

ОРДENA ДРУЖБЫ НАРОДОВ ЛИТЕРАТУРНЫЙ ИНСТИТУТ ИМЕНИ А.М.
ГОРЬКОГО

На правах рукописи

ГЕРАСИМОВА Анна Георгиевна

ПРОБЛЕМА СМЕШНОГО В ТВОРЧЕСТВЕ ОБЭРИУТОВ

10.01.02 - советская многонациональная литература

ДИССЕРТАЦИЯ на соискание
ученой степени кандидата
филологических наук

Научный руководитель доктор
филологических наук, профессор
ЧУДАКОВА М.О.

Москва - 1988

О Г Л А В Л Е Н И Е

Введение.	I
ГЛАВА I	
1. Предварительные замечания.	10
2. ОБЭРИУ в контексте литературной традиции и современной ли- тературной ситуации	15
3. Образование, самоназвание и основные программные положения Объединения реального искусства	21
4. Проблема случайности.	37
5. Выводы	42
ГЛАВА II	
1. Николай Олейников: ирония как способ существования	44
2. Ранний Заболоцкий: искушение смехом	75
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	125
ПРИЛОЖЕНИЕ I	
3. Детские вопросы Александра Введенского.	135
4. Эстетический и этический эксперимент даниила Хармса.	215
ПРИЛОЖЕНИЕ II.	
Библиография	252

ВВЕДЕНИЕ

20-е-30-е годы – период, отмеченный многообразием поисков новой формы и содержания во всех видах искусства нашей страны, в том числе и в литературе. Однако в истории литературы этого периода есть явления, описанные еще недостаточно. Между тем только полнота описания всего литературного контекста помогает увидеть более глубоко значение и тех явлений, которые представляются известными и описанными.

Одно из таких недостаточно описанных явлений – ОБЭРИУ.

ОБЭРИУ – Объединение Реального Искусства – одно из литературных объединений довоенного Ленинграда. Активная деятельность Объединения приходится на конец 20-х – начало 30-х годов. В силу вне-литературных обстоятельств ОБЭРИУ было надолго предано незаслуженному забвению. За последние два десятилетия интерес к нему значительно возрос как в нашей стране, так и за рубежом. Однако, несмотря на работу исследователей, до сих пор существует расхожий взгляд на членов ОБЭРИУ – обэриутов как на "литературное окружение молодого Заболоцкого" – не более; как на чудаков-«юмористов», чье творчество не выходит за границы чистого эксперимента. Иные литературоведы, в особенности специализирующиеся на творчестве Н.Заболоцкого, продолжают утверждать, что он был намного "глубже, оригинальнее и серьезнее своего литературного окружения", что "обэриуты не оставили заметного следа в нашей поэзии", хотя некоторые из них и были "мастерами детского стиха", и что их "футуристические выпады с течением времени все чаще превращались... в самоцель, в забавный словесный иллюзион и литературную игру" (63: 173, 175). Подобное

отношение к творчеству обэриутов - не редкость, но, по нашему убеждению - вопиющая несправедливость, вряд ли достойная исследователя. В таком случае мы недалеко ушли от 1930 г., когда догматическая критика утверждала, что "под словесным жонглерством и заумными творениями" обэриутов "скрывается явно враждебное (...) нашей советской революционной литературе течение" (78, 2).

Обэриуты действительно были "мастерами детского стиха", и не только стиха, но и рассказа, и очерка, работая в детских журналах "Еж" и "Чиж", выходивших под фактической редакцией С.Я.Маршака. Об этой стороне их деятельности писали чаще и доброжелательнее, чем об основной - "взрослой"^{I)}. Эта традиция установилась с самых первых (после длительного перерыва) упоминаний ОБЭРИУ в нашей печати: "Самым "обериутским обэриутам" работа для детей, разумно направленная, помогла многое пересмотреть и пойти вперед, и несомненно, что она способствовала и распаду "Обэриу" как специфической группки" (48, 161).

Подобному взгляду на творчество обэриутов способствует еще и

I) См., напр.: Рахтанов И."Еж" и "Чиж". Из прошлого детской журналистики, "Детская литература", вып. 2, М., 1962 (также в кн.: Рахтанов И. Рассказы по памяти, М., 1971); Рогачев В. Свообразие поэтики "обэриутов", Проблемы детской литературы. Межвузовский сборник, Петрозаводск, 1979; Семенов Б. Даниил Иванович Хармс. Поэт Александр Введенский, в кн.: Семенов Б. Время моих друзей, Л., 1982, и др. Ср. в современной обэриутам критике: Детская литература. Критический сборник под ред. А.В.Луначарского, М.-Л., 1931, с. 41-42, 51, 72-74, 119-120; Тренин В. О смешной поэзии, Детская литература, сб. 9, 1939, и др.

то, что многие их тексты еще ждут публикации в нашей стране. В силу бытавшей до недавнего времени официальной подмены истинных литературных процессов прошлого и настоящего процессами воображаемыми, основными изданиями Хармса и Введенского по сей день остаются зарубежные (Александр Введенский. Полное собрание сочинений. Вступительная статья, подготовка текста и примечания Михаила Мейлаха, Анн Арбор, 1980-1984, тт. I,2; Даниил Хармс. Собрание произведений под редакцией Михаила Мейлаха и Владимира Эрля, Bremen, 1980-, издание продолжается).

Публикации последних лет отчасти поправили положение с отечественным изданием обэриутских текстов. В нескольких издательствах готовятся книги. Однако разрушение застарелого стереотипа - долгий и трудный процесс.

Цель данной работы поэтому прежде всего - показать, что художественная практика ОБЭРИУ заслуживает пристального внимания филологов.

Из круга проблем, подлежащих исследованию, мы выделяем проблему смешного, так как, по нашему мнению, именно в ней содержится зерно "обэриутского мироощущения"²⁾, практически общего для всех обэриутов и их ближайшего окружения, несмотря на существенные расхождения. Отметим также, что в известных нам исследованиях творчества обэриутов проблема смешного до сих пор не рассматривалась достаточно подробно и конкретно.

Манифест ОБЭРИУ был опубликован в 1928 г., а через два года Объединение формально прекратило свое существование. Однако мы

2) Выражение из так называемого манифеста ОБЭРИУ, употребленное там применительно к Хармсу (51, 12; см. также 33, 524).

не замыкаемся на двух годах формального существования Объединения, а стремимся дать более полную картину творчества писателей, творческие взаимоотношения которых вписываются в более широкие временные рамки: с середины 20-х по начало 40-х годов.

Состав Объединения не был постоянным. Сердцевиной его можно назвать Даниила Ивановича Хармса (настоящая фамилия Ювачев, 1905-1942) и Александра Ивановича Введенского (1904-1941). Активным участником ОБЭРИУ (и, видимо, основным автором статьи-манифеста) был Николай Алексеевич Заболоцкий (1903-1958), разошедшийся с бывшими участниками Объединения вскоре после его упразднения. Входил в ОБЭРИУ известный в то время поэт и прозаик Константин Константинович Вагинов (1899-1934), но обэриутом его можно назвать лишь условно, и раздел о его творчестве не вошел в эту работу. Вне поля нашего зрения остались поэзия Ю.Д.Владимирова (1909-1931) и "эвкалическая проза" Б.М. (Дойффера) Левина (1904-1942), так как сохранились только их опубликованные произведения для детей, а также творчество Игоря Владимировича Бахтерева (р. 1908), единственного ныне здравствующего обэриута, которому приносим глубокую благодарность за поддержку, оказанную нам в самом начале нашей работы.

Отдельно следует упомянуть Николая Макаровича Олейникова (1898-1942), поэта, близкого к обэриутам, но формально не принадлежавшего к ОБЭРИУ, а также гимназических товарищей Введенского Якова Семеновича Друскина (1902-1980) и Леонида Савельевича Липавского (псевд. Савельев, 1904-1941) - философов и теоретиков "чинареи", объединения, параллельного ОБЭРИУ (см.: В.Н.Сажин. "Чинари" - литературное объединение 1920-1930-х годов. - Четвертые тыняновские чтения, Рига, 1988, с. 23-24.). Благодаря Я.С.Друскину сохранился рукописный архив Хармса и некоторая часть произведений Введенского, переданные первым в 1978 г. Отделу рукописей и редких книг ГПБ им.

Салтыкова-Щедрина в Ленинграде. В этом архиве хранятся также логико-философские сочинения Липавского и самого Друскина, "Теория чисел" Олейникова, еще некоторые документы и изобразительные материалы.

Время появления обэриутов на литературной сцене можно назвать временем после взрыва – из того рода взрывов, которыедвигают искусство вперед. Вот свидетельство современника:

"Одна из самых важных преград на моем пути сама рушилась, благодаря чисто научному событию. Это было разложение атома. Оно отозвалось во мне подобно внезапному разрушению всего мира. Внезапно рухнули толстые своды. Все стало неверным, шатким и мягким. Я бы не удивился, если бы камень поднялся на воздух и растворился в нем (37, 20).

Пафос разрушения и созидания, характерный для искусства переходных эпох, ставит обэриутов в один ряд с авангардными течениями времени. Творческое сотрудничество связывало их с театром Терентьева,³⁾ с живописью Малевича и Филонова,⁴⁾ с экспериментальным кинематографом (в ОБЭРИУ существовала киносекция – К.Минц и А.Разумовский⁵⁾). Согласно с мнением большинства исследователей отмечим, что обэриуты выступали в едином литературном процессе как продолжатели линии футурристов. В разное время и по-разному их "учителями" можно считать Хлебникова, Крученых, Терентьева. В самом начале своего содружества Хармс и Вве-

3) См.: 5, 298; 19, 65; 51, II и др.

4) См. напр.: 5, 297-298; 51, II; 10, 182-192; 49, 232.

5) См.: На путях к новому кино (51, I2).

денский были связаны с литературной группой А.Туфанова "Орден За-
умников"⁶⁾, но эта связь не была прочной и вскоре распалась.

Говоря "о принадлежности обэриутов к футуристической культуре" (5 , 298) необходимо иметь в виду, что освобождение слова было для них, в отличие от их предшественников, не содержанием эксперимента, а его априорным условием. Развивая линию футуристов, обэриуты явно отталкивались от нее, причем орудием отталкивания было то "обнажение приема"⁷⁾, которое, в известной мере пародируя достигнутое, открывает новые пути.

В своей работе мы хотели проследить этот путь от пародии к новому, от разрушения к созиданию, внутри ОБЭРИУ, на примере четырех писателей: Олейников-Заболоцкий-Введенский-Хармс.

Наиболее ярко негативная программа ОБЭРИУ проявилась в творчестве Олейникова, который лишь формально не принадлежал к Объединению. Доведя до предела футуристическую критику символизма и сознательно игнорируя рамки "литературы", он превратил себя в "пародическую личность" (85 , 306; 54, 7), родственную личности Коль-

6) См.: 5 , 300; 9 , 73; 19 , 65). Программный текст А.Туфана-
ва см.: Заумие, 84, 7-26. Ср. статью из архива Хармса в ГПБ "Вечер
Заумников" (1926).

7) "В истории развития форм, обнажения приема (запятая и род. па-
деж - явная опечатка. - А.Г.), так же, как и пародирование явле-
ния, скорей всего конец развития определенного цикла" (91, 55). Ср. у
Тынянова: приводя стертый элемент поэтики "во взаимодействие с
новыми факторами, мы... освещаем в нем новые конструктивные воз-
можности. (Такова историческая роль поэтической пародии)". (86 ,
29).

мы Пруткова. Однако тотальность и эсхатологичность отрицания, скрытые под забавной, на первый взгляд, формой, заставляют нас обратиться к теории философской иронии, развивая на конкретном примере некоторые общие мысли об ироничности как одном из заметных качеств современной литературы.

Творчеству Олейникова близко творчество молодого Заболоцкого: оба поэта являются прекрасную иллюстрацию не только теории иронии, но и теории остранения В.Б.Шкловского, который так четко конкретизировал первую применительно к искусству XX века и обосновал необходимость обновления восприятия, начиная с азов – с явлений предметного мира:

"Мы живем в бедном и замкнутом мире. Мы не чувствуем мира, в котором живем (...) мы не слышим даже слов, которые говорим. (...)

Мы живем как покрытые резиной. Нужно вернуть себе мир. (...)

Нужно вырвать вещь из ряда привычных ассоциаций. Нужно повернуть вещь, как полено в огне" (9I: II, I2).

Декларируя в своем манифесте обновление слова и вещи, их взаимоотношений, обэриуты давали практический ответ на насущные вопросы литературно-художественной теории своего времени. Обращаясь к теории иронии, мы стремимся показать в соответствующих разделах II главы, насколько творчество Олейникова и Заболоцкого перерастает рамки "осмейния мещанства", "сатиры на уродливые явления нэпа", в которые зачастую норовит втиснуть их отечественная литературоведческая традиция.

Размышляя о концепции иронического у немецких романтиков, автор специального исследования по вопросам теории иронии пишет: "Если придерживаться точки зрения Ф.Шлегеля, то произвол художника, его фантазия, не связанная никакими законами, становится единственным,

что определяет художественное произведение. На основе романтической концепции иронии и рождались произведения, за которыми можно было признать только значение эксперимента" (15 , 52). Немало пиши для раздумий по этому поводу (взаимосвязь иронии и эксперимента) дает нам творчество Введенского и Хармса. В I главе мы излагаем некоторые соображения по поводу характерных смеховых аспектов поэтики бессмыслицы в связи с сакральной, эзотерической, магической древней традицией.

Таким поворотом мыслей мы во многом обязаны работе Я.С.Друскина о Введенском "Звезда бессмыслицы" (хранится в том же архиве). В III разделе II главы, посвященном творчеству Введенского, эти аспекты проблемы рассмотрены на уровне подробного анализа текстов.

В последнем разделе II главы, посвященном творчеству Хармса, поставлен вопрос о его этической значимости, представляющий, как нам кажется, камень преткновения в понимании его своеобразного и весьма современного "черного юмора". Кроме того, именно Хармс - лучший пример жизнетворчества, игрового обэриутского поведения, теории и традициям которого уделено немало внимания в I главе диссертации. Это равенство жизни и искусства, отсылающее нас к постулированному в манифесте ОБЭРИУ равенству слова и вещи, помимо всего прочего, актуально в контексте современного авангарда.

Актуальность выбранной нами темы, таким образом, обусловлена несколькими обстоятельствами:

- 1) несоответствие малой исследованности творчества обэриутов его художественной значимости (причем основная часть текстов все еще ждет публикации);
- 2) выделение проблемы смешного как основной;
- 3) наличие в современном искусстве явлений, позволяющих говорить

о сегодняшней актуальности эстетических, этических и "жизнетворческих" исканий обэриутов. Факт тем более примечательный, что механизм литературной преемственности в данном случае был, как уже говорилось, нарушен.

Диссертация состоит из двух глав. В первой вкратце прослеживается культурный генезис и история ОБЭРИУ, дается анализ основных программных положений обэриутов и некоторые общие выводы о природе смешного в их мироощущении. Вторая глава состоит из двух разделов: 1. Николай Олейников: ирония как способ существования; 2. Ранний заболоцкий: искушение смехом. В Приложение I вынесены еще два раздела: 3. Детские вопросы Александра Введенского и 4. Эстетический и этический эксперимент Даниила Хармса. В заключении сформулированы общие выводы работы и проведены некоторые параллели, подчеркивающие актуальность изучения ОБЭРИУ в контексте современной ситуации искусства.

Источником фактического материала служили, как правило, опубликованные воспоминания современников. В тех случаях, когда мнения мемуристов относительно достоверности того или иного факта расходятся, мы указываем на существующие разногласия.

Библиография использованных материалов - в Приложении 2.

Текстологической основой диссертации, кроме опубликованных произведений, послужил упоминавшийся архив Я.С.Друскина (ОРиРК ГПБ им. Салтыкова-Щедрина, ф. I232).

ГЛАВА ПЕРВАЯ

I. Предварительные замечания

С течением времени история довоенного периода советской литературы, искаженная поколениями догматической критики, начинает приобретать в нашем культурном сознании более близкие к реальным обстоятельствам черты. За последние годы появилось немало исследований, восстанавливавших истинный баланс ценностей, снимающих с писателей и книг ставшую традиционной печать забвения и умолчания. Однако белые пятна на карте этого периода все еще существуют, и одним из них до самого недавнего времени оставалась история ОБЭРИУ. Это не случайно, и более того – как мы попытаемся показать, прямо связано с вынесенной в заголовок проблемой смешного.

Сразу оговоримся, что мы настаиваем на употреблении именно этого сомнительного в терминологическом отношении слова "смешное" – вместо более распространенного, но неуместного в данном случае термина "комическое". "Комическое" – эстетическая категория, правомерная тогда, когда имеется в наличии искусственная ситуация ("искусственная от слова "искусство", но и – тем самым – в расхожем значении, если мы имеем в виду традиционное представление об искусстве как о чем-то отличном от жизни и в известном смысле противопоставленном ей). Слово "комическое" сигнализирует о наличии "литературной" ситуации: объект изображения → автор → произведение → читатель. Еще одна пунктирная стрелка связывает читателя с объектом изображения, т.к. читатель, как правило, проецирует себя на объект, априори убежденный в том, что писатель пишет с установкой на него –

II

т.е. для него, а следовательно, о нем. В этой ситуации термин "комическое" ясен. Возможны следующие варианты:

А) Автор воспринимает некий объект как неадекватный ("комичный") и представляет его таковым читателю, который с ним соглашается (или не соглашается).

Б) Автор воспринимает, как неадекватный, такой объект, на который читатель проецирует себя весьма интенсивно, вплоть до отождествления. Смех автора направлен на читателя - иронически заострен. Читатель вынужден либо смеяться "над собой", либо отказаться от самоотождествления с объектом литературы. В том и в другом случае ситуация становится неестественной, тем самым - более интересной.

В) Автор воспринимает в качестве неадекватного объекта самого себя (самоирония). Это наиболее интересный вариант, т.к. он запускает схему взаимоотношений объект → автор → читатель, так что последний теряет четкое представление о том, что или кто подвергается осмеянию.⁸⁾

"Самоирония - это предел иронии, но, возможно, и наиболее полное воплощение иронии. ...Кто иронизирует над собой, тот превращает себя в актера".⁹⁾

Самоирония - именно та форма комического (а вернее, уже не "комического", а "смешного", т.к. "искусственные" связи начинают запу-

8) Варианты "литературной" ситуации комического, анализ сущности и оттенков комического как эстетической категории см. напр.: Ю.Борев. Комическое... М.1970.; А.Вулис. В лаборатории смеха, М.1966, и др. В наши задачи рассмотрение этих вопросов не входит по причинам, к изложению которых мы как раз приступаем.

9) Weinrich H. Linguistik der Lüge, Heidelberg, 1966, S. 61.
Цит. по: I5 , I2.

тываться и рушиться) в тех случаях, когда потеря "условной прочности существования", "основное ощущение бессвязности мира и раздробленности времени" (слова А. Введенского. Цит. по: 28: 17, 109) становится песочным фундаментом жизни, иными словами, самоирония — основное ощущение чуткого художника переходной эпохи.

Обэриуты как порождение переходной эпохи обладали этим характерным качеством, которое можно предварительно лаконичнее всего сформулировать как "пограничность". Имеется в виду не столько экзистенциальная напряженность и склонность к исследованию пределов, сколько жанровая маргинальность, выход на границу и за рамки собственно "литературы" ¹⁰⁾.

В случае с обэриутами нормальное функционирование системы "объект → автор → произведение → читатель" было невозможно в силу нарушения связи автора с читателем посредством напечатанного произведения. Однако дело здесь не только во внешних обстоятельствах. Обэриутское произведение в печати часто производит впечатление парадокса вне зависимости от его темы и исполнения. Очевидно, что не тема и не исполнение причина парадокса, а то равенство искусства и жизни, слова и вещи, которое и является основой обэриутского мироощущения. Обэриуты не декларативно, а на практике отказались от разделения фактов своей жизни на бытовые и эстетические, литературные и внелiterатурные. С этой точки зрения интересно сопоставить их художественную практику с некоторыми положениями современной им литературной теории.

"В эпоху разложения какого-нибудь жанра — он из центра перемеща-

10) Хотя, вне сомнения, и экзистенциальное напряжение, и эстетические/этические эксперименты с пределами находятся во взаимосвязи с "пограничностью" в предлагаемом здесь значении.

ется в периферию, а на его место из мелочей литературы, из ее задворков и низин вливает в центр новое явление", - писал Тынянов и приводил пример: литературный переворот карамзинистов, опиравшийся на "домашнюю" малую форму (85: 257-258, 265).

Сходное по форме явление отмечено у обэриутов: "стремясь точнее передать мироощущение человека эпохи социальных катастроф", "борясь с литературщиной и конформизмом", они "выходили за пределы канонических литературных жанров и превращали в факт искусства формы частной жизни: письма, дневниковые записи, разговоры в тесном кружке друзей, импровизации, размышления, возникающие на ходу и как бы случайно, сны, личные молитвы" (5 , 299).

Однако содержание этого явления было противоположно содержанию переворота карамзинистов. Последние, канонизируя бытовые жанры, сознательно снижали статус "предмета литературы", грандиозность которого, диктуемая законами классицизма, к тому времени исчерпала себя и подлежала пародированию. У обэриутов же, в то время как словесный пафос известной части современной им литературы был направлен прежде всего на отражение (точнее, воспевание) быта, "частные по сфере бытования..." "жанры" касались проблем неличного, сверхиндивидуального порядка. Поиски абсолюта, катастрофическое одиночество человека, страдания его, ход времени, смерть - стали навязчивыми темами ОБЭРИУ.

Поэты иронизировали над лирикой и тяготели к эпосу, и творчество каждого из них было главою, частью бесконечного повествования о разрушении "объективной видимости". Этот эпос казался кое-кому наивным и несуразным, даже нелепым. Таким же представлялся в свое время лубок, поставленный рядом с придворной картиной ..., фаблио рядом

с рыцарским романом. Обэриуты словно бы возвращались к исто-кам, к "долитературе" (там же) ^{II)}.

Наследие Хармса и Введенского (в собрании Друскина) – почти сплошь рукописное; у Хармса – ни единой машинописной копии, подавляющее большинство текстов – черновики. Эти рукописи, особенно с начала 30-х годов, не предназначались для издательств. С этим связана несколько архаично ("долитература") гипертрофированная роль палеографии и орфографии – в некотором смысле продолжающая традиции "саморунных" изданий футуристов 10-х гг., но не в пример непосредственнее. Особое место занимает в рукописях Хармса изобразительный элемент – в основном это магические символы и знаки, скопированные из книг или изобретенные им самим.

Отсутствие установки на промежуточные звенья между рукописью и читателем (1), в высшей степени абстрактным – следствие обстоятельств "литературного быта". Отсутствие дистанции между художником и произведением → между произведением и перцепцией (2) – следствие того единства жизни и искусства, вещи и слова, бытия и сознания, которое является практической основой "реального искусства". Связь между явлениями (1) и (2) очевидна и взаимна. Как бы ни изменились задним числом "литературные обстоятельства", даже полное академическое издание сохранившегося наследия обэриутов не отменит присущую им специфическую интимность прямого вопрошания, эзистенциальное качество, которое обеспечивает нам свободный выбор между

II) Ср. также слова Тынянова о Хлебникове: "Так не только "начинают жить стихом"... но и жить эпосом... Хлебников – единственный наш поэт-эпик XX века" (90, т. I, 24). Вслед за Тыняновым, уже применительно к Заболоцкому, говорил об эпичности Н. Степанов (79, 190).

формулировками: "присущую им" и "присущую их творчеству". При этом как издательская, так и исследовательская деятельность на обэриутском материале – занятие в достаточной мере парадоксальное. "Искусство-жизнь" затягивает в свою сферу всякого, кто с ним соприкасается; соблюсти необходимую для исследователя дистанцию в системе "искусства без дистанции", не отступаясь при этом от обязательной для исследователя искренности и не оступаясь в ползучую описательность – практически невозможно. Эта невозможность усугубляется самой постановкой проблемы: смешное, как известно, мимолетно, поэтому "при научном его анализе особенно очевидно, что мы анализируем лишь мертвый препарат" (68, 392).

С другой стороны – лишь "невозможное" исследование может претендовать на адекватность в системе "поэтики невозможного", на которой построено творчество обэриутов.

2. ОБЭРИУ В КОНТЕКСТЕ ЛИТЕРАТУРНОЙ ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ СИТУАЦИИ

Проблема смешного весьма актуальна для советской литературы конца 20-х – начала 30-х гг. О поэзии, правда, говорить не приходится, если только не принимать во внимание сатиры Д.Бедного и его последователей, не смешные вне их социальной интенции, и потоки "красной халтуры", где смешное не есть результат авторской интенции. Определенную традицию полусерьезной, полуигровой поэтической интонации пытался, правда, создать В.Маяковский. У этой традиции было немало продолжателей (зачастую откровенно эпигонствующих), но популярность ее видится следствием особого "флагманского" положения Маяковского в советской литературе того периода, а не плодотворности этой традиции: заменой амбивалентного единства смешного и серь-

еэного выступало здесь их механическое сочетание, производившее не совсем естественное впечатление.

Проза и драма этого периода дают больше пищи для рассмотрения поставленной проблемы. Однако следуя за "литературным контекстом", мы окажемся перед необходимостью сопоставления, например, "Случаев" Хармса с рассказами И.Бабеля или М.Зощенко. Подобные литературоведческие операции исключены. Дело тут не в пресловутом "масштабе" и не в том, что у Зощенко, к примеру, "речевая маска", а у Хармса вместо нее "минус-прием". Избегая, в силу их явной расплывчатости, терминов "юмор" и "сатира", скажем, что у подавляющего большинства писателей той поры комическое или трагикомическое было снабжено некой социальной функцией, установкой на определенную внелитературную реакцию. Иными словами, выполнялось фундаментальное условие, сформулированное, в частности, Бергсоном: "смех должен иметь общественное значение" (13, 92). Об иной природе смешного у обэриотов говорит уже хотя бы уже отмечавшийся выше факт единства "литературного" и "внелитературного" в их художественной практике. Даже там, где смешное у них облечено в "социальную" форму ("Случаи" Хармса, "Столбцы" Заболоцкого) и вполне поддается толкованию на этом уровне, оно по сути своей бесцельно и неизбежно, ибо содержится в самом слове и вытекает из сущностных черт обэриутства как явления.

Некоторое представление об этих сущностных чертах мы получим, пробуя включать ОБЭРИУ в определенные диахронические культурные ряды. Генезис его как "литературного явления" можно рассматривать на пересечении нескольких традиций. Взявшиесь проследить этот генезис в контексте мировой литературы, мы оказались бы в довольно широком диапазоне – от платоновского диалога до английского консенса. В рам-

ках русской культуры это – фольклорные традиции балагана и лубка, одическая традиция XVIII века, традиции "пародической личности" (Мятлев, Козьма Прутков, капитан Лебядкин и пр.) и философской поэзии (Боратынский, Тютчев) XIX века, традиция Чехова как своего рода пародии на традиционную бессюжетность русской прозы (Ср. 97, 79); наконец, непосредственная преемственность от футуристов, построенная, в силу этой своей непосредственности, на отталкивании: в плане прямого контакта с публикой (= уничтожение дистанции в прямом смысле слова), в плане поэтики (особенно вначале) и в плане содержания (первооткрывательский пафос).

В этом перечислении нет ничего нового – мы лишь свели воедино общие места из существующих работ, касающиеся литературных предшественников обэриутов. Кое-что в принятой литературной родословной ОБЭРИУ подлежит пересмотру, – так, нельзя называть обэриутов последователями или учениками уже упоминавшегося заумника А.Туфанова. Заумь Туфанова уводит от футуристической зауми в сторону, противоположную той, которую избрали, вслед за Хлебниковым, обэриуты, перенеся "в поэзии центр тяжести с вопросов о звучании на вопрос о смысле" (Тынянов о Хлебникове. 90, 25). Характерно также полное отсутствие в экспериментальной поэтике Туфанова понятия о смешном, несмотря на то, что понятие об эмоции вообще в этой системе не исключается. Отметим, однако, что все перечисленные традиции, – вместе с подобающими аллюзиями к искусству XX века, от дада до концепта, – имеют одно общее качество. А именно: интенция текста – не изображение событий, а попытка онтологического анализа, не подражание реальности, а пересоздание ее. Связь между онтологическим анализом и "пересозданием" реальности объясняется понятием эксперимента: инспирируя процесс, экспериментатор анализирует его протекание. Гово-

ря словами В. Кандинского, "Создание произведений есть мироздание" (37, 34).

Установка на онтологический эксперимент - один из факторов, выводящих ОБЭРИУ на границу собственно литературы и ставящий применительно к ним проблему соотношения между речевой и не-речевой деятельностью писателя - иными словами, между "искусством" и "жизнью". Эта проблема активно дискутировалась в литературно-художественной критике 20-х годов.

В 1925 г. Б.Эйхенбаум писал: "Никому сейчас не нужна не только история литературы и не только теория, но и сама современная литература". Сейчас нужна только личность. Нужно человека, который бы строил свою жизнь. Если слово, то слово страшной иронии (...) или страшного гнева"¹²⁾.

В более приемлемом для печати виде эти идеи были изложены Эйхенбаумом двумя годами позже в статье "Литература и писатель", где, в частности, говорилось:

"Футуризм был нарушением не только литературных, но и литературно-бытовых традиций. Писатель вышел на улицу, литературные выступления стали носить характер общественных скандалов, печатное воздействие уступило место устному. (...) Футурист - это был прежде всего человек нового поведения (...) Вопрос о профессионализме как-будто совсем отпал - Футуристы действовали сначала как новые дилетанты, пришедшие осмеять "жрецов искусства" и поклоняющиеся им "интеллигенцию".

Значение этого литературно-бытового сдвига, произведенного ранним Футуризмом, огромно. (...) Уже тогда были заложены основы будущей

¹²⁾ Письмо В.Б.Шкловскому от 25 июня 1925 г. - "Вопросы литературы" № 12, 1984, с. 189.

"производственной" теории искусства, которая потом, в упрощенном виде, стала главным пунктом программы "Лефа"¹³⁾ (..)" (94, I22) .

Сознавая, что такое обилие и непрерывность цитат несколько отягощают нашу работу, мы, однако, все же вынуждены сразу же привести выдержку из программной статьи В.Перцова, чтобы показать, что имел в виду Эйхенбаум, когда оговаривался: "в упрощенном виде".

"Метод Лефа стоит на границе между эстетическим воздействием и утилитарной жизненной практикой. Это пограничное положение Лефа между "искусством" и "жизнью" предопределяет самую сущность движения.

Леф – это не течение в искусстве, не художественное направление. Он выскакивает за границу искусства в непосредственную жизненную деятельность" (66, I5).

"Леф и действительность сохраняют изобретательскую свежесть отношений, как начинающие любовники. Если Леф еще не могильщик искусства, то он всегдаший могильщик эстетических традиций и канонов и, через это – подстрекатель прямого жизненного действия, революционер и бунтовщик" (66, I7).

Очевидно, что лефовская теория "искусства-жизни", вырастая на общем футуристическом корне с обэриутской практикой "реального искусства", по существу имеет очень мало общего как с ней, так и с эйхенбаумовской идеей "человека, который бы строил свою жизнь". Та "жизнь", к которой стремится лефовское "искусство", отождествляется с "утилитарной жизненной практикой". В противоположность ей, артистический жест-"*"фольтик"* (придуманное обэриутское словечко),

13) Ср. "дилетантизм" как установку обэриутов, проявившуюся, в частности, в упоминавшейся выше "канонизации домашних жанров".

на котором построено обэриутское поведение, заведомо чужд всякой утилитарности. Ниже мы покажем это на примерах, а пока сошлемся на характернейшее теоретическое "исследование" Хармса "Трактат более или менее по конспекту Эмерсена" – своеобразный учебник жизнетворчества. В этом трактате Хармс пишет, в частности, о "совершенных подарках" и "правильном окружении себя предметами". Как пример "совершенного подарка" приводится "деревянная палочка, на одном конце которой находится шарик, а на другом кубик". Такой предмет можно держать в руках, а если его положить, "то совершенно безразлично куда". Вместо привычной обстановки, каждый элемент которой тянет за собой целую добавочную "систему-веточку" (на круглый столик нужно положить салфетку, на салфетку поставить вазу, в вазу наливь воды, в воду поставить цветок; если нет цветка, то бессмысленной становится ваза и т.д.), предлагается сесть на пол и окружить себя "шарами и целлULOидными ящерицами": в этом случае "уничтожение одного или двадцати семи предметов" не будет иметь ровно никакой разницы и не вызовет сожаления (тем самым уничтожается страсть к приобретательству). (Любопытно также авторское примечание в конце: "Чёл. Статья глупая. Хармс").

Таким образом с ног на голову (или с головы на ноги?) ставится привычное человеческое представление об осмысленности /бессмысленности/ предметов и действий и приводится в движение такая система мировосприятия, в которой камень действительно может "подняться на воздух и раствориться в нем".

Заметим, что "прямое жизненное действие" лефовской программы отнюдь не смешно с утилитарной точки зрения. Бессмысленное же действие, смешное своей нарочитой неадекватностью, противопоставляет себя системе утилитарных действий, основляя восприятие жизни – на

эзотерическом уровне и знаменуя некий скрытый смысл – на эзотерическом. Причем эта эзотерика может быть серьезной и пародийной одновременно: смешное и серьезное, так же как искусство и жизнь, не исключают друг друга, а являются единое целое. Вопрос о близости обэриутской практики в этом направлении таким явлениям современного искусства, как концепт и action, заслуживает отдельного рассмотрения, и здесь мы на нем останавливаться не будем, а перейдем наконец к изложению программных принципов ОБЭРИУ, как они формулировались самими обэриутами, иллюстрируя эти принципы примерами их художественной практики.

3. Образование, самоназвание и основные программные положения Объединения реального искусства.

Одним из проявлений активной литературной жизни Ленинграда середины 20-х годов было существование большого количества литературных объединений и группировок, каждое из которых защищало свою эстетическую платформу. Они вступали между собой в конфликтные или союзные отношения, публиковали альманахи, сборники и манифесты, устраивали выступления и диспуты. Традиции литературного Петербурга сочетались с революционным духом времени, когда слово "левый" еще не приобрело усвоенного им в более поздние периоды одиозного оттенка, а означало, наоборот, верную направленность, соответствие некоему общему движению вперед.

Еще в самом начале своей совместной деятельности Хармс и Введенский называли себя "единственными левыми поэтами Петрограда" (в письме к Б.Пастернаку – апрель 1926 г. См.: 53 , 227). Среди ранних самоназваний Объединения были "Левый фланг", "Фланг левых", "Академия левых классиков". Первая декларация "Левого фланга", в сос-

тав которого входили Хармс, Введенский, Заболоцкий, Бахтерев и Левин, была зачитана со сцены после вечера В.Маяковского в Ленинградской капелле (январь 1927 г.). Тогда же Маяковский предложил будущим обэриутам трибуну журнала "Новый Лёф" для статьи о "Левом фланге". Статья была написана, но в журнале не появилась - по причинам, некоторое представление о которых, как нам кажется, дает предыдущий раздел данной главы..

"Левый фланг" был подчеркнуто безликом названием - так сказать, "архетипным" названием литературной группировки того времени. О самом процессе поиска самоназвания дает представление один из хармсовских отрывков 1929 г., где персонажи "должны выдумать название": ... "ЛАМПОВ: Предлагаю: "Краковяк", или "Студень", или "Мой совок".

Что? Не нравится? Ну тогда: "Вершина всего", "Глицериновый отец", "Мортира и свеча".

КАМУШКОВ (махая руками): Садись! Садись!"...

Краткая речь Лампова - демонстрация типично обэриутского отношения к случайности. Название может быть каким угодно, любым. Причем, в отличие от сравнения или любого другого литературного приема, которые, как будет показано во II главе, разрушаются при соприкосновении с механизмом освобожденной случайности словесных смыслов, название должно будет одиноко функционировать вне обэриутского текста, в чеобэриутских системах. Поэтому выбор названия выглядит смешным и нелепым занятием.

Название "ОБЭРИУ" возникло осенью 1927 г., когда группа вошла в состав творческих секций Дома печати по предложению его директора Н.П.Баскакова. Первоначальная транскрипция выглядела иначе: "ОБЕРИО", потом по предложению Хармса "Е" заменили на "Э", а "О" на "У", так что игровой элемент, столь существенный для "внешнего" обэриутст-

ва, стал их "фирменной маркой", подобно фамилии хозяина на дверях квартиры. "у" было приделано "для забавы". Как в детской дразнилке: "потому что потому, что кончается на "у". С другой стороны, есть и более серьезный вариант объяснения, исходящий от Заболоцкого периода стихотворения "В широких шляпах, длинных пиджаках"... – когда он давно уже перестал быть обэриутом: "у" – это украшательство, которое мы себе позволяли". Он же объяснял добавочное "Е" (→ "Э"): "Объединение единственно реального искусства" (19 , 298).

Новое название было интересно и своей двойной, скрытой "заумностью". С одной стороны, это аббревиатура, "заумная", как всякая аббревиатура, если не знать ее расшифровки (да еще и несколько пародийная в условиях аббревиатурной эпидемии 20-х годов). С другой стороны, изменив буквы, обэриуты запутали им одним известный шифр, словно повернули колесики с цифрами на замке в камере хранения. Если не знать шифра, открыть замок можно только случайно. Под замком хранилось волшебное слово "реальное" (или, тем более – "единственno реальное"). О том, в каком смысле понималась обэриутами реальность искусства, можно судить по одному из писем Хармса 1933 г. Величина нижеследующей цитаты объясняется той важностью, которую мы придаем этому письму, считая его своего рода программным документом.

"Я думал о том, как прекрасно все первое! как прекрасна первая реальность! Прекрасно солнце и трава и камень и вода и птица и жук и муха и человек. Но так же прекрасны и рюмка и ножик и ключ и гребешок. Но если я ослеп, оглох и потерял все свои чувства, то как я могу знать все это прекрасное? ...Мир стал существовать, как только я впустил его в себя. Пусть он еще в беспорядке, но все же он существует! Однако я стал приводить мир

в порядок. И вот тут появилось искусство. Только тут понял я истинную разницу между солнцем и гребешком, но, в то же время, я узнал, что это одно и то же.

Теперь моя забота создать правильный порядок. ... Я творец мира, и это самое главное во мне. ... Во все, что я делаю, я вкладываю сознание, что я творец мира. И я делаю не просто сапог, но, раньше всего, я создаю новую вещь.

Мне мало того, чтобы сапог вышел удобным, прочным и красивым. Мне важно, чтобы в нем был тот же порядок, что и во всем мире; чтобы порядок мира не пострадал, не загрязнился от соприкосновения с кожей и гвоздями^{I4)}, чтобы, несмотря на форму сапога, он сохранил бы свою форму, остался бы тем же, чем был, остался бы чистым.

Эта же самая чистота, которая пронизывает все искусства. ... это - чистота порядка.

Эта чистота одна и та же в солнце, траве, человеке и стихах. Истинное искусство стоит в ряду первой реальности, оно создает мир^{I5)} и является его первым отражением. Оно обязательно реально.^{I6)}"

В этом письме речь фактически идет о магии - об эзотерике. ОБЭРИУ же, по верному слову Друскина - объединение экзотерическое (28, л.3). И так называемый манифест Объединения, опубликованный в 1928 г. в "Афишах Дома печати", раскрывает понятие о "реальности искусства" на более объяснимом уровне, тем более, что основной ав-

I4) Очевидно, что "сапог" здесь - "иероглиф" литературного произведения, соответственно "кожа" и "гвозди" обозначают, например, перо и бумагу (см. ниже об иероглифах у обэриутов).

I5) Ср.: "создание произведений есть мироздание".

I6) Письмо к К.В.Пугачевой, предп. октябрь 1933 г. (черновик).

тор его, Заболоцкий, не входил в "эзотерическое" объединение "чинарэй". Здесь отметим, что круг "чинарэй" не совсем совпадает с кругом обэриутов. Друскин пишет:

"Еще до появления в литературе "Обериутов" возникло неофициальное литературно-философское содружество, участники которого называли себя "Чинарями". Слово "Чинарь" придумано Александром Ивановичем Введенским. Произведено оно, я думаю, от слова "чин" (имеется в виду, конечно, не официальный чин, а духовный ранг). С 1925 до 1926 или 1927 года Введенский подписывал свои стихи: "Чинарь авто-ритет бессмыслицы". Даниил Иванович Хармс называл себя "чинарем-взиральником".

В одной из записных книжек Хармс упоминает Леонида Савельевича Липавского как теоретика Чинарея.

В конце 20-х годов ... (Введенский) "посвятил" и меня в Чинари.

К Чинарям принадлежал также поэт Николай Макарович Олейников¹⁷⁾.

Дабы ~~состности~~ обэриутское единство смешного и серьезного, приведем и другую - игровую версию объяснения слова "чинарь":

"...за первым следовал тот, который вскидывал свое негладкое лицо, изображая гордость. Как знакомо поводит он ноздрями! Все-таки я вспомнил и этого: даже ту неповадную историю с награждениями, когда он по своему разумению назвался чинарем и, чтобы имелось перед кем величаться, наградил таким же чином знакомую

17) Я.С.Друскин. Чинари. Текст зачитан В.Н.Сажиным на конференции "80 лет Даниилу Хармсу" 27 января 1986 г. в Музее Маяковского в Москве и любезно предоставлен нам докладчиком.

дворничиху, потом товарища милиционера, и еще кое-кого. Получившие звание должны были уткнуть носы в разные углы, и гнусавить "чины". Но так, понимаете ли, не было, каждый занимался своим привычным делом...".¹⁸⁾

Однако вернемся к манифесту ОБЭРИУ – его единственному официальному программному документу и, по невеселой иронии судьбы, – одному из немногих опубликованных обэриутских текстов. Существуют разные оценки его адекватности. Если В.Каверин, например, считает, что "говорит он, в сущности, не столько о принципах новой школы, сколько о неумении писать литературные манифесты" (35, 148), то зарубежный исследователь, впервые перепечатывая этот текст, отмечает в своем комментарии: "Декларация ОБЭРИУ ... говорит сама за себя, быть может, лучше, чем какой бы то ни было из литературных манифестов первых трех десятилетий нашего века" (102, 68). Существует мнение, что манифест ОБЭРИУ (в наличии которого И.Рахтанов, приводящий эту апокрифическую версию со ссылкой на свидетельство Владимирова, сомневался), "записан на фланели"; причем этот факт вызвал мемуариста на целое размышление, которое, пожалуй, стоит процитировать: "Я понял, что и здесь заключены пародия, игра. Такие важные хартии и документы всегда писались на пергаменте, скреплялись кровью, а тут – фланель ... в средневековом старофранцузском языке слово "фланель" означало "одеяло". Члены группы были

18) Из мемуарно-игровой прозы И.Бахтерева "Лавка с дырой, или чинарь-молвока (быль)". "Первый" – Д.Хармс, за которым следует автор слова "чинарь" – Введенский.

как бы укрыты одним одеялом..."¹⁹⁾ и т.д. Кому-то из исследователей "фланельная" версия даже послужила лишним свидетельством обэриутского "инфантализма". И.Бахтерев, однако, в личной беседе с автором данной работы эту версию решительно отрицал. Как бы то ни было, вот основные положения этого документа, автором которого, повторяем, принято считать Заболоцкого:

"ОБЭРИУ ныне выступает, как новый отряд левого революционного искусства. ОБЭРИУ не скользит по темам и верхушкам творчества, оно ищет органически нового мироощущения и подхода к вещам".

"Мы - поэты нового мироощущения и нового искусства. Мы - творцы не только нового поэтического языка, но и созидатели нового ощущения жизни и ее предметов".²⁰⁾ Наша воля к творчеству универ-

19) 69, I36. Из этих же воспоминаний, одного из первых опубликованных после длительного перерыва свидетельств о существовании ОБЭРИУ, формулировка "у" - "для забавы" (с. I37), а также сведения (со ссылкой на К.Минца) об анкете для вступающих в ОБЭРИУ, содержащей, в частности, вопрос: "какой сорт мороженого Вы предпочитаете?". По свидетельству И.Бахтерева эта анкета была составлена в 1929 г. специально по случаю вступления в группу самого младшего из ее членов - Ю.Д.Владимира.

20) Ср. выше цитату из Шкловского: "повернуть вещь, как полено в огне, а также описание (не лишенное ироничности) синхронной (вернее, несколько более ранней) ситуации в западном искусстве Ю.Тыняновым, со ссылкой на Гюбнера: "им (экспрессионистам), носителям "нового чувства жизни", "формальные искания" футуризма кажутся суетными" (Записки о западной литературе, цит. по 85, I29).

сальна; она перехлестывает все виды искусства и врывается в жизнь, охватывая ее со всех сторон".

"Нет школы более враждебной нам чем заумь²¹⁾. Люди реальные и конкретные до мозга костей, мы - первые враги тех, кто холостит слово и превращает его в бессильного и бессмысленного ублудка. В своем творчестве мы расширяем и углубляем смысл предмета и слова, но никак не разрушаем его. Конкретный предмет, очищенный от литературной и обиходной шелухи, делается достоянием искусства. В поэзии - столкновение словесных смыслов выражает этот предмет с точностью механики. ...Посмотрите на предмет голыми глазами и вы увидите его очищенным от ветхой литературной позолоты".

"Люди конкретного мира, предмета и слова, - в этом направлении мы видим свое общественное значение. Ощущать мир рабочим движением руки, очищать предмет от мусора стародавних истлевших культур, - разве это не реальная потребность нашего времени? Поэтому и объединение наше носит название ОБЭРИУ - Объединение Реального Искусства" (51, II-12;33, т.1, 521-523).

О "смешном" здесь ни слова, оно появляется только в следующих частях манифеста ("На путях к новому кино" и "Театр ОБЭРИУ"), да и то вскользь. Приведем начало последнего раздела ("Театр ОБЭРИУ"), автор которого - Даниил Хармс:

"Предположим так: выходят два человека на сцену, они ничего не говорят, но рассказывают что-то друг другу - знаками. При этом

21) Выпад против А.Туфанова и его "Ордена Заумников". Впрочем, Заболоцкий был "краиней правой" Объединения, Хармс и Введенский вряд ли разделяли в данном случае его резкость.

они надувают свои торжествующие щеки. Зрители смеются. Будет
²²⁾
это театр? Будет. Скажите — балаган? Но и балаган — театр"
(51, 12).

Обратим, однако, внимание на сильный отрицательный импульс в процитированном выше тексте. Дабы утвердить "новое отношение к предмету и слову", необходимо "очистить предмет" "от литературной и обиходной шелухи", "от ветхой литературной позолоты". Стремясь обострить это чувство очищения, обэриуты прибегали к парадоксальным антиметафорам. Так, на публичных выступлениях, которые заменяли им публикации и альманахи, на сцене рядом с Заболоцким воздвигалась сложная конструкция неизвестного назначения: Хармс и Бахтерев нашли ее на улице и окрестили "Фарлушки". Тот же смысл имеет известный обэриутский антилозунг "Искусство есть шкаф" (или "Искусство как шкаф", вар. — "шкап", в характерном написании Хармса). Элементарный эпатаж здесь не беспредметен, он подталкивает опять-таки к осознанию равенства искусства и жизни, слова и вещи. Реальный "материализованный" шкаф также присутствовал на выступлениях обэриутов. Оттуда появлялся Введенский, и, пока он читал, постепенно разворачивая длинный свиток, Хармс сидел на шкафу, скрестив ноги, попыхивал трубкой и загробным голосом повторял окончания строк, читаемых Введенским (см. в "Воспоминаниях о Заболоцком"). Бытовая конкретность обиходного предмета — шкафа находится на одном уровне с его магическим значением. Не случайно позже, когда с выступлениями было давно покончено, Введенский писал в стихотворении, которое,

22) "Скажите" — очевидная орфографическая ошибка, часто повторяющаяся в рукописях Хармса (вм. "скажете").

