переживание своей бренности, конечности, ненужности беззащитного "я" этому грандиозному мирозданию – вот что теперь выходит на первый план.

У Введенского эти новые для него настроения с особой силой выражены в "Елке для Ивановых" (1939). Фабульную основу произведения составляют события, связанные с ожиданием Рождества и появления в семействе Пузыревых новогодней елки. Купая "детей" перед праздником, служанка отрезает голову не в меру расшалившейся "девочке"; служанку арестуют, приговаривают к смерти, она объявляет себя невменяемой, врачи отказываются это признать; родители горюют, узнав о смерти дочери, но быстро утешаются, когда в дом наконец привозят елку; появление елки вызывает общий восторг у взрослых и "детей", но вслед за тем все члены семейства по очереди умирают без всяких видимых причин.

В основе построения пьесы – последовательно проведенный игровой принцип, и в ходе этой игры одно за другим отменяются все базовые правила, действительные для обычной жизни человека – общепринятые представления о времени, ценности человеческой жизни, значимости смерти.

Уже из перечня действующих лиц выясняется, что никаких Ивановых среди персонажей нет. События происходят в семействе супругов Пузыревых. "Детям" Пузыревых, их "малышам", которых няня моет в общем корыте перед праздником, от 1 года до 82 лет. При этом сами Пузыревы, как станет ясно, – люди еще не старые и уж никак не способные быть отцом и матерью 82-летней "девочки". Нелепость возрастных характеристик героев будет в дальнейшем подчеркнута тем, что младшего из детей, годовалого ребенка, отличает особая, невозможная для малыша, зрелость суждений и проницательность:

> П е т я П е р о в (мальчик 1 года). "Один я буду сидеть на руках у всех гостей по очереди с видом важным и глупым, будто бы ничего не понимая. Я и невидимый Бог" [2, 48],

а старших – подчеркнутая инфантильность речи и поведения:

> В а р я П е т р о в а (девочка 17 лет). Ах елка, елка. Ах елка, елка.
> Д у н я Ш у с т р о в а (девочка 82 лет). Я буду прыгать вокруг. Я буду хохотать [2, 64].

Имена и фамилии, которые даны героям, усиливают ощущение условности текста: у всех детей Пузыревых фамилии разные, при этом подчеркнуто незамысловатые и однотипные, словно сочиненные наспех, как-нибудь: Петя Перов, Нина Серова, Варя Петрова, Володя Комаров, Соня Острова, Миша Пестров, Дуня Шустрова.

Независимо от возраста героев, каждого из них всякий раз, когда к нему обращаются, называют по имени и фамилии и с указанием возраста, то есть именно так, как они обозначены в списке действующих лиц. Например:

> М и ш а П е с т р о в (мальчик 76 лет). Ох, да будет вам говорить гадости. Завтра елка и мы все будем очень веселиться [2, 48].

Это не дает нам отвлечься от того, что перед нами персонажи, лица придуманные, и не позволяет воспринимать их "всерьез", как реально существующих людей.

Странностью именования и возрастных характеристик героев несообразности не исчерпываются: в перечне названы персонажи, которые в пьесе отсутствуют (гробовщик), и опущены те, участие которых достаточно важно: Федор, лесорубы, городовой, писарь, судебный пристав, судьи, врач и санитар сумасшедшего дома.

Все то в пьесе, что выглядит немотивированным на уровне фабулы, становится еще более нелогичным и неоправданным при ее сюжетной разработке. Несогласованность поступков и происшествий здесь уверенно возводится в принцип. Все герои пьесы только тем и заняты, что нарушают нормы и правила, предписанные обычной жизнью: немые лесорубы поют песни и участвуют в разговорах; городовой и собака Вера говорят стихами; судьи обсуждают одно преступление, а выносят приговор по поводу другого; врач и санитар больницы для душевнобольных оказываются сумасшедшими; тело мертвой Сони разговаривает с ее отрубленной головой; безутешные родители занимаются любовью возле трупа дочери, а потом распевают песни и т.д.

Комизм пьесы во многом замешан на том, что нарочитая алогичность действий героев то и дело (но всегда внезапно) уступает место поступкам и суждениям, вполне здравым с точки зрения житейской логики. В таких случаях именно "правильное" поведение начинает казаться апофеозом безумия. Так, например, в полицейском участке писарь и городовой со скуки говорят стихами, наперебой "несут околесицу" – но только до тех пор, пока городовой нечаянно не переступает границу субординации:

> П и с а р ь. У сургуча всегда грудь горяча. У пера два прекрасных бедра.
> Г о р о д о в о й. Мне скучно писарь.
> Я целый день стоял затменьем на посту.
> Промерз. Простыл. И все мне опостыло,
> Скитающийся дождь и пирамиды
> Египетские в солнечном Египте.
> Потешь меня.
> П и с а р ь. Да ты городовой я вижу с ума сошел. Чего мне тебя тешить, я твое начальство [2, 54-55].