по свидетельству Друскина, сам приравнивал к философскому трактату (28, 21):

и тут за кончик буквы взяв,
я поднимаю слово шкаф,
теперь я ставлю шкаф на место,
он вещества крутое тесто.²³⁾

(Ковер Гортензия, 1934).

Вне сомнения, в свое время обэриутский шкаф был воспринят только как эпатах, в лучшем случае – как игра, в худшем – как издевательство. А ведь это был еще и иероглиф. Иероглиф – одно из основных обэриутских понятий. Мы введем его и будем употреблять как термин в том смысле, как понимал его, вводя в "чинарский" обиход, Липавский: "Иероглиф двузначен ... собственное значение иероглифа – его определение, как материального явления – физического, биологического, физиологического, психо-физиологического. Его несобственное значение не может быть определено точно и однозначно, его можно передать метафорически, поэтически, иногда соединением логически несовместных понятий, т.е. антиномией, противоречием, бессмыслицей.

Иероглиф можно понимать, как обращенную ко мне непрямую или косвенную речь нематериального, т.е. духовного, или сверхчувственно-

23) Ср. прозаический фрагмент Хармса "Как легко человеку запутаться...":

"Можно даже забыть где находишься и пускать стрелы в какой-нибудь маленький шапчик на стене. Гей! Шап!" Можно кричать ему. "Я тебя!" (1939-40).

через материальное или чувственное" (28 , л.5) ²⁴⁾ .

В определенном смысле внешняя сторона ОБЭРИУ была своего рода иероглифом его внутренней, закрытой стороны, - причем из этого не следует, что она, эта внешняя сторона была лишена самостоятельного значения. Эксцентричность внешней эстетики ОБЭРИУ, построенной на "балогизме" ²⁵⁾ , вызвала настоящую ярость среди современников - сторонников более "серьезного" восприятия реальности, что и привело в конце концов к почти поголовному физическому уничтожению членов Объединения. Эта эксцентричность - причина неоправданного снисходительного тона, по сей день нередко сопровождающего разговор об ОБЭРИУ. То "юмористами" назовут, то доброжелательно резюмируют: "Если попытаться одной чертой обвести деятельность "обэриутов" ..., окажется, что она почти нигде не выходит за пределы той атмосферы, которая напоминала серьезность старушки из рассказа Д.Хармса "Как старушка с луны свалилась" ²⁶⁾ (35, I52-I53) .

24) Можно предположить, что термин "иероглиф" возник у Липавского и Друскина не без влияния "Логико-философского трактата" Л.Витгенштейна, с текстом которого они вполне могли быть знакомы. Подобно Витгенштейну, "чинари"-теоретики пытались в своих логико-философских "исследованиях" построить систему от нуля, с помощью первичных понятий и элементарных операций.

25) Игровой термин, предложенный А.Александровым на конференции по творчеству В.Хлебникова 19 марта 1986 г. в Ленинграде (доклад "Хлебников и обэриуты"). Образован слиянием слов "балаган" и "алогизм".

26) Рассказ Хармса в действительности называется "О том, как старушка чернила покупала" ("Еж" № I2, 1928, с.II).

Не станем отрицать, что внешний вид обэриутского "иероглифа" был намеренно рассчитан на неправильное или поверхностное восприятие. Вернее, в той системе, где можно было назваться "Краковяк" или "Глицериновый отец", где "все можно написать зеленым карандашом" (Хармс, стих. "Осса"), "неправильного" восприятия быть не могло: любое восприятие было правильно на своем уровне. Иероглиф тем и отличается от буквенного слова, что его можно воспринять одновременно во многих различных значениях, в том числе просто как картинку. Поэтому обэриуты могли доходить до крайней степени "несерьезности", в основе которой всегда лежала самоирония, или, по удачному выражению одного из исследователей творчества Олейникова, "автоэпатаж". "Выступления обэриутов имели в себе много странного, чудаческого, внешне кое-чем напоминающего выступления футуристов и других "левых" поэтов в первые годы революции. Хармс и Введенский вносили в эти выступления элемент своеобразной театрализованной алогической игры" (48, 36). Различие между обэриутами и футуристами, однако, явно и заключается в различии между эпатажем и автоэпатажем; обэриутский театр, по существу, был прежде всего театром-для-себя — как в жизни, так и на сцене.

Хармс объявлял об имеющем состояться вечере обэриутов, стоя на карнизе Госиздата (ныне Дом книги в Ленинграде. См. 46, 242) и приплывал на выступление на плоту, сбитом из бутафорских бревен (см. 25, 104). Чтение стихов чередовалось с балетными и цирковыми номерами²⁷⁾. Однажды ведущий объявил: а теперь на углу Невского и Садовой прочтет свои стихи моряк Кропачев, — и он действительно

27) Ср. афишу несостоявшегося вечера "в трех покусах" под названием "Василий Обэриутов" (5, 302-303).

их там читал, пока на сцене была пауза (в афише его фамилия была напечатана перевернутыми буквами). Бахтерев, закончив чтение, падал навзничь, его уносили в темноте, вставив в пальцы зажженную свечку .
28)

Характерно, что за давностью лет стало трудно отличить истинные процессы от многочисленных апокрифов. (Кроме, разумеется, тех, случаев, когда с целью посмертной компрометации обэриутам приписывалось дешевое хулиганство , Так не вяжущееся с их излюбленным стилем пародийного панурговского глубокомыслия³⁰). Это - также очевидное подтверждение обэриутской идеи равенства слова и вещи, т.е. реальности мыслимой и реальности данной, и практическое воплощение лозунга "Искусство есть шкаф".

"Обэриутское поведение" - в быту точно так же, как и на сцене (в основном это касается Хармса, подробнее см. в соотв. разделе), - строится на специфической эстетике бессмысленного. Это прямо связано с их художественной практикой, где "универсальная воля к твор-

28) Эти и многие другие подробности см. в воспоминаниях И.Бахтерева "Когда мы были молодыми" (во II изд. - дополнены). Ср.: Вадим Назаров, Сергей Чубукин. Последний из ОБЭРИУ. - "Радуга", № 12, 1987.
29) См. напр. А.Дымшиц. Четыре рассказа о писателях. М.1964, с.9; Олегри. Литературные пенаты на Фонтанке. "Нева" № 3, 1982, с.198-200. Последняя публикация, по словам И.Бахтерева (в разговоре с автором), совершенно недостоверна.

30) Такая "панурговская"сцена - обмен репликами между чинарями - представителями предобэриутского объединения "Радикс" и К.Малевичем на встрече в 1926 г. с целью "консолидации левых сил города": "Сколько очков под зайцем" - "Граммофон плавает некрасиво".(53, т. I, ХУШ).

"чество" сообщала словесной реальности силу воздействия на реальность предметную. Как пишет Друскин о Введенском: "ведь он сам хотел, чтобы поэзия производила не только словесное чудо, но и реальное". Превращение слова в предмет "имеет для него также и сакральный, и эсхатологический смысл". "Но единосущность знака означаемому, вообще в языке противоречива, то есть алогична; бессмыслица Введенского и есть попытка осуществить единосущное соответствие знака означаемому, текста контексту". "Поэтому и бессмыслица Введенского, в отличие от абсурда Ионеско, не негативное понятие, а имеет положительное содержание, но оно не может быть адекватно сказано на языке, предполагающем подобосущное соответствие текста контексту, знака означаемому" (28: 91, 93) ³¹⁾.

Здесь же отметим, что тип "иероглифического", активно-неадекватного поведения имеет за собой известную культурную (точнее, контркультурную) традицию. В частности, на русской почве это традиция юродства. Не случайно "юродство" – один из ярлыков, которые навешивали на обэриутов ³²⁾ адепты более опосредованных способов восприятия реальности. Чтобы сразу отмежеваться от привнесенного ими в это понятие оттенка одиозности, сошлемся на специальное исследование А.М.Панченко:

"Юродивый балансирует на грани между смешным и серьезным, однажды воря собою трагический вариант смехового мира" (65 , 72).

31) Друскин оживляет применительно к Введенскому термины теологии XV века "подобосущность" (правдоподобие) и "единосущность" (истинность).

32) Прежде всего на Заболоцкого, успевшего напечатать "Столбцы" и "Торжество земледелия" (см.. 31 и 88).

"... между шутами и юродивыми есть принципиальная разница. Шут лечит пороки смехом. Юродивый провоцирует к смеху аудиторию, перед которой разыгрывает свой спектакль. Этот "спектакль одного актера" по внешним признакам действительно смешон, но смеяться над ним могут только грешники (сам смех греховен), не понимающие сокровенного, "душеспасительного" смысла юродства. Рыдать над смешным - вот благой эффект, к которому стремится юродивый" (65, 81).

На с. 83, рассуждая о театральности юродства, автор исследования приводит цитату, которая также представляется имеющей прямое отношение к нашему предмету. Приведем ее и мы:

"Произведение искусства ... имеет в виду эстетическое наслаждение, произведение же театральности - наслаждение от произвольного преображения, быть может эстетического, а быть может и нет... Разумеется, в конце концов и преображение, подобно многим другим способностям человека, становится искусством совсем другой природы, нежели живопись, музыка, поэзия, архитектура и прочие ³³⁾ искусства".

Из всего сказанного в этом разделе хотелось бы сделать следующий вывод: обэриуты, как позже - теоретики и практики хэппенинга, хотели вернуться к тому изначальному, не опосредованному еще различными "приемами" и вообще способами, виду человеческого творчества, когда "наслаждение от произвольного преображения" еще не разделилось на "эстетическое" и "не-эстетическое". Вернее, когда понятие "эстетическое наслаждение" (в современном сознании связанное с определенной "суммой приемов") еще не заслонило этого трудноопределимого "неэстетического", не вытеснило его в забытые подсознательные сферы. Что такое это "неэстетическое" наслаждение? - "сакральное" ли,

33) Н. Евреинов. Театр как таковой. Спб, 1913, с.28-31.

"магическое", "игровое", "исследовательское" - все эти слова в данном случае обозначают одно и то же: творчество, еще не отягощенное сбруей эстетических категорий, еще не ставшее собственно "искусством". Между творцом, творением и перцепиентом еще нет дистанции. Юродство также было напоминанием об этом изначальном состоянии сознания. Поэтому "зрелище юродства как бы обновляет "вечные истины", оживляет страсть" (65, 85). Причем, что характерно, "преображение" отменяет необходимость "изображения", лицедейства: "Юродивый никого не играет, он изображает сам себя" (65, 93).

Внутренняя и внешняя театральность ОБЭРИУ, причем основанная не на подражании (изображении), а на преображении, позволяет нам связать выводы этого раздела с некоторыми положениями предыдущего - на основе понятия иронии:

Ироник, превращая свое существование в непрекращающийся театр-для-себя, сознательно "остраняет" окружающую реальность на глубоко личном уровне ³⁴⁾. Это - первый самоотверженный шаг на пути к более непосредственному восприятию реальности, ставшему одной из основных проблем современного искусства. "Ирония приходит на помощь художнику тогда, когда он совершенно произвольно творит и разрушает свой поэтический мир ... "Она возникает, когда соединяются чутье ³⁵⁾ к искусству жизни и научный дух".

Именно поэтому так важна роль иронии в современном искусстве.

34) Ср. магистерскую диссертацию С.Кьеркегора ("О понятии иронии" (1841).

35) Цит. по 15, 49. На взятое в кавычки ссылка: Литературная теория немецкого романтизма, Л., 1934, с.176. Подчеркнуто нами - А.Г.

"Вместо осмеяния других личностей или вещей... новое искусство высмеивает само искусство. ... Искусство никогда не обнаруживало свою магическую силу более ясно, чем в этой насмешке над собой. Благодаря этому самоубийственному жесту искусство продолжает оставаться искусством, его самоотрицание чудесным образом приносит ему самоохранение и триумф" (104, 44).

4. Проблема случайности.

В этом разделе, следуя традиции "чинарей", попытаемся перевести наше исследование на лингвистически-философскую основу.

"Обэриутское поведение" имеет прямое отношение к исследованию механизма случайности, который очень интересовал, в частности, Хармса и Введенского. Здесь обэриуты выступают прямыми предшественниками концептуализма и искусства "действия". Единство искусства и жизни отнюдь не означает, что статус произведения можно придать любому проявлению художника (недаром современные художники уделяют этой проблеме такое большое внимание). Здесь, как и в словесной бессмыслице - "зауми" - важен момент необходимости, точности, которая делает конкретную случайность осколком, отражающим всю бесконечную случайность мира, и не может быть обеспечена ничем, кроме банальной "художественной интуиции" - следствия всеобъемлющего внутреннего ощущения акциденциальности мира.

Обратимся еще раз к книге В.В.Кандинского: "Посреди палитры особый мир остатков уже пошедших в дело красок ... Это - мир, ... определенный и созданный случайностями, загадочной игрой чужих художнику сил. Этим случайностям я обязан многим... Нередкими часами я рассматривал их с удивлением и любовью" (37, 33-34).

"Мир был еще субстанциален" (25 , 59), оговорился Г.Гор, млад-

ший современник обэриутов (между прочим, входивший в список "перспективных" членов Объединения, см.: 19, 76), имея в виду свое юношеское мировосприятие до приезда в Ленинград 20-х годов (из провинции). Можно предположить, что по приезде туда мир "стал уже" акциденциален. Острое ощущение акциденциальности мира — одна из главных черт сознания эпохи относительности³⁶⁾, эпохи этического, эстетического и религиозного релятивизма. Впрочем, еще Гегель писал:

"Внутренняя неустойчивость, душевная разорванность, воплощающаяся во всяческих отвратительнейших диссонансах, сделалась модной, главным образом, в новейшее время и привела в искусстве к тому юмору по поводу мерзости и к той шутовской иронии, которые были излюблены, например, Теодором Гофманом" (23, 227. Ср. статью А.Блока "Ирония").

Эстетика случайного во многом перенята обэриутами у их предшественников — футуристов, в основном это относится к Хлебникову. Сошлемся на известную статью Ю.Тынянова (уже цитированную нами во Введении), где он, в частности, пишет:

"Хлебников ... открывает новый строй, исходя из случайных смещений"; "для него нет "низких" вещей ... В этих методах — мораль нового поэта. Это мораль внимания и небоязни, внимания к "случайному" (а на деле — характерному и настоящему" (90, т. I, 25, 29-30).

Здесь практически развиты теоретические положения также уже цитированной нами статьи "Литературный факт": новый "конструктивный принцип ... вырисовывается на основе "случайных" результатов и "слу-

36) Ср. цитированное выше высказывание Кандинского о влиянии факта разложения атома на его художественное мировоззрение.

чайных" выпадов, ошибок" (86, 263). Эти положения о роли случайности и формировании нового конструктивного принципа интересуют нас постольку, поскольку обэриуты продолжили Хлебникова, но и противопоставили себя ему именно развивая поэтику "ошибки"³⁷⁾, поэтику случайного и невозможного - как средство постижения философской категории случайного, актуализирующейся в условиях "уже акцидентального" мира. Отодвигая подробные текстологические доказательства во вторую главу, приведем еще одно теоретическое положение (Б.Эйхенбаума), последние строки которого опять-таки выводят нас на границу между "литературой" и "не-литературой":

"Смена проблем и смысловых знаков приводит к перегруппировке традиционного материала и к вводу новых фактов, выпадавших из прежней системы в силу ее естественной ограниченности. Включение нового ряда фактов ... является как бы их открытием, поскольку существование вне системы ("случайность"), с научной точки зрения, равносильно небытию" (93, 47).

Произведя некоторую подстановку, получим следующее: "перегруппировка традиционного материала", выполненная обэриутами на основе "поэтики случайного", поставила Объединение "вне системы" литературы; пристальное внимание обэриутов к вопросам небытия находится в определенной связи с этой их "внесистемностью", вне- (или "над-", или "до-") -литературностью.

На случайностях "столкновения словесных смыслов" построена исход-

37) Ср. роль орфографической и синтаксической ошибки в рукописях Хармса и его известное (в достаточной степени самоироничное) высказывание: "На замечание: "Вы написали с ошибкой" ответствуй: "Так всегда выглядит в моем написании".

ная обэриутская заумь. "При этом "многие тексты Введенского поразительно напоминают экспериментальные тексты, к которым прибегает современная лингвистика, стремясь проникнуть в сущность проблемы значения" (4 , 108).

"Я читаю Вересаева о Пушкине, - приводит Друскин слова Введенского. - ... Интересно, как противоречивы свидетельские показания даже там, где не может быть места субъективности. Это не случайные ошибки. Сомнительность, неукладываемость в наши логические рамки есть в самой жизни... Да и всякое описание неверно. "Человек сидит, у него кораблик над головой" все же правильнее, чем "человек сидит и читает книгу".

"Некоторую аналогию" Друскин находит у Кьеркегора: "Истина - абсолютная субъективность". Но субъективность истины у Кьеркегора и у Введенского не субъективизм и не психологизм, но их отрицание и одновременно отрицание их контрапротивоположности - объективизма; абсолютная субъективность - вне и противоположения субъективизма и объективизму и не субъект-объектного отношения".

Размышляя о специфике некоторых поздних произведений Введенского, Друскин пишет: "По... классификации Ю.М.Лотмана это молчание, которое можно назвать также бессмысленным молчанием" (имеется в виду работа Ю.М.Лотмана "Статьи по типологии культуры", Тарту 1970); молчание здесь, как и в классических восточных системах, рассматривается как способ "наиболее глубокой коммуникации".

"Бессмыслицу, алогичность, непонимание связывают иногда с иррациональностью, а последняя ассоциируется часто с некоторой неясностью или смутностью, - говорится в заключении исследования. - Бессмыслица Введенского не иррациональна, а арациональна. Хотя Логос и логичность происходят от одного корня, но это два разных и

иногда несовместных понятия. Logos - не *nus* и *sermo* - не *ratio*..

... Логос именно алогичен, но алогичность не обязательно иррациональна. И стихи и проза Введенского, особенно начиная с 1929 года, и по языку и композиционно очень четки и ясны, почти прозрачны" (28, лл. 14, 64, 73, 112).

Памятуя высказанное выше предположение о влиянии на "чинарей"-теоретиков Трактата Витгенштейна, уместно будет привести здесь некоторые положения этого Трактата:

"то, что вообще может быть сказано, может быть сказано ясно, а о чем невозможно говорить, о том следует молчать" (18, 29).

"4.003. Большинство предложений и вопросов, высказанных по поводу философских проблем, не ложны, а бессмысленны. Поэтому мы вообще не можем отвечать на такого рода вопросы, мы можем только установить их бессмысленность" (18, 44).

Продолжим цитацию, обращаясь уже к исследованию советского ученого: "...представление о случайности, - пишет В.Налимов, - ...может рассматриваться и с чисто языковых позиций, если одной из функций языка мы будем считать задачу свертки и воспроизведения информации. С этих позиций отнесение какого-либо явления к категории случайного определяется нашими языковыми возможностями. Может оказаться, что явление, описываемое нами сегодня как случайное, через некоторое время после того, как будут найдены новые средства его представления и анализа, будет рассматриваться как неслучайное" (56, 64). Авторский пример явления подобного типа - "сигнал с другой планеты".

На основе процитированных текстов продолжим начатую выше подстановку:

случайность равна небытию;

о чем невозможно говорить, о том лучше молчать;

понятие случайности зависит от наших языковых возможностей; всякая случайность – необходимость в потенции (для соответствующей системы);

С точки зрения проблемы значения обэриутский текст – семантический эксперимент.

Обэриутская заумь, "бессмыслица", построенная на поэтике случайного – знак эзотерического молчания. Но она же иероглиф – "сигнал с другой планеты".

Обэриутская элементарность – "минус-прием" на грани пародийного примитива и экзистенциальной "последней прямоты".

Обэриутское смешное – в известной степени результат осознания неадекватности какой бы то ни было верbalной формы выражения неверbalного опыта.

5. Выводы

Объединяя название "обэриуты" трех членов ОБЭРИУ (Хармса, Введенского, Заболоцкого) и формально не входившего в группу Олейникова, мы вполне отаем себе отчет в существующих между ними различиях, как в плане поэтики, так и в более интимном плане "жизнетворчества". Именно поэтому мы составили II главу из четырех разделов, каждый из которых посвящен рассмотрению соответствующего аспекта поставленной проблемы в творчестве одного из названных писателей. Смешное выступает у них в неодинаковом обличье: пародия с максимально расширенным прицелом у Олейникова, остроненное живописание предметного хаоса – у Заболоцкого, "звезда бессмыслицы" – семантической – у Введенского, ситуационной – у Хармса. (Ср. 28, л.18). Однако сам факт бытования (пусть ограниченного) в литературоведении

качественного определения "обэриутский" (впрочем, не всегда адекватно употребляемого в силу недостатка информации), говорит за существование определенных общеобэриутских черт, причем даже не на уровне поэтики, а на уровне "мироощущения". Одной из основных составляющих общей основы этого мироощущения представляется специфическое обэриутское отношение к смешному. Оно предстает главным образом в трех взаимосвязанных аспектах:

1. Аспект эстетический – ироническая поэтика, возникающая как негативная реакция на существующие формы художественного выражения и проявляющаяся как на словесном уровне (пародия), так и на уровне "жизнетворчества" (автоэпатажная театрализация поведения).
2. Аспект философско-лингвистический – смешное как констатация невозможности верbalной реализации невербального опыта (поэтика случайного и невозможного): нарочитый инфантилизм, навязчивый повтор, неадекватность действий, иррациональные сравнения и определения, ложная мотивировка и пр.).
3. Аспект этический – смешное как близнец, эвфемизм, амбивалентный двойник страшного (черный юмор, морализм, травестиированная эсхатология).

Последний вывод, поданный здесь как предварительный, подробно иллюстрирован во второй главе на уровне текста, что уже само по себе смешно.

ГЛАВА ВТОРАЯ

РАЗДЕЛ I

НИКОЛАЙ ОЛЕЙНИКОВ: ИРОНИЯ КАК СПОСОБ СУЩЕСТВОВАНИЯ

Николай Макарович Олейников (1898-1942) не считал себя профессио-
нальным поэтом. Основной была для него работа в литературе для детей:
журналы "Еж" и "Чиж", отдельные издания многочисленных очерков и рас-
сказов. Эта часть творчества Олейникова заслужила в свое время и по-
пулярность, и доброжелательные отзывы критики.³⁸⁾ А его иронические
стихи "для взрослых", которые при жизни поэта почти не печатались, бу-
дучи рассчитаны как бы на узкий круг друзей и знакомых - "расходились
в списках, заучивались наизусть" (69, 129. См. также 30, 292). Очевид-
но, в этих стихах содержался какой-то важный для развития поэтиче-
ского слова и смысла фермент.

Формально Олейников не входил в ОБЭРИУ, но фактически его тесная
связь с Объединением несомненна. Об этом говорят не только биографи-
ческие моменты - дружеские отношения, совместная работа, общность
научных и творческих интересов,³⁹⁾ но, в первую очередь, сами тексты
стихотворений.

38) См., напр.: Детская литература. Критический сборник под ред. А.В. Луначарского, М.-Л., 1931, сс. 33, 51.

39) См.: Бахтерев И., Разумовский А. О Николае Олейникове. День по-
эзии, Л., 1964; Рахтанов И., цит. пр.; Каверин В. В старом доме, "Зве-
зда", № 10, 1971; Гинзбург Л. Заболоцкий двадцатых годов, Из старых
записей (Олейников), в кн.: Гинзбург Л. О старом и новом, Л., 1982;
сб. Воспоминания о Заболоцком, М., 1977 (П изд. 1984), статьи Т.Липав-
ской, Н.Степанова, Н.Чуковского; сб. Мы знали Евгения Шварца, Л.-М.,
1966, статьи Н.Чуковского, Л.Пантелеева, и др. Отметим, что И.В.Бах-
терев в указанном выше интервью "Последний из ОБЭРИУ" вспоминает о
собрании, на котором Олейников был единогласно принят в ОБЭРИУ (с.54).

Бесполезно искать у Олейникова аутентичные свидетельства "лирического переживания". Игра, мистификация, пародия — вот основа, на которой построены его стихи. Они написаны от первого лица, но это лицо, как правило, не "лирический герой", а "пародическая личность" (по Тынянову). По словам самого Олейникова, эти стихи подобны "историческим повестям для юношества" (24, 410): личность автора в них отсутствует. Часто это пародии на околовературные жанры (послание, застольная речь, экспромт, стихи на случай, стихи в альбом) и приурочены к какому-то реальному событию. Автор упорно подчеркивает эту приуроченность, привязанность к быту, сюжетность, конкретность своих стихов. Однако пародийно-гротесковая поэтика обнаруживает ироничность этой посылки. Стихи Олейникова не адекватны родившему их переживанию; действительность, стоящая за ними, не деформирована, а фиктивна.⁴¹⁾

Знавшие Олейникова пишут об особой связи между его жизнью и его творчеством. Связь жизни с творчеством, превращение того и другого в единую игру — один из основных обэриутских принципов, и смысл

40) О связи между иронией, пародией и мистификацией ср. у А. Вулиса (22, 97-99).

41) О пародичности "любовных" посланий Олейникова говорит, в частности, многочисленность и (по воспоминаниям) взаимозаменяемость адресатов — реальных лиц из круга друзей и сотрудников.

В этом стиле и в этих жанрах подвизались также Е. Шварц (Н. Чуковский отдает ему пальму первенства — см. 55, 30), и Н. Заболоцкий (см. 33, т. I, 451-473; ср. у Л. Гинзбург (24, 348), Т. Липавской (19, 47-49)). Однако у обоих произведения подобного рода не выходят за рамки литературной шутки "для внутреннего пользования".

этой игры с реальностью заключен, очевидно, в следующем. Повседневное человеческое общение представляет собой систему условностей, предполагающую существование исторически и психологически устоявшихся законов общения. Подобно тому, как новая поэтическая школа отвергает устаревшие литературные каноны, чтобы освежить и обновить слово, "чудак" делает попытку отказаться от общепринятых условностей на уровне поведения, заявляя об их относительности, случайности, заменимости и тем самым освежая, обновляя взгляд на мир. Поведение "чудака" (корни этого поведения уходят в фольклорную традицию) сродни поведению ребенка, для которого условность еще не успела превратиться в привычку; с общепринятой точки зрения и ребенок, и "чудак" - смешны, они нарушают обыденный порядок. "Чудачества" обэриутов, несомненно, связаны с "инфантильными" и "карнавальными" чертами их творчества, с их стремлением взглянуть на мир "голыми глазами".

Поведение Олейникова, так же как и его стихи, строилось на сплошных мистификациях, розыгрышах, "фольтиках" (см. напр.: 69: I29, I50; 55: 29, 42; I2, I54); очевидно, что адекватность поступка переживанию была у него не больше, чем адекватность текста действительности. Каждый такого рода поступок, помимо реакции на определенную ситуацию, становился еще одним вкладом в создание фиктивного образа, близкого к "пародической личности". Характерно, что Олейников представлялся как "внук Козьмы Пруткова" (I2, I54) то есть живой потомок заведомо не существовавшего предка. Таким образом, он "отсутствовал" не только в своих текстах, но и "в самом себе" (ср. 98, I20).

Говоря об иронии как способе подхода к миру, нельзя обойти вниманием наиболее глубокое и подробное исследование этого феномена -

магистерскую диссертацию С.Кьеркегора "О понятии иронии, с постоянным вниманием к Сократу" (1841). Обобщенный образ ироника, суммированный датским философом в этой работе, имеет значение не только для полемики тех лет по поводу романтической иронии — он претендует на более универсальный смысл. Ироник, по Кьеркегору, "сам является зрителем, даже производя какое-либо действие (...) Он живет (...) гипотетично (...) Чувство не имеет реальности для ироника, и он редко выражает свои ощущения, разве что в форме оппозиции. Инкогнито насмешки скрывает его скорбь, веселье его обернуто в плач" (99, 300-302). Ирония как способ существования, по Кьеркегору, есть высшая степень негативной свободы; главное стремление ироника — "жить поэтически" — на самом деле попытка превратить мир и собственную самость из вещи "в себе" в вещь "для себя". "Но для того чтобы суметь воссоздать себя поэтически, ироник не должен иметь ничего "в себе" (100, 298). Задолго до формалистов Кьеркегор пишет об "остранении": "Все существование (existence) отчуждается от иронического субъекта (...) Он, в свою очередь, остраняется (estranged) от существования и поэтому действительность теряет для

42) См. напр.: Гегель. Лекции по эстетике, кн. I, М. 1938, с.68-72, 304; Kierkegaard. A collection of Critical Essays, N.Y., 1972; Søren Kierkegaard. Wege der Forschung, Darmstadt, 1971; Allemann B. Ironie und Dichtung, Füllingen, 1956.

43) т.е. эстетизация. См. также: С.Киркегор. Наслаждение и долг. СПб, 1914.

него свою ценность (...) он и сам становится до некоторой степени нереальным" (99, 276).

Это остранение от действительности, отсутствие в самом себе – источник эстетизма ироника и его внутреннего трагизма. Эстетизация как стремление превратить каждое явление действительности и каждый свой поступок из "вещи в себе" в "вещь для себя" порождает проблему двойника, "потери своей тени" в романтизме (100, 61). Поскольку "ироник" – в известной степени автопортрет самого молодого Кьеркегора в той "эстетической" стадии, преодолением которой – основной пафос начального периода его творчества, стоит отметить, что раздвоение личности было для него мучительной проблемой (см.: 98, 120), и в своих философских трудах он обычно скрывался под псевдонимами, нередко спорившими между собой.

Мотив двойника как проблема идентичности самому себе – один из центральных у обэриутов⁴⁴⁾, причем и у этого мотива есть глубокие фольклорные корни.

Таким образом, создание фиктивного образа, "концептуальность" поступков, непрямые взаимоотношения текста с реальностью, "остране-

44) См. в воспоминаниях И.Бахтерева (19 , 77-78): о формальном приеме в обэриутском театре, когда одно и то же действующее лицо появляется все время под разными фамилиями (Ертышкин, Куртышкин, Топтышкин, Топорышкин, Чушкин: или: Гарфинкель, Гарфункель, Харунд-финкель, Харланкер...) Ср. появление второй горничной (точно такой же, как первая) в рассказе Хармса "Вещь" или диалог двух кн.Меншиковых в "Минине и Пожарском" Введенского, трагикомическую проблему двойника в романе Вагинова "Труды и дни Свистонова", в стихотворении Олейникова "Перемена фамилии".

ние", игры с двойниками - все это укладывается в единую систему отношения к действительности, о которой писал, вспоминая Олейникова, В.Каверин: "Ирония ... была для него одним из способов существования" (35, 151).

Еще раз эстетизация и романтизм увязываются в единую формулу в связи с обэриутским поведением в статье А.Александрова о Хармсе: "Свою жизнь он превратил в странную артистическую игру, сделав искусство единственной формой общения с миром ... Так выразилась натура Хармса - романтика нового времени" (8, 290. Ср. в "Разговорах" Липавского: "Мы соответствуем немецким романтикам прошлого века...") Сравнение обэриутов с романтиками открывает целую цепочку интересных аналогий - правда, время наложило свой отпечаток на этот "новый романтизм". Создание образа "чудака" во все времена включало в себя элемент пародии. Но в данном случае эта пародия была направлена глашным образом внутрь, на себя, что позволило Л.Флейшману охарактеризовать этот тип поведения как "автоэпатаж".⁴⁵⁾ Эстетизация оборачивалас антиэстетизацией.

Отметим любопытное, не лишенное противоречий соотношение бурной революционной биографии Олейникова с его жизнью и творчеством в Ленинграде. Известно, что в гражданскую войну он ушел из донской казачьей семьи в Красную Армию; отец Олейникова, сочувствовавший белым, выдал им сына, его до полусмерти избили шомполами и должны были расстрелять, но он чудом ускользнул и снова бежал к красным (24, 409; 55, 29). Вопрос о возможной связи между трагическими коллизиями личной судьбы поэта и особенностями его мировоззрения не входит в компетенцию литературоведческого анализа. И, хотя предположения в этой области не лишены оснований, строгих предпосылок для каких бы то ни было выводов у нас нет.

45) "В сфере экстралитературной футуристический "зрелищный" эпатаж (раскраска лица, желтая кофта) сменяется автоэпатажем Хармса" (89, 5)

х х х

Учитывая сказанное выше о философской иронии, попытаемся показать, как соотносится с ней само творчество Олейникова.

Словесная ирония как "форма выражения мысли, когда слово или высказывание обретает в контексте речи значение, противоположное буквальному смыслу или отрицающее его" (40 , стлб. I79) здесь практически отсутствует, а если и присутствует, то только в сопровождении "остраняющей" расшифровки. Приведем пример, тем более интересный, что он зеркально совпадает с примером из "Поэтики" Б.В. Томашевского. В качестве иллюстрации к словоупотреблению, обратному ироническому снижению, Томашевский берет выражение: "Ах ты, не-годяй" (в ласкательном смысле) (81 , 41). Ср. у Олейникова ("Супруге начальника. На рождение девочки"):

В этой крохотной канашке
С восхищеньем замечаю
Благородные замашки
Ее папы-негодяя.

Засим незамедлительно следует пародийная "расшифровка", в которой, собственно, и заключено зерно комизма, основанного на характерном нагнетании чрезмерного (как правило, фиктивного) "чувства":

Негодяя в лучшем смысле,
Негодяя в смысле – гений...

В основном же словесная ирония попросту не нужна Олейникову. Ародический "автор" его стихов имеет в виду именно то, о чем пишет, будь то положительное переживание ("Чего нам бояться? Мы внешне здоровы, А стройностью торсов мы близки к орлам") или отрицательное ("Неприятно в океане Почему-либо тонуть"). Бесспорность этих нарочито тривиальных сентенций способствует усилию эффекта остра-

нения ("Душа есть самое драгоценное, Что есть у вас, что есть у нас. Ах, детство, детство золотое, Ушло ты навсегда от нас"). Передоверяя авторство псевдонимам, Олейников поднимает иронию на более высокий, надтекстовой уровень.

В русской поэзии Олейникову предшествовала целая традиция. Вслед за Я.Гординым назовем ее традицией "трагической клоунады": "от Мятлева - через Сашу Черного - к Олейникову и Хармсу. Линия эта мало изучена, значение ее не определено. А между тем она дала литерату⁴⁶⁾ре вещи весьма своеобразные и значительные" (26, 96).

"Смешное", причем в характерной обэриутской модификации (с элементами самопародии, черного юмора, абсурда и т.д.) выступает у Олейникова более активным и самоценным, чем у Хармса, Введенского или Заболоцкого тех лет. Порой о нем говорят как о юмористе, порой - как о сатирике, обличителе мещанства, обывательской психологии и "гримас наэпа". Однако стихи Олейникова, подобно "Столбцам" Заболоцкого, перерастают рамки конкретно-исторического "обличения", это, строго говоря, не юмор и не сатира. Дар "подмечать смешное в серьезном и видеть серьезное в смешном" (12, 155) шире этих рамок; о том же пишет сын поэта А.Н.Олейников: стихи Николая Олейникова заставляют "задуматься над смыслом самых обыкновенных вещей, когда простые предметы предстают в необычном освещении и внешне веселое повествование о них может неожиданно обрести неизменно трагическое звучание" (60, 127).

Рассмотрим средства, которыми создается этот комизм, и причины, в силу которых возникает этот трагизм.

46) Оставляя в стороне вопрос об аналогичных явлениях в зарубежной литературе, укажем для примера на издание: A Nonsense Anthology. Collected by Carolyn Wells, N.Y., 1958.

х х х

В основном "схема смеха" у Олейникова такова:

в схему изложения "серьезного" содержания укладывается содержание travestированное ("Карась", "Смерть героя" и др.);

в схему построения "серьезного" высказывания укладывается высказывание пародийное ("Другое дело кролики: По калорийности они напоминают солнечные дни");

на место привычно—"поэтичного" слова выдвигается нелепое, пародийно-графоманское, неадекватное:

Меня изумляет, меня восхищает

Природы красивый наряд.

И ветер как муха летает,

И звезды как рыбки блестят.

Как всякое новое явление в литературе, обэриуты должны были не только созидать, но и разрушать, и в наиболее чистом виде "разрушительная" функция проявилась именно в творчестве Олейникова.

Обэриуты декларировали разрушение стереотипа как способ выхода к новому слову, к новому видению мира. Изгонялось стереотипное литературное построение, стереотипный порядок ситуаций, стереотипное построение фразы, стереотипные сочетания слов (в этом они в известной мере продолжали дело футуристов, не занимаясь, правда, ревизией "слова как такового", возможности которой уже были выявлены футуристами). В стихах Олейникова стереотипы усиленно активизируются на лексическом и синтаксическом уровнях, в результате чего достигается компрометация стереотипа на уровне "лирического переживания".

Л.Гинзбург записывает в 1933 г.:

"Олейников убежден в том, что символическая и постсимволисти-

ческая поэзия не способны больше выражать современное сознание. Это у него общеобэриутское. Но Заболоцкий, Хармс связаны с хлебниковской системой ценностей природы и познания, и через Хлебникова о прошлом. Олейников пошел дальше. Он начинает с уничтожения наследственных сокровищ. Для того чтобы расчистить дорогу к новому слову, ему нужно умертвить старые" (24, 410). И далее: "Гротескный язык Олейникова поражает разные цели - от обывателя до символовистов" (24, 411).

Псевдо-графоманский, идущий от Козьмы Пруткова и капитана Лебядкина язык Олейникова отличается намеренной неточностью словоупотребления, переизбытком фиктивной эмоциональности, сочетанием нарочитого косноязычия с потугами на "изящный слог". Известно, что графоманское "творчество" было предметом специального интереса Олейникова. Аналогично герою Вагинова, собиравшего коллекцию безвкусицы ("Козлиная песнь"), Олейников коллекционировал графоманские стихи (см. 55, 30). Пародийное преломление этого квази-поэтического языка безотказно служит у него целям компрометации "лирического пафоса":

Я пойду туда, где роза
Среди дудочек растет,
Где из венчиков глюкоза
В виде нектара течет, -

заговаривается "автор" любовного послания "Шурочке Любарской". "Эта роза - ваше ухо", - объясняет следующая строчка. Нелепица приведенного четверостишия, следовательно, подражает галантному иносказательному параллелизму, принятому в пародируемом жанре. Но все здесь travestировано, смешено. Прежде всего, объект воспевания - ухо - пародийный аналог общепринятым лирическим объектам ("носки" у Пуш-

кина или "кудри" у Бенедиктова⁴⁷⁾. "Дудочки", очевидно, должны ствуют изображать волосы, окружающие ухо, причем в сильном увеличении, как бы под линзой микроскопа. Глагол "растет" подкрепляет впечатление своей подчеркнутой физиологичностью (роза растет среди "дудочек" - ухо растет среди волос). Продолжение аналогии уха - розы усугубляет нелепицу: "лирический герой" "срывает" ухо красавицы, дабы прошептать в него слова любви. И наконец, погибая по всем законам жанра ("Хлещет вверх моя глюкоза!"), герой заклинает возлюбленную, целиком превратившуюся в вожделенный орган:

В виде уха, в виде розы

Появясь передо мной.

При всем том в этих стихах есть то, чего, казалось бы, никак не должно быть - точная пластическая изобразительность:

Эта роза - ваше ухо!

Так же свернуто оно,

Тот же контур, так же сухо

По краям обведено...

Активизируя литературные штампы, Олейников заставляет их вступать в смехотворные отношения с канцелярскими штампами: "Я влюблен в Генриэтту Давыдовну (...) Ею Шварцу квитанция выдана", "Ура, виват, Лидочка, Ваше превосходительство мой!" Здесь есть нечто от влюбленных "бедных чиновников" Гоголя, Достоевского, Чехова, но очевидны и приметы времени: "Половых излишеств бремя тяготеет надо мной, Но уже настало время для тематики иной". "Ужель мы глупее

47) Ср. пародию Козьмы Пруткова на Бенедиктова, где на место романтического атрибута ("кудри") подставляется пародийно-эротический ("шея") (79 , 62).

в любовном вопросе, Чем тот же несчастный верблюд?".

Еще одно средство компрометации подложного поэтизма - подстановка на место ожидаемых слов, стертых от многократного "лирического" употребления, слов совершенно другого ряда, неожиданных своей конкретностью:

Блестит вода холодная в бутылке,

Во мне пополнения блестят.

И если я судак, то ты подобна вилке,

При помощи которой судака едят.

Я страстию опутан, как катушка,

Я быстро чахну, сам не свой.

При появлении твоем дрожу как стружка,

Ты ж отрицательно качаешь головой...

Часто подстановка конкретных слов на место абстрактных, привычно- "поэтических", дает добавочный смысловой эффект. Например, в стихотворении "На выздоровление Генриха":

Горчицы с уксусом живительным составом

Душа твоя да будет до краев напоена.

Если вникнуть в это невинное, на первый взгляд, пожелание, ясно, что оно гораздо ближе к черному юмору, чем к аппетитной застольной шутке

49

48) По свидетельству мемуариста, молодой Заболоцкий тоже говорил, что надо сравнивать отвлеченное с конкретным (20, 105), - подобное в разделе о Заболоцком. Как видим, "поэтика" Олейникова в известной мере пародирует поэтику "Столбцов".

49) Ср. экспромт Олейникова в ответ на предложение кондитерской фабрики написать "подходящие стишки" для обертки конфеты "Еж": "Утром съев конфету "Еж", в восемь вечера помрешь!" (69, 132).

Так общеобэриутский принцип "столкновения смыслов" применяется Олейниковым в пародийных целях. Высмеивается та степень "красивости" в литературе и псевдо-литературе, испытавшей сильное воздействие символизма, когда слово, угодившее в чрезмерно приподнятый контекст, теряет свое лицо, глубина его значения становится ненужной, смысл смывается потоком туманного пафоса, безразличного к судьбе отдельных слов.

Л.Гинзбург называет пародийный язык Олейникова "галантейным", "В качестве языка любви, любовной лирики "галантейный" язык выражает сознание людей, уверенных в том, что на месте ценности — мерзость, но что в хорошем обществе о мерзости говорят так, как если бы на ее месте была ценность. Это язык подложной эротики, бутафорского эстетизма" (24 , 343-344). Сходное употребление "галантейного" языка находим у Заболоцкого в "Столбцах" ("Народный дом", "Цирк" и др.)⁵⁰⁾.

То же компрометирующее значение имеют у Олейникова нарочито тривиальные, бедные или анти-рифмы, ритмические нарушения, вообще подчеркнутый "непрофессионализм". В этом тоже сказывается родство с Козьмой Прутковым и капитаном Лебядкиным, с традициями "мнимой поэзии":

Красивая, тактичная, меланхоличная!
Ты нежно ходишь по земле,
И содрогается все неприличное
И гибнет пред тобой в вечерней мгле.

50) Здесь можно было бы проследить определенные аналогии с прозой того периода, в частности с рассказами М.Зощенко, не забывая об отличии функций авторской иронии у Олейникова и у Зощенко.

Вот ты сидишь сейчас в красивом платьице
 И дремлешь в нем. Ты думаешь о Нем,
 О том, который из-за Вас поплатится -
 Он - негодяй и хам (его мы в скобках Шварцем назовем).

Живи, любимая, живи, отличная...

Мы все умрем.

А если не умрем, то на могилу к Вам придем.
 ("На день рождения Груни")⁵¹⁾

51) Опуская общеизвестные примеры из Козьмы Пруткова, предлагаем для сравнения строки менее именитых "предков" Олейникова из сб. "Мнимая поэзия":

Зефиры, вы, узрев любезной вы власы,
 Тихонько дуйте вы в прелестны вы власы.
 Когда потребно вы, вы члены холодите,
 Но буйностью вот вы кудрей вы не вредите...

(М.Попов, "Элегия", с. 44).

...И так, от бремя увядая,
 Спокойно смерти дождал.
 "Прости! страна и мать родная
 И сердцу милая!.., сказал!

.....

Питомец скорбей наслаждался
 Не больше час приятным сном,
 И в ветхом ру比ще своем
 Пошел. Не знаю, где девался.

(А.Щ. "Вот терпение", с. 106-107).

Интонация здесь соблюдена вплоть до мелочей, взять хотя бы это МНИМО-неумелое чередование обращений на "ты" и на "Вы", как будто пламенеющий автор то и дело сбивается на "слишком интимный" тон и тут же сам себя одергивает (ср. в стих. "Татьяне Николаевне Глебовой": "Для кого вы - дамочка, для меня - завод, Потому что обаянья от тебя дымок идет").

х х х

Остранныя свое лирическое "я", Олейников строит стихотворение на мистификации: фиктивном переживании, фиктивном сюжете. Сюжетные стихи создаются им в соответствии с принятыми в литературе законами развития действия, подчеркивается их увлекательная повествовательность и ударная концовка. Так, в стихотворении "Любовь" микро-"романчик" развивается по всем романским канонам: "Вы так боялись Любить меня", "Тут завязалась Между нами страсть", "Но стало скучно Мне через час". "Потом под утро" вспышка страсти повторяется, "Но это было Уж не любовь". Герой "Ушел походкой В сиянье дня", предложив на закуску мораль:

Любовь такая
Не для меня.
Она святая
Должна быть, да!

(Обратим внимание на характерную "графомансскую" рифмовку 2 и 4-й строк и это великолепное "да!", указывающее якобы на то, что эмоция перехлестывает литературную искушенность).

Пример построения чисто "юмористической" модели фиктивной ситуации - стихотворение "На именины хирурга Грекова", где явственно слышится знакомое: "Краса красот сломала член..." Напоминает оно и "доходчивые" детские стихи Маршака или Чуковского, причем сходство

усиливает герой - всемогущий "добрый доктор". Сложность заключена здесь в интонации - то самое умение "шутить с серьезным лицом", о котором часто упоминают мемуаристы.

Я пришел вчера в больницу

С поврежденной рукой.

Незнакомые мне лица

Покачали головой.

Осмотрели, завязали

Руку бедную мою,

Положили в белом зале

На какую-то скамью.

Вдруг профессор в залу входит

С острым ножиком в руке,

Лучевую кость находит

Локтевой невдалеке.

Лучевую удаляет

И, в руке ее вертя,

Он берцовой заменяет,

Улыбаясь и шутя.

Молодец, профессор Греков,

Исцелитель человеков!

Ты умеешь все исправить,

Хирургии властелин.

Честь имею вас поздравить
Со днем ваших именин.⁵²⁾

В "любовных" посланиях и "научных" стихах фиктивность переживания уже не так невинно-комична. Необходимо отметить, что эротическая тема вообще занимает важное место в творчестве обэриутов (ср. "Ивановы", "Народный дом", "На рынке" Заболоцкого; "Куприянов и Наташа", "Кругом возможно Бог" Введенского). В эпоху иронии и анализа любовь в искусстве, это последнее прибежище гармоничного и цельного человеческого "я", проходит сурвое "испытание кавычками".

Пародируя эротические мотивы, Олейников доводит пошлость пародического "автора" до крайней степени комизма:

Вы, по-моему, такая интересная,
Как настурция небезызвестная.

И я думаю, что согласятся даже птицы
Целовать твои различные частицы.
Обо мне уж нечего и говорить -
Я готов частицы эти с чаем пить.

.....
Я твой! Ласкай меня, тигрица!
Гори над нами, страсти ореол!
Но почему с тобою мы не птицы?
Тогда б у нас родился маленький орел.

("Татьяне Николаевне Глебовой").

52) Свидетельства мемуаристов позволяют в данном случае предполагать совместное авторство Олейникова и Шварца.

Однако, издеваясь над "галантейными" страстями, поэт все время имеет в виду второй план. На своем пародийном, вывернутом языке он говорит о любви и смерти, о их роковой ("р-роковой!") взаимосвязи. Анализируя балладу "Чревоугодие"⁵³⁾, пишет об этом и Л.Гинзбург: "по законам иронии, иронии в современном ракурсе, сквозь все эти гротескные словесные массы просвечивает высокое значение "вечных" тем (...), вдруг смешное кончается и начинается тоска:

И нет мне ответа,
Скрипит лишь доска,
И в сердце поэта
Вползает тоска.

Но сердце застынет,
Увы, навсегда,
И желтая хлынет
Оттуда вода.

И мир повернется
Другой стороной,
И в тело вольется
Червяк гробовой.

Это настоящая тоска, и принадлежит она настоящему поэту. Но это уже не та тоска и не тот поэт, какие завещаны нам поэтической традицией" (24, 4II-4I2).

53) Ср. популярность "гастрономических" тем как travestiрующих любовные в "мнимой поэзии" XУШ-XIX вв. (сб. "Мнимая поэзия", с. 51, 66, 245, 294 и др.).

Точно так же, смеясь над прутковским глубокомыслием "Служения науке" (напрашивается и другая ассоциация - чеховское "Письмо к ученому соседу")⁵⁴⁾, не следует забывать о научных интересах самого Олейникова: "Он подготовил к печати результаты своих математических исследований в области простых чисел"⁵⁵⁾. Эта работа вызвала живейший интерес специалистов, должна была появиться отдельной книгой" (12, 160). "Не может быть, чтобы я был в самом деле поэтом, - говорил Олейников Лидии Гинзбург, - вероятно, я математик" (24, 409)⁵⁶⁾. Учитывая эти факты, мы глубже оценим самоироничность трансвестированного пафоса олейниковского "Служения науке".

...Меня интересует мироздание.

Я стал задумываться над пшеницей,
Зубные порошки меня волнуют,
Я увеличиваю бабочку увеличительным стеклом:
Строенье бабочки меня интересует.

54) "В стихотворении "Служение науке" высмеивается бесплодное и бессильное интеллигентское умствование (...) и вместе с тем пародируются некоторые черты не только Лодейникова с его природолюбием, элегизом, "знаками" и преувеличением деталей, но и философской лирики Заболоцкого 1931-33 годов" (48, 189).

55) "Таблицы простых чисел", составленные Олейниковым, хранятся в Рукописном отделе ГПБ им. Салтыкова-Щедрина, ф. I232. - Прим. А.Г.

56) Ср. "Как я растрепал одну компанию" Хармса (характерный пример "автоэпатажа"): "Вот говорят, Олейников очень умный. А по-моему, он умный, да не очень. Он открыл, например, что если написать 6 и перевернуть, то получится 9. А по-моему, это неумно".

Везде преследуют меня - и в учреждении, и на бульваре -
 Заветные мечты о скрипиде,
 Мечты о спичках, мысли о клопах,
 О разных маленьких предметах,
 Какие механизмы спрятаны в жуках,
 Какие силы действуют в конфетах...

Сквозная тема микромира, мира под микроскопом приобретает у Олейникова большое значение как конкретный образ travestации человеческого мира. Здесь тоже прослеживается противоречивая связь с Заболоцким, который "открыл для поэзии микромир" (10, 178). Известно, что Олейников и Заболоцкий проводили "какие-то специальные опыты с жуками" (48, 151). Жизнью насекомых интересовался и Шварц (см. 55, 75; 146-147).

"Как бы для того, чтобы подчеркнуть шуточность и незначительность своих произведений, он их героями делал обычно не людей, а насекомых. В этом он бессознательно следовал древнейшей традиции мировой сатиры", - пишет об Олейникове Н. Чуковский (55, 34). Очевидно, что цель Олейникова шире, чем просто "подчеркнуть шуточность и незначительность". Л. Флейшман замечает: "Энтомологический герой из басенного превращен в субъекта интимной лирики - в традициях Достоевского с его сквозной метафорой человека-насекомого и поэтического творчества Лебядкина" (89, 17). Согласимся с польской исследовательницей А. Володзько: "Весь этот микрокосмос, находящийся в постоянном движении и смехотворный в силу своей ничтожности, является повторением и отражением того, что происходит в космосе. Даже блоха, героиня стихотворения "Блоха мадам Петрова", видит хаос, бессмыслицу и жестокость мира" (107, 225).

Переводя трагедийные конфликты большого мира в "насекомый" план ("Блоха мадам Петрова", "Таракан", "Смерть героя" и др.), поэт, с

одной стороны, стремился, подобно Заболоцкому, подчеркнуть всеобщность этих конфликтов; с другой - иронизировал над этим подходом, подчеркивая их относительность, ничтожность по сравнению с чем-то гораздо более огромным. Здесь между Олейниковым и Заболоцким есть интонационное и сущностное различие. "Николай Макарович при всем своем признании поэзии Заболоцкого называл его Фомой Опискиным", - свидетельствует Н.Степанов (19, 93). Видимо, Олейникову была чужда дидактичность, которую культивировал в себе Заболоцкий. Возможно, и взгляд Заболоцкого на трагичность микромира казался Олейникову чересчур серьезным. В его стихах можно усмотреть пародию на "самопожирающую вселенную" (76, 137) Заболоцкого, в частности, на знаменитое место из "Лодейникова" ⁵⁷⁾: "Жук ел траву, жука клевала птица, Хорек пил мозг из птичьей головы...". Ср. отрывок из стихотворения "Блоха мадам Петрова", который имеет в виду А.Володзько:

Страшно жить на этом свете:

В нем отсутствует уют.

Ветер воет на рассвете,

Волки зайчика грызут.

.....

Плачет маленький теленок

Под кинжалом мясника,

Рыба бедная спросонок

Лезет в сети рыбака,

57) По воспоминаниям И.Бахтерева, Лодейников - это было дружеское прозвище Олейникова (см. 5, 297).

Лев рычит во мраке ночи,
 Кошка стонет на трубе,
 Жук-буржуй и жук-рабочий
 Гибнут в классовой борьбе...

Далее уже трудно отличить "смешное" от серьезного:

Все погибнет, все исчезнет
 От бациллы до слона...

...Дико прыгает букашка
 С беспредельной высоты.
 Разбивает лоб бедняжка.
 Разобьешь его и ты.

Л.Флейшман пишет: "работу Н.Олейникова с ее демонстративной установкой на пародийность следует рассматривать не просто как одну из ветвей обериутского творчества, но и ... как обериутское "автопародирование", как пародирование самого "обериутства" (путем, в частности, поэтической легализации литературно-исторических корней Обериу)". По мнению исследователя, пародическая личность - олейниковский "технорук Н." - своеобразная параллель личности Хармса (правда, сын поэта А.Н.Олейникова в беседе с автором данной работы утверждал, что "технорук" в рукописи отсутствует и является изобретением одного из первых публикаторов Олейникова А.Дымшица, а строка "доверься, змея, техноруку" в оригинал звучит как "доверься, змея, политруку"). "Пародируется и противоположный обериутский фланг - натурфилософия Заболоцкого ... Предметом пародирования оказывается не просто конкретное литературное явление либо их совокупность, но дистанция между явлениями. Так, в отличие от пародирования классики у, например, Вл. Соловьева ..., в обериутской пародии надстроен еще один этап - у Хармса пародируется анекдотика о Пушкине, у Олейникова - принципы прутковской пародии плюс теоретико-литературные построения ближайшего окружения Обериу" (89, 10) - здесь имеются в виду теории Бахтина и формалистов.

Олейников затрагивает те же онтологические и экзистенциальные проблемы, которые достались обэриутам в наследство от русской философско-литературной поэзии, но переводит их на травестийный уровень. Так, в стихотворении "Таракан" на этом уровне встает проблема бессмыслинности смерти — едва ли не основная у обэриутов (особенно у А.Введенского, как будет показано в соответствующем разделе). Здесь есть все то же, что могло бы составить проблематику "серьезного" произведения: эпиграф из Достоевского, роковая обреченность, размышления о душе и загробном существовании; смерть предстает в понимании жертвы как бессмысленная, вместе с тем она обретает некий высший смысл, ибо герой приносится в жертву во имя определенных целей, недоступных его разумению.

Уже начиная с эпиграфа, все это пропущено через ироническое снижение. Эпиграф "Таракан попал в стакан"⁵⁹⁾ — измененное (возможно, намеренно — с пародийной целью) начало известного произведения Лебядкина:

Жил на свете таракан,
Таракан от детства,
И потом попал в стакан,
Полный мухоедства.

Олейниковский герой — "это мученик науки, А не просто таракан". Его предназначение — пасть жертвой исследований "вивисекторов"⁶⁰⁾.

59) В "Дне поэзии" (Л. 1966) —"попался в стакан", возможно, опечатка или описка в рукописи. Характерна подпись под эпиграфом, тоже явно ироничная: просто "Достоевский".

60) Изображение "вивисектора удалого" — еще одна апелляция к прошлому веку, — карикатура на "нигилиста" типа Базарова, на это пугало 1860-х годов, вернее, карикатура на карикатуру: "И стоит над ним лохматый Вивисектор удалой, Безобразный, волосатый, Со щипцами и пилой". Здесь есть и характерный прием остранения: человек, увиденный глазами насекомого. Впрочем, и этот прием используется пародийно.

Напрашивается аналогия с поэмой Заболоцкого "Птицы", где с эпической обстоятельностью, напоминающей о гомеровском описании ахиллова щита, излагается процесс препарирования голубя:

Если строение голубя хочешь узнать ты – какие
жилы в нем есть, как крылья устроены, ноги,
как расположены органы в нем и, подвешены чудно,
между костей образуют они тройную фигурку...

.....

Делай так, ученик, как я говорю. Приготовь свою доску.
Голубя навзничь рукой опрокинь. Маховые
перья вверх оттяни, закрепи на доске их винтами
так, чтобы крыльев вершины в углах оказались...

Вивисекция, препарирование – материализованный символ аналитического разума, "бедного воителя", разлагающего, дробящего огромный хаотический мир с целью постичь его структуру и смысл. И чем глубже внедряется анализ, тем слабее надежда на обретение гармонии. Исследователи не раз отмечали драму аналитического познания в творчестве Заболоцкого начала 30-х годов. Так, В.Альфонсов пишет: "герой Заболоцкого (...) раскрывается как выразитель очень современных методов и путей познания. К самой загадке всемирного бытия поэт часто идет не от самосознания яркого человеческого "я", а от картины мира, нарисованной аналитическим, безличным, в известной мере собственно научным знанием. (...) Заболоцкого, кстати, не покидало подозрение, что в деле поэтического познания мира все это, возможно, сизифов труд (...) Но духу анализа [он] противостоять не мог" (IO , I77-I78)

"Можно сказать, что он подменял самопознание познанием мира внешнего, с линейкой и циркулем подступал к самой вечности, – и в этом

его глубочайшая связь (...) с эпохой небывалого расцвета аналитических наук" (10, 223).

Без особой натяжки эти слова можно применить и к Олейникову. Только у него сама драма рационалистического подхода к миру пропущена, как и все остальное, сквозь призму иронии и самоиронии.

Роковые обстоятельства уготовили таракана в жертву науке. Он, однако, не подозревает о своем благородном предназначении. Особое впечатление создает при этом комичная антропоморфизация ⁶¹⁾ — иронический намек на то, что разница между тараканом и человеком, в сущности, не так уж велика:

...Таракан, сжимая руки,
Приготовился страдать.

Вот палач к нему подходит
И, нащупав ему грудь,
Он под ребрами находит
То, что следует проткнуть.

.....

Его косточки сухие
Будет дождик поливать.
Его глазки голубые
Будет курица клевать.

61) Ср. тот же прием в стихотворениях "Карась", "Муха", "Смерть героя", "Блоха мадам Петрова". У Заболоцкого — "Часовой", "Рыбная лавка", "Лицо коня" и др. Здесь прослеживается связь с условностями изображения в русском лубке и с особенностями инфантильного рисунка (подробнее в разделе о Заболоцком).

Так же, как и человека, таракана томит перед смертью вопрос о душе. И смерть для него бессмысленна и страшна, ибо представляется безусловным концом:

Таракан к стеклу прижался
И глядит едва дыша...
Он бы смерти не боялся,
Если б знал, что есть душа.

Но наука доказала,
Что душа не существует,
Что печенья, кости, сало -
Вот что душу образует.

Нетрудно уловить перекличку с известным "спором о душе" из "Торжества земледелия" Заболоцкого, когда на вопрос "Живет ли мертвцевов душа?" Солдат, возмущенный сказками о служащих эфирных "столбиках" - душах умерших, уверенно отвечает:

...Частицы фосфора маячат,
Из могилы испаряясь.
Влекомый воздуха теченьем,
Столбик фосфора несется
Повсюду, но за исключеньем
Того случая, когда о твердое разобьется.
Видите, как все это просто!

Краткая и емкая, мнимо-бесхитростная формула "Он бы смерти не боялся, Если б знал, что есть душа" годится в качестве иронического эпиграфа к целому периоду творчества Заболоцкого. Она имеет связь и с такими философскими произведениями Введенского, как "Гость на коне", "Зеркало и музыкант", "Кругом, возможно, Бог", "Четыре описания" и др., экзистенциальная напряженность которых, впрочем, тоже сопровождается элементом обэриутского черного юмора :

62)

Граждане взмолился я, родные,
Ведь у меня ребята есть грудные,
И эти молодые дети
Теперь одни останутся на свете.
И две жены моих красавицы
Теперь развратничать начнут.
О, хоть бы, хоть бы мне поправиться,
Но командир сказал - капут.
Подумай сам, ведь ты убит,
тут доктор помочь оказать не сможет,
и окровавленный твой вид
в земле червяк довольно скоро склонет.
Я говорю ему - нет командир,
червяк быть может склонет мой мундир
и может быть в теченье часа
моё сожрет все мясо.

63)

62) Ср.: "Там, в щели большого шкафа, Всеми брошенный, один, Сын лепечет: папа, папа... Бедный сын..." ("Таракан").

63) Ср. концовку баллады "Чревоугодие".

Но мысль мою и душу
 червяк не съест и я его не трушу.
 Но я уже не говорил. Я думал.
 И я уже не думал, я был мертв.
 Мое лицо смотрело на небо без шума,
 и признак жизни уходил из вен и из аорт.⁶⁴⁾

(*"Четыре описания"*)

64) Ср. у Олейникова:

Действительно, минуты не прошло,
 Как что-то из меня ушло.

Душою было это что-то.

Я умер. Прекратилась органов работа.

(*"Быть, случившаяся с автором в Ц.Ч. области"*).

Любопытен отрывок из записей Л.С.Липавского, приведенных Т.А.Липавской в ее воспоминаниях о Заболоцком: "Н.М.(Олейников). Я видел несколько раз во сне, что я умираю. Пока смерть приближается, это очень страшно. Но когда кровь начинает вытекать из жил, совсем не страшно и умирать легко.

И признак жизни уходил из вен и из аорт [Процитировано Липавским. - А.Г.] Н.А.(Заболоцкий). Мне кажется, я видел даже больше - момент, когда будто уже умер и растекаешься в воздухе. И это тоже легко и приятно..." (19 , 54).

Полный текст "Разговоров", записанных Л.С.Липавским в 1933-1934 гг хранится в архиве Я.С.Друскина у Л.С.Друскиной.

Так в "шуточных" стихах Олейникова с исключительной силой отражена главная эзистенциальная тема обэриотов - тема переживания на грани жизни и смерти, трагедия личного уничтожения. Но необходимо отметить определенную разницу в подходе к вопросу о жизни и смерти между Хармсом и Введенским, с одной стороны, и Олейниковым и Заболоцким (того периода) - с другой. Мировоззрение последних представляется более последовательно-аналитичным, в нем больше отчаяния, добытого из глубин рационального познания, исследования действительности орудием материалистического рассудка. Обратимся вновь к магистерской диссертации С.Кьеркегора. В последней инстанции, пишет он, ироник должен что-то для себя установить. Но для него этим установленным является "Ничто". Однако невозможно принимать Ничто всерьез без того, чтобы не прийти к чему-либо вместо Ничто (если оно принимается спекулятивно всерьез) или не впасть в отчаяние (если оно принимается всерьез лично). Ироник не делает ни того, ни другого: можно сказать, что он принимает Ничто не всерьез. Кьеркегор приводит характерный пример. Допустим, человек не знает, что такая смерть, является ли она чем-нибудь или вообще ничем. Он обладает незнанием, но и это незнание не принимает близко к сердцу - он относится к своему незнанию несерьезно. (На этой проблематике, в сущности, построен роман Вагинова "Бамбочада").

Стихи Олейникова отличает не столько эта "прямая" философская ирония, превратившаяся к тому времени в одну из основных особенностей современного сознания, сколько ирония над этой иронией. При этом его позиция как поэта и философа не становится позитивной: она как бы негативна в квадрате.

х х х

Поэзия Олейникова не существует без общелитературного контекста:

она как бы надстраивается на литературе, на культуре выражения чувств вообще. Она подчеркнуто не имеет "самостоятельного" значения. Ирония здесь надстраивается на иронии, пародия — на пародии, игра — на игре.⁶⁵⁾ Пародийность, как мы попытались показать, прослеживается здесь на нескольких уровнях:

- 1) на уровне языка (пародия на псевдо-литературу, на "плохие стихи");
- 2) на уровне литературы (пародируется литература вообще, как способ оформления мысли и чувства, и в частности творчество обэритов, его характерная поэтика и проблематика);
- 3) на уровне поведения (стихотворение как поступок и поступок как произведение искусства): пародируется ситуация и переживание.

Каково же было отношение Олейникова к позитивным ценностям и как оно отразилось в его творчестве? У Л.Гинзбург находим попытку осветить этот вопрос на основании анализа текста. По ее мнению, это отношение вскрывается именно в гротескных сочетаниях "высокого" с "низким": "вечные истины" (типа "мы все умрем"), заключенные в пародийно-пошлый контекст, обретают особую силу. "Серьезные и чистые" слова (поэт, смерть, тоска), впущенные "в галантерейную словесную гущу", "отдают свои наследственные смыслы" и начинают означать "то, чего никогда не означали". "Слово поэт, уцелевшее в таком контексте, не может означать того поэта, какой был у Державина, у Пушкина (...), у Блока, у Маяковского. Тем не менее он поэт — человек страдающий и стихами пишущий о любви, о голоде и о смерти

65) Сходные явления находят исследователи в "Столбцах": "сама перевернутость — перевернута, сама двусмысленность — двусмысленна" (48 , 87).

(...) Так получается новый языковой знак для обозначения поэта другого качества" (24, 4II).

Л.Гинзбург ссылается на свидетельство самого Олейникова, который на ее слова: "вы расшиблись в лепешку ради того, чтобы зазвучало какое-то слово" ответил:

" - Я для того только и пишу, чтобы оно зазвучало" (24, 4II).

В этом высказывании, очевидно, есть доля истины. Однако, зная общую направленность творчества Олейникова, его стиль (в широком смысле, как способ поведения), позволим себе предположить: нет ли здесь также известной доли иронии?

РАЗДЕЛ II

РАННИЙ ЗАБОЛОЦКИЙ: ИСКУШЕНИЕ СМЕХОМ

Творчество Николая Алексеевича Заболоцкого (1903-1958) принято делить на несколько периодов, и, что бы ни говорилось об органичной связи между ними, деление это обоснованно. Об этих периодах, или этапах, так или иначе упоминают все исследователи творчества Заболоцкого⁶⁶). Сегодня анахронизмом выглядит несправедливый перекос внимания в сторону более поздних периодов, предвзятая критика или снисходительная недооценка периода "Столбцов" и "Торжества земледелия", как будто это была какая-то подлежащая исправлению ошибке.⁶⁷ В специальных работах, посвященных этому периоду, убедительно дока-

66) См. напр.: Македонов А. Николай Заболоцкий. Жизнь, творчество, метаморфозы, Л., 1968 (П изд. - М., 1987); Турков А. Николай Заболоцкий, М., 1981; Павловский А., статьи о Заболоцком в книгах: Поэты-современники, М.-Л., 1966; Память и судьба, Л., 1982; Советская философская поэзия, Л., 1984, и др.

67) Так, по мнению Е. Осетрова, "Заболоцкий выдержал смертельное единоборство с авангардизмом; "Столбцы" и "Торжество земледелия" - - "в конечном счете (...) - экспериментальная поэзия, не более. Если бы Заболоцкий остановился на сделанном (...), он разделил бы участия некоторых из своих сотоварищей по Объединению" (61, 226-231). Ср. у В. Кожинова (39, 254-255).

Убедительное опровержение этой "концепции" см. в статье Б. Сарнова "Восставший из пепла", в кн.: Сарнов Б. Бремя таланта, М., 1987. Там, в частности, говорится: "В стихах позднего Заболоцкого сохранились все элементы его прежнего художественного зрения" (с. 254).

зываются его весомость и самостоятельный интерес.⁶⁸⁾

Однако ни в одном из этих исследований не уделялось специальное внимание проблеме смешного в раннем творчестве Заболоцкого (за исключением, правда, упомянутой статьи Б.Сарнова, вышедшей после написания этой главы). Учитывая неоднородность произведений Заболоцкого конца 20-х - начала 30-х годов, выберем для анализа общеобэриутских и специфических черт смешного, его истоков и функций в связи с другими аспектами творчества поэтацикл "Столбцы" (1926-1929) с примыкающими к нему стихами тех лет и поэму "Торжество земледелия" (1929-1930).

Произведения 1926-1929 гг., не вошедшие в книгу "Столбцы" ("Дуэль", "Восстание", "Баллада Жуковского" и др.), имеют более явные обэриутские черты, их основная поэтическая цель - те же поиски смысла в бессмыслице, которыми занимались в то время Хармс и Введенский. Собственно смешное в этих стихах носит акциденциальный характер, происходя от столкновения словесных смыслов и синтаксических сдвигов, неотъемлемых черт обэриутской поэтики, и еще не

68) Напр.: Альфонсов В. Слова и краски, М.-Л., 1966; Гинзбург Л. Заболоцкий двадцатых годов. В кн.: О старом и новом; Максимов Д. Н. Заболоцкий. Об одной давней встрече, "Звезда", № 4, 1984; Семенова С. Человек, природа, бессмертие в поэзии Н. Заболоцкого, "Литературная Грузия", № 9, 1980; Björling F. Stolbcy by Nikolaj Zabolockij. Analyses, Stockholm, 1973; Masing-Delic I. Some Themes and Motifs in N. Zabolockij's stolbcy, Scando-Slavica, Copenhagen, 1974, t.XII; Pollak S. Grand Bal..., "Poezja", No. I, 1967, и др.

приобрело тех отличительных особенностей, которые выявляются в "Столбцах" и ранних поэмах.

Х Х Х

По свидетельствам современников, чтение стихов Заболоцким вызывало в аудитории смех.⁶⁹⁾ Эта реакция, безусловно, была рассчитана автором. В то же время критики единодушно отмечают мрачность иронии "Столбцов", их черный юмор. Общепринято, что в "Столбцах" поэт критикует уродливые явления нэпа, что горечь его смеха обусловлена резким неприятием бездуховности "неомещанства". Но, без сомнения, прав Д.Максимов: "одним лишь нэпом захват "Столбцов" не ограничивается", "понятием сатиры эти стихи не покрываются" (50 , 137).

"Органическая странность" (50 , 134), острые новизна смешенно-го мира "Столбцов" послужили в свое время удобной мишенью для нападок догматической критики⁷⁰⁾, не сумевшей или не захотевшей разобраться в причинах и целях этого смешения. И даже до сего дня продолжают раздаваться голоса, упрекающие автора "Столбцов" в безнравственности, в цинизме, причем основной причиной упреков выступает именно смех:

"В своем горьком смехе (...) он (...) дошел до крайней черты,

69) См., напр., в воспоминаниях И.Синельникова. Там же, в связи с этой реакцией аудитории, приведено интересное высказывание Заболоцкого: "Ирония страхует стих" (20 , II7).

70) См. напр.: "На литературном посту", 1929, № 15; "Печать и революция", 1930, № 4; "Стройка", 1930, № 1.

нарушив нравственный закон сострадания, посмеявшись (...) над тем, над чем русская литература никогда не смеялась" (64, 19).

То же стихотворение "На рынке" возмущает И.Ростовцеву: читая его, она испытывает "странное чувство вины, неловкости за воистину "безразмерные" эстетические возможности искусства, не видящего себя "перед светом совести" (73, 160) ^{7I)}.

Оставляя в стороне вопрос о том, насколько входит в нравственную компетенцию критика суждение о "нравственности" художественного текста, отметим лишь, что пробуждаемое у читателя чувство вины (только не "за" безразмерные" эстетические возможности искусства"), очевидно – один из оттенков эстетического воздействия стихотворения, его мрачного и страшного комизма. Проследим, какими способами создается и как соотносится с нешуточным драматизмом этот комизм в книге "Столбцы" и поэме "Торжество земледелия".

Х Х Х

Исследователями неоднократно отмечалась "двойная", "скользящая" интонация "Столбцов". Стоило книге выйти в свет, как оскорбленная критика сочла себя, вкупе с читателем, жертвой какого-то обмана, намеренной мистификации. Даже через три десятка лет, когда поэт давно уже отказался от экспериментов с интонацией, в статье И.Роднянской промелькнула недоверчивая опаска: "Уж не смеется ли сам

7I) "Искусство перед светом совести" – название статьи М.Цветаевой. Интересно, что прямо противоположной точки зрения придерживается зарубежный исследователь: " "тон" "Столбцов" очень трудно определить, но как бы его ни толковать (...), создается впечатление, что важную роль в этом "тоне" играет мораль, вопрос об "истинных ценностях" (101, 25).

автор над тем преувеличенным вниманием, с которым мы прислушиваемся к однообразно совершенной музыке его стиха? Уж не мистификации ли это?" (72, I22).

Критика насторожило одно из наиболее прохладно-серьезных стихотворений позднего Заболоцкого - "Лебедь в зоопарке". Неудивительно, что "Столбцы" давали и продолжают давать почву для самых превратных толкований. Одни и те же строки объявляются то издевательскими, то исполненными пафоса. Одно и то же стихотворение толкуется как аллегория революции и как travestия этой аллегории . Стихотворения цикла завершаются, как правило, "ударными" концовками , однако пафос здесь - в разной степени - фиктивный. Так, почти серьезна концовка "Свадьбы", обычно приводимая как пример однозначной патетики:

А там - молчанья грозный сон,
нагие полчища заводов,
и над становьями народов
труда и творчества закон.

74)

Однако в контексте "Столбцов" эта патетика далеко не однозначна. Те же " заводы" приветствуют женитьбу "Нового быта": "Ура! ура! - заводы воют" (ср. в том же стихотворении" " потом пишет до отказу

72) Ср. истолкование стихотворения "Пекарня" у А.Македонова (48, 79) и I.Masing-Delic (101, I6).

73) Это качество ранних стихов Заболоцкого сближает его с Олейниковым (см. соотв. раздел), указывая, в частности, на общие корни - дидактическую поэзию (в известной мере иронически преломленную).

74) "по правде сказать, эта строфа больше походит на некий алгебраический знак, чем на реальность" (64, 21).

в размахе жизни трудовой"), что отсылает нас к совсем уже традиционному ликованию в "Фокстроте":

Ура! ура! Герой парит -
гавайский фокус над Невою!

Вообще прием нагнетания ложного пафоса - характерная особенность "Столбцов". Обычные явления гиперболизируются, разрастаются до вселенского масштаба: "маклак - владыка всех штанов, ему подвластен ход миров"; "средь выгребных высоких ям трудился он, могуч и прям", "где пятаки, жужжа и млея (...) летят к ногам златого змея и пляшут, падая в века!". Несоответствия, помеченные на лексическом уровне словами разных "штилей" ("штаны" - "ход миров", "выгребных ... ям" - "могуч и прям", "пятаки" - "падая в века"), производят комическое впечатление.

Другой пример, дающий возможность полярных толкований - строки из стихотворения "Пир":

О, штык, летающий повсюду,
холодный тельцем, кровяной,
о, штык, пронзающий Иуду,
коли еще - и я с тобой!

.....

Тебе еще не та забота,
тебе еще не тот полет -
за море стелется пехота,
и ты за море правишь ход.

Усматривая здесь "простой и сильный революционный пафос", А.Македонов справедливо отмечает, что "уже в следующем четверостишии Заболоцкий соскальзывает в остраненную речь", которая "придает романтическому пафосу оттенок иронии (...) над самим собой" (48, 82-83).

За море стелются отряды,
 вон - я стою, на мне - шинель
 (с глазами белыми солдата
 младенец нескольких недель)...

Перепад интонации тем более резок, что не нарушается ровная поступь классического ямба и не меняется инструментовка (с упором на сонорные согласные). Трудно согласиться с исследователем, утверждающим, что последнее четверостишие звучит "абсолютно невпопад" и "стихотворение рассыпается на элементы действительно несовместимые, антихудожественные сочетания" (48, 83). Автор "Столбцов" то и дело свободно скользит из иронии в пафос, из стройности в нелепицу, для него как будто не существует законов "художественного единства". На самом деле он предлагает совершенно новую систему этого единства, сильно расширенную, широкую до релятивизма, и в то же время уложенную в строгие рамки формы. Тот же А.Македонов справедливо пишет применительно к стихотворению "Цирк" :

"Общая смешанная, сумбурно-странныя, все время как бы спотыкающаяся и скользящая интонация (...) едина именно в своей предельной разнородности, какофоничности, смятности, превратности" (48, 84). Очевидно, эти слова вполне приложимы ко всему циклу в целом. Прав исследователь и в том, что своеобразная поэтическая система "Столбцов" является порождением "действительной странности и действительной какофоничности этого распадающегося (...) "нового быта" (48, 64).

х х х

Рассмотрим теперь, какими практическими путями достигается эта "двойная", "скользящая" интонация, как создается впечатление "органической странности", составляющее главную специфику "Столбцов".

Одну из основных ролей играет здесь элемент смешного.

Открывая цикл детальным описанием пивного бокала, отраженного в нем окна и меловой пенной пленки на поверхности пива ("Красная Бавария"), Заболоцкий тотчас же останавливает свой разбег, как бы отчаявшись в возможности описать предмет в точности таким, каков он в действительности, и "бросает перо": "Но это описать нельзя". Отказываясь от тщательного копирования, он прибегает к приемам остранения, фантастики, гротеска. Остранные, увиденные "голыми глазами", предметы и явления предстают поначалу неузнаваемыми, отягощенные наплывом неожиданных сравнений и ассоциаций. Таково, например, описание моря:

Вставали горы старины,
война вставала. Вокруг войны
скрипя, летели валуны,
сиянием окружены.

Чернело море в пароход,
и волны на его дорожке,
как бы серебряные ложки,
стучали. Как слепые кошки,
мерцая около бортов,
бесились весело...

("Море")

Волнуемое море уподобляется войне (сходный образ, правда, более проясненный, находим позже в стихотворении "Ночной сад": "был битвой дуб"), одновременно идет игра звуков: война - валуны - волны; тут же волны сравниваются с "серебряными ложками" и "слепыми кошками", причем свойство "мерцать" переносится с первых на вторые.

рые⁷⁵⁾. Еще более характерен для поэтики "Столбцов" другой прием, который мы назвали бы ироническим, или фиктивным остранением, в результате которого описание объекта приобретает черты фантастического гротеска:

он был горбатик, разночинец, шаромышка
с большими щупальцами рук,
его вспотевшие подмышки
протяжный издавали звук.

("Бродячие музыканты").

Ср. описание пса ("На рынке"):

и пасть открыта, словно дверь,
и голова — как блюдо,
и ноги точные идут,
сгибаясь медленно посередине
.....
и слезы, точно виноград,
из глаз по воздуху летят.

"Неправильные" сравнения, метафоры, эпитеты в "Столбцах", в отличие от "правильных", не помогают "узнаванию" предмета, а, напротив, уводят от него, выполняя не изобразительную, а скорее вырази-

75) Этот прием переноса свойства или действия отмечен в работе Ф.Бьюрлинг "Столбцы Николая Заболоцкого". Там, применительно к строкам "бренча железной заслонкой", она вставляет черный ключ в атмосферическую лунку" ("Футбол") она пишет: "слова как будто неправильно соединены: так, "бренча" образовало бы больше лексического смысла в сочетании с "ключом", а не с "заслонкой", "черный" больше подходит к "лунке", чем к "ключу". (- 96, 37).

тельную (экспрессивную) функцию: "грохот каменных стаканов", "звук молитвенной гитары", "бал гремит - единорог", штык "светозарный как Кащей", "прекрасный поп поет как бубен", на гитаре "семь колков" болтаются "в виде уголков". Порой эпитет носит явно перевернутый, оксюморонный характер: так, выгребные ямы снабжены определением "высокие"⁷⁶⁾. Эта "неправильность" сравнений приобретает пародийный оттенок у Олейникова.

Общая атмосфера "Столбцов" сфокусирована в начальных строках "Белой ночи":

Гляди: не бал, не маскарад,
здесь ночи ходят невпопад,
здесь, от вина неузнаваем,
летает хохот попугаем...

(Если "Красная Бавария" - под измененным названием "Вечерний бар" - открывает цикл в позднейшем, исправленном варианте, то в 1929 г. первым стихотворением книги была именно "Белая ночь".

Это лишний раз дает нам право на обобщение значения зачинов обоих стихотворений, причем в позднейшем варианте (когда цикл открывается отказом от привычного метафорического изображения реальности) сказалось стремление Заболоцкого в 1948 г. как-то оправдаться, объяснить свои стихи 1929 г. Об "оправдательном" характере правки 1948 г. см. у Ф.Бьюр-

76) Ср. также: "громя квадратами колес", "зерно, как кубик", "горшок... квадратной силой знаменит". Пример Ф.Бьюрлинга: "меланхолический голкипер" (96, 36). -

линг в анализе стихотворения "Бродячие музыканты". Мы придерживаемся текста 1929 г.).

"Невпопад" ходят странные, как живые куклы, фигуры "Столбцов", спотыкаясь о странный, "неузнаваемый" смех. "И никто не замечает смехотворности своего поведения, жестов, действий" (87, 87).

Движения и последовательности в "Столбцах" строятся в системе пространственно-временных несоответствий. В последовательных описаниях глаголы нарочито несогласованы:

один язык себе откусит
другой кричит - я иисусик
.....
к нему сирена подходила,
и вот, колено оседлав,
бокалов бешеный конклав
зажегся, как паникадило.

("Красная Бавария").

Уж поп тихонько плакать хочет,
стоит на лестнице, бормочет,
ходит в рощу, плачет лихо;
младенец в хохот ударял -
с невестой шепчется...

("Новый быт")

Движение носит подчеркнуто комичный скачкообразный характер: "здесь от плиты и до сортира лишь бабьи туловища скачут"; "нагие птицы ве-решали, скака неверными ногами"; "дым, подобно белой тройке, ска-чет в облако наверх". Оно лишено плавности, расчленено на мгнове-

ния, как в мигающем луче стробоскопа⁷⁷⁾.

"Разложение" движения – одно из проявлений того аналитического подхода к действительности, которым вообще отличается поэтический разум Заболоцкого (ср. раздел об Олейникове). Экспериментируя с движением, Заболоцкий то замедляет его ("и слезы, словно виноград, из глаз по воздуху летят"), то ускоряет (стремительное взросление младенца в "Новом быте"), как на кинопленке, и эта неестественность, как правило, комична.

Внезапные скачки, перепады условного "действия" знаменуются многочисленными "вдруг", "внезапно", "и вот", "тут", "уж", "но что это?" и т.п. (общеобэриутский элемент поэтики). Причинно-следственные связи нарушены, противительные отношения – фиктивны, и это также порождает комический эффект:

прабабка свечку выжимает,
младенец будто бы мужает,
но новый быт несется вскачь –
младенец лезет окарачъ (...)
Уж он и смотрит с высока
(в его глазах – два оселка),
потом пирует до отказу

77) Проблема движения, как в чисто изобразительном, так и в философском плане, вообще занимала обэриутов. Так, А. Введенский писал: "Пусть 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 (...) движение у тебя начнет дробиться, оно придет почти к нулю. Начнется мерцание. Оглянись: мир мерцает. (Как мышь)" ("Серая тетрадь").

в размахе жизни трудовой,
гляди! гляди! он выпил квасу,
он девок трогает рукой
и вдруг, шагая через стол,
садится прямо в комсомол.

(*"Новый быт"*).

х х х

По выражению А.Урбана, мир "Столбцов" "как бы перевернут вверх ногами и остановлен в своем развитии" (87, 85). Перевернутость, знак карнавального выворачивания действительности, специально подчеркивается Заболоцким: "бегут любовники толпой ... а третий - книзу головой", "Спи, форвард, задом наперед!" (подробный разбор этого образа см. в анализе Ф.Бьюрлинг 96 , 39-40); "и этих девок упокой на перекрестке вверх ногами!", "сверкает кверху дном Народный дом", "он как бы делался ребенком и шел назад на четвереньках", наконец, в стихотворении "Цирк" перевернутость приобретает обобщенный смысл:

И жизнь трещала, как корыто,
78)
Летая книзу головой.

78) "Н.А. говорил, что с помощью словосочетаний "задом-наперед", "наоборот" и особенно "книзу головой возможно изображать предметы под новым углом зрения, в неожиданных ракурсах" (20, III). Отметим, что за плечами Заболоцкого была и футуристическая традиция ("а себя, как я, вывернуть не можете!" Маяковского, "мирконо-ца!" Крученых и Хлебникова и т.д.).

Карнавальное начало в "Столбцах", корни которого - в фольклорном смехе, балаганной и лубочной эстетике, отмечалось многими авторами⁷⁹⁾. Д.Максимов, в частности, упоминает не только "пестрый", "серый", но и "черный" карнавал - *danse macabre* (50, 138). Однако проявляясь не только на эстетическом, но и на "этическом" уровне, это карнавальное начало вызывало и вызывает сомнения и даже нарекания, в то время как, казалось бы, ясно, что без проникновения на более высокие уровни карнавальность осталась бы бутафорской, внешней. Так, некоторых критиков выводит из этического равновесия хладнокровное и даже комичное описание Заболоцким парада калек и уродов, так сказать, "детей исторического карнавала" (да простится нам каламбур) ("На рынке"). Здесь "физические недостатки не вызывают жалости, так как они изображены с "черным юмором" и ужас смягчен элементами волшебной сказки" (101, 21).

На долю этому герою
осталось брюхо с головою
да рот большой, как рукоять,
рулем веселым управлять!

Пристрастие к уродствам и диковинам - одно из характерных свойств "народного смеха", чему свидетельство - сказочный фольклор, балаганные представления, лубочные картинки. Типичные порождения фольклорной фантазии - составные чудища, нелепые страшилища - в сущности та же поэтика несоответствий, сочетание несочетаемого, комическое и страшное в их амбивалентном единстве. Так, "некоторый иностранный человек" имеет на лубочной картинке "человечьи уши тигровы що-

79) См. 48 : 84, 98, 103; 19, 147; 3, 192;
50, 138.

ки кошачьи усы козью бороду львиной рот в коем место зубов виден костеной обод" (58, 29). В какой-то мере смыкается с чудищами народной фантазии и интерес средневековья (продержавшийся до XVIII века) к уродцам, "карлам", всяческой кунсткамерности - интерес, в котором грубоватое, детски-непосредственное любопытство отмечено своего рода, как мы бы сейчас сказали, "нравственной глухотой". Заболоцкий переносит архаическую этику (побои, сыплющиеся на балаганного Петрушку, вызывают не сострадание, а смех) в двадцатый век, еще отягощенный "нравственным законом сострадания", над выработкой которого так упорно бился девятнадцатый, и в то же время уже прошедший сквозь нешуточные "исторические карнавалы" с их неизбежной переоценкой ценностей. В результате столкновения архаики с современностью (эта черта, характерная для всех этапов творчества Заболоцкого, неоднократно отмечалась исследователями), смешного со страшным рождается острое этическое и эстетическое переживание, окрашенное "органической странностью".

х х х

Черный юмор, традиции фольклорной карнавальности сближают Заболоцкого с Хармсом (подробнее об этом см. в соотв. разделе). Лубок, с его инфантильной аллегоричностью, монументальной неуклюжестью, сочетаниями разностильных элементов и системой канонизированных условностей, несомненно, ⁸⁰⁾оказал влияние на творчество обэриутов, в особенности на "Столбцы". Еще в 1929 г. Н.Степанов писал о "поч-

80) По свидетельству Б.Семенова, стены комнаты Хармса "были увешаны окантованными лубочными картинками", но не ранними, а "наивно-глуповатыми олеографиями конца прошлого века", в которых "вызывала смех невольная пародийность, масса нелепостей..." (75 , 269).

ти лубочной живописности" (79, 190) слова у Заболоцкого . Писали об этом и позднее (см.: 48 , 103; 106, ХСУ; 19 , 161 и 251), однако подробно вопрос об элементах лубочной эстетики в "Столбцах" и "Торжестве земледелия" не рассматривался, а между тем именно лубку эти произведения обязаны немалой долей своего "странного" комизма.

Стихи Заболоцкого конца 20-х - начала 30-х годов отличает та "красота неуклюжести", которую только-только начала понимать поэзия после победы "слонов подсознания" над "чистым рассудком" (см. стих. Заболоцкого "Битва слонов"): "лубок, поставленный рядом с придворной картиной" (5 , 299). Эта "красота неуклюжести" сродни монументальности неуклюжих фигур в русском лубке: "Мужик огромной тушью своей сидел в стропилах крашеных саней" ("Игра в снежки"). Лубочное изображение - подчеркнуто застывшее, непластичное, его статика лишена равновесия и напоминает моментальную фотографию. В своих экспериментах с движением Заболоцкий сталкивает лубочные методы изображения с авангардными, и возникающее противоречие содержит элемент тонкого внутрикультурного комизма. Так, в "Движении" монументальная фигура извозчика напоминает о лубке, описание же восьминогого коня - об авангардной живописи или детском рисунке. Выражение "руками машет" применительно к коню опять возвращает к лубку, где "руки" и "лица" животных - одна из характерных канонизированных условностей (ср. подпись под лубочной картиной "Как мыши кота хоронили": "мышь едит на колесах а заступ в тараках да скляни-

8I) Заметим, однако, что слово "живописность" вызывает сомнение в применении к лубку: у лубка свои законы, не совпадающие с законами живописи.

ница вина в руках"). В "Столбцах" мышь "садится у окошка с цветочком музыки в руке", "тело розовой севрюги" висит "вытянувши руки", угри лежат, "подогнув колени", и т.д. Перефразировка с лубочной условностью смыкается здесь с тяготением Заболоцкого к деметафоризованному образу, поэтике "простого действия", общей для всех обэриутов (ср. у Хармса: "махает рукой", "ударяет ногой", "лицо болит" и т.п.) К лубку восходит и "лица" животных в "Столбцах", "Торжество земледелия"⁸²⁾, "Лодейникове" и других произведениях этого периода. Подводя натуралистическую платформу под стихотворение "Лицо коня" ("Смешанные столбы"), не забудем о лошади из "Цирка", которая выходит, "бледным личиком вертя", о мышиных лицах из "Часового". Ср. в "Лодейникове": "и страхом перекошенные лица ночных существ смотрели из травы".

Еще один пример канонизированной условности лубка, перенятой автором "Столбцов" - материализация аллегорий (одна из таких оживших аллегорий - фигура очеловеченного Нового быта). На лубке I пол. XIX в. у "неблагодарных людей, празднословцев" за трапезой стоит на столе среди тарелок черт с рогами, грудями и крыльями, а у бла-

82) Ср. лубочные изображения лошадей, котов и др. животных (отметим, что кот - один из излюбленных персонажей "Столбцов"); характерны иллюстрации к Библии работы Василия Кореня, где лев, заяц, олень и даже солнце (как на детском рисунке) снабжены человеческими чертами лица). Ср. в "Венчании плодами": звери в раю - "с большими лицами блаженных чудаков". (Здесь возможно и прямое влияние). "Лица" животных в лубке - характерный пример того, как недостатки художественной выразительности превращаются в ее достоинства и традиционные особенности.

гочестивых - ангел во плоти. Ср. "Свадьбу" Заболоцкого, где над пиршественным столом "парит на крыльях мораль". Пристрастие к аллегорическим фигурам, в известной степени комичным в силу своей "несовременности", сказалось и в драматических поэмах Заболоцкого начала 30-х гг.

Наконец, много общего найдем, сравнивая круг тем "Столбцов" и лубочных картинок. Основные темы лубочного изображения - ярмарочно-балаганные увеселения, забавная эротика, характерные фигуры - купец, шут, солдат. Сравнив с этими темами и фигурами темы и фигуры "Столбцов", мы найдем определенное сходство. Однако то, что в до-лубочные и лубочные времена было "народной смеховой культурой", ко времени "Столбцов" выродилось в мещансскую ⁸³⁾ квази-культуру. Известно, что Сумарокова за его лубочные стилизации, которые сегодня кажутся грубой подделкой "под народ", "потребители народных картинок почитали (...) за своего поэта" (58 , 21). Сегодня даже то в лубке, что было лишено комической интенции, кажется забавным, а в свое время "потребитель" воспринимал лубок как серьезное искусство.

Лубок по своим художественным качествам - типичное дитя своего времени. Однако лубочные элементы можно найти и у истоков классической русской литературы - в творчестве Державина и Тредиаковского, особенно последнего, за что он неоднократно подвергался насмешкам современников и потомков. У Заболоцкого можно найти перекличку и с этим, "литературным" преломлением лубочной эстетики. Ср.: "Поют птички со синички, хвостом машут и лисички" - и стих. Заболоцкого "Прогулка": "Каждый маленький цветочек машет маленькой рукой".

83) См. рецензию Л.Тимофеева на "Столбцы" ("Октябрь", № 5, 1929).

Именно к русскому XVIII веку апеллируют интонации и лексика стихотворения "Вопросы к морю":

Хочу у моря я спросить,
Для чего оно кипит?
Пук травы зачем висит,
Междур волн его сокрыт?

.....

Лучше б тут стояли хаты
И полезные растенья,
Звери бегали рогаты
Для крестьян увеселенья...

Здесь, под нарочито неуклюжей, псевдо-архаичной оболочкой скрыт вопрос слишком общий, чтобы быть заданным серьезно в системе раннего Заболоцкого ("Ирония страхует стих"!). Отличие от поэтики XVIII в. здесь в том, что интонация Тредиаковского была в посылке серьезна, хотя нам она кажется неловкой, смехотворной, порождающей некое несоответствие (тем самым комическое противоречие) между формой и содержанием; интонация же "Вопросов к морю" искажена намеренно, она как бы комична "в квадрате". В то же время здесь нет пародии на XVIII век: это скорее автоэпаташ. (Возможно, автоэпаташ связан здесь с нарочито упрощенной дешифровкой иероглифа "море" - одного из основных у Введенского, оглядка на которого постоянно присутствует в творчестве Заболоцкого).