Или: во время медицинского освидетельствования няни-убийцы на вопросы врача вместо нее отвечает санитар, что не мешает сумасшедшему доктору поставить "верный" диагноз:

> В р а ч. Вы здоровы. У вас цвет лица. Сосчитайте до трех.
> Н я н ь к а. Я не умею.
> С а н и т а р. Раз. Два. Три.
> В р а ч. Видите, а говорите, что не умеете. У вас железное здоровье.
> Н я н ь к а. Я говорю с отчаяньем. Это же не я считала, а ваш санитар.
> В р а ч. Сейчас это уже трудно установить. (…) Нянька, иди казниться. Ты здорова. Ты кровь с молоком [2, 57-58].

С такой же непоследовательностью младенец-резонер, к мудрости и всеведению которого читатель уже привык, неожиданно теряет дар осмысленной речи, словно вспомнив о своем возрасте и спохватившись:

> С о б а к а В е р а. Вас не удивляет, что я разговариваю, а не лаю.
> П е т я П е р о в (мальчик 1 года). Что может удивлять меня в мои годы. Успокойтесь.

С о б а к а В е р а. Эта Соня несчастная Острова была безнравственна. Но я ее. Объясните мне все.
П е т я П е р о в (мальчик 1 года). Папа. Мама. Дядя. Тетя. Няня.
С о б а к а В е р а. Что вы говорите. Опомнитесь.
П е т я П е р о в (мальчик 1 года). Мне теперь год. Не забывайте. Папа. Мама. Дядя. Тетя. Огонь. Облако. Яблоко. Камень. Не забывайте.
Отбывает в штанах на руках у няньки [2, 61].

Перескоки, переключения от разумного к алогичному, от обыденного к экстраординарному и, наконец, от жизни к смерти в рамках пьесы начинают восприниматься как единственный закон, которому она подчиняется.

Главным источником этого законодательства выступает автор, "являющийся" нам в постоянных ремарках. Содержание его указаний и комментариев – правила предлагаемой игры. Все они сводятся к возможности беспрепятственного нарушения законов здравого смысла под любым предлогом, даже не слишком убедительным. Поэтому неправдоподобие, пренебрежительное отношение к требованиям достоверности приобретает в пьесе характер художественной нормы.

Из Картины второй:

Л е с о р у б ы каждый как умеет, знаками показывают ему (Федору. – Т.К.), что их интересует то, что он им сказал. Тут выясняется, что они не умеют говорить. А то, что они только что пели – это простая случайность, которых так много в жизни [2, 51].

Когда один из лесорубов все же начинает говорить, автор и это объявляет вполне извинительным:

Хотя он и заговорил, но ведь сказал невпопад. Так что это не считается. Его товарищи тоже всегда говорят невпопад [2, 51].

Как видим, правила репрезентации меняются на ходу, совершенно неоправданно и произвольно. При этом важно, что пьеса предназначена для чтения, а не для сценического воплощения, и ремарки "звучат" в ней не менее громко, чем остальной текст.

Как известно, в традиционной драматургии авторские ремарки несут не концептуальную, а технически-прикладную нагрузку и имеют метатекстовый характер. Это набор авторских "руководящих указаний", касающихся оформления сцены, порядка появления героев и т.д. Они адресованы не зрителям, а актерам. Но в пьесе для чтения актеры как посредники между автором и реципиентом отсутствуют, и автор общается с читателем напрямую. Введенский старается сделать это общение постоянным и доверительным, тем самым сокращая дистанцию между реципиентом и текстом, по существу – превращая читателя в участника той же игры, обитателя того же художественного пространства, что и герои. И если в пьесе утверждается, что мир "сходит с ума", то это характеризует не только вымышленную реальность, но и "настоящую".

Текст пьесы конструирует алогичный, безумный мир. Характерна реплика писаря в конце Четвертой картины: "Санитары возьмите ее (преступницу. – Т.К.) в ваш сумасшедший дом" [2, 56]. Она допускает логическое ударение на слове "ваш", и тогда приключения героев пьесы могут быть представлены как странствие из одного сумасшедшего дома в другой. А смерть героев, беспричинная, ничем, кроме игрового произвола, не оправданная, позволяет понять, что это безумие не ограни-

чивается пределами человеческой жизни, рамками посюстороннего существования: оно имеет космическую природу.

Текст релятивирует все привычные для нашего мира представления и ценности. Там, где все характеристики человека становятся конвенциональными величинами, убийства и смерти выглядят такими же "невзаправдашними", шуточными происшествиями. Возникает двойной эффект: пьеса помогает читателю сбросить груз самых мучительных представлений – о неминуемости смерти, расплаты за грехи и т.д., ощутить радость безнаказанности, освобождения от принудительности любых уз; но одновременно с тяжестью жизненного бремени отменяется и значимость жизни: она превращается в эфемерную, чисто игровую реальность.