х х х

С лубком, на наш взгляд, связаны некоторые (довольно болезненные) вопросы восприятия Заболоцкого современниками. Если Сумароков еще отнюдь не гнушался лубком, то в XIX веке отношение "серьезного" искусства и художественной критики к этому явлению массовой

культуры (уже вырождающемуся в примитив) было в лучшем случае син-
⁸⁴⁾
 сходительным, в худшем – уничтожительным. Усилия XIX века по из-
 гнанию условности из изобразительного искусства привели к устрани-
 нию активной роли потребителя как соучастника, со-творца. По-
 этому в конце XIX – начале XX века один из путей отталкивания "но-
 вого" искусства от "старого" шел именно через возврат к "до-живопи-
 си" и "до-литературе". Одновременно происходил процесс вырождения
 мещанской массовой культуры, причем к дурной примитивности XIX
 век подмешал эстетику ложного психологизма, красивость жестокого
 романса (над которой смеется автор "Красной Баварии" и "Бродячих
 музыкантов"). И когда Заболоцкий, используя сложные приемы монтажа,
 столкнул уродство современного ему мещанского быта с элементами
 лубочной культуры, то есть с тем, из чего оно, это уродство, прак-
 тически выросло, на него посыпались обвинения в ерничестве, шутов-
 стве, юродстве.

Лубок – детство живописи; лубочное искусство, с его наивностью,
 непластичностью и необъемностью, угловатостью статичных фигур и ве-
 селой нелепостью – сродни детскому творчеству. В художественной
 системе Заболоцкого конца 20-х – начала 30-х гг. элемент инфанти-
 лизма почти так же силен, как у Хармса и Введенского, однако автор-
 ское отношение к нему представляется иным.

Мнения об отношении Заболоцкого к инфантилизму расходятся. Так,
 И.Рахтанов считает, что, в отличие от Хармса и Введенского, "тор-

84) См., напр., статьи Белинского: "История о храбром рыцаре Фран-
 цыле Венециане...", "Прекрасная астраханка...", "Карманный песен-
 ник", "Ключ к изъяснению снов", "Повесть о приключениях милорда
 Георга...".

жественно-одицкий строй его поэзии был чужд инфантилизму" (69 , 155), по мнению же В.Каверина, "он был очень близок к детской поэзии" и именно с "детским зрением" были связаны его "выходы" "в иное поэтическое сознание" (19 , 117. Ср. у И.Ростовцевой: 73 , 158). Думается, прав был М.Зощенко, когда писал в статье "О стихах Заболоцкого" (1937): "На первый взгляд эта инфантильность имеется (...) Но это кажущаяся инфантильность (...), эта наивность остается как прием, допустимый и уместный в искусстве". Сравнивая стихи Заболоцкого с рисунками Гросса, Зощенко отмечал, что "детская" манера "только усиливает их смысл" (34 , 106).

Автор уже цитированной статьи "Некоторые темы и мотивы "Столбцов" Н.Заболоцкого", специально анализируя сквозную тему "младенчества", подчеркивает сопровождающий ее негативный оттенок: человека- "младенца" "отличают сексуальная и другие виды импотенции", "неспособность вести нормальную человеческую жизнь". "Тема незрелости, инфантизма и слабости" обоснованно связывается здесь с "темой похоти" (пример объединения этих тем в одном образе – "недоносок или ангел" в стихотворении "Белая ночь"). По мнению автора статьи, сама "биология" предстает в "Столбцах" как одно из проявлений "вселенской пошлости" (101 , 17-18. Ср. у А.Македонова: 48 , 69).

Ирония Заболоцкого по отношению к инфантилизму (элементы ее есть и у других обэриутов), вступая во взаимодействие с его "детским" "голым" зрением, порождает своеобразный пародийный, остраненный инфантилизм, который сродни его пародийной, остраненной лубочности. Обе эти особенности, в сочетании с псевдо-графоманскими элементами, порождают известное "косноязычие" стиля "Столбцов", "Тор-

85)

хества земледелия" и других произведений тех лет.

Ирония над "детскойностью" была еще и формой самоиронии – характерного обэриутского качества. Эта самоирония направлена у Заболоцкого как на сам "метод" "детского видения", так и на самого себя. Так, тема младенчества помечена у него ⁸⁶⁾ символическими цветами невинности – белым и голубым. Обозначения цвета вообще редки у Заболоцкого, а уж коль скоро цвет обозначен, он обязательно несет более важную нагрузку, чем простая колористическая. Белый и голубой цвета, традиционно помеченные в поэзии знаком "плюс", здесь поставлены в негативный, неаппетитно-комичный контекст: "белый воздух липнет к крышам", "так недоносок или ангел, открыв молочные

85) Сравнение его с "косноязычием" Платонова см. в ст. С.Бочарова: *Вещество существования. Выражение в прозе*, Сб.: Проблемы художественной формы социалистического реализма". т. I, М. 1971.

86) "мальчишеским", а не "девическим" розовым (символику розы и розового цвета, также помеченную негативным оттенком, см. в стих. "Народный дом", "Цирк", "Футбол", "Пекарня", "Падение Петровой" и др.). Здесь же отметим, что этим двум цветам – белому и голубому – противопоставлены черный и красный (оранжевый, огненный, багровый – см. "Ивановы", "Свадьба", "На рынке") как цвета "плоти", "похоти" не инфантильной, призрачной, как в "Фигурах сна", а осуществленной и активной (в сочетании черного и красного есть и намек на связь похоти со смертью – см. раздел о Введенском). Любопытно, что впоследствии голубой цвет утратил оригинальность своей символики в творчестве Заболоцкого, сменив ее на традиционную (ср. стих. "Голубое платье", 1957).

глаза" ("Белая ночь"); "...проклинает детство цыпленок, синий от мытья" ⁸⁷⁾ ("Свадьба"); в стихотворении "Фигуры сна"

...в темноте — кроватей ряд,

на них младенцы спят подряд;

большие белые тела

едва покрыло одеяло,

они заснули как попало.

⁸⁸⁾ Один в рубахе голубой

скатился к полу головой;

(—
другой, застыв в подушке душной,
лежит сухой и золотушный,
а третий — жирный как паук,
раскинув рук живые снасти,
храпит и корчится от страсти,
лаская призрачных подруг.

В "Незрелости" "младенец кашку составляет из маных зерен голубых", отвергая соблазн: "закрой же ножки белой тканью" (эта строка вдвойне комична благодаря иронической аллюзии к Брюсову). Возвращаясь к самоиронии, отметим, что в "Столбцах" всего трижды ⁸⁹⁾ появ-

87) Цветовой контраст с "черным солнцем" сковороды, которая "признала сердцем бытия" "кокетство" яичницы, очевидно ярко-желтой.

88) "Здесь "голубой" означает не наивность и невинность, как можно было бы предположить, (...) но недостаток жизни, инфантилизм, подобно тому как в "Незрелости" кашка состоит "из маных зерен голубых" (101, 17-18).

89) Дважды в "Столбцах" 1929 г., куда не включено стихотворение "На лестницах", и дважды в исправленном тексте 1948 г., где нет стихотворения "Пир".

ляется пресловутое "лирическое я", в отсутствии которого так часто упрекают эту книгу, и дважды оно помечено тем же белым цветом, значение которого мы только что установили:

И я на лестнице стою,
Такой же белый, важный.
Я продолжаю жизнь твою,
Мой праведник отважный, -

обращается "лирический герой" к коту-отшельнику, который, подобно герою "Незрелости", отвергает соблазн и гибнет, так сказать, за идею чистоты ("На лестницах"). Заявление своим alter ego кота-отшельника - безусловно прием автоэпатажа. Тот же смысл имеет строчка "где сохнет молодость моя" (противопоставленная иронической аллегории похоти: "...^{зинаров. 87} Тамара, сняв штаны, лежала на роскошном ложе") в "Бродячих музыкантах". Еще раз авторское "я" появляется в "Пире":

...ВОТ - я стою, на мне - шинель
(с глазами белыми солдата
младенец нескольких недель).

Образ подкрепляется строчкой "и пули бегают, как дети". Из всего сказанного можно сделать довольно определенный вывод: не исключено, что, иронизируя над детством и похотью, Заболоцкий сводил с ними какие-то "личные счеты". (Вспомним, каким описывают его современники: "младенческий румянец", "жил отшельником" и т.п.). Герой "Столбцов" воинствующе противопоставлен "похоти" как одному из "вселенских зол", вместе с тем автор сам иронизирует над его "незрелостью", сознавая, что с более разумной (и более циничной) точки зрения конфликт "незрелости" с "похотью" довольно смехотворен (целиком на этом конфликте построено "Падение Петровой"), это

сам по себе "детский", инфантильный конфликт.

А.Македонов пишет: "Детскость" восприятия в поэтике Заболоцкого также только лишь элемент "двойного плана" карнавальных обличий, и Заболоцкий не забывает об этом сам, в отличие от Д.Хармса, который, играя в ребячество, иногда как бы целиком игре отдается. Потребность к поиску новой, уже умудренной взрослым опытом, возрожденной, как бы детской свободы от всякого груза условного и традиционного действительно в "Столбцах" имеется. Но нарочитость этой новой непосредственности уничтожала ее (48 , 95). "Нарочитость непосредственности" - довольно точное оксюморонное сочетание для характеристики интонации "Столбцов", и это вполне предусмотренный поэтом эффект. По определению В.Альфонсова, Заболоцкому периода "Столбцов" близка "инфантильность (как прием - защитный или сатирический) с последующими наслоениями экспрессионизма и метафизики. В живописи это есть у (...) Филонова или Шагала, в поэзии (в стихийном и более естественном выражении (...) - у Хлебникова" (10 , 192. Только мы заменили бы неточное определение "сатирический" - на "иронический").

х х х

Не раз отмечался исследователями еще один способ создания Заболоцким текста "с двойным дном", "с подкладкой" - скрытые цитаты и перифразы, как правило, иронические (общая черта обэриутской поэтики). Так, в "Столбцах", как уже отмечалось, "закрой же ножки белой тканью" - ироническое обращение к знаменитому брюсовскому моностиху, "подмышкой гвозди и везде" ("Красная Бавария") - к блоковскому "Я пригвожден к трактирной стойке" (ср. разбор "Красной Баварии" у А.Македонова: 48 , 48-61). Таких примеров можно привести и больше. В обоих этих случаях одна из целей - характерная обэриут-

ская компрометация поэтики символизма (см. у Л.Гинзбург: 24: 341, 410). Есть у Заболоцкого и намеки на классическую поэтику, якобы скрытые, но тем не менее узнаваемые:

Любовь стенаёт под листами,
она меняется местами,
то подойдет, то отойдет...

("Белая ночь")

...наддрессированное азами русской классики сознание подсказывает: "и легкой ножкой ножку бьет". Но следующая строка как бы заслоняет, маскирует эту просвечивающую насквозь пушкинскую строчку своим, тоже псевдоклассическим, псевдоглубокомысленным выводом: "А музы любят круглый год".

Немалую роль играют псевдоклассические интонации и скрытые цитаты в "Торжестве земледелия". Язык диалогов в поэме отличается забавно-косноязычной эклектикой, где просторечные элементы сочетаются с элементами "высокого стиля" (сходный прием - в "Падении Петрова", "Безумном волже" и др.):

"...Ныне, братцы, вся природа
Как развалина какая!..."
.....
"Ты лжешь, стариk! - в ответ ему
Сказал стоящий тут солдат. -
... Поверь, что я во многих битвах
На скакуне носился, лих,
Но никогда не знал молитвы
И страшных ужасов твоих".

Косноязычное, инфантильное тавтологическое сочетание "страшных ужасов" придает travestийный характер классической аллюзии, предла-

гаемой последним четверостишием. Скрытые цитаты вложены и в "уста" беседующих животных. Так, "Кажется, без потрясенья День прошел, и слава богу!", - говорит Бык, тем самым цитируя Пушкина.

Еще в 1927 г. Заболоцкий обращается к классике, чтобы провести характерный обэриутский эксперимент по ее абсурдизации (стих. "Баллада Жуковского"). В последующие периоды псевдоклассичность повернулась у него своей оборотной, вернее, опять-таки лицевой стороной — классичностью. В частности, сохранился прием скрытых цитат, только уже без иронического оттенка. На грани между псевдоклассичностью и классичностью балансируют произведения 1932—1933 гг., в частности, "Лодейников" и "Деревья", "скользящая" интонация которых — следствие именно этого балансирования.

Х Х Х

Один из излюбленных Заболоцким приемов "разрушения поэтической позы" (24, 190) — нарочитое косноязычие и как его литературное воплощение — псевдо-графоманский, "лебядкинский" (ср. 19, 108) стиль. Причем, в отличие от Олейникова, целиком скрывшегося под псевдо-графоманской маской, у Заболоцкого это только элемент общей эклектики стиля, вкрапления, привнесенные в стих извне.

Намеренное косноязычие — одна из тем статьи С.Бочарова "Вещество существования". "Затрудненное, смутное выражение (...) было общей темой в ранней советской литературе" (17, 327-328), — пишет он. Далее в статье проводится сравнение платоновского косноязычия с косноязычием Заболоцкого. "В неуклюжести Заболоцкого, — пишет С.Бочаров, — чувствуется строящий ее "мужественный и четкий штрих" [Слова Зощенко — А.Г.]. Сознание самого поэта гораздо дальше от непосредственного сознания и языка, им изображаемого, нежели в произведении Платонова. Изображаемое косноязычие свойственно поэзии Заболоц-

кого, но не свойственно самому поэту, - мы ясно чувствуем эту дистанцию, и автор держит ее" (17, 332).

Характерный пример такого косноязычия - речи персонажей в "Падении Петровой", близкие "галантейной" поэтике Олейникова:

"Ах, - сказал он, - это не бывало
среди всех злодейств судьбы,
чтобы с женщин покрывало
мы сорвать теперь могли...
Рыцарь должен быть мужчина!
Свою даму обожать!
Посреди другого чина
стараться ручку ей пожать,
глядеть в глазок с возвышенной любовью,
едва она лишь только бровью
между прочим поведет -
настоящий мужчина свою жизнь отдает!"

Элементы этой пародийной "мнимой" поэтики есть и в "Столбцах":

С нежным лициком испанки
И цветами в волосах
Тут девочка, пресветлый ангел,
Виясь, плясала вальс-казак.
.....
Прелестный образ и почти что нагишом!
Но вот одежды беспокойство
Вокруг тела складками легло.
Хотя напрасно!
Членов нежное устройство
На всех впечатление произвело.

("Цирк")

...Девки сели...

и говорят: - Мы очень рады,
сидим кружками, ждем награды,
она придет - волшебница приятная,
приедут на колесах женихи,
кафтаны снимут, впечатления
свои изложат от души...

(*"Народный дом"*)

Интересно отметить, что именно тема "страсти" неразрывно связана в "Столбцах" с этим нищенски-пышным, косноязычно-"*красивым*" пародийным языком.

х х х

Таким образом, можно сказать, что к 1930 году Заболоцкий выработал свою оригинальную поэтику, где сочетание смешного с серьезным ("двойная", "скользящая" интонация) играло одну из основных ролей. Среди наиболее существенных черт этой своеобразной поэтики назовем следующие:

- нелепица, перевертыши, алогизмы (карнавально-балаганная стихия, поэтика несоответствий);
- черный юмор ;
- лубочная эстетика ("красота неулюжести", поэтика "простого действия");
- иронически остранный инфантилизм;
- элементы пародии (скрытые цитаты, travestия "поэтических" ситуаций);
- пародийное косноязычие, псевдо-графоманский стиль;
- самоирония (чаще всего скрытая).

К моменту написания поэмы "*Торжество земледелия*" Заболоцкий в

определенном смысле довел свою поэтическую систему до совершенства. Именно поэтому поэма, с ее "лубочным" названием и выдержанностью "скользящих" интонаций, привела современников в такое замешательство, а некоторых и в ярость. С лучшими намерениями приложенный к теме коллективизации, стиль Заболоцкого произвел впечатление вопиющего несоответствия формы содержанию. Уже в "Прологе" изображалась конкретно-зримая в своей нелепой смешенности квази-лубочная картинка:

Тут стояли две-три хаты
 Над безумным ручейком.
 Идет медведь продолговатый
 Как-то поздно вечерком
 А над ним, на небе тихом,
 Безобразный и большой,
 Журавель летает с гиком,
 Потрясая головой.
 Из клюва развевался свиток,
 Где было сказано: "Убыток
 Дают трехпольные труды".
 Мужик гладил конец бороды.

Несогласованность глагольных времен, нелепые и вместе с тем явно конкретизирующие эпитеты и обстоятельства ("продолговатый", "потрясая головой"), условность аллегорического "свитка" – все это говорило о последовательном развитии и закреплении той поэтики, которая целенаправленно строилась Заболоцким, начиная с середины 20-х годов. Забавный и вместе с тем страшный в своей обличительной серьезности документ времени – грубая попытка Мих. Голодного спародировать этот стиль:

Передо мной
 "Торжество земледелья"
 Поэма без формы,
 Где все — кутерьма.
 Сидит на полях
 Неживое веселье,
 Виденье кретина
 Во мраке ума.

Солдат-отпускник
 Превращен в идиота,
 В животном довольстве
 Не видно труда.
 В пространстве без цели
 Вертился работа,
 В ручье, обезумев,
 Скучет вода

(и т.д. См.: "Красная новь", 1933, № 9).

Интересно, что в результате (помимо воли автора) получилась довольно убедительная пародия на критические статьи в адрес Заболоцкого, в частности на печально известную статью Е.Усиевич "Под маской юродства".

Поэма была предана анафеме, и до сих пор литературоведы, касающиеся этой темы, стремятся (возможно, уже по инерции) скорее к "рватилизации" ее, нежели к беспристрастному анализу⁹⁰⁾. Между тем в

90) "в своей поэме Заболоцкий (...) стремился отобразить (...) революционизирующий сознание момент, взятый в широком историко-философском аспекте. Но патетика замысла поэмы резко снижается (...) манерой авторского изложения и окраской речи персонажей, (...) приобретающей (...) даже какой-то пародийный характер" (А.Турков. 84, 54). Ср. работы А.Македонова, А.Павловского, И.Ростовцевой и др.

упомянутой статье Е.Усиевич, в целом по тону совершенно неприемлемой, содержится рациональное зерно (снабженное, правда, догматически извращенным толкованием). Сравнивая Заболоцкого с Хлебниковым, она, в частности, писала:

"Прекрасно-глупо"... Вот то, что поразило Заболоцкого в творчестве Хлебникова, вот та сторона которую он - в противоположность Хлебникову, - сознательно развивает или лучше сказать имитирует. (...) ибо сходство (...) получается чисто внешнее, отличаясь в самом своем существе.

(...) бесспорно одно - это чрезвычайная серьезность Хлебникова, полное отсутствие у него желания "обыграть" действительность, обшутить ее, сделать забавной и занятной. Примитив Хлебникова - это не подделка под детский язык - это стремление освободить стих от всех догм и условностей, сковывающий свободное выражение по-настоящему мучивших его вопросов. Стилизованный примитив Заболоцкого самим подбором слов, нарочито детских, стремится показать, что все излагаемое только кажется серьезным, сложным и страшным, что все это только игра воображения, пустая забава ума" (89 , 79).

Нарочитая детскость, по мнению Е.Усиевич, рассчитана здесь "на то, чтобы вызвать улыбку, в то время как повидимому" эти стихи "должны вызывать страх. Здесь резкое отличие Заболоцкого от Хлебникова, для самого Заболоцкого совершенно ясное. Его имитация Хлебникова носит характер тонкого пародирования холодным и циничным созерцателем действительности человека горячности, принимающего жизнь всерьез" (89 , 80). Отсюда уже рукой подать до обвинений в "пропаганде субъективного идеализма" и "классово враждебных тенденциях" (89 , 81), но здесь же скрыто и то рациональное зерно, о котором мы упомянули выше. Говоря о преемственности Хлебников - Заболоцкий, Хлеб-

ников - обэриуты (а об этом пишут едва ли не все, кто пишет о них), иногда забывают об этой противопоставленности: "горячность" и, несмотря на точное чувство смешного, конечная "серьезность" "синтетического" Хлебникова - и недоверчивый анализм, иронический холодок, который в Заболоцком сильнее, чем во всех обэриутах (и здесь он близок Олейникову). Преемственность здесь безусловна, и в ней нет элемента пародии (в отличие от отношения к символизму, общего для "учителя" и для "учеников"). Обэриуты - дети другого времени. Ср. запись Хармса: "прежде чем отнести меня к футуристам прошлого десятилетия, прочти их, а потом меня вторично" (записные книжки). Поэтика и идеальная проблематика футуризма, воспринятые ими в юности, претерпели у них коренные изменения под воздействием аналитического подхода к действительности, философского скепсиса, иронии и самоиронии.

Отсутствие иронии по отношению к Хлебникову и в то же время явная апелляция к нему - в известных строках "Торжества земледелия": "Так человек, отпав от века, Зарытый в новгородский ил, Прекрасный образ Человека В душе Природы заронил". Здесь явно присутствует авторское отношение, - отнюдь не ирония, скорее уважение, быть может даже с оттенком зависти. Что же касается иронии, то она, очевидно, направлена в поэме на самого себя, №е "отпавшего от века" и неспособного "противостоять духу анализа" (IO, I78) ^{9I)} в страстном

9I) Мы цитируем В.Альфонсова. В той же книге "Слова и краски" он пишет о "Торжестве земледелия": "идея доведена здесь до пародийной инфантильности. Она имеет драматический подтекст, и даже больше: в ней скрыта самоирония поэта. (...)

Именно "отпасть от века" и не мог Заболоцкий. В любимую опозиционированную утопию вторгается даже сатирическая струя. Идиллическая картина начинает двоиться (...) Всецело поверить в хлебниковскую утопию Заболоцкий не мог: он мыслил очень конкретно и разумно. Ощущение загадочного единства всего живого требовало у него другого, не парадоксального, а рационалистически-ясного осознания" (IO, I96).

стремлении к синтезу. Эта самоирония, по нашему мнению, воплощена отчасти в фигуре Солдата.

Тот же образ солдата, как мы помним, послужил предметом самоиронии в "Пире" (см. выше). Необходимо учесть, что в это время Заболоцкий действительно служил в армии и, что характерно, охотно и с удовольствием подчинялся армейской дисциплине (см. об этом 19, 339; 20, 103). Отбыв армейскую службу, он еще долго появлялся на вечерах ОБЭРИУ в шинели — видимо, солдатский имидж был ему по душ⁹²⁾. Это личное качество Заболоцкого не имело бы для нас особенного значения, если бы оно не было связано с таким существенным качеством его произведений, как железная дисциплина, которой подчинено "алогичное" содержание: "Заболоцкого, как и Введенского, интересуют "фигуры сна", увлекают состояния, выходящие за пределы психи-

92) В противоположность Хлебникову. Приведем отрывок из письма Хлебникова Н.И.Кульбину (Царицын, ноябрь-декабрь 1916 г.?): "...я временно освобожден от в той мере не свойственных мне занятий строем, что они кажутся казнью и утонченной пыткой (...) ад перевоплощения поэта в лишенное разума животное (...) Шаги, приказания, убийство моего ритма делают меня безумным к концу вечерних занятий (...) У поэта свой сложный ритм, вот почему особенно тяжела военная служба (...) побежденный войной, я должен буду сломать свой ритм (участь Шевченко и др.) и замолчать как поэт" (90, т.5, 309-310).

Л.Я.Гинзбург пишет, что ее домработница сообщала ей о Заболоцком: "Солдат пришел!" "Думаю, что и помимо шинели что-то в облике Заболоцкого (...) соответствовало представлениям Юши о солдате" (24, 339-340). Ср. в воспоминаниях И.Бахтерева о том, как, выбирая шуточный псевдоним, Заболоцкий подписался "Солдат Дуганев" (19, 80).

ческой нормы, но при этом Заболоцкий сохраняет последовательность расчетливого наблюдателя, вносит методичность, разумность в картины бреда, отчаяния, опьянения", - пишет А.Александров (5 , 300).

О том же противоречивом единстве упоминает А.Македонов: "...какой жесткий порядок в этих кривых зеркалах, как дисциплинированы и точно рассчитаны все кувыркания в этом цирке, сколько логики в любом алогизме, сколько точности в любом сне, кошмаре! Какая железная узда стройной (до рассудочности, жесткости) композиции, твердой поступи "классической" интонации (...) не случайно этот озорной юноша из Уржума любил военную дисциплину" (48, 87). Сам Заболоцкий, по свидетельству мемуариста, так объяснял название "Столбцы": "В это слово я вкладываю понятие дисциплины, порядка - всего, что противостоит стихии мещанства" (20, 105).

Солдатская дисциплина и дисциплина рассудка, видимо, тесно связались в сознании молодого Заболоцкого. Оттого его Солдат как будто и прав, но вместе с тем и не лишен комизма. Не углубляясь в социальный аспект поэмы (чего, конечно, не смогли бы сделать критики 30-х годов), мы можем сказать, что победа Солдата - закономерна, но вопрос о ее однозначной справедливости остается открытым. С одной стороны, он осуществляет хлебниковскую утопию, с другой - прямо противоречит ей: "Природа ничего не понимает И ей довериться нельзя". "Простым объясненьем" он завершает смутный, глубокий и отнюдь не пародийный (несмотря на забавную косноязычную форму) спор крестьян о душе. И "предки", которым он отказал в существовании, проклинают его - "дитя рассудка":

Дурень ты и старый мерин,
 93)
 Недоносок рыхей клячи!

Твой рассудок непомерен,
 Верно, выдуман иначе.

Ветры, бейте в крепкий молот,
 Сосны, бейте прямо в печень,
 Чтобы, надвое расколот,
 Был бродяга изувечен!

Но Солдату их проклятия не страшны, и вместо него раскалывается дуб:

Лишь солдат, закрытый шлемом,
 Застегнув свою шинель,
 Возвышался, словно демон
 Невоспитанных земель.

В стихотворении "Знаки Зодиака", словно опуская руки перед напывом сумбурного полусонного бреда (ср. раздел о Введенском), Заболоцкий пишет: "Разум, бедный мой воитель..." 94). В связи со сказанным выше выделим слово воитель. Воитель, он же Солдат - разум в

93) Не забудем о семантике этого слова, его связи с темой инфантилизма и самоиронией в "Столбцах" (см. выше).

94) Тема стихотворения в принципе совпадает с одной из тем "Торжества земледелия". Ср. обращение к разуму в "Знаках Зодиака": "день прошел, и мы с тобой - Полузвери, полубоги - Засыпаем на пороге новой жизни молодой" и картину восхода солнца в поэме: "...Вон Солдат идет, багровый От сапог до головы. Посреди большого стада Кто он - демон или бог? И звезда его, крылата, устремилась на восток".

III

борьбе с фантазией, "вымыслом и бредом", в отчаянном стремлении гармонизовать, упорядочить хаос. Это стремление резко отличает Заболоцкого от Хлебникова.

95) Ср. теорию двух принципов оформления немецкого формалиста Воррингера: "в основе натуралистического стиля, основанного на принципе вчувствования в оформленный объект, лежит положительное отношение к миру, глубокое доверие к нему и господствующей в нем единой закономерности (...). Человек не боится мира (...) Поэтому органическая форма полнее всего выражает его понимание сущности мира как живого, вечно меняющегося и близкого ему начала.

Геометрический стиль, основанный на принципе абстракции, выражает, по Воррингеру, чисто отрицательное отношение к миру.

Когда мир страшен, когда он представляется человеку враждебным и лишенным всякой собственной закономерности хаосом, у человека остается только одно средство преодолеть этот хаос - заковать его в неподвижную систему геометрической закономерности. Если мир в его конкретной полноте, в его движении и развитии признается призрачным и ничтожным (...), то единственной мыслимой и доступной формой абсолютного будет геометрическая абстракция. К этой абстракции, как к идеалу, человек стремится приблизить каждую вещь. С помощью абстракции он хочет спасти вещь из хаоса становления..." (52, 65).

Об этом же пишет В.Альфонсов: "Хлебников "с самого начала (...) нес в себе и гармонию, черты странного, инфантильного, но органического и полного жизнеутверждения", он был для Заболоцкого "идеалом, ибо выражал всю полноту взаимодействия жизни и искусства", а "Филонов и Заболоцкий имели в виду гармонию как цель заданную, даже умозрительную". Сравнивая Филонова с Заболоцким, автор пишет: "Филонов по-своему фигура трагическая. Он хотел гармонии с миром, искал ее, но холодная аналитическая мысль диктовала ему такие задачи, которые, возможно, не по плечу живописи. (...) Остается ощущение упрямой, почти фанатической попытки - выразить некое метафизическое единство через крайний анализ" (10 , 182; 185).

Усиевич, естественно, усмотрела здесь в свое время злой и враждебный умысел. "Как будто ясное провозглашение торжества разума? Но почему оно написано в тоне грустной, тихой примиренности с неизбежным (...)?" "Разум бедный мой воитель"? Почему "полководца новых лет" убаюкивают, как больного ребенка?" "Все вместе создается умом человека и им же разрушается, - обличала она поэта в идеализме. - Отсюда повидимому и неожиданный грустно-иронический эпитет "бедный мой воитель" (...) Ибо вся деятельность его сводится в конце концов к борьбе с самим собою, с собственными измышлениями" (89 , 80-81).

Деятельность разума в понятии Заболоцкого, конечно же, не ограничивалась бесплодной борьбой с собственными химерами. Но теперь, когда нам известен весь путь, пройденный поэтом, мы видим, как актуальна была для него эта борьба с хаосом (см. "Пролог" поэмы, а также реплику Крестьянина: "Ныне, браты, вся природа Как развалина какая!") во имя гармонии - борьба, из которой, как доказывается в многочисленных анализах его позднего творчества (работы А.Туркова, А.Павловского, И.Ростовцевой и др.), вышел победителем.

(Позволим себе высказать предположение, что слово "вышел" здесь точнее слова "победитель". Создается впечатление, что, замахнувшись в молодости на "сам" хаос, Заболоцкий так и не нанес удара. Впоследствии он действительно обрел определенную гармонию, но там, где она, эта гармония, уже была, в то время как сверхзадачей его раннего творчества представляется своего рода повторение акта творения - создание гармонии из хаоса.)

Но вот очередной поворот сюжета (в этой "поэме без формы, где все кутерьма", безусловно, как и везде у Заболоцкого, есть четкий внутренний сюжет), и все "меняется местами", переворачивается "книзу головой", "задом наперед", и все сбиты с толку. Солдат - воплощение разума? - рассказывает животным свой знаменитый утопический сон, и поныне способный вызвать раздражение и ярость одних и восхищению и энтузиазм других:

Осед скитался по горам,
 Глодал чугунные картошки,
 А под горой машинный храм
 Выделявал кислородные лепешки.
 Там кони, хими и друзья,
 Хлебали щи из ста молекул,
 Иные, в воздухе вися,
 Смотрели, кто с небес приехал,
 Корова в формулах и лентах
 Пекла пирог из элементов,
 И перед нею в банке рос
 Большой химический овес...

Конечно, нельзя подходить к этим строкам с полной серьезностью⁹⁶⁾. Безусловно, здесь присутствуют травестийные элементы. Это и характерные стилистические приемы (перебой ритма, неуклюжий "лубочный" деепричастный оборот "в воздухе вися", инфантильный эпитет "боль-

96) Впрочем, хлебниковский утопизм тоже далеко не однороден. Иногда это действительно прозрения, иногда же - просто свободные упражнения мощной футуристической фантазии (см. напр., его "Предложения":

90 , т. у, 157-162).

"шой" и т.д.), и сама замена героев утопии – людей на животных (классический прием "животной" или "насекомой" travestации – один из основных у Олейникова, не чужд его и Заболоцкий: ср. стих. "На лестницах"). В то же время, как мы знаем, карнавальная замена людей животными может нести у Заболоцкого и нагрузку действительного пафоса ("Безумный волк"); вообще, мысль о животном и растительном сознании – одна из его любимых ("Лицо коня", "Деревья", "Птицы", "Лодейников", "Школа жуков" и др.). В образе "младенца-мира", рождающегося в финале поэмы, нет умиления, однако он лишен негативных атрибутов, которыми наделены инфантильные образы в "Столбах" (за исключением "младенца-хлеба" из стихотворения "Пекарня", которому он сродни. Ср.: "Младенец-хлеб приподнял руки и слово стройно произнес" –

И новый мир, рожденный в муке,
Перед задумчивой толпой
Твердил вдали то аз, то буки,
Качая детской головой).

Апофеоз поэмы, озаглавленный "Торжество земледелия", безусловно, не лишен лукавства, со своим веселеньким хореем и эклектикой стиля:

И солдат, подняв фиал,
Пиво пил для утоленья.
Председатель многополья
И природы коновал,
Он военное дреколье
На серпы перековал...

С другой стороны, у нас есть неоспоримое свидетельство того, что в утопии Заболоцкого немалая доля серьезности: это его письма к Циolkовскому.

Если бы поэма была тем "пасквилем", каким пыталась в свое время изобразить догматическая критика, если бы целью автора была travestия, компрометация утопии, он не стал бы посыпать выдающемуся ученому, которым восхищался, отрывки еще неопубликованного текста с указанием: "они покажут Вам - как я думал и во что верил до сих пор", "Переселяя людей в эфир, оставляю землю для животных и растений, развивающихся до высокоорганизованных существ" (далее следуют отрывки из "Школы жуков". См.: 33, т. 3, 308-312, а также 64, 46-48).

Двойная интонация в "Торжестве земледелия" была выдержана, но не была понята, и до сих пор ее принято считать чем-то "неудачным", "неуместным". Так, А.Павловский пишет, что в поэме "фанзания щедра и изобретательна, а поэтическое чувство заперто на ключ". Просчет Заболоцкого, по его мнению, состоит в том, что, стремясь "максимально слить себя с природой", поэт "порою "сливал" себя с нею слишком умно и "научно" (64, 50). Вряд ли это рассуждение справедливо по отношению к "Торжеству земледелия", с его ярко выраженной travestийной поэтикой.

"К сожалению, - пишет А.Македонов, - в целом для поэмы характерны не столько (...) удачные поиски новых синтетических интонаций, сколько поиски неудачные. Когда Заболоцкий писал, что в грядущем "торжестве земледелия" "в хлеву природу пел осел, достигнув полного ума", - это было так же всерьез сказано, как и слова Хлебникова о "равноправии коров". Но в "Ладомире" это звучало хотя и утопически-наивно, фантазерски, чуть странновато, - но с подлинным пафосом, серьезным, не пародирующим самого себя чувством. А здесь все время получается разговор одновременно и всерьез и в насмешку". "...в "Торжестве земледелия" взаимные скольжения и превращения интонаций

не были подчинены какой-то ярко окрашенной доминанте. (...) "знако-
вая" конкретность оказалась (...) недостаточной, знаки заслонили
реальность" (48 , I47-I48).

Оба упрека - "разговор одновременно и всерьез и в насмешку" и
"знаки заслонили реальность" - сделаны по существу. Однако обе осо-
бенности - не что-то ненароком "получившееся" или "не получившееся":
это рассчитанные составляющие той поэтики, в системе которой вы-
держано поэма. Борьба рассудка с вымыслом, порядка с хаосом имеет
своей подкладкой то самое отчуждение от реальности, которым стра-
дает герой Заболоцкого Лодейников:

Вокруг меня кричат собаки,
растет в саду огромный мак, -
я различаю только знаки
домов, растений и собак.

(журнальный вариант).

Эта отчужденность находится в связи как с известной "объективностью"
"эпичностью" Заболоцкого, так и с элементами смешного в его поэти-
ческой реальности. Причем характерная объективность ("холодок")
сохранилась в его поэзии до конца: "стихи вообще должны быть холод-
ными", - говорил он в 1956 г. (19 , 241). А вот комические эффе-
кты иронического остранения стали исчезать уже к середине 30-х го-
дов (что неудивительно) и с течением времени исчезли совсем.

х х х

В предисловии к собранию произведений Велимира Хлебникова Ю.Н.
Тынянов писал о его "детской призме", "инфантлизме поэтического
слова", "взгляде ученого" - качествах, по нашему мнению, явно уна-
следованных Заболоцким.

"Хлебников был новым зрением, - говорится в статье. - Новое зре-

ние одновременно падает на разные предметы. Так не только "начинают жить стихом", (...) но и жить эпосом.

И Хлебников - единственный наш поэт-эпик XX века" (90 , т. I, 24).

В своей уже упоминавшейся рецензии 1929 г. Н.Степанов, составитель и автор второго предисловия к "Собранию произведений" Хлебникова, почти теми же словами говорит о Заболоцком: "Скомпрометирован сейчас не только поэтический арсенал, но и "поэтическое отношение" поэта к теме: поэзия требует перестройки. Этой перестройкой, ⁹⁷⁾ новым поэтическим зрением и выделяются стихи Н.Заболоцкого. Перестройка идет у него путем разрушения "поэтической позы", иронического осмысления "поэтичности" (...)

Отказ от поэтической позы ведет у Заболоцкого к объективной эпичности его стихов" (79 , 190. В журнале очевидная опечатка: вместо "эпичности" - "этичности", - опечатка смешная, если учесть поставленную выше проблему этики "Столбцов").

Таким образом, Заболоцкий ставится рядом с Хлебниковым как "новый эпик" XX века.

С этой "объективностью" связана, очевидно, и известная способность Заболоцкого к перевоплощениям, "метаморфозам" (не случайно идея метаморфоз в природе была ему так близка). Зная, что актерство было чуждо его натуре ⁹⁸⁾, остается удивляться полноте и

97) Здесь и далее подчеркнуто мной (А.Г.). Ср. ответ Заболоцкого на сравнение его стихов со стихами капитана Лебядкина: "Я тоже думал об этом. Но то, что я пишу, не пародия, это мое зрение" (20, 199).

98) И.Бахтерев вспоминает, как обэриуты, играя, отвечали на вопрос "на кого бы ты хотел походить?", и, когда очередь дошла до Заболоцкого, он "не задумываясь" нарушил правила игры: "Хочу походить на самого себя". "Актерство (...) в жизни было не только чуждо, глубоко отвратительно Заболоцкому" (19, 61).

естественности этих перевоплощений - в "Птицах" и "Горийской симфонии", в "Венчании плодами" и нравоучительных стихотворениях последних лет. (Особенно примечательны в этом смысле его статьи: лаконичные и деловые, они написаны идеально-нейтральным стилем; как правило, поэты пишут статьи совершенно иначе). Не случайно Заболоцкий - едва ли не единственный из русских поэтов XX века, кому удалось возродить одилический строй с его специфическим холодным пламенем стройного и пышного энтузиазма.

Эпичность Заболоцкого явно иного происхождения, чем эпичность Хлебникова. Говоря словами А.Урбана, "это была (...) попытка создать своеобразную материальную фактуру иронического эпоса" (87 , 89). "Заболоцкий надежно спрятался за "эпосом" вещей и деталей" (87 , 90), - не без досады констатирует А.Уран "непроницаемую" ироническую объективность выработанного поэтом стиля. Напомним вновь: "Ирония страхует стих" .

Продолжая предложенное критической традицией сравнение Заболоцкого с Хлебниковым, подчеркнем, что основное различие между ними прямо связано с проблемой смешного, но это различие нельзя формулировать как "конечную серьезность" Хлебникова в противовес "пародийности" Заболоцкого. О серьезных проблемах раннего творчества Заболоцкого написано немало, гротеск его действительно трагичен, ирония действительно горька, и если мы с самого начала отказались от этих удобных формулировок, то лишь во избежание повторения общих мест. Смеховая сторона "Столбцов" и "Торжества земледелия" рассматривается обычно как прикрытие серьезных и даже трагических размышлений

⁹⁹⁾
"спрятанного" автора.

С другой стороны, Хлебников тоже не чужд иронии. Обратимся к предисловию Н.Степанова к "Собранию произведений" Хлебникова: "сдвиг канонических жанров особенно резко ощутим в тех случаях, когда он им иронически "снижает" в "бурлеск" вещь "патетического" плана или когда (...) пользуется (...) традиционными и строгими жанрами (...), где ритмические и смысловые сдвиги разрушают привычную каноничность" (90 , т.І, 48). Как видим, сами средства "снижения" приближают Заболоцкого к Хлебникову.

Мироощущение Заболоцкого отличает от мироощущения Хлебникова иное качество смеха, иные взаимоотношения со смехом.

"Смех был ему не страшен, - пишет Ю.Тынянов. - В "Зангези", где смех и горе нужны для нешуточной иронии, Хлебников в голосах прохожих дает голоса своих критиков:

"(...) Мыслитель, скажи что-нибудь веселенькое. Толпа хочет веселого. Что поделаешь - время послеобеденное" (90 , т.І, 23).

"Не приходится говорить о рядовом читателе, для которого Хлебников неразрывно ассоциировался с чудачествами и нелепостями и воспринимался с комической точки зрения", - пишет Н.Степанов и дает

99) Так, С.Семенова в интересной статье "Человек, природа, бессмертие в поэзии Н.Заболоцкого (традиция и новаторство темы)" пишет о "Смешанных столбцах": "Какой вопль о всеобщем пожирании, гибели, смерти несется с этих страниц! Вопль, который чаще всего обращается каким-то балагурством отчания, веселенькой нелепостью, вполне соответствующей дурной бесконечности природного "бездобразия" (76 , 138)."

сноски: "Сигнал к обывательски-юмористическому восприятию Хлебникова был дан А.Измайловым в фельетоне: "Усмейные смехачи, или курам на смех ("Веч.Бирж.Вед.", 1910, № II7I7)" (90 , т. I , 35).

Футуристический смех был смехом вовне. Он был направлен на хихикающего обывателя - заведомо не приемлющего футуристическое откровение и даже не испуганного, - испуг, "ужас" был бы как раз исключенным эффектом футуристического эпатаха, но вместо этого футуристы натыкались на глухоту, слепоту и тупые смешки. "Смейтесь, смейтесь, - ну, а мы посмеемся над вами", - вот, пожалуй, основной пафос футуристического смеха. Хлебников, автор знаменитого "Заклятия смехом", был, однако, слишком погружен в себя, чтобы активно выполнять эту внешнюю, поверхностную функцию. Мастерами эпатаха были Маяковский и Крученых - "Досыта изъиздеваюсь, нахальный и едкий," - смахивает Маяковский. "Образ умер! - восклицает Крученых. - Туда же и слово - начало всякой метафоры! Разломанное, усеченное, пересеченное злогласом ударения или числа, - оно катится без головы, перекошенное, извиваясь в смешных судорогах!" (42 , 4).

сердце петлей веселья напугано
забросим прямые маршруты!
с ружьем и кауход
грими без конца
Заварах
БРУЗДОВАНИЕ!.. (43 , 44).

И наконец, просто "Замауль!" (43 , 34) - вот его дикарский воинственный клич.

Этот пафос ответного улюлюканья "в публику", пафос "пощечины общественному вкусу", - не свойствен обэриутам, в том числе Заболоц-

кому. Обэриутский смех тоже порожден конфлиktом всякого рода "сдвигов" со "здравым смыслом", "отклонений" - с "нормой", но это конфлиkt главным образом внутренний (за некоторыми исключениями. Так, в драматическом произведении Хармса "Лапа" (1930) расстановка смеховых акцентов в основном традиционно-футуристическая). Определенные стороны футуризма, в частности, "непредусмотренные" эффекты столкновения словесных смыслов, были смешны вопреки авторской воле, комизм возникал здесь в результате "издежек" нового зрения при отсутствии нового восприятия ("должен сеять очей идти", как писал Хлебников). Обэриуты же специально подчеркивали, выделяли, культивировали эти смешные стороны нового зрения, они как бы постоянно искушали себя смехом, - это искушение придавало специфический обэриутский оттенок их драматичному экзистенциальному поиску.

Приведем факт, представляющийся буквальным подтверждением нашему рассуждению. У Заболоцкого есть не включенное в "Столбцы" стихотворение "Искушение" (помечено 1929 г.). В окончательном варианте сюжет его близок к фольклорному: "смерть приходит к человеку" и искушает его: "брось житье, иди за мною". Мужик просит отсрочки, обещая в качестве выкупа единственную дочку. Смерть забирает девицу, и начинается второе искушение - смерть искушает свою жертву возможностью загробной жизни:

Мир над миром существует,

Вылезай из гроба прочь!

.....

Дева ручками взмахнула,

Не поверила ушам,

Доску вышибла, вспрыгнула,

Хлоп! И лопнула по швам.

.....

Была дева - стали щи.
 Смех, не смейся, подожди!
 Солнце встанет, глина треснет,
 Мигом девица воскреснет,
 Из берцовой из кости
 Будет деревце расти...

В таком варианте стихотворение предстает как бы трактованным столкновением двух концепций "вечной жизни" - концепции Н.Федорова и концепции К.Циолковского. (Ср. у С.Семеновой: проблема личного бессмертия у Заболоцкого "звучит совсем по-федоровски" (76, 139); 150-152). Жаль, что в статье не учтен такой прямой и важный момент, как "Испытание"). Кроме того, здесь есть и скрытая полемика с Введенским (см. в разделе о нем разбор стих. "Всё" и "снег лежит..."). Но был и первоначальный вариант (см. 33, т. I, 606-608), от которого в окончательном осталась знаменательная строчка: "Смех, не смейся, подожди!" Этот первый вариант делился на две части. Смерть искушала человека во второй главке, а в первой искусствителем девы (100) выступал смех , причем подчеркивалась объективность и "враждебность" смеха: "Мы не выдумали смех, он приходит словно враг".

Вначале "веселый искусствитель" предлагает деве бросить одинокую жизнь и "печальную обитель":

Посмотри - мужчины ходят
 одиноки по углам,
 милой девы не находят -

(100) Обратим внимание на фигуры смерти и смеха - те же лубочные "материализованные аллегории". -

как же это. Стыд и срам.

Полно плакать. Тише, тише.

Надевай чулок повыше,

отворяй скорее дверь,

будут радости, поверь. -

Но смех и похоть, что весьма характерно для Заболоцкого той поры, влекут за собой смерть. И второй раз смех искушает деву, уже лежащую в могиле - в окончательном варианте слово "смех", согласно сюжету, заменено в сцене этого искушения наозвучное ему слово "смерть":

(было:) Смех над холмиком летает,
и хохочет и грустит...

"Мы не выдумали смех, он приходит словно враг", - эти строчки, открывающие первый вариант стихотворения, еще раз доказывают, что искушение смехом представлялось Заболоцкому не менее страшным и не менее неизбежным, чем искушение смертью. В этом его глубокая корневая близость Хармсу, Введенскому, Олейникову и общее отличие их смеха от смеха футуристов: на смену внешнему - "Заклятию смехом" приходит внутреннее - "искушение смехом".

Это "искушение смехом", думается, и есть главная причина и источник подробно разобранной нами "скользящей" интонации - основной особенности поэзии Заболоцкого конца 20-х - начала 30-х годов.

Х Х Х

В последующие периоды, как уже отмечалось выше, смеховой аспект действительности уходит из поля поэтического зрения Заболоцкого. Немногие сохранившиеся шуточные стихи указывают на полное отделение "смешного" от "серьезного" в его творчестве. В последние годы он, правда, вернулся к "иронической поэзии" (поэма "Рубрук в Монголии"),

но "есерьезность" ее была уже одноплановой, лишенной "органической странности", это был просто "юмор", "остроумие". Правда, сын поэта, Никита Заболоцкий, пишет, что творческий путь его "остался незавершенным. Он прервался накануне наступления нового (...), синтетического периода (...), который вобрал бы в себя все лучшее из периода "Столбцов" и из "классического" периода". (19, 205). Некоторое представление об этом, действительно, дает фрагмент ["Пастухи"], относящийся к началу 30-х годов и по смерти Заболоцкого найденный в папке с работами последних месяцев. (см. 33 , т. I, 636). Однако планы "синтеза", как известно, осуществлены не были, да и возможность его представляется весьма проблематичной - слишком сильно изменилось мироощущение Заболоцкого за три десятка лет.