Надо сказать, что даже в кульминационных моментах эта игра, при всей ее бесшабашности, не выглядит слишком веселой. Характерно, что события пьесы происходят накануне праздника, а он всегда связан с преодолением существенного рубежа, смертельно опасного "разлома" во времени: зазор между концом одного года и началом другого именно так понимался архаическим сознанием, и ритуальность, связанная с празднованием Рождества, до сих пор хранит в себе эти значения. Праздник в традиционном смысле – торжество *преодоления* смерти, поэтому события "Елки", несмотря на весь их комизм, это *анти*-праздник. Совершенно прав М.Мейлах, когда пишет о "реальной тяжести, боли бытия, столь ощутимой в пьесе": "Можно сказать, что активной действующей силой и является сама тяжесть, сама боль, – носители ее, низведенные до роли простых ее атрибутов, не есть ее субъекты…"[35].

В той легкости, с которой автор и смерть одного за другим устраняют со сцены героев, проступает нечто зловещее, своего рода memento mori, смертный приговор человеку и его надеждам. Здесь человеком жертвуют так же лихо, весело и бездумно, как пешкой в игре. Люди, превращенные в балаганных марионеток, выступают в пассивно-страдательной роли и не могут претендовать на сочувствие. Но в таком случае и сам универсум, узаконивший игру по этим правилам, начинает выглядеть примитивным игрушечным театриком, а не великим театром мироздания. И тогда за опереточным легкомыслием дурашливого спектакля угадывается вызов автора Автору – самому Творцу.

К подобным же итогам движется и творчество Даниила Хармса. В его прозе (а в 30-е годы он пишет по преимуществу прозаические произведения) герои только и делают, что умирают: выпадают из окон, тонут, избивают друг друга до смерти и т.д. Само количество смертей уничтожает здесь событийность смерти: из происшествия исключительного она превращается в явление обыденное, серийное. Ее экзистенциальный смысл не проявлен, так как вереница исчезновений увидена глазами "зеваки" – человека постороннего и незаинтересованного, для которого чужие трагедии – забава, причем поднадоевшая. Смерть в хармсовских рассказах – это всегда чужая смерть, нелепая прежде всего тем, как мало она значит для внешнего мира. Она не более чем повод для ложно-глубокомысленных обобщений, проявлений идиотизма, почитающего себя житейской мудростью, как в "Случаях".

(2) Случаи

Однажды Орлов объелся толченым горохом и умер. А Крылов, узнав об этом, тоже умер. А Спиридонов умер сам собой. А жена Спиридонова упала с буфета и тоже умерла. А дети Спиридонова утонули в пруду. А бабушка Спи-

[35] Мейлах М. "Что такое есть потец?" / Введенский А. Полн. собр. произведений. Т.2. С.40-41.

ридонова спилась и пошла по дорогам. А Михайлов перестал причесываться и заболел паршой. А Круглов нарисовал даму с кнутом в руках и сошел с ума. А Перекрестов получил телеграфом четыреста рублей и так заважничал, что его вытолкали со службы.

Хорошие люди и не умеют поставить себя на твердую ногу

[ПН, 354].

Смерть у Хармса не приближает человека к истине, но сообщает ему правду – о том, насколько бессмысленна и поверхностна жизнь, если ее воспринимать с одной лишь внешней стороны, и до какой степени она абсурдна, если никаких других измерений у нее попросту нет. Житейская клоунада – каскад веселых превращений жизни в смерть – становится по-настоящему трагической, когда обнаруживается, что те же законы получают власть над внутренни ого смысла, свою богооставленность. Мир истины оказывается замкнут на себе и недоступен для смертного.

Трагическое звучание последних произведений Хармса и Введенского объясняется одинаково: у обоих художников появляется ощущение, что человек не допущен к подлинности бытия, обречен существовать в мире безрадостных иллюзий. То, что поэты поняли о своей жизни, похоже на приговор – не к смерти, а к гораздо худшему – ничтожности нетворческого прозябания, где "хлад кругом, и мрак вокруг" (ПН, 130). Отсюда "собачий ужас", мучивший Хармса в последние годы жизни, и постоянные – у обоих – мольбы, обращенные к Творцу:

Спи. Прощай. Пришел конец.
За тобой пришел гонец.
Он пришел последний час.
Господи помилуй нас.
Господи помилуй нас.
Господи помилуй нас

(Введенский А. "Где. Когда" (1941) [2, 72]).

У Хармса в "Дневниках": "Мы гибнем – Боже, помоги!"[36]

В отрицании и упованиях Введенский и Хармс ближе друг другу, чем в утверждении. Там, где неприятие мира приобретает абсолютный характер, эта близость оказывается особенно очевидной.

T.Kazarina

ALEKSANDR VVEDENSKY'S POETIC: A LIFE OF SIGN AND A DEATH OF MAN

The article deals with the problem of distinction between poetic and worldview of Daniil Kharms and Aleksandr Vvedensky as two 'high personages' of literary group 'Association for Real Art'.

[36] Хармс Д. Дневники. 9 апреля 1938 года // Глагол: Литературно-художественный журнал. 1991. № 4. С.139.