Суммируя все сказанное, заключим: к началу 30-х годов Заболоцкий создал оригинальную поэтическую систему, построенную на "двойной" интонации и разного рода несоответствиях. Смех выполняет здесь скорее поэтическую, нежели философскую функцию. Эта система, почти полностью лишенная лирического начала, дала поэту возможность воспроизвести своеобразную модель этической и эстетической непредвзятости , иронической объективности, обусловила новизну его поэтического зрения.

К сожалению, нападки догматической критики вынудили Заболоцкого оборвать этот интересный эксперимент.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Явление ОБЭРИУ - не из тех литературных явлений, которые принято называть "основными", или "узловыми", или центральными явлениями данной литературной эпохи. Поэтому с главными трудностями пришлось столкнуться не в анализе текстов и не на пути их толкования, а при попытке вписать ОБЭРИУ в литературный контекст эпохи. Взгляд с птичьего полета может скользнуть (и скользил) мимо такого явления, как ОБЭРИУ, может и принять его за что-то совсем другое. Однако этот распространенный в нашем литературоведении ракурс обнаружил свою несостоятельность. Есть драгоценные скалы, большая часть которых скрыта под землей и требует изысканий. Есть разрушенные, засыпанные землетрясениями города, ожидающие раскопок.

Прежде чем говорить о месте обэриутов в нашей культуре, необходимо осознать явление ОБЭРИУ как периферийное - без расхожего негативного оттенка, - чтобы с самого начала отказаться от шкалы ценностей, существующей в другом измерении. Периферийность имеется в виду в нескольких смыслах:

- в некотором отстранении от организационно-литературных схваток тех лет, вне журнальной борьбы группировок; практически вне печати вне канонического русла "литературного процесса";
- на грани собственно литературы (маргинальность стилей и жанров);
- с выходом во вне: в игру, в науку, в философию, в современную мифологию, в новый синкретизм;
- постоянно внутри "пограничной ситуации", с особенным вниманием к деятельности пограничного - "сумеречного" сознания;

- на грани смешного и серьезного;
- на грани искусства и жизни, с выходом в непосредственное жизнетворчество.

Мы старались проводить и выстраивать наше исследование с постоянным учетом этой характерной периферийности или, точнее, периферийности исследуемого материала. Постепенно, по мере проникновения в материал, мы все ближе подходили к осознанию движущих импульсов обэриутского творчества, радуясь той неизбежности, с которой эти импульсы становились движущими и для нашей собственной работы. Творчество, вернее, жизнетворчество ОБЭРИУ представляется прежде всего попыткой понять. Важен не результат (в этой системе он всегда будет промежуточным), а сам процесс субъективного познания. Так же и мы в своей работе не стремились к объясняющим формулировкам и определяющим оценкам. Эта работа - тоже прежде всего попытка понять.

История ОБЭРИУ поучительна не только как пример сильно запоздавшей посмертной реабилитации целого литературного течения, - в контексте искусства XX века Объединение предстает как образец современной эсхатологической гносеологии, своего рода модель самодвижения современного художественного сознания.

В книге Х.Ортеги-и-Гассета "Дегуманизация искусства" говорится о том, что современное искусство - искусство для немногих, для артистической элиты. В массе такое искусство возбуждает лишь ненависть непонимания. "Даже если чистое искусство и невозмож но, - пишет он, - тенденция к очищению искусства, безусловно, может преобладать. Такая тенденция будет способствовать изгна-

нию человеческих, слишком человеческих элементов, преобладавших в романтическом и реалистическом искусстве. И в этом процессе можно достичь такого момента, когда человеческое содержание до того истончается, что им можно пренебречь. Тогда мы получаем искусство, которое будет понято лишь теми, кто обладает специфическим даром артистического восприятия - искусство для художников, а не для массы" (104, 12).

Эта мысль до сих пор фигурирует как актуальная, когда речь заходит о проблемах современного художественного восприятия. Однако очевидно, что за четыре десятилетия (цитированная статья написана в 1948 г.) ситуация в искусстве в корне изменилась и диалектически вывернулась наизнанку. Если Ортега мог констатировать "исчерпанность" таких форм, как традиционный роман или театр, которые к тому времени были освежеваны Джойсом, Ионеско и другими, то сегодня можно констатировать исчерпанность тех форм, которые он выдигал как альтернативу традиционным - абстрактного экспрессионизма, атональной музыки, "нового романа". В определенном смысле исчерпанными представляются даже совсем недавние авангардные формы, такие, как поп-арт, концептуализм, перформанс. Это не значит, что таким искусством перестали заниматься. Но, как писал тот же Ортега, "повторение в искусстве - ничто".

Ортега-и-Гассет так формулирует основные тенденции современного ему "нового стиля":

"(1) дегуманизовать искусство, (2) избегать жизненных форм, (3) следить, чтобы произведение искусства было произведением искусства, и ничем больше, (4) относиться к искусству как к игре и только, (5) быть по самой своей сути ироничным, (6) быть увере-

нным в подвохе и все же стремиться к тщательному исполнению, (7) смотреть на искусство как на вещь преходящего значения" (104–15).

Обратим внимание на п. 5. Еще теоретики немецкого романтизма объявляли иронию основным методом поэзии, ее отличительной чертой (Ф.Шлегель). В разделе о творчестве Олейникова мы попытались проследить связь между иронически-остраненной "мнимой" поэтикой и романтическим (эстетическим, ироническим) восприятием мира. Ирония, как показатель потребности в обновлении искусства, появляется в переходные, переломные эпохи, одних обнадеживая новыми возможностями, других пугая неизбежностью разрушительной перестройки ценностных критериев, – об этой разрушительности с ужасом писал А.А.Блок еще в 1908 году. Тогда, в своей известной статье "Ирония", уже цитированной нами в первой главе, он называл иронию главным бичом нашего века, основной чертой современного сознания. С тех пор минуло восемь десятков лет, и за это время сотрясаемое мировыми катаклизмами художественное сознание впадающего в детство человечества не раз возвращалось к иронии как к панацеи или смертельной отраве, – возвращалось на разных уровнях, каждый раз находя все новые и новые способы и предлоги для ее преодоления, ибо ирония в чистом виде – это полное отрицание, полное отчаяние, полная пустота, а человеческое всегда остается слишком человеческим, чтобы вынести полную пустоту.

Ирония поворачивает художественное внимание от "человеческих" проблем к проблемам формы. Ортега-и-Гассет проводит аналогию с окном в сад: можно сфокусировать зрение на саде, тогда

не видишь оконного стекла; если же сосредоточиться на стекле, сад превращается в пятнистый цветной фон. Правда, сад явно заслуживает большего внимания, чем потеки, каверны и пыль на стекле. Отредактируем метафору: лучше бы говорить не о саде, а о скучном уличном пейзажике, - в который раз рассматривая одно и то же, мы забываем о стекле, а на стекле в это время появляются волшебные письмена. Такова ситуация начала "нового искусства", и приложима она, конечно, не только к 1948 году. Вот выдержка из письма Б.Эйхенбаума о выступлении В.Хлебникова на заседании Цеха поэтов 10 января 1914 года: "Когда пришел его черед, он беззвучным голосом, точно загипнотизированный, заявил, что русский футуризм после отрицания смысла и звуков пришел к выводу, что возможно стихотворение из одних знаков препинания, и затем, секунду помолчав, продиктовал: ? - ! - : ... Его попросили повторить - он сбился и назвал в другом порядке" (21, 61).

Ирония, собственно, и есть отчуждение от реальности, без которого невозможно никакое творчество - то есть воссоздание или пересоздание мира. Ироник, по Кьеркегору, "сам является зрителем, даже производя какое-либо действие". "Чувство не имеет реальности для ироника". Ирония как способ существования - высшая степень негативной свободы; главное стремление ироника - "жить поэтически" - на самом деле попытка превратить мир и собственную самость из вещи "в себе" в вещь "для себя" (99: 300-302, 298)

"Степень приближения [к реальности] эквивалентна степени собственного участия; степень отдаления знаемует степень нашей освобожденности от реального события; освобождаясь, мы объективируем его и делаем предметом чистого наблюдения," - пишет Орте-

га-и-Гассет. Иронически-остраненный тип восприятия он иллюстрирует примером художника, который пишет последний портрет умирающего. Он не "живет" в этой реальности, а отчужден от нее, он - наблюдатель и тем самым как бы "негуманен", лишен "человеческого" (104, 17-18). "Человеческое, слишком человеческое", - не маркируя尼цшеанскую формулу кавычками, Ортега укладывает в нее предмет "традиционного" искусства и диктуемый им способ восприятия.

Кьеркегор писал о том, что для ироника "действительность теряет (...) свою ценность. (...) он и сам становится до некоторой степени нереальным" (98, 217).

Действительность - ничто для ироника, он же - эстетик (по Кьеркегору, три ступени развития личности - эстетическая, этическая и религиозная. Ср. "Афоризмы эстетика"). Для эстетов образца 1948 г. реальность - ничто, потому что это исчерпанная реальность, дискредитированная как объект художественного исследования. И все же они снисходят до того, чтобы "побеждать" ее, причем знаменуя свою победу ироническим сохранением в изображении некоторых "жизненных" элементов побежденного предмета - "поверженной жертвы" (104, 22). От пренебрежения к реальности один шаг до насилия над ней. "Дегуманизованное" искусство - несъедобные золотые плоды интеллектуального усилия. Это не откровение, а конструкция, это - "игра, и ничего больше".

Современных художников, как никогда, занимает вопрос: что такое искусство и чем оно отличается от не-искусства? За 30 лет, если взять точкой отсчета констатацию Ортегой "дегуманизации искусства" в цитированной статье, граница между "искус-

ством" и "жизнью" стала настолько размытой, что рассуждение философа потеряло всякое значение, кроме исторического.

Началось с отчуждения реальности, а закончилось отчуждением искусства. Ортега противопоставлял искусству, отражающему "живенную" реальность, искусство отражающее реальность "нежизненную", изобретенную, сконструированную. Оказалось, однако, что фикция, подстановка ничуть не плодотворнее "старой", "исчерпанной" человеческой реальности. Представления о всеобщей относительности, на песке которых возведено то, что мы склонны называть современным сознанием, как выяснилось, опять и опять наталкиваются на некий неуничтожимо существующий в нем предел. Природа этого предела - не новость: это природа личностная, иными словами, экзистенциальная, человеческая, слишком человеческая. Искусство, доведенное до пределов условности, до пределов содержательной и формальной вседозволенности, не в силах осознать себя, свое лицо, назначение и границы. Максимум свободы обернулся невозможностью действия. Искусство затосковало по чувству.

Показатели этой потери самосознания искусства и попыток преодолеть ее - примеры из недавней истории искусства. Так, поп-арт - попытка реабилитировать "человеческое" азбучным путем реабилитации предметов, словно иллюстрация к отчаянно-ироничной строчке Введенского: "ну предметы не плошай"! Поп-арт тычет человека носом в предметную реальность, как напкодившего щенка. В примитивности поп-арта много самоиронии. Уход от "человеческого" в предметы - своеобразная, не всегда осознанная пародия на уход в "трансцендентное". В известном смысле - это пародия на самого человека, привязанного к вещам и изнутри (в виде своей субъек-

тивной интимности в отношениях с вещами), и снаружи (в виде объективной вписанности в материальный мир).

Отсюда рукой подать до концепта. В концептуальном творчестве познание превращается в расчленение действительности (материальной или духовной - безразлично: единой) на произвольные куски, отвлеченные от всего "человеческого", т.е. от эмоционального содержания и утилитарного применения, пусть формально они и являются кусками "человеческого" мира. Отчужденность кьеркегоровского ироника, "негуманность" художника, который пишет портрет умирающего, оборачивается здесь сознательным жестом умолчания. Концепт - это отказ от трактовки, подчеркнутая констатация своей некомпетентности, своего незнания и непонимания. Концепт подчеркивает момент случайности, который может высечь искру нежданного смысла, а может и не высечь. Вот, к примеру, начало характерного произведения одного английского художника:

в искусстве одна форма равняется одной горе
 в искусстве одна чашка равняется одному поцелую
 в искусстве одна вода равняется одной руке
 в искусстве один рот равняется одной перчатке
 в искусстве одно яйцо равняется одному зонтику
 в искусстве одна голова равняется одной площади
 в искусстве один угол равняется одному телу

(и т.д. См.: Robin Crosier (Answers to the Open Letter). - "Sztuka", №.4/5, 1975, p.2

Все возможно. Как у Хармса: "все можно написать зеленым карандашом".

Жест умолчания серьезнее, чем реалибизация предметов. За ним также стоит большая культурная традиция, причем традиция сакральная. Тем шире возможность подвоха, подделки. Возводя во главу угла акциденцию, концептуализм открывает фабрику фальшивок, уза-

конивает в статусе искусства бесконечное количество любых проявлений реальности в их сочетаниях. Понятие искусства начинает трещать по швам. В этот момент и появляются хэппенинг, перформанс - незаконнорожденные дети искусства и жизни. Появляются целые поколения лайф-артистов - людей, строящих свою жизнь как искусство. На этой стадии творческого восприятия мира оно, это восприятие, становится равным творческому отражению; художественный результат становится равен процессу художественного познания. Любое мелкое жизненное отправление лайф-артист объявляет сакральным актом - не без иронии, ибо, делая вид, что не знает слова "культура", он все же ощущает за собой определенную культурную традицию.

За 20 лет до 1948 г. Введенский сформулировал:

прибежал конец для чувства
начинается искусство.

В современной обэриутам критике - речь идет о ее главенствующей тенденции - априори считалось, что магистральность обеспечивается художественному явлению в первую очередь его злободневным общественным звучанием. Эта тенденция живуча и сегодня. Однако значительность темы и ее злободневная актуальность - далеко не всегда одно и то же. Обэриуты строили из "мелкого", сугубо личного материала - от уличного происшествия до дурного сна, но сейчас, отдаленные временем, мы способны осознать, что именно этот глубоко личный способ восприятия и воспроизведения мира, настолько личный, что искусство и жизнь сливаются воедино, обеспечивает общечеловеческую значимость мировоззренческих проблем, "вечных вопросов", над которыми они бились. Загадка бытия и небытия, лабиринты словесных смыслов, бездонное зеркало самоосознания лично-

сти, парадоксы времени и магия чисел, вопрос о свободе воли и законы случайности - именно к этим проблемам обратилось художественное сознание XX века в мучительном стремлении обрести некую утраченную целостность.

Явившись вслед за футуристами, проделавшими необходимую работу по освобождению слова от "старого" человеческого содержания, обэриуты прошли путь от отчаянного осознания всеобщей относительности, ломки критериев, распадения словесных и предметных связей - к единству слова и вещи, к чистоте и ясности прямого высказывания. Олейников, Заболоцкий, Введенский, Хармс жили и писали одновременно, и последовательность, выстроенная нами, продиктована не хронологической преемственностью, а стремлением найти в явлении ОБЭРИУ некую восходящую внутреннюю логику: от тотальной иронии Олейникова, через попытку иронической реабилитации материальной стороны предметов как предметов искусства у Заболоцкого - к экзистенциальному вопрошанию Введенского и поискам новой гармонии вплоть до полного взаиморастворения искусства и жизни у "лайф-артиста" Хармса.

От разрушения - к созиданию. Вот почему творчество обэриутов представляется столь поучительным в современной ситуации искусства. Продолжая разрушать, разлагать, иронизировать, эстетизировать, современные художники, писатели, музыканты не пойдут дальше констатации личного художественного опыта. Чтобы дать что-то друг другу и перцепиенту в этом мире, балансирующем на грани катастрофы, нужно не разрушать, а созидать - себя и свой мир. Как писал Хармс - "Я творец мира, и это самое главное во мне".

Вот, собственно говоря, и все.

ПРИЛОЖЕНИЕ I

3 . ДЕТСКИЕ ВОПРОСЫ АЛЕКСАНДРА ВВЕДЕНСКОГО.

Александр Иванович Введенский (1904-1941), подобно большинству обэриутов, известен в истории советской литературы как детский писатель. Он работал в "Еже" и "Чиже", многочисленными изданиями выходили его книги для детей.¹⁰¹⁾ Однако, в отличие от Хармса, чье творчество для детей в принципе смыкается со "взрослым" и, по мнению многих, не менее ценно, для Введенского, как и для Заболоцкого, работа для детей все же не стала внутренней необходимостью. Самая значительная часть его творчества, отнюдь не предназначенная детской аудитории, в условиях тогдашней литературной политики могла быть направлена только "в стол". Однако, как пишет М.Мейлах, "О "взрослых" произведениях Введенского все же кое-кто знал, - Ахматова, которой Н.И.Харджиев накануне войны восторженно читал "Элегию", Асеев, в 1938 году подаривший поэту свои "Высокогорные стихи" с надписью: "Александру Введенскому, детскому и недетскому", В.Каверин, запомнивший впечатление от чтения Введенским своего романа Убийцы вы дураки в его семинаре в Институте истории искусств, и конечно, несколько уцелевших друзей. Едва ли, однако, те, кто помнил это имя, могли предполагать, что оно связано с одной из ярких страниц русской поэзии двадцатого века, несколько десятилетий дожидавшейся своего часа"^{(53, т. I, IX).}

При жизни Введенского появились в печати всего два стихотворных фрагмента ("Начало поэмы" в сб. "Собрание стихотворений", Л., 1926; "но вопли трудных англичан..." - в сб. "Костер", Л., 1927). Кое-что автор читал на вечерах ОБЭРИУ, о чем сохранились сбивчивые воспоминания современников. Большинство из них не могут вспомнить

¹⁰¹⁾ См. об этом, напр., Александров А."Кто?"и "Лето" Александра Введенского, "Детская литература", 1968, № 9, с. 14-17; Рогачёв В. Своебразие поэтики "обэриутов", в сб. "Проблемы детской литературы. Межвузовский сборник, Петрозаводск, 1979, с. 40-46; Калашникова Р. Обэриуты и Хлебников (звуковая организация стиха), тот же сб., 1984, с.95-96.

ничего, кроме монотонности чтения и отсутствия его театрализации (эти выступления Введенского отличались от выступлений других обэриутов). Не удивительно: чисто фонетического первого впечатления было слишком мало, чтобы понять, что скрывалось за этой "видимостью бессмыслицы".

"Видимость бессмыслицы" – выражение из Манифеста ОБЭРИУ. Приведем полностью абзац, посвященный Введенскому. "А. Введенский (крайняя левая нашего объединения) разбрасывает предмет на части, но от этого предмет не теряет своей конкретности. Введенский разбрасывает действие на куски, но действие не теряет своей творческой закономерности. Если расшифровать до конца, то получается в результате – видимость бессмыслицы. Почему – видимость? Потому что очевидной бессмыслицей будет заумное слово, а его в творчестве Введенского нет. Нужно быть побольше любопытным и не полениться рассмотреть столкновение словесных смыслов" (51, 12).

Основательное исследование этих текстов, к которому мы уже обращались в I главе, принадлежит Я. С. Друскину. До передачи архива в ОРИРК ГПБ, особенно в последние годы (60-е – 70-е), Друскин вместе с Т. Липавской провел большую работу над текстами Введенского, увенчавшуюся объемистым сочинением "Звезда бессмыслицы", где дается глубокое философское истолкование творчества Введенского. Ниже мы неоднократно цитируем эту работу. Название взято из произведения Введенского "Кругом возможно Бог": "Горит бессмыслицы звезда, она одна без дна!" Отметим, однако, что автор исследования не касается проблемы смешного – это не входит в его задачи.

х х х

Учитывая недостаток текстологической информации, начнем с краткого описания использованного нами собрания Друскина.

Сохранившиеся тексты Введенского написаны в разное время. Первый из них - "И я в моем теплом теле..." - листок из рукописного журнала гимназии Лентовской, где учились Введенский, Друскин и Липавский. Это стихотворение 16-летнего автора носит отпечаток постсимволистской поэтики и эстетики, но уже здесь намечена главная тема будущего творчества Введенского:

Музыкой сонного времени
Мой увенчаю дом.

Следующий по времени текст, "Парша на отмели" (1921-23?), обнаруживает явное влияние русского футуризма, вплоть до начертания: экспрессивное использование заглавных букв, произвольная разбивка и слияние слов, фонетическая орфография и т.д. Тексты 1925-1927 г. ("Галушка", "Острижен скопом Ростислав", "Седьмое стихотворение" и др.) носят явно экспериментальный характер, хотя в них заметно постепенное движение автора к своей форме и своему содержанию. Некоторые из них подписаны: "Чинарь Авто-ритет бессмыслицы Александр Введенский".

Собственно обэриутские тексты, относящиеся к 1929-1930 гг. ("Ствет богов", "Всё", "Больной который стал волной", "Две птички, горе, лев и ночь", "Зеркало и музыкант", "Битва", "Святой и его подчиненные", "Суд ушел", "Человек веселый Франц", "Факт, Теория и зог", "Значенье моря", "Кончина моря", "Снег лежит") объединяет установленная стилистическая однородность, общность сквозных символов-знаков и личных философских задач. Все это произведения большой формы, и не случайно. Большая форма естественна для Введенского: в завязке его стихотворения, как правило, стоит некая акциденция ("я выхожу из кабака", "увы стоял плачевный стул", "человек веселый Франц сохранил протуберанц" и т.п.), а к концу неизбежный ход ало-

гичных ассоциаций выводит автора на масштабное субстанциальное общение. Таким образом, эта форма связана с характерным обэриутским подходом к диалектической оппозиции абстрактного – конкретного, с их своеобразной эпичностью, о которой уже говорилось в предыдущих разделах диссертации. Формулу эпичности Введенского можно усмотреть в его строках:

прибежал конец для чувства
начинается искусство

(102)
("Ответ богов")

Автор избегает жанровых обозначений (в его системе они не нужны), и мы будем называть эти произведения, по объему напоминающие маленькие поэмы, но лишенные "поэмной" структуры, по возможности нейтрально – "стихотворениями" или "текстами".

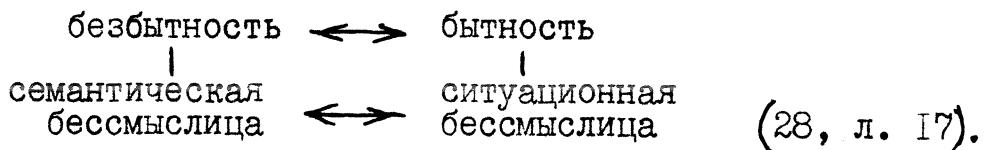
Своебразный итог этого периода и начало нового – большое произведение "Кругом возможно Бог" (1931), по форме и тематике близкое к средневековой мистерии.

Более поздние тексты ("Мир", "Четыре описания", "Очевидец и креста", "Ковер Гортензия" и др.), строго говоря, нельзя назвать обэриутскими, их подробный анализ не входит в наши задачи. Однако не обращаться к этим произведениям при разборе текстов 1929–1930 гг. нельзя. Я.Друскин пишет в примечании к "Парше на отмели": "Мне кажется, что для понимания и связи юношеских произведений с более

102) Уже здесь обратим внимание на забавное "прибежал" вместо "пришел" или "наступил". Так комически, инфантильно остраняется, а вместе с тем "материализуется" и обретает экспрессивное ускорение бытовая метафора "пришел конец". Общее серьезное значение высказывания одновременно и снижается и конкретизируется.

текстах: "это уже "там", где восприятие мира переродилось, где основной принцип композиции - "игра" или - использование всех видов ассоциаций" (45, 15); произведения "Футуриста - Александра Введенского" автор статьи объявляет творчеством совершенно нового типа, творчеством будущего.

Я.С.Друскин называет бессмыслицу Введенского "семантической" и проводит сопоставление ее с "ситуационной" бессмыслицей Хармса. Он пишет о "бездынности" Введенского, который "и в жизни не ощущал условной прочности существования", противопоставляя ему Хармса, "необычайно сильно чувствовавшего быт". Характер бессмыслицы Друскин не без оснований связывает с отношением к быту:



По мысли Друскина, произведения Введенского относятся к таким текстам, в которых общее повышение семиотичности текста связано с понижением содержательности в плане языкового сообщения (в исследовании ссылка на 47, 69). Следуя классификации Ю.Лотмана, Друскин относит бессмыслицу Введенского к пятому, отчасти к седьмому типу: (5) "Текст не содержит в себе языкового сообщения. Он может быть на этом уровне бессмысленным или текстом на другом - непонятном аудитории - языке" или (7) "быть молчанием" (28, л. 4. Ссылка на 47, 76).

"Поиски смысла в бессмыслице", с которых начал Введенский как поэт, в известной степени были для него самоценны. Однако нельзя забывать о той прямой связи, в которой - с самого начала - находились эти поиски с поисками смысла бытия. Дальнейший разбор текстов покажет, что бытие слова в конечном счете приравнивается Введенским к бытию вещи и бытию человека, между ними возможны магические превращения:

зрелыми и вообще всего творческого пути Введенского может быть надо начать изучение его вещей с последних, проследить его путь в обратном направлении - от конца к началу (ОРПК ПБ, ф. I232, № 23, л. 3). Идя по линии последовательной саморасшифровки (отнюдь не равнозначной упрощению), объясняя себя самому себе, Введенский остается в русле все тех же экзистенциальных проблем, все тех же вопросов - для него и первых, "детских", и постоянных, и "последних".

Использованные тексты не имеют принципиальных расхождений с текстом Полного собрания сочинений 1980-1984 гг., по которому цитируются отсутствующие в архиве "Минин и Пожарский" (1926), "Куприянов и Наташа" (1931), "Елка у Ивановых" (1938).

х х х

Ранние тексты Введенского часто называют заумными, хотя, строго говоря, это не так. Крученыховский термин "заумь" обозначал не мало понятные стихи, а произведения, написанные на особом заумном языке, в который входили бы новые, постоянно изобретаемые слова и экспрессивные фонетические сочетания, частично или полностью освобожденные от привычной семантики (см. 44, I2-I4, а также Лотман Ю. Анализ поэтического текста, Л., 1972, с. 67). Несмотря на то, что Введенский высоко ценил стихи А.Крученых и в молодости вместе с Хармсом входил во временное содружество с А.Туфановым и "заумниками" (см. I9, 64-65; 53: XIII, XIV), "непонятность" его стихов качественно иная чем заумь футуристов и заумников. Введенский не создает новых слов, не экспериментирует с фонетикой^{I03)} "Бессмыслица" Введенского, как правило, заключена в небывалых сочетаниях существующих лексических единиц.^{I04)} В 1923 г. Г.Крыжицкий писал о . не дошедших до нас

I03) За некоторым исключением ("Парша на отмели" и др.).

I04) "Бессмыслица не от того, что слова сами по себе не имеют смысла, а бессмыслица от того, что чисто смысловые слова поставлены в необычную связь - алогического характера" (Заболоцкий Н. Мои возражения А.И.Введенскому... - 53, 252).

и слово племя тяжелеет
и превращается в предмет

("Две птички, горе, лев и ночь")

и тут за кончик буквы взяв,
я поднимаю слово шкаф,
теперь я ставлю шкаф на место,
он вещества крутое тесто.

("Ковер Гортензия")

И обратно:

я решил, что это опыт
превращения предмета
из железа в слово, в ропот,
в сон, в несчастье, в каплю света.

("Гость на коне").

Приводя те же цитаты, Я.Друскин пишет о характерной для Введенского оппозиции жизни \longleftrightarrow понимания жизни, которая "становится для него тождеством различного - coincidentia oppositorum (Николай Кузанский). Слово стало плотью; Кьеркегор назвал это парадоксом. Парадокс становится для него исходной точкой, началом его философствования. Введенский тоже верил в этот парадокс. (Кьеркегора, как и Николая Кузанского, он не знал)" (28 , л. I4).

Уже в текстах 1925-27 гг. практически намечены все главные темы более поздних произведений Введенского, что лишний раз подчеркивает первичность, естественность этих тем (значение слова и предмета, проблема восприятия действительности, проблема личности, природа движения, тайна времени и смерти). В "зауми" Введенского, как уже говорилось, нет ничего "сделанного" - это практически аутентичная фиксация работы подсознания. Отсюда и преобладающая простота внеш-

него рисунка стиха: азбучные ямбы и хореи с перекрестной или парной рифмовкой – первое, что подсказывает культурная память русскому поэтическому сознанию (и подсознанию). Сразу отметим, что сочетание внешней инфантильности, облегченности стиха (полное или частичное отсутствие знаков препинания создает впечатление ускоренного темпа)¹⁰⁵⁾ с серьезным и даже мрачным содержанием – характерная особенность творчества Введенского, придающая ему оттенок специфического мрачноватого комизма. (Наоборот поступает Олейников, применяя торжественные размеры к нарочито ничтожному содержанию, но это более традиционный прием).

Ниже будут рассмотрены составляющие элементы обэриутской "зауми" Введенского. Это "уравнительные" номинативные перечисления, алогичные сравнения и уподобления, синтаксические нарушения (несогласованность, оборванные предложения), остранение синтаксических и интонационных шаблонов с помощью обессмысливающего семантического наполнения. В текстах 1929–1930 гг., уже не сплошь заумных, эти элементы, сталкиваясь с элементами противоположного, предельно упрощенного языка, высекают добавочные оттенки смысла и добавочный комический эффект. Пользуясь выражение из "Святого и его подчиненных", скажем, что "заумные" вкрапления превращаются в отдельные "кусочки сна" и остраняются так же, как остранялись разговорные и пародийно-литературные элементы в ранних текстах.

105) Знаки препинания у Введенского сведены до минимума и даже в поздних текстах остаются главным образом интонационными. Рассматривая авторскую пунктуацию как дополнительное художественное средство, считаем необходимым сохранить ее неизменной.

х х х

Для Введенского не актуальна формула лодейниковского метафизического отчаяния: "Я различаю только знаки домов, растений и собак". Восприятие действительности напримик, помимо "знаков" не является для него проблемой. Напротив, он стремится рассматривать реальность в единстве с ее словесным отображением, как определенную знаковую систему, за которой, быть может, кроется истина о мире, о смерти, о времени. Как Заболоцкий всматривался в микромир, в мир трав и насекомых, так Введенский всматривался в мир слов. Об этом говорит и постоянство символов-знаков (вводя этот рабочий термин, отметим его приблизительное соответствие чинарскому термину "иероглиф"). Они принципиально отличны от метафоры и прошивают его творчество насквозь, от начала до конца:

но сказали мы однако
смысла нет в таком дожде
мы как соли просим знака
знак играет на воде

(*"Значенье моря"*)

Среди них есть и традиционные, освоенные или переосмыслиенные (ночь, море, вода, волна, человек на коне, птицы, звери и т.д.), и специфические (фрак, снег, стакан, лента, тарелка и др.), смысл которых раскрывается только в широком контексте творчества поэта, иногда также других обэриутов и Олейникова. В рамках отдельного стихотворения эти специфические знаки зачастую производят нелепое и смешное впечатление, но этот эффект учтен и рассчитан: автор вовсе не стремился к однозначным толкованиям. Разбор системы символов-знаков и установление приблизительного значения каждого из них - предмет для отдельного исследования. Некоторые толкования даны Я.Друскиным (он называет такие элементы поэтики Введенского иероглифами) в "Звезде бессмыслицы" и примечаниях к отдельным текстам, хранящимся в архиве.

Эти толкования учтены и обильно цитируются М.Мейлахом в его примечаниях. Ср. также у А.Александрова (5, 302).

х х х

На пересечении традиционной символики и привычного бытового метафоризма возникает основной символ-знак "без головы". Это трагикомичное выражение играет важную роль не только у Введенского, но и у других обэриутов¹⁰⁶⁾. Значение его двоякое. С одной стороны, как и в "Футболе" Заболоцкого, "без головы" - значит просто мертвый убитый: "лежат враги без головы на бранном поле". Отсечение головы - архетипический образ казни, восходящий к детскому восприятию, где возникает в связи с фольклорным архетипом. С другой стороны, отсутствие головы означает отключенность сознания, высвобождение подсознательных словесных ассоциаций,¹⁰⁷⁾ начало всеобщей путаницы и взаимных превращений. Сходное значение имеет образ мысли, отделенной от тела ("часто мысли вынимаю", "я мысль из тела вынимаю", "мысли бегают отдельно") не без иронии намекающий на известное положение вульгарного материализма "мозг выделяет мысль, как печень - желчь". Отделение головы как "материализованная"¹⁰⁸⁾ метафора отклю-

106) Знакомство с творчеством Введенского облегчило бы Ф.Бьюрлинг толкование известных строк Заболоцкого "Здесь форвард спит без головы (см. 96, 38).

107) Ср. образ "слова без головы" у А.Крученых (42, 44).

108) "Необычайные чередования предметов, приписывание им необычайных качеств и свойств (...), необычайных действий. Говоря формально - это есть линия метафоры. (...) Но старая метафора давно стерлась (...) Обновление метафоры могло идти лишь за счет расширения ассоциативного круга. (...) Вы материализуете свою метафору, т.е. из категории средства Вы ее переводите в некую самоценную категорию" (Заболоцкий Н. Мои возражения... - 53, 252). Ср. в архиве ГПБ статью Я.Друскина "Материализация метафоры в пьесе А.Введенского "Очевидец и крыса".

ченного сознания - момент не менее страшный, чем физическая казнь. Часто ассоциативный поток слов и есть тот метафизический "топор", который "отсекает" голову от тела и деформирует реальный мир:

ОН ... слушал я как кипяток
слов мучительный поток
 колоссальный этот спор
 стало тяжко как топор
 я дрожу и вижу мир
 оказался лишь кумир
 мира нет и нет овец
 я не жив и не пловец

МЫ слышим голос мрачной птицы
 (говорим) слышим веские слова
 боги боги удалиться
захотела голова
 как нам быть без булавы
 как нам быть без головы

(*"Ответ богов"*)

Столь же разрушительное магическое действие оказывают слова, подвергающие сомнению человеческое чувство "я":

ФИОГУРОВ ... я вам правду расскажу
 я хожу и не хожу

109)
я не это и не то

я пальто

ПАРЕНЬ ВЛАС очень умные слова

разумно слезла голова

сначала в пояс поклонилась

потом внезапно удалилась

потом внезапно воротилась

потом как папка удалилась

потом как шапка воротилась

вот что от этих слов случилось

("Пять или шесть")

В стихотворении "Две птички, горе, лев и ночь" одна из птичек "теряет голову" при попытке расшифровать сплетенную подсознанием бессмыслицу: "и вот по волнам носится тушканчик с большим стаканом в северной руке а в стакане слово племя играет с барыней в ведро":

что значит: носится тушканчик

куда несется злой зверек

и что он значит поперек

.....

я одного не понимаю

неясно мне значение игры

которой барыня монашка

109) Возможно, намек на "Совершенный трактат об этом и том" Я.Друскина, в котором делается попытка построить философскую систему "от нуля", на основе первичных абстракций и простейших логических действий. Ср. также у В.Налимова об абсурдном языке дзэнских коанов (56 , I23).

со словом племя занялась
 и почему игра ведро
 спрошу я просто и светло
 о птичка медная
 сказало горе
 игрушка бледная
 при разговоре
 теряет смысл и бытие
 и все становится несносное питье IIО)
 о молодая соль
 значения и слова
 но птичка говорит позволь
 и вдруг летает безголова

Далее в том же стихотворении это второе значение "безголовости" вступает в прямую связь с первым, буквальным, перевалив через порог грамматического отождествления различных частей речи:

было жарко и темно
 было скучно и окно
 вылезали из земли
 лопухи и ковыли
 плыл утопленник распух
 расписался: я лопух
 если кто без головы III)
 то скажи что он ковыль

IIО) Возможно, перифраз классической истины "мысль изреченная есть ложь".

III) Еще один вывернутый перифраз (выражения "мыслящий тростник").

Любопытно совмещение сказочно-смехового и аллегорически-серьезного в прологе произведения "Кругом возможно Бог", где Эф описывает свои ежедневные манипуляции с собственной головой (сходство с фольклорной небылицей усиливается редкой у Введенского формой раешника):

Утром встаю в два
.....
На стуле моя голова
лежит и смотрит на меня с нетерпением.
Ладно, думаю, я тебя надену.
.....
А потом через десять часов я ложусь,
лягу, посвищу, покружусь,
голову отклюю. Потом сплю...

Здесь ежевечерний ритуал "отклюивания" головы пока еще всего лишь материализованная аллегория отключения сознания во сне. Но вот Эф, не внемля пророчествам Девушки, бесстрашно отправляется "смотреть на чужие казни", и тут-то его по-настоящему лишают головы, после чего он обретает имя Фомин и пускается в свои посмертные приключения уже безголовым. Это обстоятельство комически обыгрывается в сцене, где Фомин встречается с тоскующей старой Венерой:

ВЕНЕРА. Давай, давай мы ляжем на кровать
и будем сердца открывать.

ФОМИН. Я же безголовый.

Вид имея казака,
я меж тем без языка...

В финале более позднего произведения "Очевидец и крыса" Он лишается головы, пытаясь постигнуть смысл убийства и самоубийства, "очевидцем" которых стал:

ОН. Нам больше думать нечем.
У него отваливается голова. II2)

Таким образом, символ-знак "без головы связывает воедино ассоциативные потоки слов и существование предметного мира, стирание словесного значения и физическую смерть. Осознав это, мы приоткроем завесу над поиском смысла в бессмыслице, над столкновением словесных смыслов, порождающим новые значения, в системе поэтики Введенского тождественные новым реальностям.

Любопытно, что Введенский не избегает открытых стычек сознания с подсознанием. Такие стычки остроят сам прием подсознательных ассоциаций и оборачиваются забавным автоэпатажем: "Ой что же это за цифирь" ("Минин и Пожарский"); "но этого ничего не было ему все это показалось" ("Больной который стал волной"); "НИЩИЙ. Тем паче. ФОМИН. Что паче? Я не о том..." ("Кругом возможно Бог"). Интересен в "Минине и Пожарском" прорыв контроля сознания, рабочий момент творческого процесса, зафиксированный в тексте, как на учебной фотографии пальцы лаборанта, демонстрирующие срез минерала:

II2) Ср. окончание прозаического произведения Хармса "МЫР" - попытки медитативного отождествления себя с миром: "И больше я ничего не думал".

КОМЕНДАНТ. ...не видно пазухам числа
но усмехается силач
сипят проворные

Скачи, скачи через берег. Что же вы римляне милые. Чу лоб
и усы, нет движенья. Попрошу наоборот.

сипят проворные бараны
и вяло морщась издахают...

(далее продолжается "заумный" монолог Коменданта).

х х х

Сознательно отключая контроль сознания ("разумно слезла го-
лова"), Введенский распахивает дверь акциденции на уровне слова
и предложения. Поначалу она всецело заполоняет его тексты. С
течение времени, основываясь на постепенно выделяющихся опорных
символах-знаках, он развивается по линии последовательного са-
мораскрытия.

Акциденциальные небывалые сочетания слов и синтаксическая
фантастика порождают специфический словесный комизм, вполне
осознанный автором и автономный по отношению к серьезному аспек-
ту стихотворения. Это характерная черта обэриутской поэтики, зачат
ки которой, правда, можно найти и у футуристов.

В текстах Введенского 1925-1927 гг. элемент смешного в акци-
денциальных сочетаниях носит еще стихийный характер:

наш англичанка уж бежит
одет в курчавое жабо

медведь их видом поражал
 медведь он ягода болот
 он как славянка сударь Смит
 не всё напишете в письме
 на это Пушкин отвечал
 его штаны как каланча

(“Минин и Пожарский”)

Однако уже в то время намечается связь ассоциативных словесных цепочек – через тему предсонного – предсмертного бреда – с темой смерти:

сановники А Д Ж У Р А Й Т И С ???!
 нет они иконописные мастера Японии.

в Агонии коля
 сусликом лежит судача от боли
 припадаю на один глаз
 умираю на один ус

(“ОСТРИЖЕН скопом Ростислав”, 1926)

Так ассоциативный словесный поток становится областью пересечения смеха со смертью, смешной (на сторонний взгляд) нелепицы с предсмертной путаницей сознания, с самым страшным для человека – уничтожением личности.

Впоследствии этот прием все лучше осознается Введенским, “приручается” и начинает служить определенным поэтическим целям.

То же можно сказать и о разрушении синтаксиса. Оно знаменуется (особенно в ранних текстах) пропущенными членами предложения, предложениями, произвольно скомпонованными по принципу кокаланов, “оторванными кусками” фраз. Иные из них имитируют разговорную речь, на деле не имея к ней отношения, подобно тому как новые слова футурист-

тов имитировали грамматические признаки слов, существующих в языке. "Ненцов с проходящими девушками в записки играть". "Я узел а ты просо сеял ли, сеял ли, князь Курбский от царского гнева бежал". "Ну нет не без приятности однако о финик пыжик не у вас ли рыжик" ("Минин и Пожарский"). Наиболее яркое впечатление нелепости создают предложения и целые тексты, в которых синтаксический и интонационный шаблон заполнен акциденциальной лексикой:

НЕРОН. Выпускай зверюшек. (Побледнел - будто бы из Китая
пришел он с сестрицей. И та в очках. Сова - а живот
как у будочника). Подымется кактус - опустится флейта.
(там же).

Позднее нелепица рваных предложений и случайных слов оборачивается у Введенского особым художественным приемом. См., например, трагикомичный диалог ребенка и собаки у гроба зарубленной Сони Островой в пьесе "Елка у Ивановых" (1938):

СОБАКА ВЕРА. Дайте мне стакан воды. Мне слишком.
ПЕТЯ ПЕРОВ (мальчик I года). Не волнуйтесь. За мою
недолгую жизнь мне придется и не с тем еще ознакомливаться.
СОБАКА ВЕРА. Эта Соня несчастная Острова была безнравственна.
Но я ее. Объясните мне все.
ПЕТЯ ПЕРОВ (мальчик I года). Папа. Мама. Дядя. Тетя. Няня.
СОБАКА ВЕРА. Что вы говорите. Опомнитесь.
ПЕТЯ ПЕРОВ (мальчик I года). Мне теперь год. Не забывайте.
Папа. Мама. Дядя. Тетя. Огонь. Облако. Яблоко. Камень.
Не забывайте.

х х х

В системе метафорической поэзии слово становится "почти вещью", сочетание слов производит весомое, ощутимое, зримое впечатление. У

Введенского проблема соотношения слова с вещью - уже по ту сторону превращения: вместо звукоживописи - прямой магический акт.

"Он хочет, чтобы поэзия производила не только словесное чудо, но чтобы она была НАСТОЯЩИМ чудом" (28, л. 14). "Слово для него - предмет" (4, 108).

Алогичные "сопряжения" не "далековатый", а прямо-таки ничего общего друг с другом не имеющих понятий у Введенского - уже не метафора. Сложная ассоциативная метафора все же поддается в конечном счете интуитивной, а если того требует анализ - ступенчатой расшифровке. Расшифровывая алогизм Введенского, мы рискуем распахнуть загадочную дверь в другую реальность.

И ОТКРЫВ ДРУГУЮ ДВЕРЬ
 ЭТА ДВЕРЬ БЫЛА ВОЛНОЙ
 Я ВОСКЛИКНУЛ ГРОМКО: ВЕРЬ
 ЧТО СТОИТ НЕМАЛЫЙ ЗВЕРЬ
 ЗА НОЧИ СТЕНОЙ СПЛОШНОЙ
 БОГ БОГ ГДЕ ЖЕ ТЫ
 БОГ БОГ Я ОДИН
 МЕЖДУ СЛОВ ДРОЖАТ КУСТЫ
 ХОДЯТ ВЕНЧИКИ КАРТИН

("Суд ушел")

Это свойство поэзии Введенского как эзотерического текста раскрывает Я.Друскин в сопоставлении с французской драмой абсурда. Цитируя статью О.Г.Ревзиной и И.И.Ревзина "Семиотический эксперимент на сцене" (Труды по знаковым системам. У. Тарту, 1971), где

сформулированы восемь "содержательных" постулатов нормальной коммуникации и даны примеры их нарушения ("антикоммуникация") в драмах Ионеско, Друскин пишет:

"И коммуникацию, определенную 8 "содержательными" постулатами, и антикоммуникацию Ионеско можно объединить в один род нормальной коммуникации, первую со знаком плюс, вторую со знаком минус. Минус-коммуникация или антикоммуникация Ионеско только отрицает плюс-коммуникацию, не внося ничего нового в содержание понятия коммуникации" (28 , л. 90). Противоречие здесь контратарное, в то время как текст Введенского является собой контрадикторное противоречие этому типу коммуникации: он не отрицает и не утверждает ни одного из "содержательных" постулатов, ибо находится вне их действия. Используя теологическую терминологию XIV века, Друскин пишет о "единосущности" текстов Введенского, в отличие от "подобосущных" (правдоподобных) или анти-подобосущих (как у Ионеско) текстов. "Бессмыслица Введенского, в отличие от абсурда Ионеско, не негативное понятие, а имеет положительное содержание, но оно не может быть адекватно сказано на языке, предполагающем подобосущное соответствие текста контексту, знака означаемому (...) его понимание соответствия текста контексту и коммуникации принципиально иное - вне понятий плюс- или минус-нормальной коммуникации" (28 , л. 93).

Нередко алогизмы Введенского откровенно смешны: "голубой как утка пиротехничек", "когда как частокол меня тошило", "монашка всхлипнула немного и ускакала как минога", "вот потрясающий как филин сидит на дереве Томилин", "у меня голова как живот болит", "письменный как Иван да Марья стол". С одной стороны, в этом есть определенный внутрилитературный эпаж: коль скоро литературные каноны требуют сравнения - извольте, сравнений может быть сколько

угодно, будем сравнивать все со всем и посмотрим, что получится. С другой стороны, установка на всеобщее сравнение явно имеет более глубокий смысл, о котором пойдет речь ниже.

Любопытно отметить, что переходным звеном от поэтической метафоры к алогичному сравнению оказывается пресловутая "деметафоризованная метафора" Заболоцкого конца 20-х - начала 30-х годов (ср.

17, 331; 10, 212). Приведем очевидные примеры. Одно и то же сравнение ("как матушка") встречается у Заболоцкого и у Введенского. У Заболоцкого - дважды:

Я из растения воспитал собачку:

Она теперь как матушка, поет.

("Безумный волк", 1931)

Вода, как матушка, поет,

Когда на нас тихонько льет.

("Поэма дождя", 1931).

Здесь оно как бы маскируется под "обычное" сравнение, хотя контекст в одном случае, перекличка - в другом (оба раза слова принадлежат Волку) вскрывают его "непрямое" происхождение. Сравним у Введенского: "она как матушка глупа"; строка выступает как фиктивная мотивировка предыдущей, инфантильный комизм которой очевиден:

ее Фердинькой не пугай

она как матушка глупа

("Минин и Пожарский")

Аналогичный пример - сравнение "как бубен". У Заболоцкого: "прекрасный поп поет как бубен": здесь, несмотря на комичное смещение, глагол все же связан с обстоятельством образа действия общей семантикой звучания. Ср. ремарку в "Минине и Пожарском": "ПОЖАРСКИЙ. (задумчиво, как бубен)". Здесь отсутствует какая бы то ни было мо-

тивация сравнения, добавочный комизм – в характерной для Введенского, пародийности самого "жанра" ремарки.

Однако обилие алогичных сравнений отнюдь не означает неумения сравнивать. Среди игровых сравнений попадаются и точные: "как свинцовая рука спит бездумная река", "окончательный закон встал над вами как балкон", "стало тяжко как топор". Иногда эта точность вскрывается при расшифровке. Так, в строках "и он как бы поэт Пиндар давился пышным квасом" сочетаются громоздкая пышность и напыщенный патриотизм (ассоциация: "квасной"), неудобоваримые для современного поэтического сознания. Эти немногие точные сравнения выглядят нечаянными благодаря алогичному контексту, ускоренному темпу "инфантального" хорея или ямба, выдержанной случайности рифм. Контекст усиливает впечатление неожиданности и делает инородное сравнение в известной степени остраненным .

х х х

Введенский расставляет знаки тождества между самыми различными предметами, и не только предметами: между качеством и действием, между Богом и предлогом, ставя их в одинаковые грамматические условия:

я мысль из тела вынимаю

 я бегаю пустой по Польше
 крича то Господи то больше
 то лакомка то только дольше
 вообще я был как сумасшедший

("Факт, Теория и Бог")

Активное отношение слова к обозначаемому предмету, в известной мере тождество словесного и предметного мира проявилось в таком ха-

рактерном элементе поэтики Введенского, как номинативные перечисления, в которых одушевленные и неодушевленные предметы, абстрактные и конкретные понятия выстраиваются в одну цепочку с легкостью ассоциативного ряда слов¹¹³⁾:

Всего не счесть,
что в мире есть.

Стакан и песнь
и жук и лесть,
по лесу бегающие лисицы,
стихи, глаза, журавль и синицы,
и двигающаяся вода,
медь, память, планета и звезда...

("Четыре описания")

(Сравним у Хармса:

...Ну, попробую по пальцам
все предметы перечесть.

- (Считает по пальцам):

Табуретка, столик, бочка,
ведро, кукушка, печка,

метла, сундук, рубашка,
мяч, кузница, букашка,

дверь на петле,
рукоятка на метле,
четыре кисточки на платке,
восемь кнопок на потолке.

¹¹³⁾ В 20-е годы Введенский вместе с Терентьевым читал художникам ГИХУКА (в частности, ученикам Малевича) ассоциативные словесные ряды: предметом изучения была связь между словами и их живописным выражением. (Ср. запись Хармса: "писал вещь - ряды"). - 53, XIV.

В список на равных основаниях попадает и человек:

ВОРОБЕЙ (клюющий зерна радости)

.....

Боже мой, все в мире пышно,
благолепно и умно.

Богу молятся неслышно
море, лось, кувшин, гумно,
свечка, всадник, человек,
ложка и Хаджи-Абрек.

("Кругом возможно Бог")

(обратим внимание на явно игровую рифму, отмечающую появление в общем ряду человека).

В известной мере это связано со стремлением абстрагироваться от "человеческой" сущности человека, чтобы еще сильнее прочувствовать глубокую непонятность мирового устройства. Отождествление человека с абстрактным понятием есть уже в "Минине и Пожарском": "и сами мы словно мысли".

Мотив абстрагирования от "человеческого" проходит через все творчество Введенского и с особенной ясностью формулируется в "Разговоре о различных действиях": "тут не три человека действуют (...) быть может три льва, три тапира, три аиста, три буквы, три числа" ("Некоторое количество разговоров", 1936-1937).

Забавная уравнительность номинативных перечислений уже говорит о том моменте, когда перед лицом смерти, на пороге угасающего сознания, все начинает взаимопревращаться, сливаться, теряет свой родовой смысл. Своеобразная репетиция этого состояния - путаница сна или бреда, оно может быть и сознательно вызвано - медитацией или опьянением. Ср. в "Серой тетради" Введенского: "горю нам заду-

мавшимся о времени. Но потом при возрастании этого непонимания тебе и мне станет ясным, что нету ни горя, ни нам, ни задумавшимся, ни времени". Сходное психodelическое ощущение описано Хармсом ("МЫР").

Связь между словом, временем и смертью укладывается в неумолимую формулу:

Нет больше разницы годов.
Пространство стало реже,
и все слова паук, беседка, человек одни и те же.
(*"Четыре описания"*).

Экзистенциальное переживание человека, вынужденного вписаться в это неизбежное всеобщее уравнение, описано Введенским и от первого лица:

Я сидел и я пошел
как растение на стол,
как понятье неживое,
как пушинка
или жук,
на собранье мировое
насекомых и наук,
гор и леса,
скал и беса,
птиц и ночи,
слов и дня...

("Гость на коне")

Потеря контроля над сознанием, отключение волевого дифференцирующего начала тотчас же знаменуется этим всеобщим взаимопревращением – предвестником исчезновения, что проявляется на уровне текста

в многочисленных уподоблениях и сравнениях. Уподобления могут быть самыми смешными и нелепыми: "отец! мундштук! - кричат Тарасу", "соконожка не змея, соконожка это Тит", "я не это и не то я пальто", "я синица", "я дочь эмира хочу галет", "я опять в ночь тюльпан" и т.п. Тот же прием в передаче эротического диалога:

ФОМИН. Вы одна. Вы небо.

.....

СОФ.МИХ. Фомин золотой. Лейка моя.

(*"Кругом возможно Бог"*).

В *"Минине и Пожарском"* ряд последовательных комических превращений претерпевает Папа:

ПАПА. ...Ведь я стервятник. Нет с длинным носом человек.

Не человек а человек но впрочем помолюсь, помолюсь -
в яблочко перекрещусь. И стал отец не стервец, а стал
он яблоком.

То же ощущение перетекания, нестабильности человеческого "я" рождается музыкой (самым "абстрактным" из искусств):

НОСОВ. ...В искусстве музыки творец
десятое значение имеет,
он отвлеченный купец,
в нем человек немеет.

.....

Я под рокот долгих струн
стал бы думать - я перун
или география.

(*"Кругом возможно Бог"*).

X X X

Характерное проявление отношения Введенского к проблеме абстракт-

ногого и конкретного — имя собственное в его текстах^{II4)}. Имя изначально содержит в себе противоречие абстрактного и конкретного: взятое отдельно, оно абстрактно, но, будучи привязанным к лицу, вносит в контекст конкретность. Этим обусловлена особая роль имени в обэриутских текстах, где это столкновение абстрактного с конкретным, остранение имени делает его смешным. Имя может быть забавным само по себе (традиционный прием): у Хармса — Тикакеев, Окнов, Камаров; у Вагинова — Фелинфлейн, Куку, Свистонов, Торопуло; у Введенского — Перщебалдаев, Стрикобреев, Портупеев, Нина Картиновна, Плебейкин, Фиогуров и т.д. Однако оно может быть и совершенно обычным (столяр Кушаков и мн. др. — у Хармса, бывший поэт Агафонов — у Вагинова, красавец Соколов — у Заболоцкого. Ср. также у Олейникова имена реально существующих персонажей, оставленные в пародийно-ироническом контексте). Это характерный обэриутский прием, состоящий в том, что обычное, случайное имя (как правило, фамилия или имя-отчество как наиболее конкретно-бытовой вариант полуофициального обращения), так же как и всякая случайная бытовая вещь, попадая в абсурдный или просто более абстрактный контекст, остраняется и становится смешным. Среди действующих лиц в драматических произведениях Введенского, где есть и говорящие звери и предметы, и аллегорические фигуры (Святой, Человек на коне, Сановник и т.п.), и олицетворенные абстракции (Ночь, Факт, Вопрос, Ответ и др.), простые имена персонажей, типа: Пелагея, Соня, Парень Влас, Изотов, Греков, Носов, Куприянов, — предстают оставленными и моментально-комичными. Остраняются и "осмешняются" также имена исторических личностей и литературных персонажей (ср. сходный прием у Хармса. В

II4) Ср. главу "Проблема имени" в цитированной книге В.Налимова.

наброске сценки ("Бобров из приюта" (1930) в перечислении действующих лиц следом за Бобровым последовательно зачеркнуты: Наполеон Боно(парт) и Исаак Ньютон; в окончательном варианте - Христофор Колумб. На игре с именами построено немало диалогов и ремарок в "Минине и Пожарском" (начиная уже с самого названия):

МАРЬЯ АНТОНОВНА. ...и скажу вам дорогой Григорий и Яковлевич
Григорий
ГОРОДНИЧИЙ. Не бойтесь дорогая Фортельянушка...

РАБИНДРАНАТ ТАГОР.

невольно к сим брегам я возвращаюсь
с Ромен Ролланом говорю и бритым шляюсь
кишкой я полдень свой кончал
кто ты брадата каланча?

КАЛАНЧА

я царь Эдип
в носу полип
лежу под бумажным одеялом
и гляжу на тебя без идеала

Рабинранат уходит исполнившись каши...

(Здесь, видимо, проявилось ироническое отношение к тогдашней моде фрейдизм - царь Эдип с полипом в носу , "брадата каланча" - явно пародийный фаллический символ. Возможно, это отчасти автоэпатах, направленный на "подсознательность" собственного текста).

Кроме этих традиционных и общеобэриутских, Введенский использует имя и в своих специфических целях. Уже в "Минине и Пожарском" подчеркнуто обычная фамилия Петров играет далеко не обычную роль. Выступая в качестве ремарки, она помечает границы четырех частей,

на которые делится условное "действие": "Петров в штатском платье", "ПЕТРОВ В ВОЕННОМ ПЛАТЬЕ", "Петров в судейском платье", "ПЕТРОВ В ДУХОВНОМ ПЛАТЬЕ" ("В этом Петрове все люди в лежащем"). При этом "персонаж" Петров мелькает лишь единожды в чьем-то монологе.

Следуя принципу тайного единства слова с предметом, их магической взаимосвязи, имя у Введенского отражает определенную внутреннюю сущность персонажа и может меняться, если меняется он (возможно также обратное влияние. Ср. стих. Олейникова "Перемена фамилии", где перемена фамилии влечет за собой полное внешнее изменение и раздвоение личности, единственный выход из которого - самоубийство). Так, в "Очевидце и крысе":

ДВОРЦКИЙ-ГРУДЕЦКИЙ.

Маргарита или Лиза,
 чаю дать вам иль пальто.

ОНА (ОДНА ИЗ ДВУХ)

Грудецкий вы подлиза,
 еще с царских времен
 вы Семен.

В "сцене на шестом этаже", происходящей через 5 лет (сцена самоубийства постаревших бывших влюбленных), та же героиня фигурирует как "Маргарита или Лиза (ныне ставшая Катей)".

Ср. "Куприянов и Наташа":

Наташа
что ты гуляешь трепеща
.....
Я даже позабыл, Маруся,
Соня,
давай ложиться дорогая спать...

Меняющиеся имена у Введенского отчасти сродни взаимопревращающимся

предметам и явлениям, о которых шла речь выше.

Аналогичное превращение претерпевает Носов ("Кругом возможно Бог"), выступающий в финальной сцене, сцене "окончательной" смерти, как "Остроносов"^{II5)}. Характерна метаморфоза самого главного героя: собираясь "смотреть на чужие казни", он еще иросто "Эф", букв, и лишь будучи **казненным**, обретает фамилию, под которой и проходит через все свои последующие жизни и смерти, причем фамилию, нарочитая обычность и простота которой вступает в комическое противоречие со сложным и неоднозначным смыслом произведения.

Вершина игры с именами — перечень действующих лиц в "Елке у Ивановых", где возрастающий комизм построен на рифмованных фамилиях и слововой последовательности:

ПЕТЯ ПЕРОВ	-	годовалый мальчик	{ дети или просто черты}
НИНА СЕРОВА	-	восьмилетняя девочка	
ВАРЯ ПЕТРОВА	-	семнадцатилетняя девочка	
ВОЛОДЯ КОМАРОВ	-	двадцатипятилетний мальчик	
СОНЯ ОСТРОВА	-	тридцатидвухлетняя девочка	
МИША ПЕСТРОВ	-	семидесятишестилетний мальчик	
ДУНЯ ШУСТРОВА	-	восьмидесятидвухлетняя девочка	
ПУЗЫРЕВА-мать			
ПУЗЫРЕВ-отец			
СОБАКА ВЕРА	...		

Этот явно игровой перечень вступает в контрастные отношения с содержанием пьесы, где, как в классической трагедии, все герои в финале умирают.

II5) Ср. в "Елке у Ивановых" (девочка плачет над умершей нянькой): "Няня, няня, что с тобою. Почему у тебя такой острый нос".

Еще один способ употребления имен собственных, встречающийся только у Введенского – фиктивное употребление имени, привязанного к абстрактному явлению или к предмету, который в принципе не может обладать именем. Остается таким образом само это абстрактное понятие или предмет, его смысл становится неоднозначным. Иногда такое впечатление производят характерные для Введенского уподобления, в которых замешаны имена ("Где ты Нюра наш желток", "сороконожка это Тит", "отец! мундштук! кричат Тарасу")^{II6}. Еще интереснее те случаи, когда появление имени остраняет абстрактное или множественное понятие, придавая ему мгновенный комизм и снижая драматический контекст:

лежат враги без головы
на бранном поле,
и вдовы их кричат увы,
и дочки плачут оли.

("Четыре описания")

(характерный инфентилизм, если учесть, что враги никак не могут быть русскими, причем это подчеркнуто в контексте: "австрийская грудь врага..." и т.п.).

эта ленточка столбы
это Леночка судьбы
("снег лежит...")

II6) Очередной внутрилитературный пародийный момент: "отец" и имя Тарас с детства ассоциируются в сознании благодаря "программному" "Тарасу Бульбе". Ср.: "Отец и мать. Отца зовут Тарас" ("Всё").

мы кричим умри надежда
николаевна мартыновна^{II7)}

а твой муж иван степан
 в темноте ночей тюльпан

("Суд ушел")

И даже:

Вся армия бежит.
 Она бежит как раз
 Оставлена Варшава
 и Рига, Минск и Павел Павлович Кавказ.

("Четыре описания")

В связи с последним примером вскользь заметим, что географические названия играют у Введенского практически ту же роль, что и личные имена. ("В животе моем Двина", "ты веселье и Париж дико к сердцу прижимаешь" и пр.). Однако их возможности не столь широки, т.к. остренное употребление географического названия, пусть даже самое изобретательное, не затрагивает проблему личности, а для Введенского это главное.

Очень интересен единственный случай, когда в тексте появляется собственное имя автора: в одной из проходных реплик в "Минине и Пожарском", которая с оттенком детского удивления касается характерной для него темы комичной (но не пародийной, как у Олейникова) эротики. Фамилия автора обретает форму прилагательного, да еще вдо-

II7) Развернутое переосмысление абстрактного понятия, которое омонимично имени. (ср. "Собака Вера"). Впечатление усиливается

Ср.:

махнув хлыстом сказал кобыла
 андреевна меня любила

("Всё")

бавок с отрицанием:

как странно тело женское
ужасно не Введенское.

X X X

Как видим, характерные приемы поэтики Введенского прямо связаны с основными обэриутскими проблемами, в частности с проблемой идентичности самому себе, загадкой чувства "я". Разрешая эту проблему, Введенский использует и традиционные средства. Таков, например, прием разговора с зеркалом ("Зеркало и музыкант", "Некоторое количество разговоров", "Елка у Ивановых"). В двух последних случаях общение с зеркалом происходит в сумасшедшем доме, причем намек на раздвоение личности касается самого хозяина сумасшедшего дома ("смотрит в свое дряхлое окошко, как в зеркало") и доктора, который целится в зеркало и наконец стреляет в него. Вообще эта сцена в сумасшедшем доме из "Елки у Ивановых" имеет прямое отношение к проблеме "я":

ВРАЧ ...целится в зеркало:

...Целится, а сам не стреляет, целится,
а сам не стреляет. Не стреляет, не стреляет,
а целится. Итого стрелять буду я.

Стреляет. Зеркало разбивается. Входит
каменный санитар.

САНИТАР. Кто стрелял из пушки?

ВРАЧ. Я не знаю, кажется, зеркало. А сколько вас?

САНИТАР. Нас много.

ВРАЧ. Ну то-то.

.....

Как же быть. Мне не нравится этот коврик. (стреляет

в него. Санитар падает замертво.) Почему вы упали, я стрелял не в вас, а в коврик.

САНИТАР (поднимаясь). Мне показалось, что я коврик.
Я обознался.

Другой прием намекает на раздвоение личности в "Минине и Пожарском":
КНЯЗЬ МЕНЬШИКОВ. ...Хорошо - поди сюда властитель.

Князь Меньшиков подходит.

КНЯЗЬ МЕНЬШИКОВ (к нему). Вот хотел бы я спросить
зачем здесь родственник.

КНЯЗЬ МЕНЬШИКОВ (к нему). Хотел бы я знать, кто здесь
родственник, уж не я ли. Ох, какой я знатный.

КНЯЗЬ МЕНЬШИКОВ (к нему). Ужели я не знатный!

КНЯЗЬ МЕНЬШИКОВ. И знали впредь.

(Тот же прием, только лишенный комизма, в "Очевидце и крысе", где диалог с самим собой ведет ОН - очевидец). Комизм сцены усиливает, кроме пародийных псевдо-классических "к нему", исторический факт незнатности именно князя Меньшикова (у которого и не могло быть никаких родственников-князей), в отличие от любого другого князя.

Здесь в смешном виде предстает, в сущности, та же проблема, что и в более позднем произведении "Факт, Теория и Бог":

ДУША	иди сюда я зову тебя я тяжело без тебя как самому без себя скажи мне я который час? скажи мне я кто я из нас?
------	--

"Этот разговор души с собою, - пишет Я.Друскин, - можно понимать и как внутреннее раздвоение души, и как уже наметившееся, но еще не совершившееся разделение трех функций сознания - обозначателя, обозначаемого и обозначающего, и как тоже только еще возможное разделение на я и я сам, я сам - уже не я, а объект мысли о себе самом" (28, л. 99). С этим разделением функций сознания Друскин связывает и часто встречающееся у Введенского авторское "мы" ("Битва", "Факт, Теория и Бог", "Элегия" и др.), предполагая, что в этом "мы" объединяются "я" и "я сам" (ср.: "две птички как одна сова": два диалогичных "я" в одном). (Не правомернее ли, однако, рассматривать это "мы" как объединение себя с друзьями в единое творческое познающее целое? Впрочем, Друскин как один из этих друзей, очевидно, был компетентнее в этом вопросе).

По нашему мнению, разговор души с собою имеет отношение и к вопросу о посмертном существовании (ср. "спор о душе" в "Торжестве земледелия" Заболоцкого). Человеческие представления о загробном существовании, если в них содержится какое бы то ни было утверждение (положительное или отрицательное), неизбежно несут в себе элемент комизма, пусть и весьма невеселого. Сравним: "это действительно тяжелый удар подумать что ты пар" ("Кругом возможно Бог") и "мысль мою и душу червяк не съест и я его не трушу" ("Четыре олицетворения"). В первом случае, если абстрагироваться от мрачного смысла, смешно снижающее разговорное "действительно" и вульгарное представление о "паре"; во втором - косноязычное выражение "я его не трушу". В сниженном виде предстает и предположение о посмертном отделении души от тела: казненный Фомин "расписывается в своем отчаянном положении и с трудом бежит", а потом говорит "Я убежал не весь"^{II8)}.

II8) Отчасти имея в виду свою отрубленную голову. Ср.: "плыл утопленник распух расписался: я лопух если кто без головы то скажи что он ковыль" ("Две птички, горе, лев и ночь").

Здесь налицо иронический перифраз знаменитого пушкинского: "Нет, весь я не умру. Душа в заветной лире Мой прах переживет и тленья убежит". Материализация метафоры "душа ... убежит" и перенос акцента (вместо "весь... не умру" - "убежал не весь") при всей "отчаянности" ситуации привносят в догадку о посмертном бытии души элемент комизма. Любые догадки о том, чего не знает и не может знать никто, смешны перед лицом Неизвестности ("Широкого непонимания", как сказано в "Серой тетради"), и только честное признание этой неизвестности лишено всякого комизма:

Мне страшно что я неизвестность.

("Ковер Гортензия")

х х х

Проблема идентичности "я", общая для всех обэриотов, приобретает у Введенского всеобъемлющий характер. Это не только проблема двойника и вопрос о душе, но и мука заключенности в собственном тебе, обреченности быть человеком, в то время как существуют тысячи других возможностей.

У Заболоцкого^{II9)} метаморфическая цепочка вытянута в будущее – от раннего: "из берцовой из кости будет деревце расти" ("Искушение") до более позднего: "Я не умру, мой друг. Дыханием цветов Себя я в этом мире обнаружу" ("Завещание"). Поэтому в его перерождениях "я", быть может, больше самообмана и тем самым меньше отчаяния. И отчаяние у него вызвано противоположным ощущением: утешая себя верой в перевоплощения, он внутренне сопротивляется, ибо чувствует, что даже в этом случае ощущение того самого человеческого "я" будет

II9) Синхронно – у Мандельштама, только у него это ощущение повернуто в прошлое ("я буквой был, был виноградной строчкой" ...).

безвозвратно утеряно. Введенский же, восставая против смертности своего "я", против человеческого ощущения времени, хочет быть всем. Заболоцкий хотел бы наделить животных и растения человеческим разумом, Введенский, более последовательный в своей эзистенциальной честности, признается: "Я с завистью гляжу на зверя" ("Элегия", 1940). Глубоко трагично звучит эта тема в замечательном стихотворении 1934 г. "Ковер Гортензия", которое он, по свидетельству Друскина, приравнивал к философскому трактату¹²⁰. Тоска по самому себе перерастает здесь в тоску по вселенскому инобытию:

Мне жалко что я не зверь,
бегающий по синей дорожке,
говорящий себе поверь,
а другому себе подожди немножко,
мы выйдем с собой погулять в лес
для рассмотрения ничтожных листьев.

.....

Мне жалко что я не крыша,
распадающаяся постепенно,
которую дождь размачивает,
у которой смерть не мгновенна.

.....

¹²⁰) Друскин пишет, что при чтении своих произведений Введенский выделял только местоимения, особенно когда учил Т.Липавскую читать "Ковер Гортензия". В связи с этим Друскин цитирует Лотмана: "чем отчетливее текст направлен на изображение не "эпизода из жизни", а "сущности жизни", чем отчетливее он имеет установку на изображение не "речи" действительности, а ее "языка", тем весомее в нем роль местоимения" ("Анализ поэтического текста, с. 85).

Мне жалко что я не орел,
 перелетающий вершины и вершины,
 которому на ум взбрел
 человек, наблюдающий аршины.

.....

Мне трудно что я с минутами,

они меня страшно запутали.

Мне невероятно обидно
 что меня по-настоящему видно.

Еще есть у меня претензия,
 что я не ковер, не гортензия...

В этой горькой обиде на то, что превращений "не бывает", многое чисто детского разочарования. Ребенок, твердящий: "я машина" (как в знаменитом детском стишке Хармса "Га-ра-рап!"), "я зайка", "я папа", вырастая, понимает, что его перевоплощение на самом деле лишь воображаемое. Точно так же, как игрушки не живые, составленные кубики не дом и листья в луже - не корабли в океане. Воображение наталкивается на невозможность, игра становится ненастоящей, неискренней или вовсе умирает. К 1934 г. поэтическая игра, характерная для ранних вещей Введенского и Хармса, закономерно вытесняется более прямыми экзистенциальными переживаниями у первого (и выяснением пределов этического релятивизма - у второго). Алогичные сравнения и уподобления перестают играть у Введенского ведущую роль, лишь иногда напоминая о себе, но уже с откровенно остраненным и даже автопародийным оттенком: "Отец сидел за письменным как Иван да Марья столом". "Словно конфеты лежали сыновья поперек ночной комнаты" ("Потец", 1936-1937). Введенский все чаще выходит на прямой, совершенно "голый" текст ("Некоторое количество разговоров", "Елка у

"Ивановых", "Элегия", "Где. Когда").

Х Х Х

Свообразным парным символом-знаком становится у Введенского рифма – яркое проявление противоречивого единства акциденции и субстанции (случайного и сущностного). Рифма у обэриутов, с их "подсознательной классической основой" (слова Маршака о Хармсе. См.:

48 , 42) переосмысляется и получает новые права.

Связывая рифмовку с новой логикой алогичного стиха, Хармс писал: "Речь, свободная от логических русел, бежит по новым путям, разграниченная от других речей. Границы речи блестят немного ярче, чтобы видно было, где конец и где начало, а то мы совсем бы потерялись. Эти границы как ветерки летят в пустую строку-трубу. Труба начинает звучать, и мы слышим рифму" ("Сабля").

Особую роль играет рифма у Введенского. Иногда она выступает как будто единственной мотивировкой неожиданного сравнения или действия, вообще "неизвестно откуда" взявшегося слова.

В XX веке, с появлением в русской поэзии не только неточной, но и тавтологической и анти-рифмы, выразительные возможности рифмы сильно возросли. У Введенского, склоняющегося (за исключением более ранних текстов) к классически точной и даже бедной рифмовке, традиционные взаимоотношения смысла и рифмы вывернуты наизнанку. В "смысловых" стихах слово, подобранное "для рифмы" – слабое по смыслу, необязательное; затрудняясь в подборе нужного слова для рифмы, иной поэт расписывается в своем бессилии. У Введенского все наоборот: рифма является добавочным ассоциативным толчком к зарождению новых смыслов (ни у Хармса, ни у Вагинова, ни у Заболоцкого она такой функции не несет).

Так, например, в стихотворении "Больной который стал волной"

первая строчка еще вполне объяснима: "увы стоял плачевный стул" (хотя непривычным экспрессивным значением наполняется эпитет "плачевный" в сочетании с конкретным существительным "стул"). Вторая строка, казалось бы, полностью бессмысленна: "на стуле том сидел аул". Бессмысленно, однако, только последнее слово, неожиданная неадекватность которого создает комический эффект. Это слово и есть акциденциальная, "первая попавшаяся" рифма к слову "стул", благодаря которой оно подставляется на место ожидавшегося "больной" ("на стуле том сидел больной"), - это, нужное по смыслу слово переносится в третью строчку ("на нем сидел большой больной"). Однако на этой, казалось бы, случайной нелепице строится целое стихотворение, на протяжении которого случайная рифма перерастает в реальность бреда: больной мчит себя аулом, где идет резня чеченцев с казаками, в то время как в нем действительно идет битва жизни со смертью. А битва у Введенского — сквозной "иероглиф": ср. стих. "Битва", где человеческое "я" сражается со смертью или с мыслью о смерти. Так мнимая случайность рифмы влечет за собой далеко не случайный смысл, лишний раз напоминая о противоречивом единстве необходимости и случайности в мире.

В том же стихотворении:

ты знай что ты покойник
и все равно что рукомойник

"Рукомойник" здесь как будто случайное слово, обусловленное рифмой там, где требовался какой-нибудь символ неодушевленности, мертвости ("все равно что стул", "все равно что стол"). Точность рифмы при ее кажущейся случайности опять-таки вызывает комический эффект. Однако далее читаем: "так говорил больному врачу держа ручные кисти над водой". (Обратим внимание на остренное, намеренно-неуклюжее

Описание обычного жеста врача, посетившего больного. Избегая прямого выражения "умывая руки", Введенский подчеркивает символичность действия: врач умывает руки, то есть расписывается в своем бессилии – также сквозной мотив, см. ниже). Таким образом слово "рукомойник" оказывается далеко не случайным (в нем есть даже фиктивная психологическая мотивация: рукомойник – первый попавшийся пример для врача, который, говоря, умывает руки), – не говоря уже о той рифме, на которой построено само якобы "игровое" название стихотворения: ниже см. о волне как символе времени, всеобщей относительности, колебания между бытием и небытием.

Иногда рифмы образуют у Введенского сквозные ассоциативные пары, нередко "избитые", но в контексте наполняющиеся оригинальным, характерным для него содержанием: море–горе, мир–кумир, небес–бес. Рассмотрим значение одной из любимых рифм Введенского: фрак–мрак. В этой паре заключено несколько смысловых столкновений. Идеальное созвучие двух похожих слов вызывает представление об углубленном, удвоенном черном цвете, который традиционно обозначает землю, ночь, сон, то есть смерть. Это значение усиливается третьей рифмой, созвучной слову "черный": червяк (могильный червь – сквозной обернутый образ):

а земля чerna как фрак
в ней наверно есть чeрвяк
("Пять или шесть")

Не выплывая на лексическую поверхность, могильный мрак присутствует и в стихотворении "больной который стал волной":

ты не робей
ты знай что ты покойник
и все равно что рукомойник

так говорил больному врачу

.....

во фраке черном будто грач

Ср. в стихотворении "Кончина моря":

как звери бегаем во мраке

откинув шлаги мысли фраки

.....

на голове стучит венец

приходит нам - пришел конец

С другой стороны, в этой паре, как во многих рифмах Введенского, содержится характерное для него противопоставление материального, конкретного мира абстрактному миру идей (ср.: отвага-бумага, красота-крота), в котором материальный мир неизбежно предстает в остранинном и потому смешном виде. Эта тема - главная в стихотворении "Зеркало и музыкант", где Музыкант Прокофьев беседует со своим отражением в зеркале (стихотворение посвящено Н.А.Заболоцкому). Отражение, по имени Иван Иванович, толкует Музыканту Прокофьеву о разрыве между материальными наслаждениями и мыслительной деятельностью (в достаточно ироничной форме):

Суп наперченный вкушаю,

ветчину и рыбу ем,

мысли, мысли, не мешаю

вам пастися между тем.

Междуд тем пасутся мысли

с математикой вдвоем,

мы физически прокисли,

давят нас большой объем,

а они и там и тут

бессловесные растут.

МУЗЫКАНТ ПРОКОФЬЕВ. Неужели мы так всесильны?

ИВАН ИВАНОВИЧ. Да, по чести вам скажу.

Я, допустим, из красильной
нынче утром выхожу,
я носил туда свой фрак,
чтоб он мне напомнил мрак.

.....

а они вдруг понеслись.

- Мысли - я сказал - вы - рысь!

"Игровая" ситуация - отражение, выходящее "нынче утром" из красильной, обрачивается нешуточной целью: фрак красится, чтобы напомнить о мраке, т.е. имеет место характерная для Введенского перелицованный, вывернутая цитата, в данном случае классическое "memento mori".

Еще одна такая же пара - рифма человек-четверг, тоже ячейка противоречивого единства конкретного с абстрактным, материального с идеальным. Человек - родовое, обобщенное понятие, но конкретный человек материален. Четверг - конкретное название дня недели, в системе Введенского - единица мнимого, ложного, выдуманного людьми деления времени ^{I2I)}. В созвучии этих двух слов, очевидно, заключалась для Введенского дьявольская усмешка мира слов над миром вещей, и он активно использовал эту рифму, в частности, в пародийном контексте:

I2I) "Если с часов стереть цифры, если забыть ложные названия (минут, секунд, дней, недель, месяцев...), то уже может быть время захочет показать нам свое тихое тулowiще" ("Серая тетрадь").

Не исключена ассоциация (возможно, инфантильная) со Страстным четвергом, четверговой свечкой (свеча - один из основных символов-знаков

Вы Изотов тиран человек
 довели ребенка до этого
 вы секли его каждый четверг
 молодого еще не одетого

("Пять или шесть")

Этой рифмой заканчивается стихотворение "Мир", в котором "смешная бессмыслица детской считалки" (Н.Степанов о Хармсе. 19, 89), возведенная в ранг мироощущения, сигнализирует о крайней разнородности, раздробленности мира, лишенного связующей идеи. Рифма скрепляет эту мысль в лаконичной формуле-кокалане, который сам по себе очень забавен:

ЭПИЛОГ. На обоях человек
 а на блюдечке четверг.

"На обоях" и "на блюдечке" – равно нелепые места и для человека, и для четверга. Человек на обоях – плоский, как тень, как картина, как зеркальный Иван Иванович, двумерный, нематериальный, неживой. Четверг на блюдечке – еще смешнее, если не учитывать, что блюдечко (тарелка), как и стакан – сквозной символ-знак. Предельно материальный объем этих бытовых символов вместимости постоянно вступает у Введенского в контакт с нематериальным, абстрактным наполнением. Тем самым материальное как бы дематериализуется, а нематериальное – материализуется ("стаканы мои наполняются пением", "но непредвиденным молчанием вдруг наполняется стакан"). Нелепо-комичное сочетание "тарелка дней" попадает в отнюдь не комичный контекст:

умираю умираю
 и скучаю и скорблю
дней тарелку озираю
 боль зловещую терплю

("Битва")

Вполне прозрачен, хотя и глубок, смысл той же рифмы в стихотворении "Две птички, горе, лев и ночь", где ночь произносит следующий монолог:

о птички
о родной тушканчик
вам хорошо
у вас разнообразны мысли
а в мыслях будто кости в мясе чувства
и многие понятия у вас
а я пирующие птицы
летающие так и сяк
не понимаю слова много
не понимаю вещи нуль
.....
сказала ночь и запищала
как бедный детский человек
и кукла в ручках затрещала
и побледнел кузен четверг...

Ночь обращается к тем, кто назван "птичками" и "тушканчиком", но завидует чисто человеческому: мыслям, чувствам, абстрактным понятиям. Обращение по существу только маскирует истинный смысл: ночь завидует человеку. Ночь - символ смерти, но она же - единица времени, и в конце стихотворения выясняется, что она выступает именно в этой своей ипостаси, потому что ее утешает "кузен четверг" - то есть день. Но просто "день" - это слишком абстрактно, и именно эта странная конкретизация - "четверг" - придает диалогу дня и ночи какую-то фантастическую, не человеческую, не смертную трогательность. В ту же цель бьет и строчка "как бедный детский человек".

"Детский человек" - вместо "ребенок" - вне контекста забавно. (Ср.: "Веечка. Мужской человек" ("Минин и Пожарский"); "поникает от горя, как взрослый малороссийский человек" ("Елка у Ивановых"). Простой, лишенный иронии эпитет "бедный", однако, превращает эту забавность в удивительную жалобность. Инфантильное "запищала" - характерный случай глагола с потенциальной комичной экспрессивностью, которая снимается контекстом (этот глагол довольно часто употребляется Введенским). Ночь завидует человеку, она уже "пищит", как человек. Четверг - день - рифмуется с человеком и утешает ночь:

сестра сказал он ночи темной
ты ночь я день глухой и скромный
а эти звери все живые
и эти птицы молодые
и горе толстое хромое
умрут холодною зимою...

Нам кажется, что здесь главное - мысль о преимуществе частицы времени перед человеком, единственным существом, осознающим смерть как личную трагедию (так что ночи не совсем удалось замаскироваться под обычную единицу времени, ее связь со смертью выходит на поверхность). Довод четверга убедителен. Ср. "Ковер Гортензия":

Мне не нравится что я смертен,
мне жалко что я неточен.

Многим многим лучше, поверьте,
частица дня единица ночи.

Х Х Х

Время - один из главных вопросов для Введенского. В подходе к нему он стремится к предельной прямоте и простоте, к первобытной и детской непредвзятости. Груз культуры - балласт, от которого необходимо

ходимо избавиться на пути к истинной прямоте и детскости. Причем освободиться не на уровне внешнего эпатажа (этот неизбежный этап уже был пройден футуристами), а внутренне. Именно это внутреннее освобождение помогло обэриутам, вернее, заставило их так решительно реформировать самую сердцевину русского стиха. В этой системе таким же порождением культуры, как нормы поэтического выражения (значимость размеров, звуковой инструментовки, поэтических тропов, жанровых признаков и т.п.), становятся человеческие представления о прошлом и будущем, о движении и связи явлений.

Сам Введенский считал, что "провел как бы поэтическую критику разума, более основательную, чем та, отвлеченная" (имеется в виду Кант, "Критика чистого разума".) "Я убедился в ложности прежних связей", - говорил он. - "Я даже не знаю, должна ли быть одна система связей или их много. И у меня основное ощущение бессвязности мира и раздробленности времени. А так как это противоречит разуму, значит, разум не понимает мира" ("Разговоры" Л.Липавского).

Вслед за футуристическим кличем "Мирсконца!" Введенский сдержанно формулирует свою безумную и детскую догадку: "чтобы было все понятно надо жить начать обратно" ("Значенье моря"). (В сущности, та же "жи нь обратно" - в основе сюжета "Кругом возможно Бор"). Эта догадка оказывается прямым пророчеством открытий современной физики. "В 1939 году, - пишет Друскин, - Введенский рассказал Т.Липавской о теме предполагаемой повести или романа, в котором время шло бы в обратном направлении (...) в связи с этим приведу слова физика Г.И.Наана: "...становится все труднее избежать выводов о возможности патологических областей пространства-времени, где могут нарушаться по крайней мере некоторые "абсолютные" законы сохранения, существовать каузальные аномалии и обратное течение времени" (...)

и физик и поэт (...) пользуются тем же словом; первый строит научную модель мира, второй - поэтическую" (28 , л.24. Ссылка на Г.Наана: "Типы бесконечного". Эйнштейновский сборник, Л.1967, с.307)

В свете некоторых положений современной биологии интересны мысли обэриутов об относительности понятия времени для различных живых существ. Так, у Введенского: "жук совсем не постигает что время может быть течет" (ср. у Заболоцкого: "время кузнецика и пространство жука"); "у птиц не существуют локти кем их секунды меряны?" (обратим внимание на каламбур: "локоть" в анатомическом смысле и "локоть" - единица измерения: то же противоречивое совмещение абстрактного с конкретным).

В "Звезде бессмыслицы" проблема времени у Введенского разобрана подробно и очень глубоко. В силу специфики данной работы у нас нет возможности разработать эту тему, достойную отдельного исследования, так, как она того заслуживает. Отметим лишь, что нигде, говоря о времени, Введенский не допускает никакого, хотя бы и "скользящего", комизма. Почему? Казалось бы, ответ прост: потому что в его системе время неразрывно связано со смертью:

Я обратил внимание на смерть.

Я обратил внимание на время.

("Очевидец и крыса")

Однако это не так. Тема смерти, не будучи связанной с темой времени, часто получает у Введенского ироническое и остренное выражение, для него характерен и обэриутский "черный юмор". Лаконичные формулы смерти - и естественной, и насилиственной - как правило, отличаются парадоксальным сочетанием загробной мрачности со смеховым началом. При этом используются такие обэриутские приемы, как несоответствие формы содержанию (в ритме, рифме и т.п.), эклектика сти-

ля, разговорные вкрапления, глаголы со снятым экспрессивным значением и др. В "Битве":

человек лежит унылый
он теперь уж не жилец
он теперь клиент могилы
и богов загробных жрец

Здесь, помимо характерного "легкомысленного" хорея, налицо эклектика стилей: пародийно-неловок эпитет "унылый" в применении к мертвому, необычно прямо использовано разговорное выражение "не жилец"; канцеляризм "клиент" в "кощунственном" сочетании с "могилой" контрастирует с "высоким стилем" четвертой строки. В том же стихотворении:

наконец-то я родился
наконец-то я в миру
наконец-то удавился
наконец-то я умру

— эта универсальная формула мгновенности ^{I22)} и бесцельности человеческой жизни по форме выражения напоминает детскую считалочку.

В "Четырех описаниях":

Лежат враги без головы
на бранном поле,
и вдовы их кричат увы,
и дочки плачут оли, —

I22) "Я понял, чем я отличаюсь от прочих писателей, да и вообще от людей, — говорил Введенский в 1933-34 г. — Те говорили: жизнь — мгновение в сравнении с вечностью. Я говорю: она вообще мгновение, даже в сравнении с мгновением" ("Разговоры" Л.Липавского).

традиционно-устрашающая картина поля битвы снижается инфантильным "без головы" (причем единственное число не согласуется с множественным "враги") и неожиданно-диссонансной конкретизацией с таким же "неправильным" употреблением множественного числа - "оли".

В драматическом произведении "Потец" сын говорит умирающему отцу:

Батюшка наступает конец.

Зрю на лбу у тебя венец.

Зря звонишь в бубенец.

Ты уже леденец.

Две последние строчки, подрифмованные к двум первым, - комический контраст их торжественной мрачности. Смеховая нагрузка падает именно на рифмующиеся слова. В третьей строчке - нелепость, неадекватность действия, причем скептическая оценка этого действия говорящим ("зря") - намек на то, что, звоня в бубенец, умирающий цепляется за какой-то фиктивный игровой способ спасения (стоит ли говорить, что никакого упоминания о звоне в бубенец в предыдущем тексте нет). Слово "леденец" в четвертой строчке, вне контекста обладающее "положительным" материальным значением, в контексте сохраняет лишь семантику "льда", холода и обозначает мертвое, остывшее тело, рифмуясь со словами "мертвец" и "потец" ("холодный пот, выступающий на лбу умирающего"). Аналогичное превращение "положительных" по значению слов в словосочетании "пуховиков песочных" (см. выше в разборе стих. "Всё").

Ускоренный темп, глаголы со снятым экспрессивным значением и разговорные обороты снижают констатацию неизбежности смерти и в "Кончине моря":

...и сказало море бросьте
 бегать прыгать ерунда
 думай думай думай думай
 бегай прыгай и ворчи
 смерть возьмет рукой угрюмой
 поздно выскочат врачи...

Таким образом, как видим, сталкиваясь с темой смерти, смех у Введенского отнюдь не "замирает", - наоборот, стремится к образованию с ней парадоксальных амбивалентных сочетаний.

Таких примеров можно привести много. Дело, очевидно, в том, что в теме смерти как таковой есть противоречие между материальным и нематериальным: подвергаясь остранению, это противоречие может стать комическим. Время же - чистая абстракция и потому в нем ничего смешного быть не может. Само человеческое сознание, породившее эту абстракцию, не в силах ее постичь. "Как твое время потрогаю? Оно фикция, оно идеал" ("Кругом возможно Бог"). Поэтому понимание, вернее, непонимание времени так важно для понимания (вернее, непонимания) мира. Вот размышление Введенского из "Серой тетради":

"Все, что я здесь пытаюсь написать о времени, является строго говоря неверным. Причин этому две. 1. Всякий человек, который хоть сколько-нибудь не понял время, а только не понявший хотя бы немного понял его, должен перестать понимать и все существующее. 2. Наша человеческая логика и наш язык не соответствуют времени (...)

Тем не менее (...) можно установить некоторые положения нашего поверхностного ощущения времени и на основании их нам может стать ясным путь в Смерть, в Сумрак, в Широкое непонимание.

Если мы почувствуем дикое непонимание, то мы будем знать, что этому непониманию никто не сможет противопоставить ничего ясного.

Горе нам задумавшимся о времени. Но потом при возрастании этого непонимания тебе и мне станет ясным, что нету ни горя, ни нам, ни задумавшимся, ни времени."

х х х

Введенского удобно цитировать – его текст, скрепленный единой идеей, разнимается на мелкие самоценные составляющие. И это не случайно: сам мир предстает у него не единым, бесконечно делимым, фрагментарным, дробным:

Не разглядеть нам мир подробно,
ничтожно все и дробно.

("Четыре описания")

В противоположность мироощущению Заболоцкого, у которого дробность мира предстает результатом деятельности аналитического сознания, а вселенское единство мыслится как некий идеал, в принципе достижимый рывком поэтической интуиции, в понимании Введенского фрагментарность является прирожденным, изначальным качеством материального мира. Стоит ослабить скрепляющее усилие сознания (см. выше о сквозном образе "без головы"), и он рассыпается подобно детской мозаике: "Все будто в мире развязалось" ("Больной который стал волной"). "Весь рассыпался мир. Дормир Носов, дормир" ("Кругом возможно Бог"). "Все рассечено. Где ты наш мир. Ни тебя нет. Ни нас нет" ("Очевидец и крыса").

"Бессвязность мира" и "раздробленность времени" (см. выше) объединяются у Введенского в одно "основное ощущение". Но в первом, в отличие от второго, есть элемент смешного, порожденный несоответствием, эклектикой. В сопоставлении с первичными страхами смертной души непрочность, нецельность материального мира закономерно обрачивается комичностью.

Традиционно и естественно перед лицом смерти подвергаются ироническому остранению основные проявления "природы человека" - инстинкт питания и инстинкт размножения. Но, в отличие от Заболоцкого и Олейникова, пищевые и эротические мотивы у Введенского не компрометируются за исключением тех случаев, где сами приемы компрометации используются иронически. Так, комично "материализуется" стертая публицистическая метафора "человек - продолжение желудка" в монологе Сановника из "Кончины моря":

мы верим в то что не умрем
что жизнь имеет продолженье
мы любим пиво любим ром
играем с бабкой в размноженье
моя невеста дурдина
мои любила ордена
но целый год весну и лето
не выходила из клозета
и я отчаялся потух
сказал себе я не петух
не пищевод она же утка
и продолжение желудка
она рабыня живота
тут появилась пустота...

В основном же комизм материальных проявлений человека заключен у Введенского именно в их естественности, простоте и обычности в противоположность неестественности уничтожения личности. Смешно и печально самое естественное противоречие человеческого существования: все стремятся к материальным наслаждениям, сознавая их конечность и бренность; при достаточно сильном сознании этого противоре-

чия дополнительная "компрометация" даже не нужна. Так, в стихотворении "Святой и его подчиненные" 2 Генерал, сопротивляясь "потустороннему" миру, говорит:

я знаю что сон
сидит за решеткой
что сторож Ниссон
гуляет с трещоткой
я знаю что ныне
материи власть
мне хочется дыни
мне хочется всласть

Ср. в "Ответе богов":

ЖЕНИХ	...ведь на мне надет пиджак я желаю пирога я желаю с Таней быть с ней минуты проводить
БОГИ	¹²³⁾ нет минут
МЫ	вы не будьте боги строги (говорим) не хотим сидеть в остроге мы желаем пить коньяк...

Но эти простые смешные человеческие желания перекрываются нездешним страхом:

РОВЕСНИК	еду еду на коне страшно страшно страшно мне
----------	--

123) Обратим внимание на "замирание" смеха, как только зашла речь о минутах - по Введенскому фиктивных прикладных единицах времени.

я везу с собой окно
но в окне моем темно...

"Ну предметы не плошай", - подначивает Ровесник^{I24)}. Но уже началось распадение мира, означенное лексической и синтаксической путаницей, появлением моря (сквозной символ-знак сна и смерти), бессмысленными чудесами: "птица гусь в зеленой шляпе ищет веточек на лапе... Оживает и поет нашатырь туманный пьет".

Сквозная аллегория материального мира - пир (за этой аллегорией прочная традиция), так сказать, "пир во время чумы", и смерть во время пира - характерный для Введенского, освященный традицией ход. Так, в произведении "Кругом возможно Бог":

ПЕТР ИВАНОВИЧ СТРИКОБРЕЕВ ...

Скоро юноши придут,
скоро девки прибегут
мне рассеяться помочь.
Скоро вечность, скоро ночь.
А то что-то скучно,
я давно не хохотал

I24) Сквозная аллегорическая фигура, означающая скорее всего мысль о смерти. Ср.: "человеческий ровесник и психолог божества", "человек на коне", "гость на коне". Возможна связь с "лошадью, которая была волной" ("Потец"). Еще одна ассоциация к "ровеснику" - мысль, змея и опять-таки смерть - ср.: "я мысль из тела вынимаю кладу на стол сию змею ее ровесницу мою" ("Факт, Теория и Бог"); "ты сердитая змея смерть бездетная моя" ("человек веселый Франц").

и из рюмки однозвучной
водку в рот не грохотал.

Но тут же к нему в гости напрашиваются Метеорит (мгновенная смерть) и Паралич (медленное умирание), завязывается скора, замешанная на созвучии имени Боря со словом "море" (а "море" – это уже знак):

I25)

ФОМИН. Здравствуй Боря.

СТРИКОБРЕЕВ. Здравствуй море.

ФОМИН. Как? как ты посмел.

Я тебе отомщу.

"Если я море, где мои волны", – обижается Фомин, вводя тем самым еще один предупреждающий символ-знак: волну ^{I26)}. Это подтверждается следующей ремаркой:

А гости веселы, довольны,
меж тем глодали часть халвы
с угрюмой жадностью волны.

I25) Не забудем, что Стрикобреев заявлен как "Петр Иванович".

I26) Значение его двоякое. С одной стороны, это частица моря, с другой – знак относительности, непредставимой с точки зрения здравого бытового рассуждка (в физике: электрон – одновременно частица и волна). Эту относительность постоянно испытывает, пробует Хармс в приложении к человеческому общению, т.е. в этической сфере. ("Случай", "Старуха"). Ср. "Елка у Ивановых": "Эта смерть – это проба"). Тем самым волна становится знаком колебания между жизнью и смертью. Ср. "Больной который стал волной", "Эта дверь была волной" ("Суд ушел"), "лошадь была как волна" ("Потец"), предметы, которые "одновременно не полны сидят на краешке волны" ("Четыре описания").

Ср. высказывания Липавского о "волне человека" и "волне мира" из "Разговоров"; ср. также сквозную тему "волны" у Хлебникова.

Еще три предупредительных знака содержится в комичном (без подчеркнутой негативности) эротическом диалоге, которому предшествует усугубление ссоры ("дело кончится дуэлью"):

СЕРГ.ФАДЕЕВ. Нина Картиновна, что это, ртуть?

НИНА КАРТ. Нет, это моя грудь.

СЕРГ.ФАДЕЕВ. Скажите, прямо как вата,
вы пушка...

Ртуть - ядовитое вещество, пушка - смертоносное орудие и наконец вата - сквозной знак, связанный у Введенского с представлением о сонном и мертвом теле ¹²⁷⁾. Начинается дуэль, секундантами в которой выступают Паралич и Метеорит, и предметный мир съеживается, отступает перед символикой воды:

Кто скажет спасибо
штанам и комоду?
Ты дохлая рыба,
иди в свою воду.

127) Ср.: "верьте верьте ватошной смерти", "Густав ты бы опочил в ватных штанишках", "он стал валяться на кровати воображать что он на вате". Иногда "вату" заменяет "пух" - фонетическая, со смещенным смыслом ассоциация к "распухшему" телу покойника: "на нем посмертные доспехи ... Григоров был как пух в портянке". Отметим, что сходную роль играет сквозной знак "песок" (ассоциация к старости. Ср.: "из него песок сыплется"), и оба они объединяются в связи с мертвым телом в стих. "Всё": "мы не забудем благодарны пуховиков песочных". Так два слова с "положительным" материальным значением, соединясь, выступают "отрицательным" знаком смерти.

Фомин переходит в очередное рождение. Так характерное искаженное преломление получает у Введенского классический мотив пира или бала, переходящего в дуэль (ср.: "Евгений Онегин", "Маскарад" – "архетипная" для русского сознания классика). Аналогично вечеринка в духе русской "натуральной школы" венчается внезапной смертью хозяина ("Четыре описания"). В "Елке у Ивановых" пародийно-идиллическое купание детей под сочельник завершается тем, что нянька отрубает голову Соне Островой, "девочке 32 лет" (характерно, что ярость няньки вызвана непристойными шуточками "безнравственной" Сони, т.е. опять-таки эротика и смерть вступают в прямую связь).

Непосредственное отношение к теме питания и его связи со смертью имеет и следующее "перерождение" Фомина, где он – "сумасшедший царь" – вступает в диалог с Нищим. Нищий голоден, но Фомин уговаривает его рассуждением о "будущей жизни за гробом":

я думаю мы уподобимся микробам,
станем почти нетелесными
насекомыми прелестными.

.....

Ценно это? Ценно, ценно.

НИЩИЙ. Фомин что за сцена?

Я есть хочу.

ФОМИН. Ешь самого себя.

Рассуждение о загробном перерождении в "микробов" явно апеллирует к Заболоцкому, точно так же как совет "есть самого себя" (о метаморфизме Заболоцкого и его "самопожиращей" Вселенной см., напр., 76, I36–I39). Отношение Заболоцкого к подобному пониманию перерождений представляется скорее всего ироническим, что доказывает сам сюжет произведения: умирая и возрождаясь вновь и вновь, Фомин

все равно обречен на "человечность" и смертность, пока все вокруг не накаляется "Богом, посетившим предметы", и лишь тогда окончательно

I28)

Вбегает мертвый господин
и молча удаляет время.

На прямую полемику с Заболоцким выходит и диалог Фомина с "родоначальниками" ("народами") - ср. спор Солдата с "предками" из "Торжества земледелия" (год написания тот же). Нашу догадку подтверждают и текстологические совпадения.

ФОМИН. Родоначальники я к вам пришел
и я с вами говорить намерен,
ведь сами видите вы хорошо,
что не козел я и не черт, не мерин,
тем более не кто-нибудь другой.

Ср. у Заболоцкого: "ПРЕДКИ. Дурень ты и старый мерин, Недоносок ~~и~~
жей клячи!" В духе поэтики "Торжества земледелия" и такие строки
Введенского из сцены с "народами":

иные звери веселятся
под бессловесной луной,
их души мрачно шевелятся,
уста закапаны слюной.

Направленность авторской мысли - прямо противоположная. Солдат доказывает Предкам необходимость научного использования природы, добивается от всех явлений мира полезности, целесообразности, ста-

I28) Эта строчка повторяется в произведении несколько раз, в сцене с Венерой она выступает в качестве рефрена, что опять-таки знаменует связь эротики и смерти.

рается приспособить их к человеческим потребностям, а Заболоцкий если и не целиком на его стороне, то по крайней мере стремится стать на его сторону и желает ему - "царю природы" - победы (см. финал поэмы в контексте всего творчества Заболоцкого, с его культом познающего разума). У Введенского, напротив, "народы", занимаясь научным постижением материального мира, "закрывают" для себя предметы и явления, усыпляют собственный разум иллюзией знания:

И тогда на трон природы
если гордые народы,
берег моря созерцать,
землю мерить и мерцать.

.....

Как во сне сидят народы
и глядят на огороды.

"При изучении земли иных в больницу увезли, в сумасшедший дом", - гордо сообщают они Фомину. — "Мы знаем, что земля кругла..."

А над землею звезды есть
с химическим составом,
она покорны нашим уставам...

.....

Всё мы знаем, все понимаем.

Пафос монолога Фомина противоположен пафосу Солдата. Он пародирует вульгарные представления о всеобщей целесообразности:

Если сделана мановением руки река,
мы полагаем, что сделана она для наполнения
нашего мочевого пузырька.

Если сделаны небеса,
они должны показывать научные чудеса...

Отметая эту иллюзию целесообразности, он говорит о всеобщей относительности и всеобщих превращениях:

Господа, господа,
а вот перед вами течет вода,
она рисует сама по себе.
Там под кустом лежат года
и говорят о своей судьбе.
Там стул превращается в победу,
наука изображает собой среду,
и звери, чины и болезни
плавают как линии в бездне.

Но его вывод: "В нашем посмертном вращении спасенье одно в превращении" - страшен для обыденного сознания ("НАРОД. Мы не можем превращения вынести"). Материальность не выносит превращения, не выносит относительности, не выносит абстракции, не выносит смерти, и тем не менее обречена на столкновение с ней, и тем самым трагична и комична одновременно.

Х Х Х

Такой же смешной и печальной предстает у Введенского любовь – последняя иллюзия спасения от дробности мира, от страха смерти:

Страсть человека посетила,
и он лежит жену обняв.
Он думает, какого черта,
все хорошо кругом, все мертвое.
Лишь эта девочка жена
жива и дивно сложена.

Но перед лицом "ожившей" ночи (смерти) эта иллюзия разлетается в прах:

Но ночь предстанет
вдруг оживлена,
свеча завянет,
закричит жена.

На берег выбежит кровати,
туда где бьет ночной прибой,
и пену волн и перемену I29)
они увидят пред собой...

(*"Четыре описания"*)

Иллюзорность спасения в любви доказывают и другие произведения Введенского - "Кругом возможно Бог", "Очевидец и крыса", "Елка у Ивановых". "Скука", бегущая по пятам физической любви - это не просто скука пресыщения, это воспоминание об абстракции, предвестие смерти. На эту тему написана маленькая драма в стихах "Куприянов и Наташа", комизм которой не имеет ничего общего с комизмом "галантейной" эротики у Олейникова или Заболоцкого. В том, как персонажи Введенского комментируют свои действия, нет пародийной пошлости:

I29) Ср. стих. Олейникова - подобную же (хотя и ироническую) формулу эсхатологичности эротики и любви вообще:

Однажды красавица Вера,
Одежды откинувши прочь,
Вдвоем со своим кавалером
До слез хохотала всю ночь.

Действительно, весело было!
Действительно, было смешно!
И выюга за форточкой выла,
И ветер стучался в окно.

КУПРИЯНОВ Скоро скоро мы с тобой Наташа
 (снимая пиджак) предадимся смешным наслаждениям.

Ты будешь со мной, я буду с тобой
 заниматься деторождением.

И будем мы подобны судакам.

.....

НАТАША Смотри-ка, вот я обнажилась до конца
 (снимая рубашку) и вот что получилось,
 сплошное продолжение лица,
 я вся как будто в бане...

Но врывающиеся в эту веселую эротику дуновения "смертельной скуки" не предвещают ничего хорошего ("Ужасно все погано", "я полусонная как скука", "Как скучно все кругом и как однообразно тошно"), так же как и варьирующийся рефрен "и шевелился полумертвый червь"^{I30)}. Иллюзия спасения остается иллюзией. "Последнее колечко мира, которое еще не распаялось, есть ты на мне", - говорит Наташа, -

Ложись скорее Куприянов,
 умрем мы скоро.

КУПРИЯНОВ. Нет, не хочу (Уходит).

Так Введенский отнимает у своих героев последнюю возможность убежать от эсхатологии - физическое соединение, обрекая их на "одинокое наслаждение" ("Я сам себя развлекаю. Ну вот все кончилось. Одевайся"). "Физиологический" план здесь, безусловно, довольно комичен,

I30) Толкование этого "иероглифа" и вообще глубокое (по нашему мнению, даже чересчур глубокое) философское толкование "Куприянова и Наташи" содержится в комментарии Я.Друскина к этому произведению (запись его беседы с Т.Липавской), хранящемся в том же архиве.

чего нельзя сказать о втором — философском, причем прямой выход на него в этой ситуации, наблюдаемый со стороны, отчасти даже смешон (что подчеркивается ремарками):

КУПРИЯНОВ О природоведение, о логика, о математика,
(надевая о искусство!

брюки) Не виноват же я что верил в силу последнего
чтвства.

О как все темнеет.

Мир окончательно давится.

Его тошнит от меня,

меня тошнит от него...

Финал, как обычно бывает у Введенского, выходит от частного к общему, и произшедшее оборачивается чуть ли не мировой трагедией (за которой, правда, сквозит иронический автоэпатах, не всегда свойственный Введенскому, но в данном случае неизбежный и оправданный):

КУПРИЯНОВ ...

(надевая пиджак) Прощай дорогая лиственница Наташа.

Восходит солнце, мощное как свет.

Я больше ничего не понимаю.

Он становится мал-мала-меньше и исчезает.

Природа предается одиночному наслаждению.

Х Х Х

Отметим в "Куприянове и Наташе" еще один аспект: здесь на "биологическом" уровне встает проблема неидентичности восприятия, невозможности контакта, которой удалено большое внимание в исследовании Я.Друскина (в связи с вопросами коммуникации). Эта проблема очень интересовала Введенского. Читая Вересаева (о Пушкине), он обращал специальное внимание на то, "как противоречивы свидетель-

ские показания даже там, где не может быть места субъективности" ("Разговоры"). Зачастую жизнь предстает в его текстах сплошным qui pro quo, где непонимание глобальное (в вопросах движения, времени и смерти) переплетается с непониманием бытовым, с непреодолимой субъективностью восприятия – с невозможностью "выскочить" за пределы собственного "я"¹³¹. Это непонимание на бытовом уровне может выглядеть со стороны очень смешным. Так, в диалог Фомина с женщиной ("Кругом возможно Бог") неожиданно вступает со своим монологом о музыке непонятно откуда взявшийся Носов.

ФОМИН (в испуге). Но по-моему никто не играл. Ты где был?

НОСОВ. Мало ли что тебе показалось что не играли.

Из следующей реплики женщины видно, что в ее восприятии присутствуют оба – и Фомин, и Носов (которого она, правда, называет Гусаровым). Неправдоподобная ситуация получает на бытовом уровне дежурное объяснение (сумасшествием):

ФОМИН. ...Не пойму твоих вопросов.

Откуда ты взяла, что здесь Носов.

Здесь все время один Фомин,

это я.

131) Здесь есть некоторая связь с внутритекстовым "непониманием" в моменты прорыва "контроля сознания" (см. выше). Проникнуться чужим восприятием – все равно что совершить "превращение" "я" в "ты", т.е. чудо, невозможное на рациональном уровне. Ср. "Человек веселый Франц": "мерил звезды звал цветы думал он что я есть ты". Отождествление "я" и "ты" – единственная возможность адекватной коммуникации – на рациональном уровне такой же альтруизм, как измерение звезд и общение с цветами.

НОСОВ (вскипая). Ты? ты скотина!

ФОМИН. Кто я? я? (успокаиваясь). Мне все равно. (Уходит).

НОСОВ. Фомина надо лечить. Он сумасшедший, как ты думаешь?

Проблеме неидентичности восприятия и в связи с этим невозможности установить истину посвящен Третий разговор из "Некоторого количества разговоров" (1936-1937) - "Разговор о воспоминании событий"^{I32)}. Его участники, пытаясь установить, был ли Первый вчера в гостях у Второго, устанавливают лишь полную невозможность установить этот факт ("Ты был собою, а я был собою"). В отличие от Фомина и Носова, собеседники настолько углубляются в осознание этой невозможности, что довольно банальная бытовая ситуация приобретает глобальный гносеологический смысл^{I33)}. Под конец оба спорящих начинают "испытывать смерть своих чувств" и уже сомневаются в том, в чем были уверены в начале разговора ("Но все было не так"). Тогда появляется Третий (хотя в ремарках постоянно подчеркивается, что дверь была заперта):

ТРЕТИЙ. Припомните конец вашего спора. Вы оба ничего не говорили. Все было так. Истина, как нумерация,

I32) По мнению Я.Друскина, здесь игнорируется еще один из восьми "содержательных" постулатов нормальной коммуникации - "постулат общей памяти" (28 , л. 95).

I33) Чтобы подчеркнуть проблему субъективности восприятия, Введенский заставляет героев вместо обычных бытовых обстоятельств, приводимых обычно в подобной ситуации, приводить фантастические: "(я помню) по тому шкапу ходил, посвистывая, конюх и (я помню) на том комоде шумел прекрасными вершинами могучий лес цветов, и (я помню) под столом журчащий фонтан, и под кроватью широкий дворец..."

прогуливалась вместе с вами. Что же было верного?

Спор окончился. Я невероятно удивился.

По меткому замечанию Я.Друскина, "Некоторую аналогию (...) истины, прогуливающейся вместе с участниками диалога, можно найти у Кьеркегора: "Истина - абсолютная субъективность" (28 , л. 64).

х х х

Как было показано выше, Введенский не изобретает новых слов, не экспериментирует с фонетическими элементами речи. Он просто фиксирует, или моделирует, или анализирует промежуточные состояния сознания (сон, бред, наркотические видения, летаргия), ибо это последнее, что мы можем зафиксировать на пороге исчезновения сознания. Путаница слов и предметов, всеобщее смешение и взаимные превращения, затем провал - и новая реальность.

Новая ли? Или та же? А может быть, полное исчезновение? Этот вопрос, над которым вечно бьется человеческое сознание, неспособное представить себя абстрактное понятие "ничто", пожалуй, больше всего занимал Введенского. "Мне страшно, что я неизвестность" ("Ковар Гортензия"), - пишет он в 1934 г. До этого в стихотворениях 1927-1934 гг. он перепробовал все варианты смерти и посмертного бытия. Наиболее оптимистичный - "заснул и проснулся": сначала в "абсурдном" ("На смерть теософки"), потом в более "проявленном" виде:

...и воскресла и забыла
и воскресшая зевнула
я спала сказала братцы
надо в этом разобраться
сон ведь **уже** макарон
сон потеха для ворон
я совсем не умирала...

("снег лежит...")

Противоположная идея – идея полного исчезновения – встает в стихотворениях "Всё" и "Две птички, горе, лев и ночь". Заглавие стихотворения "Всё" с предельной краткостью выражает его идею и в то же время повторяет излюбленную обэриутскую концовку, которую исследователи причисляют к элементам инфантильной поэтики (см. напр., З, 192). Посвящение Н.А.Заболоцкому – полемический намек на его подчеркнутое внимание к теме физического уничтожения. Ср.: "и течет, течет бедняжка в виде маленьких кишок", "была дева – стали щи" ("Испытание" Заболоцкого), – "и вынимаю потроха чтоб показать что в них уха ("Всё"). Пародийный оттенок отношения Введенского к проблеме физиологической необратимости смерти, столь трагичной в творчестве Заболоцкого, проявляется в характерном "чёрном юморе":

извозчик поглядел с торчка
и усмехнувшись произнес
возьмем покойницу за нос
давайте выколем ей лоб
и по щекам ее хлоп хлоп

Впечатление комизма усиливается приемом неадекватной реакции, который нередко применяется Заболоцким в "Столбцах":

тут начал драться генерал
с извозчиком больным
извозчик плакал и играл
134)
и слал привет родным

134) В "Серой тетради" Введенский теоретически обосновывает обэриутский прием неадекватности действия: "Глаголы на наших глазах отживают свой век. В искусстве сюжет и действие исчезают. Те действия, которые есть в моих стихах, не логичны и бесполезны, их нельзя уже назвать действиями Про человека, который раньше одевал шапку и выходил на улицу, мы говорили: Он вышел на улицу. Это было бессмыслицо. Слово вышел непонятное слово. А теперь: он одел шапку, и начало светить, и небо взлетело, как орел".

Замечательный пример из "Минина и Пожарского", где комизм подчеркнут изящной псевдоклассичностью: "Тут он и встал и вместе сел".

Фигура Извозчика нигде больше не появляется у Введенского, зато это сквозная фигура "Столбцов", говорящая в системе городской образной символики Заболоцкого о неуклюжей статике и грубой материальности мира ("Движение", "Обводный канал", "Бродячие музыканты" и др.). Генерал же - сквозная фигура у Введенского ("Святой и его подчиненные", "Четыре описания" и др.). В таком случае, быть может, правомерно усмотреть в драке генерала с извозчиком пародийно-символическое изображение внутриобэриутских разногласий?

Необратимая гибель предстает уделом не только личности, но и мира, вернее - мира, как и личности:

солнце светить перестанет
все живущее завянет
земля поморщится подсохнет
и все как муха сразу сдохнет

("Две птички, горе, лев и ночь")

В стихотворении "человек веселый Франц" решение неоднозначно. Его герой занимается какой-то веселой магической наукой, но это его не спасает:

человек веселый Франц
сохранял протуберанц
от начала до конца
не спускался он с крыльца
мерял звезды звал цветы
думал он что я есть ты
вечно время измеряя
вечно песни повторяя
он и умер и погиб
как двустволка и-полип

Появляется "человеческий ровесник и психолог божества" – сквозной символ-знак, обозначающий, как мы уже установили, мысль о смерти. Тотчас же начинается роковая путаница, отключение контроля сознания:

звезды праздные толпятся
люди скучные дымятся
мысли бегают отдельно
все печально и бесцельно
Боже что за торжество
прямо смерти рождество
по заливам ходят куры
в зале прыгают амуры
а железный паровоз
созерцает весь навоз

I35)

I35) Ср. "Гость на коне":

Повернулся боком конь,
и я взглянул
в его ладонь
.....
Ко мне вернулся день вчерашний.
В кипяtkе
была зима,
в ручейке
была тюрьма,
был в цветке
болезней сбор,
был в жуке
ненужный спор.
Ни в чём я не увидел смысла...

Но "Франц проснулся" и радостно заключил, что "психолог божества"^{I36}
 - всего лишь сон, "он сюда прийти не может где реальный мир стоит"^{I37}
 Окрыленный этой идеей, герой преисполняется особенного энтузиазма:

дайте турки мне карету
 Франц веселый возгласил

I36) Позволим себе предположить, что темное словосочетание "психолог божества", привязанное к "ровеснику", означает, что мысль о смерти - тот психологический фактор, который заставляет человека думать о божестве. Причем скорее всего это толкование можно приписать не самому автору, а герою, который не верит в смерть и упорно занимается своей забавной, но бессмысленной "наукой".

I37) В стихотворении "Гость на коне", более "серьезном" и написанном уже от первого лица, аналогичное экзистенциальное переживание преодолевается очень человеческим и психологически верным способом, пусть он и имеет явную связь с "магией слов":

Нет я все увидел сразу,
 поднял дня немую вазу,
 я сказал смешную фразу -
 чудо любит пятки греть.
 Свет возник,
слова возникли,
 мир поник,
 орлы притихли.
 Человек стал бес
 и покуда
 будто чудо
 через час исчез.

дайте Обера ракету
 I38)
 лошадиных дайте сил
 я поеду по вселенной
 на прекрасной этой конке
 я земли военнопленный
 со звездой устрою гонки

Тогда смерть появляется вновь — на сей раз уже не во сне. Однако Франц не сдается:

все равно жива наука
 я хрюля проговорю
 и себе на смену внука
 в виде лампы сотворю

"Смерть сказала ты цветок и сбежала на восток". Франц продолжает предаваться своим веселым занятиям, хотя —

лежа в полной тишине
 на небесной высоте.

Выходит, с полной уверенностью цепляясь за познание земли и вселенной, за идею продолжения рода, человек все равно умирает и все равно продолжает свою земную деятельность. Очевидно, что "человек" в данном случае обозначает не единичную личность, а обобщенное понятие, "род человеческий", — тем самым, несмотря на "конкретизирующее" имя Франц, мы с уверенностью даем стихотворению обобщенное толкование (ср. выше об именах собственных у Введенского).

Промежуточные состояния сознания анализируются в стихотворении "Святой и его подчиненные" и "Больной который стал волной", кото-

I38) Обратим внимание на пародийное переплетение двух скрытых цитат: "Отворите мне темницу, Дайте мне сиянье дня" и "Карету мне, карету".

рое, кроме разобранных выше особенностей, интересно еще и тем, что имеет прямые параллели в творчестве Заболоцкого. Куски откровенной бессмыслицы, производящие впечатление исследовательски-точной записи болезненного бреда, чередуются здесь с не менее точной фиксацией ощущений больного тела, причем неожиданность этих "реалистических" деталей придает им особую осозаемость:

но доктор как тихая сабля
 скрутился в углу как доска
 и только казенная шашка
 спокойно сказала: тоска
 мне слышать врачебные речи
 воды постепенный язык
 пять лет продолжается вечер
 болит бессловесный кадык
 и ухо сверлит понемногу
 и нос начинает болеть
 в ноге наблюдаю миногу
 в затылке колючки и плеть
 ну прямо иголки иголки
 клещи муравьеды и пчелки
 вот что странно
 он стал похожим на барана
 он стал валяться на кровати
 воображать что он на вате
 что всюду ходят грезы феи
 и Тицианы и Орфей
 синицы тещи и мартышки
 играют в тусклые картишки...

Близким по задаче (моделирование или фиксация полуబессознательного состояния) представляется стихотворение Заболоцкого "Болезнь" (1928). Хотя здесь есть характерное отличие: у Введенского бесполезным и бессильным помощником больного выступает врач, и это тоже сквозной мотив (ср.: "Кончина моря", "Пять или шесть", "Четыре описания"), у Заболоцкого же - поп (в свою очередь сквозная фигура в "Столбцах").

Та же проблема, только на более "расшифрованном" уровне, ставится Заболоцким в стихотворении "Меркнут знаки Зодиака" (см. соотв. раздел), которое заканчивается его известной апелляцией к разуму (ибо человеческое сознание по своей природе, говоря словами Введенского, "не может превращения вынести"):

Все смешалось в общем танце,
И летят во все концы
Гамадрилы и британцы,
Ведьмы, блохи, мертвецы.

Кандидат былых столетий,
Полководец новых лет,
Разум мой! Уродцы эти -
Только вымысел и бред...

Конкретные британцы, затесавшиеся в номинативное перечисление всяческой нежити, полонившей засыпающее сознание, в свое время вызвали особую ярость критика (89, 81). Эти "britанцы", так же как и сам прием номинативного перечисления (см. выше), явно восходят к поэтике Введенского. Ср. "Больной который стал волной":

ну хорошо ревет чеченец
ну ладно плачет младенец

а там хихикает испанец
и чирикает воробей...

Вообще слова, обозначающие национальную принадлежность, наряду с именами собственными (см. выше), играют в творчестве Введенского особую роль как прием столкновения абстрактного с конкретным, причем в этом всегда есть зерно смешного:

ФИОГУРОВ. Если я и родился
то я тоже родился
если я и голова
то я тоже голова
если я и человек
то я тоже человек
если я и есть поляк
я полковник и поляк

("Пять или шесть")

В начале стихотворения Введенского больному представляется, что он - аул (о роли "случайной" рифмы и материализации метафоры "оорьба со смертью" см. выше). Навязчивость бреда, возобновляющегося вновь и вновь, имеет здесь и второй план - одинаковость возобновляющейся (по теории "вечного возвращения") жизни. И естественная человеческая реакция в финале, которую можно толковать и в том, и в другом плане - искреннее детское недоумение:

увы увы он был мертвей
.....
он поплясал и он уснул
и снова увидал аул.

Как же так?

Вопросительный знак - характерная концовка произведений Введен-

ского 1929-1930 гг. В "Зеркале и музыканте" серия вопросов, правда, получает ответ, но смысл этого ответа далеко не удовлетворителен:

МУЗЫКАНТ ПРОКОФЬЕВ. Чем же думать?

Чем же жить?

Что же кушать?

Что же пить?

ИВАН ИВАНОВИЧ. Кушай польку,

пей цветы,

думай столько,

сколько ты.

Такой ответ не снимает вопроса — скорее, наоборот, усугубляет его.

Ср. концовки других стихотворений:

ВОПРОС мы где?

ОТВЕТ мы кости?

("Факт, Теория и Бог")

(реплика "Ответа" — тоже вопрос);

тут сияние небес

ночь ли это или бес

("Снег лежит")

(отсутствие вопросительного знака не исключает вопросительной интонации);

но кто же мы?

("Битва").

х х х

Есть определенный соблазн сделать вывод о "фольклорности" миро-

ощущения Введенского и "карнавальности" его смеха^{139a)}? Отдельные примеры, действительно, можно привести в подтверждение этого вывода: так, например, можно связать сквозной образ зеркала, мысль об "обратном" течении времени с карнавальной "перевернутой" вселенной и фольклорным выворачиванием. Однако "перевернутость" не проводится Введенским последовательно, это не рациональное развитие архетипа сознания, а лишь его интуитивная фиксация, как одного из вариантов. Подтверждением этого вывода могла бы быть и несомненная "амбивалентная" связь смеха и смерти (см. выше). Однако "карнавальный" смех, проигрывая смерть и воскресение как выворачивание наизнанку, является как бы победой над смертью. У Введенского есть этот момент победы смеха над смертью ("Гость на коне"): "смешная фраза" изгоняет экзистенциальное ощущение, однако здесь победа мнимая и временная, что существует из контекста самого стихотворения и всего творчества Введенского.

Очистительность, праздничность карнавального смеха неотделима от его коллективности, соборности. Победа его над смертью заключается как раз в растворении личности, когда мир становится человеком, а человек — миром. Попытка подобного превращения зафиксирована Хармсом в уже цитированном выше произведении "МЫР":

А потом я понял, что я и есть мир.

Но мир это не я.

Хотя, в то же время, я мир.

А мир не я.

А я мир.

139a) Ср. 4 , 107: Корни драматического диалога Введенского — "замаскированного монолога" — "в скоморошьих действиях и балаганном театре".

А мир не я.

А я мир.

И больше я ничего не думал.

Комизм, заключенный в этих повторах, далек от победности "карнавального" смеха. Попытка выворачивания, в сущности, не удалась, оно так и осталось односторонним. И комизм здесь - усмешка над невозможностью возрождения фольклорного сознания в современном человеке, для которого слишком актуальна проблема личности.

Так и применительно к Введенскому вывод о "карнавальности" смеха ложен, ибо в этом писателе и его смехе слишком много личного.

Однако элементы смешного у Введенского не являются и порождением иронического негативизма (как у Олейникова) или самоискушения смехом (как у Заболоцкого). В них почти нет автоэпатажа и пародийности (разве что во внутриструтурном смысле). Причем отсутствие автоэпатажа не означает, что "последние" вопросы в их бескомпромиссной прямоте не осознаются им как "детские", "глупые", в конечном счете "смешные".

Детскость "взрослых" произведений Введенского никак не связана с его стихами для детей. Это не реконструкция "детского" взгляда на мир, а прямота вопросов, которые, по взрослым правилам игры, задавать нельзя, потому что на них нет ответа: что такое время? что такое смерть? что будет после смерти и зачем? Сходство бессмыслицы Введенского (и Хармса) с детской заумью не результат имитации, а продукт определенного состояния сознания, по своей прямоте и непредвзятости близкого детскому.

I39 б)"и в этот день меня манил магнит малюток и могил" ("Факт, Теория и Бог").

Общим является здесь и элемент игры – не бездумной взрослой игры как отдыха от работы, а исполненной смысла игры ребенка, непосредственно направленной на познание мира (выше уже говорилось о значении "детской" игры Введенского в перевоплощения). Общее – и эта ярость, первичность, незаглушенность экзистенциальных ощущений^{I40)}, и вера в магический акт, в "парадокс Кьеркегора", попросту говоря – в чудо. Поэтому Я.Друскин и сближает творчество Введенского с философией Кьеркегора – на наш взгляд, совершенно обоснованно. Причем эта близость Введенского экзистенциализму не "культурная", а интуитивная^{I41)} (тем более она ценна), и причина ее – кризис рационального познания в эпоху всеобщей относительности (на уровне науки ознаменованной теорией относительности, на уровне быта – смещением нравственных ориентиров и норм поведения, на уровне политики – мировыми катаклизмами). Таким образом "детское" у Введенского оказывается связующим звеном между "смешным" (через игру) и "страшным" (через прямоту вопросов и первичность ощущения). Может быть, правомерно назвать смех Введенского экзистенциальным смехом.

Это не "механический" смех и не смех над "механическим" смехом,

I40) Введенский выражает "не страх смерти, а именно ощущение ее парадоксальности" (4, 108).

I41) Ср. сквозной мотив суда и казни, имеющий определенную связь с понятием экзистенциальной вины (по Хайдеггеру) ("Суд ушел", "Кругом возможно Бог", "Елка у Ивановых" и др.). Соглашаясь с Друскиным, что суд этот, повидимому, тот же, что и в "Процессе" Кафки, обратим внимание на его свидетельство: "Кафку Введенский не знал" (28, л. 88).

как у Хармса (см. соотв. раздел): в смехе Введенского сильно личностное, сознательное начало. Выше были разобраны приемы образования этого специфического комизма. Попытаемся подвести итог и кратко сформулировать его смысл.

Смысл этот представляется двояким.

На уровне текста это смех на стыке сознания с подсознанием, когда осознаются и усугубляются акциденциальные комические моменты, предложенные подсознательными ассоциациями.

На уровне мироощущения — невеселая усмешка ratio над своей собственной гносеологической несостоятельностью.

Я.Друскин назвал творчество Введенского "поэтической гносеологией". Очевидно, Введенский был прав, считая свою "поэтическую критику разума" "более основательной, чем та, отвлеченная". Философская гносеология, на какие бы глубины она ни спускалась, остается абстрактной. Поэтическая гносеология, особенно если она построена на чуде непосредственного превращения слова в предмет — обладает трудно переносимой конкретностью. Поэтому так велика художественная задача, которую взвалил на себя Введенский.

4. ЭСТЕТИЧЕСКИЙ И ЭТИЧЕСКИЙ ЭКСПЕРИМЕНТ ДАНИИЛА ХАРМСА

Биография Даниила Ивановича Ювачева (1905-1942) известна и, в общем, несложна. Нам хотелось бы начать прямо с того момента, когда Ювачев превратился собственно в Хармса.

Псевдоним "Хармс", придуманный, судя по воспоминаниям современников, еще в школьные годы, был не просто псевдонимом. Хармс закрепил выдуманное имя в своем паспорте и всем своим видом, всем своим поведением всю жизнь, как мы бы сейчас сказали, "работал" на этот имэдж. Хармс - напоминает Холмс, отсюда соответствующий наряд и манеры чудаковатого иностранца. Неизменная трубка, клетчатые штаны до колен, гетры, американские походные ботинки на толстой подошве, тросточка, крохотная собачка на поводке, цилиндр или котелок. Хармс любил разные забавные шапочки - так, он мог появиться на выступлении обэриутов в золотистом шелковом колпачке с кисточкой, в котором аудитория узнавала колпак для чайника (при этом на щеке у него была нарисована зеленая собачка). "Уж не сошел ли он с раскрытой страницы "Пикквикского клуба" - пишет младший современник обэриутов Геннадий Гор. - Гость в помолодевшем столетии, пришелец одновременно из прошлого и из будущего". (25, 164). Ленинград 20-х годов привык к разного рода странностям и чудачествам. И все же движение остановилось на Невском и тротуар запрудила толпа, когда невозмутимый Хармс стоял в своем обычном наряде на карнизе четвертого этажа Госиздата (ныне Дом Книги) и, покуривая трубочку, громко возвещал: "Все на вечер обэриутов!" (46 , 242. У мемуариста транскрипция: "аберейтов").

Псевдоним Хармс можно толковать двояко: с одной стороны, *charms* (иногда подпись транскрибирована именно так: Чармс) по-английски чары, волшебство. Хармс действительно увлекался магическими учениками, в его рукописях можно обнаружить то каббалистическую таблицу, то рецепт философского камня, странные знаки и символы. С другой стороны, *harms* обозначает душевые раны, страдания: это приоткрывает завесу над глубокими этическими корнями творчества Хармса, о которых речь пойдет ниже (см.: 67, 357). Этот псевдоним не единственный: он мог называть себя и Шардам, и Даниил Дандан, и Карл Иванович Шустерлинг, и еще многими именами.

Мы не сомневаемся в справедливости требования четкого разграничения разных способов подхода к литературному факту. Особых методов требует историко-литературный подход, совсем других - анализ текста как такового. Но в случае с Хармсом разграничение несостоительно: "Свою жизнь он превратил в странную артистическую игру, сделав искусство единственной формой общения с миром" (8, 290). Сама его жизнь была фактом искусства.¹⁴²⁾

142) См. многочисленные воспоминания: Рахтанов И. "Еж" и "Чиж"...; Пантелеев Л. Из ленинградских записей, "Новый мир", № 5, 1965; Каверин В. В старом доме, "Звезда", № 10, 1971; Семенов Б. Чудак истинный и радостный, "Аврора", № 4, 1977; он же. Даниил Иванович Хармс, в кн.: Семенов Б. Время моих друзей, Л., 1982; сб. Воспоминания о Заболоцком, статьи И.Бахтерева, Н.Степанова, М.Юдиной и др.; Порет А. Воспоминания о Данииле Хармсе, "Панорама искусств", 3, М., 1980, и др.

Ср.: Глоцер В. [Предисловие к публикации], "Новый мир", № 4, 1988

Склоняясь скорее к текстологическому подходу, мы должны признать, что внелитературные проявления Хармса необходимо рассматривать во взаимодействии с текстами, и лишь тогда мы получим возможность осмыслить их как единое целое. (Нельзя только путать внелитературные проявления - построение имэджа творческой волей Хармса - с "фактами биографии", имеющими лишь косвенное отношение к искусству).

Превращение Ювачева в Хармса - сродни творческому акту. Это не псевдоним, а alter ego, даже, может быть, primus ego. Эксперимент над собой небезопасен, зато удобен в силу минимального сопротивления материала и особенно интересен возможностью максимально точной фиксации результатов.

У Олейникова есть стихи "Перемена фамилии":

Пойду я в контору "Известий",
внесу восемнадцать рублей
и там навсегда распрощаюсь
с фамилией бывшей своей.

Козловым я был Александром,
но больше им быть не хочу.

Зовите Орловым Никандром -
я деньги за это плачу...

Эксперимент оказывается смертельным:

Я шутки шутил - оказалось,
нельзя было с этим шутить.
Сознанье мое разрывалось,
и мне не хотелось жить.

Пародийный герой Олейникова гибнет, не в силах преодолеть про-

тиворечий между своей врожденной и "благоприобретенной" сущностью. Его эксперимент не удался - в отличие от эксперимента Даниила Ивановича Ювачева, который, став Хармсом, родился заново как человек и как писатель.

Отсюда и особенности, связанные с авторством его произведений. Автор у него - не "лирический герой", но и не "пародическая личность", не литературная маска. Это целая система поведения. Замещая "прямое" авторское "я" сконструированным, Хармс получил возможность совершенно особого поведения в тексте, остроя и обновляя для себя и читателя такие понятия, как стиль, тема, авторская позиция .

Подобно большинству русских писателей, Хармс начал с поэзии, а закончил прозой. Драматургия Хармса - отдельная большая тема, мы же попытаемся на материале поэзии и прозы Хармса показать его характерный метод и ту органическую связь между ними, которую этот метод обеспечивает.

Как поэт Даниил Хармс наследовал традициям Хлебникова - это уже стало общим местом, хотя требует не только текстологических доказательств, но и необходимых оговорок. Теперь, с оглядкой, на 6 десятилетий, можно смело утверждать, что именно обэриуты были истинными наследниками Хлебникова. В отличие от многих поэтов разных школ и направлений, которые в лучшем случае использовали, применяли отдельные изобретения Хлебникова, отдельные элементы его грандиозной поэтической системы, обэриуты подошли к этой системе творчески. Они не только прочувствовали ее изнутри, но довели ее разработку до логического завершения, заменив восклицательный пафос вопросительным, что было продиктовано временем, общим ходом поэтической мысли.

В ранних стихах (приблизительно до 1931 г.) Хармс не скрывает своей верности традициям учителя. Этот период подытоживается самым "хлебниковским" произведением Хармса - "Лапа" (1930). "Лапа" - драматическое действие в стихах и прозе, где Хлебников появляется даже в качестве персонажа как альтернатива "заземленному" Утюгову, чей атрибут - примус:

УТЮГОВ. Тесно жить. Покинем клеть.

Будем в небо улететь.

(Машет примусом).

Небо небо небоби

буби небо не скоби

Кто с тебя летит сюда?

Небабанба небобей!

Ну ка небо разбебо

ХЛЕБНИКОВ (проезжая на коне).

пульси пельси пепопей!

Потом Хлебников проезжает "на быке", "на корове", "на бумажке", пока, наконец, не выясняется, что он и есть тот ветер, который "сорвал небо". Тогда Утюгов издает воинственный клич:

Бан бон батурай!

Держите этого скакуна!

Держите, он сорвет небо!

Жокен, ѡжокен, зокен, мокен!

Однако такая верность хлебниковскому духу и даже букве (вплоть до фонетической зауми) в целом нехарактерна для Хармса. Как уже отмечалось выше, Хлебников находился в единстве с миром (пусть это единство далеко не было идилличным), обэриутское же сознание подразумевает конфликт, дисгармонию. И несмотря на то, что поэтика

Хлебникова повлияла на Хармса сильнее, чем на других обэриутов, тексты последнего гораздо фрагментарнее хлебниковских, в них больше алогизмов, "сдвигов", выше коэффициент неожиданности, чем у футуристов:

Сухое дерево ломалось
она в окне своем пугалась
бросала стражу и дозор
и щеки красила в позор.

Уж день вертелся в двери эти,
шуты плясали в оперетте
и ловкий крик блестящих дам
кричал: я честь свою отдам!

("Конец героя", 1926)

Основываясь на терминах Ю.Н.Тынянова (86 , 125) скажем, что в стихах такого типа задействованы, как правило, не основные признаки значения, а колеблющиеся, причем наименее устойчивые. В результате повышаются подвижность и ассоциативные возможности текста, а вместе с ними и затрудненность восприятия. Писание стихов всегда было для Хармса прежде всего эстетическим экспериментом. В "программном" тексте "Сабля" (1929) он подкрепляет обэриутский принцип столкновения словесных смыслов своеобразными теоретическими выкладками:

"Самостоятельно существующие предметы уже не связаны законами логических рядов и скачут в пространстве куда хотят, как и мы. Следуя за предметами, скачут и слова существительного вида. Существительные слова рождают глаголы и даруют глаголам свободный выбор. Предметы, следуя за существительными словами, совершают различные действия, вольные, как новый глагол. Возникают новые

качества, а за ними и свободные прилагательные. Так вырастает новое поколение частей речи. Речь, свободная от логических руслей, бежит по новым путям, разграниченная от других речей. Границы речи блестят немного ярче, чтобы видно было, где конец и где начало, а то мы совсем бы потерялись. Эти границы как ветерки летят в пустую строку-трубу. Труба начинает звучать и мы слышим рифму.

(.....)

ДОБАВЛЕНИЕ.

Козьма Прутков регистрировал мир Пробирной Палаткой, и потому он был вооружен саблей.

Сабли были у: Гете, Блейка, Ломоносова, Гоголя, Пруткова и Хлебникова. Получив саблю, можно приступать к делу и регистрировать мир!"

Вот еще одна из немногих стихотворных деклараций Хармса:

Нам так приятно знать прошедшее.

Приятно верить в утвержденное.

Тысячи раз перечитывать книги, доступные логическим
правилам.

Охаживать приятно темные углы наук.

Делать веселые наблюдения.

И на вопрос: есть ли Бог? — поднимаются тысячи рук,
склонные полагать, что Бог это выдумка.

Мы рады, рады уничтожить
наук свободное полотно.

Мы считали врагом Галилея,
давшего новые ключи.

А ныне пять обэриутов,
еще раз повернувшие ключ в арифметиках веры,
должны скитаться меж домами
за нарушение обычных правил рассуждения о смыслах.

(*"Хю"*, 1931)

Целью хармсовского эксперимента было, очевидно, выяснение смысловых пределов слова. Не будем забывать, что в 20-е – 30-е гг. русская поэзия достигла пика словесной выразительности, максимального уровня адекватности слова предмету (Пастернак, Мандельштам). За этим пределом и начинается обэриутский эксперимент с его характерными приемами: вместо ассоциативной метафоры – алогичное сравнение, вместо сложных взаимоотношений абстрактного с конкретным – намеренная стилевая эклектика, вместо подспудного движения поэтической мысли – непредсказуемые скачки, кульбиты и фокусы¹⁴³⁾. Обэриутские "фокусы" близки фольклорному и детскому сознанию – ср. перевертши, нескладушки, "Сидит корова на березе, грызет валяный сапог". Однако функциональная роль перевертыша у обэриутов качественно иная. Фольклорный перевертыш был знаком смехового карнавального "перевернутого мира", его кусочком, безошибочно узнаваемым в контексте реальности. (См. 65, 17-20). У обэриутов, в особенности это касается Хармса, такой противопоставленности нет. Слово в обэриутской эстетике приравнивается к предмету, творимый словесный мир – к миру вещественному, осязаемому. Соотношения вещей в меняющемся мире,

143) Ср. в обэриутской афише: "I покус", "II покус" (5 , 302-303. Отметим, что своеобразная переходная ступень от "метафорической" поэтики к обэриутской – "Столбцы" и другие ранние стихи Заболоцкого, который считался "краиней правой" ОБЭРИУ.

взятые с остраненной, "детски-наивной" точки зрения, усугубляются в своих непредсказуемых изменениях, переплетаясь с семантическими "фокусами". "Реальный" и "перевернутый" миры перемешиваются, образуют единое (хоть и дробное) целое. Тем самым исчезает и противопоставление смешного и серьезного в общепринятом смысле (этому способствует и оговоренная выше "псевдонимичность" автора). Нелепица перестает быть знаком смехового мира, и, напротив, элементы обыденной реальности наполняются комическим содержанием.

Окно выходило на пустырь
 квадратный как пирог
 где на сучке висит нетопырь.
 Возьми свое перо.
 Тогда Степанов на лугу
 посмотрит в небо сквозь трубу
 а Малаков на берегу
 посмотрит в море на бегу.

.....

Беги Степанов дорогой!
 Скачи коварный Малаков
 рыб лови рукой.
 Тут лошадь без подков
 в корыто мечет седока.
 Степанов и Малаков
 грохочат за бока.
 А рыба в море
 жрет водяные огурцы.
 Ну да, Степанов и Малаков
 большие молодцы!

(*"Падение с моста"*, 1928)

Иногда кажется, что движение поэтической мысли Хармса обусловлено самыми внешними факторами, что он идет за рифмой, за поверхностной ассоциацией, за волей пера, так сказать. У него есть стихотворение, темой которого, собственно, и является свободная ассоциация. Оно состоит из трех частей: "Утверждение", "Соединение" и "Побег". Вот средняя часть:

Дом с клювом.

Дитя с татарином.

Корабельщик в керосине.

Тарелка без волос.

Ворона между сквозных чисел.

Шуба с треском по имени Фофы.

Калая в безвыходном положении.

Румын из рукомойника.

Ангел Ершов.

(1929)

При полном устраниении логических связей и даже фонетической обусловленности (которая все же была у футуристов) от поэта требуется максимум точности (видимо, эта точность и есть то свойство, которое Хармс называл чистотой (см. письмо к К.Пугачевой - цит. в I главе). Здесь много общего с музыкой, самым абстрактным из искусств (не случайно Хармс так любил музыку). Об этом же говорил С.Маршак, когда характеризовал Хармса как человека "с абсолютным вкусом и слухом" (, 42). В идеальном случае (как "дом с клювом") отпадают какие бы то ни было мотивировки сцепления слов, кроме этой самой точности. Словам предоставляется максимальная свобода действий. Исследуются законы случайности. В стихах Хармса еще не интересуют глубинные смыслы случайности, он просто применяет ее на практике.

В стихотворении "Осса" (1928) безразмерность словесного смысла, словесная вседозволенность описана со стороны, как прием, с помощью двух рефренов, периодически разбивающих алогичную логику текста: "Стоп" и "Все можно написать зеленым карандашом":

...Стоп. Михаилы начали расти
качаясь при дыхании премудрости.
Потом счисляются минуты
Они неважны и немноги.
Уже прохладны и разуты
как в пробужденье видны ноги.
Тут мысли внешние съедая
— приехала застава. —
Сказала бабушка седая
характера простова.
Толкнув нечайно Михаила
я проговорил: ты пьешь боржом,
все можно написать зеленым карандашом...

Чисто эстетические экспериментальные задачи уже здесь смыкаются с более глубокими — смысловыми. Обратим внимание хотя бы на типично обэриутские темы времени ("счисляются минуты они неважны и немноги") и мышления ("мысли внешние съедая"); выше в тексте эстетическая "безразмерность" влечет за собой этическую ("Покончу жизнь палашом — все можно написать зеленым карандашом"). Это не случайно. Магия слова была для обэриутов не метафорой, а реальностью: превращение слова в вещь и обратно — реальный магический акт, в который они верили и к которому стремились. Поэтому от эстетического эксперимента Хармс неизбежно переходил к этическому (об этом ниже).

Вспомним об увлечении Хармса магическими учениями. Он и сам был фокусником (см. воспоминания Б.Семенова и А.Порет). Как словом воздействовать на реальность – говоря проще, как совершить настоящее чудо? – этот вопрос волновал его не меньше, чем Введенского. И стихотворение превращалось не то в считалку, не то в заклинание (что, по сути дела, довольно близкие вещи):

Ты челнок, а я ладья
 ты щенок, а я судья
 ты штаны, а я подол
 ты Овраг, я тихий дол
 ты земля, а я престол.

("Лапа")

И все вокруг летело вверх тормашками, как в цирке или в детской фантазии, на изумление наблюдателям:

Из-под комода ехал всадник,
 лицом красивый, как молитва,
 он с малолетства был проказник,
 ему подруга – битва.
 Числа не помня своего,
 держал он курицу в зубах –
 Иван Матвеича свело,
 загнав печенку меж рубах.
 А Софья Павловна строга
 сидела, выставив затылок,
 оттуда выросли рога
 и сто четырнадцать бутылок...

("Фокусы!!", 1928)

В.Шкловский писал, что мир Хармса - мир не причинных, а привычных связей, существующих только благодаря "предрассудкам времени" (92, 16). Осознание, остранение этих предрассудков - толчок к началу обэриутского преобразования реальности:

Все наступает наконец
и так последовательность создается
как странно если б два события
вдруг наступили одновременно.

Загадка. А если вместо двух событий
наступит восемь пузырьков.

Ответ. Тогда конечно б мы легли.

В бумагу завернули человека
Бумаги нет. Пришла зима.

"Привычное" построение оказывается не единственным возможным, оно приобретает статус случайного и может быть заменено другим, произвольным. Подвергается сомнению прежде всего самое очевидное - пример, устройство человеческого тела. Выясняется, что "Человек - это...
ен из трех частей":

Борода и глаз, и пятнадцать рук,
и пятнадцать рук
и пятнадцать рук.
Хэу-ля-ля,
дрюм-дрюм-ту-ту!

Пятнадцать рук и ребро...

Или такое происшествие:

Где я потерял руку?
Она была, но отлетела
я в рукаве наблюдаю скучу
моего тела ...
... Но куда же я руку задевал.
Знаю нет ее в рукавах.

Помню куртку надевал.
Но теперь понятно ах!
Вот она забыв перед
пересела на хребет...

(*"Где я потерял руку?.."*, 1930).

Л.Флейшман пишет: "Переход от лексической зауми к "озаумниванию" синтаксиса шел по линии установления сепаратности кусков ее "агрегатного" характера целого ("Есть всего лишь сочлененья, А потом соединенья" - Олейников), факультативности следования частей. Отсюда мотив произвольности и взаимозаменяемости деталей у Пастернака (*"Окна грамота"*), игра на вариативности составных частей конструкции (классический образец - *"Сон"* Хармса), а также сквозной у обериутов прием "аддитивно-субтрактивных" манипуляций человеческого тела, восходящий к Гоголю и Достоевскому (ухо, откусываемое Агафей Федосеевой в *"Повести об Иване Ивановиче и Иване Никифоровиче"*, - ср. в *"Бесах"*; гоголевские *"Вий"* и *"Нос"*; рассказ генерала Иволгина в *"Иди оте"* о Лебедеве, потерявш ем, нашедшем и похоронившем на Ваганьковском кладбище собственную ногу и т.д.) и доведенный до логического предела в хармсовском портрете *"рыжего человека"* (*"Голубая тетрадь"* № 10).

"Озаумнивание" синтаксиса, - продолжает он, - означало внедрение "случайности" в текст. При этом и случайность понимается "аддитивно", это синоним агрегации, столкновению "событий". Подобно этому и слово истолковывается как "столкновение словесных смыслов", т.е. понятие словесного смысла адаптировано к понятию случайности ... и "бессмыслица" - такое же фиктивное и внеположное по отношению к обериутской системе понятие, как и "неслучайность" (89, 7-8; ср. разд. 4 первой главы нашей работы).

В старом русском городке Юрьеве-Польском есть Георгиевский собор, сложенный из разных белокаменных кирпичей. Изображение на каждом из камней имеет определенное значение, и собор был изначально выстроен так, что кирпичи сочетались в определенном порядке, создавая цельную картину мироздания. Собор был как бы моделью мира. По тому же принципу построен Дмитриевский собор во Владимире. Но с собором в Юрьеве-Польском случилась символическая катастрофа: он был разрушен и потом собран заново по кирпичику, но не в той последовательности — просто как попало, в виде кубического домика с куполом. На определенном уровне осмысливания мира элементы действительности (предметы, поступки, имена и действия) предстают познающему сознанию такими же кирпичиками, которые расставлены, может быть, все не правильно. Поэтому их можно произвольно тасовать (существует, кажется, более двухсот проектов "правильной" реставрации Георгиевского собора). Если их сложить правильно, мир обретет гармонию. Но это практически невозможно, слишком мала вероятность, слишком велика роль случайности. Знаменателен следующий момент из воспоминаний Т.Липавской:

"Яков Семенович Друскин, который тоже часто участвовал в этих разговорах (Хармса, Введенского, Заболоцкого, Слейникова и Липавского), вспомнил, как Николай Алексеевич (Заболоцкий) рассказывал египетскую легенду. ...Какому-то мудрецу или жрецу один из богов сообщил тайну мира и жизни. Тайна мира была записана на большой таблице с помощью 52 иероглифов, изображавших слова и мысли. Затем эти иероглифы были заменены знаками игральных карт

...Потом бог велел мудрецу разрезать таблицу на 52 части и перетасовать их. По этой легенде люди играют в карты, раскладывают пасьянсы в надежде раскрыть смысл зашифрованных в виде знаков игральных карт иероглифов, чтобы узнать тайну мира и жизни, заключенную в определенном, но неизвестном нам расположении карт. Число возможных перестановок 52 карт равно 52! (...52 факториал). Это число так велико, что практически его можно считать бесконечным. Поэтому вероятность познать тайну жизни и мира близка нулю." (19, 54).

Осознание невозможности восстановления мировой гармонии лежит в основе нескольких главных обэриутских качеств. Это недоверие к причинно-следственным связям, внимание к простейшим и бессмысленным речам и явлениям, вариантность и взаимозаменяемость элементов действительности, остранение эмоциональных и утилитарных моментов; творческое отношение к реальности, тоска по чуду и вера в него.

К первой половине 30-х годов относятся тексты Хармса, с разных сторон исследующие некоторое свойство реальности, связанное со всем сказанным выше. Это свойство – способность варьироваться в повторениях (прием, кстати, весьма близкий фольклору и детскому творчеству). Тексты такого типа обэриуты чаще всего называли "исследованиями". Согласно принципам научного эксперимента некоторый элемент структуры становится вариантым. Этот прием, кроме всего прочего, пародийно обнажает механизм поэтического творчества – "поисков слова". Таким образом центр тяжести смещается с результата на сам процесс творчества:

...Летят по небу шарики,
а люди машут шапками,
летят по небу шарики,

а люди машут палками.
 Летят по небу шарики,
 а люди машут булками,
 летят по небу шарики,
 а люди машут кошками.
 Летят по небу шарики,
 а люди машут стульями,
 летят по небу шарики,
 а люди машут лампами...

(1933)

Так измеряется способность текста к самодвижению. Задача — раскрутить текст до такого состояния, чтобы в процессе медитативного количественного повторения он начал самопроизвольно меняться качественно. Выпишем первую часть "исследования" "ЗВОНИТЬЛИТЕТЬ". У него два подзаголовка: "третья цисфинитная логика" и "логика бесконечного небытия" (1930). Обратим внимание на настойчивый мотив летания как самого очевидного, самого "архетипного" примера чуда :

Вот и дом полетел.
 Вот и собака полетела.
 Вот и сон полетел.
 Вот и мать полетела.
 Вот и сад полетел.

Конь полетел.
 Баня полетела.
 Шар полетел.
 Вот и камень полететь.

Вот и пень полететь.

Вот и миг полететь.

Вот и круг полететь.

Дом летит.

Мать летит.

Сад летит.

Часы летать.

Рука летать.

Орлы летать.

Копье летать.

И конь летать.

И дом летать.

И точка летать.

Лоб летит.

Грудь летит.

Живот летит.

Ой держите ухо летит!

Ой глядите нос летит!

Ой монахи рот летит!

В каждой строфе Хармс постепенно переходит от бытовой фантастики (причем сперва взлетают конкретные предметы, а за ними и абстрактные) к синтаксической ("вот и круг полететь", "и точка летать"). Наконец, в последней строфе появляются "монахи" – резкое качественное изменение, рожденное алогичной "цисфинитной" логикой. Ср. концовку стихотворения "Летят по небу шарики"; "Летят по небу шарики, блестят и шелестят. А люди тоже шелестят". Во второй части "Звонить

"ЛИТЕТЬ" действие переключается на I лицо ("Мы лететь! Мы звонить!"), так что меняется даже начертание:

Мы звонить и ТАМ звинеть.

То ли фантастические события вызывают разрушение грамматики, то ли своеволие грамматики – причина регистрируемых чудес.

После 1933 г. структурные задания, которые давал себе Хармс, начинают приобретать все более традиционный вид. Он называл такие стихи "УКР" – "упражнения в классическом размере". Иногда они так и озаглавлены: "Амфибрахий", "Хореи". "Классические" пополнения обэриутов известны и оправданы: как всяким первопроходцам, им суждено было стать классиками. Одно из предполагавшихся названий для Объединения было – "Академия левых классиков". Известны и слова Маршака о Хармсе как поэте "с какой-то, быть может, подсознательной, классической основой" (48 , 42). И все же "упражнения в классическом размере" представляются не самой интересной частью наследия Хармса. Это были именно упражнения, штудии. Острота эксперимента, делавшая интересным остроненное, освобожденное от "лирической напряженности" слово Хармса, ушла к тому времени в другую область – в прозу. К середине 30-х гг. Хармс почти перестает писать стихи, переключает эксперимент в другие, более глубокие регистры.

К этому времени Хармс уже выработал определенный метод регистрации мира – путем расчленения его на произвольные отрезки, освобожденные от утилитарного применения и эмоционального содержания (тем же приемом пользуется современный концептуализм). Это деление мира – своеобразная гносеологическая пародия, вернее, автопародия познающего сознания, осмысляющего великую роль случайности в меняющемся мире. Слегка пародийно проявляется и гносеологическая честность ("Трудно сказать", "Тут уж мы и сами не знаем, что сказать").

Ср. у Введенского: "Ничего я не мог понять".

Как пишет А.Александров, в мире Хармса много от "той удивительной случайности, которая то и дело врывается в нашу жизнь... Хармсловил неожиданность, изучал ее" (8 , 286). Отметим, что Хармс был более последователен в "изучении случайности" иставил эксперимент более "чисто", чем другие обэриуты.

Вот один из способов перенесения метода, о котором мы говорим, из области слова в область поступка, из поэзии в прозу, шире – из эстетической сферы в этическую. В первом случае, как мы видели на примерах, слово бессмысленное ("заумное" или "ошибочное") приравнивается в правах к "осмысленному", привычному, создается семантическая какофония. Во втором – бессмысленное или неадекватное действие приравнивается в правах к осмысленному. К приему остранения прилагается тот же прием, но вывернутый наизнанку. Иными словами, остранение распространяется без дискrimинации в обе стороны – "длиннитную" и "цисфинитную".

Началась операция. Но кончилась она неудачно, потому что одна сестра милосердия покрыла свое лицо клетчатой тряпочкой и не могла подавать нужных инструментов.

(Ср. неадекватные действия у Введенского:

Тут начал драться генерал
с извозчиком больным
извозчик плакал и играл
и слал привет родным

То же, но в более организованном виде – в "Сто бдах" Заболоцкого).

Или еще пример:

"...длинноногий человек подошел к узенькому книжному шкафику, открыл его и, заглянув внутрь этого шкафика, что-то быстро-быстро

сказал. Расслышать можно было только одно слово "лимон". ...
дверцы шкафика открылись сами собой и оттуда вышла маленькая девочка. Она оглянулась по сторонам и, как бы убедившись, что ее никто не слышит, вдруг громко чихнула. Потом, постояв некоторое время молча, девочка открыла рот и сказала:

- Весь мир будет смотреть на него неодобрительно, если он выйдет в грязной шляпе."

В принципе эти действия могли бы иметь объяснение (в данном случае объяснение дается фиктивное). Но ведь не более осмысленной может показаться любая произвольная серия действий всякому, кто не знает их причины и цели.

Неутилитарность отрезков, на которые делит привычную реальность иронически-аналитическое сознание, тесно связана с неэмоциональностью. Эмоция может быть лишь там, где есть причинно-следственная связь или ее нарушение (эмоция появляется как следствие поступка). Природа связей у Хармса иная, поэтому переосмысливается и роль эмоции. Стиль прозы Хармса подчеркнуто нивелирован. Одна неоконченная запись начинается с редкой для него декларации: "А мы всегда немного в стороне". Стиль хармсовской прозы - богатый материал для отдельного исследования. Здесь можно лишь конспективно перечислить такие его черты, как нейтральность интонации, усредненность лексики, элементарность жеста, дисгармоничные сочетания разных стилистических слоев, сложный ритм, основанный на чередовании стремительности (рубленые фразы, восклицания разговорного типа) и замедленности (намеренное утяжеление предложений подчинением, деепричастными оборотами и т.д.). В целом получается среднее между стилем протокола и стилем анекдота. Отметим, что оба эти жанра отличает повышенная событийность.

В то время многие писатели экспериментировали с событийностью — и у нас, и за рубежом. В процессе создания новой прозы традиционная событийность подвергалась переоценке как одно из основных качеств прозы вообще. Не углубляясь в аналогии, отметим, что Хармс, анализируя и переосмысливая событийность прозы, в определенном отношении продолжал русскую традицию XIX в. Уже Чехов, применяя такой характерный прием русской прозы, как описание жизни, в которой ничего не происходит, делает это с особой пародийной тщательностью. Хармс доводит этот прием до логического завершения:

"ВСТРЕЧА.

Вот однажды один человек пошел на службу, да по дороге встретил другого человека, который, купив польский батон, направлялся к себе восвояси.

Вот, собственно, и все."

В известном произведении "Как я растрепал одну компанию" Хармс сам пародийно излагает этот прием.

"Я слыхал такое выражение: "Лови момент!" Легко сказать, но трудно сделать. По-моему, это выражение бессмысленное. И действительно, нельзя призывать к невозможному.

.....

Другое дело, если сказать: "Запечатлевайте то, что происходит в этот момент". Это совсем другое дело.

Вот например: "раз, два, три! Ничего не произошло!" Вот я запечатлел момент, в который ничего не произошло.

Я сказал об этом Заболоцкому. Тому это очень понравилось, и он целый день сидел и считал: раз, два, три! И отмечал, что ничего не произошло."

Иногда вместо протокольного стиля Хармс пытался экспериментировать с "речевой маской". Такие фрагменты испещрены исправлениями и в большинстве случаев забракованы. Добавочные речевые средства (пародийный сказ, по типу Зощенко популярный в прозе тех лет) только портили естественную речевую маску псевдонимического автора - его лицо должно было быть прежде всего бесстрастным. Оригинальность этого лица-маски заключалась именно в дистанции ("всегда немного в стороне"), в нейтральности авторской позиции. На этом ровном сером фоне добавочный комический эффект создавался просто эмоциональными вкраплениями.

"ИСТОРИЯ ДЕРУЩИХСЯ."

Алексей Алексеевич подмял под себя Андрея Карловича и, навив ему морду, отпустил его.

Андрей Карлович, бледный от бешенства, кинулся на Алексея Алексеевича и ударил его по зубам.

Алексей Алексеевич, не ожидая такого быстрого нападения, повалился на пол, а Андрей Карлович сел на него верхом, вынул у себя изо рта вставную челюсть и так обработал ею Алексея Алексеевича, что Алексей Алексеевич поднялся с полу с совершенно искалеченным лицом и рваной ноздрей..."

Из этой протокольной интонации устранины какие бы то ни было признаки авторской позиции. Здесь форма - тщательная, бесстрастная регистрация - попытка хоть в какой-то мере противостоять содержанию - бессмысленной жестокости персонажей. Основная же комическая нагрузка падает на стилистически выпадающее эмоциональное вкрапление "бледный от бешенства": это одновременно привязка к реальности и пародия на литературу.

В связи с поэзией Хармса мы уже говорили о его стремлении к по-

рядку, к нумерации и структурированию. Так, в специальной тетради, озаглавленной "Строфика", содержатся схемы и планы, задания и примеры. Вот

№ 10

(Прозаическое построение)

Запев.

I тема.

I аналогия.

Развитие I темы.

I II аналогия.

I тема.

II тема.

III аналогия.

Двукратный запев.

I Соединение тем.

I кода.

II кода.

Далее все пункты подробно расшифровываются. Например:

I тема.

1. Герой вышел из дома.
2. Описание героя.
3. Остановка.
4. Преодоление препятствия.
5. Торжество.

(и т.п.)

Тема многих произведений Хармса — тема почти музыкальная: это тема порядка и его нарушения. Нет нужды объяснять, что порядок может

браться чисто произвольный, и нарушение его — тоже явление случайное. "Случайное" объяснение получает и завершение какой-либо произвольной последовательности. Например, окончание рассказа часто мотивируется тем, что кончились чернила или "чернильница куда-то исчезла". Важно сделать это ритмически вовремя, тогда достигается искомый эстетический эффект. Приведем для примера маленький рассказ "Художник и часы".

"Серов, художник, пошел на Обводный канал. Зачем он туда пошел? Покупать резину. Зачем ему резина? Чтобы сделать себе резинку. А зачем ему резинка? А чтобы ее растягивать. Вот. Что еще? А еще вот что: художник Серов поломал свои часы. Часы хорошо ходили, а он их взял и поломал. Что еще? А более ничего. Ничего, и все тут! И свое поганое рыло, куда не надо, не суй! Господи помилуй!"

Жила была старушка. Жила, жила и сгорела в печке. Туда ей и дорога! Серов, художник, по крайней мере, так и рассудил.

Эх! Написал бы еще, да чернильница куда-то вдруг исчезла." Здесь простейший логический механизм вскрывается и ломается, как обычные часы. "Часы хорошо ходили, а он их взял и поломал".

Но уподобим бессмысленную смену событий в этом рассказике, их фиктивную связь — бессвязному автоматическому бытию, а его случайный конец из-за отсутствия чернильницы (тоже нарушение порядка!) — внезапной кончине старушки, которая "жила, жила и сгорела в печке"¹⁴ и расширим равнодущие подвернувшегося Хармсу под горячую руку "художника Серова" как проявление человеческого равнодушия вообще.

¹⁴⁴⁾ Ср. в рассказе "Кассирша": "Маша вертела, вертела кассу и вдруг умерла". Или в рассказе "Отец и дочь": "Наташа пела, пела и вдруг умерла".

Тогда смысл бесполкового, на первый взгляд, рассказика предстанет ясным и достаточно страшным.

Высокая чистая идея порядка, любимая идея Хармса (см. то же письмо к Пугачевой), неизбежно вступала в конфликт с беспорядочной аритмией бытового безобразия и хаоса. И Хармс имитирует искусственный ритм, создает пародийный порядок, обнажающий простейшие механизмы косной реальности:

"Одна старуха от чрезмерного любопытства вывалилась из окна, упала и разбилась.

Из окна вывалилась другая старуха и стала смотреть вниз на разбившуюся, но от чрезмерного любопытства тоже вывалилась из окна, упала и разбилась.

Потом из окна вывалилась третья старуха, потом четвертая, потом пятая.

Когда вывалилась шестая старуха, мне надоело смотреть на них, я пошел на Мальцевский рынок, где, говорят, одному слепому ледарили вязаную шаль."("Вываливающиеся старухи").

Бергсон писал: комично косное, то, что открывает в человеке автомат. Повторение смешно, так как "живая жизнь не должна повторяться". Смешное - "живое, покрытое накладным слоем механического" (ИЗ, 92). Смех, на который рассчитаны "Случай" Хармса, в основном и есть механический животный смех, которым смеются над падающим на улице. В то же время спрятанный за маской автор смеется над читателем, которого открываем в самих себе.

Смех, как и сюжет, может извлекаться в системе Хармса совершенно из ничего.

ИВАН ИВАНОВИЧ. Я, ха-ха-ха, в штанах.

ПЕТР НИКОЛАЕВИЧ И ЕЛИЗАВЕТА БАМ. Ха-ха-ха...

ПАПАША. Коперник был величайшим ученым.

ИВАН ИВАНОВИЧ (валится на пол). У меня на голове волосы.

ПЕТР НИК. И ЕЛИЗАВЕТА БАМ. Ха-ха-ха-ха-ха-ха.

Напрашивается еще одна ассоциация с Чеховым, герой которого смешон, так как говорит только очевидные вещи ("лошади едят овес и сено", "Волга впадает в Каспийское море").

Обычное, смешное и чудесное получают у Хармса равный статус – так же как великое и малое, простое и сложное, осмысленное и бессмыленное. Именно ему, если верить воспоминаниям, принадлежит оксюморон "обыкновенное чудо" (см. 19, 72), использованный в качестве заглавия его другом Евгением Шварцем. В рассказе "Молодой человек, удививший сторожа" молодой человек спрашивает, как пройти на небо. Потом он "улыбнулся, поднял руку в желтой перчатке, помахал ею над головой и вдруг исчез.

– Ишь ты! – сказал сторож, распахнул куртку, почесал себе живот, плюнул в то место, где стоял молодой человек, и медленно пошел в свою сторожку".

В рассказе "Отец и дочь" Наташа "пела, пела и вдруг умерла", а когда пapa похоронил ее и вернулся домой, то увидел, что Наташа сидит себе как ни в чем ни бывало за столом. "Как так? А очень просто: вылезла из-под земли и домой прибежала".

Этот свой цирковой, фокуснический прием ("Как так? А очень просто!") Хармс выворачивает наизнанку и тонко передразнивает в поздней повести "Старуха". Общий контекст ее – пугающе-потусторонний, с навязчивым мотивом оживающих трупов, похожий на пародийный фильм ужасов. А когда два персонажа собираются выпить водки с сардельками, они ставят на огонь кастрюльку и забывают о ней.

"В это мгновенье в комнате что-то резко щелкнуло.

- Что это? - спросил я.

Мы сидели молча и прислушивались. Вдруг щелкнуло еще раз. Сакердон Михайлович вскочил со стула и, подбежав к окну, сорвал занавеску.

- Что вы делаете? - крикнул я.

Но Сакердон Михайлович, не отвечая мне, кинулся к керосинке, схватил занавеской кастрюльку и поставил ее на пол.

- Черт побери! - сказал Сакердон Михайлович. - Я забыл в кастрюльку налить воды, а кастрюлька эмалированная, и теперь эмаль отскочила.

- Все понятно, - сказал я, кивая головой."

Предполагаемый знак из потустороннего мира получает, как "почти всегда в жизни", самое обычное толкование. Оно не фиктивно, как в предыдущих примерах, а дано в привычных нам причинно-следственных канонах. Фиктивны здесь ожидание чуда, подготовленное общим контекстом творчества Хармса, и немотивированность действий Сакердона Михайловича, которые на поверку оказываются вполне разумными. Пример, на наш взгляд, показателен и как автопародия.

Путем остранения "осмешняются" простые слова и имена (обычно фамилия или имя-отчество, как самая распространенная форма незыянного официального полуофициального обращения: Андрей Карлович, Иван Иванович, Орлов, Кушаков), простые "односложные" действия ("махает рукой", "ударяет ногой", "откусил ухо" и пр.), простые конкретные вещи (часы, вставная челюсть, вязаная шаль). Все это смешно и забавно своей конкретностью в условиях безграничной случайности. Вот рассказ, который так и называется - "Случай":

"Однажды Орлов объелся толченым горохом и умер. А Крылов, узнав об этом, тоже умер. А Спиридонов умер сам собой. А жена

Спиридо́нова упала с буфета и тоже умерла. А дети Спиридо́нова утонули в пруду.

А бабушка Спиридо́нова 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 Перехрестов получил телеграфом 400 рублей и так заважничал, что его вытолкали со службы.

Хорошие люди и не умеют поставить себя на твердую ногу."

Смерть, собственно, тоже предстает вполне обычным делом в ряду обычных или дурацких событий. Отсюда хармсовский "черный юмор", столь актуальный в свое время в контексте внелитературных обстоятельств.

Пропажа привычных временных и причинно-следственных отношений обнаруживается не только при пропаже предметов (чернильницы, например), но и при потере памяти. Того, чего мы не помним, как будто и не было — этот парадокс устрашает человека и в будничной жизни, и при мысли о загробном бытии. Люди у Хармса то и дело что-то забывают. Известному рассказу о столяре Кушакове, который, выходя из дома, тут же падал и под конец вернулся весь забинтованный, так что соседи не узнали его и заперли дверь на крюк и на цепочку, предшествует рассказ о столяре Кузнецова. Этот столяр вышел на улицу, и тут ему на голову упал кирпич.

"Кузнецов погладил шишку рукой и сказал:

— Я гражданин Кузнецов, вышел из дома и пошел в магазин, чтобы... чтобы... чтобы...

Ах, что же это такое! Я забыл, зачем я пошел в магазин!

В это время с крыши упал второй кирпич и опять стукнул Кузнецова по голове.

- Ах! - вскрикнул Кузнецов, схватился за голову и нашупал на голове вторую шишку.

- Вот так история! - сказал Кузнецов. - Я гражданин Кузнецова, вышел из дома и пошел в... пошел в... Куда же я пошел? Я забыл, куда я пошел!"

Далее на голову Кузнецова падает третий кирпич, потом четвертый, потом пятый, пока он не забывает решительно все, в том числе и свою фамилию. Финал рассказа трогателен:

"Пожалуйста! Если кто-нибудь встретит на улице человека, у которого на голове пять шишек, то напомните ему, что его зовут Кузнецов, и что ему нужно купить столярного клея и починить ломаную табуретку."

В рассказе "Сонет" автор и все остальные "вдруг" забыли, "что идет раньше, семь или восемь". - Очередная очевидная простейшая вещь, как строение человеческого тела, и вместе с тем - абстракция, случайность: а действительно, почему сначала семь, а потом восемь, почему не наоборот? Последовательность утеряна, значит, надо создавать принципы последовательности заново. Можно было бы назвать хармсовские "новые последовательности" фиктивными, но это не совсем точно. Если применительно к Олейникову слово "фиктивный" согласовалось с общим пародийным, отрицательным пафосом его текстов, то у Хармса главное не разрушение, а созидание, моделирование новых реальностей. Так что некоторая связь (или последовательность), с общепринятой точки зрения фиктивная, может иметь право на существование в ином, смоделированном мире.

Как видим, между человеком и миром у Хармса нет гармоничных отношений. Человек находится в столкновении с миром. Ясно иллюстрирует это столкновение малоизвестный рассказ "О равновесии".

Герой его, обычный человек Николай Иванович Серпухов, сидя в ресторане, внезапно задается знаменательным вопросом: "Интересно, — сказал себе Николай Иванович, — как человек устроен".

Только он это сказал, как перед его столиком появилась фея и предложила исполнить любое его желание. Но тут начинается суматоха:

"Метр-д'отель по столам скачет, иностранцы ковры в трубочку закатывают и вообще черт его знает! Кто во что горазд!"

Выбежал Николай Иванович на улицу, даже шапку в раздевалке из хранения не взял, выбежал на улицу Лассала и сказал себе:

"Ка Ве О! Камни внутрь опасно! И чего-чего только на свете не бывает!"

А придя домой Николай Иванович так сказал жене своей: "Не пугайтесь, Екатерина Петровна, и не волнуйтесь. А только нет во мне никакого равновесия. И ошибка-то всего на какие-нибудь полтора килограмма на всю вселенную, а все же удивительно, Екатерина Петровна, совершенно удивительно!"

Конфликтные отношения с миром показаны здесь в острой гиперболизированной форме. Характерно, что вывод об отсутствии равновесия делается неожиданно, он не подготовлен прямо предыдущими событиями — т.е. отсутствие равновесия не просто констатируется на рациональном уровне, а проявляется на практике, в очень конкретной (и комичной) форме.

Часто нарушение порядка принимает у Хармса классическую форму скандала в коммунальной квартире (с керосинками, помойным ведром, управдомом) или на улице (толпа, дворник, любопытные старухи, свистки милиционеров и т.п.). Так выходит на поверхность на бытовом уровне глобальное разрушение связей, "распадение" мира, самоотверженно и чутко зафиксированное обэриутами. Введенский как в омут

бросался в это распадение, исследуя и вживаясь в него. Хармс жаждал гармонии и ощущал это распадение как личную и общечеловеческую опасность.

Вот "Сюита" — прекрасное музыкальное построение из семи частей. В первой содержится следующее размышление:

"Все крайнее сделать очень трудно. Средние части делаются легче. Самый центр не требует никаких усилий. Центр — это равновесие. Там нет никакой борьбы.

Надо ли выходить из равновесия?"

Далее наглядно изображается результат нарушения равновесия:

"Некий Пантелеев ударил пяткой Ивана.

Некий Иван ударил колесом Наталью.

Некая Наталья ударила намордником Семена.

Некий Семен ударил корытом Селифана.

Некий Селифан ударил поддевкой Никиту.

Некий Никита ударил доской Романа.

Некий Роман ударил лопатой Татьяну.

Некая Татьяна ударила кувшином Елену.

И началась драка.

Елена била Татьяну забором.

Татьяна била Романа матрацом.

Роман бил Никиту чемоданом.

Никита бил Селифана подносом.

Селифан бил Семена руками.

Семен плевал Наталье в уши.

Наталья кусала Ивана за палец.

Иван лягал Пантелея пяткой.

Эх, — думали мы, — дерутся хорошие люди!"

Резюме, конечно, пародийное, но не только пародийное. Здесь на миг показывается из-за кулис этика, смущенно переряженная в смеховые одежды.

Вспомним Заболоцкого: "Жук ел траву, жука клевала птица, Хорек пил мозг из птичьей головы..." Хармс откровеннее, он сразу подставляет в конфликтную схему людей. Красивый лозунг "жизнь есть борьба" материализуется в виде хаотичной, немотивированной, жестокой, совершенно дегуманизованной всеобщей драки, озаглавленной "Начало очень хорошего летнего дня":

"Ромашкин плевался сверху из окна, стараясь попасть в Фитилишина. Тут же невдалеке носатая баба била корытом своего ребенка. А молодая толстенькая мать терла хорошенъкую девочку лицом о кирпичную стену. Маленькая собачка, сломав свою тоненькую ножку, валялась на панели..."

Авторская позиция нагло прикрыта циничной усмешкой, особенно в этих пародийных уменьшительных. Не забудем - автор не лицо, а прирощая маска. Его позиция - не в тексте, а за пределами текста; выдержать бесстрастие - непременное условие игры. Хотя на самом деле это не всегда удавалось. Так, рассказ о мерзком старичке - любителе маленьких девочек чересчур напоминает эксперимент на себе: даже почерк выдает дрожь отвращения. Хармс обрывает себя на самом отвратительном месте и крупно пишет внизу:

"Хотел написать гадость и написал. Но больше писать не буду: слишком уж гадко."

И, злоупотребляя правами писателя, насухе заканчивает:

"Потом этого противного старика высекли и посадили в тюрьму, а Лидочку вернули к папе и маме."

Хармс был очень сдержаным, вежливым, порядочным и вместе с

тем ранимым человеком. Алиса Порет вспоминает, как он боялся пьяных и хулиганов на вечерних улицах (67 , 355). Ведь это не была трусость или малодушие. Соприкосновение с агрессивностью в людях, с инстинктами, опрокинувшими этику, было для него крайне острым переживанием. Но оно, это переживание, взвало и к его исследовательскому бесстрашию. И он писал своего человека без этики - "недочеловека", по выражению Я.С.Друскина.

"Игра", в которую Хармс превращая свое внешнее существование, находилась в сознательной связи с "игрой" в его творчестве. Но чем ближе мы узнаем это творчество, тем яснее разница между игрой в имэдж и литературной игрой^{I45)}. В первом случае правила диктовал сам Хармс, и применительно к этой его стороне, должно быть, верно все, что говорят и пишут о добром "чудаке от слова чудо", о веселой сказке, в которую он превращал окружающее. Но в текстах (имеется в виду проза) реальность, подвергаясь совершенно искреннему сстранению (подчеркнем эту искренность, благодаря которой остранение у Хармса перерастает границы литературного приема), обнажала некоторые настолько неприятные свои черты, что милая, веселая чудаковатая игра превращалась, может быть, даже в средство защиты.

Хармс не шаржировал мир, не пародировал его. Он всего лишь обнажал простую механику человеческих отношений, чертил схему и пускал действовать по ней своих условных персонажей. Он смотрел на привычную жизнь с детским недоумением, и она приобретала черты острого же-

I45) Не случайно от Алисы Порет, своего любимого партнера по веселым розыгрышам, он скрывал все то, что писал "для взрослых". В этих вещах действительно есть нечто, способное отравить детскую радость игры - вероятно, и выдуманной Хармсом, как противоядие против этого отравляющего вещества.

лепости. Нарочитая грубость, пародийный натурализм возникали как реакция человека с тонким ощущением Порядка на беспорядок грубой реальности — реакция ироническая и самоироническая. Как писал Я.С.Друскин, порой художественная убедительность первого лица-маски достигает такого уровня, что начинает казаться даже, будто первое лицо — это сам автор (см. 4, 102):

"Меня называют капуцином. Я за это, кому следует, уши оборву, а пока что, не дает мне покоя слава Жан Жака Руссо. Почему он все знал? И как детей пеленать и как девиц замуж выдавать! Я бы тоже хотел так все знать. Да я уже все знаю, то только в знаниях своих не уверен. О детях я точно знаю, что их не надо вовсе пеленать, их надо уничтожать. Для этого я бы устроил в городе центральную яму и бросал бы туда детей. А чтобы из ямы не шла вонь разложения, ее можно каждую неделю заливать негашеной известью.

.....

Я бы написал еще об имеющихся во мне знаниях, но, к сожалению, должен идти в магазин за махоркой. Идя на улицу, я всегда беру с собой толстую, сучковатую палку. Беру я ее с собой, чтобы колотить ею детей, которые подворачиваются мне под ноги. Должно быть, за это прозвали меня капуцином. Но подождите, сволочи, я вам обдеру еще уши!"

Запуская свои модели в смоделированные реальности, Хармс десоциализировал их. Человек без этики руководствуется в общении только своими инстинктами и потребностями. Хармс не абсурдизировал реальность, как склонны иногда полагать: он всего лишь вскрывал, показывал на действующей модели, до какого абсурда доходит человек, отказавшись от этики. По словам Друскина, "не рассказы его бессмыс-

ленны и алогичны, а жизнь, которую он описывает в них. Формальная же бессмысленность и алогизм ситуаций в его вещах, так же как и юмор, были средством обнажения жизни, выражения реальной бессмыслицы автоматизированного существования. Поэтому он и говорил, что в жизни есть две высоких вещи - юмор и святость. Под святостью он понимал подлинную жизнь - живую жизнь. Юмором он обнажал неподлинную ... жизнь, ... мертвую оболочку жизни ... он в жизни был мальчиком, который увидел и сказал: а король-то гол.

Хармса интересовало зло, корень зла в человеке. Но он был не философ и не моралист, а писатель ... (он) не морализирует, а смеется, обнажая зло, и смех его временами не менее страшен, чем смех Гоголя, которого он очень любил" (4 , 102).

Хармса занимают не "сложные психологические этические проблемы", когда неясно, кто прав, кто виноват, и "каждый прав по-своему", а простейшая, элементарная ситуация (точно так же как "забывают" его герои не сложное, а самое очевидное). Выясняется, что однозначная ситуация ничуть не проще "сложной". Если за преступлением не следует наказание - является ли преступление преступлением? Оказывается, это спорный вопрос! Чем мотивировано наказание невиновного? - наивно интересуется автор. Откуда берутся в человеке животная злоба, зависть, жадность, грязь?

"Недочеловеки" Хармса - внутрикультурная пародия, пародия на теорию. Последовательно подчеркивая отсутствие этики в своих персонажах, Хармс создает убедительную пародию на сверхчеловека, вернее, на то, к чему приводит "среднего" человека философия "сверхчеловеческого". У этой пародии есть очень важное внелитературное значение, актуальное во времена Хармса и не потерявшее своей актуальности до сего дня. Трагедия "идеальная" - крушение одной из

самых смелых мыслей человечества - обернулась реальной трагедией миллионов людей.

Подведем некоторые итоги.

Творчество Хармса - своеобразный эксперимент по установлению пределов. В стихах материалом эксперимента было слово, а задачей - установление пределов его смысловых возможностей в условиях эстетической "вседозволенности". В прозе материалом стал человек, а задачей - установление пределов человеческого в условиях вседозволенности этической. Структура эксперимента осталась прежней, но из эстетической сферы он был перенесен в этическую. Здесь Хармс соединил метод с темой и, проявив чрезвычайное писательское мужество, достиг, по нашему мнению, своих самых глубоких результатов.

ПРИЛОЖЕНИЕ 2.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Александров А. Даниил Хармс, День поэзии, М.-Л., 1965.
2. Александров А. Заметки о книге Н.Заболоцкого. "Звезда", 1966, № 10.
3. Александров А. Стихотворение Н.Заболоцкого "Восстание", "Русская литература", 1966, № 3.
4. Александров А., Мейлах М. Творчество Даниила Хармса. Творчество Александра Введенского. Материалы XXII научной студенческой конференции (ТГУ), Тарту, 1967.
5. Александров А. ОБЭНИУ. Предварительные заметки. *Ceskoslovenská rusistika*, 1968, № 5.
6. Александров А. "Кто?" и "Лето" Александра Введенского, "Детская литература", 1968, № 9.
6. Александров А. Стихотворный портрет Николая Олейникова, "Русская литература", 1970, № 3.
8. Александров А. О Д.Хармсе, Альманах "Поэзия", 1975, вып. 14.
9. Александров А. Материалы Д.Хармса в Рукописном отделе Пушкинского дома. Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1978 г., Л., 1980.
10. Альфонсов В. Заболоцкий и живопись. В кн.: Альфонсов В. Слова и краски, М.-Л., 1966.
11. Антокольский П. Оборвал себя на полуслове... "Неделя", 1975, № 2.
12. Бахтерев И., Разумовский А. О Николае Олейникове. День поэзии, Л., 1964.
13. Бергсон А. Смех. В кн.: Бергсон А. Собрание сочинений, СПб, 19 - 1914, т. 5.
14. Блок А. Ирония, в кн.: Блок А. О литературе, М., 1980.
15. Болдина И. Ирония как вид комического (канд. дисс.), М., 1981.

17. Бочаров С. Вещество существования. Выражение в прозе, в сб.: Проблемы художественной формы социалистического реализма, т. I, М., 1971.
18. Витгенштейн Л. Логико-философский трактат, М., 1958.
19. Воспоминания о Заболоцком, М., 1977.
20. Воспоминания о Н.Заболоцком, М., 1984 (П изд.).
21. Вторые тыняновские чтения, Рига, 1986.
22. Вулис А. В лаборатории смеха, М., 1966.
23. Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике, кн. I, М., 1938.
24. Гинзбург Л. О старом и новом, Л., 1982.
25. Гор Г. Волшебная дорога, Л., 1978.
26. Гордин Я. Попытка возрождения традиции, День поэзии, Л., 1966.
27. Детская литература. Критический сборник под редакцией А.В.Луначарского, М.-Л., 1931.
28. Друскин Я. Звезда бессмыслицы, ОРиРК ГПБ им. Салтыкова-Щедрина, ф. I232, № 15.
29. Дымшиц А. Четыре рассказа о писателях, М., 1964.
30. Дымшиц А. Поэт Николай Олейников, в кн.: Дымшиц А., Проблемы и портреты, М., 1972.
31. Ермилов В. Юродствующая поэзия и поэзия миллионов, "Правда", 1933, 21 июля, № 199.
32. Жив Крученых! (сб. статей).
33. Заболоцкий Н. Собрание сочинений в трех томах, М., 1983.
34. Зощенко М. О стихах Заболоцкого, "Литературное обозрение", 1984, № 9.
35. Каверин В. В старом доме, "Звезда", 1971, № 10.
36. Калашникова Р. Обериуты и Хлебников (звуковая организация стиха). В сб.: Проблемы детской литературы. Межвузовский сборник, Петрозаводск, 1984.
37. Кандинский В. Текст художника. 25 репродукций, М., 1918.

38. Кьеркегор С. Наслаждение и долг, СПб, 1914.
39. Кожинов В. Поэтическая форма и преобразование мира. В сб.: Проблемы художественной формы социалистического реализма, т.2, М., 1971.
40. Краткая литературная энциклопедия, т.3, М., 1966.
41. Крученых А. Голодняк, М., 1922.
42. Крученых А. Ожирение роз. О стихах Терентьева и других.
43. Крученых А. Сдвигология русского стиха. Трактат обижальный (трактат обижальный и поучальный), М., 1922.
44. Крученых А. Декларация заумного языка. В кн.: Заумники, Баку, 1923.
45. Г.К[рыжицкий]. Футуризм, "Жизнь искусства", 1923, № 27.
46. Лишниц В. Даниил Хармс приглашает. Машина, "Вопросы литературы", 1969, № 1.
47. Лотман Ю. Статьи по типологии культуры, Тарту, 1970.
48. Македонов А. Николай Заболоцкий. Жизнь, творчество, метаморфозы. Л., 1968.(П изд.: Л., 1987).
49. Максимов Д. О старом и новом в поэзии Н. Заболоцкого. "Звезда", 1958, № 4.
50. Максимов Д. Николай Заболоцкий. Об одной давней встрече. "Звезда", 1984, № 4.
51. Манифест ОБЭРИУ. "Афиши Дома печати", 1928, № 2. (См.: Н.Заболоцкий. Собрание сочинений, М., 1983, т. I).
52. Медведев П. Формализм и формалисты, Л., 1934.
53. Меллах М. Вступительная статья и примечания в кн.: Александр Введенский. Полное собрание сочинений (тт. I,2), Анн Арбор, 1980-1981.
54. Мнимая поэзия. Материалы по истории поэтической пародии..., М.-Л. 1931.
55. Мы знали Евгения Шварца (сборник). Л.-М., 1966.
56. Налимов В. Вероятностная модель языка, М., 1974 (П изд.: М., 1979)
57. Никольская Т. О творчестве Константина Вагинова. В кн.: Материалы XXII научной студенческой конференции (ТГУ), Тарту, 1967.

58. Овсяников Ю. Лубок, М., 1969.
59. Олегри. Литературные пенаты на Фонтанке, "Нева", 1982, № 3.
60. Олейников А. Два стихотворения, День поэзии, Л., 1966.
61. Осетров Е. Перечитывая Заболоцкого, в кн.: Е.Осетров. Книга о русской поэзии, М., 1982.
62. Павловский А. Николай Заболоцкий, в кн.: А.Павловский. Поэты-сочетавшиеся временники, М.-Л., 1966.
63. Павловский А. Мир Заболоцкого, в кн.: А.Павловский. Память и судьба, Л., 1982.
64. Павловский А. Поэтическая натурализмософия Н.Заболоцкого, в кн. А.Павловский. Советская философская поэзия, Л., 1984.
65. Панченко А. Смех как зрелище. В кн.: Д.С.Лихачев, А.М.Панченко, Н.В.Понырко. Смех в Древней Руси, Л. 1984.
66. Перцов В. График современного Леба, "Новый Леб", 1927, № 1.
67. Порет А. Воспоминания о Данииле Хармсе, "Панorama искусств" 3, М., 1980.
68. Потебня А. Из записок по теории словесности, Харьков, 1905.
69. Рахтанов И. "Еж" и "Чиж". Из прошлого детской журналистики, "Детская литература", вып. 2, М., 1962.
70. Ревзина О., Ревзин И. Семиотический эксперимент на сцене, Труды по знаковым системам, У, Тарту 1971.
71. Рогачев В. Свообразие поэтики "обериутов", в сб.: Проблемы детской литературы. Межвузовский сборник, Петрозаводск, 1979.
72. Роднянская И. Поэзия Н.Заболоцкого, "Вопросы литературы", 1959, № 1.
73. Ростовцева И. Николай Заболоцкий, М., 1984.
74. Семенов Б. Чудак истинный и радостный, "Аврора", 1977, № 4.
75. Семенов Б. Время моих друзей, Л., 1982.
76. Семенова С. Человек, природа, бессмертие в поэзии Н.Заболоцкого (традиция и новаторство темы), "Литературная Грузия", 1980, № 9.

77. Сергиевский И. [Рецензия на роман К. Вагинова "Козлиная песнь"], "Новый мир", 1928, № II.
78. Слепнев Н. На переломе, "Ленинград", 1930, № I.
79. Степанов Н. Н. Заболоцкий. "Столбцы", "Звезда", 1929, № 3.
80. Тимофеев Л. [Рецензия на "Столбцы" Н. Заболоцкого], "Октябрь", 1929, № 5.
81. Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика, М.-Л., 1931.
82. Тренин В. О "смешной" поэзии, "Детская литература", 1939, № 9.
83. Турков А. Николай Заболоцкий, М., 1981.
84. Туфанов А. К зауми, Петербург, 1924.
85. Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино, М., 1977.
86. Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. Статьи, М., 1965.
87. Урбан А. Архитектура природы, в кн.: А. Урбан. Образ человека - образ времени, Л., 1979.
88. Усиевич Е. Под маской юродства, "Литературный критик", 1933, № 4.
89. Флейшман Л. Маргинации к истории русского авангарда, в кн.: Н. Олейников. Стихотворения, Bremen, 1975 (K-Slavica. Studien und Texte, 5).
90. Собрание произведений В. Хлебникова, Л., 1928-1933.
91. Шкловский В. Литература и кинематограф, Берлин, 1923.
92. Шкловский В. О цветных снах, "Литературная газета", 1967, № 4.
93. Эйхенбаум Б. Литература и литературный быт, "На литературном посту", 1927, № 9. (также в кн.: Эйхенбаум Б. О литературе, М., 1987).
94. Эйхенбаум Б. Литература и писатель, "Звезда", 1927, № 5.

95. Allemann B. Ironie und Dichtung, Pfullingen, 1956.
96. Björling F. Stolbcy by Nikolaj Zabolockij. Analyses, Stockholm, 1973.
97. Fláker A. O рассказах Даниила Хармса, "Československá ruskistika", 1962, No. 2.
98. Kierkegaard. A Collection of Critical Essays, N.Y., 1972.
99. Kierkegaard S. The Concept of Irony, N. Y., 1966.
100. Søren Kierkegaard. Wege der Forschung, Darmstadt, 1971.
101. Masing-Delic J. Some Themes and Motifs in N.Zabolockij's Stolbcy, Scando-Slavica, t. XII, Copenhagen, 1974.
102. Milner-Gulland R. Left Art in Leningrad: the OBERIU Declaration Oxford Slavonic Papers, new series, v.III, Oxford, 1970.
103. Milner-Gulland R. Introduction: Daniil Kharms and Alexander Vvedensky. In: The Man with the Black Coat. Russia's Literature of the Absurd, Evanston, 1987.
104. Ortega-y-Gasset J. Dehumanisation of Art, N.Y., 1956.
105. Pollak S. Grand Bal (szyli, konsekvencje, tradycji. Benediktow, Zabolockij, Tuwim), "Poezja", 1967, No. I.
106. Ripellino A. Poesia russa del Novecento, Parma, 1959.
107. Wolodzko A. Poezi z "OBERIU", Slavia Orientalis, Warszawa, 1967, No. 3.

Наиболее полную библиографию см.:

Jaccard J.-P. Daniil Harms. Bibliographie, Cahiers du Monde russe et soviétique, XXVI (3-4), juil.-déc. 1985, pp. 493-522.